

Р. Л. Садоков

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ: УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ *

Общепризнано, какое большое место занимают ударные инструменты в современной музыкальной культуре Средней Азии. Они не только сопровождают исполнение инструментальных, вокальных и танцевальных произведений, насыщая их гипнотической, властной силой ритма, но нередко выступают в качестве солирующих инструментов, создавая изумительные по рисунку ритмические композиции. Группа современных среднеазиатских ударных, насчитывающая в своем составе около десяти инструментов, обладает своим особым, отличным от других групп тембровым колоритом. Ведущие инструменты в этой группе — бубен *дойра* и литаврообразная глиняная *нагора*, представленная в ансамблях двумя разновидностями — большой и малой. Еще в XIX в. А. Эйхгорн писал: «Чем больше устроитель „томаша“ (танцевальных коллективных пиршеств.— Р. С.) желает сообщить последнему блеска и пышности, тем большее число таких инструментов найдется в оркестре»¹.

Здесь необходимо хотя бы вкратце сообщить некоторые данные о природе ударных с животной мембраной — на примере бубна *дойры*, — так как они проливают свет на истоки музыкальной культуры, выяснению которых посвящена настоящая работа. Удар в центре мембраны вызывает глухой, гулкий звук, а около обечайки — отрывистый, резкий, высокий. Существует даже особая система слоговых обозначений для каждого из этих ударов: «В настоящее время эта система, принятая в Бухаре и Хорезме, имеет следующий вид: удар в середину инструмента обозначается посредством слога *бум* (в Хорезме — *гун*), удар по краю — *бак* (в Хорезме — *так*), два одинаковых удара по краю — *бакко* (в Хорезме — *так так*), два более коротких удара по краю — *бака* (в Хорезме — *така*), пауза обозначается слогом *ист*»². При помощи этих слоговых обозначений облегчалось запоминание многочисленных и разнообразных *усулей* — ритмических формул.

По представлениям среднеазиатских музыкантов, ритм — это чуть ли не самостоятельная форма существования жизни. Игре на ударных и слушанию их предаются буквально все, от мала до велика. При этом всегда чувствуется, что особое наслаждение испытывают сами музыканты.

В Таджикистане, например, на свадебном празднестве *Кунжола базм* зажигается костер, вокруг которого собираются дойристы в количестве трех, пяти, десяти и больше человек. «Они делятся на партии и играют зарбы (ритмы) поочередно, — рассказывал таджикский лутарист Муминов музыковеду В. С. Виноградову, — в порядке состязания, и сообща, вместе. Они применяли дойры разных размеров, разной настройки»³. При этом каждый дойрист стремится блеснуть особой виртуозной техникой, но в рамках установленного для данного случая усуля. Импровизационность — необходимый элемент такого рода состязаний. В том же Таджикистане «на свадьбах исполнялись одновременно танцевальные ритмы на восьми дойрах, причем каждая из них воспроизводила свой особый ритмический рисунок. На Памире до сих пор сохранились традиции ансамблевого исполнения

* Данная статья является фрагментом одной из глав неопубликованной монографии Р. Л. Садокова (1929—1984) «Музыкальная культура древней и средневековой Средней Азии по археологическим материалам (IV—III вв. до н. э. — X—XIII вв. н. э.)» (1977 г. 500 с.). Монография хранится в личном архиве Р. Л. Садокова (папка № 34) у его дочерей Е. Р. Садовой и А. Р. Садовой. Подробнее о творчестве Р. Л. Садокова см.: Р. Ш. Джарылгасинова, А. Р. Садова «Р. Л. Садоков и проблемы музыкальной археологии» // Этнограф. обозрение. 1995. № 1. С. 102—113.

Публикация подготовлена Р. Ш. Джарылгасиновой и Г. А. Носовой.

ритуальных ритмов на нескольких дойрах... Дойры эти были различны по устройству, по размерам и носили каждая свое особое навание: рез, чиндан, кумбак, гардондан, яксара, резобози и др.»⁴.

Лучшие дойристы современности и недалекого прошлого хранили и хранят в своей памяти многие десятки ритмоформулы, умеют их применять, но они обладают и даром импровизации, способны создавать свои варианты устоявшихся усулей. Таким замечательным артистом был, например, узбекский дойрист Уста Алим Камалов (1875—1953).

Отсюда видно, что ритм, пронизывающий всю музыкально-вокально-танцевальную культуру Средней Азии, — не сиюминутное создание музыканта, не творческое, не имеющее никаких корней чистое «озарение». Нет, это глубоко традиционное явление, уходящее в глубокую древность, отшлифованное веками, несущее, если так можно выразиться, ген жизненности музыки. Узбекские и таджикские усули, как отмечает В. С. Виноградов, являются прямыми потомками древних ритмов — *Сакиль аввала, Сакиль сани, Ромаль, Хезадж, Даур, Турки, Мухаммас* и других, которые применялись как арабами, так и не арабами⁵.

Сколь важны знания о культуре ритма и его истоках, показывает следующий пример. В период с IX по XIII в. появились широко известные в ту пору серьезные трактаты по музыке: «Большой трактат о музыке» аль-Фараби, музыкальные разделы в «Книге исцеления» и «Книге спасения» Ибн-Сины, в энциклопедии «Ключи к наукам» аль-Хорезми, в энциклопедии «Собрание наук» Фархуудина ар-Фази, в «Книге о благородностях» и «Книге о кругах» Сафиуддина Абдулиумина аль-Урмеви, в энциклопедии «Жемчужина короны, (служащая) для блеска порфиры» Махмуда бен Масъуда аш-Ширази и другие⁶. В этих трудах содержатся образцы своеобразной восточной табулатурной нотации, которая, несмотря на все специфические, принадлежащие только ей черты, в основе напоминает аналогичные европейские системы XV—XVIII вв.

