

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

2020

выпуск 12



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Исследовательская серия

Выпуск 12

Статьи и материалы
XII Международного инструментоведческого конгресса
БЛАГОДАТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

21–23 октября 2019 г.



Санкт-Петербург

2020

УДК 781(063)
ББК 85.315.3я43

Редакционная коллегия:

И. В. Мациевский (*ответственный редактор*)
В. А. Свободов (*научный консультант*)
Д. А. Булатова
А. Б. Никаноров
А. А. Тимошенко

Рецензенты:

О. В. Колганова – *кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург, Россия)*
А. В. Ромодин – *кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора РИИИ (Санкт-Петербург, Россия)*
У. Моргенштерн – *доктор, профессор теории и истории народной музыки, Университет музыки и исполнительских искусств (Вена, Австрия)*

Редактор английских текстов М. И. Карпец

Дизайн обложки: М. А. Сень

Вопросы инструментоведения: исследовательская серия. Вып. 12: Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.); Д. А. Булатова, А. Б. Никаноров, А. А. Тимошенко. – СПб., 2020. – 632 с., ил.

ISBN 978-5-86845-248-2

Издание включает в себя избранные статьи и материалы докладов XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения», организуемого сектором инструментоведения Российского института истории искусств. В исследовательской серии рассматривается широкий круг вопросов современной науки о музыкальных инструментах и инструментальной музыке. Издание адресовано специалистам в различных областях науки, искусства и образования, а также читателям, интересующимся органо-логической проблематикой.

© Российский институт
истории искусств, 2020

MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
RUSSIAN INSTITUTE FOR THE HISTORY OF THE ARTS

ORGANOLOGY SCIENTIFIC WORKS

Research series

Volume XII

Articles and records
of the XII International Organology Congress
BLAGODATOV' READINGS

October 21–23, 2019

St. Petersburg

2020

UDC 781(063)
LBK 85.315.3я43

Editorial board:

I. V. Macijewski (*executive editor*)
V. A. Svobodov (*scientific consultant*)
D. A. Bulatova
A. B. Nikanorov
A. A. Timoshenko

Reviewers:

Olga V. Kolganova – *PhD, Research Scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia)*
Alexander V. Romodin – *PhD, Department of Folklore, Head, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia)*
Ulrich Morgenstern – *Doctor, Professor of History and Theory of Folk Music, Department of Folk Music Research and Ethnomusicology, University of Music and Performing Arts (Vienna, Austria)*

English translation editor M. I. Karpets

Cover Design: M. A. Sen

Organology Scientific Works: a research series. Vol. XII: Articles and records of the XII International Organology Congress «Blagodatov' Readings» (St. Petersburg, October 21–23, 2019). Russian Institute for the History of the Arts; editorial: I. V. Macijewski (ed. ed.); D. A. Bulatova, A. B. Nikanorov, A. A. Timoshenko. Saint Petersburg, 2020. 632 p., ill.

ISBN 978-5-86845-248-2

The publication includes selected articles and record of reports of the XII International Instrumental Congress «Blagodatov' Readings», organized by the Department of Organology, Russian Institute for the History of Arts. The research series addresses a wide range of issues in contemporary science of musical instruments and instrumental music. The publication is addressed to specialists in various fields of science, art and education, as well as readers interested in organological problems.

© Russian Institute for the
History of the Arts, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

О. В. Колганова, Д. А. Булатова (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Вступительное слово.....	13
--	----

I. Вопросы истории и теории органологии

И. В. Мациевский (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Когнитивная методология и совершенствование теории традиционного инструментализма	19
И. В. Вискова (<i>Москва, Россия</i>) Курт Закс и «История музыкальных инструментов»	36
А. А. Тимошенко (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) А. С. Фаминцын: пролегомены к отечественному инструментоведению	49
А. Б. Джумаев (<i>Ташкент, Узбекистан</i>) Вклад российских ученых в изучение традиционных музыкальных культур Центральной Азии: к 140-летию В. А. Успенского (1879–1949)	65
Е. П. Осипова (<i>Ашхабад, Туркменистан</i>) Роль российских исследователей в развитии туркменского этномузыкознания	88
А. В. Ромодин (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Ритуально-поэтический аспект жизни и творчества традиционных музыкантов	100
Н. Б. Григорович (<i>Москва, Россия</i>) Персидский <i>сетар</i> и индийский <i>ситар</i> : соседи или родственники на Великом шелковом пути	108

II. Музыкальные инструменты в художественной культуре

С. И. Утегалиева (<i>Алматы, Казахстан</i>) Казахские музыкальные инструменты в коллекциях Р. Карутца и А. Эйхгорна	116
В. И. Яковлев (<i>Казань, Республика Татарстан, Россия</i>) Музыкальные инструменты в коллекции Этнографического музея Казанского университета	132

Д. А. Булатова (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Смычковые инструменты древних тюрков (на основе данных археологии)	143
М. С. Медеубек (<i>Алматы, Казахстан</i>), С. И. Утегалиева (<i>Алматы, Казахстан</i>) Смычковые инструменты типа казахского кыл-кобыза у татар и ногайцев Поволжья, Кубани и Крыма (на материале историко-этнографических данных XVIII–XIX веков)	164
А. В. Устюгова (<i>Москва, Россия</i>) Смычковые инструменты Русского централизованного государства (XVI–XVII веков)	184
Д. Ж. Амирова (<i>Алматы, Казахстан</i>) Домбра как символ казахской культуры	194
З. Л. Гучев (<i>Майкоп, Адыгея, Россия</i>) Черкесский (адыгский) камыль в контексте современной органологии	209
О. М. Герасимов (<i>Йошкар-Ола, Марий Эл, Россия</i>) Шўвыр: усовершенствование – благо или...? (небольшое эссе о марийском шўвыре)	245
В. Ю. Антипова (<i>Саратов, Россия</i>) Музыкальные инструменты Явы: особенности региональных традиций	256
П. Н. Кравчун (<i>Москва, Россия</i>) Первый концертный орган в российском Заполярье: Новый орган и реконструкция Концертного зала Мурманской филармонии	269
И. А. Чудинова (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Музыкальные инструменты в византийском богословии ..	279
III. Жанр- и формообразование в инструментальной музыке	
С. М. Смоляр (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) К определению понятия контонация (сегментный уровень)	298

Н. В. Калентьева (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Эстетика импровизации в свете проблем исторически ориентированного клавишинного исполнительства	315
Т. В. Карташова (<i>Саратов, Россия</i>) Стилевые парадигмы инструментального тхумри в контексте музыкальной культуры Хиндустани	325
Г. В. Тавлай (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) К проблеме типологии инструментальных ансамблей в белорусской этнической традиции	347
Е. С. Таникова (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Инструментальные наигрыши марийских кусле: по материалам экспедиций середины XX века	359
С. С. Субаналиев (<i>Бишкек, Кыргызстан</i>) Некоторые черты исполнительского стиля кыргызских комузистов	370
З. О. Джумакулиева (<i>Ашхабад, Туркменистан</i>) Туркменский дутарный цикл «Салтыклар»	399

IV. Проблемы кампанологии

С. П. Маркина (<i>Саратов, Россия</i>) Об особенностях православного слышания колокола и колокольного звона	415
А. Е. Иванов (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>), А. Б. Никаноров (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) К вопросу о передаче исполнительских традиций школы звонарей храма Сретения Господня в Санкт-Петербурге (занятия и мастер-классы на учебной и храмовой звонницах)	423
А. Б. Никаноров (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Церковный звонарь как носитель традиций колокольного исполнительства и попытке заменить его <i>самозвоном</i> во второй половине XIX века	433
А. А. Глушецкий (<i>Москва, Россия</i>) Русские колокола на Святой земле	452

М. В. Есипова (<i>Москва, Россия</i>) Чашеобразные колокола: историко-географический экскурс	490
О. В. Ростовская (<i>Москва / Санкт-Петербург, Россия</i>) Традиционное и новое в репертуаре соборной звонницы Ростовского кремля: опыт взаимодействия с симфоническим оркестром	508
Г. А. Пожидаева (<i>Москва, Россия</i>) Значение музыкально-литургической культуры для современного композиторского творчества: сочинения Владимира Пожидаева (1946–2009)	522
Н. В. Аргамакова (<i>Москва, Россия</i>) Спектральный анализ тембра колокола в реализации техники <i>tintinnabuli</i> Арво Пярта	537
V. Вопросы современной композиторской практики	
А. Н. Соколова (<i>Майкоп, Адыгея, Россия</i>) «Зыгъэгус» – «Обида»: от песни к инструментальному наигрышу	551
Е. А. Николаева (<i>Москва, Россия</i>) Поэтика арфы в творчестве Валерия Кикты	566
А. Е. Лебедев (<i>Саратов, Россия</i>) Баян в творчестве отечественных композиторов XX–XXI веков	579
В. В. Бычков (<i>Челябинск, Россия</i>) Тенденции в развитии отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки 1990-х – 2010 гг.	588
М. И. Карпец (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Фонографическое моделирование как инструментарий композиторского творчества	597
Б. Т. Аманжол (<i>Алматы, Казахстан</i>), Е. А. Фатьянова (<i>Санкт-Петербург, Россия</i>) Этническая музыка в контексте современной электроники: тембры, фактура, композиция	613
Натали Ротенберг (<i>Иерусалим, Израиль</i>) Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях	622

CONTENT

O. V. Kolganova, D. A. Bulatova (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Introductory note	16
--	----

I. Issues of the History and Theory of Organology

Ihor V. Macijewski (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Cognitive Methodology and the Traditional Instrumentalism Theories Enhancement	19
---	----

Irina V. Viskova (<i>Moscow, Russia</i>) Curt Sachs and «The History of Musical Instruments»	36
---	----

Alisa A. Timoshenko (<i>St. Petersburg, Russia</i>) A. S. Famintsyn: Prolegomes to Russian Organology	49
--	----

Alexander B. Djumaev (<i>Tashkent, Uzbekistan</i>) The Russian Scientists' Contribution to the Study of a Central Asia Traditional Musical Cultures: on the 140th anniversary of V. A. Uspensky (1879–1949)	65
--	----

Elena P. Osipova (<i>Ashgabat, Turkmenistan</i>) The role of Russian Researchers in the Development of Turkmen Ethnic Music	88
---	----

Alexander V. Romodin (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Ritual and Poetic Aspect of Life and Art of the Traditional Musicians	100
--	-----

Natalia B. Grigorovich (<i>Moscow, Russia</i>) Persian <i>Setar</i> and Indian <i>Sitar</i> : Neighbors or Relatives on the Silk Road	108
---	-----

II. Musical Instruments in Artistic Culture

Saule I. Utegalieva (<i>Almaty, Kazakhstan</i>) Kazakh Musical Instruments in the Collections of R. Karutz and A. Eikhgorn	116
--	-----

Valery I. Yakovlev (<i>Kazan, Tatarstan, Russia</i>) Musical Instruments in the Collection of Kazan University's Ethnographic Museum	132
--	-----

Dinara A. Bulatova (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Bowed Instruments of the Ancient Turcs (Based on Archaeological Data)	143
Maksat S. Medeubek (<i>Almaty, Kazakhstan</i>), Saule I. Utegalieva (<i>Almaty, Kazakhstan</i>) Bowed Instruments Kazakh Kyl-Kobyz Type of the Tatars and Nogai Volga region, Kuban and Crimea (Based on the Material of Historical and Ethnographic Data of the XVIII–XIX Centuries)	164
Aleksandra V. Ustyugova (<i>Moscow, Russia</i>) Bowed Instruments of the Russian Centralized State (XVI–XVII Centuries)	184
Dina Zh. Amirova (<i>Almaty, Kazakhstan</i>) Dombra as a Symbol of Kazakh Culture	194
Zamudin L. Guchev (<i>Maykop, Adygea, Russia</i>) Circassian (Adyghe) Kaml in the Context of Contemporary Organology	209
Oleg M. Gerasimov (<i>Yoshkar-Ola, Mari El, Russia</i>) Shÿvyr: Improvement is Good or ...? (a Short Essay on the Mari Shÿvyr)	245
Victoria Yu. Antipova (<i>Saratov, Russia</i>) Musical Instruments of Java: Peculiarities of Regional Traditions	256
Pavel N. Kravchun (<i>Moscow, Russia</i>) The First Concert Organ in the Russian Polar Region: A New Organ and Rebuilding of the Concert Hall of the Murmansk Philharmonic Society	269
Irina A. Chudinova (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Musical Instruments in Byzantine Theology	279
III. Genre and Form in Instrumental Music	
Svetlana M. Smolyar (<i>St. Petersburg, Russia</i>) On the Definition of the Concept of Contonation (Segment Level)	298

Nataliya V. Kalentjeva (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Improvisation Aesthetics in the Light of Problems of Historically-Oriented Harpsichord Performance	315
Tatiana V. Kartashova (<i>Saratov, Russia</i>) Stylistic Paradigms of Instrumental Thumri in the Context of Hindustani Musical Culture	325
Galina V. Tavlai (<i>St. Petersburg, Russia</i>) To the Issues of Instrumental Ensembles Typology in Belarusian Ethnic Tradition	347
Elena S. Tanikova (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Instrumental Pieces of the Mari Kusle: by Materials of the Mid-Twentieth Century Expeditions	359
Sagynaly S. Subanaliev (<i>Bishkek, Kyrgyzstan</i>) To the Performance Style Specifics of Kyrgyz Komuzists	370
Zulfiya O. Jumakuliyeva (<i>Ashgabat, Turkmenistan</i>) Turkmen Dutar Cycle «Saltyklar»	399

IV. Campanology Issues

Svetlana P. Markina (<i>Saratov, Russia</i>) On the Peculiarities of the Orthodox Hearing of Bells and Bell Ringing.....	415
Andrei E. Ivanov (<i>St. Petersburg, Russia</i>), Aleksandr B. Nikanorov (<i>St. Petersburg, Russia</i>) On the Issue of Transferring the Performing Traditions of the Bell-Ringing School of the Church of the Candlemas Day in St. Petersburg (Classes and Master Classes at the Educational and Temple Belfry)	423
Aleksandr B. Nikanorov (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Church Bell Ringer as a Carrier of Traditions of Bell Performance and Attempts to Replace it with <i>Self-ringing</i> in the Second Half of the XIX Century	433
Andrei A. Glushetskiy (<i>Moscow, Russia</i>) Russian Bells in the Holy Land	452

Margarita V. Esipova (<i>Moscow, Russia</i>) Bowl-Shaped Bells. Historical-Geographic Review	490
Olesya V. Rostovskaya (<i>Moscow / St. Petersburg, Russia</i>) Tradition and Innovation in the Repertoire of the Rostov Kremlin Belfry (Performance Involving a Symphony Orchestra)	508
Galina A. Pozhidaeva (<i>Moscow, Russia</i>) The Importance of Musical and Liturgical Culture for Contemporary Composer's Work: Works by Vladimir Pozhudev (1946–2009)	522
Natalija V. Argamakova (<i>Moscow, Russia</i>) Spectrum Analysis of Bell Timbre in the Implementation of <i>Tintinnabuli</i> Technology Arvo Pärt	537

V. Issues of Modern Composer Practice

Alla N. Sokolova (<i>Maykop, Adygea, Russia</i>) «Zygyegus» – «Resentment»: from Song to Instrumental Tune	551
Elena A. Nikolaeva (<i>Moscow, Russia</i>) The Poetics of Harp in the Works of Valery Kikta	566
Aleksander E. Lebedev (<i>Saratov, Russia</i>) Bayan in the Works of Russian-Soviet Composers of XX–XXI Centuries	579
Vladimir V. Bychkov (<i>Chelyabinsk, Russia</i>) Trends in the Development of Native Bayan and Foreign Accordion Music of the 1990s – 2010	588
Maxim I. Karpets (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Phonographic Modeling as an Instrumentum for the Art of Music Composition	597
Bakhtiyar T. Amanzhol (<i>Almaty, Kazakhstan</i>), Elena A. Fatyanova (<i>St. Petersburg, Russia</i>) Ethnic Music in the Context of Modern Electronics: Timbres, Texture, Composition	613
Nathalie Rotenberg (<i>Jerusalem, Israel</i>) Portrait of Street Musician: the Changing Image of the Street Performers in Varying Context	622

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Сектор инструментоведения Российского института истории искусств представляет вниманию читателей очередной выпуск исследовательской серии «Вопросы инструментоведения». Выпуск содержит статьи и материалы участников XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения», проводимого под руководством лидера петербургской инструментоведческой школы, доктора искусствоведения, профессора, академика РАЕН и МАИ ООН И. В. Мациевского.

Традиционная для издательской серии тематика исследований концентрируется вокруг проблем современной науки о музыкальных инструментах и инструментальной музыке. Каждый из пяти разделов книги включает многонациональный и межрегиональный состав участников. Среди авторов – представители различных городов России – Санкт-Петербурга, Москвы, Саратова, Челябинска, Майкопа (Республика Адыгея), Йошкар-Олы (Республика Мари Эл), Казани (Республика Татарстан), – а также зарубежных стран – Бишкека (Кыргызстан), Ашхабада (Туркменистан), Алматы (Казахстан), Ташкента (Узбекистан), Иерусалима (Израиль).

Входящие в настоящий выпуск статьи объединены в пять тематических блоков. В первом блоке освещаются *вопросы истории и теории органологии*. В раздел вошли работы по истории органологии обобщающего характера, посвященные основоположникам этой науки и многообразным направлениям исследований. И. В. Мациевский обращается к когнитивной методологии и совершенствованию теории традиционного инструментализма, Е. П. Осипова освещает роль российских исследователей в развитии туркменского этномузыказнания, А. В. Ромодин – ритуально-поэтический аспект жизни и творчества традиционных музыкантов. Ряд исследований посвящен классикам органологии – К. Заксу, В. А. Успенскому, А. С. Фаминцыну (статьи И. В. Висковой, А. Б. Джумаева, А. А. Тимошенко).

Смысловой доминантой второго раздела книги, озаглавленного «Музыкальные инструменты в художественной культуре», является статья Д. Ж. Амировой (Казахстан). Автор совершенно правомерно рассматривает домбру как символ казахской культуры, как некий социокультурный феномен. Две статьи раздела (С. И. Утегалиевой, В. И. Яковлева) посвящены коллекциям музыкальных инструментов в частных и государственных собраниях. В материале И. А. Чудиновой говорится о музыкальных инструментах в византийском богословии; исследование З. Л. Гучева вводит в современную органологию пласт культуры, связанный с традицией игры на черкесском (адыгском) камыле; в работе Г. В. Тавлай выстраивается типология инструментальных ансамблей в белорусской этнической традиции. Несколько статей раздела посвящены смычковым хордофонам: древних тюрков (Д. А. Булатова), татар и ногайцев Поволжья, Кубани и Крыма (М. Медеубек, С. И. Утегалиева), скрипке на Руси в XVI–XVII вв. (А. В. Устюгова). В статье О. М. Герасимова «Шұвыр: усовершенствование – благо или...? (небольшое эссе о марийском шұвыре)» рассматриваются важнейшие вопросы реконструкции инструмента. Постоянный участник исследовательской серии П. Н. Кравчун повествует о первом концертном органе в российском Заполярье, установленном в декабре 2016 г. к 100-летию Мурманска, при непосредственном участии автора статьи. Вместе со своими коллегами он разрабатывал проект диспозиции органа, а также новое акустическое решение зала Мурманской филармонии.

Ключевыми темами третьего раздела исследования, озаглавленного «Жанро- и формообразование в инструментальной музыке» стали представления о контонации (С. М. Смолляр), эстетика импровизации в свете проблем исторически ориентированного клавишинного исполнительства (Н. В. Калентьева), стилевые парадигмы инструментального тхумри в контексте музыкальной культуры Хиндустани (Т. В. Карташова), особенности исполнительского стиля кыргызских комузистов (С. С. Субаналиев), циклообразующий фактор в туркменской традиционной музыке (З. Джумакулиева), инструментальные мелодии марийских кусле (Е. С. Таникова).

В разделе «Проблемы кампанологии», составленном видным российским ученым А. Б. Никаноровым, представлен весьма широкий диапазон исследований. Примером сочетания аналитического и источниковедческого подходов служит статья самого составителя раздела, повествующая о церковном звонаре как носителе традиционного колокольного исполнительства и попытках замены его *самозвоном* во второй половине XIX – начале XX века. Через публикуемые документы автором раскрывается увлекательная история о «факте изобретения системы механического звона и попытке утвердить его введение в церковную практику путем обращения для этого в Священный Синод, сделанной в 1883 г. Иваном Петровичем Лавровым». Среди других – в разделе можно отметить работу А. А. Глушецкого о русских колоколах на Святой земле; в статье дана детализированная информация о наличии российских колоколов в православных храмах Иерусалима, Яффы, Лода. Интересна также статья М. В. Есиповой, посвященная историко-географическому обзору чашеобразных колоколов.

Завершающий раздел обращен к *вопросам современной композиторской практики*. Помимо работ о значении музыкально-литургической культуры для современного композиторского творчества (Г. А. Пожидаевой), об особенностях трансформации традиционной адыгской мелодии «Зыгъэгус» – «Обида» (А. Н. Соколова), о поэтике арфы в творчестве Валерия Кикты (Е. А. Николаева), о фонографическом моделировании как инструментарии композиторского творчества (М. И. Карпец), вопросах этнического искусства в контексте современной электронной музыки (Б. Аманжол, Е. Фатьянова); в разделе представлены две статьи на тему современного баянного репертуара: А. Е. Лебедева «Баян в творчестве отечественных композиторов XX–XXI веков» и В. В. Бычкова «Тенденции в развитии отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки 1990-х – 2010 гг.». Несмотря на перекличку в названиях статей, в каждой из них выбран свой вектор исследования.

О. В. Колганова, Д. А. Булатова

INTRODUCTORY NOTE

Russian Institute for the History of Arts, Department of Organology, presents the twelfth volume of the research series “Organology Scientific Works”. The volume contains articles and materials of participants of the Blagodatov’ Readings – XII International Organology Congress, conducted under the guidance of the leader of the Petersburg Organology School, Doctor of Art Criticism, Professor, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences and International Informatization Academy, UN Ihor Macijewski.

The research issues, which are traditional for the publishing series has been focused on the problems of contemporary science of musical instruments and instrumental music. Each of the five sections of the presented volume includes the international and inter-regional composition of the participants. The representatives of various cities of Russia are among the authors as follows: St. Petersburg, Moscow, Saratov, Chelyabinsk, Maykop (Republic of Adygea), Yoshkar-Ola (Republic of Mari El), Kazan (Republic of Tatarstan), as well as foreign countries: Bishkek (Kyrgyzstan), Ashgabat (Turkmenistan), Almaty (Kazakhstan), Tashkent (Uzbekistan), Jerusalem (Israel).

The articles included in this book are combined into five thematic blocks. The first of them highlights issues of history and theory of organology. The section includes works on the history of organology of a generalizing nature, with the mention of many names and directions of research (for example, I. V. Macijewski refers to the cognitive methodology and improvement of the theory of traditional instrumentalism, E. P. Osipova highlights the role of Russian researchers in the development of Turkmen ethnic music, A. V. Romodin – a ritual and poetic aspect of the life and work of traditional musicians. A number of studies are devoted to the classics of organology – C. Sachs, V. A. Uspensky, A. S. Famintsyn (articles by I. V. Viskova, A. B. Djumaev, A. A. Timoshenko).

The semantic dominant of the second section of the publication, entitled “Musical Instruments in Artistic Culture” is an article by D. Zh. Amirova, Kazakhstan. The author quite rightly considers the dombra as a symbol of Kazakh culture, as a kind of sociocultural phenomenon. Two articles of the section (S. I. Utegalieva, V. I. Yakovlev) are devoted to collections of musical instruments in private and state ones. I. A. Chudinova in her text writes of a musical instrumentarium in Byzantine theology, Z. L. Guchev introduces a layer of culture into contemporary organology related to

the tradition of playing the Circassian (Adyghe) kamyk, G. V. Tavlai considers a typology of instrumental ensembles are built in the Belarusian ethnic tradition. Several articles of the section are devoted to bow chordophones: Ancient Turks (D. A. Bulatova), Tatars and Nogai Volga, Kuban and Crimea (M. Medeubek, S. I. Utegalieva), Old Russian violin (A. V. Ustyugova). O. M. Gerasimov in his article “Shÿvyr: improvement is good or ...?” (a short essay on the Mari shÿvyr)” discusses the most important issues for the reconstruction of the instrument. P. N. Kravchun, a regular participant in the research series, writes about the first concert organ in the Russian Arctic, established in December 2016 for the 100th anniversary of the city of Murmansk with the direct participation of the author of presented text. Together with his colleagues, he develops a project for organ disposition, as well as a new acoustic solution for the Murmansk Philharmonic Hall.

The key topics of the third section of the volume, entitled “Genre and Formbuilding in Instrumental Music”, were: the concept of contonation (S. M. Smolyar), the aesthetics of improvisation in the light of the issues of historically oriented performance on harpsichord (N. V. Kalentyeva), the style paradigms of instrumental thumri at the context of the Hindustani musical culture (T. V. Kartashova), features of the performing style of Kyrgyz komuzists (S. S. Subanaliev), a cyclic factor in Turkmen traditional music (Z. Jumakuliyeva), Mari kusle instrumental music (E. S. Tanikova).

The section “Issues of Campanology”, compiled by a noted Russian scientist A. B. Nikanorov, presents a very wide range of studies. An example of a combination of analytical and source-based approaches is the article by the section’s compiler, which tells about the church bell as a carrier of traditional bell performance and attempts to replace it with self-ringing in the second half of the XIX-th and early XX-th centuries. Through published documents, in which the author reveals a fascinating story of “the fact of the invention of the mechanical ringing system and the attempt to approve its introduction into church practice by contacting the Holy Synod for this, made in 1883 by Ivan Petrovich Lavrov.” Other articles in this section include the work of A. A. Glushetsky on Russian bells in the Holy Land, which provides detailed information on the presence of Russian bells in the Orthodox churches of Jerusalem, Jaffa, Lod, as well as an article by M. V. Esipova on historical and geographical overview of cup-shaped bells.

The final section of the volume addresses issues of contemporary music composition practice. In addition to articles on the importance of musical

liturgical culture for contemporary composers (G. A. Pozhidaeva), the features of the transformation of the traditional Adyghe melody “Zygyegus” – “Resentment” (A. N. Sokolova), and harp poetry in the works of Valery Kikta (E. A. Nikolaeva), phonographic modeling as an instrumentum for the art of music composition (M. I. Karpets), issues of ethnic art in the context of contemporary electronic music (B. Amanzhol, E. Fatyanova), the section presents two articles on the nowadays accordion repertoire: A. E. Lebedeva “The button accordion in the works of domestic composers of the XX – XXI centuries” and V. V. Bychkov “Trends in the development of Russian button accordion and foreign accordion music of the 1990s – 2010”. Despite the roll call in the titles of the articles, each of them has its own research vector.

O. V. Kolganova, D. A. Bulatova

Колганова Ольга Викторовна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Kolganova Olga Viktorovna – PhD, research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

kolganova.spb@gmail.com

Булатова Динара Айдаровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Bulatova Dinara Aidarovna – PhD, musicologist, senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

dinara.bulatova@mail.ru

I. Вопросы истории и теории органологии

I. Issues of the History and Theory of Organology

УДК / UDC 78.01

И. В. Мацевский / Ihor V. Macijewski
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

КОГНИТИВНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ
И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕОРИИ
ТРАДИЦИОННОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА

COGNITIVE METHODOLOGY AND THE TRADITIONAL
INSTRUMENTALISM THEORIES ENHANCEMENT

Аннотация. Статья посвящена одной из актуальных и важнейших проблем современного этномузыкознания и органологии (выросших во многом из научных положений европейской теории и эстетики академической музыки, которые часто не соответствуют явлениям искусства контактной коммуникации) – совершенствования и развития ее теории, путей анализа и систематизации, а также терминологического аппарата. Существенные возможности исследователю здесь открываются при его непосредственном обращении к традиционным мастерам и реципиентам-знатокам своей этнической традиции и изучении их музыкальной эстетики, теоретических идей, практики обучения, традиционной профессиональной терминологии.

Специальное внимание в статье уделено проблеме многозначности термина (относящегося и к части инструмента, игровым позициям и т. д., и музыкальным жанрам и формам, разделам композиции); соотношениям между известной европейской «вариативностью» и более соответствующим этнической музыке математическим множеством; между предполагаемой «стихийностью» и традиционным профессионализмом; зоо- и антропоморфическим концепциям, формам и терминам в традиционной этнической теории и терминологии.

Ключевые слова: академическая музыка, антропоморфизм, вариативность, когнитивный подход, композиция, контактная коммуникация, многозначность, множество, профессионализм, реципиенты-знатоки, стихийность, традиционное искусство, традиционная музыкальная эстетика, теория и терминология, зооморфизм.

Annotation. The article describes one of the most actual and important issues of the contemporary ethnomusicology (trained in the European academic music theory and aesthetics scientific rules that is often not corresponds to the art of contact communication phenomena) – the improvement and the development of its theory, criterions for the analysis, the systematization of traditional instrumental music and the terminological apparatus. The essential possibilities are there discovered with the application of the cognitive method of the traditional art culture studying, when the ethnomusicologist address a request to traditional ethnic musicians and recipients-connoisseurs of traditional music and researches their musical aesthetics, theoretical ideas, pedagogical practice, traditional professional terminology.

The special attention in the article is given to the problems of the term polysemy (so to the instrument parts, playing positions etc., as the musical genres and forms, the composition sections), the relations between the known European variantity and the real for the traditional music – the mathematical multitude; the spontanelity and the traditional professionalism; the zoo- and anthropomorphic concepts, forms and terms in the traditional ethnic theory and terminology.

Keywords: academic music, anthropomorphic, composition, cognitive method, contact communication, multitude, polysemy, professionalism, recipients-connoisseurs, spontanelity, traditional art, traditional music aesthetics, theory and terminology, variantity, zoomorphic.

Чем дальше мы уходим от живой практики бытования и функционирования этнической инструментальной музыки (увы, многочисленные войны, репрессивные акции в отношении носителей этнического инструментализма – под любыми лозунгами! – культуры- и геноциды, универсализация медийного пространства и апология массовой культуры, политико-экономические и культурно-глобализационные коллизии XX–XXI вв.

существенно повлияли на разрушение традиции), тем актуальнее становится задача фиксации и изучения ее высочайших художественных и нравственных ценностей, ориентированных на сохранение и развитие человечества как *содружества народов* («Человечество – это народы!» – Ю. Бромлей), а не популяции роботов.

Теория и история традиционной музыки, как и этнического искусства вообще, формировались европейскими и отечественными учеными, опиравшимися (интуитивно или осознанно) на принимаемые как универсальные закономерности и нормы академической художественной культуры, жестко фиксированных ее форм (письменной традиции, литературы, тиражирования, исполнительской интерпретации – при неизменном сохранении исходного нотного текста). И даже сегодня – при возрастании интереса к этнической песне и музыке – вновь создаваемые т. н. фольклорные ансамбли обучаются на копировании звукозаписей отдельных исполнений традиционных музыкантов.

Слыша и видя многообразие версий одного произведения, исполняемого традиционными мастерами (в том числе и певцами, танцорами), трактуют это как проявление *вариантности* [7] либо *импровизационности* [28]. Отсюда и многочисленные попытки выявить исходный, или древнейший, первичный текст либо тип (*архетип*) этого текста и разработать методику выявления такого «пратекста» на уровне *ритмического* или *мелодического* типа: РТ, МТ [5; 6; 8; 9; 10; 29]. Намерения также проследить *этапы становления* традиционной музыки, *реконструировать ее историю* – при фактическом отсутствии документированного материала (полноценных записей других эпох) – чрезвычайно ценны [26].