Узбекский ученый И. Р. Раджабов попытался расшифровать некоторые из этих памятников. Исследовав табулатурные записи в трудах Сафиуддина Абдулиумина аль-Урмеви (ум. в 1294 г.) и Махмуда бен Масъуда аш-Ширази (1236—1310), он нотировал древнюю восточную мелодию, которой по меньшей мере 700 лет⁷. Залогом успеха тому была ссылка одного из авторов трактатов на то, что данная мелодия сложена в ритме Сакиль аввала. Именно эта ссылка и дала возможность найти ритмический ключ к записи мелодии. Дошедшая до наших дней, она наглядно свидетельствует, что уже в XIII—XIV вв. ритмический аккомпанемент был строго упорядоченным и представлял собой чередование определенных ритмических фигур, позднее получивших в таджикской и узбекской музыке название *усулей*.

Все вышесказанное — лишь только краткие заметки о роли ритма в среднеазиатской музыке, который может быть выделен в категорию, являющуюся общей для всех музыкальных культур Средней Азии и Казахстана. Но особо должна быть выделена связь поэзии и музыки. Поэтическое произведение создавалось и исполнялось нараспев согласно нормам музыкальной ритмики, а та в свою очередь формировалась метрикой стиха. Какой-либо подчиненности одной категории другой не наблюдалось, обе они взаиморазвивались и взаимовлияли друг на друга в одинаковой степени. Вот почему и именно в этом смысле считалось и считается, что некоторые выдающиеся музыканты оказывали влияние на поэтическое искусство, а знаменитые поэты — на музыку. Джавахарлал Неру, оценивая творчество жившего длительное время в Индии таджикского поэта Амира Хисрава Дехлеви, писал: «он... был выдающимся музыкантом, внесшим в индийскую музыку много нового», его песни «часто поют и теперь, их можно услышать в любой деревне и в любом городе Северной и Центральной Индии... Я не знаю другого такого примера, чтобы песни, написанные шестьсот лет назад, сохранили до сих пор популярность и любовь народа и исполнялись без всякого изменения текста»⁸. Прекрасный пример, иллюстрирующий положение о связи музыкального и поэтического

искусств, а также о глубокой древности и традиционности истоков, питающих современную народную музыкальную культуру.

Данные музыкальной археологии позволяют говорить о бытовании в древней и средневековой Средней Азии различных видов ударных инструментов: бубнов, односторонних барабанов, двухсторонних барабанов (барабаны в виде песочных часов и бочковидные), тарелок.

Бубны

Парфия (III в. до н. э. — III в. н. э.). Изображения бубнов сохранились на знаменитых парфянских ритонах (сосудах для ритуальных возлияний, II в. до н. э.), открытых в Нисе в 1948 г. М. Е. Массоном и Г. А. Пугаченковой⁹. Изображения бубнов присутствуют на парфянских ритонах N 1, 43, 78 и на отдельных фризах — N 3, 63.

*Ритон N 1*¹⁰. В многофигурной вакхической процессии изображена и несущаяся в бурной пляске танцовщица. Она одета в длинный, до земли, хитон, на локтях наброшенный из-за спины длинный узкий шарф с развевающимися концами. Обнаженными руками танцовщица держит у левого плеча большой круглый бубен.

*Ритон B 43*¹¹. Относится к группе сюжетов с ритуальными возлияниями. Количество участников — 15. Среди них — две женщины, играющие на бубнах. Одна из них, одетая в длинный хитон, бьет в удлинненно-овальный бубен, придерживаемый левой рукой у груди. Другая женщина держит круглый бубен.

*Отдельный фриз N 63*¹². Изображена многофигурная сцена ритуального возлияния. Среди участников — одетая в длинный хитон женщина, держащая левой рукой круглый бубен. Пальцы правой руки бьют по мембране. Поза у бубнистки стоящая, спокойная.

*Отдельный фриз N 3*¹³. На отдельном фризе изображены двенадцать участников веселого празднества. Среди музыкантов — одетая в длинный хитон женщина, держащая левой рукой на уровне груди большой круглый бубен. Музыкантша изображена в мерном, поступательном движении.

*Ритон N 78*¹⁴. Многофигурная сцена торжественного шествия. Среди музыкантов — женщина, бьющая в овальный бубен.

Итак, мы видим, что на парфянских бубнах играли исключительно женщины. При этом они аккомпанировали либо танцу других, либо собственному танцу. Положение бубна было самое различное: перед грудью, на плече, сверху, слева и справа. Видимо, список позиций, в каких мог находиться бубен, можно беспрдельно увеличить. Действительно, этот легкий верткий инструмент создает множество определяемых сиюминутным желанием исполнителя вариантов его положения во время игры.

Фрагменты подлинного бубна были найдены при археологических раскопках Паргара — панджикентского владения, датируемого VII—VIII вв. н. э.¹⁵ Это обломок широкой деревянной обечайки (высотой 5 см, толщиной 0,7 см), по краю которой идут на расстоянии 1,5 см друг от друга сквозные отверстия, и большой кусок очищенной кожи округлой формы. По его краю также прорезаны сквозные отверстия на расстоянии 1,5 см друг от друга. Диаметр всего изделия, судя по изогнутости обечайки, равен приблизительно 20 см.

Каждое из отверстий на обечайке соответствует отверстию на мембране. Последняя натягивалась на обечайку так, чтобы отверстия на мембране и на обечайке сошлись. Крепление осуществлялось, видимо, кожаным или веревочным ремешком, пропускаемым через каждое из отверстий.

По сравнению с современной узбекской *дойрой*¹⁶ мембрана паргарского бубна вдвое меньше (диаметр дойры около 40 см), она приблизительно тех же размеров, как и современные таджикские *тавляки*¹⁷ или большая из двух литавр узбекской *нагоры*¹⁸. Но у тавляков корпус сделан из дерева или из глины, причем он высокой бокаловидной формы, а нагора — это по существу глиняный горшок с натянутой на его устье кожей. находка паргарской обечайки исключает, следова-

тельно, наличие корпуса-резонатора такой формы, это бубен. Но бубен, употребляемый для получения высокого и звонкого звучания.

Находка в Паргаре — важное звено в развитии среднеазиатских бубновых инструментов. Науке еще не были известны бубны со столь малым диаметром мембраны. Нет их и в современной музыкальной практике. Очевидно, позднее они были вытеснены литаврообразными инструментами.

Односторонний барабан

Пянджикент. В 1949 г. в комплексе храмового сооружения, в помещении 10 а объекта I была открыта настенная роспись с изображением ритуальной пляски¹⁹. Роспись поражает прежде всего динамизмом. Зритель невольно оказывается вовлеченным в буйную экстатическую пляску, исполняемую полуобнаженными мужчинами. В руках одного несущегося в пляске участника литаврообразный барабанчик. У барабанчика сферический корпус-резонатор с натянутой кожаной мембраной. Никаких, впрочем, признаков, что мембрана действительно имеет место, да еще и натянута, на росписи нет. Мы предполагаем, что она есть и что она натянута. Это, пожалуй, единственный случай, когда древний живописец столь схематично и обобщенно передал образ предмета (в противоположность великолепно выписанной фигуре танцора). На других памятниках изобразительного искусства, где есть ударные, всегда очень точно показано, каким именно образом мембрана притянута к корпусу (например, ременной плетенкой). Здесь этого нет. Да и вообще этот литаврообразный барабанчик настолько «обтекаемый» в буквальном и переносном смысле слова, что нам потребовалось значительное усилие, чтобы мысленно «дорисовать» опущенные живописцем детали.

Прежде всего, необходимо коснуться его сферической формы. Это не сфера в точном понимании слова, а скорее бокаловидная форма с широкой и низкой ножкой. На это указывает расположение пальцев правой руки, которые, на первый взгляд, только поддерживают корпус инструмента снизу. Но, во-первых, они располагаются точно по центру днища, а, во-вторых, указательный палец вытянут, поддерживая корпус, в противоположность согнутому среднему и безымянному пальцам. Мизинец, как и указательный, также оттянут. Такая позиция пальцев возможна только в том случае, когда в центре днища, с его внешней стороны имеется низкий приземистый выступ, настолько низкий, что его могут обхватить по существу только средний и безымянный пальцы. Для мизинца «места» уже нет, а указательный и большой пальцы, образуя своеобразное полукольцо, создают дополнительную опору для корпуса. Естественно, этот выступ на росписи не показан, но он хорошо угадывается именно той позицией пальцев, которую мы разобрали.

В недалеком прошлом в узбекско-таджикском и казахском музыкальном инструментариим были мембранные инструменты, по конструкции и форме напоминающие пянджикентский односторонний барабан. Это узбекский *чиндаул*²⁰ и казахский *даулпаз*²¹, давно почти вышедшие из употребления. Главное их отличие от других заключается в металлическом корпусе с небольшим выступом в центре. Корпус обычно украшался гравированным орнаментом и различными надписями вязью. Эти инструменты в прошлом были либо военными сигнальными инструментами, либо употреблялись на соколиной охоте. Носили их в руках или привязывали к седлу. Звук извлекали резкой, специальной ременной плетью или колотушкой.

К интересным результатам приводит вычисление абсолютных размеров инструмента. Первоначально мы считали, что левая рука барабанщика вытянута и поэтому ее обмеры могут быть исходными для определения диаметра мембраны. Произведя соответствующие вычисления, мы получили искомую величину — 50 см. В это было трудно поверить, потому что на росписи барабан представлялся гораздо меньшим. Тогда мы провели контрольные вычисления, опираясь, во-первых, на длину кисти правой руки плюс длину вытянутого указательного пальца и,

Размеры инструментов

Название инструмента	Диаметр мембраны (мм)	Высота инструмента (мм)
Чиндаул	250	150
Даулпаз	300	160
Пянджикентский барабан	385	190

во-вторых, на внутреннюю длину предплечья. В обоих случаях мы получили одинаковый показатель — 38 см. Это вполне правдоподобный результат, и мы принимаем его за окончательный. Соответствует ему и высота инструмента (от кончика выступа до центра мембраны) — 190 мм. Отмечаем многозначительный факт: высота барабана равняется половине диаметра мембраны. Это, видимо, не случайность, пропорции инструмента и линейные меры были традиционны и обязательно соблюдались изготовлявшими инструменты мастерами. Нам думается, что уяснение пропорций может быть направлением нового поиска в музыкальной археологии.