Проявление европоцентризма имеет место и в характерном для классической теории фольклористики и этномузыкознания *противопоставлении* академиче-

ского искусства как *профессионального* (социально закрепленного, опирающегося на собственную систему обучения, обладающего своей теорией и терминологией) и традиционного как *народного* (стихийного коллективного творчества людей труда, непосредственных производителей материальных ценностей [7].

Одним из первых исследователей в отечественном этномузыкознании, кто провозгласил фольклор *искусством мастеров*, выделившихся (знанием, талантом, направленностью деятельности) из общей сельской среды, был Е. В. Гиппиус [14].

Пути совершенствования и развития теории и истории традиционного инструментализма, как и этнического искусства вообще, в значительной мере будут зависеть от активизации *когнитивного подхода* к их изучению. Прежде всего, это привлечение внимания органиологов не только к художественному наследию – зафиксированным образцам этнической музыки, – но и к познанию *опыта обучения, передачи традиции, социального и профессионального статуса, системы знаний, культурно-исторических, эстетических и музыкально-теоретических представлений*.

Внимание исследователей должно быть направлено как на самих мастеров-музыкантов, *создателей* и *носителей* этнического искусства, их социальный статус, творческую и педагогическую практику [11; 12; 13; 16; 22; 23; 24; 25; 27; 28], так и на традиционных *реципиентов* искусства, слушателей-зрителей, *знатоков* и *толкователей* творчества мастеров разного типа, направленности и уровня, форм бытования и функционирования региональной художественной культуры, ее истории и мифологии [см. также: 17; 19; 21; 23; 25].

Воззрения знатоков этнического искусства, в отличие от академических ученых-искусствоведов, реже фиксируются в виде *письменных текстов*, хотя и таковые

имеют место [18]. Они реализуются в *устной форме*, в *высказываниях* и *репликах* во время репетиционной работы; *комментариях* в процессе исполнения обряда, ритуала; на *занятиях с учениками*, в *воспоминаниях* об игре тех или иных мастеров, музыкально-культурных событиях прошлого и настоящего и т. д. [22; 23]. И, разумеется, в традиционных *обозначениях* и *терминах*.

Приведем несколько образцов проявления знаний и обобщений традиционных представителей этнической культуры о своем инструментализме, его *эстетике*, *теории* и *терминологии*.

Бытующий в среде карпатских украинцев – гуцулов термин *баси* имеет по крайней мере пять значений, отражающих в целом, его *структурно-функциональную – системную – типологию*:

– первое: *басовый голос* в трех-четырёхлинейном *многоголосии* (включая случаи проявления 4-хголосной гармонии академического образца);

– второе: *самый нижний* (по общей системе звуковысотных регистров и зон) музыкальный *инструмент* – типа виолончели или камерного баса и т. п., либо самая нижняя партия инструментального или вокального ансамбля (в т. ч. женского) в сфере традиционной свадебной музыки;

– третье: 4-я (*нижняя*) *струна* скрипки или *нижние струны* цимбал;

– четвертое: в комбинации «скрипка-баси» – альт, *инструмент виольного типа* (строй которого на квинту ниже скрипки);

– пятое: в комбинации «баси великі» – *контрабас*.

Как видим, определение отражает не только *акустическую структуру* (объективное звуковысотное положение) феномена, но и *функцию* в ансамблевой культуре.

В традиционной теории и эстетике музыки, отразившихся в терминологии, весьма существенное место

принадлежит **культурно-антропологическим** представлениям о **музыкальном инструменте** как о **живом существе**. Зоо- и антропоморфизм отразились и в **уподоблении формы** инструмента человеку или животному, и в **названиях** его составных частей.

Вот некоторые из них, почерпнутые у носителей этнической музыкальной традиции славянских и тюркских народов.

Голова – в традиционных украинских и белорусских обозначениях: *голова, голівка, галоўка*; у казахов, киргиз, волжских тюрков – *баш, бас*:

1. верхняя **часть инструмента** – *головка* (с колками для струн) лютневых хордофонов (типа скрипки, виолончели, контрабаса, домбры, кобыза, комуза, кыяка и т. д.) либо прилегающая к исполнителю часть аэрофона (натуральных труб – *трембіта, трубка, рог* и т. п.; открытых флейт (*фляра, сыбызгы, курай* и т. п.);
2. **главная** (первая) **звуковысотная зона** (с определенным местом ее расположения на грифе инструмента) **музыкальной композиции** – в произведениях крупных инструментальных форм (гуцульских скрипичных поэмах, казахских домбровых кюях: *бас буын* = головное звено – ее обозначение).

Шея – *шия* (укр.), *шыя* (белорусск.), *kark* (польск.), *орта* (казахск.):

1. **средняя часть** (основная для прижимания пальцами при игре часть шейки/грифа хордофона);
2. **среднее расположение кисти и ее позиция** на струнах;
3. **вторая звуковысотная и композиционная зона** (казахск. – «Орта-буын») в структуре крупных музыкальных форм.

Спина – *спинка* (укр.), *сьпіна* (белор.) – нижняя дека хордофонов.

Уши – *вуха* (укр., белор.), *келэк* (киргиз.) – колки для струн.

Звуковые ноздри – *зукавыя ноздзі* (белор. Полесье) – резонаторные отверстия (в т. ч. эфы) лютневых хордофонов.

Подставка у киргизских комузистов или кыякистов обозначается терминами, переводимыми как *конь*, лошадка; резонаторный стерженек между деками скрипки у галицких, буковинских и закарпатских украинцев – *душе*, *душа*; из этого круга и *душка*, оставшаяся в академической терминологии.

Как *выражение живого*, как *проявление звуковой экспрессии* трактуется в традиционной теории и эстетике музыки и *мелодия*, в среде западноукраинских традиционных музыкантов, также нередко обозначаемая термином *душе / душа*.

Первое значение этого термина – *мелодическая партия* в традиционной ансамблевой *партитуре* (естественно, представляемой, но никогда не фиксируемой в нотной записи).

Второе – *главная инструментальная партия в ансамбле* (например, партия скрипки).

Третье (в этой же традиции) – вышеназванная *душка* – колышек между деками. Благодаря ее резонансному значению усиливается экспрессия мелодических проявлений во всех партиях, исполняемых на лютневидных или цитровых (цимбалы) хордофонах.

В числе зооморфных (и шире – *натуроморфных*) и отчетливые *эргологические концепции* традиционных музыкантов о том, какой материал представляется оптимальным для *изготовления* инструмента и успешного его *функционирования* в традиционной среде [см. также: 22; 23; 25; 27].

Наилучшим у гуцулов считается такой способ изготовления волынки – *дутки*: «Шкіру тра здоимити з живого кізле – тогди дутка ме гучати ек пищит кізле» (букв. – шкуру надо снимать с живого козленка; тогда и дутка будет звучать как козленок пищит) [20, 102].

А для изготовления *трембиты* (натуральной деревянной пастушеской трубы в Карпатах) наилучшим материалом считается ель *громовиця* – дерево, в которое «ударил гром»; он ей передал свой голос, и ее звук будет разноситься мощно и далеко, как гром; старые люди говорят, что с громом небесным передается трембите голос ее *Первосоздателя*. Нынешние мастера «объясняют»: «Електрика ек вдарит, то смерека стає голоснішоў. Так ме стрілети, ек грім» / «Электричество как ударит, ель становится более голосистой. Так будет стрелять, как гром». Согласно современной науке удар молнии производит идеальный раскол дерева и образование резонансной древесины [20, 108].

К числу проблемных вопросов теории традиционно-инструментализма относятся вышеназванные представления академической науки о т. н. *вариативности* изложения музыкального материала и *стихийности*, неосознанности процесса творчества в традиционном искусстве.

Благодаря когнитивному соприкосновению со структурно-функциональными представлениями, культурно-эстетическими позициями и знаниями традиционных мастеров-теоретиков музыкального искусства сегодня мы, во-первых, приходим к иному пониманию специфики произведения этнической музыки и его текстообразования. Традиционное произведение существует во множестве (в математическом смысле – как математическая дефиниция – *the mathematical multitude*) возможных текстов, каждый из которых принципиально самостоятелен и не является изменением какого-либо другого [15].

Причем, у каждого музыканта должен быть свой полноценный набор возможных текстов одного произведения, в т. ч. для каждой исполнительской ситуации.

Во-вторых, согласно теоретико-эстетическим и социокультурным представлениям мастеров и реципиентов этнического искусства традиционный инструментализм является **осознанной профессиональной сферой деятельности**, требующей как особых способностей, **таланта, призвания**, системы **обучения**, так и форм **социального обеспечения**. Это искусство обладает своей эстетикой, теорией и традиционной терминологией [3; 21; 22].

Вот несколько примеров:

Когда впервые, еще студенткой консерватории, В. Мациевская приехала на обучение к выдающемуся прикарпатскому музыканту В. Могуру и захотела сделать аудиозапись его исполнения, он не разрешил: «Если ты хочешь играть как мы [свадебные музыканты – *И. М.*], – никаких записей!». На ее возражение: «Но Вы же каждый раз играете иначе!» – ответил: «Вот все и осваивай!».

И другой сюжет с нею же. Собираясь обучаться у знаменитого буковинского скрипача С. Прилипчана (хотя он не любит обучать, за почти 60-летнюю творческую деятельность у него было лишь 3-4 ученика), Виктория с мельчайшими деталями на основе звукозаписей и нотаций игры освоила его репертуар. Он, послушав, сказал: «Ладно, возьму (обучать)... Но почему ты играешь как я? <...> Ты играй как ты!!!» То есть: найди **свое множество** возможных версий и никогда ничего не копируй! Перенимать – значит не фиксировать, не копировать, но, слушая многочисленные исполнения, создавать свой комплекс, свое множество возможных версий каждого произведения и его разделов.

И тот, и другой мастер при этом говорили: «Маємо два, май і білше способи **науки до музики!**» («У нас

существует два, а то и больше методов науки к музыке [путей обучения]»!

И в самом деле, в каждой этнической традиции существуют свои *способы* и *школы обучения* (многие десятилетия на Гуцульщине соперничали школы Гавеця-Могура и Верижко-Прилипчанов), различные *творческие позиции* маститых музыкантов, свои проявления и *системы* художественного *профессионализма*.

Как и различные формы *социального* закрепления статуса традиционного музыканта-профессионала, в т. ч. *оплата его труда* – игры; они весьма ярко обозначаются в высказываниях носителей этнической культуры. Характерный образец – из записанных А. Ромодиным рассказов Е. Г. Шабловского – свадебного музыканта (южная Псковщина):

«Научился я играть от брата... Брат играет, я смотрю; потом он уходит, я беру... и начало получаться... брат показывал: “Сюда ударь, сюда”; за мной стоял и брал меня за руку; у меня крючок между пальцев... Потом стал лучше играть – как с Амелькой (профессиональным свадебным цимбалистом – *И. М.*) начал играть. От его и смотрел... Играли и на деньги, и на картошку, ведро картошки... Марша играли свадебникам приглашенным, платять тада... рублей шестьдесят набирали старыми; это – только за марши. И младенец (жених) даст от себя двадцать-тридцать рублей... говорил: “Дам двадцать рублей от себя, остальное наберете за марши”» [24, 225].

Обращение к положениям и терминам, высказываемым носителями этнической культуры, музыкантами и реципиентами-знатоками, а также к социокультурным, творческим и теоретико-эстетическим воззрениям мастеров традиционного инструментализма очень многое может дать для совершенствования и развития нашей науки в области истории и теории традиционного

инструментального музыкального искусства. Открывается огромное поле для новых научных изысканий, открытий и решений.

Литература

1. *Бойко Ю. Е.* Исполнительское мышление народного музыканта // Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа / Науч. ред. Д. Булатова. СПб.: РИИИ, 2014. С. 7–18.
2. *Бойко Ю. Е.* К проблеме вторичной интерпретации традиционной инструментальной музыки // Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа / Науч. ред. Д. Булатова. СПб.: РИИИ, 2014. С. 117–143.
3. *Бойко Ю. Е.* Роль мастера в становлении крупной формы в народной инструментальной музыке // Мастер и народная художественная традиция руссколго Севера. Петрозаводск: ПетрГУ, 2000. С. 25–33.
4. *Бойко Ю. Е.* Терминология русских инструментов бытового музицирования // Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб.: РИИИ, 2010. Вып. 3. С. 16–54.
5. *Гошовский В. Л.* Семиотика в помощь фольклористике // Советская музыка. 1965. № 8. С. 100–106.
6. *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению. М.: Сов. композитор, 1971. 304 с.
7. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1967. 319 с.
8. *Елатов В. И.* Мелодические основы белорусской народной музыки. Минск: Наука и техника, 1970. 143 с.: нот. ил.
9. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.
10. *Земцовский И. И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии (опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 36–50.
11. *Квитка К. В.* Избранные труды: В 2 т. / Ред.-сост. В. Л. Гошовский. Т. 2. М.: Сов.комполитор, 1973. 424 с.

12. *Квітка К.* Вибрані статті / Упор. А. Іваницький. Ч. 1. Київ, 1985. Ч. 2. Київ, 1986. 142 с., нот.
13. *Мацевская В. И.* Феномен музыкальной памяти в свете современной когнитивной психологии // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб.: РИИИ, 1999. С. 74.
14. *Мацевский И. В.* Наследие Е. В. Гиппиуса: проблемы и перспективы // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 2. СПб.: РИИИ, 2013. С. 198–211.
15. *Мацевский И. В.* О специфике художественного текста в этнической музыке // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 3. СПб.: РИИИ, 2018. С. 84–89.
16. *Мацевский И. В.* Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 2. СПб.: РИИИ, 2012. С. 140–152.
17. *Мацевский И. В.* Системно-этнофонический метод в органологии // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1. СПб.: 2013. С. 97–106.
18. *Мацевский И. В.* Традиционная наука польских народных музыкантов Западной Белосточкины (к проблеме когнитивной музыкологии) // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 2. СПб.: РИИИ, 2012. С. 91–94.
19. *Мацієвська В.* Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнитивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури // Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк: ОНМЦК, 2010. Вип. 3. С. 100–109.
20. *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 464 С., ноти.
21. *Мацієўскі І.* Музычныя спецыялісты традыцыйнай культуры (псіхалага-культуралагічная праблематыка) // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. Мінск: БДУКМ, 2011. С. 11–14.
22. *Мацієвський І.* Традиційний музичний професіоналізм на перехресті доцентрових тенденцій // Питання етномузикології. Київ: Музична Україна, 2009. Вип. 4. С. 6–11.

23. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХДАК, 2009. 300 с.
24. Ромодин А. В. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. 288 с.
25. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків: Вид. О. Савчук, 2012. 512 с.
26. Elschek O. Hudobna veda súčasnosti. Systematika, teoria, vyvin. Bratislava: Veda, 1984. 384 s.
27. Strajnar J. Zur Frage der Personlichkeit des Volksmusikanten in Slowenien // Studia instrumentorum musicae popularis, VII. Stockholm: Musikhistoriska Museet, 1981. S. 37–39.
28. Suliceanu G. Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation concernant le folklore musical roumain // Yearbook of the IFMC, vol. 8. Kingston: IFMC, 1977. P. 97–107.
29. Suppan W. Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Model und Typus in der Musikethnologie // Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Kraków: PWN, 1973. S. 41–52.

References

1. Boyko Yu. E. Ispolnitel'skoe myshlenie narodnogo muzykanta [Performing Thinking of a Folk Musician]. *Boyko Yu. E. Interpretatsiya muzyki: zametki instrumentoveda [Music Interpretation: Notes of the Organologist]*. Nauch. red. D. Bulatova. Saint Petersburg: RIII, 2014. P. 7–18. (In Russian)
2. Boyko Yu. E. K probleme vtorichnoy interpretatsii traditsionnoy instrumental'noy muzyki [To the Problem of the Secondary Interpretation of Traditional Instrumental Music]. *Boyko Yu. E. Interpretatsiya muzyki: zametki instrumentoveda [Music Interpretation: Notes of the Organologist]*. Nauch. red. D. Bulatova. Saint Petersburg: RIII, 2014. P. 117–143. (In Russian)
3. Boyko Yu. E. Rol' мастера v stanovlenii krupnoy formy v narodnoy instrumental'noy muzyke [The Role of the Master in the Formation of a Large Form in Traditional Instrumental Music]. *Master i narodnaya khudozhestvennaya traditsiya*

- russkogo Severa* [Master and Folk Art Tradition of the Russian North]. Petrozavodsk: PetrGU, 2000. P. 25–33. (In Russian)
4. Boyko Yu. E. Terminologiya russkikh instrumentov bytovogo muzitsirovaniya [The Terminology of Russian Instruments of Domestic Music Making]. *Materialy k Entsiklopedii muzykal'nykh instrumentov narodov mira* [Materials for the Encyclopedia of Musical Instruments of the World Peoples]. Saint Petersburg: RIII, 2010. Vol. 3. P. 16–54. (In Russian)
 5. Goshovskiy V. L. Semiotika v pomoshch' fol'kloristike [Semiotics to Help Folklore]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1965. №8. S. 100–106. (In Russian)
 6. Goshovskiy V. L. U istokov narodnoy muzyki slavyan: ocherki po muzykal'nomu slavyanovedeniyu [At the Origins of Slavic Folk Music: Essays on Musical Slavic Studies]. M.: Sov.kompozitor, 1971. 304 p. (In Russian)
 7. Gusev V. E. Estetka fol'klora [Aesthetics of Folklore]. Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1967. 319 p. (In Russian)
 8. Elatov V. I. Melodicheskie osnovy belorusskoy narodnoy muzyki [Melodic Foundations of Belarusian Folk Music]. Minsk: Nauka i tekhnika, 1970. 143 p.: not. il. (In Russian)
 9. Zemtsovskiy I. I. Melodika kalendarnykh pesen [Melody of Calendar Songs]. Leningrad: Muzyka, 1975. 224 p. (In Russian)
 10. Zemtsovskiy I. I. Problema varianta v svete muzykal'noy tipologii (opyt etnomuzykovedcheskoy postanovki voprosa) [The Problem of Option in the Light of Musical Typology (the Experience of Ethno-Musicological Posing the Question)]. *Aktual'nye problemy sovremennoy fol'kloristiki* [Actual Problems of Modern Folklore]. Leningrad: Muzyka, 1980. P. 36–50. (In Russian)
 11. Kvitka K. V. Izbrannye trudy [Selected Works]: In 2 vol. Red.-sost. V. L. Goshovskiy. Vol. 2. M.: Sov. kompozitor, 1973. 424 p. (In Russian)
 12. Kvitka K. Vibrani statti [Selected Articles]. Upor. A. Ivanits'kiy. Part 1. Kiïv, 1985. 142 s., not. Part 2. Kiïv, 1986. 142 p., not. (in Ukrainian)
 13. Maciewskaya V. I. Fenomen muzykal'noy pamyati v svete sovremennoy kognitivnoy psikhologii [The Phenomenon of Musical Memory in the Light of Modern Cognitive Psychology].

- Traditsionnye muzykal'nye instrumenty v sovremennoy kul'ture* [Traditional musical instruments in modern culture]. Saint Petersburg: RIII, 1999. P.74. (In Russian)
14. *Macijewski I. V. Nasledie E. V. Gippiusa: problemy i perspektivy* [The Heritage of E.V. Gippius: Problems and Prospects]. Macijewski I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. Vol. 2. Saint Petersburg: RIII, 2013. P. 198–211. (In Russian)
 15. *Macijewski I. V. O spetsifike khudozhestvennogo teksta v etnicheskoy muzyke* [On the Specifics of Literary Text in Ethnic Music]. Macijewski I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. Vol.3. Saint Petersburg: RIII, 2018. P. 84–89. (In Russian)
 16. *Macijewski I. V. Rol' tsekhovykh organizatsiy gorodskikh muzykantov v stanovlenii traditsionnykh instrumental'nykh ansambley* [The Role of the Workshop Organizations of Urban Musicians in the Formation of Traditional Instrumental Ensembles]. Macijewski I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. Vol. 2. Saint Petersburg: RIII, 2012. P. 140–152. (In Russian)
 17. *Macijewski I. V. Sistemno-etnofonicheskiy metod v organologii* [System-Ethnophonic Method in Organology]. Macijewski I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. Vol.1. SPb.: 2013. P. 97–106. (In Russian)
 18. *Macijewski I. V. Traditsionnaya nauka pol'skikh narodnykh muzykantov Zapadnoy Belostochchiny (k probleme kognitivnoy muzykologii)* [Traditional Science of Polish Folk Musicians of the Western Bialystochina (on the Problem of Cognitive Musicology)]. Macijewski I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. Vol. 2. Saint Petersburg: RIII, 2012. P. 91–94. (In Russian)
 19. *Maciews'ka V. Idei Klimenta Kvitki i suchasna kompleksno-aprobatsiyna ta kognitivna metodika doslidzhennya traditsiynoi instrumental'noi muzichnoi kul'turi* [Kliment Kvitka's Ideas and Modern Complex-Testing and Cognitive Methods of Studying Traditional Instrumental Musical Culture]. *Narodna tvorchist' ukraintsiv u prostori ta chasi* [Folk Creativity of Ukrainians in Space and Time]. Luts'k: ONMTsK, 2010. Vip. 3. P. 100–109. (In Ukrainian)

20. *Maciewś'kiy I.* Muzichni instrumenti gutsuliv [Hutsul Musical Instruments]. Vinnitsya: Nova kniga, 2012. 464 p., noti. (In Ukrainian)
21. *Maciewśki I.* Muzychnyya spetsyyalisty tradytsyy nay kul'tury (psikhologa-kul'turalagichnaya prablematyka [Musical Specialists of Traditional Culture (Psycho-Cultural Problems)]. *Aÿtentychny fal'klor: prablemy zakhavannya, vyvuchennyya, usprymannya* [Authentic Folklore: Problems of Preservation, Study, Perception]. Minsk: BDUKM, 2011. P. 11–14. (In Belarusian)
22. *Maciewś'kiy I.* Traditsiy ny muzichniy profesionalizm na perekhresti dotsentrovikh tendentsiy [Traditional Musical Professionalism at the Crossroads of Centripetal Trends]. *Pitannya etnomuzikologii* [Questions of Ethnomusicology]. Kiïv: Muzichna Ukraïna, 2009. Vip. 4. P. 6–11. (In Ukrainian)
23. *Mishalov V. Yu.* Kul'turno-mistets'ki aspekti genezi i rozvitku vikonavstva na kharkivs'kiy banduri [Cultural and Artistic Aspects of Genesis and Development of Performance on the Kharkov Bandura]: dis. ... kand. mistetstvoznavstva. Kharkiv: KhDAK, 2009. 300 p. (In Ukrainian)
24. *Romodín A. V.* Chelovek tvoryashchiy. Muzykant v traditsionnoy kul'ture [Creative Man. Musician in Traditional Culture]. Saint Petersburg: GNII «Institut istorii iskusstv», 2009. 288 p. (In Russian)
25. *Khotkevich G.* Muzichni instrumenti ukraïns'kogo narodu [Musical Instruments of the Ukrainian People]. Druga redaktsiya. Kharkiv: Vid. O. Savchuk, 2012. 512 p. (In Ukrainian)
26. *Elschek O.* Hudobna veda sucasnosti. Systematika, teoria, vyvin [Musical Science of Contemporaryity. Systematics, Theories, Developed]. Bratislava: Veda, 1984. 384 p. (In Slovak)
27. *Srajnar J.* Zur Frage der Personlichkeit des Volksmusikanten in Slowenien [On the Question of the Personality of the Folk Musician in Slovenia]. *Studia instrumentorum musicae popularis* [Tools of Popular Music Studies], VII. Stockholm: Musikhistoriska Museet, 1981. P. 37–39. (In German)
28. *Suliceanu G.* Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation concernant le folklore musical roumain [The Psychological Implications in the Structure of the Improvisation Process Concerning Romanian Musical Folklore].

Yearbook of the IFMC, vol. 8. Kingston : IFMC, 1977. P. 97–107.
(In German)

29. Suppan W. Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Model und Typus in der Musikethnologie [To Use the Terms Form, Structure, Model and Type in Music Ethnology]. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien* [Analysis and Classification of Folk Melodies]. Krakow: PWN, 1973. P. 41–52. (In German)

Мациевский Игорь Владимирович – композитор, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Macijewski Ihor Vladimirovich – Dr. hab., musicologist, composer, professor, Academician, Russian Academy of Natural Sciences and the International Informatization Academy [United Nations], Honored Artist of Ukraine and Poland, Head, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

ihormcw@mail.ru

И. В. Вискова / Irina V. Viskova
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

КУРТ ЗАКС
И «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

CURT SACHS
AND «THE HISTORY OF MUSICAL INSTRUMENTS»

Аннотация. Статья посвящена книге выдающегося немецкого инструментоведа Курта Закса «История музыкальных инструментов». Исследование остается современным до сегодняшнего дня, в нем содержится огромное количество информации, в основе которой – иконографические, библиографические источники, а также работа автора с ведущими коллекциями музыкальных инструментов Европы и Америки. В статье рассматриваются вопросы, связанные с историей создания книги, ее структурой, затрагиваются проблемы терминологии и иконографии.

Ключевые слова: Курт Закс, история музыкальных инструментов, терминология, инструментоведение, иконография.

Annotation. The article is dedicated to the book of outstanding German organologist Curt Sachs «The History of Musical Instruments». This research remains actual to this day; it contains a lot of information based on iconographic, bibliographic sources and on the author's work with leading instrumental collections in European and American. The article discusses issues related to the history of the book and structure, addresses problems of terminology and iconography.

Keywords: Curt Sachs, history of musical instruments, terminology, organology, iconography.

Курт Закс (*Curt Sachs*, 1881–1959) заслуженно считается основателем дисциплины «инструментоведение» – главным образом благодаря, созданной им совместно с Эрихом фон Хорнбостелем (*Erich Moritz von Hornbostel*, 1877–1935) классификации музыкальных инструментов. Система, представленная учеными в 1914 г., логич-

на и универсальна, даже если ограничиваться первыми тремя-четырьмя ступенями использованной в ней типологии¹.

Несмотря на многие попытки ее пересмотра, система классификации Хорнбостеля–Закса до настоящего времени сохраняет свои позиции и лежит в основе всех современных инструментальных коллекций. Комиссия, создающая серию международных библиографических и нотографических справочников «Международный каталог музыкальных источников»², в 2005 г. единодушно признала, что это наиболее функциональная классификация инструментов [1].

В свое время Курт Закс написал книгу «Значение и технологии музеев, содержащих коллекции музыкальных инструментов» (1934). Книга используется до сих пор и считается своеобразным манифестом в этой сфере, поскольку в ней определены базовые принципы организации инструментальных коллекций [4].

В частности, он считал, что в музее ««незвучащий» инструмент – это нонсенс, он подобен «невидимой картине» и предлагал еще в тридцатые годы XX в. использовать в экспозиции фонографы [4, 9], что и было реализовано в Париже в музее этнографии Трокадеро (*Du Trocadéro*).

Ученый предложил организовывать музейную экспозицию по тем же принципам, по которым он впоследствии организовал материал в своей книге «История музыкальных инструментов», впервые изданной в Нью-Йорке в 1940 г.: в соответствии с его собственными теориями об эволюции и миграции музыкальных инструментов, а также об их классификации. В одном из залов выставки Закс предложил создать ознакомительную экспозицию, демонстрирующую «предысторию музыки». Именно главой «У истоков инструментария», посвященной возникновению музыкальной культуры, он и начал свою книгу.

Структура исследования выстраивается по трем параллелям: первая – классификация музыкальных инструментов, вторая – национальные культуры, третья – историческая периодизация (доисторическая эпоха, музыка Средневековья, эпоха Возрождения, барокко, романтизм, двадцатый век).

В ходе изучения истории музыкальных инструментов Закс обращался к инструментарию не только европейской, но и неевропейских культур. Ученый считается одним из основателей этномузыкологии, поскольку первым начал основательно изучать инструменты Африки, Мадагаскара, Индии, Дальнего и Ближнего Востока.

Мировая история музыкальных инструментов в книге укладывается в единую систему, в которой европейская музыка впервые появляется лишь в четырнадцатом разделе. Начальные же главы посвящены первобытной культуре, инструментам Древнего мира и эпохе Средневековья. Только в этой части наряду с инструментарием Азии, Индии, Ближнего и Дальнего Востока появляется глава об европейских музыкальных инструментах. Главы в каждой части прокладывают себе путь через соответствующие географические регионы. Это не сухой слепок с определенного времени и места; это оценка того, как виды инструментов появлялись, развивались, функционировали и исчезали.

Книга сопровождается обширным иконографическим материалом. Это графические рисунки музыкальных инструментов и таблицы с фотографическими изображениями, качество которых соответствует техническим возможностям первой половины XX в.

Значительную часть материала представляют графические рисунки. Возникает вопрос об образцах, на основе которых эти рисунки были сделаны. В «Истории музыкальных инструментов» таких указаний почти нет, хотя в «Лексиконе музыкальных инструментов», вышедшем в 1913 г. в Берлине, приведен список инстру-

ментальных коллекций, на основе которых последний был создан [5]. Среди музеев, в которых поработал Закс: Исторический музей (Базель), Музей музыкальных инструментов (Брюссель), Национальный музей (Дублин), Этнографический музей (Флоренция), Музей консерватории (Милан), Городской музей (Венеция) и многие другие [5, 15]. Часть рисунков из «Лексикона» перешли в «Историю музыкальных инструментов».

В первом издании труда 1940 г. [6], в отличие от последующих, в некоторых случаях все же есть указания на авторов, из работ которых позаимствованы рисунки. Так, изображения индийских погремушек³ взяты из книги Карла Густава Изиковича «Инструменты Южной Америки», изданной в Швеции в 1934 г. [2]. В последующих изданиях этот комментарий отсутствует.

В книге на рисунке 4 [6, 30] изображен *Щелевой барабан*⁴ из Новой Гвинеи. Здесь Закс отсылает как к первоисточнику – к своему «Лексикону» 1913 г. Демонстрируя этот инструмент, Закс в «Истории музыкальных инструментов» приводит фотографию, привезенную из этнографической экспедиции [6, 32–33]. В комментариях к фотографии в первом издании написано, что это гигантский щелевой барабан, который находился в специальной хижине [6, 30]. Фотография была сделана в месте с названием Ао-Нанг, штат Ассам, в Северо-Восточной Индии (*Ao-Naga, Assam, India*) и принадлежит преподобному отцу Стегмилляру (*Ph. Rev. Father Stegmillar*). В более поздних изданиях нет указания на то, где сделан снимок и кто его сделал.

В главах исследования описание ранних инструментов сопровождается их изображениями на картинах европейских художников. Это инструменты, чьи прототипы имеют древнее происхождение. К ним относится фрикционный барабан, звук на котором извлекается трением – пальцами, тряпочкой, веревкой – о мембрану, натянутую на полый корпус, например глиняный горшок.

Чтобы изменить высоту звука, на мембрану можно давить пальцем.

В Нидерландах фрикционный барабан называется *Rommelpot*. В разных изданиях Закс в качестве примера приводит две картины с одним сюжетом. В издании 1940 г. представлена картина голландского художника Франса Халса (*Frans Hals*, 1580/85 – 1666). «Человек с роммельпотом» (1618–1622). В более поздних изданиях представлена картина нидерландского художника Яна Минсе Моленара (*Jan Miense Molenaer*, 1610–1668) «Музицирующие дети» (1629).

Фрикционные барабаны различных видов известны с глубокой древности, встречались на островах в Тихом океане, в частности в Новой Каледонии на территории современных государств Того и Гана в Западной Африке. В европейской традиции инструмент был широко известен в Нидерландах. В день святого Мартина Турского, ближе к вечеру, 11 ноября, который в Голландии считался первым днем зимы, мальчики ходили от дома к дому, играли на роммельпоте и пели календы. Роммельпот чаще всего изготавливался из кухонного или цветочного горшка с натянутым на нем пузырем животного.