Следующая таблица показывает сравнительные размеры узбекского чиндаула, казахского даулпаза и пянджикентского барабана (таблица).

Таким образом, мы можем констатировать, что односторонние барабаны были известны в Средней Азии еще до арабского нашествия, причем они были больших размеров и употреблялись в ритуальных танцах. Речь идет, по сути дела, об одном типе таких барабанов, который может быть назван односторонним барабаном шлемовидной формы. Правда, это определение исходит от формы чиндаула и даулпаза, рукоятка (выступ) которых уже не является рукояткой в собственном смысле слова, а конструктивной деталью, почти совсем утратившей свое назначение.

Если же мы обратимся к пянджикентскому барабану, то на росписи можно заметить между отогнутым мизинцем и безымянным пальцем правой руки пятнышко треугольной формы и красноватого цвета (того цвета, который местами сохранился и на корпусе барабана), которое по своим очертаниям чрезвычайно напоминает поддон, точнее, часть поддона короткой и широкой ножки, глубокого открытого сосуда. В этом случае возможно другое определение — бокаловидный тип инструмента. Это наиболее точное и исторически верное определение, поскольку и литавры, видимо, заимствовали свою форму у гончарной посуды, отличающейся, как известно, чрезвычайном разнообразием форм.

И последнее: почему левая рука не может считаться вытянутой? Если мы примем эту точку зрения, тогда следует признать, что рука лежит непосредственно на мембране барабана, что совершенно исключено, так как в этом случае никакого звука не будет. Левая рука, безусловно, должна быть согнута и обхватывать край (противоположный зрителю) инструмента, придерживая его. Свободной остается только кисть, которой и надлежит наносить удары по мембране. Но при таком положении руки и кисти пальцы не способны осуществлять соответствующие удары, они были бы возможны только при обхвате корпуса инструмента левой рукой снизу, что не наблюдается. У левой руки вполне определенная позиция. Каким же способом интонируется звук?

Роспись на этот вопрос ответа не дает: в месте, где должна быть кисть, она попорчена. Мы предполагаем, что удары по мембране наносились твердой колоушкой, зажатой между большим и указательным (средним, а может быть сложенными вместе указательным и средним) пальцами. Это единственно возможная позиция и способ звукоизвлечения, какими они представляются при анализе рассматриваемой росписи.

Двусторонние барабаны

Инструменты этого типа делятся на две группы: барабаны в виде песочных часов (большинство) и бочковидные (один случай).

Хорезм. Чтобы познакомиться с инструментом этой группы ударных, нам придется обратиться к росписям дворца Топрак-кала (III—IV вв. н. э.), к фрагментарному изображению барабанщицы²².

Площадь, занимаемая этой красочной росписью, равна примерно 16 дм². Она обнаружена лежащей лицевой частью вниз в завале «Комнаты арфистки». Как и изображение арфистки, барабанщица вписана в ромб, окаймленный широкой черно-красной полосой. Барабанщица «выступает» из листов аканфа с крупным двусторонним барабаном на груди. Судя по силуэтному развороту инструмента и сохранившейся части туловища барабанщицы, она изображена в фас. Обеими руками, точнее, сложенными лопаточкой пальцами каждой руки, барабанщица бьет в правую (от зрителя) мембрану инструмента. Композиция сохранилась в общем плохо. Однако изображение барабана почти не попорчено, за исключением средней его части, и для воссоздания общего облика инструмента это разрушение не играет никакой роли. Фигура барабанщицы утрачена почти полностью. Сохранились только четыре пальца левой руки и три с кистью правой, правое плечо и часть пышной прически. Плечо окрашено в прозрачно-желтый цвет, что должно, по-видимому, означать (по аналогии с арфисткой) обнаженное тело. На шее барабанщицы — ожерелье. Барабан, как и арфа, окрашен в прозрачный красновато-коричневый цвет, а ременная плетенка на корпусе выписана черной краской. Рисунок пальцев обеих кистей барабанщицы выполнен красной краской.

Изображение барабана позволяет достаточно полно воссоздать его облик и некоторые основные конструктивные особенности. Это два полных усеченных конуса — один большой, другой малый, — соединенных своими меньшими окружностями. На концевые раструбы наложена кожаная, очевидно, мембрана, край которой загнут на корпус. Ременной плетеной мембраной натянута и плотно пригнана к серединному перехвату. Широкие черные полосы, опоясывающие остов барабана (они очень ясно видны на росписи), по-видимому, не что иное, как плотные кожаные браслеты, нашитые в одном случае на края мембран, а в другом — на перехват инструмента. Функции их, очевидно, заключаются, во-первых, в предохранении краев кожаных мембран от возможных разрывов при большом натяжении, а во-вторых, в обеспечении свободного скольжения между браслетами ремня (или шнура), равномерно натягивающего мембрану. Настройка таких барабанов не претерпела изменения в течение веков и дошла до нас в первоизданном виде: до сих пор среднеазиатские бубны и нагора настраивают, подсушивая их на огне.