Инструменты, популярные по всему миру, такие как лира, проходят красной нитью через всю книгу. На лирах играли шумеры, египтяне, греки, европейцы, лиры были смычковые, щипковые, колесные. Поэтому они широко представлены в книге.

Впервые описание *лиры* появляется во второй части «Античность», в разделе Шумер и Вавилония. В качестве иллюстрации Закс поместил изображение шумерской лиры с головой быка из музея университета в Филадельфии [6, 64–65]. В книге представлена деревянная лира после консервации по состоянию на 1940 год. По внешнему виду она полностью соответствует известной лире, находящейся в Британском музее. Также Закс

указывает на то, что аналогичный инструмент был в то время в музее Багдада [6, 78].

Автор дает подробное инструментоведческое описание музыкального инструмента. Он пишет о том, что на лире было 8 или 11 струн, один конец которых был обмотан вокруг верхней поперечной переключины и обвязан вокруг нее узлом. Натяжение регулировалось деревянными клинышками. Играли двумя руками как на арфе, без плектора. В Месопотамии, где лиры были меньше по размеру, плектор использовали в правой руке, при этом левая рука помогала при игре и приглушала звук [6, 79].

Изображения инструментов, столь необходимые при написании исследования ретроспективного плана, Закс находит в различных источниках. Так, в качестве образца исполнителя на лире исследователь приводит фрагмент из шумерской мозаики (*University Museum, Philadelphia*) [6, 80–81], который может быть изображением кифареда на краснофигурной амфоре [6, 96–97]; иллюстрации из старинных манускриптов. Так, на страницах книги появляется миниатюра из католической Псалтыри первой половины XI в. с изображением средневековых арфы, рога и флейты Пана (Национальная библиотека, Париж) [6, 256–257]. Особый интерес представляет фигурка сирийца с прототипом органа (Александрия, I век до н. э.) [6, 144–145].

В поисках образца древнего органа Закс обнаружил в одном из музеев Греции александрийскую терракотовую статуэтку I века до н. э. сирийского волынщика, поющего и играющего в манере странствующих менестрелей. Этот человек одновременно производит несколько действий: одной рукой он держит флейту Пана, ее низкие длинные басовые трубы из тростника соединены с мешком из шкуры животного эластичными трубками с мехом, который обслуживается правой стопой, а воздух нагнетается рукой. Певец играет в перерывах между

декламированием стихов. Во время пения на одной из басовых труб он извлекает бурдон.

В третьей главе впервые появляется описание средневековых инструментов. Повествование о них встроено в эволюцию своего вида и разворачивается в контексте национальных музыкальных культур. Автор касается истории духовых, клавишных, ударных, струнных инструментов. В иконографии наиболее развернуто представлен *фидель*.

Фидель существовал в музыкальных культурах разных стран: Китай, Индия, Ява, Ближний Восток и Европа. Первоначально он получил известность как народный инструмент. Так, на Севере Индии был распространен *фидель-саранги* – массивный инструмент, с короткой толстой шейкой, тремя жильными (в некоторых вариантах одной металлической) струнами. При игре на нем пальцы не касаются струн сверху, только сбоку и ногтями. Под тремя или четырьмя основными жильными струнами, по которым двигается смычок, находятся 11–14 металлических струн, которые крепятся к меньшим по размеру колкам, находящимся сбоку шейки. Они резонируют с основными струнами аналогично европейской *viola d'amore*.

На Ближнем Востоке был распространен фидель с «нанизанным» на центральную ось резонатором, тянущимся от шпильки к тонкой шейке с тремя колками. Инструмент держался между ног и был также известен в Сиаме и Камбодже.

Варианты народных инструментов встречались практически во всех европейских странах:

– в Грузии и на Кавказе имели форму бутылки с пробкой и назывались *фандура*;

– в Болгарии и Югославии фидель был известен как *лира* – в качестве примера Закс приводит фотографию македонского лирника, играющего на *лирице* [6, 224–225]. Инструмент имеет грушевидную слегка выпуклую

форму с короткой шейкой, в конце которой находится диск или колковая коробка с тремя колками с тыльной стороны.

Другой тип смычкового хордофона, известный со времен Византийской империи, который был также распространен на Ближнем Востоке, называется *византийский фидель*.

Первые сведения о нем появились в персидских литературных источниках IX века. Торговыми путями инструмент мог проникнуть в Западную Европу. Византийская лира стала главным инструментом Западной Европы с названием фидель. Здесь Закс ссылается на трактат Иоанна Тинкториса (*Johannes Tinctoris*; ок. 1435 – 1511)⁵ – который писал о том, что «*viola*, как говорят, была изобретена в Греции» [6, 276]. До сегодняшних дней в Музее музыкальных инструментов в Афинах сохранилась *критская лира*, по своей форме представляющая собой тип *лираки*⁶.

По мнению Закса, название фидель связано с итальянским вариантом слова *viola*. Оно произошло от итальянского слова *vitulari*: вульгарное латинское слово, которое переводится как «брыкаться, скакать как теленок». Это связано с движением смычка, напоминающим прыжки бычка [6, 274]. Закс ищет изображения ранних итальянских фиделей. И если в *Лексиконе* 1913 г. в качестве примера он приводит панно в Палаццо Питти (Флоренция, XIV в.) [5, 139], то в более поздней *Истории музыкальных инструментов* представлен ранний фрагмент резьбы на соборе во французском городе Шартрезе, XII в. [6, 241]. В процессе доработки книги меняется ссылка на происхождение данного изображения – в первом издании указывается, что это капитель XII в. со ссылкой на музей в Тулузе [3, 249].

Варианты изображений средневекового фиделя представлены четырьмя картинами эпохи раннего Возрождения:

– Братья Хуберт и Ян ван Эйки (*Hubert van Eyck*; 1370–1426; *Jan van Eyck*, 1370–1385/1390, Нидерланды). Гентский алтарь (1432, фрагмент) в соборе Св. Бавона, Гент, Бельгия [3, 290];

– Ханс Мемлинг (*Hans Memling*, 1433–1435, Фламандия). «Играющие ангелы» (1480) – изображение на крыльях органа аббатства Бенедиктинов в испанском городе Нахера (Королевский музей изящных искусств, Антверпен) [3, 290];

– Мелоццо да Форли (*Melozzo da Forli*, 1438–1494, Италия). «Ангел с фиделем» – фреска в базилике Св. Петра в Риме (ок. 1480, фрагмент) [3, 291];

– Амброджо де Предис (*Giovanni Ambrogio de Predis*, ок. 1405 – ок. 1508, Италия). «Ангел с фиделем» – часть композиции в алтаре. Конец XV в. Национальная галерея в Лондоне [3, 291].

Судя по изображениям, в средние века форма европейского фиделя менялась. Маленький, выпуклый корпус, сужающийся к колковому диску, сначала увеличился, позже приобрел плоскую овальную форму с боковыми стенками (обечайками) и примерно к 1300 г. верхняя дека отделилась от нижней. Для удобства аппликатуры была выделена шейка, в XII в. на корпусе появилась талия.

Курт Зак также дает описание европейских разновидностей фиделя: *ребек* и *лира de braccio*.

Ребек (*rubebe*, *rebec*) – инструмент арабского происхождения, известный с XI в., форму старинных восточных инструментов сохранял до XIV в. У европейского ребека была серповидная форма колковой коробки как у мавританского ребека, верхняя дека с грифом возвышалась над нижней частью [6, 278]. К XVII в. ребек значительно уменьшился в размерах, благодаря чему появился инструмент, называемый *пошетта* (*pochette*), что значит «помещающийся в кармане»⁷.

В отличие от фиделя, у ребека деревянный корпус имел грушевидную форму, верхняя сужающаяся часть которого переходила непосредственно в шейку. Тыльная часть ребека была полусферической, выпуклой, в отличие от плоской у фиделя. Колки размещались сбоку, в то время как на фиделе – спереди или сзади.

В главе «Инструменты эпохи Возрождения» рассматривается еще одна разновидность фиделя – *лира de braccio*.

Лира de braccio, как пишет Закс, была создана на основе фиделя в начале XV в. Форма корпуса и резонаторных отверстий сближает ее со скрипкой. По сути, это усовершенствованный вариант фиделя, который предшествовал скрипке. От фиделя лиру de braccio отличает наличие талии на корпусе и широкий гриф; пять игровых струн располагались на грифе и две бурдонных сбоку от него, были также резонансные струны. Резонаторные отверстия на инструменте сначала имели форму буквы С, позже приобрели форму Т. Плоская подставка позволяла извлекать аккорды. Как пишет Закс, инструмент «имел скромные выразительные возможности» [6, 350]. Довольно быстро, уже к XVII в., лира de braccio вышла из употребления⁸. Следующей ступенью в эволюции этого инструмента станет скрипка.

Книга Курта Закса не устарела до сегодняшнего дня, в ней содержится огромное количество информации, основанной на иконографических, библиографических источниках и полученной автором в процессе работы ведущими инструментальными коллекциями Европы и Америки.

Примечания

¹ Э. Хорнбостель и К. Закс классифицировали музыкальные инструменты по двум основным критериям: источнику звука и способу его извлечения. По первому признаку инструменты подразделяются на самозвучащие (идиофоны), мембранные

(мембранофоны), струнные (хордофоны) и духовые (аэрофоны). С 1940 г. система была расширена за счет особой группы электрофонов.

² «Международный каталог музыкальных источников» (Répertoire International des Sources Musicales, или сокращенно RISM) начал составляться с 1952 г. благодаря усилиям Международного музыковедческого общества (IMS) и Международной ассоциации музыкальных библиотек (IAML).

³ Часть первая. Примитивная и доисторическая эпоха. Глава 1. Ранние инструменты. Рис. 1. Браслет-погремушка, индейцы Тукано (живут в лесах Колумбии, Перу и Бразилии); рис. 2. Погремушка из тыквы, индейцы Куна (Панама, Колумбия); рис. 3. Плетеная погремушка, Перу [6, 27].

⁴ Щелевой барабан – ударный инструмент, распространен в Азии, Африке, Северной и Южной Америке. Изготавливают из цельного ствола дерева путем выдалбливания или выжигания сердцевины. Инструменты использовались в сигнальных и ритуальных целях. Исполнители – сразу несколько человек – ударяют по разным частям корпуса барабана палками или ногами. Щелевой барабан лежал на колодах, под ним был вырыт ров, инструмент не опирался о землю, поверх рва лежали доски. Во время танцев мужчины топали и раскачивали пень так, чтобы он бился о доски. Толщина древесины неравномерна, поэтому в зависимости от приложения удара получался звук разного тембра.

⁵ Johannes Tinctoris De inventione et usu musice («Об изобретении и применении музыки»), 1481.

⁶ *Лираки* – маленькая лира, которая используется для сопровождения критских танцев.

⁷ *Rochette* (франц.) – кармашек.

⁸ *Лира de braccio* представлена в книге тремя изображениями: фрагментом картины неизвестного итальянского художника, начало XVI в. (Музей истории искусств, Вена) [3, 291] и фрагментом картины итальянского художника раннего Возрождения Витторе Карпаччо (*Vittore Carpaccio*, ок. 1465 – ок. 1662) «Музицирующие ангелы», а также фрагментом картины «Введение во храм девы Марии» (1510 г., Музей истории искусств, Вена [3, 309].

Лумепамыпа

1. *Baldassarre A.* The Actual Situation of RIDIM [Repertoire International d'Iconographie Musicale] // *Musique, Images, Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale.* Paris, 2004. № 7. P. 223–225.
2. *Izikowitz K. G.* Musical Instruments of the South American Indians. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935. XII, 433 s.
3. *Sachs C.* Historia Instrumentów Muzycznych / tł. Stanisław Olędzki. Warszawa, 2005. 471 p., [1] s., [32] s. tabl.: il
4. *Sachs C.* La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique // *Mouseion.* Paris, 1934. Vol. 27/28. P. 5–36.
5. *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin, 1913. XVII, 442 s.
6. *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton, 1940. 505 p.

References

1. *Baldassarre A.* The Actual Situation of RidIM. *Musique, Images, Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* [*Music – images – instruments, International Repertoire of Musical Iconography*]. Paris, 2004. № 7. P. 223–225.
2. *Izikowitz K. G.* Musical Instruments of the South American Indians. Göteborg : Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935. XII, 433 p.
3. *Sachs C.* Historia instrumentów muzycznych [The History of Musical Instruments]. Ed. Stanislaw Oledzhki. Warszawa: Oficyna Wydawnicza, 2005. (in Poland)
4. *Sachs C.* La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique [The Meaning, Task and Museographical Technique of Collections of Musical Instruments]. *Mouseion*, Paris, 1934. Vol. 27/28. P. 5–36. (in French)
5. *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. [Real-lexicon

of Musical Instruments, at the Same Time a Polyglossary for the Entire Instrument Area]. Berlin: J. Bard. 1913. XVII, 442 p. (in German).

6. *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton, 1940. 505 p.

Вискова Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Московская консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).

Irina Vladimirovna Viskova – PhD, musicologist, associate professor, Department of Music History and Theory, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia).

viskova2001@mail.ru

А. А. Тимошенко / Alisa A. Timoshenko
(*Санкт-Петербург / St. Petersburg, Russia*)

А. С. ФАМИНЦЫН: ПРОЛЕГОМЕНЫ К ОТЕЧЕСТВЕННОМУ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЮ

A. S. FAMINTSYN: PROLEGOMES TO RUSSIAN ORGANOLOGY

Аннотация. Статья посвящена Александру Сергеевичу Фаминцыну (1841–1896) – выдающемуся деятелю русской музыкальной культуры второй половины XIX в., ученому, музыкальному критику, композитору и педагогу. Автор анализирует ключевые моменты научной концепции Фаминцына относительно русской традиционной инструментальной культуры в контексте становления отечественной этноорганологии. Открытия Фаминцына изложены ученым в его основных фундаментальных трудах – «Гусли, русский народный музыкальный инструмент» (1890), «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара» (1891). Фаминцын рассматривает русскую традиционную культуру в русле современной ему европейской научной парадигматики и впервые включает русскую инструментальную традицию в евразийский культурно-исторический контекст. Автор статьи приходит к выводу о том, что многие аспекты, развитые впоследствии отечественной и мировой органологией, заложены в трудах А. С. Фаминцына.

Ключевые слова: Александр Сергеевич Фаминцын, русская музыкальная наука и критика XIX века, гусли, домра, балалайка, российское инструментоведение, история органологии.

Annotation. The article is devoted to Alexander Famintsyn (1841–1896) – an outstanding personality of Russian musical culture of the second half of the XIX century, a scientist, musical critic, composer and teacher. The author analyzes the key points of Famintsyn's scientific concept concerning the Russian traditional instrumental culture in the context of the formation of the national ethno-organology. The discoveries of Famintsyn have been set forth by the scientist in his main fundamental works – «Gusli, Russian ethnic musical instrument»

(1890), «Domra and related musical instruments of the Russian people. Balalaika. – Kobza. – Bandura. – Torban. – Guitar» (1891). Famintsyn considers Russian traditional culture in line with contemporary European scientific paradigms and for the first time scientist includes the Russian instrumental tradition in the Eurasian cultural and historical context. The author of the article comes to the conclusion that many aspects developed subsequently by domestic and world organology are incorporated in the works of A. S. Famintsyn.

Keywords: Alexander Sergeevich Famintsyn, XIX century Russian musical science and criticism, gusli, domra, balalaika, Russian organology, history of the organology.

Александр Сергеевич Фаминцын (1841–1896) – ученый, музыкальный критик, композитор и педагог – принадлежит к числу выдающихся деятелей русской музыкальной культуры второй половины XIX в. Его имя связано с широким спектром музыкальной жизни Петербурга последних трех десятилетий. Он входит в ближайший круг общения П. И. Чайковского. Будучи профессором Санкт-Петербургской консерватории (1865–1872), Фаминцын осуществил перевод нескольких значительных европейских музыкально-теоретических трудов и учебников и тем самым оказал серьезное влияние на становление «европейского стандарта» музыкального образования в России¹ [2]; его деятельность как музыкального критика² развернулась на страницах одного из ведущих журналов – «Музыкальный сезон» (1869–1871), где рассказывалось не только о значительных музыкальных событиях Европы, Москвы и Петербурга, но и публиковались научные статьи по истории и теории музыкального искусства, что способствовало вовлечению широкой публики в общеевропейский музыкально-культурный контекст; в 1870–1880 гг. А. С. Фаминцын был секретарем главной дирекции петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества, сделав немало для становления концертной жизни Петербурга в статусе европейской культурной столицы.

Но, пожалуй, наиболее значительный вклад Фаминцына связан с развитием отечественной музыкальной науки и, в частности, органологии – идеи и концепции ученого относительно восточно-славянской инструментальной традиции надолго опередили свое время по уровню исследовательских задач, методов, подходов и полученных результатов. Для того чтобы понять масштаб и значимость научного наследия А. С. Фаминцына в области этнографии, славяноведения и инструментоведения, необходимо более детальное изучение научного контекста его времени. В данной статье мы попытаемся наметить ключевые моменты исследовательских новаций Фаминцына в контексте путей развития отечественной этноорганологии.

Необходимо отметить, что на момент выхода основных инструментоведческих трудов Фаминцына – «Гусли, русский народный музыкальный инструмент» (1890), «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара» (1891) – в России практически не существовало серьезных исследований об инструментальных традициях народов, ее населяющих. А. С. Фаминцын сделал ряд фактологических открытий, опровергнув множество заблуждений и мифов, касающихся происхождения тех или иных инструментов и их бытования. Наиболее значимым видится то, что эти труды в русской музыкальной науке положили начало этапу исторического изучения русской инструментальной культуры. На основании самых разных данных – не только исторических (к примеру, для выяснения особенностей функционирования гуслей и характера их репертуара Фаминцын изучил все известные тексты былин и сказаний), а зачастую – мифологического, художественного плана, исследователь впервые в русской науке создает пусть не полную, но все же целостную картину русской инструментальной

традиции, тем самым осуществляя историческую «связь времен» между допетровской Русью и Новым временем, которая была жизненно важна для культурной памяти народа.

Нужно сказать, что А. С. Фаминцын был прекрасно знаком с идеями, направлениями, концепциями европейской науки: в своих изысканиях он ищет доказательства и методологически опирается на обширный корпус западноевропейских инструментоведческих и иных трудов – среди них трактаты Преториуса, Кирхера, Мерсенна, Маттезона, Фетиса. Фаминцын также изучает латинские переводы арабских средневековых ученых Аль Фараби, Ибн Фадлана и в том числе знаменитый *Codex Comanius*.

Александр Сергеевич Фаминцын происходил из древнего дворянского рода. Он родился в семье военного, получил классическое для того времени образование в одной из петербургских гимназий [2], затем – в Санкт-Петербургском университете на естественном факультете. Вероятно, такие качества, как точность, осторожность и скрупулезность в интерпретации факта, которые отличают труды ученого по инструментоведению, были сформированы в годы обучения естественным наукам. После окончания университета Фаминцын решает посвятить себя музыке и отправляется в Европу. В течение двух лет он проходит обучение в Лейпцигской консерватории – одной из ведущих в то время. Приверженность немецкой композиторской и научной школам стала не только отличительной чертой Фаминцына-композитора, критика, ученого, но, и, к сожалению, доставила ему немало неприятностей при жизни и стала причиной его отвержения официальной советской наукой на долгие годы.

Несмотря на огромное влияние концепций Фаминцына на все поколения отечественных инструментоведов (Е. Гиппиус, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, К. Вертков,

Г. Хоткевич, И. Земцовский Р. Галайская, И. Мациевский, В. Платонов, Ю. Бойко, И. Назина, В. Акулович, И. Амолин и др.), его научное наследие долгое время находилось в «архивных фондах» и с конца XIX в., т. е. с прижизненных изданий вплоть до 1990-х гг. не переиздавалось. Поводом к тому было, с одной стороны, общеизвестное противостояние двух композиторских и научных традиций Петербурга – кучкистов и западников, приверженцев европейской ветви, в числе которых наряду с Чайковским и Ларошем оказался и Фаминцын. Все последующие науковедческие труды советского периода упрекали ученого в консерватизме и реакционности по отношению к новым национальным веяниям русской культуры. Советская идеология, отдавая предпочтение национально ориентированным кучкистам, стремилась нивелировать значимость иных направлений музыкальной культуры имперской России. В первые годы Советской власти за свои проевропейские взгляды в опале оказался даже Чайковский. Вопреки тому, что именно Фаминцын содействовал появлению и развитию традиции андреевских оркестров, ставшей знаменем советской музыкальной критики, несмотря на его верность национальным истокам и значимость научных открытий в области этнографии и этноинструментоведения, Фаминцын не удостоился быть в числе памятуемых основателей отечественной науки. Однако, по словам И. В. Мациевского, возглавляющего петербургскую инструментоведческую школу, неофициальный авторитет Фаминцына в научных кругах оставался непререкаемым во все периоды, включая советский.

Среди первых инструментоведческих опытов А. С. Фаминцына следует отметить его статью «О тембре музыкальных инструментов», опубликованную в журнале «Музыкальный сезон» (№ 12, 1869), где исследователь знакомит русского читателя с акустической

природой тембра музыкального инструмента, его значением для композиторского и исполнительского процесса, а также с новыми достижениями в области музыкальной акустики своего немецкого коллеги Х. Римана (чей основной труд по музыкальной акустике тогда еще не вышел в свет)³. Далее, в 1870-е гг., интересы ученого сместились в сторону изучения славянской мифологии, результатом чего стал фундаментальный труд «Божества древних славян», в котором ученый на огромном фактологическом материале попытался найти идеальный «тип древнейшей общеславянской народной песни». Очевидно, что Фаминцын не только продолжает сложившиеся к тому времени в филологической науке традиции сравнительного славяноведения, но и пробует отыскать некие универсалии музыкального мышления славянских народов. Сравнительный подход исследователь применил и в поздних инструментоведческих работах, что также определило их новаторство.

В своих исследованиях восточно-славянских инструментальных традиций Фаминцын задействовал широкий материал как европейской, арабо-персидской научных традиций, так и огромный массив трудов по самым разным дисциплинам – истории, этнографии, лингвистике, филологии, естествознанию, географии. Свидетельства об инструментальных традициях восточных славян Фаминцын по крупицам собирает в мемуарах и дневниках иностранных путешественников А. Риттиха, В. Миллера, Я. Штелина, И. Георги, изучает этнографические сборники Императорского Русского Географического общества (1853–1862), записки русских путешественников и военных миссий в Азии, Монголии, на Алтае и Тибете (среди них – материалы путешествия Г. Потанина в Северо-Западную Монголию, Н. Муравьева-Карского в Туркменистан и Хиву и др.). Сравнительный дискурс исследования требовал вовлечения обширных данных

этнографических исследований о киргизах, монголах, ногайцах, казанских и оренбургских татарах, половцах, калмыках, бурятах, обдорских остяках, турках, грузинах, литовцах, эстонцах, финнах, народах арабо-персидской ветви и др. Объектом его научного интереса становятся даже «Губернские ведомости» окраинных регионов России, поскольку, как отмечает ученый, «старые формы вообще удерживаются долее на отдаленных окраинах, не подвергающихся столь быстро влиянию просвещения и моды, царящих в многолюдных центрах» [5, 70].

Основу сравнительно-лингвистических исследований, связанных с этимологией названий музыкальных инструментов и их заимствованиями, составили энциклопедические лексиконы, толковые словари славянских и западноевропейских народов (в их числе и «Толковый словарь» В. Даля), литературные сборники, а также памятники народного словесного искусства, запечатленные в текстах южно-, галицко-, угорско-русских, белорусских, украинских народных песен – исследователь обращается к сборникам Н. Римского-Корсакова, И. Праща, П. Шейна, Н. Абрамычева, Н. Пальчикова, А. Можаровского, В. Варенцова, А. Метлинского, Я. Головацкого и др.; изучает собрания пословиц и поговорок, «Сказки русских народов» И. Сахарова и др. Словесное народное творчество дает исследователю важную информацию о контексте использования, репертуаре музыкального инструмента и даже о его морфологии и эргологии. В инструментоведческих трудах ученого получил развитие исторический подход в изучении фольклорно-песенного и мифологического материала, введенный им в более ранней работе «Божества древних славян».

Кроме того, основу исследования составил внушительный пласт архивных документов, летописей, исторические труды Н. Карамзина, И. Забелина, Н. Дубровина, Н. Костомарова, А. Востокова, Н. Тихонравова и др.

А. С. Фаминцын подробно изучал и использовал фонды и каталоги ведущих европейских и русских коллекций музыкальных инструментов, в их числе Брюссельская коллекция Маййона, труды Ф. Фетиса, каталоги коллекции А. Ф. Эйхгорна, коллекции музея Русского Географического общества (Санкт-Петербург) и Дашковского этнографического музея (Москва), коллекция музея Санкт-Петербургской консерватории, описанная его другом и единомышленником М. Петуховым.

Фаминцын много времени отводит сравнительному исследованию иконографического материала, пытаясь определить пути миграции инструментария и связанную с этим трансформацию его конструкции. Метод работы Фаминцына с иконографическим источником, предполагающий беспристрастный анализ увиденного без каких-либо попыток навязать источнику свои гипотезы, демонстрирует масштаб большого ученого.

Широкоохватные поиски истины о происхождении русских и восточнославянских традиционных инструментов, их первоначальном облике, традициях игры, заимствованиях позволили Фаминцыну окончательно утвердить мысль о том, что домрой на Руси называли именно струнный инструмент – тамбуровидный хордофон, впоследствии трансформировавшийся в балалайку. Лингвистические параллели, полученные исследователем на основе изучения многочисленных лексических и толковых словарей славянских и европейских (польских, чешских, белорусских, украинских, сербских, болгарских, венгерских, румынских, итальянских, немецких, французских) народов, позволили более четко определить пути миграций и заимствований изучаемых инструментов. Несмотря на то, что в данном направлении Фаминцын нередко подвергался критике со стороны филологов, ему удалось прийти к значимым научным выводам относительно происхождения русских гуслей

и домры – первые, по его убеждению, пришли из Европы, второй инструмент русские заимствовали у народов Востока. Исследуя пути заимствований музыкальных инструментов, Фаминцын впервые в русской и европейской науке включает русскую инструментальную традицию в евразийский контекст. Исследователь справедливо отмечал, что музыкальные инструменты мигрируют и заимствуются среди народов с чрезвычайной легкостью. Опыт написания фундаментального научного труда по сравнительному славяноведению «Божества древних славян» (1884) подготовил создание евразийской историко-культурной панорамы, в которую, как пазл, вошла русская традиция.

Фаминцын обладал уникальной способностью систематизировать большие объемы фактических данных, в чем убеждает его капитальный труд «Божества древних славян», но также умел создавать целостную картину на основании, казалось, разрозненных, ненаучных, противоречивых данных. Именно эта способность ярко заявила о себе в новаторских исследованиях истории музыкальных инструментов русского народа – гуслей, домбры, балалайки. Являясь приверженцем, по его собственному выражению, «абсолютно исторической точки зрения», т. е. исповедуя беспристрастность в оценке явлений, фактов и различных точек зрения на музыкальный процесс, Фаминцын приложил немало усилий, чтобы объективизировать, сделать ясной картину истории музыкальной культуры восточнославянского народа.

Так, на страницах своей работы Фаминцын развенчивает один из устойчивых мифов об исконности и древности балалайки в русской традиции: «...в течение XVIII века балалайка очевидно широко распространилась в великорусском народе, сделавшись в нем настолько популярной, что ее признали за древнейший инструмент и даже присвоили ей славянское происхождение» [5, 59],

хотя, по свидетельству исследователя, первые упоминания об инструменте встречаются не ранее XVIII в. Фаминцын высказывает и доказывает гипотезу о происхождении балалайки от домбры и непосредственной преемственности исполнительской традиции. При том, что очевидные отличия формы корпуса позволяли прежним наблюдателям называть балалайку исконно русским инструментом: «... славянское, точнее – русское происхождение может быть приписано лишь треугольному очертанию корпуса или кузова, заместившем круглую или овальную форму корпуса домры и резко отличающему балалайку от инструментов того же типа всех народов» [5, 59]. К этому выводу ученый пришел, сопоставляя немногочисленные иконографические источники, материалы путешественников разных периодов, а также обширный песенный фольклор. Последний показал, что упоминание о балалайке связано с более поздним слоем народно-песенного искусства, в котором наличествовала рифмованность [5, 62].

Фаминцын, опираясь на данные современных ему этнографических исследований и материалов экспедиций в различные регионы России Императорского Географического общества, стремится точно зафиксировать регионы, где инструмент получает наибольшее распространение – северная и восточная полоса России [5, 65], а также дает полное и подробное описание морфологии инструмента [5, 66].

Как уже говорилось, особое внимание Фаминцын уделяет иконографическим источникам – именно по ним он определяет прямую преемственность балалайки от домры, просуществовавшей в русской традиции в своей заимствованной версии недолго. Ученый обращает внимание на инструменты переходного морфологического типа – балалаечная треугольная форма корпуса и длинная шейка – подобные примеры он находит в известном из-

дании русских народных картинок Д. Ровинского [5, 70], в том числе на известном лубке «Мыши котя погрёбают». Исследователь называет точные пропорции соотношения корпуса и шейки, нетипичные для современной ему балалайки, при этом делая попутно любопытное наблюдение о том, что «киргизская [т. е. казахская. – А. Т.] думбра с треугольным кузовом (фиг. 4) очевидно заимствовала свое очертание от формы русской балалайки прошедшего столетия» [5, 72], признавая треугольную форму изобретением русских мастеров. Автор дает подробное сравнительное описание пропорций балалаек «старинной» и современной, упоминая хранящуюся в Дашковском этнографическом музее балалайку старинной формы из Архангельской губернии [5, 71].

Здесь же приводятся догадки исследователя по поводу эргологии инструмента, связанного с переходом к новой форме корпуса [5, 75]. Нельзя не заметить, насколько внимательно следит Фаминцын за развитием традиции, не упуская ни одного нетипичного случая в конструкции, морфологии инструмента, разновидностей строев, способов и характера игры, особенностей его функционирования в культуре. К последнему относится вывод ученого о сфере использования «бренчливой, вульгарной» балалайки [5, 85] в «лишь веселых, скорых, плясовых» песнях [5, 86] в противовес благородным гуслиам – это наблюдение выросло на основе исследования огромного количества источников по песенному, словесному и литературному традиционному искусству: «Такой взгляд самого народа на громадную разницу между характером гуслей и балалайки наглядно проявляется в выражениях, какими народ характеризует игру на том и другом инструменте» [5, 85]. Можно сказать, что подобный подход к анализу источников предвосхищает лингвосемиотический, когнитивный анализ текста культуры, позволяющий выявить значимые ее концепты и смыслы.

В исследовательском подходе А. С. Фаминцына нужно отметить аспект, связанный с исполнительством, – важное начинание, если учесть, что в его время традиционные музыканты не считались профессионалами. Упоминая, хоть и фрагментарно, об исполнителях в трудах о гусях и домре, он отмечает талантливость, изобретательность, артистизм народных музыкантов. Более четко линия исследования музыканта-исполнителя, хоть и в мифологическом аспекте, прослеживается в известном труде «Скоморохи на Руси», в котором Фаминцын стремился доказать существование профессионализма в среде традиционных музыкантов, называя скоморохов *первыми музыкантами-профессионалами* на Руси. Там же собран большой материал, касающийся упоминаний в былинах и летописях музыкальных инструментов и традиций инструментальной игры. Вообще сам феномен игры как искусства, особой формы традиционной культуры, был впервые в русской науке введен именно Фаминцыным. В связи с этим ученый предостерегал от путаницы понятий «народность» и «простонародность»; известна его критика панславянских взглядов и претворения народных традиций композиторами «Могучей кучки». В статье «Славянофилы-нигилисты в музыке и здравая критика», опубликованной в первом номере «Музыкального сезона» от 30 октября 1869 г., он писал: «...гибель тому искусству, которое в “казачке” видит идеал музыки, в площадных шутках черни – идеал юмора, в изображении пьяного мужика – идеал для произведений живописца и скульптора». Момент упрощения народных образов стал поводом к критике Фаминцыным некоторых страниц в партитурах композиторов-кучкистов, критике далеко не всегда беспристрастной.