Несмотря на плохую сохранность росписи, можно достаточно хорошо представить способ игры на барабане. Насколько вам известно, подобные инструменты лежали на коленях или подвешивались на груди, но всегда в горизонтальном положении мембранами в стороны. Барабан двусторонний, игра производилась на обеих мембранах соответственно правой и левой руками. Но, по-видимому, были и отступления, и на топраккалинской росписи одно из них. Барабанщица бьет обеими руками по одной левой, меньшей, мембране при горизонтальном положении инструмента. Для этого она правую руку подсунула под барабан и четырьмя, сложенными лопаточками пальцами каждой из рук бьет по мембране инструмента. Такое положение инструмента свидетельствует либо о подвешивании его, либо о нескольких ином варианте, при котором свободная правая (большая) мембрана упирается в правое колено или ногу.

Топраккалинская барабанщица — единственное свидетельство существования ударных в Хорезме. Предположительно, но не доказательно можно считать, что некоторые терракотовые статуэтки обезьян с разведенными руками (они всегда обломаны) могли держать какой-либо небольшой ударный инструмент: барабан или тимпаны²³.

Согд. Двусторонние барабанчики изображены и на четырех статуэтках, найденных на городище Афрасиаб. Три из них находятся в фондах Республиканского

музея истории культуры и искусства Уз. ССР в г. Самарканде и опубликованы В. А. Мешкерис²⁴.

В. А. Мешкерис называет двусторонние барабаны на позднекушанских статуэтках «барабанами индийского типа». Действительно, эта форма двустороннего барабана дожила в музыкальной культуре Индии до наших дней. И хотя статуэтки барабанщиков по костюму и общему облику отличаются от согдийских статуэток с изображениями лютнистов и флейтистов, барабаны все-таки, видимо, являются наследием кушанского времени.

Другая интересная деталь — костюм. Барабанщики на позднекушанских терракотах одеты в плотнооблегающие кафтаны, такие же, в какие облачены и лютнисты. Но поражают нагрудные украшения, которые чрезвычайно богаты и разнообразны, и собранные в многочисленные складки рукава. Создается впечатление, что рукава перед игрой засучивались, подобно тому, как это делают современные казахские домбристы, киргизские комузисты, засучивая или поддергивая перед игрой рукава сорочек и пиджаков, предпочитая играть обнаженной до локтя правой рукой.

И наконец, третье: полукруглые, седловидные выемки внизу терракот. Эти выемки, встречающиеся далеко не на каждой статуэтке, наглядно свидетельствуют, что какие-то из них крепились к особым предметам. Этими предметами, возможно, были ворота укрепленных замков-усадеб, на которые в ритуальных целях ставились, по словам Наршахи, покупаемые раз в год на специальных базарах идола²⁵. Возможно, что статуэтки (по крайней мере, некоторые из них) изображали всадников, как, например, одна из мервских терракот, передающая образ «одинокого менестреля».

В связи с этим (но не только в адрес барабанщиков, но и всех терракот-музыкантов) заслуживает внимания сообщение того же Наршахи, что у жителей Бухары «есть песни об убиении Сиявуша, известные во всех областях; музыканты сочинили к ним мотив и поют их; декламаторы называют эти песни „плачем магов“»²⁶.

Все четыре барабана являют собой один тип небольшого, даже можно сказать маленького, инструмента, удерживаемого на уровне пояса музыканта (понятие «удерживаемый» равносильно понятию «прикрепленный» к поясу). Держать барабан только кистями обеих рук и одновременно бить ими по мембранам — занятие бессмысленное и бесцельное. Приходится думать, — и, вероятно, это самая правильная точка зрения, — что барабан посредством петли крепился к поясу, перепоясывающему кафтан исполнителя. На барабане, подвешенном таким образом, можно играть практически в любом положении.

На некоторых барабанах заметны процарапанные линии, которые должны, видимо, означать ремни, натягивающие и притягивающие к узкой средней части обе мембраны.

Пянджикент. Объект 1, помещение 10а (настенная роспись с изображением ритуальной пляски). Ввиду крайней фрагментарности росписи можно только констатировать включение в состав инструментария, сопровождающего пляску, и двухстороннего барабана. Изображение его читается плохо, слабо, однако факт музицирования на этом инструменте налицо.

*Серебряный кувшин с изображением музыкантов. Восточный Иран. Хранится в Археологическом музее в Лионе (вторая половина VIII—IX в.)*²⁷.

Очень хорошее изображение крупного двустороннего барабана. Что особенно замечательно в этом изображении, так это редкий случай (всего два, второй — на Айртаском фризе) показа способа подвешивания барабана во время игры. Это длинная ременная (шелковая?) петля, надеваемая через голову на шею и плечи музыканта. Длина ремня (вероятно, он был подвижный) регулировалась таким образом, что барабан оказывался подвешенным на уровне пояса или чуть выше. Это в свою очередь доказывает, что оба составляющих барабан конусовидных резонатора уравнивали друг друга, несмотря на то что один был большего, а другой меньшего диаметра.

Конструктивно барабан аналогичен топраккалинскому. Дополнительными де-

талями являются какие-то точки на обоих резонаторах, расположенные между натягивающей мембраны ременной оплеткой. Трудно сказать, что это такое. Не исключено, что это крохотные резонансные отверстия, пронизывающие весь корпус.

Интересно положение рук во время игры. Правая рука высоко поднята, пальцы сложены лопаточкой, готовые нанести удар по мембране большого диаметра. Левая рука опущена, пальцы ее также сложены. Но если правая рука изготовлена явно для удара, то левая, видимо, должна осуществить скользящий, шелестящий пасс, имеющий значение фона. Такая практика существует и по сию пору при игре на дойре.

Здесь следует упомянуть еще два источника с изображениями двусторонних барабанов: терракотовую статуэтку обезьяны-барабанщицы, найденную во время расчистки арыка на территории одного из совхозов Гиссарской долины²⁸, и изображение тоже обезьяны, играющей на двустороннем барабане, на знаменитой серебряной чаше из Эрмитажа со сценой венчания царя и свадебного пира²⁹.

Статуэтка обезьяны датируется Н. Н. Забелиной первыми веками н. э., относительно чаши есть два мнения. К. В. Тревер датирует чашу началом I в. н. э. и связывает ее происхождение со «страной фринов», т. е. древней Ферганой, хотя и видит в ней много общего с культурой Согда, в частности с афрасиабскими терракотами³⁰. Б. А. Ставиский считает, что чашу вправе отнести к искусству Согда VI — начала VII в. н. э.³¹. Последняя пространственная и хронологическая локализация представляется нам более убедительной. Однако в трактовке К. В. Тревер очень интересна намеченная связь с индийской мифологией, согласно представлениям которой обезьяны с музыкальными инструментами в руках — «небесные музыкантши». С другой стороны, по Рамаяне, обезьяны — жители определенных районов Индии. Видимо, все это — лишь небольшая часть целого круга вопросов, связанных с иконографией обезьян вообще и обезьян-музыкантов в частности.

Оба упомянутых изображения, кроме количественного показателя, ничего нового не несут. Различие лишь одно: у обезьяны, запечатленной на чаше в сидящей позе, барабан никак не подвешен. Он лежит у нее прямо на сомкнутых шерстистых коленях, размеры которых значительно меньше человеческих. Поэтому этот способ игры мы никак не можем признать типичным, он свидетельствует всего лишь о чрезвычайно малых размерах инструмента.

Бочковидный барабан

Этот тип двустороннего барабана в изобразительном искусстве Средней Азии встречается только один раз, а именно на Айртамском фризе. Впервые опубликовавший его М. Е. Массон считал, что на барабане играет мужчина³², в чем позднее усомнились Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, задавшие вопрос: «... не девушка ли это, с короткой острижкой волос у лба?»³³. К. В. Тревер, давшая полное и точное описание фриза, оставляет вопрос открытым, называя фигуру, играющую на барабане, «юношей или девушкой»³⁴. Б. Я. Ставиский считает, что это «барабанщик»³⁵. Можно найти в литературе еще целый ряд противоположных мнений.

На первый взгляд, это формальная дискуссия. С точки зрения музыковеда, занимающегося истоками ансамблевой игры на Востоке, это очень важно. Каков был состав ансамблей — мужской, женский, смешанный — не последний вопрос в музыковедении, тем более в культуре, предшествующей арабскому завоеванию.

Вот почему мы заостряем внимание на вопросе, кто же — женщина или мужчина — играет на барабане. Исходить из внешности барабанщика, его костюма, серег, колец, прически и т. д., видимо, нецелесообразно. Мы предлагаем свою точку зрения, обоснованную положением музыкальных инструментов, в частности барабанов, во время игры. В том, что женщины играли на двусторонних барабанах, как о том свидетельствуют разобранные выше примеры, сомневаться не приходится. Но интересно, что женщины *никогда* не держали барабаны на

груди, а всегда ниже, на уровне пояса. Вот почему мы считаем, что фигура на Айртамском фризе — безусловно юноша, у которого барабан посредством перекинутого через правое плечо ремня подтянут высоко на грудь.

Что же представляет собой этот инструмент? Он биконической формы, а усеченные концы закрыты кожаными мембранами, натянутыми при помощи ремней. Корпус инструмента, как полагает М. Е. Массон, выточен из цельного куска эбенового дерева или красного сандала³⁶. Вряд ли возможно по каменному изваянию определить породу дерева, но предположение о том, что остов барабана мог быть выдолблен из одного куска дерева, вполне правомерно. Конечно, уместно и предположение, что барабан выдалбливался двумя половинами отдельно, а потом соединялся. Но никакого шва на изваянии не наблюдается, правда, он на модели искусно заделан. Кроме того, шов мог быть поперечным (в том случае, если раздельно выдалбливаемые половины были не продольные, а поперечные) и скрыт поперечным же, навязанным на самой выпуклой срединной части корпуса, ремнем.

Этот ремень был центральным звеном во всей оплетовке барабана. Именно к нему тянулись цепляющие продернутые через края мембраны ремешки, с тем чтобы, будучи снова продернутыми через него, возвратиться к мембранам, зацепить их и снова притянуть к центральному, опоясывающему остов инструмента, браслету и т. д. Таким образом, вся оплетовка представляла ряд треугольников, своими вершинами обращенных к центральному ремню, а сам он представлял зигзагообразную ломаную линию, образовавшуюся в результате сильного двухстороннего растяжения.

Это второй случай достоверного показа способа, каким барабан держится во время игры. Это тоже ременная петля, перекинутая через правое плечо, обоими концами прикрепленная к одной точке на центральном поперечном браслете, обращенной внутрь в сторону исполнителя. Барабанщик держит свой инструмент высоко на груди, слегка наискось. Приподнятая правая мембрана обращена в сторону правой руки, слегка отогнутой и изготовившейся для нанесения удара. Кисть левой статично лежит на мембране опущенного левого конца барабана.