В данной статье не затрагивается вопрос о научных контактах и рецепции деятельности А. С. Фаминцына в отечественной музыкальной культуре – это потребова-

ло бы отдельного исследования и иных масштабов публикации. В предлагаемом контексте следует отметить лишь прямые влияния, которые оказали инструментоведческие работы А. С. Фаминцына. Одно из них связано с именем известного украинского композитора, этнографа и педагога Николая Витальевича Лысенко, хорошо знавшего А. С. Фаминцына, разделявшего его интерес к традиционным инструментам. Так, спустя четыре года после выхода в свет работ Фаминцына, Лысенко публикует в львовском журнале «Зоря» под псевдонимом Боян целую серию статей об украинских музыкальных инструментах⁸, чем было положено начало украинской ветви этноинструментоведения.

До настоящего времени труды о происхождении гуслей, домры, балалайки, установления путей миграции и влияний остаются актуальными, а в чем-то – например, в основательности штудирования археологических данных, летописных и литературных памятников, историографических трудов, дневников путешественников своего и предшествующего времени, наконец, проработке песенного фольклора в качестве исследовательского материала – остаются непревзойденными. Инструментоведы по-прежнему обращаются к трудам Фаминцына. И не случайно. Перечисленные аналитические подходы, обнаруживающиеся в инструментоведческих трудах ученого – сравнительно-исторический, этимологический, сравнительно-лингвистический, комплексный анализ традиции, включающий подробное изучение морфологии, эргологии, исполнительства, позволяют заключить, что в его трудах были заложены начала современной отечественной этноорганологии, в основе которой системно-этнофонический метод изучения самого инструмента, музыки, на нем исполняемой, и личности исполнителя. Все эти аспекты так или иначе присутствуют в трудах Фаминцына, что придает его научному наследию еще большую актуальность.

Примечания

¹ А. С. Фаминцын перевел ряд учебников с немецкого языка, среди которых «Учебник гармонии», «Учебник фуги», «Учебник простого и двойного контрапункта», «Элементарная теория музыки (с дополнениями переводчика)» Э. Ф. Рихтера (1868–1886), «Руководство к правильному построению модуляции» Ф. Дрезеке, «Всеобщий учебник музыки» А. Б. Маркса, неоднократно переиздававшихся вплоть до советского времени.

² С 1867 г. и до конца жизни А. С. Фаминцын печатался в периодических изданиях «Голос», «Пчела», «Музыкальный листок», «Слово», «St. Petersburger Zeitung», «Nordische Presse», «Вестник Европы».

³ К области аналитических работ инструментоведческого характера следует отнести и публикуемые в этом и других периодических изданиях критические заметки Фаминцына об исполнении тех или иных оркестровых сочинений, анализ новых симфонических произведений современных авторов, в том числе композиторов «Могучей кучки».

⁴ Mahillon Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles. 1880.

⁵ А. Ф. Эйхгорн. Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии А. Ф. Эйхгорна (бывшего военного капельмейстера в Ташкенте): Каталог / [А. Ф. Эйхгорн]. – Санкт-Петербург: тип. Ю. Штауфа, (И. Фишона), 1885. 16 с.; 21.

⁶ М. О. Петухов. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории / исслед. Мих. Петухова. – СПб.: Тип. Импер. Акад. наук, 1884. – [2], 56 с.: ил.

⁷ Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. Кн. 1–5. СПб.: тип. Акад. наук, 1881.

⁸ Народні музичні іструменти на Україні. «Зоря», 1894, № 1, 4, 5–10 (переизд., Киев, 1955).

Литература

1. Добронравин Н. С. А. С. Фаминцын – «последний из могикан» мифологической школы в России // Фаминцын А. Божества древних славян. М.: Издательство «Алетейя». 1995. С. 345–360.

2. *Слободзян З. А. С. Фаминцын. Годы юности. Санкт-Петербургская консерватория // Musicus. № 3. 2018. С. 25–30.*
3. *Фаминцын А. С. Божества древних славян / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов, предисл. Е. А. Окладникова. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 736 с.*
4. *Фаминцын А. С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами Ал. С. Фаминцына. Санкт-Петербург: Типография императорской Академии наук. 1890. 136 с., нот. приложение.*
5. *Фаминцын А. С. Домбра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами Ал. С. Фаминцына. Санкт-Петербург. Типография Э. Арнольда, Литейный проспект, № 59. 1891. 218 с., нот. приложение.*

References

1. *Dobronravyn N. S. A. S. Famincyn – “poslednij iz mogikan” mifologicheskoy shkoly v Rossii [A. S. Famintsyn – “the Last of the Mohicans” by Mythological School in Russia]. *Famincyn A. Bozhestva drevnih slavian. [Famintsyn A. The Dieties of the Ancient].* Moscow: Publishing company “Altejjja”, 1995. P. 345–360. (In Russian)*
2. *Slobodzjan Z. A. A. S. Famincyn. Gody junosti. Sankt-Peterburgskaja konservatorija.[Famintsyn. Years of Youth. St. Petersburg Conservatory] *Musicus.* No 3. 2018. P. 25–30. (In Russian)*
3. *Famincyn A. S. Bozhestva drevnih slavian. [The Deities of the Ancient Slavs] Sost. i otv.red. O. A. Platonov, predisl. E. A. Okladnikova. Moscow: Institut russkoj tsivilizatsii, 2014. 736 p. (In Russian)*
4. *Famincyn A. S. Gusli. Russkij narodnyj muzykalnyj instrument. Istoricheskij ocherk s mnogochislennymi risunkami i notnymi primerami Al. S. Famincyna. [Gusli. Russian Ethnic Musical Instrument. Historical Essay with Numerous Drawings and Musical Examples by Al. S. Famintsyn] St. Peterburg: The*

Printing house of Imperator Science Academy, 1890. 136 p., Not. addition. (in Russian)

5. *Famincyn A. S. Dombra i srodnye ej muzykalnye instrumenty russkogo naroda. Babalajka. – Kobza. – Bandura. – Torban. – Gitara. Istorichenskij ocherk s mnogochislennymi risunkami i notnymi primerami* Al. S. Famingcyna [Dombra and Related Musical Instruments of the Russian People. Balalaika. – Kobza. – Bandura. – Torban. – Guitar. Historical Essay with Numerous Drawings and Musical Examples by Al. S. Famintsyn]. St. Peterburg. Publishing house by J. Arnhold, Litejnyj prospekt, No 59. 1891. 218 p. Not. addition. (in Russian)

Тимошенко Алиса Анатольевна – музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург, Россия).

Alisa Anatoljevna Timoshenko – PhD, musicologist, senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (Saint-Petersburg, Russia).

alisa2507@yandex.ru

А. Б. Джумаев / Alexander B. Djumaev
(*Ташкент, Узбекистан / Tashkent, Uzbekistan*)

ВКЛАД РОССИЙСКИХ УЧЕНЫХ В ИЗУЧЕНИЕ
ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ:

К 140-ЛЕТИЮ В. А. УСПЕНСКОГО (1879–1949)

THE RUSSIAN SCIENTISTS' CONTRIBUTION TO THE
STUDY OF A CENTRAL ASIA TRADITIONAL MUSICAL
CULTURES: ON THE 140TH ANNIVERSARY
OF V. A. USPENSKY (1879–1949)

Аннотация. В статье рассматривается музыкально-этнографическая деятельность выдающегося музыкального этнографа, композитора и педагога Виктора Александровича Успенского (1879–1949). Характеризуется работа ученого в области записи (нотирования) и исследования традиционной музыки узбекского, туркменского и других народов Средней Азии. Уделяется внимание отдельным значительным открытиям, идеям и принципам научной работы этнографа. Выявляются архивные материалы о жизни и творчестве В. А. Успенского, необходимые для дальнейших исследований.

Ключевые слова: В. А. Успенский, музыкально-этнографические экспедиции, народная музыка, Средняя Азия, узбеки, туркмены, Бухарский Шашмаком.

Annotation. Music ethnographic activity of prominent music ethnographer, composer and pedagogue Victor Aleksandrovich Uspenskiy (1879–1949) is considered in the article. The author describes his scholar work in the field of recordings in the European music staff notation and studying traditional music of Uzbek, Turkmen and other peoples of Central Asia. Attention is given to some important discoveries, ideas and principles of scholar work of ethnographer. Archive materials on life and activity of Victor A. Uspenskiy which are necessary for further studies are revealed.

Keywords: Victor A. Uspenskiy, music ethnographic expeditions, folk music, Central Asia, Uzbeks, Turkmens, Bukharian Shashmaqam.

Виктор Александрович Успенский (1879–1949) принадлежит к плеяде русских советских музыковедов, усилиями которой в короткие по историческим меркам сроки были заложены основы новой для культуры Средней Азии и Казахстана области музыкального знания – музыкальной фольклористики и шире – музыкальной этнографии. Именно так именовал эту научную дисциплину с первых лет ее формирования, со времени ее институализации (1919) В. А. Успенский¹. Первоочередными задачами музыкальной этнографии Успенский считал нотную запись, собирание сопутствующих сведений и изучение традиционной музыки в разных формах ее бытования. Эту сферу «интересов» музыкальной этнографии Успенский считал основной и уделял ей приоритетное внимание до конца своей жизни. Совершая экспедиции по Туркмении и Узбекистану, Успенский в перерывах между ними и в годы, когда он уже не мог по возрасту и состоянию здоровья выезжать за пределы Ташкента, продолжал интенсивно вести музыкально-этнографическую работу с традиционными музыкантами «стационарно» – в Институте искусствознания и у себя дома. Как музыкальный этнограф В. А. Успенский был неутомимым и выдающимся энтузиастом, преданным своему делу в любых условиях и ситуациях. Хорошо известно и о его опытах по гармонизации образцов народной музыки, о его вкладе в развитие композиторского творчества и музыкальной педагогики в Узбекистане².

Музыкальная этнография мыслилась В. А. Успенским с широких позиций, как составная часть музыкальной культуры, основа для различных направлений деятельности научно-практического и творческого характера. Такой подход соотносился с требованиями нового времени. Становление музыкальной этнографии в Средней Азии было во многом связано с практическими задачами строительства советской музыкальной культуры. Уже в

первые десятилетия своего существования эта область дала заметные результаты в виде фундаментальных публикаций нотного материала и серьезных научных исследований. Они оказались востребованными, повлияв, в первую очередь, на развитие композиторского творчества.

Учеными-гуманитариями той эпохи остро ощущалась проблема ухода старого быта, старой культуры, ломки всей системы традиционных культурных ценностей. Без сожаления прощаясь со «старым миром», многие этнографы ратовали за максимально полное и точное сохранение всех связанных с ним художественных материалов. В музыкальной этнографии выделялся надежный «хранитель» музыкальных ценностей прошлого. Успенский точно отметил эту ее существенную особенность в своей статье («Правда Востока» от 11 января 1927 г.) о музыке к немому фильму «Шакалы Равата» – одному из первых художественных фильмов в Узбекистане: «Удачное начинание “Узбекгоскино” дает уверенность в том, что при выпуске последующих картин им будут использованы все возможности в смысле выявления сокровищ музыкальной этнографии». Кино, – продолжал он, – «заносся в анналы истории Узбекистана картины уходящего быта, выполняет и другую культурную работу – музыкально-этнографического характера» [цит. по: 31, 28].

В. А. Успенскому, как и другим советским музыкальным этнографам той эпохи, пришлось «в ускоренном порядке» пройти через сложный период накопления знаний и выработки собственных представлений о традиционной (национальной) музыке среднеазиатских народов. Сведения о музыке коренных народов были крайне скудны, а в ряде случаев (например, в отношении классической музыки таджикского и узбекского народов – Бухарского Шашмакома) практически отсутствовали.

Основные письменные источники и публикации были на восточных языках в арабской графике. Познание незнакомой традиции происходило в процессе ее фиксации из непосредственного общения с музыкантами и представителями национальной интеллигенции (у Успенского это, в первую очередь, Абдурауф Фитрат и Гулям Зафари).

Изучение традиционной музыки в Узбекистане и Туркменистане сопровождалось поляризацией и столкновением различных мнений, крайностями вульгарно-социологического порядка, навязыванием однобоких классовых оценок. Споры шли по вопросам наличия или отсутствия у «восточных народов» профессиональной и классической музыки, в первую очередь макомов, о природе их происхождения, их идейном содержании, их отношении к народной музыке, возможности использования в строительстве социалистической музыкальной культуры [см.: 13, 5–24.]. В. А. Успенский разделял и, при необходимости, публично отстаивал тезис о высоком художественном статусе классической музыки узбеков. Но было и противодействие со стороны отдельных представителей новой интеллигенции, жесткая критика, доносы, нападки и обвинения в его адрес – в защите старой придворной и феодально-байской культуры, попытках сохранить реакционное религиозно-мистическое наследие (запись зикров и духовных песнопений). Не избежал он, несмотря на свои научные и творческие заслуги, признанные в авторитетных научно-музыкальных инстанциях СССР, и необоснованных репрессий³. Что, по мнению некоторых современников Успенского, не могло не сказаться на состоянии его здоровья и в известной степени сократило его жизнь⁴. Но ничто не могло изменить его отношения к традиционной музыке народов Средней Азии и остановить начатое им дело ее всестороннего и глубокого изучения. У В. А. Успен-

ского было немало сторонников и последователей, его деятельность поддерживалась музыкальной общественностью, в том числе национальной, партийными и советскими органами⁵. Таковы парадоксы и трагические противоречия эпохи.

Среди коллег, соратников и друзей В. А. Успенского, работавших с ним в Узбекистане и в соседних республиках в период с 1920-х и до конца 1940-х гг., были известные ученые-музыковеды и музыканты-энтузиасты: В. М. Беляев, Н. Н. Миронов, Н. С. Лыкошин, Э. Я. Мелнгайлис, Е. А. Чернявский, А. В. Затаевич, Е. Е. Романовская, А. Ф. Козловский, А. А. Семенов, Я. Б. Пеккер и многие другие. Успенский одним из первых среди русских ученых установил (еще в годы революции в Туркестане) тесное сотрудничество с представителями национальной интеллигенции, горевшими желанием изучать собственное музыкальное наследие. В Туркестане–Узбекистане это были хорошо известные разносторонне образованные люди, в том числе из просветителей-джадидов: Абдурауф Фитрат, Гулям Зафари, Чулпан, Нийазджан Раджабов, Мухиддин Кары-Якубов и другие. В Туркменистане: К. С. Атабаев, А. П. Поцелуевский, многие знаменитые музыканты той эпохи. В последний период жизни Успенский с искренней заинтересованностью поддерживал вступающих на стезю музыковедения исследователей, впоследствии крупных ученых: Ю. Г. Кона, Т. С. Вызго, Хафию Мухамедову, Кариму Алимбаеву-Ахмедову и других.

В. А. Успенский не жалел усилий, времени и душевной энергии для подготовки музыкальных этнографов из числа представителей местных национальностей. Любимый ученик и соратник Успенского Ильяс Акбарович Акбаров (1909–2002) стал первым узбекским музыковедом-фольклористом⁶. Их встреча состоялась в 1928 г. в старгородском филиале Туркестанской народной кон-

серватории [1, 15], где Успенский руководил отделом и преподавал. «Чутьем опытного педагога, – вспоминает И. А. Акбаров, – Виктор Александрович верно определил мои склонности и уговорил меня поступить на теоретическое отделение музыкального техникума. Уже тогда он начал приобщать меня к записи фольклора, а после окончания музыкального техникума (1932) эта работа меня целиком поглотила» [1, 15]. С того времени Акбаров – верный помощник Успенского на долгие годы, а впоследствии – его биограф⁷.

Музыкально-этнографическая деятельность Успенского была весьма разнообразна и обширна, его научные интересы не ограничивались культурой или наследием одного народа. Обстоятельства сложились так, что приоритетное изучение получили музыкальные традиции узбеков и туркмен. Однако, как истинный этнограф, Успенский с большим интересом фиксировал музыкальные традиции каждого из народов, с представителями которых он встречался на своем жизненном пути: казахов, киргизов, таджиков, уйгуров и других. Будучи в экспедиции в Туркмении, он не преминул записать образцы музыки, собрать сведения и заснять на фото пленку проживающих там музыкантов-белуджей. Или, к примеру, в своей третьей туркменской экспедиции (1930) Успенский, узнав о нахождении по соседству казахского музыканта, приглашает и записывает его, делает обмеры домбры и фотографирует [26, 277: письмо Беляеву от 27 августа 1930 г.]. В годы войны (в 1943–1944 гг.) Успенский работает с проживающим в Ташкенте турецким музыкантом Муратом Бейли, записывает от него в Институте искусствознания образцы турецкой традиционной музыки и сведения о ней⁸. От таджикского певца Шоназара Сахибова (ученика знаменитого Ата Джалала), одного из составителей таджикской версии Шашмакома, Успенский записывает в Ташкенте в 1946–1947 гг.

отдельные вокальные части из Бухарского Шашмакома [9]. Этот ряд можно продолжить.

Жизненный путь и музыкально-этнографическое наследие В. А. Успенского давно привлекают к себе внимание исследователей. Среди его биографов должны быть названы в первую очередь его друзья, соратники и ученики – те, кто имел возможность получать сведения от самого В. А. Успенского: В. М. Беляев, Я. Б. Пеккер, Т. С. Вызго, И. А. Акбаров [7; 8, 68–94; 10; 11; 17; 18]⁹. Их усилиями были опубликованы многочисленные книги и статьи о В. А. Успенском. Наследием Успенского специально занимались (в связи с публикацией книги «Туркменская музыка») Э. Е. Алексеев [3, 29–37; 4, 5–23] и туркменский музыковед Шахым Гуллыев, подготовивший и опубликовавший без малого сто лет спустя (после первой попытки издания) второй том «Туркменской музыки» В. А. Успенского и В. М. Беляева (объединив его с первым томом в одной книге) [27]. Успенскому посвящены многочисленные публикации: статьи в журналах, сборниках, энциклопедиях на русском, узбекском, туркменском, таджикском и других языках народов СССР¹⁰. О его музыкально-этнографической деятельности известно в Турции, США, в европейском этномузыкознании.

Однако, несмотря на наличие столь обширного числа публикаций, биография и творческое наследие Успенского еще не исследованы в целостном охвате в контексте культурной ситуации его эпохи. Существует и объективная причина: документальные материалы рассредоточены по разным хранилищам и частным собраниям. Значительная и ценнейшая часть архива В. А. Успенского (объемом 16 томов) принадлежит Институту искусствознания АН Республики Узбекистан. Наследие ученого в дар Институту передала вдова Ксения Михайловна Успенская (1893–1975) [5]¹¹. Другая часть архива находится в Мемориальной комнате В. А. Успенского

в Республиканской средней специальной музыкальной школе-интернате им. В. А. Успенского в Ташкенте (ныне – Республиканский специализированный музыкальный академический лицей им. В. Успенского), в котором К. М. Успенская долгие годы преподавала класс фортепиано. Еще одна часть материалов, включая нотные записи разных лет, переписку, «музыкально-этнографический альбом» и многое другое, находится в персональном фонде В. А. Успенского (Фонд 198) и в архиве В. М. Беляева в Российском национальном музее музыки в Москве (Фонд 340).

О последнем нужно сказать особо. Будучи в дружеских отношениях с В. М. Беляевым, Успенский на протяжении всей жизни систематически отправлял своему другу все собранные им и обработанные музыкально-этнографические материалы. С начала 1920-х гг. и до самой смерти В. А. Успенского они вели переписку [см.: 5; 6]. Даже опубликованная с сокращениями по цензурным соображениям переписка представляет кладезь ценнейших сведений о традиционной музыке народов Средней Азии [26].

Различного рода документы и материалы о жизни и творчестве Успенского собирал И. А. Акбаров, планируя написать большого исследования о своем учителе, которое, насколько мне известно, так и не было осуществлено. Одна часть этих материалов находится в библиотеке Института искусствознания, другая – осталась в личном архиве Акбарова¹².

Таким образом, огромное количество материалов о жизни и деятельности Успенского нуждается в новом обстоятельном изучении и осмыслении. К этому добавим, что многое еще остается неизвестным. Возьмем, к примеру, ранний период жизни ученого. Отмечалось, что любовь к музыке народов Средней Азии, Востока зародилась у Успенского еще в юные годы, когда он жил с ро-

дителями в городе Ош (ныне – юг Киргизской Республики) [17, 6]. Позднее, еще до окончания консерватории в 1913 г., Успенский неоднократно приезжал в Ташкент во время каникул. Нами была обнаружена заметка в газете «Туркестанские ведомости» от 1 июля 1909 г., в которой сообщается, что 29 июня в общественном собрании состоялся концерт ученицы Санкт-Петербургской консерватории А. З. Филипповой при участии ученика той же консерватории В. А. Успенского и местных любителей. Знакомство Успенского с музыкой среднеазиатских народов могло повлиять на решение Художественного совета Петроградской консерватории в сентябре 1917 г. о его командировании в Туркестан. Подобные факты говорят о длительном периоде формирования музыкальных интересов Успенского в среде его будущей музыкально-этнографической работы.

К важнейшим музыкально-этнографическим экспедициям В. А. Успенского, получившим широкую известность, относятся следующие: работа в Бухаре по записи Бухарского Шашмакома по приглашению назира (министра) просвещения Бухарской Народной Советской Республики Абдурауфа Фитрата (с 24 февраля 1923 г. по 15 марта 1924 г.); организация трех музыкально-этнографических экспедиций в Туркменистан (1925–1926, 1927–1928 и 1930); экспедиция по плану Наркомпроса УзССР в города Ферганской долины (Ош, Андижан, Маргелан) летом 1931 г. под руководством В. А. Успенского и в составе Е. Е. Романовской, Хафии Мухамедовой и Ильяса Акбарова (оба ассистенты, ученики Успенского)¹³.

Еще ранее, в 1925 г., В. А. Успенский совместно с этнографом Е. М. Пещеревой совершил короткую экспедицию в Исфару (город в Ферганской долине) для фиксации узбекского и таджикского народного праздника тюльпанов (*лола*), имевшего богатое музыкальное сопровождение. Этнографическая сторона праздника

подробно рассмотрена Е. М. Пещеревой [19, 374–384; также: 1, 13–14], отметившей, что «мотивы этих песен записаны В. А. Успенским, который ездил вместе со мной в Исфару; дальнейшая судьба этих записей мне пока не известна» [19, 379]. Нотные материалы экспедиции полностью не были опубликованы, они сохранились в библиотеке Института искусствознания в Ташкенте и, вероятно, в архиве В. М. Беляева, опубликовавшего их частично.

Как было отмечено, наряду с организацией экспедиций Успенский уделял много внимания стационарной работе. Десятки известных музыкантов, принадлежавших к разным локальным традициям, демонстрировали ему свое искусство и были записаны им на ноты. Многие годы Успенский фиксировал произведения крупной формы и части фергано-ташкентских макомов от известного ташкентского певца Шарахима Шаумарова.

Богатейший опыт практической музыкально-этнографической работы, колоссальный материал, собранный в разные годы, позволил Успенскому высказать ряд глубоких наблюдений и идей. Многие из них и по настоящее время не утратили своего значения или ждут дальнейшей разработки. Так, одним из первых среди русских музыковедов Успенский понял значение макомного искусства как классической музыки в культуре узбеков и таджиков. Ему принадлежит одна из ранних работ о макомах с характерным названием – «Классическая музыка узбеков», в которой он аргументированно ввел в научный оборот русскоязычной среды понятие «классическая музыка» [23, 305–315]. Примечательно, что она вышла в один год (1927) с книгой Фитрата на узбекском языке «Узбекская классическая музыка и ее история», где обосновывалось аналогичное понятие.

Начало *макомоведческому направлению* в его исследованиях было положено в 1923 г., когда, как было упо-

мянуто, Успенский был приглашен в Бухару для нотной записи Бухарского Шашмакома и записал его в исполнении выдающихся музыкантов – знатоков макомов. Результатом стала публикация (в 1924 г. в Москве) под редакцией Фитрата и Н. Н. Миронова [30]. Она во многом повлияла на развитие макмата в Узбекистане и Таджикистане. Общение с традиционными музыкантами, Фитратом, другими деятелями культуры Бухары, пристальное знакомство с искусством макомов оказали на Успенского сильное воздействие. Он приступает к сбору различных материалов и сведений о макомах. Все свои материалы по Шашмакому Успенский предоставляет своему другу В. Беляеву, и это становится стимулом для занятий Беляева проблемами музыкального востоковедения и, в особенности, искусством макомов. На протяжении всех последующих лет Успенский не прекращал интересоваться проблемами макмата, производя записи от старых музыкантов и собирая фактические материалы. Он один из немногих русских ученых, открыто выступавших в 1930-е гг. в защиту макомного искусства от нападок сторонников классового подхода к наследию.

Неоценим вклад Успенского в изучение религиозной музыки Узбекистана. Свои первые записи зикров и зикральных мелодий Успенский сделал еще в начале 1920-х гг., когда возглавлял Музыкально-этнографическую комиссию Наркомпроса Туркеспублики. Он продолжал заниматься этой темой в 1930-е гг. и, в особенности, в 1940-е; ему удалось зафиксировать зикральную практику, характерную для ташкентского ареала [24; 25]. Ныне эти материалы Успенского представляют для исследователей уникальную ценность.

Успенский первым обратил внимание на такой своеобразный жанр профессиональной вокальной музыки, как *катта ашула*, записал ее отдельные выразительные образцы [26, 47–53; 24]. Много сделал он и в осмысле-

нии бухарской музыкальной традиции, выявив значение такого своеобразного явления, как кульминационное построение *ауджи тюрк* [26, 39–46]. Успенскому принадлежит приоритет в открытии в Бухаре так называемой хорезмийской (хорезмской) танбурной нотации, впоследствии научно проработанной рядом музыковедов, особенно В. М. Беляевым.

В. А. Успенский придавал большое значение изучению письменных источников. Внимание к последним стимулировалось и В. М. Беляевым, подвигавшим Успенского к их поиску в Узбекистане. Оба понимали, что в профессиональной традиции узбеков и таджиков письменные источники – трактаты о музыке, сборники поэзии (*байазы*) – играли существенную роль. Знал Успенский и о роли письменных уставов (*писала*) в народной традиции мехтарлик. Высказал предположение, что исполнители *катта ашула*, по всей видимости, в прошлом объединялись в отдельный цех и также имели письменный устав [26, 50–51]. Успенский близко стоял к идее комплексного исследования традиционной музыкальной культуры народов Средней Азии, узбекского и таджикского народов.

В. А. Успенским были выработаны собственные методы и принципы музыкально-этнографической работы, которые представляют большой интерес для современной науки. О них он неоднократно высказывался в письмах В. М. Беляеву, в различных работах и документах. Немало свидетельств и наблюдений над методами работы Успенского сохранили его современники и исследователи его деятельности (В. М. Беляев, И. А. Акбаров, Т. С. Вызго, Э. Е. Алексеев и другие). Одно из ранних изложений принципов своей работы Успенский дает в письме В. М. Беляеву (от 2 декабря 1925 г.) в связи с известием о выходе в свет труда А. В. Затаевича «1000 песен киргизского народа» (Оренбург, 1925). Успенский, по-

раженный той быстротой, с которой А. В. Затаевич записывал казахскую музыку (до знакомства с самой публикацией, которая изменит его мнение), говорит о собственных принципах: «Меня ударило по голове, когда я прочел, что он (Затаевич) записал 1000 песен в такой короткий срок, и, прости меня, я отнесся очень и очень осторожно к этой истории. Признаю его даровитость, способность и большие знания, и все же меня берут сомнения. Весьма возможно, что я ошибаюсь в своих убеждениях. В 3 ½ месяца, работая каждый день, я записал 50 песен и конечно с фольклором [в сноске: Имеются в виду тексты народных песен]. Но раньше, чем записать песню, я от певца или музыканта выпишу все данные о ней, прослушаю ее много раз и только тогда начинаю над ней работать. Очень хороша вступительная статья к этой книжке. Если она у тебя есть, ничего тебе не стоит и тебе не нужна, – пришли» [26, 220].

Вся деятельность Успенского была направлена на изучение и сохранение традиционной музыки народов Средней Азии. Результаты этой многогранной созидательной деятельности имеют не только свое значение как важная часть истории музыкальной культуры, но и во многом сохраняют свою актуальность для современности, для всех, кто продолжает исследование традиционной музыки народов Средней Азии и Востока в целом.

Примечания

¹ О начальном периоде развития музыкальной этнографии в Средней Азии [см.: 15, 67–76].

² Вопросу гармонизации узбекских народных песен В. А. Успенским посвящена отдельная глава в книге Ю. Г. Кона [16, 57–70].

³ В публикациях о В. А. Успенском советского времени не сообщалось, что он был арестован в Ашхабаде и заключен в тюрьму на три года, с 1938 по 1940 г. Попытки найти сведе-

ния об этом у деятелей музыкальной культуры старшего поколения не дали результатов, кроме подтверждений о том, что этот факт действительно, имел место. Впервые подробности сообщил ташкентский публицист и историк культуры Сираджиддин Ахмад в своей статье на узбекском языке в газете «Литература и искусство Узбекистана», опираясь на материалы следственного дела из архива Службы национальной безопасности Узбекистана [21]. О сложной ситуации вокруг Успенского и защите его со стороны В. М. Беляева, Абдурауфа Фитрата и других деятелей культуры см. [14, 89–103].

⁴ Об этом заявил на одном из совещаний в Союзе композиторов Узбекистана М. М. Бурханов [22, 101].

⁵ Об Успенском как этнографе и композиторе упоминали в своих выступлениях и статьях все первые лица Узбекистана 1930-х гг. – Файзулла Ходжаев, Акмаль Икрамов, Юлдаш Ахунбабаев и др. [см., в частности: 29, 354].

⁶ Об И. А. Акбаровом [см.: 12, 14–16].

⁷ И. А. Акбаров вспоминает о теплых личных отношениях с учителем, о его постоянной заботе и дружеском общении [1, 24].

⁸ Об этом эпизоде в музыкально-этнографической деятельности В. А. Успенского см. [32, 187–188].

⁹ По моему мнению, в этом ряду особо выделяются публикации В. М. Беляева – близкого друга Успенского. Его работы отличаются тщательностью и строгой опорой на факты и документы.

¹⁰ Даже их простое перечисление заняло бы значительное место. Обширная библиография может быть составлена по истории туркменских экспедиций В. А. Успенского и изданию «Туркменской музыки».

¹¹ К примеру, в библиотеке Института искусствознания мной обнаружены: Акт от 21 июля 1959 г., подписанный комиссией в составе К. М. Успенской, О. А. Бочкаревой и Л. И. Козловой, о получении от К. М. Успенской в дар книг из личной библиотеки В. А. Успенского; Протокол № 38 от 16 ноября 1959 г., подписанный Т. С. Вызго и О. А. Бочкаревой о принятии материалов из архива профессора В. А. Успенского (с приложением описи материалов). В архиве Успенского хранятся многочисленные рукописные материалы, фотографии,

нотные записи, экземпляр переписки с В. М. Беляевым и многое другое.

¹² Ныне этот архив принадлежит сыну И. А. Акбарова, киноведу Хамидулле Ильясовичу Акбарову, опубликовавшему отдельные статьи о В. А. Успенском и его современниках в республиканских газетах и журналах [см.: 2, 72–77].

¹³ О Ферганской экспедиции говорится во многих публикациях, значительная часть ее материалов была опубликована Е. Е. Романовской [20]; обстоятельное исследование по материалам экспедиции подготовил В. М. Беляев (не опубликовано).

Литература

1. *Акбаров И. А.* Горячий энтузиаст музыки народов Средней Азии // В. А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма / Сост. И. А. Акбаров. Научные редакторы Т. С. Вызго, Ю. Г. Кон. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980. С. 5–25.
2. *Акбаров Хамидулла.* Олти мусикий достони // Тафаккур. Ижтимоий-фалсафий, маънавий-маърифий журнал. Тошкент, 2011, № 3 (68). С. 72–77.
3. *Алексеев Э.* О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах // Советская музыка, 1973, № 10. С. 29–37.
4. *Алексеев Э.* О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах // Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. Том I. Издание 2-е. Статьи и 115 пьес туркменской музыки. Под общ. ред. В. Беляева. Ашхабад: Издательство «Туркменистан», 1979. С. 5–23.
5. Архив Заслуженного деятеля искусств проф. В. А. Успенского, переданный в дар Институту искусствознания АН УзССР К. М. Успенской. Ташкент. 16 томов. – Библиотека Научно-исследовательского Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, шифр М (м), У 77, № 516/1-16.
6. Архив В. А. Успенского. Том II. Переписка 1925–1949 гг. Письма и телеграммы: от Наркомпроса Туркменской ССР. – проф. Беляева В. М. – Миронова. – Фитрата. – Глиэра. – Штейнберга. – Ипполитова-Иванова. – Троицкой. – Обориной. – Виноградова и др. // Библиотека научно-исследователь-

- ского института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр М (м), У 77, № 516/2.
7. *Беляев В. М.* Крупный исследователь народной музыкальной культуры // Советская музыка. 1937. № 4.
 8. *Беляев В. М.* Путь труда и энтузиазма // В. А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма / Составитель И. А. Акбаров. Научные редакторы Т. С. Вызго, Ю. Г. Кон. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980. С. 68–94.
 9. Бухарские макомы. Записано Успенским В. А. Рукопись. Текст и ноты (5 стр. + 34 стр.). Ташкент, 1947 г. // Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: МЗ, У – 77, инв. 204, № 199.
 10. *Вызго Т. С.* Выдающийся деятель узбекской музыкальной культуры // Советская музыка. 1949. № 11. С. 72–74.
 11. *Вызго Т. С.* Виктор Александрович Успенский (1879–1949). Ташкент: Государственное издательство Узбекистана, 1950.
 12. *Джаббаров А., Соломонова Т.* Композиторы и музыковеды Узбекистана. Биографические очерки. Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1975.
 13. *Джумаев А. Б.* Макомы в Узбекистане: динамика политико-идеологических оценок и научных подходов // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии. Сборник статей. Ред.-сост.: Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин. М., 1990. С. 5–24.
 14. *Джумаев А. Б.* Открывая «черный ящик» прошлого // Музыкальная академия, М., 2000, № 1. С. 89–103.
 15. *Джумаев А.* К истории советской музыкальной этнографии (Туркестанская АССР, 1918–1924 гг.): забытое, неизвестное, актуальное // Личность, традиция, культура в музыкальной этнографии. 6–7 июня 2019 г. Международная научно-практическая конференция к 150-летию Александра Затаевича / Ред.-сост.: А. К. Омарова, В. Е. Недлина. Алматы, 2019. С. 67–76.
 16. *Кон Ю. Г.* Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент: Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1979.

17. *Пеккер Ян. В. А.* Успенский. Музыкально-этнографическая и композиторская деятельность в Узбекистане и Туркмении. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
18. *Пеккер Ян.* Виктор Александрович Успенский. Ташкент: Государственное издательство художественной литературы УзССР, 1959.
19. *Пещерева Е. М.* Праздник тюльпана (лола) в сел. Исфара Кокандского уезда // В. В. Бартольд у туркестанские друзья, ученики и почитатели. Ташкент, 1927. С. 374–384.
20. *Романовская Е. Е.* Народные песни, записанные от ферганских женщин // Е. Е. Романовская. Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора. / Сост. М. С. Ковбас; под ред. Т. С. Вызго и Ф. М. Караматова. Ташкент, 1957. С. 63–136.
21. *Сирожиддин Ахмад.* Гузалликка ошик зобит // Узбекистон адабиёти ва санъати, Тошкент, 24 август, 2007, № 34 (3914). С. 5.
22. Стенограмма Заседания Правления Узбекского Союза композиторов, 8-9 сентября 1971 года, г. Ташкент. Машинописная рукопись. Личный архив М. М. Бурханова в Мемориальной квартире композитора в Бухаре.
23. *Успенский В. А.* Классическая музыка узбеков (К материалам по исследованию классических музыкальных поэмакомов) // Советский Узбекистан. Ташкент, 1927. С. 305–315.
24. *Успенский В. А.* Катта ашула и зикральные мелодии. Ташкент, 1940-41 г. 90 стр. (ноты). Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр МЗ, У-77, № 196.
25. *Успенский В. А.* Катта зикр. Ташкент, 1943, 10 стр. нот с текстом. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр МЗ, У-77, № 192.
26. В. А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма / Сост. И. А. Акбаров. Науч. ред.: Т. С. Вызго, Ю. Г. Кон. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980.
27. *Успенский В. А., Беляев В. М.* Туркменская музыка. В 2-х т. / Отв. ред. доктор искусствоведения Ш. Гуллыев; Ред. предисл. и коммент. Э. Алексеев. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003.

28. Успенский Виктор Александрович // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1981. С. 741.
29. *Ходжаев Ф.* Да здравствует национальная по форме и социалистическая по содержанию культура (Речь на приеме работников искусств. Март 1936 г.) // Файзулла Ходжаев. Избранные труды в 3 т. Ташкент, 1973. Т. III. С. 350–357.
30. Шесть музыкальных поэм (маком), записанных В. А. Успенским в Бухаре / под ред. Фитрата и Н. Н. Миронова. М.: Изд-е Народного Назарата Просвещения Бухреспублики, 1924.
31. *Янов-Яновская Н. С.* Музыка узбекского кино. Ташкент: Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1969.
32. *Djumaev, Alexander B.* Forming of the Soviet Music Oriental Studies (in 1920s – 1930s) and Turkish Musicology // 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri. Uluslararası Huseyin Sadettin Arel ve Turk Muzigi Sempozyumu (13-14 Aralık 2017). Editorler: Prof. Dr. Fikret Turan, Ars. Gor. Dr. Emine Temel, Ars. Gor Emre Kurban. Istanbul, 2018, p. 179–192.

References

1. *Akbarov I. A.* Gorjachij entuziast muzyki narodov Srednej Azii [Fervent enthusiast for the Central Asia music] *V. A. Uspenskij. Nauchnoe nasledie. Vospominanija sovremennikov. Kompozitorskoe tvorcestvo. Pis'ma.* [V. A. Uspensky. Scientific heritage. Memoirs of contemporaries. Composer's work. Letters] Sost. I. A. Akbarov. Nauchnye redaktory T. S. Vyzgo, Ju. G. Kon. Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Guljama, 1980. pp. 5–25. (in Russian)
2. *Akbarov Hamidulla.* Olti musikij dostoni [The Golden Musical Story]. *Tafakkur. Izhtimoiy-falsafij, ma#navij-ma#rifij zhurnal* [Thanks. Socio-philosophical, spiritual and educational journal]. Toshkent, 2011, № 3 (68). pp. 72–77. (In Tajik)
3. *Alekseev Je.* O dvuh tomah «Turkmenskoj muzyki» i ee avtorah [On two volumes of “Turkmen music” and its authors] *Sovetskaja muzyka* [Soviet music], 1973, № 10. pp. 29–37. (in Russian)
4. *Alekseev Je.* O dvuh tomah «Turkmenskoj muzyki» i ee avtorah [On two volumes of “Turkmen music” and its authors] *Uspenskij V. i Beljaev V. Turkmenskaja muzyka. Tom I. Izdanie 2-e. Stat'i*

- i 115 p'es turkmenskoj muzyki. Pod obshh. red. V. Beljaeva. Ashhabad: Izdatel'stvo «Turkmenistan», 1979. pp. 5–23. (in Russian)
5. Arhiv Zasluzhennogo dejatelja iskusstv prof. V. A. Uspenskogo, peredannogo v dar Institutu iskusstvovnanija AN Uz SSR K. M. Uspenskoj. [Archive of the Honored Art Worker prof. V. A. Uspensky, donated to the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Uz SSR, K. M. Uspensky] Tashkent, 16 tomov. – Biblioteka Nauchno-issledovatel'skogo Instituta iskusstvovnanija Akademii nauk Respubliki Uzbekistan [Library of the Scientific Research Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan], shifr M (m), U 77, № 516/1-16. (in Russian)
 6. Arhiv V. A. Uspenskogo. Tom II. Perepiska 1925–1949 gg. Pis'ma i telegrammy: ot Narkomprosa Turkmenskoj SSR.– prof. Beljaeva V. M. – Mironova. – Fitrata. – Glijera. – Shtejnberga. – Ippolitova-Ivanova. – Troickoj. – Oborina. – Vinogradova i dr. [V. A. Uspensky' Archive . Volume II Correspondence 1925–1949 Letters and telegrams: from the People's Commissariat of the Turkmen SSR. – prof. Belyaev V. M. – Mironov. – Fitrata. – Gleir. – Steinberg. – Ippolitov-Ivanov. – Troizkaya. – Oborin. – Vinogradov and others.] Biblioteka Nauchno-issledovatel'skogo Instituta iskusstvovnanija AN Respubliki Uzbekistan [Library of the Scientific Research Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan], shifr M (m), U 77, № 516/2. (in Russian)
 7. *Belyaev V. M.* Krupnyj issledovatel' narodnoj muzykal'noj kul'tury [Principal researcher of folk music culture] *Sovetskaja muzyka* [Soviet music]. 1937. № 4. (in Russian)
 8. *Belayev V. M.* Put' truda i jentuziazma [Путь труда и энтузиазма] *V. A. Uspenskij. Nauchnoe nasledie. Vospominanija sovremennikov. Kompozitorskoe tvorcestvo. Pis'ma* [V. A. Uspensky. Scientific heritage. Memoirs of contemporaries. Composer's work. Letters] Sostavitel' I. A. Akbarov. Nauchnye redaktery T. S. Vyzgo, Ju. G. Kon. Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Guljama, 1980. pp. 68–94. (in Russian)
 9. Buharskie makomy. Zapisano Uspenskim V. A. Rukopis'. Tekst i noty [Bukhara mugams. Recorded by Uspensky V. A.

- anuscript. Text and sheet music] (5 str. + 34 str.). Tashkent, 1947 g. Rukopis' v biblioteke Instituta iskusstvoznanija AN Respubliki Uzbekistan, [Manuscript in the library of the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan] shifr hranenija: MZ, U – 77, inv. 204, № 199. (in Russian)
10. *Vyžo T. S.* Vydajushhijja dejatel' uzbekskoj muzykal'noj kul'tury [Prominent figure in Uzbek musical culture] *Sovetskaja muzyka* [*Soviet music*]. 1949. № 11. pp. 72–74. (in Russian)
 11. *Vyžo T. S.* Viktor Aleksandrovich Uspenskij (1879–1949) [Victor Alexandrovich Uspensky (1879–1949)]. Tashkent: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Uzbekistana, [Tashkent: State Publishing House of Uzbekistan] 1950. (in Russian)
 12. *Dzhabbarov A., Solomonova T.* Kompozitory i muzykovedy Uzbekistana. Biograficheskie ocherki. [Composers and musicologists of Uzbekistan. Biographical Essays]. Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva im. Gafura Guljama. [Tashkent: Publishing house of literature and art named after Gafur Gulyam], 1975. (in Russian)
 13. *Djumaev A. B.* Makomy v Uzbekistane: dinamika politiko-ideologicheskikh ocenok i nauchnyh podhodov [Macoms in Uzbekistan: the dynamics of political and ideological assessments and scientific approaches]. *Muzykal'naja fol'kloristika: problemy istorii i metodologii* [*Musical folklore: problems of history and methodology*]. Sbornik statej. Red.-sost.: Je. E. Alekseev, L. I. Levin. Moscow., 1990. pp. 5–24. (in Russian)
 14. *Djumaev A. B.* Otkryvaja «chernyj jashhik» proshlogo [Opening the “black box” of the past] *Muzykal'naja akademija* [*Music Academy*]. Moscow, 2000, № 1. S. 89–103. (in Russian)
 15. *Djumaev A.* K istorii sovsckoj muzykal'noj jetnografii (Turkestarskaja ASSR, 1918 – 1924 gg.): zabytoe, neizvestnoe, aktual'noe [On the history of Soviet musical ethnography (Turkestan ASSR, 1918–1924): forgotten, unknown, relevant] Lichnost', tradicija, kul'tura v muzykal'noj jetnografii. 6 – 7 ijunja 2019 g. Mezhdunarodnaja nauchno-praktičeskaja konferencija k 150-letiju Aleksandra Zataevicha / Red.-sost.: A. K. Omarova, V. E. Nedlina. [Personality, tradition, culture in musical ethnography. June 6–7, 2019 International Scientific

- and Practical Conference on the 150th anniversary of Alexander Zataevich / Ed.-Comp.: A. K. Omarova, V. E. Nedlin.] Almaty, 2019. pp. 67–76. (in Russian)
16. *Kon Ju. G.* Nekotorye voprosy ladovogo stroenija uzbekskoj narodnoj pesni i ee harmonizacii. [Some issues of the modal structure of the Uzbek folk song and its harmonization]. Tashkent: Izdatel'stvo «Fan» Uzbekskoj SSR, 1979. (in Russian)
 17. *Pekker Jan. V. A.* Uspenskij. Muzykal'no-jetnograficheskaja i kompozitorskaja dejatel'nost' v Uzbekistane i Turkmenii. [V. A. Uspensky. Musical, ethnographic and composing activities in Uzbekistan and Turkmenistan]. Moscow.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, [State Music Publishing House] 1953. (in Russian)
 18. *Pekker Jan. Viktor Aleksandrovich Uspenskij.* [Victor Alexandrovich Uspensky]. Tashkent: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury UzSSR, [State Publishing House of Fiction of the Uzbek SSR] 1959. (in Russian).
 19. *Peshhereva E. M.* Prazdnik tjul'pana (lola) v sel. Isfara Kokandskogo uezda [Tulip festival (lola) in the village of Isfara, Kokand district] *V. V. Bartol'du turkestantskie druž'ja, ucheniki i pochitateli.* [V.V. Bartoldu Turkestan friends, students and admirers] Tashkent, 1927. pp. 374–384. (in Russian)
 20. *Romanovskaya E. E.* Narodnye pesni, zapisannye ot ferganskih zhenshin [Folk songs recorded from Ferghana women] *E. E. Romanovskaya. Stat'i i doklady. Zapisi muzykal'nogo fol'klora* [E. E. Romanovskaya. Articles and reports. Records of musical folklore]. Sost. M. S. Kovbas; pod red. T. S. Vyzgo i F. M. Karamatova. Tashkent, 1957. pp. 63–136. (in Russian)
 21. *Sirozhiddin Ahmad.* Guzallikka oshik zobit . [The officer is a love affair] *Uzbekiston adabijoti va san#ati* [Uzbek literature and art], Toshkent, 24 avgust, 2007, № 34 (3914). p. 5. (In Tajik)
 22. Stenogramma Zasedanija Pravlenija Uzbekskogo Sojuza kompozitorov, 8-9 sentjabrja 1971 goda, g. Tashkent. Mashinopisnaja rukopis'. Lichnyj arhiv M. M. Burhanova v Memorial'noj kvartire kompozitora v Buhare. [Transcript of the Meeting of the Board of the Uzbek Union of Composers, September 8–9, 1971, Tashkent. Typewritten manuscript. Personal archive of M. M. Burkhanov in the memorial apartment of the composer in Bukhara] (in Russian)

23. *Uspenskiy V. A.* Klassicheskaja muzyka uzbekov (K materialam po issledovaniju klassicheskikh muzykal'nyh poem-makomov) [Classical Uzbek music (To materials on the study of classical musical poems-makoms)] *Sovetskij Uzbekistan*. [*Soviet Uzbekistan*] Tashkent, 1927. pp. 305–315. (in Russian)
24. *Uspenskiy V. A.* Katta ashula i zikral'nye melodii. Tashkent, 1940-41 g. 90 str. (noty). Rukopis' v biblioteke Instituta iskusstvoznaniya AN Respubliki Uzbekistan, [Katta ashula and zikrall melodies. Tashkent, 1940-41, 90 pages (notes). Manuscript in the library of the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan] shifr MZ, U-77, № 196. (in Russian)
25. *Uspenskiy V. A.* Katta zikr. Tashkent, 1943, 10 str. not s tekstom. Rukopis' v biblioteke Instituta iskusstvoznaniya AN Respubliki Uzbekistan, [Katta Zikr. Tashkent, 1943, 10 pages of notes with text. Manuscript in the library of the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan] shifr MZ, U-77, № 192. (in Russian)
26. V. A. Uspenskiy. Nauchnoe nasledie. Vospominaniya sovremennikov. Kompozitorskoe tvorchestvo. Pis'ma [V. A. Uspenskiy. Scientific heritage. Memoirs of contemporaries. Composer's work. Letters] Sost. I. A. Akbarov. Nauch. red.: T. S. Vyzgo, Ju. G. Kon. – Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Guljama, [Gafur Gulyam Publishing House of Literature and Art] 1980. (in Russian).
27. *Uspenskiy V. A., Beljaev V. M.* Turkmenskaja muzyka [Turkmen music]. In 2 vol. / Otv. red. doktor iskusstvovedeniya Sh. Gullyev; Red. predisl. i komment. Je. Alekseev. Almaty: Fond Soros-Kazahstan, 2003. (in Russian)
28. Uspenskiy Viktor Aleksandrovich [Uspenskiy Victor Alexandrovich] *Muzykal'naja jenciklopedija [Musical Encyclopedia] / Gl. red. Ju. V. Keldysh. Vol. 5. Moscow.: Izdatel'stvo «Sovetskaja jenciklopedija», [Publishing house “Soviet Encyclopedia”] 1981. p. 741. (in Russian)*
29. *Hodzhaev F.* Da zdravstvuet nacional'naja po forme i socialisticheskaja po sodержaniju kul'tura (Rech' na prieme rabotnikov iskusstv. Mart 1936 g.) [Long live the national in form and socialist in content culture (Speech at the reception of artists. March 1936)] Fajzulla Hodzhaev. Izbrannye trudy v treh tomah. [Fayzu-

- Ila Khodzhaev. Selected Works in Three Volumes] Vol. III. Tashkent, 1973. pp. 350–357. (in Russian)
30. *Shest' muzykal'nyh pojem (makom) zapisannyh V. A. Uspenskim v Buhare.* [Six musical poems (makoms) recorded by V. A. Uspenskiy in Bukhara] Pod red. Fitrata i N. N. Mironova. Moscow.: Izdanie Narodnogo Nazarata Prosveshhenija Buhrespubliki, 1924. (in Russian)
31. *Janov-Janovskaja N. S. Muzyka uzbekskogo kino.* [The music of Uzbek cinema] Tashkent: Izdatel'stvo «Fan» Uzbekskoj SSR, 1969. (in Russian)
32. *Djumaev, Alexander B. Forming of the Soviet Music Oriental Studies (in 1920s – 1930s) and Turkish Musicology. 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri. Uluslararası Huseyin Sadettin Arel ve Turk Muzigi Sempozyumu (13-14 Aralık 2017).* Editorler: Prof. Dr. Fikret Turan, Ars. Gor. Dr. Emine Temel, Ars. Gor Emre Kurban. Istanbul, 2018, p. 179–192. (in English)

Джумаев Александр Бабаниязович – кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана, независимый исследователь, председатель Исследовательской группы «Макам» Международного Совета по традиционной Музыке; автор серии видеолекций по истории культуры и музыкальной культуры Центральной Азии (Ташкент, Узбекистан).

Djumaev Alexander Babaniyazovich – PhD, musicologist, member, Union of Composers of Uzbekistan; independent researcher; chairman, Study Group on Maqam of the International Council for Traditional Music; Author of a series of video lectures on the history of culture and musical culture of Central Asia (Tashkent, Uzbekistan).

adjumaev@yahoo.com

Е. П. Осипова / Elena P. Osipova
(*Ашхабад, Туркменистан / Ashgabat, Turkmenistan*)

**РОЛЬ РОССИЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
В РАЗВИТИИ ТУРКМЕНСКОГО ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЯ**
**THE ROLE OF RUSSIAN RESEARCHERS IN THE
DEVELOPMENT OF TURKMEN ETHNIC MUSIC**

Аннотация. В формировании туркменского музыкознания и этномузыкознания, в частности, можно проследить несколько периодов: предисследовательский (собираТЕЛЬный); исследовательский, связанный с именами В. Успенского и В. Беляева, и период, когда к исследованию туркменской музыки приступили представители собственно туркменского музыковедения.

В начальный период зарубежные путешественники записывали образцы туркменского фольклора, фиксировали проведение национальных обрядов, описывали быт населения Туркестана. В 20-е годы XX в. российские ученые В. Успенский и В. Беляев провели три экспедиции и обработали их материалы. В поле зрения исследователей находились фольклор и профессиональная музыка устной традиции. Выпущенные по материалам экспедиций два тома «Туркменской музыки» сохранили свое значение по настоящее время.

Начиная с 70-х гг. XX в., к исследованию народной музыки приступают туркменистанцы – выпускники консерваторий Москвы, Ленинграда, Ташкента и вновь открывшегося Туркменского государственного педагогического института искусств (ТГПИИ). Н. Н. Абубакирова, В. А. Гуревич, Ш. Гуллыев, Л. Ф. Новикова, многие другие прямо или косвенно при анализе творчества композиторов Туркменистана затрагивают проблемы туркменской народной музыки.

В настоящее время в Туркменистане работают исследователи-этномузыковеды, решающие не только вопросы исторического плана, но и изучающие теоретические основы туркменской музыки: С. А. Туйлиев, З. О. Джумакулиева, М. Гапуров, О. Аннанпесов, Ч. Джумаев, Р. Амангельдыев, Д. Курбанова и другие.

Ключевые слова: туркменский фольклор, туркменская музыка, В. Успенский, В. Беляев, Туркменский государственный педагогический институт искусств.

Annotation. In the formation of Turkmen musicology, and ethnic music in particular, several periods can be traced: pre-research (collective); research, associated with the names of V. Uspenskiy and V. Belyaev, and the period when representatives of Turkmen musicology proper began the study of Turkmen music.

In the initial period, foreign travellers recorded samples of Turkmen folklore, recorded national ceremonies, described the life of the population of Turkestan. In the 20th of the XX century, Russian scientists V. Uspenskiy and V. Belyaev conducted three expeditions and processed the materials of these expeditions. In the field of view of researchers were folklore and professional music of oral tradition. The two volumes of “Turkmen Music”, published on the basis of the materials of the expeditions, have retained their significance to the present.

Starting from the 70th of the XX century, Turkmen citizens graduated from conservatories in Moscow, Leningrad, Tashkent and the newly opened Turkmen State Pedagogical Institute of Arts (TSPiA) began to study Turkmen folk music. N. N. Abubakirova, V. A. Gurevich, Sh. Gullyev, L. F. Novikova many others, directly or indirectly, when analyzing the work of composers of Turkmenistan, touch upon the problems of Turkmen folk music.

Currently, researchers in ethnic studies work in Turkmenistan who decide not only historical issues, but also study the theoretical foundations of Turkmen music: S. A. Tuyliyev, Z. O. Dzhumakulieva, M. Gapurov, O. Annanepesov, Ch. Jumyaev., R. Amangeldyev, J. Kurbanova and others.

Keywords: Turkmen folklore, Turkmen music, V. Uspenskiy, V. Belyaev, Turkmen State Pedagogical Institute of Arts.

Путь, пройденный туркменским этномузыкознанием с момента его зарождения до настоящего времени, представляет собой эволюцию взглядов, проявившихся сначала в разрозненных впечатлениях, а в итоге сформировавшихся в целостную концепцию. Основные аспекты, составляющие данную целостность, позволяют рассматривать народное музыкальное творчество с позиций народного исполнительства, авторского творчества, исторического пути формирования жанров, определения ло-

кальных особенностей исполнительских стилей, выявления социальной значимости народного творчества.

Процесс формирования туркменской музыкальной фольклористики необычен. До XX в. наука о музыке была представлена в трудах восточных мыслителей и музыкантов Борбада, Фараби, Авиценны, Джами и других. Они обращали внимание на целительную силу музыки и ее эстетическую роль, на структуру инструментов и проблемы их функционирования, на взаимосвязь поэтических и музыкальных основ формообразования, занимались проблемами акустики, выдвигали гипотезы о воздействии музыки на процессы развития Вселенной. В народном эпосе и в произведениях классиков туркменской литературы Азади, Махтумкули, Молланепеса, Зелили, Сеиди можно почерпнуть сведения о музыкальных инструментах, их использовании и эмоциональном воздействии. Первые зарубежные впечатления о туркменской народной музыке связаны с именем венгерского путешественника и исследователя Вамбери, а впоследствии – русских исследователей. Первые нотные записи туркменских народных мелодий сделаны в XIX в. русскими музыкантами; они опубликованы в «Азиатском музыкальном журнале» (Астрахань, 1816–1818). Там же даны описания *дутара* и *тюдюка*. К 1832–1833 гг. относится запись народной песни, сделанная А. А. Алябьевым от ставропольских туркмен.

Вторая половина XIX – начало XX в. занимает особое место в истории изучения туркменской народной музыки. Труды первых собирателей – миссионеров, этнографов, краеведов, лингвистов, зарубежных ученых и музыкантов – была заложена традиция изучения туркменской музыки. Этот этап можно назвать подготовительным или, условно, – этнографическим.

Создание крупных научно-исследовательских центров в России (Русское географическое общество в Санкт-

Петербурге – 1845; Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете – 1863; Общество археологии, истории и этнографии при Казанском университете – 1878) стимулировало интерес к культуре «инородцев». Русские исследователи начали изучать культуру народов, населяющих окраины Российской империи, в частности, туркмен. После присоединения Туркестана к России (начало 1880-х гг.) туркменскую музыку записывали и обрабатывали В. В. Лейсек, Н. С. Кленовский; в конце XIX – начале XX в. С. Г. Рыбаков, В. Н. Гартвельд и другие предприняли первые попытки фиксации туркменской музыки с помощью фонографа. Большая часть изданий этого периода посвящена описанию религии, пантеона языческих богов, молений, различных обрядов туркмен. Монографии и статьи исследователей еще при жизни авторов получили самую высокую оценку современников.

В 1925–1929 гг. три этнографические экспедиции в Туркмению совершил В. А. Успенский, результатом чего стала фундаментальная работа «Туркменская музыка» (совместно с В. М. Беляевым, т. 1, 1928). Как отмечает в предисловии к последнему изданию «Туркменской музыки» доктор искусствоведения Э. Алексеев: «В литературе о Туркменистане пока еще нет труда, который своей монументальностью и широтой охвата национальной музыки, своей научной достоверностью и художественными достоинствами представленных в нем музыкальных образцов мог бы быть поставлен рядом с основополагающей работой В. А. Успенского и В. М. Беляева. Первый том «Туркменской музыки», сыгравший, как известно, исключительную роль в становлении профессионального музыкального искусства республики, вышел в свет в 1928 г. Теперь эту книгу, изданную небольшим тиражом (всего 1000 экземпляров), трудно найти даже на полках научных библиотек. Подготовлен-

ная через год после выхода в свет первого тома вторая часть этого труда вообще в свое время не была опубликована (в 1936 г. было отпечатано несколько контрольных экземпляров второго тома, которые сохранились лишь в частных архивах). Между тем, второй том «Туркменской музыки» не уступает первому ни по богатству собранных в нем фольклорных материалов и этнографических сведений, ни по глубине и ценности научного исследования. Больше того, оба тома представляют собой единый труд, многосторонне и комплексно охватывающий туркменскую народную музыку, многие образцы которой, зафиксированные в нем, с достаточным основанием могут быть отнесены сегодня к ценнейшим памятникам истории национальной культуры. Именно поэтому издание этой работы в ее полном виде является более чем своевременным» [2, 4].

Своей направленностью «Туркменская музыка» В. Успенского и В. Беляева тесно связана со временем, в которое создавалась. Общий социально-исторический фон коренных преобразований, меняющих лицо Средней Азии, породил множество препятствий самого разного плана – финансовых, организационных, бытовых.

Первый том явился результатом посещения В. А. Успенским Южного и Северного Туркменистана в 1925–1926 гг., в основу второго тома легли записи, сделанные во время последующих его поездок в Восточный (1927) и Западный Туркменистан (1927–1928). Эта, вторая, экспедиция ставила своей целью не только посещение районов и запись музыки тех туркменских племен, которые не были охвачены в предыдущие поездки, но и выяснение вопросов влияния сопредельных народов на музыку туркмен. Материалы второго тома раздвигают территориальные и жанровые представления о туркменской музыке. Помимо более чем 200 новых произведений профессиональных народных музыкантов – *бах-*

ши, дутарчи, гыджакчи – сюда были включены первые 30 записей бытового народного пения (так называемые женские песни), в том числе редкие образцы обрядового пения (*зикр*) и особых видов девичьего игрового пения (*аяк ляле, додак ляле, богаз ляле*). В исследовательских главах второго тома критически пересматриваются отдельные положения опубликованной части труда. Особое внимание при этом уделяется анализу женских песен и обмерам народных музыкальных инструментов. Ценнейшим источником сведений по истории туркменской культуры является составленный В. М. Беляевым по материалам обоих томов список народных музыкантов, включающий около 250 имен, множество биографических фактов и дат.

При всех своих внутренних противоречиях и недостатках, обусловленных как временем, так и историей ее создания, двухтомная монография В. Успенского и В. Беляева, открывшая перед музыкантами-профессионалами неизвестный ранее мир туркменской народной музыки и наметившая новое исследовательское направление в отечественной музыкальной фольклористике, в полной мере сохраняет свою актуальность в наши дни.

С 1927 г. начал издаваться журнал «Туркменоведение», на страницах которого выступали видные ученые: филологи, этнографы, музыканты. Среди них – А. П. Поцелуевский, В. Беляев, И. Фролов и другие. Поднимались проблемы методики собирания и обработки туркменского фольклора, закладывались основы научного подхода к изучению народного творчества. Многие статьи были написаны в художественно-публицистическом плане, являясь зарисовками туркменского быта, народных празднеств, обрядов.

Более развернутой публицистической работой о национальной культуре стала монография Г. Н. Бедросова «Музыка Советского Туркменистана», в которой пред-

ставлена широкая панорама музыкальной жизни республики. Автор предлагал небольшой экскурс в историю развития туркменской музыкальной культуры, рисуя картины прошлого и выявляя роль музыканта в жизни народа. В то же время анализировалось значение творчества народных исполнителей, их воспитательная и эстетико-образовательная функции. В монографии прослежено состояние жанров народной музыки, их обновление в плане содержания. Впервые говорилось о становлении композиторской школы в Туркменистане и роли русских музыкантов в данном процессе.

В 1955 г. в журнале «Советская музыка» вышла статья В. Виноградова «Искусство туркменского народа». Статья опубликована по итогам декады туркменского искусства в Москве (октябрь 1955 г.). Автор анализировал состояние туркменского музыкального искусства, его достижения и проблемы. Большая часть публикации была посвящена академическим жанрам творчества молодых туркменских композиторов. Десятилетием позже вышла монография В. Виноградова «Музыка Советского Востока», в которой уделено внимание вопросам развития туркменской музыки.