Техника изготовления барабана, а особенно техника выделки кожаных мембран, была сложной и длительной. На изготовление мембраны шла крепкая, очищенная от волос кожа, которая обрабатывалась особым сортом клея, затем посыпалась солью и погружалась в краску, подвергаясь с целью обезжирения повторным кипячениям и просушиваниям. Сам же деревянный остов барабана изнутри покрывался слоем клея, смешанного с медным порошком и тертым стеклом. Поверх этого слоя насыпали дополнительно аммиачковую соль. Видимо, это служило лучшей резонансности звучания³⁷.

Тарелки

В инструментоведческой литературе этого типа инструменты называют еще *тимпанами* или *кимвалами*. *Тарелки* — название, употребляемое наравне с последними. Для удобства мы пользуемся именно этим термином.

Парфия. Наиболее ранние свидетельства об употреблении тарелок мы находим на парфянских ритонах. Они изображены на ритонах № 5, 7, 43 и на отдельных фризах — № 3, 31, 63.

*Отдельный фриз № 3*³⁸. Среди 12 участников веселого празднества изображен круглолицый, с пышными волосами юноша в широком, до колен хитоне. Обнаженными, согнутыми в локтях руками он играет на маленьких, на уровне груди, тарелках.

*Ритон № 5*³⁹. На этом ритоне изображены сцены возжигания огня и возлияние вина. Среди многих участников выделяется нагая танцовщица, стоящая к зрителю спиной. Она подняла руки над головой и ударяет двумя полусферической формы тарелками.

*Отдельный фриз № 31*⁴⁰. Изображена небольшого роста обнаженная тан-

цовщица, повернувшись к зрителю спиной. Она подняла руки над головой и ударяет двумя полусферической формы тарелками.

Ритон № 43⁴¹. Сюжет — ритуальное возлияние и возжигание огня. Среди участников (их 15 человек) изображена обнаженная танцовщица, повернувшись к зрителю спиной. Обе руки она подняла над головой, ударяя двумя полусферической формы тарелками в такт, видимо, танцевальным движениям (танцовщица изображена приподнявшейся на носки).

Отдельный фриз № 63⁴². Среди участников многофигурной сцены ритуального возлияния изображена обнаженная танцовщица, повернувшись к зрителю спиной. Ее руки, поднятые над головой, ударяют двумя полусферической формы тарелками.

Ритон № 7⁴³. Также обнаженная танцовщица в позе танца, повернувшись к зрителю спиной. Обе руки подняты над головой. Она ударяет двумя полусферической формы тарелками.

Бактрия, Айртамский фриз. Впервые опубликовавшая некоторые фрагменты фриза К. В. Тревер подробно и полно описала одну из фигур, играющую на кимвалах⁴⁴. Инструмент сильно попорчен, но угадываются очертания двух полусферических чашек, видимо, имеющих на внешней стороне рукоятки, за которые и держали инструмент. При игре, как свидетельствует изваяние музыкантши, обе руки не разводились в стороны, а, наоборот, были прижаты к бокам. Удары чашек друг о друга производились движениями кистей.

Согд. **Терракотовая статуэтка с Афрасиаба**. Опубликована и датирована V—VIII вв. н. э. (временем эфталитско-тюркской эпохи) В. А. Мешкерис⁴⁵. Инструмент, на первый взгляд, очень похож на двусторонний барабан в виде песочных часов. Но при тщательном рассмотрении хорошо читаются две полусферической формы разведенные в стороны чашки, готовые сомкнуться в звенящем ударе. Инструмент держится на уровне живота музыканта.

Тарелки, имеющие форму полусферических чашек, весьма отличны от греческих. Те просто плоские, напоминающие диски. Назначение среднеазиатских тарелок — создавать ритмический рисунок — аккомпанемент различным танцам. Если это собственный танец, тогда тарелки как бы срастаются с танцором, наподобие кастаньет испанцев.

Примечания

¹ Цит. по: *Беляев В. М.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933. С. 10.

² Ритмы дойры. Записаны И. А. Акбаровым. Ташкент, 1952. С. 23.

³ *Виноградов В. С.* Музыка Советского Востока. М., 1968. С. 107.

⁴ *Цветаев М.* Шариф Джураев. М., 1962. С. 6.

⁵ *Виноградов В. С.* Указ. раб. С. 105.

⁶ *Вызго Т., Рашидова Д.* О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии // Общественные науки в Узбекистане. Вып. 3. Ташкент, 1962.

⁷ *Раджабов И. Р.* К истории нотной письменности на Востоке // Общественные науки в Узбекистане. Вып. 10. Ташкент, 1962. С. 32—58. Об этой мелодии И. Р. Раджабов пишет следующее: «Она напоминает известный популярный мотив, распространенный у всех мусульманских народов Востока. Подобные мотивы используются у них до сих пор при исполнении различных религиозных обрядов. Кроме того, этот мотив напоминает известную «Бухарскую народную песню», все чаще включаемую в концертные репертуары нашей республики» (С. 41).

⁸ *Неру Джавахарлал.* Открытие Индии. М., 1955. С. 256—257.

⁹ *Массон М. Е., Пугаченкова Г. А.* Парфянские ритоны Нисы // Тр. Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Т. IV. Ашхабад, 1959.

¹⁰ Там же. С. 73—75. Табл. LXXV—LXXVI.