В 1962–1963 гг. в Москве издаются «Очерки по истории музыки народов СССР» В. Беляева (вып. 1, 2). В работе представлена полная панорама музыкальной жизни республики того времени, творчества туркменских композиторов. Продолжая дело, начатое в исследовании «Туркменская музыка», В. Беляев в своей новой работе предлагал не только примеры народного музыкального творчества, но и представил анализ народных мелодий, затрагивающий вопросы соотношения содержания и формы, интонационного и ладового развития, исполнительской интерпретации. Это были первые опыты анализа образцов народно-профессионального творчества, в которых выведены основные параметры исследовательской работы в данном жанре.

Развитие туркменской музыкальной фольклористики, начиная с 70-х гг. XX в., связано с именами преподавателей и исследователей, работающих в Туркменском государственном педагогическом институте искусств (кафедра истории, теории музыки и композиции) (ТГПИИ) и Академии наук Туркменской ССР (Отдел искусствознания при Институте истории).

В республику приехал отряд молодых специалистов, выпускников центральных вузов страны – Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Ташкентской государственной консерватории, Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Важно было то, что многие из выпускников родились и выросли на туркменской земле, и государство послало их учиться в центр для подготовки собственных кадров для нового музыкального вуза. В числе молодых специалистов в Туркменистан приехали музыковеды В. А. Гуревич, Л. Ф. Новикова, Н. Н. Абубакирова, М. Э. Ахмедова, Ф. А. Абукова, С. М. Карпова, А. А. Баннахан, А. Лысенков, Г. И. Аржановская и многие другие. Их перу принадлежат научные публикации о туркменской музыке во всем ее жанровом разнообразии.

Народная музыка стала предметом изучения не только дипломированных специалистов, но и студентов ТГПИИ. На базе кафедры истории, теории музыки и композиции была создана этнографическая лаборатория, объединившая студентов и преподавателей, увлеченно занимающихся собиранием и исследованием народного музыкального творчества. Руководитель лаборатории – Н. Н. Абубакирова (Глазунова) – привлекла к работе филологов, этнографов, кинооператоров, следуя всем необходимым требованиям для собирания и после-

дующей обработки экспедиционных материалов. Вместе со студентами теоретического и народного факультетов был проведен ряд экспедиций по Туркмении, зафиксировано и обработано большое количество образцов народной музыки. Важно, что к исследовательской работе были привлечены исполнители на народных инструментах, понимающие и глубоко чувствующие специфику национального искусства, а также представители других музыкальных специальностей, для которых народное творчество стало предметом профессиональных изысканий на долгие годы. Именно они впоследствии стали активными исследователями и пропагандистами народной музыки: О. Гандымов, А. Сапаров, Ё. Нурымов, Ш. Гуллыев, Ч. Джумаев, А. Эргешев, О. Аннанепесов, М. Гапуров.

Следует отметить, что в этот период в Министерстве культуры СССР осуществляется ряд проектов, предполагающих изучение и пропаганду музыкального творчества народов СССР. Наиболее полное освещение туркменская музыкальная культура получила в исследовании «История музыки народов СССР» (М., 1970–1974. Т. 1–5). Авторы материалов о Туркмении Л. Синявер и Н. Нурымова затронули все пласты туркменской музыки: фольклор, народно-профессиональное искусство, творчество туркменских композиторов. Анализируя сочинения молодых авторов, музыковеды обращаются к вопросам выявления национальной почвенности и специфики ее воплощения. Во всесоюзных изданиях появляется ряд публикаций о творчестве молодых композиторов, о формировании музыкальных жанров профессионального академического плана в республике. Не имея непосредственного отношения к проблемам народной музыки, эти исследования затрагивают вопросы лада, ритма, формы в творчестве композиторов, проводя связующие нити с народным искусством. Как правило, эти публикации вошли в сборники статей, объединенных общей тема-

тикой (например, «Композиторы союзных республик», в двух выпусках которых были опубликованы статьи В. Гуревича о творчестве Н. Халмамедова и Ч. Нурымова; «История и современность. Проблемы музыкальной культуры Узбекистана, Туркмении и Таджикистана» с публикациями Н. Нурымовой и т. д.).

Одновременно туркменская музыка становится объектом исследования советских востоковедов. В своих работах авторы обращаются к проблемам общевосточного плана. Первые шаги в этом направлении были сделаны И. М. Вызго-Ивановой в исследовании «Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана». В монументальном труде «Музыкальные инструменты Средней Азии» один из ведущих востоковедов Т. С. Вызго на основе археологических раскопок дает широкую панораму развития народного инструментария в среднеазиатском регионе. В теоретическом исследовании С. Б. Закржевской «Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении» автор, говоря о фактурной и фонической сторонах гармонии, обращается к специфике фактурного развития народной инструментальной музыки соседних народов. Однако очень важно отметить, что во всех исследованиях затрагивается вопрос о «преемственности традиций национального наследия, об избирательном подходе композиторов к достижениям культуры прошлых эпох.

С середины 1980-х гг. туркменская фольклористика начала «набирать собственные силы». Мощным стимулом послужили защиты диссертаций на соискание ученой степени кандидата (Н. Н. Абубакирова, Ш. Гуллыев, М. Гапуров, А. Эргешев, Ч. Джумаев) и доктора искусствоведения (В. А. Гуревич).

Центром музыковедческой научно-исследовательской работы в годы независимости является Туркменская национальная консерватория. Только теперь стала

возможной разработкой задач, идентичных сформулированным к середине 1940-х гг. одним из крупнейших музыковедов XX в. Ю. Н. Тюлиным. Отмечая сильное отставание теоретического изучения народного искусства в Узбекистане от интенсивной собирательной работы, ученый писал: «Собранный фольклорный материал ждет своего последовательного обобщения с точки зрения ладовой основы, интонационно-ритмического строения, формальной структуры, взаимоотношения со словесным текстом, истории бытования и т. д.» [3, 238]. Именно эти проблемы определили основное содержание публикаций за прошедшие два десятилетия. Сказанным не снимается значение фиксации произведений народного творчества. Как и прежде, большое внимание уделяется фольклорным экспедициям, материалы которых становятся основой исследований. Но цели и задачи экспедиций теперь более конкретны, более локальны.

Продолжая традиции старшего поколения музыковедов, молодые исследователи в своих работах уделяют особое внимание изучению основ туркменской народной музыки. Важно, что этим сложным и очень интересным пластом национальной культуры стали заниматься и носители традиций, получившие хорошую искусствоведческую подготовку, и профессиональные музыковеды – воспитанники российской школы этномузыкального знания.

В начале XXI в. научное этномузыкальное знание стало более объемным как по выбору ракурсов исследования, так и в плане проблематики. Этому способствовало открытие аспирантуры и докторантуры при Туркменской национальной консерватории. В настоящее время завершена работа над диссертациями на соискание ученой степени доктора искусствоведения Ч. Джумаева и М. Гапурова. Завершены и отчасти опубликованы исследования З. Джумакулиевой, О. Аннанпесова, С. Туйлиева, Р. Мухаммедова, Б. Якубовой, М. Курбанова. Ак-

тивную исследовательскую работу ведут Д. Курбанова, Р. Амангельдыев, Я. Реджепов, М. Сапармурадова. Исследователи продолжают изучение локальных особенностей народной музыки, определения роли отдельной личности в формировании целого художественно-исполнительского направления, поднимаются проблемы исполнительской интерпретации, теоретических аспектов народной музыки. Туркменские музыковеды выступают на международных форумах, а национальная музыка звучит на престижных фестивалях во многих странах мира. Впереди так много нового и интересного.

Литература

1. *Алексеев Э.* Предисловие // Туркменская музыка. Алматы, 2003. С. 3–10.
2. *Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. М., 1962. 299 с. Вып. 2. М., 1963. 340 с.
3. История узбекской советской музыки. Т. III. Т., 1991. 278 с.

References

1. *Alekseev E.* Predislovie [Foreword] // Turkmenskaya muzyka [Turkmen music]. Almaty, 2003. P. 3–10. (In Russian)
2. *Belyaev V.* Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR [Essays on the history of music of the peoples of the USSR]. Vyp. 1. M.: Muzgiz, 1962. 299 s.: not.; Vyp. 2. Moscow: Muzgiz, 1963. 340 p.: not. (In Russian)
3. *Istoriya uzbekskoy sovetskoy muzyki* [The history of Uzbek Soviet music]. Vol. 3. Tashkent: Izd-vo lit. i iskusstva, 1991. 278 p.: not. (In Russian)

Осипова Елена Павловна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории им. Май Кулиевой (Ашхабад, Туркменистан).

Osipova Elena Pavlovna – PhD, musicologist, associate professor, Department of Theory of Music, Maya Kulyyewa’ Turkmen National Conservatory (Ashgabat, Turkmenistan).

elos11@yandex.ru

А. В. Ромодин / Alexander V. Romodin
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

**РИТУАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАНТОВ**

**RITUAL AND POETIC ASPECT OF LIFE AND ART
OF THE TRADITIONAL MUSICIANS**

Аннотация. В статье рассматривается соотношение ритуала и поэтики в контексте жизни и творчества традиционных музыкантов. Это соотношение выявляется в следующих аспектах: личность, образ, свобода, повтор. Ритуал входит в жизнь людей традиции, сама жизнь мыслится творчеством. Ритуал содержит поэтические черты. Творчество подчас приобретает свойства ритуальности, обязательности. В определенное время повторяются не только события и ритуалы, но и музыкальные образцы – песни, плачи, наигрыши. Инструментом повтора становится индивидуальная инициатива. Личностный импульс преобразует, поэтизирует форму. Сущность образа состоит в поэтическом прозрении, остроте. Причитания, кличи обнаруживают огромную силу воздействия. Воззвания, обращения подразумевают свободное – магическое и поэтическое – выражение.

Ключевые слова: традиция, музыкант, ритуал, поэтика, личность, повтор.

Annotation. The paper deals with relationship between the ritual and the poetics in the context of life and art of traditional musicians. It focuses on the following aspects: personality, image, freedom, repetition. The life of traditional people includes a ritual as its necessary part and life itself is considered as art. Ritual has poetic features. On the other side, the art becomes a ritual. There are repetition not only events and rituals but also musical patterns, songs, laments and instrumental pieces. The individual initiative is an instrument of such repetition. The personality changes a form of arts. Traditional lament and cry influence to the audience a lot. It has a free character and uses magic and poetic expressions.

Keywords: tradition, musician, ritual, poetics, personality, repetition.

Обращаясь к корневым свойствам традиционной культуры, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой теоретического ее «схватывания», с необходимостью поиска своего рода инструментов осмысления ее внутренней сущности, ее самобытной философии, мысли, эмоции. Приходится проводить операцию по переводу невидимых не поддающихся порой прямому наблюдению аспектов, сторон бесписьменной традиции в конструктивистское поле как наиболее адекватное, релевантное языку научного описания. Анализ текстов здесь не вполне и далеко не всегда помогает. Существуют внетекстовые формы жизни народной традиции. Если же затрагиваются творчески-психологические свойства создателя культуры, его внутренний мир, черты личности, то обычные, общепринятые, научные методы, приемы почти перестают работать. Приходится применять новые способы анализа, в одних случаях автономные, в других, – хотя и связанные с ранее найденными, известными, но по-своему – необычно, нестандартно¹.

Ритуально-поэтический аспект изучения традиционной культуры предполагает обращение к наиболее неуловимым, неявным ее сторонам и планам. Отсюда во многом проистекает линия, связанная с самыми глубокими свойствами личности, пульсирующими между обрядовыми, подчас достаточно жесткими нормами, которые подразумевают, впрочем, и отклонения от них, и индивидуальными чертами, отображающими свободную творческую инициативу. Здесь неизбежно затрагиваются специфические личностные качества, находящиеся в плоскости остроэмоциональной, дополняемой к тому же признаками мифологического сознания. Весь этот комплекс погружен в иррациональный мир, представленный, с одной стороны, импульсами художника, с другой – взглядами традиционного человека, сохраняющего до самого последнего времени сакрально-архаические

представления. Объединяющим становится поэтическое начало, главенствующее в подобного рода чувственных сферах. «Невесте косу расплетают; музыкант играет нежно – хочется плакать», – свидетельствует А. Ф. Косенкова (д. Пруд, Городокский р-н, Витебская обл.). Особый настрой – пронзительный, утонченный – сменяется эмоциональными взрывами, обрядовым безудержем. Эмоциональный спектр объемов – от печали до страсти². Эта особая ритуальная поэтика пронизана свободой. В ней всё: формы искусства, способы их совершения, атмосфера, воздействие, магия, игра. Свобода, собственно, и создает неповторимое поэтическое ощущение, неизменно присутствующее в обряде. Два феномена неотделимы друг от друга. Абсолютная органика, исполнительское свободное выполнение ритуальных действий порождаются поэтическими импульсами создающих и воспринимающих творческий акт. Поэтика занимает ключевое, объединяющее, всеохватывающее положение в обряде.

Внутреннее свободное проживание событий, столь характерное для представителей традиционной культуры, содержит для них возможность реализации особых художественно-психологических путей. Глубокий нравственный смысл заключен в *феномене повторяемости*. Творческая верность одному и тому же материалу, мотиву, образу – это и способ индивидуального удовлетворения, и одновременно – норма, общепринятое и поощряемое всеми действие. Психологически и коллективно оправданное действие. Эта своеобразная норма содержит в себе значительные внутренние имманентные ресурсы. Повторяемость событий, ритуалов парадоксальным образом оказывается принципом и инструментом сохранения творческой свободы. Календарные, переходные обряды неизменно возвращаются. Музыкальные образцы – песни, наигрыши, плачи – повторяются. Но, как известно, на них имеются определенные запреты в ту

или иную – не свою пору. Повторяемость характеризуется двумя важнейшими особенностями или признаками. Первый из них: повтор как способ совершенствования мастерства, как возможность возвращения к знакомому (любимому), эффект изыскания новых красок, нюансов в известном, привычном, общепринятом. Второй: повтор после перерыва как способ избежать рутины, затвердения в ожидании наступления нового акта, события, действия. Между этими действиями присутствует время «неделания», запрета на осуществление. Поэтому новое начало получает статус значительного символического события. Все его ждут, оно оказывается чрезвычайным, желанным, особенным. Оба указанных признака содержат два пересекающихся уровня смыслов: общекультурный и собственно творческий. И тот, и другой несут в себе особый нравственный посыл, с одной стороны, стимулирующий эмоциональные порывы, с другой – уравновешивающий их.

Личностный импульс, тем не менее, возобладает. Инструментом повтора становится *индивидуальная инициатива*. Рутинная разрывается, преодолевается страстным воззванием, желанием высказаться, по-особенному выразиться. Личность в ритуале своей творческой энергией высвобождает себя и других, находящихся рядом. Свободное художественное обнаружение реализуется поэтически. Существует ритуальный профессионализм.

Всеми подобными действиями занимаются обрядовые специалисты: музыканты, распорядители, дружки, свахи и проч. Во время свадьбы ими используются самые эксцентричные приемы, в календарных обрядах героями подчас становятся весьма своеобразные персонажи. В деревне Лысая гора (Усвятский р-н, Псковская обл.) одна из женщин не жала, только пела во время жатвы. При этом она получала вознаграждение³. Индивидуальное творчество вторгается в ритуал. Поэтическое

чувство завладевает всеми присутствующими. По-иному и быть не могло. Каждый из участников свободно владел материалом. Все досконально знали тексты и напевы обжинок – шедевров лирических высказываний, входящих в календарную обрядность. И все – кроме одной – работали. Тем не менее, души женщин были распахнуты навстречу напеву, стремясь принять его в себя, ведь он помогал, возможно, и магически, преодолеть физическую усталость, неимоверную тяжесть труда. Эта поэтесса, конечно, своеобразна. Но психологически она вполне понятна. Именно ее появлению обязана традиционная свобода – чувство, охватывающее человека при встрече с подлинным творчеством. Создателем его была та, что пела; со-творцами – те, кто находился в поле: работал, слушая напев, про себя воспроизводя его знакомые поэтические звуковые очертания, вновь и вновь словно потворствуя повтору, приветствуя его. То же – в индивидуальных причитаниях, которые нуждались в одиночестве, должны были таиться от других, но при этом раскрывались в мощнейшем наплыве страстей, в поэтике страдания и силы, просьбы и вопля. Наконец, в коллективных кличах, обрядовых зовах звуковое творчество каждой певицы исторгало невиданной мощи обращение, возглас, призыв⁴.

Итак, именно *личностное проживание* события, ритуала, заключая в себе огромную энергию, продуцировало совместный – коллективный – результат. Поэтическое творчество входило не только в неприуроченные виды и жанры, но непременно проявлялось в ритуальных формах. Связанная с самой жизнью, художественная практика свободно вовлекалась в обряд и имела в своей основе свойство повтора, становящегося особым нравственным атрибутом, маркером, знаком традиции. Все части обозначенного комплекса взаимосвязаны и непременно опозитизированы. Философия бесписьменной

культуры начинается именно здесь – в горниле ритуально-поэтических форм. Невозможность представить обряд обыденным событием – первый шаг на пути к этой философии. Личностное проживание – форма бытия, фундамент существования самой традиционной культуры. Свобода, творчество, ритуал актуализируются в контексте индивидуальной интенции. Любые аспекты, реалии, планы приобретают особенный смысл в формах музыки и музицирования. Искусство звука объединяет в себе самые разные виды и способы творческого выражения. Музыкальный мир и самодостаточен, имманентен, и глубинно связан с различными планами и сторонами культуры.

Чрезвычайное значение приобретает феномен образности. В традиционном искусстве этот внутренний содержательный стержень играет первостепенную роль. Обнаженность души, священнодействие, прозрение – все входит в понятие образа, одновременно составляя его «тело», сущность. Здесь музыкальное выражение напрямую связано с игрой, с артистизмом, с почти актерским подходом к искусству. Этот особый подход предполагает введение образа сразу, при освоении материала, при начале изучения, действия, осуществления. Форма строится прежде всего через внутреннее колоссальное напряжение, через скрытый смысл, вводимый создателем художественного процесса – исполнителем и становящийся моментально понятным воспринимающему – слушателю. Любой участник творческого события улавливает невидимую чувственную струну не только потому, что обладает прямым знанием традиции, но и потому что владеет ее образной стороной.

Конкретные способы, при помощи которых достигается подобное владение-обладание, обнаруживаются в многочисленных аспектах народной жизни. Эти аспекты творческого понимания, выявления представляют собой

одновременно и реальные (объективные, субъективные) стороны культуры, и наименее уловимые, невидимые, скрытые ее смыслы⁵. В них и заключена образная сущность традиции. Выразитель этой сущности – народный умелец, музыкант, творец.

Примечания

¹ Подобного рода поиски новых научных методов и адекватного объекту языка его описания были осуществлены в наших статьях, наиболее масштабно – в монографии. [См.: 4].

² Об амбивалентности, всецело присущей традиционной культуре, писали многие [см., напр.: 1, 23–37] (о присутствии в свадьбе «лирико-драматической и фарсовой частей»).

³ Информация получена в нашей экспедиции (Усвятский р-н Псковской обл., январь 1980 г.).

⁴ Специально о феномене клича как воззвании [см.: 3]; о разнообразных типах артикуляции, монологических, диалогических обращениях, воззваниях в различных культурах, у разных народов [см.: 2, 152–189; 5].

⁵ Многочисленные ритуально-поэтические стороны, ракурсы, смыслы обнаруживаются в следующих аспектах выявления творчества народных музыкантов; знания (неявные и очевидные); опыт, неотделимый от интуиции; звучащее и неслышимое; обособленность и сопричастность; творческие ситуации и личностные состояния; феномен интерпретации; творческий поиск, свобода, двойственность внутреннего мира, персональный тембр музыкантов, а также в аспектах понимания их жизни и творчества: эмоции; смех-плач; природа, магия. Весь этот обширный спектр ракурсов, смыслов показывает необычайную калейдоскопичность личностных обнаружений музыкантов с одновременной стройностью общего культурного плана, подразумевающего, в том числе, и ритуально-поэтический аспект.

Литература

1. *Власова З. И.* Скоморохи и свадьба // Русский фольклор. Л., 1989. Т. 25. С. 23–37.

2. Земцовский И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 152–189.
3. Лобанов М. А. Лесные кличи. СПб., 1997. 229 с.
4. Ромодин А. В. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009. 288 с.
5. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002. 718 с.

References

1. Vlasova Z. I. Skomorokhi i svad'ba [Buffoons and Wedding]. *Russkiy fol'klor [Russian folklore]*. Leningrad, 1989. T. 25. P. 23–37. (In Russian)
2. Zemtsovskiy I. I. Artikulyatsiya fol'klora kak znak etnicheskoj kul'tury [The articulation of folklore as a sign of ethnic culture]. *Etnoznakovye funktsii kul'tury [Ethnosymbolic functions of the culture]*. Moscow, 1991. P. 152–189. (In Russian)
3. Lobanov M. A. Lesnye klichy [Forest cries]. Saint Petersburg, 1997. 229 p. (In Russian)
4. Romodin A. V. Chelovek tvoryashchiy. Muzykant v traditsionnoy kul'ture [Creative man. Musician in traditional culture]. Saint Petersburg, 2009. 288 p. (In Russian)
5. Sheykin Yu. I. Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri [The history of musical culture of the peoples of Siberia]. Moscow, 2002. 718 p. (In Russian)

Ромодин Александр Вадимович – кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Romodina Alexander Vadimovich – PhD, musicologist, Head, Department of the Folklore, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

a_romodin@mail.ru

Н. Б. Григорович / Natalia B. Grigorovich
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

ПЕРСИДСКИЙ *СЕТАР* И ИНДИЙСКИЙ *СИТАР*:
СОСЕДИ ИЛИ РОДСТВЕННИКИ
НА ВЕЛИКОМ ШЕЛКОВОМ ПУТИ

PERSIAN *SETAR* AND INDIAN *SITAR*: NEIGHBORS
OR RELATIVES ON THE SILK ROAD

Аннотация. Предметом данной статьи стал сравнительный анализ персидского *сетара* и индийского *ситара* с целью подтвердить или опровергнуть их родство. Наличие общих закономерностей в конструкции, настройке, приемах игры, обращение к этимологии названий, а также к историческим данным и свидетельствам иконографии позволяют с достаточной степенью уверенности говорить о глубинном родстве этих двух важнейших музыкальных инструментов Великого шелкового пути. Импульсом для написания статьи послужило знакомство с изданием «Путешествие музыкальных инструментов Шелкового пути» японского музыковеда Гэн’ичи Цугэ.

Ключевые слова: персидский сетар, индийский ситар, Великий шелковый путь, Амир Хосров.

Annotation. The subject for this article is a comparative analysis of Persian *setar* and Indian *sitar*, in order to confirm or deny their relationship. The presence of common patterns in the design, tuning, playing techniques, reference to the names etymology, as well as to historical data and iconography evidence, allow us to speak with a sufficient degree of confidence about the deep relationship of these two most important musical instruments of the Silk Road. The impetus for the writing of the article was the acquaintance with the publication “Journey of musical instruments of the Silk Road” by the Japanese musicologist Gen’ichi Tsuge.

Keywords: Persian setar, Indian sitar, Silk Road, Amir Khusrow.

Как известно, Великий шелковый путь – протяженная разветвленная караванная дорога, которая еще в древности связала Средиземноморье и Восточную Азию.

Многие века взаимовыгодных торговых, а вместе с тем и культурных контактов способствовали распространению на огромной территории материальных и духовных ценностей великих цивилизаций Персии, Индии и Китая. Несомненно, что Великий шелковый путь создал условия для активизации межнациональных контактов, способствовал возникновению протяженных каналов передачи информации, в том числе в области музыкальной культуры. Так, например, родственные музыкальные инструменты, схожие принципы музыкального мышления можно обнаружить не только в соседних странах, но и в гораздо более отдаленных друг от друга регионах.

Импульсом для написания данной статьи послужило знакомство с изданием «Путешествие музыкальных инструментов Шелкового пути» японского музыковеда Гэн'ити Цугэ¹, ученого энциклопедической образованности в области традиционной музыки различных регионов мира, в первую очередь – музыки Азии в самом широком географическом понимании. В книге идет речь об основных инструментах Западной и Центральной Азии, об истории их зарождения, распространения и особенностях конструкции.

В частности, Гэн'ити Цугэ говорит о том, что в странах, некогда объединенных Великим шелковым путем, существует несколько струнных инструментов, схожих с иранским *сетаром*: таджикский *сетор*, кашмирский *сетар*, пакистанский *читрали-ситар*, а также индийский *ситар*.

Гипотеза о родстве иранского *сетара* и индийского *ситара* заинтересовала меня и побудила провести сравнительный анализ этих музыкальных инструментов.

Гэн'ити Цугэ приводит известную легенду, согласно которой великий индийский поэт, ученый и музыкант XIII в. Амир Хосров способствовал распространению в Индии персидской музыки. Он реконструировал *сетар*

на индийский манер, благодаря чему возник индийский *ситар*.

Данные иконографии действительно говорят о том, что персидский *сетар* является одним из древнейших струнных инструментов Востока, намного более ранним, чем индийский *ситар*. Разновидность трехструнной лютни с длинным грифом существовала в Месопотамии еще 4000 лет назад. На цилиндрических печатях эпохи Аккад (2316 г. до н. э. – 2137 г. до н. э.) обнаружены изображения музыкального инструмента, схожего с *сетаром*. Аль-Фараби (умер в 951 г. н. э.) в «Большой книге о музыке» упоминает два вида *танбура* – багдадский и хорасанский – и *сетар* как одну из разновидностей хорасанского *танбура*.

Если обратиться к этимологии, то «се-тар» в переводе с персидского языка означает «три струны», тогда как на языке хинди слово «ситар» не имеет ясного значения и всегда связывается с созвучным названием персидского инструмента. Этот факт, по моему мнению, говорит в пользу гипотезы о заимствовании индийцами персидского инструмента. Так же, например, в свое время японский *сямисэн* (三味線) получил свое первое название, не имеющее ясной этимологии, в созвучии с названием своего прародителя – китайского инструмента *саньсянь* (三弦), что на его родине означало «три струны». Так и казахская *домбра* (предположительно от персидского «*танбур*», производного, в свою очередь от шумерского «*пантур*» – «*маленький лук*») в интерпретации казахов, проживающих в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китая, стала записываться непереводаемым сочетанием иероглифов 冬布拉 (или 東不拉), что произносится как Dōng bù lā. Вероятно, подобные факты искажения первоначального названия музыкального инструмента связаны с тем, что в результате долгого путешествия он перешагивает границы своего материнского региона.

Если обратиться к сравнительному анализу конструкции иранского *сетара*, наследника персидского *сетара*, и индийского *ситара*, то, несмотря на радикальные отличия во внешнем виде, можно обнаружить ряд архетипически сходных моментов. Вопреки названию и индийский *ситар*, и современный иранский *сетар* в наши дни не являются трехструнными инструментами: в начале XX в. на *сетаре* появилась четвертая струна, тогда как на *ситаре* разных конструкций возможное число струн от 18 до 21. Тем не менее, иранский *сетар* продолжает оставаться типологически трехструнным инструментом, потому что четвертая струна, ближняя к исполнителю, лишь дублирует третью бурдонную струну. Первая и вторая струны *сетара* используются исполнителем для игры мелодии с явным преобладанием первой, тогда как периодические удары указательного пальца правой руки одновременно по третьей и четвертой струнам, настроенным в октаву, создают бурдонный подголосок и дополнительную ритмическую пульсацию.

У индийского *ситара* струны разделяются на основные игровые, их, как правило, 6 или 7, и симпатические струны *тараб*, которые служат для создания фонового гула, их может быть 11 или 13. Струны *тараб*, протянутые под основными, характерная особенность многих инструментов региона Индии, и эта особенность конструкции явно отличает *ситар* от *сетара*, если не предположить, что эти резонансные струны – лишь средство усилить бурдонное звучание, которое не в столь большом объеме, но все же присутствует в технике игры и на *сетаре*.

Основные струны *ситара*, так же, как и у *сетара*, подразделяются на мелодические и бурдонные, которые носят название *чикари*, их может быть 3 или 4. Среди мелодических струн, так же, как и у *сетара*, ведущую роль играет одна, самая высокая, дальняя от исполнителя

струна, называемая *бадж*. Кроме того, обе мелодические струны на иранском *сетаре* и две главные мелодические струны индийского *ситара* закреплены колками, расположенными на лицевой стороне грифа. Об идентичности функций струн также свидетельствует схожий прием игры на обоих инструментах, при котором исполнение мелодии сопровождается периодическими ударами указательным пальцем по бурдонным струнам.

В настройке *сетара* и *ситара* также просматривается общая закономерность

(если считать струны с самой дальней от исполнителя):

сетар: c-g-c¹-c

ситар: f-c-G-C-g(f)-c¹-c²

При помощи верхнего колка, расположенного на лицевой стороне грифа, отвечающего за вторую струну у *ситара* и за первую у *сетара*, настраивается основной тон лада у обоих инструментов. У *ситара* этот тон именуется *шадджа*, сокращенно – са. На этот же тон настраиваются бурдонные струны обоих инструментов, с той разницей, что у *ситара* к ним добавляется еще одна струна, настроенная в кварту или в квинту к основному тону лада. У обоих инструментов также есть струна, которая настраивается в нижнюю кварту к основному тону. В настройке *сетара* нет лишь аналогии к первой струне индийского *ситара*, которая настраивается четвертой выше основного тона.

У обоих инструментов схожим образом выполнены подвижные ладки. У *сетара* их 24, сделаны они из овечьих кишок и намотаны на шейку. Изогнутые металлические подвижные лады *ситара* числом от 19 до 23, также прикрепляются к грифу при помощи овечьих кишок. Подвижность ладков *сетара* и *ситара* позволяет устанавливать разнообразные последовательности тонов в рамках нетемперированной системы, при которой зву-

коряд состоит из разновеликих интервалов. Эти особые звукоряды формируют неповторимый интонационный колорит, присущий персидской и индийской классической музыке, – каждой в своем роде.

Наконец, нельзя не отметить схожую роль *сетара* и *ситара* в музыкальных культурах своих регионов. *Сетар* – инструмент, связанный с высокой традицией *макама*, именуемого в Иране *дастгах*. Индийский *ситар* – один из инструментов, воплощающих в своем звучании традицию *раги*. История бытования *сетара* и *ситара* неразрывно связана с традицией персидской и индийской придворной музыки, а значит и с музыкальной наукой, процветавшей в этой среде.

Понятие *рага*, как «комбинация украшенных мелодическим движением тонов, способная пробуждать чувства людей» [1, 104], впервые встречается в сочинении санскритского автора Матанги «Брхаддеши», которое датируется V–VII вв. Нельзя снова не упомянуть «Большую книгу о музыке» великого философа, математика, теоретика музыки, ученого Востока Аль-Фараби, во времена которого действовала прославленная школа переводчиков Багдада, знакомых с трудами древних греков и с индийскими трактатами. Помимо того, что в «Большой книге о музыке» встречается одно из первых упоминаний о персидском *сетаре*, Аль-Фараби приводит рассуждения о природе музыки и пишет, что «слово музыка означает мелодия». И хотя композиционные принципы *макама* были сформулированы персидскими музыкантами и теоретиками музыки Сафияддином Урмави (ок. 1217–1299) и Абдулгадиром Мараги (1353–1435) гораздо позднее, но ведущая роль особого рода мелодии, раскрывающей эмоциональный, этический и интонационный строй лада, подчеркивается в описании музыки и персидского *сетара*, и индийского *ситара*.

В заключение хочу привести слова А. Фокс-Стренгуэйза о *rage*, которые, как мне кажется, можно отнести и к *дастгаху*, исполняемому на *сетаре*: «произвольные последования тонов, характеризуемых близкой или отдаленной расположенностью к тону, определяющему общий контур мелодической линии; отличающихся особым порядком, в котором они обычно следуют, частотой их появления, наличием или отсутствием украшений и отношением к тонике, звучание которой обычно усилено бурдоном» [4, 40].

Таким образом, анализ сходств и различий персидского *сетара* и индийского *ситара* позволяет выявить глубинное родство двух важнейших инструментов Великого шелкового пути.

Примечания

¹Гэн'ити Цугэ родился в Японии в префектуре Айти в 1937 г. В 1963 г. окончил специальный курс музыкального факультета Токийского университета искусств. С 1963 по 1966 г. проходил стажировку как иностранный студент в Тегеранском университете по стипендии иранского правительства, изучая традиционную иранскую музыку. В 1975 г. в Уэслианском университете (США) получил степень доктора наук. В разные годы занимал должности доцента Уэслианского университета, профессора Токийского университета искусств, члена комитета научного музыкального общества Японии.

Литература

1. *Гороховик Е.* Понятийно-терминологический аппарат Северо-Индийской классической музыки в его взаимосвязях со спецификой музыкального мышления: введение в проблематику // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: Сборник научных трудов МГК им. П. И. Чайковского. М., 1990. 222 с.
2. *Даукеева С.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы, 2002. 351 с.

3. *Gen'ichi Tsuge*. Siruku rodo gakki-no tabi (на японском яз). Tokyo, 1992. 79 с.
4. *Popley H*. The music of India. Calcutta, 1921. 208 с.

References

1. *Gorokhovich E*. Ponyatiyno-terminologicheskii apparat Severo-Indiyskoy klassicheskoy muzyki v ego vzaimosvyazyakh so spetsifikoy muzykal'nogo myshleniya: vvedenie v problematiku [The conceptual and terminological apparatus of North Indian classical music in its interrelations with the specifics of musical thinking: an introduction to the problems]. *Problemy terminologii v muzykal'nykh kul'turakh Azii, Afriki i Ameriki [Problems of terminology in musical cultures of Asia, Africa and America]*: Sbornik nauchnykh trudov MGK im. P. I. Chaykovskogo. Moscow, 1990. 222 p. (In Russian)
2. *Daukeeva S*. Filosofiya muzyki Abu Nasra Mukhammada al'-Farabi [Abu Nasra Muhammad Al-Farabi Philosophy of Music]. Almaty, 2002. 351 p. (In Russian)
3. *Gen'ichi Tsuge*. Siruku rodo gakki-no tabi [Every time I go]. Tokyo, 1992. 79 p. (In Japan)
4. *Popley H*. The music of India. Calcutta, 1921. 208 p. (In English)

Григорович Наталья Борисовна – специалист по организационной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).

Grigorovich Natalya Borisovna – organizational work specialist, Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia).

igralya@inbox.ru

II. Музыкальные инструменты в художественной культуре

II. Musical Instruments in Artistic Culture

УДК / UDC 780.6

С. И. Утегалиева / Saule I. Utegalieva
(Алматы, Казахстан / Almaty, Kazakhstan)

КАЗАХСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
В КОЛЛЕКЦИЯХ Р. КАРУТЦА И А. ЭЙХГОРНА

KAZAKH MUSICAL INSTRUMENTS IN THE
COLLECTIONS OF R. KARUTZ AND A. EICHGORN

Аннотация. Статья посвящена изучению казахских музыкальных инструментов, сохранившихся в коллекциях двух известных немецких исследователей Р. Карутца (1867–1945) и А. Эйхгорна (1844–1909). Собранные на рубеже XIX–XX вв., они заслуживают специального внимания.

Автор использует разнообразные источники: научные сведения и наблюдения А. Эйхгорна и Р. Карутца, работы Э. Хорнбостеля, а также труды, посвященные музыкальным инструментам казахов, в сравнительном плане – и других народов Центральной Азии.

Если в коллекции Р. Карутца представлены типичные виды западно- и восточно-казахстанских домбр с треугольной и трапециевидной формами, с длинной и короткой шейкой, то у А. Эйхгорна – инструменты более разнообразны. Многие из них представляют собой смешанные виды, близкие узбекским и таджикским *думбира* (*думбрак*).

Ключевые слова: музейные коллекции, Р. Карутц, А. Эйхгорн, Э. Хорнбостель, казахские музыкальные инструменты, домбра, дутар, сыбызгы, сазсырнай, кыл-кобыз.

Annotation. This paper is devoted to the study of Kazakh musical instruments, preserved in the collections of two famous German researchers such as R. Karutz (1867–1945) and A. Eichhorn (1844–1909).

Collected at the turn of the XIX–XX centuries, they deserve a special attention.

A variety of sources are used in the article: scientific information and observations of A. Eichhorn and R. Karutz, E. Hornbostel's works, as well as works devoted to musical instruments of Kazakhs and other peoples of Central Asia in comparative aspects.

Whereas R. Karutz's collection contains typical variants of West and East Kazakhstan *dombiras* with triangular and trapezoidal shapes, with a long and short neck, then A. Eichhorn's instruments are more diverse. Many of them are mixed types, close to the Uzbek and Tajik *dumbira* (*dumbrak*).

Keywords: museum collections, R. Karutz, A. Eichhorn, E. Hornbostel, Kazakh musical instruments, *dombra*, *dutar*, *sybyzgy*, *sazsyrnai*, *kyl-kobyz*.

Статья посвящена изучению казахских музыкальных инструментов, сохранившихся в коллекциях двух известных немецких исследователей Р. Карутца (1867–1945) и А. Эйхгорна (1844–1909). Собранные на рубеже XIX–XX вв., коллекции доступны и заслуживают специального внимания.

Нами используются различные материалы. Среди них – *научные* сведения и наблюдения А. Эйхгорна при создании им коллекции музыкальных инструментов народов Средней Азии [14], публикация его разнообразного наследия (каталог-исследование Т. Джани-заде, включающий дневники военного капельмейстера). Интерес представляют «Заметки о киргизских [казахских] музыкальных инструментах», написанные выдающимся немецким этноорганологом Э. Хорнбостелем. В них предпринята попытка изучения казахских музыкальных инструментов и записей, сделанных Р. Карутцем в 1905 г. в Туркестане¹. «Заметки» впервые были переведены на русский язык и изданы А. Самаркиным в 2003 г. [21].

Важной опорой служат работы, посвященные музыкальным инструментам казахов (А. Жубанов, Б. Сарыбаев, А. Мухамбетова, Г. Омарова), в сравнитель-

ном плане и других народов Центральной Азии (В. Беляев, Ф. Кароматов, Т. Вызго, В. Мешкерис, Р. Садоков и др.), а также собственные научные изыскания. В характеристике казахских музыкальных инструментов (эргологической, морфологической) автор ориентируется на их современные виды, особенности бытования, а также привлекает материалы фольклорно-этнографических экспедиций в Атыраускую, Мангыстаускую (Казахстан) (1984–1985) и Астраханскую (Россия) (1990) области.

Методологическое значение имеют труды по общему этноинструментоведению зарубежных (Э. Хорнбостель, К. Закс) и российских (И. Мациевский, А. Фаминцын, К. Вертков, Г. Благодатов) ученых. В работе приводятся *рисунки и фотографии* музыкальных инструментов казахов и других народов Центральной Азии (ЦА), найденные нами в разных источниках. Сравнительно-исторический и сравнительно-типологический методы, используемые в работе, позволяют проследить процессы эволюции в музыкальном инструментарии (МИ) народов указанного региона в целом и казахов, в частности, выявить в нем черты сходства и различия.

Рассматривая те или иные виды МИ, автор ограничивается изучением преимущественно хордофонов. Приводимые соображения носят предварительный характер.

* * *

Обратимся к материалам **Р. Карутца**, известного немецкого этнографа, антрополога, работавшего заведующим Музеем этнографии в г. Любек (по информации Э. Хорнбостеля). В его частном собрании находилось несколько казахских музыкальных инструментов². Среди них – *домбры* (двухструнный щипковый хордофон), *сыбызгы* (тип открытой продольной флейты), *окарины*, изготовленные из глины. Остальные инструменты, а именно *шан-кобыз* (нем. *maultrommel*), *кобыз* (*кыл-*

кобыз – двухструнный смычковый хордофон с волосяными струнами), *шертер* (трехструнный щипковый хордофон, в прошлом без ладовых перевязей и с волосяными струнами), *асатаяк* (встряхиваемый идиофон); некоторые виды мембранофонов сохранились в запасниках Берлинского этнографического и Венского музеев. Эти экземпляры Э. Хорнбостель использовал для изучения казахских музыкальных инструментов, а также напевов и мелодий.

Особый интерес представляют две домбры, называемые Э. Хорнбостелем *дутарами* (по их сходству с узбекскими лютнями). Первая имеет корпус треугольной формы, переходящий в длинную шейку с семью ладовыми перевязями и узкую головку (рис. 1 А)³. На деке домбры видны три резонаторных отверстия. Хотя данный вид инструмента был найден в Казалинске (Кызыл-Ординская обл.), в настоящее время он получил распространение преимущественно в западном регионе Казахстана. Именно для западно-казахстанских домбр показателен глубокий грушевидный, реже округлый, а иногда и треугольный корпус с длинной, тонкой шейкой и навязными ладками (10-14 – по А. Жубанову) [9, 14]. В фольклорно-этнографических экспедициях в Атыраускую и Астраханскую области нам встречались домбры с треугольным корпусом (шейка и корпус выдолблены из единого куска дерева).



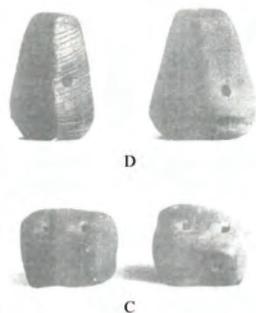
Рис. 1. Виды домбры из коллекции Р. Карутца

Вторая домбра – меньших размеров, трапециевидной формы, с 4-5 навязными ладковыми перевязями; популярна в центральных, восточных и юго-восточных регионах Казахстана, принадлежит к типу восточно-казахстанских домбр.

Здесь используется меньшее количество (7-9) навязных ладков [9, 14]. Инструмент дан в профиль, что не позволяет точно определить их количество (Рис. 1 В).

Рисунок аэрофона *сыбызгы* не приводится, дается только его описание. Флейта изготавливалась из камыша и имела четыре грифных отверстия. Э. Хорнбостель указывает на сложность техники игры на инструменте, т. к. «она требует частичного прикрытия ртом отверстия для вдувания» [21, 15].

Заслуживают внимания и окариновидные инструменты. Наиболее популярный из них – *сазсырной* (тип сосудообразной флейты). По воспоминаниям Р. Карутца, киргизский (т. е. казахский) мальчик из серой глины изготовил инструмент, «напоминающий сплющенное куриное яйцо» [21, 15] (рис. 2 D, C). На рисунке видим образцы с разным количеством отверстий. Э. Хорнбостель ошибочно называет этот инструмент *чоором* (у собственно киргизов он называется *чопо чоор*, а у казахов – *сазсырной*). Образцы и описание казахских глиняных окарин, пожалуй, впервые приводятся в «Заметках» Э. Хорнбостеля. К сожалению, специальной научной литературы об этих видах инструментов на территории Центральной Азии до сих пор мало [6]. Наряду с глиняными свистуль-



ками в виде животных и птиц с флажолетным мундштуком в хвосте в Казалинске и Ташкенте Р. Карутц нашел образцы *сазсырнаев* разной (продолговатой, квадратной и трапециевидной) формы.

Рис. 2. Окариновидные музыкальные инструменты из коллекции Р. Карутца

Э. Хорнбостель пытается проследить связь *сазсырная* как разновидности детской игрушки, встречающейся в Западном

и Восточном Туркестане, с китайским инструментом *хсуан* (или *хьюэн*, современное название – *сюнь*). Происхождение этих инструментов он связывает с Ассирией (шумерскими традициями), относит их к древним музыкальным инструментам [21, 15–16].

В Каталоге-коллекции *А. Эйхгорна*⁴ киргизские (казахские) музыкальные инструменты представлены шире. Он стал их изучать, работая капельмейстером в Ташкенте (последняя треть XIX в.). Музыкант имел возможность выезжать за пределы Ташкента, бывать в разных городах Русского Туркестана. Учитывая, что регион в прошлом был многонациональным⁵, собранные им образцы музыкальных инструментов также достаточно разнообразны.

Варианты названий инструментов даны на нескольких языках, используемых в данном регионе (казахском, узбекском, киргизском, а также персо-таджикском). Вместе с тем по внешнему виду не всегда можно определить их национальную принадлежность⁶. Имеются лишь общие указания на инструменты кочевых или оседлых народов.

Чрезвычайно важно, что в книге приводятся фотографии как собственно музыкальных инструментов из коллекции *А. Эйхгорна*, так и исполнителей на них. Правда, изображения не совпадают между собой. Музыканты играют на других инструментах, что также затрудняет представление более точных сведений об их локальных или региональных видах.

Среди т. н. киргизских (казахских) музыкальных инструментов встречаются *домбры*, *кобызы* (точнее, *кыл-кобызы*) и *сыбызгы*. Указан инвентаризационный номер инструментов, присваиваемый Музеем ВМОМК им. М. Глинки.

Из коллекции *А. Эйхгорна* опубликованы фотографии трех *домбр*, представляющих собой старинные виды инструментов. Головка, шейка и корпус выдолб-



лены из единого куска дерева. Обычно они изготавливаются из сосны, клена, березы и ореха. Поверхность частей инструментов не лакируется.

Первая домбра – с треугольным корпусом и десятью ладовыми перевязями – ближе к казахской. Именно длинная и тонкая шейка с большим количеством навязных ладков показательна для западно-казахстанских домбр. Материал изготовления также соответствует казахским домбрам (рис. 3)⁷.

Рис. 3. Домбра (1) из коллекции А. Эйхгорна

Два других образца по конструкции и материалу изготовления (арча, тута, урюк) ближе к узбеко-таджикским домбрам (узб. *думбира*, тадж. *думбрак*). Об этом свидетельствуют небольшой долбленный корпус, сходный с танбуром, и отсутствие ладовых перевязей на шейке. Такие виды хордофонов получили распространение у кочевых узбеков Сурхандарьинской и Кашкадарьинской областей современного Узбекистана, а также у горных таджиков.



Оба инструмента обнаруживают сходство между собой. Они принадлежат к старинным видам, имеют кожаную деку, шейка переходит в головку, для двух струн используется один колок (рис. 4)⁸.

Рис. 4. Домбра (2) из коллекции А. Эйхгорна

Привлекают внимание клино- или стрелообразные головки инструментов, указывающие на их тюркское происхождение. В определении национальной принадлежности особое значение имеет материал изготовления, в данном случае чинара и акация. По своей

форме (небольшой корпус) инструменты также похожи на казахский *шертер*. Даже если вышерассмотренные домбры и принадлежали горным киргизам и некой киргизской девушке, виды инструментов, собранные в Ташкенте и его окрестностях, свидетельствуют о местных влияниях. Головка первой домбры прямая, слита с шейкой, напоминает ближневосточный танбур.

Интерес представляют и формы колков, в ряде случаев напоминающие ближневосточные музыкальные инструменты. На домбре с треугольным корпусом колки «смотрят» в разные стороны: установлены сбоку и сзади. На второй и третьей домбрах используется один колок (с тыльной стороны головки), на который посредством внутренних прорезей натягиваются две струны. Такие образцы встречаются в Музее казахских музыкальных инструментов им. Ихласа в Алматы.

В коллекции А. Эйхгорна сохранилось *три кобыза* – традиционных смычковых инструмента. В исследовании приводится несколько терминов: *кобуз, ковуз, кобыз, коус, кауз, гонуз, купуз* [7, 93, 96]. Термин *кобуз* (кобыз – каз., каракалп.) как общетюркский в обозначении музыкального инструмента вообще и смычкового, в частности, указан в «Древнетюркском словаре» М. Кашгари (XI в.). Огузский его вариант – *гонуз* – содержится в «Книге моего деда Коркута» (X в.) в комментариях В. Бартольда, одного из исследователей огузского героического эпоса. Такие термины, как *купуз*, в особенности *коус (кауз)* – видимо, местные, сартские⁹ названия смычкового хордофона [21, 24].

Кроме того, у Э. Хорнбостеля (на основе просмотренных им зарубежных работ) приводится другое название кобуза: наряду с *кауз* также и *ридьяк*, распространенное у «сартов как персидское кемандже» [21, 24], родственное такому инструменту, как *гирдшак*. По мнению ученого, последний (*гирдшак*) произведен от первого (*ридьяк*).



Обратимся собственно к смычковым инструментам. Первый кобыз (см. № 4 из Каталога), видимо, шаманский (рис. 5)¹⁰. Он имеет головку с металлическими подвесками.

Рис. 5. Кобыз (1) из коллекции А. Эйхгорна

Образец инструмента и фотография музыканта, играющего на кобызе, расходятся по описанию и характеристике репертуара. Интересно, что у А. Эйхгорна мало говорится о том, что этот инструмент возник как шаманский (*баксы*) [7, 92, 104]. Подвески на головке служат не просто украшением. Их потряхивания создают дополнительные призвуки, оказывающие влияние на восприятие больного. В данном случае смычковый кобыз выступает в качестве самозвучащего инструмента. Форма колков и выгнутый корпус указывают на сходство с казахским *кыл-кобызом*. А. Эйхгорн приводит рисунок исполнителя на инструменте с надписью «Киргиз-рапсод. Певец древних народных былин» [7, 96]. У казахов в прошлом *кыл-кобыз* в основном был сакральным, шаманским инструментом. У Ч. Валиханова сохранились сведения о том, что эпические сказания казахов звучали в сопровождении кобыза [3, 238]. Позже, начиная с середины XIX в., традиция исполнения эпоса у казахов с участием смычкового инструмента стала постепенно исчезать, в настоящее время она сохранилась у каракалпаков. На фотографии [7, 96] изображен, видимо, каракалпакский исполнитель на *нар-кобызе* (казах. «большой» кобыз, подобный одnogорбому верблюду), имеющем более низкий строй.

Второй кобыз (№ 5 по каталогу А. Эйхгорна) – укороченной формы и напоминает киргизский *кыяк*. Об этом

пишет и сам А. Эйхгорн, приобретший его у кара-киргиза. Как и многие тюркские инструменты, он имеет лопатообразную головку и вставленные в нее с двух противоположных сторон колки. На фотографии исполнитель *каузчи* играет на другом кобызе, меньшего размера [7, 102]. Конструкция инструмента и внешний вид самого исполнителя дают основание предполагать, что он играет на узбекском кобузе.

Третий кобыз (№ 6 по каталогу А. Эйхгорна) – модернизированный вид инструмента, напоминает казахский *кыл-кобыз*, но его колки и головка местного происхождения. Речь идет о фигурной головке и обточенных колках, используемых на ближневосточных музыкальных инструментах. Нижняя часть кобыза удлиненная. Приводится фотография музыканта, играющего на смычковом инструменте. Очевидно, что перед нами также *нар-кобыз*, на его головке имеются металлические подвески [7, 104].

В заключение необходимо сделать некоторые предварительные выводы относительно видов домбры и кобыза, сохранившихся в коллекциях Р. Карутца и А. Эйхгорна.

1. Если у Р. Карутца представлены типичные виды западно- и восточно-казахстанских домбр с треугольной и трапециевидной формами, с длинной и короткой шейкой, то в коллекции А. Эйхгорна инструменты более разнообразны. Только одну из них можно отнести к западно-казахстанской домбре, даже собственно к казахской, остальные представляют собой смешанные виды, близкие узбекским и таджикским *думбира* (*думбрак*).

2. Окружение, взаимодействие местных и других (заимствованных) музыкальных инструментов оказывают влияние на их изготовление и внешние характеристики. Отметим ведущее значение танбура в регионе, что находит отражение и в видах дутара и домбры.

3. А. Эйхгорн дифференцирует МИ кочевых и оседлых народов ЦА. Видимо, эти различия в тот исторический период являлись более существенными. С этим связаны трудности в определении их этнической принадлежности.

В коллекции А. Эйхгорна кобызы разнообразны как по форме, так и этнической принадлежности: обычные (небольшие по размеру) и большие (*нар-кобыз*), а также казахские, киргизские и узбекские.

4. Большой интерес представляют фотографии народных музыкантов-исполнителей на кобызе. На них видна постановка инструмента, упирающегося в пол (или землю), а также в нижнюю часть голени (или сапог) [7, 96, 102, 104]. У Ч. Валиханова приводятся рисунки казахских исполнителей, которые держат инструмент между ног [3, 237]. Постановка кобыза с опорой на колено или между ног сохранилась и до наших дней.

5. Металлические подвески в виде украшения на головках кобызов у исполнителей эпоса сохранились как реликт шаманской практики. К сожалению, у А. Эйхгорна приводится мало сведений о репертуаре найденных им инструментов.

Учитывая полиэтничность Русского Туркестана, многие из собранных А. Эйхгорном инструментов отражают эти особенности. Некоторые из них, в частности хордофоны, по своей морфологической характеристике сходны с ближневосточными инструментами.

Примечания

¹ «Заметки» вошли в Приложение к книге Р. Карутца, изданной на немецком языке, но, к сожалению, не были переведены и не включены в русское издание [11].

² Ими воспользовался Э. Хорнбостель при написании «Заметок»... [21; 22].

³ Рис. 1 и 2 заимствованы нами из «Заметок...» Э. Хорнбостеля [21, 36–37].

⁴ См.: Т. Джани-заде [7, 85, 92].

⁵ По имеющимся сведениям, в Западном Туркестане проживало около 26 народностей [7, 47].

⁶ Информация о приобретенных инструментах имеется, но она не всегда точна. Так, например, указывается, что домбра – «обычный инструмент горных киргизов». [7, 88]. Из контекста не вполне понятно, о каких горных киргизах идет речь: кара-киргизах (собственно киргизах) или киргиз-кайсаках (казахах). Или «инструмент принадлежит киргизской девушке, известной певице из Ферганской долины» [7, 90].

⁷ Фотографии инструментов заимствованы из кн. Т. Джани-заде [7, 85, 88].

⁸ Приводится один из инструментов.

⁹ Сарты – арийцы, «говорящие на тюркском языке», носители культуры мусульманского города в Туркестане [7, 58, 62].

¹⁰ Можно поспорить с автором книги (Т. Джани-заде) относительно кобыза как инструмента из семейства рубабовых. Нам представляется, что кобуз/кобыз – древнетюркский МИ, возникший еще в дотюркскую эпоху у кочевников Центральной Азии. Рубаб и его виды – ближневосточные музыкальные инструменты.

Литература

1. *Аманов Б., Мухамбетова А. И.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
2. *Беляев В. М.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М.: Госмузиздат, 1933. 132 с.
3. *Валиханов Ч. Ч.* О формах казахской народной поэзии // Валиханов Ч. Ч. Избранные произведения. М.: Наука, 1986. С. 235–241.
4. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 399 с.
5. *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии: исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 191 с.
6. *Далбагай Г.* Сазсырнай и окаринovidные духовые инструменты (на каз. яз.). Алматы: Танбалы, 2017. 156 с.
7. *Джани-заде Т. М.* Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкально-этнографического

- собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1871–1883 гг.): Каталог-исследование. М.: ВМОМК им. М. И. Глинки, 2013. 336 с.
8. *Жубанов А. К.* Казахский народный музыкальный инструмент – домбра // Музыказнание. Алма-Ата, 1976. Вып. 8–9. С. 8–20.
 9. Казахские музыкальные инструменты / вст. статья А. Мухамбетовой. Алматы: Дидар, 1998. 80 с.
 10. *Кароматов Ф. М.* Узбекская инструментальная музыка: наследие. Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1972. 360 с.
 11. *Карутц Р.* Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке / перев. Е. Петри. СПб., 1911. 197 с.
 12. *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / науч. ред. С. И. Утегалиева. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
 13. *Мешкерис В. А.* Эволюция, типология и миграция струнных инструментов Средней Азии VI–IV вв. до н. э. – IV в. н. э. (Алтай, Хорезм, Восточная Парфия) // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб.: РИИИ, 1998. Вып. 1. С. 5–15.
 14. Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи) / пер. с нем.; под ред. В. М. Беляева. Ташкент: АН УзССР, 1963. 180 с.
 15. Музыкальные инструменты народов мира / МК СССР, ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: [Внешторгиздат] [1987]. [84 с.]
 16. *Сарыбаев Б. Ш.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978. 176 с.
 17. *Сарыбаев Б. Ш.* Казахские музыкальные инструменты: альбом. Алматы: Жалын, 1978. 136 с.
 18. *Субаналиев С. С.* Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования: автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1982. 24 с.
 19. Туркестанский сборник песен и инструментальных пьес, собранных Р. Карутцем (1905) / Отв. ред. С. Утегалиева. Алматы: Дайк-пресс, 2018. 104 с.
 20. *Утегалиева С. И.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 528 с.

21. *Хорнбостель Э.* Заметки о киргизских [казахских] музыкальных инструментах и мелодиях / пер. с нем., ред. и комм. А. Самаркина. Уральск: РИО ЗКГУ, 2003. 42 с.
22. *Hornbostel E. M. von.* Notizen über kirgisische Musikinstrumente und Melodien // Karutz R. Unter Kirgisen und Turkmenen. Leipzig, 1911. S. 196–218 (Kap. 10).

References

1. *Amanov B., Mukhambetova A. I.* Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek [Kazakh traditional music and the twentieth century]. Almaty: Dayk-Press, 2002. 544 p. (In Russian)
2. *Belyaev V. M.* Muzykal'nye instrumenty Uzbekistana [Musical instruments of Uzbekistan]. Moscow: Gosmuzizdat, 1933. 132 p. (In Russian)
3. *Valikhanov Ch. Ch.* O formakh kazakhskoy narodnoy poezii [On the forms of Kazakh folk poetry]. Valikhanov Ch. Ch. *Izbrannye proizvedeniya* [Featured Works]. Moscow: Nauka, 1986. P. 235–241. (In Russian)
4. *Vertkov K. A., Blagodatov G. I., Yazovitskaya E.* Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR [Atlas of musical instruments of the peoples of the USSR]. 2-e izd. Moscow: Muzyka, 1975. 399 p. (In Russian)
5. *Yuzgo T. S.* Muzykal'nye instrumenty Sredney Azii: istoricheskie ocherki [Musical Instruments of Central Asia: Historical Essays]. Moscow: Muzyka, 1980. 191 p. (In Russian)
6. *Dalbagay G.* Sazsyrnay i okarinovidnye dukhovye instrumenty [Sazsyrnai and Ocarinotic Wind Instruments]. Almaty: Tanbaly, 2017. 156 p. (In Kazakh)
7. *Dzhani-zade T. M.* Muzykal'naya kul'tura Russkogo Turkestana po materialam muzykal'no-etnograficheskogo sobraniya Avgusta Eykhgorna, voennogo kapel'meystera v Tashkente (1871–1883 gg.) [The musical culture of Russian Turkestan based on the materials of the musical and ethnographic collection of August Eichhorn, military bandmaster in Tashkent (1871–1883)]: Katalog-issledovanie. Moscow: VMOMK im. M. I. Glinki, 2013. 336 p. (In Russian)
8. *Zhubanov A. K.* Kazakhskiy narodnyy muzykal'nyy instrument – dombra [Kazakh traditional musical instrument – dombra].

- Muzykoznanie* [Musicology]. Alma-Ata, 1976. Vyp. 8–9. P. 8–20. (In Russian)
9. Kazakhskie muzykal'nye instrumenty [Kazakh musical instruments]. Vst. stat'ya A. Mukhambetovoy. Almaty: Didar, 1998. 80 p. (In Russian)
 10. *Karomatov F. M.* Uzbekskaya instrumental'naya muzyka: nasledie [Uzbek instrumental music: heritage]. Tashkent: GILI im. G. Gulyama, 1972. 360 p. (In Russian)
 11. *Karutts R.* Sredi kirgizov i turkmenov na Mangyshlake [Among the Kyrgyz and Turkmen in Mangyshlak]. Perv. E. Petri. Saint Petersburg, 1911. 197 p. (In Russian)
 12. *Macijewski I. V.* Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury [Instrumental traditional music as a cultural phenomenon]. Nauch. red. S. I. Utegalieva. Almaty: Dayk-Press, 2007. 520 p. (In Russian)
 13. *Meshkeris V. A.* Evolyutsiya, tipologiya i migratsiya strunnykh instrumentov Sredney Azii VI–IV vv. do n. e. – IV veka n. e. (Altay, Khorezm, Vostochnaya Parfiya) [Evolution, typology and migration of string instruments of Central Asia of the VI – IV centuries BC e. – IV century AD e. (Altai, Khorezm, East Parthia)]. *Materialy k «Entsiklopedii muzykal'nykh instrumentov narodov mira»* [Materials for the Encyclopedia of Musical Instruments of the World Peoples]. Saint Petersburg: RIII, 1998. Vyp. 1. P. 5–15. (In Russian)
 14. Muzykal'naya fol'kloristika v Uzbekistane (pervye zapisi) [Musical folklore in Uzbekistan (first recordings)]. per. s nem.; pod red. V. M. Belyaeva. Tashkent: AN UzSSR, 1963. 180 p. (In Russian)
 15. Muzykal'nye instrumenty narodov mira [Musical instruments of the peoples of the world]. Ministerstvo kul'tury SSSR, GTsMMK im. M.I. Glinki. Moscow: [Vneshtorgizdat], [1987]. [84 p.] (In Russian)
 16. *Sarybaev B. Sh.* Kazakhskie muzykal'nye instrumenty [Kazakh musical instruments]. Alma-Ata: Zhalyln, 1978. 176 p. (In Russian)
 17. *Sarybaev B. Sh.* Kazakhskie muzykal'nye instrumenty: al'bom [Kazakh musical instruments: album]. Almaty: Zhalyln, 1978. 136 p. (In Russian)

18. Subanaliev S. S. Kirgizskie muzykal'nye instrumenty v evolyutsii traditsionnykh form muzitsirovaniya [Kyrgyz musical instruments in the evolution of traditional forms of playing music]: avtoref. dis. ... kand. isk. Leningrad, 1982. 24 p. (In Russian)
19. Turkestanskiy sbornik pesen i instrumental'nykh p'es, sobrannykh R. Karuttsem (1905) [Turkestan collection of songs and instrumental plays compiled by R. Karutz (1905)]. Almaty: Dayk-press, 2018. 104 p. (In Russian)
20. *Utegalieva S. I. Zvukovoy mir muzyki tyurkskikh narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nykh traditsiy Tsentral'noy Azii)* [The sound world of music of Turkic peoples: theory, history, practice (based on the instrumental traditions of Central Asia)]. Moscow: Kompozitor, 2013. 528 p. (In Russian)
21. *Khornbostel' E. Zаметki o kirgizskikh [kazakhskikh] muzykal'nykh instrumentakh i melodiyakh* [Notes on Kyrgyz (Kazakh)] musical instruments and melodies]. Per. s nem., red. i komm. A. Samarkina. Ural'sk: RIO ZKGU, 2003. 42 s. (In Russian)
22. *Hornbostel E. M. von. Notizen über kirgisische Musikinstrumente und Melodien* [Notes on Kyrgyz musical instruments and melodies] *Karutz R. Unter Kirgisen und Turkmenen [Among Kyrgyz and Turkmen]*. Leipzig, 1911. S.196–218 (Kap. 10). (In German)

Утегалиева Сауле Исхаковна – доктор искусствоведения, профессор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан).