¹¹ Там же. С. 125—128. Табл. XXI, CXVII-4.

¹² Там же. С. 134—136. Табл. LXXI—LXXII, CXIX-4.

¹³ Там же. С. 77—78. Табл. LXXVII—LXXVIII.

¹⁴ Там же. С. 146—148. Табл. XCII—XCV.

¹⁵ *Широкова З. А.* Этнографические коллекции Института истории АН Таджикской ССР. Вып. 1. Сталинабад, 1956. С. 16. Табл. 8. Рис. 9; *Якубов Ю.* Паргар в VII—VIII вв. (рукопись). Инвентарные номера фрагментов: обечайки — СА-8832, мембраны СА-9134.

- ¹⁶ *Вертков К., Благодартов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975. С. 163. Атлас. Рис. 611.
- ¹⁷ Там же. С. 173. Атлас. Рис. 654.
- ¹⁸ Там же. С. 163, 164. Атлас. Рис. 612.
- ¹⁹ *Дьяконов М. М.* Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии//Живопись древнего Пянджикента. М., 1954. С. 107. Табл. XIV; *Беленицкий А. М.* Вопросы идеологии и культов Согда//Там же. С. 73—75; *Якубовский А. Ю.* Вопросы изучения пянджикентской живописи//Там же. С. 23.
- ²⁰ *Вертков К., Благодартов Г., Язовицкая Э.* Указ. раб. С. 164. Атлас. Рис. 614.
- ²¹ Там же. С. 181. Атлас. Рис. 691.
- ²² *Голстов С. П.* Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР в 1946 г.//Изв. АН СССР. Сер. истории и философии. Т. IV. 1947. № 2. С. 177, 178; *его же.* По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948. С. 177, 190. Рис. 46; *Садоков Р. Л.* Древнехорезмийский инструментальный ансамбль (по материалам росписей Топрак-калы)//История, археология и этнография Средней Азии. М., 1968. С. 161—167; *его же.* Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства IV—III вв. до н. э.— III—IV вв. н. э.//Музыка народов Азии и Африки. М., 1969. С. 20—34; *его же.* Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970. С. 103—107; *его же.* Тысяча осколков золотого саза. М., 1971. С. 120—123; *его же.* Среднеазиатские ансамбли (к истории ансамблевой культуры)//Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М., 1973. С. 205—212.
- ²³ *Голстов С. П.* Древний Хорезм. М., 1948. С. 209. Табл. 76.
- ²⁴ *Мешкерис В. А.* Теракоты Самаркандского музея. М., 1962. С. 28, 72, 79. Рис. 4, 7. Табл. 106, 107, 180.
- ²⁵ *Наршахи М.* История Бухары. Ташкент, 1897. С. 30—31.
- ²⁶ Там же. С. 33.
- ²⁷ *Смирнов Я. И.* Восточное серебро. СПб., 1903. № 65. С. XXX; *Даркевич В. П.* Художественный металл Востока VIII—XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории европейской части СССР и Зауралья. М., 1976. С. 41—42. Табл. 7(5).
- ²⁸ *Забелина Н. Н.* Новые археологические находки из Гиссарской долины//Сообщ. Республиканского историко-краеведческого музея Таджикской ССР. Вып. 1. Сталинабад, 1952. Археология. Рис. 2, 3.
- ²⁹ *Смирнов Я. И.* Указ. раб. Табл. XXXVIII. № 67; *Тревер К. В.* Памятники греко-бактрийского искусства. М.; Л., 1940. С. 81—87. Табл. 18—21; *Ставиский Б. Я.* Искусство Средней Азии. Древний период. VI в. до н. э.— VII в. н. э. М., 1974. С. 226. Рис. 168—169.
- ³⁰ *Тревер К. В.* Указ. раб. С. 86—87.
- ³¹ *Ставиский Б. Я.* Указ. раб. С. 226.
- ³² *Массон М. Е.* Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. Ташкент, 1933. С. 13.
- ³³ *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. С древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965. С. 25.
- ³⁴ *Тревер К. В.* Указ. раб. С. 154.
- ³⁵ *Ставиский Б. Я.* Указ. раб. Рис. 70.
- ³⁶ *Массон М. Е.* Указ. раб. С. 13.
- ³⁷ См.: *Массон М. Е.* Указ. раб. С. 14. Примечание 31.
- ³⁸ *Массон М. Е., Пугаченкова Г. А.* Указ. раб. С. 77—78. Табл. LXXVII—LXXVIII.
- ³⁹ Там же. С. 81—82; 189—200. Табл. XI—XIII.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Там же. С. 125—128. Табл. XXI—CVIII-4.
- ⁴² Там же. С. 134—136. Табл. LXXI—LXXXII, CXIX-1.
- ⁴³ Там же. С. 82—85. Табл. LXXXI—LXXXIV.
- ⁴⁴ *Тревер К. В.* Указ. раб. С. 152. Табл. 47, I.
- ⁴⁵ *Мешкерис В. А.* Указ. раб. С. 79. Табл. 181.

Musical archaeology of ancient and middle ages Central Asia: drum instruments

There is a chapter from an unpublished monograph of a late Soviet scientist R. L. Sadokov in which a reconstruction of musical instruments of ancient Khorezm, Sogd, Pyandjikent and some other civilizations of Central Asia has been undertaken. The author used written, ethnographic and archaeological sources.