Utegalieva Saule Iskhakovna – Dr. hab., musicologist, professor, Kurmangazy' Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

sa_u@mail.ru

В. И. Яковлев / Valery I. Yakovlev
(Казань, Республика Татарстан, Россия /
Kazan, Tatarstan, Russia)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОЛЛЕКЦИИ
ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ КАЗАНСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

MUSICAL INSTRUMENTS IN THE COLLECTION
OF KAZAN UNIVERSITY'S ETHNOGRAPHIC MUSEUM

Аннотация. Этнографический музей Казанского университета – один из старейших учебно-вспомогательных музеев России. Представленные в нем многочисленные коллекции дают возможность познакомиться с некоторыми особенностями материальной и духовной культуры народов Австралии и Океании, Центральной и Южной Африки, Северной и Южной Америки, Передней, Средней и Восточной Азии (Китай, Монголии, Кореи, Японии, Ирана), Восточной и Западной Сибири, Дальнего Востока. Значительное место в музее отведено коллекциям, демонстрирующим культуру и быт народов Среднего Поволжья – русских, татар, чувашей, мари-йцев, удмуртов, мордвы.

Этнографический музей Казанского университета дает уникальную возможность представить разнообразие музыкального инструментария народов, проживающих на разных континентах, провести его сравнительный анализ, выявив общие и уникальные черты.

Ключевые слова: Этнографический музей Казанского университета, музыкальные инструменты.

Annotation. The Ethnographic Museum of Kazan University is one of the oldest educational museums in Russia. Its numerous collections represent the material and spiritual cultures of Australia and Oceania, Central and South Africa, North and South Americas, China, Mongolia, Korea, Japan, Iran, Eastern and Western Siberia, Far East and Middle Asia. A significant portion of the Museum space is given to collections from the Middle Volga Region of Russia describing the cultures and daily lives of the Russian, Tatar, Chuvash, Mari, Udmurt and Mordva ethnic groups.

Kazan University's Ethnographic Museum also provides a unique opportunity to observe a wide range of musical instruments from various continents, compare them and identify their common and specific features.

Keywords: Ethnographic Museum of Kazan University, musical instruments.

Музыкальные инструменты являются одним из неотъемлемых компонентов культуры народа. Конструкция музыкальных инструментов, их исполнительские возможности отражают природно-географическую, социальную среду их бытования, художественные вкусы народов, мастерство их создателей и исполнителей. Музыкальные инструменты, являясь элементом материальной культуры, и в то же время музыкального искусства, выполняя эстетические функции, относятся и к духовной культуре. Изучение музыкальных инструментов, тесно связанных с бытом народов, дает возможность осветить некоторые вопросы этнической истории, культурно-бытовых пересечений и взаимовлияний, процессы эволюции традиционного искусства.

Особая роль в судьбе музыкальных инструментов, в их сохранении и изучении принадлежит различным музеям и выставкам. Например, в Казани, в Национальном музее Республики Татарстан экспонировалась специальная выставка, посвященная музыкальным инструментам народов мира. Большая часть представленных музыкальных инструментов принадлежит Этнографическому музею Казанского университета.

В настоящей работе предпринята попытка ввести в научный обиход новую информацию о музыкальных инструментах Этнографического музея Казанского университета, дать краткую характеристику некоторым инструментам, которые до настоящего времени, к сожалению, не были предметом специального научного изучения.

Этнографический музей Казанского университета – один из старейших учебно-вспомогательных музеев России. Представленные в нем многочисленные коллекции (свыше 5000 предметов) дают возможность познакомиться с некоторыми особенностями материальной и духовной культуры народов Австралии и Океании, Центральной и Южной Африки, Северной и Южной Америки, Зарубежной Азии (Китая, Монголии, Кореи, Японии, Ирана), Восточной и Западной Сибири, Дальнего Востока, Средней Азии. Значительное место в музее отведено демонстрации коллекций, характеризующих культуру и быт народов Среднего Поволжья – русских, татар, чувашей, марийцев, удмуртов, мордвы [3].

Почти в каждой коллекции Этнографического музея Казанского университета имеются порой немногочисленные, но наиболее характерные для того или иного народа музыкальные инструменты.

Так, в одной из первых коллекций, собранных профессором Казанского университета И. М. Симоновым во время кругосветной антарктической экспедиции Беллинсгаузена-Лазарева (с мая по октябрь 1820 г.) и переданных в музей после возвращения (в 1821 г.), из 37 предметов, привезенных с Соломоновых островов, Фиджи, Новой Зеландии, имеются два характерных для этих территорий аэрофона – две флейты, изготовленные из бамбука и покрытые тонким резным орнаментом. Вероятно, все предметы, в том числе и музыкальные инструменты, были необходимы в хозяйстве и быту местного населения [2, 8].

В китайских коллекциях музея, формировавшихся в течение длительного времени при активной собирательской деятельности выдающихся ученых, профессоров Казанского университета О. М. Ковалевского (30-е гг. XIX в.), В. П. Васильева (впоследствии академика, прожившего в Китае 10 лет (1840–1850 гг.),

Н. Ф. Катанова (90-е гг. XIX в.), музыкальный инструментарий представлен следующими широко распространенными в Китае инструментами: небольшими парными тарелочками, маленькими барабанчиками, аэрофонами – флейтой-окариной *сьян* из натуральной морской раковины, изготовленной из бамбука поперечной флейтой *ди* с шестью игровыми отверстиями, двумя металлическими трубами – короткой трубой с шестью грифными отверстиями и длинной трубой без игровых отверстий, на которой возможно лишь ограниченное исполнение сигнальных наигрышей [2, 9].

Особый научный интерес в китайских коллекциях представляет древнейший аэрофон *шэн* – с воздушным резервуаром из дерева с вставленным набором бамбуковых трубок, каждая из которых имеет внутри свободно колеблющийся язычок или так называемый проскакивающий язычок. Именно принцип звукоизвлечения на китайском *шэне*, по мнению ученых, положен в основу конструкции различных типов губных и ручных гармонок, получивших, начиная с 30-х гг. XIX в., широчайшее распространение почти во всех странах мира. Музыкальный инструментарий китайских коллекций включает также традиционные струнные инструменты: многострунную дощечную цитру *тацина*, двухструнный *сяньсянь* с длинным грифом и маленьким корпусом (хордофон танбуровидного типа), четырехструнную *пина* с коротким грифом и большим корпусом (лютневидный хордофон) [4]. Всего в китайской коллекции экспонируются более 20 музыкальных инструментов; некоторые из них, например трубы, тарелочки, барабанчики, как свидетельствуют описи коллекций, являлись неотъемлемыми атрибутами буддийского религиозного культа.

Большой интерес представляют музыкальные инструменты народов центральных и южных областей Африки, полученные университетом в конце XIX в. из

музея Умляуф (Гамбург). Здесь, наряду с большим количеством предметов из Камеруна, Судана, Уганды, Дагомеи, Сомали и других стран Африки, разнообразно представлены и традиционные африканские музыкальные инструменты – трещотки, маракасы, различные по конструкции идиофоны – *санза*, представляющие собой набор разных по длине бамбуковых и металлических пластинок, *маримба* – прообраз современного ксилофона из 15-и деревянных пластин разного размера, издающих звуки разной высоты; под каждой из пластин подвешены по два резонатора из тыквы, усиливающие звук [2, 50–51].

Широко известна важнейшая роль в быту африканских народов мембранофонов. В Этнографическом музее Казанского университета представлены семь типов африканских барабанов, отличающихся друг от друга внешней формой и конструктивными особенностями: двухсторонний в форме песочных часов, односторонний цилиндрической формы, односторонний конусообразной формы, двухсторонний из двух эллипсообразных полукорпусов, бочкообразный на ножках, так называемый ручной барабан со специальной ручкой, одна сторона которого покрыта кожей, другая – открытая, барабан в человеческий рост. Также своеобразны африканские струнные инструменты: здесь и древнейшие типы архаического монохорда – музыкального лука (I тип напоминает традиционный музыкальный лук многих народов – корпус-древко стянут тетивой; II тип имеет специальный деревянный резонатор для усиления звука), и древнейший многострунный инструмент – угловая арфа *нанга*, или *кунди*. Африканская арфа имеет небольшой лодкообразный деревянный корпус, затянутый кожаной мембраной. Гриф инструмента расположен в плоскости, перпендикулярной мембране, струны располагаются по диагонали и натягиваются с помощью колков.

Характерен музыкальный инструментарий тюркских народов Сибири, и в частности, тувинцев. Тувинские традиционные музыкальные инструменты экспонируются в двух коллекциях, собранных и переданных в музей вместе с другими многочисленными предметами культуры и быта тувинцев в 1913 г. С. А. Теплоуховым и значительно дополненных в 1955 г. Н. В. Зориним. Так, в первой коллекции находятся струнно-щипковые, струнно-смычковые, мембранные и самозвучащие инструменты. Щипковые хордофоны представлены двухструнным *топшулуур*, широко известным не только тувинцам, но и алтайцам (*топшур*), хакасам (*хомыс*), смычковые – двумя четырехструнными *бызанчи* с корпусом из бычьего рога, с одной стороны затянутым кожаной мембраной, струнами из некрученого конского волоса, расположенными высоко над шейкой. *Топшулуур* и *бызанчи* до настоящего времени остаются самыми популярными музыкальными инструментами тувинцев. Из мембранофонов в первой тувинской коллекции содержится редко встречающийся у тувинцев тип плоского шаманского бубна с узкой обечайкой; из идиофонов – металлический гонг. Тувинские бубен и гонг, как отмечено в документах, принадлежат к атрибутам шаманского культа.

Внимания заслуживает также и вторая тувинская коллекция, в которую входят ритуальные атрибуты шаманского культа и в частности, уникальные, разнообразные по типу шаманские бубны, многочисленные колокольчики, шумящие подвески.

Музыкальные инструменты в коллекции народов Западной Сибири, собранной этнографами Новицким и Кузнецовым в 1912 г., представлены двумя типологически близкими хордофонами, характерными для обских угров, – *сангультап* (манси) и *нарс-юх* (ханты), а также бубном. Оба струнных инструмента выдолблены из ели в форме лодки. Инструменты отличаются лишь разме-

рами. Длина первого – около 1000 мм, второго – около 600 мм. Корпус каждого инструмента сверху покрыт декой. На деке первого имеются резонаторные отверстия в виде крестов, на втором они отсутствуют. Струны инструментов изготовлены из оленьих кишок. Играли на *сангкультане* и *нарс-юхе*, как правило, мужчины, сопровождая исполнение различных бытовых и эпических песен. Без инструментального исполнительства не обходился также и традиционный у манси и хантов «праздник медведя». Что же касается бубна из западно-сибирской коллекции, то он также ханты-мансийский, однако в отличие от шаманских бубнов, этот бубен довольно маленький по размерам, покрыт рыбьей кожей и использовался, по-видимому, исключительно в домашнем быту.

В музыкальный инструментарий коллекции по народам Средней Азии, собранной в 1913 г. студентом Казанского университета Кольцовым, входят узбекские музыкальные инструменты: 6 окарин (*шиваляк*) с грифными отверстиями в виде рогатых животных, изготовленные из обожженной глины, 2 танбура – традиционные узбекские хордофоны с небольшим корпусом, длинным грифом с навязными ладками, а также *дойра* – распространенный среди узбеков односторонний рамный барабан с узкой круглой деревянной обечайкой, внутри в небольших прорезях которой расположены маленькие бряцающие металлические тарелочки.

Музыкальные инструменты Вьетнама, экспонируемые в Этнографическом музее Казанского университета, были собраны и привезены в 1961 г. Е. П. Бусыгиным. Здесь представлены, прежде всего, характерные для Вьетнама аэрофоны: поперечная флейта *сяо*, широко распространенная во всех провинциях Вьетнама, парный гобой *кен (сона)*, напоминающий греческий авлос (с двойным язычком), и *шэн*, упомянутый нами в связи

с китайской коллекцией. Вьетнамский *шэн* состоит из 15 тонких разных по длине и расположенных в два ряда бамбуковых трубочек, внутри которых находятся свободно проскакивающие язычки. *Шэн* был приобретен в деревне Бан-Мак у народа Хон-Тонг (провинция Нге-Ан). Кроме инструментов, Е. П. Бусыгин привез также интереснейшие рисунки с изображениями музыкального быта вьетнамского народа. На одном из них – девушки, играющие на традиционных аэрофонах и хордофонах [1, 58–59].

Большой научный интерес в музее вызывают коллекции по материалам народов Поволжья. Важную роль в их формировании в разные годы сыграли ученые Казанского университета К. Фукс, Г. Фирстов, А. Артемьев, В. Сбоев, Н. Ф. Катанов, И. Н. Смирнов, Б. Ф. Адлер, Н. И. Воробьев, Е. П. Бусыгин, Н. В. Зорин и др. Особого внимания заслуживают коллекции «Чуваши», «Удмурты», «Марийцы», в которых содержатся музыкальные инструменты.

Так, в коллекции «Чуваши» экспонируется волынка *шапар* – инструмент, состоящий из воздушного резервуара, изготовленного из пузыря животного и вставленного в него жога с двумя мелодическими трубками. В этноинструментоведческой науке *шапар* общепризнан древнейшим типом волынки на территории Европы.

В коллекции «Чуваши» имеется также уникальная картина неизвестного художника конца XVIII в., на которой изображен чувашский праздник с участием исполнителей на традиционных музыкальных инструментах *кёсле*-гуслях, *купас*-скрипке, *тумре*-балалайке (домре), *шапар*-волынке, *хунху*-рожке.

В коллекции «Удмурты» представлены два традиционных хордофона – скрипка и балалайка. На музейных этикетках отмечено, что оба инструмента доставлены из Сарапульского уезда Вятской губернии.

Удмуртская скрипка имеет четыре струны, инструмент изготовлен из ели. Верхняя и нижняя деки, обечайки, гриф, шейка тщательно обработаны и полностью напоминают пропорции скрипки классического образца. Особого внимания заслуживает удмуртская *тумре*. Инструмент двухструнный, корпус небольшой трапецевидной формы, изготовлен из еловых дощечек. Вставленный в корпус гриф представляет собой полукруглую палку с головкой на конце. В центре корпуса вырезано резонаторное отверстие в форме треугольника. Несомненно, данный инструмент является уникальным, требующим к себе пристального внимания со стороны ученых. По нашему мнению, он широко использовался в музыкальной исполнительской практике удмуртов задолго до появления так называемой балалайки андреевского типа.

В коллекции «Марийцы» представлены два аэрофона – старинные трубы *сурэм пуч* и *шыже пуч*. *Сурэм пуч* – урожайная или праздничная труба, узкомензурный инструмент довольно больших размеров (длиной 1500–2000 мм), *шыже пуч* – короткая широкомензурная труба длиной около 750–850 мм. Оба типа труб изготавливались из можжевельника, ольхи или липы. Марийцы широко использовали их в традиционном быту: игрой на *сурэм пуч* сопровождали старинные обряды изгнания «злых духов» из дома, различных хозяйственных построек; на нем музицировали во время проведения семейных и общественных обрядов и, в частности, земледельческих праздников. *Шыже пуч* считалась у марийцев, прежде всего, специальной «девичьей трубой». Инструмент широко применяли, например, в обряде инициации или когда девушка собиралась выйти замуж, а также в других марийских обрядах.

Краткое рассмотрение содержащихся в коллекциях Этнографического музея Казанского университета музыкальных инструментов XIX в. дает возможность

представить их разнообразие у народов, проживавших на разных континентах, провести сравнительный анализ, выявить их общие и самобытные черты. Данное собрание позволяет анализировать музыкальный инструментарий, входящий в те или иные типы хозяйственно-культурных комплексов, обусловленных земледелием, скотоводством, рыболовством или охотой, что, несомненно, способствует более глубокому проникновению в историю его возникновения и формирования, в соотношении с проблемами этногенеза народов, а также с многообразными культурно-бытовыми взаимосвязями и взаимовлияниями.

Сравнивая сегодня, в XXI в., описываемые музыкальные инструменты с аналогичными им образцами XIX – начала XX в., сведения о которых содержатся в работах ученых – этнографов, фольклористов, этноинструментоведов, исследовавших музыкальные культуры Африки, Китая, Вьетнама, Средней Азии, Сибири и Дальнего Востока, и, в частности, Б. Путилова, Г. Шнеерсона, В. Виноградова, Ф. Кароматова, Р. Садокова, Т. Вызго, Ю. Шейкина, мы приходим к выводу о тенденциях, направленных на сохранение традиционного инструментария почти у всех упомянутых выше народов. Это свидетельствует о непрекращающихся процессах его преемственности, стремлении проживающих на разных территориях этносов сберечь и передать инструментальные традиции «из поколения в поколение». Современные тенденции к сохранению и развитию музыкального инструментария у народов Поволжья несомненно, связаны и с процессами возрождения их этнического самосознания, рекультурации традиционных культур на новой профессиональной основе [5, 1].

Литература

1. Бусыгин Е. П. Письма из Вьетнама. М., 2018. 208 с.

2. Бусыгин Е. П., Зорин Н. В. Этнография в Казанском университете. Казань, 2002. 220 с.
3. Воробьев Н. И., Бусыгин Е. П., Зорин Н. В. Краткие путеводители по университету. Этнографический музей. Казань, 1957. 22 с.
4. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М., 1952. 250 с.
5. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: формирование, развитие, функционирование (историко-этнографическое исследование): Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2001. 56 с.

References

1. *Busygina E. P. Pis'ma iz V'etnama* [Letters from Vietnam]. M., 2018. 208 p. (In Russian)
2. *Busygina E. P., Zorin N. V. Etnografiya v Kazanskom universite-te* [Ethnography at Kazan University]. Kazan', 2002. 220 p. (In Russian)
3. *Vorob'ev N. I., Busygina E. P., Zorin N. V. Kratkie putevoditeli po universitetu. Etnograficheskiy muzey* [University guides. Ethnographical museum]. Kazan', 1957. 22 p. (In Russian)
4. *Shneerson G. Muzykal'naya kul'tura Kitaya* [The musical culture of China]. Moscow, 1952. 250 p. (In Russian)
5. *Yakovlev V. I. Traditsionnye muzykal'nye instrumenty narodov Volgo-Ural'ya: formirovanie, razvitie, funktsionirovanie (istoriko-etnograficheskoe issledovanie)* [Traditional musical instruments of the peoples of the Volga-Ural region: formation, development, functioning (historical and ethnographic study)]: Avtoref. dis. ... d-ra istoricheskikh nauk. Moscow, 2001. 56 p. (In Russian)

Яковлев Валерий Иванович – доктор исторических наук, профессор, зав. кафедрой теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики; профессор кафедры народных инструментов Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

Yakovlev Valery Ivanovich – Dr. hab., historian, professor, Head, Department of Theory and History of Performing Arts, Music Pedagogy; Professor, Department of Folk Instruments, Kazan Zhiganov' State Conservatory (Kazan, Russia).

jakinstr@mail.ru

Д. А. Булатова / Dinara A. Bulatova
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНИХ ТЮРКОВ (НА ОСНОВЕ ДАННЫХ АРХЕОЛОГИИ)¹

BOWED INSTRUMENTS OF THE ANCIENT TURCS (BASED ON ARCHAEOLOGICAL DATA)

Аннотация. Статья посвящена анализу историко-археологических изысканий, предпринимаемых учеными в различных регионах Евразии по изучению традиционных смычковых хордофонов тюркских народов. Среди артефактов – изображения струнных инструментов на петроглифах, каменных балбалах, собственно археологические инструменты, обнаруженные в процессе исследования курганных и скальных могильников, связанных с историческими территориями расселения древних тюрков. В работе рассматриваются археологические шейковые хордофоны: из захоронения в скале Омнохийн-Аман горы Жаргалант-Хайрхан Манханского сомона в Монголии (VII–VIII вв.); из курганных могильников горной долины вдоль реки Кара-Каба в Катон-Карагайском районе Восточного Казахстана (VIII в.); Херсонской области Украины (XIII в.); Саратовской области России (XIV в.). Делаются выводы об эргоморфологии шейковых хордофонов и их месте в культуре древних тюрков.

Ключевые слова: тюркские смычковые инструменты, шейковые хордофоны древних тюрков, тюркская музыкальная археология.

Annotation. The article is devoted to the analysis of historical and archaeological research undertaken by scientists in various regions of Eurasia in the field of studying traditional bowed chordophones of Turkic peoples. Among the artifacts are images of stringed instruments on petroglyphs, stone balbals, archaeological instruments proper discovered by scientists in the process of exploring burial mounds and rock cemeteries associated with the historical settlement of ancient Turks. The archaeological neck chordophones are considered in the work: from a rock burial of Omnohiyn-Aman of Mount Zhargalant-Khayrhan of the Mankhan somon in Mongolia (VII–VIII centuries), from the burial mounds of a

mountain valley along the Kara-Kaba River in the Katon-Karagai region of East Kazakhstan (VIII century), Kherson region of Ukraine (XIII century), Saratov region of Russia (XIV century). Conclusions are made about the ergomorphology of neck chordophones and their place in the culture of the ancient Turks.

Keywords: Turkic bowed instruments, neck chordophones of ancient Turks, Turkic musical archeology.

Смычковые шейковые хордофоны играли особую роль в музыкальном инструментарии тюркских народов Евразийского континента. История смычкового музицирования современных тюрков – казахов, ногайцев, киргизов, татар, башкир и других народов – уходит в древнюю традицию игры на инструментах их предков – древнетюркских кочевых племен. Смычковый кобуз входил в состав инструментария булгар, кыпчаков и других ранних тюрков.

Важным источником для изучения истории становления и развития тюркского инструментального исполнительства становятся археологические изыскания, производимые в разных регионах Евразии и, по свидетельству ученых, имеющие непосредственное отношение к тюркским археологическим памятникам. Сведения, которыми располагает музыкальная археология, позволяют говорить о существовании в древности у тюрков развитой традиции инструментального исполнительства. В арсенале современной науки – изображения хордофонов на петроглифах, каменных бабах, а также собственно археологические инструменты.

Наш интерес к музыкальной археологии тюрков возник еще в начале столетия в связи с изучением истории смычкового музицирования кыпчаков и других тюркоязычных племен. Тогда наше внимание привлекли балбалы, на которых отечественные археологи – Н. Веселовский, С. Плетнева, Г. Федоров-Давыдов – находили

изображения, напоминающие музыкальные инструменты [1].

С. Плетнева указывает на то, что «на поясах у женских статуй нередко попадаются изображения каких-то непонятных неопределимых вещей», например «лопатообразные предметы, которые, возможно, представляли собой музыкальные инструменты. На одном из них прочерчены контуры какого-то острия (вроде ланцета), могущего быть смычком» [9, 49]. Впервые на изображение музыкального инструмента на каменной статуе, обнаруженной в 1901 г. во время раскопок кургана на Чонгарском полуострове, обратил внимание Н. Веселовский. Фотоиллюстрацию балбала, хранящегося в симферопольском музее², он поместил в приложении к своей статье [4, Табл. 6]. Изображение музыкального инструмента находится в правой нижней части статуи, у ноги запечатленного на ней воина. Н. Веселовский пишет, что «по догадке Я. И. Смирнова это – струнный инструмент вроде балалайки, что весьма правдоподобно» [4, 438]. Плетнева данный фрагмент каменной бабы, вслед за Веселовским, рассматривает как «типично кочевнический струнный инструмент – комс [видимо, имеется в виду кобуз – Д. Б.]» [8, 210]. Судя по фотоиллюстрации, помещенной в статье Н. Веселовского, на каменной бабе действительно изображен хордофон – шейковая лютя с лодкообразным корпусом, длинной шейкой и округлой головкой. Колки и струны не просматриваются, поэтому об их количестве судить трудно. Корпус инструмента четко очерчен двойным контуром, из чего можно сделать вывод, что мастер хотел изобразить инструмент с выдолбленным дном. Инструмент слегка наклонен и стоит на земле, его размер по сравнению с величиной собственно воина небольшой (ил. 1)³.



Ил. 1. Каменный балбал с изображением кобуза (Чонгарский полуостров) [4, табл. 6]

Изображение кобуза также есть и на балбале, датируемом VI–VIII вв., найденном на берегу р. Жангабыл в Улытау (Центральный Казахстан). Под названием Камень-шаман он хранится в Музее казахских народных музыкальных инструментов Алматы [10, 12].

К наиболее ранним изображениям смычковых хордофонов, датируемым VII–VIII вв., ученые причисляют петроглифы на склонах Улытау и в долине горы Дегелен в Каркалинском районе Центрального Казахстана. Очертания эти очень условны. Вероятно, именно кобуз изображен на одном из камней, хранящихся в Музее музыкальных инструментов г. Алматы.

В настоящее время в распоряжении ученых есть несколько собственно археологических инструментов, обнаруженных в тюркских захоронениях; они датируются VII–XIV вв. и относятся к культуре тюрков.

Уникальный археологический инструмент (VII–VIII вв.) обнаружен в 2008 г. в Монголии на месте погребения в скале Омнохийн-Аман горы Жаргалант-Хайрхан Манханского сомона Ховдского аймака (ил. 2). У изголовья человека находился музыкальный инструмент, расположенный лицевой частью кверху, головкой на восток. На основании договора между Институтом археологии Академии наук Монголии и университета им. Райна Фридриха Вильгельма (Германия) находки из древнего захоронения были отправлены в лабораторию Бонна для проведения восстановительных и консервационных работ. Специалисты отнесли находку к периоду ранних тюрков (VII–VIII вв.).



Ил. 2. Инструмент из скального захоронения (Монголия). Фотография предоставлена Н. Базылханом [13]

Находку изучали монгольские, казахстанские и немецкие исследователи [2; 3; 14–16]. Несмотря на раннюю датировку, инструмент отличается хорошей степенью сохранности⁴. Вопреки почтенному возрасту, инструмент не разрушился и сохранил свои изящные формы. Как пишет Сусанна Шульц, «инструмент... отличается изысканным мастерством и эстетической элегантностью» [перевод наш. – Д. Б.] [15, 148]. Узкий лодкообразный корпус вместе с шейкой изготовлен из единого куска дерева (березы). Деревянная шейка обмотана корой. По сведениям старшего эксперта Международной тюркской академии Напила Базылхана, «начиная с края лицевой части грифа [шейки – Д. Б.] инструмента нанесены древнетюркские рунические надписи. Нижняя часть инструмента украшена рисунками охотника, охотящегося на разных животных, такие мотивы встречаются в наскальной живописи» [3]. Необходимо отметить, что подобные изображения, которые несут на себе печать древности⁵, до последних веков встречались на музыкальных инструментах сибирских народов⁶.

Напил Базылхан предоставил в наше распоряжение хорошего качества фотографии, позволяющие максимально подробно ознакомиться со всеми деталями инструмента. По своей морфологии он представляет собой лютню с долбленным корпусом, деревянной декой и длинной шейкой, и отличается формой шейки, изогнутой вперед, и головкой, вырезанной по подобию головы коня (ил. 3). Зооморфизм в музыкальных инструментах

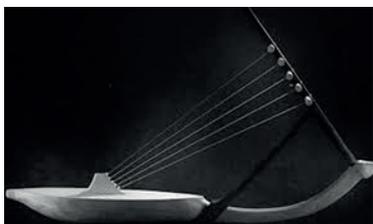
имеет древние корни, и встречается в разных традициях. В тюркской инструментальной культуре примером могут служить инструменты западносибирских тюрков, в особенности тувинский *игил*, головка которого зачастую вырезается в форме конской головы. Необычность монгольской находки в том, что голова обращена не кпереди инструмента, а назад⁷.



Ил. 3. Инструмент из скального захоронения (Монголия). Фотография предоставлена Н. Базылханом [15]

Длина инструмента – 72,3 см, ширина – 10,4 см, глубина – 12,7 см. Форма корпуса лодкообразная, оканчивающаяся удлинненным, заостренным концом в нижней части. Подобная конструктивная деталь лютневидных хордофонов, как правило, служит местом крепления струнодержателя. На дне корпуса имеется крестообразное резонаторное отверстие.

Инструмент был обнаружен вместе с деревянной декой (изготовленной из ивы) и подставкой трапециевидной формы. В центральной части деки имеется округлое отверстие, а в боковой – небольшая выемка. В верхней части подставки ближе к одному ее концу четко просматривается углубление, с той же стороны ближе к краям имеются два сквозных отверстия. Подобное расположение отверстий на подставке позволило монгольским и немецким специалистам выполнить реконструкцию данного инструмента как варианта угловой арфы (ил. 4). По мнению реконструкторов, подставка была приклеена вдоль деки в центральной ее части, и к ней были привязаны струны (не менее 5, так как они усмотрели в подставке место слома) [15, 152].



Ил. 4. Реконструкция хордофона из скального захоронения (Монголия). Фотография предоставлена Н. Базылханом [15].

Однако подобная конструкция, на наш взгляд, не могла обладать достаточной мерой прочности. Крепление нескольких струн к одной небольшой деревянной детали, приклеенной к деке, при их натяжении привело бы к хрупкости и ломкости конструкции. Кроме того, неясно, где находилось место крепления других концов струн (реконструкторам для выхода из этой сложнейшей ситуации пришлось «пристроить» к инструменту еще несколько деталей, которые обнаружены не были).

В связи с этим мы должны приглядеться к шейке инструмента, которая, как было сказано ранее, изогнута к лицевой стороне и оканчивается резной головкой (ил. 5). В этой головке отчетливо просматриваются сквозное поперечное колковое отверстие и вырезанная на лицевой стороне колковая коробка квадратной формы.



Ил. 5. Инструмент из скального захоронения (Монголия). Фотография предоставлена Н. Базылханом



Ил. 6. Подставка инструмента из скального захоронения (Монголия). Фотография предоставлена Н. Базылханом

Поскольку отверстие одно, то возникает предположение, что инструмент однострунный. Об этом же говорит и подставка, в верхней части которой имеется лишь одно углубление, вероятно, для одной струны (ил. 6).

Однострунные инструменты имеют большое распространение в культуре народов Сибири и Дальнего Востока. Еще одна морфологическая особенность инструмента, которая привлекает внимание, – это отверстие, вырезанное в шейке ближе к корпусу инструмента. Оно было трактовано реконструкторами как место для крепления приспособления для дополнительного упора пристроенного к шейке кронштейна для струн. Однако и это дополнительное приспособление, и кронштейн, к которому, по мнению реконструкторов, крепились струны, – все эти замысловатые детали не были найдены в захоронении и являются исключительно плодом фантазии реконструкторов. Необходимо вспомнить, что в регионе Сибири до последних веков встречались инструменты, у которых дека подвязывалась с помощью нитей. Возможно, это отверстие служило для подвязывания деки (с одной стороны – к отверстию, с другой – к выступу в нижней части корпуса). Опять же необходимо вспомнить о сквозных отверстиях в подставке. Вполне возможно, что они были необходимы для подвязывания подставки к инструменту, чтобы она не утерялась в процессе транспортировки (у шейковых хордофонов, как правило, подставка не приклеивалась).

Ученые говорят о том, что смычок рядом с находкой не обнаружен. Однако значительная степень изгиба шейки характерна, как правило, для смычковых хордофонов, на которых используется неполное прижатие струн при игре и специфический флажолетный способ звукоизвлечения⁸.

В июле 2013 г. экспедицией под руководством доктора исторических наук Зейноллы Самашева в курганных могильниках Восточного Казахстана (на территории ранних тюрков VIII в.) обнаружены струнные инструменты, среди которых есть, по мнению автора находок, и смычковые [12]. Они найдены в раскопанных курганах

горной долины вдоль Кара-Кабы в Катон-Карагайском районе Восточного Казахстана в захоронениях древних тюрков.

Вскрыв курганы, в боковой яме археологи обнаружили самих погребенных, которые лежали головой на восток. Особый интерес представляет сопроводительный инвентарь, по которому можно заключить, что все эти люди – воины. В захоронении представлена воинская атрибутика: сабля, колчан, шлем. Рядом с захороненными людьми были положены музыкальные инструменты.

Судя по особенностям черепа, сохранившего следы трепанации, З. Самашев предположил, что усопшие могли быть шаманами. Найденные детали инструментов были переданы известному специалисту из Алматы Крыму Алтынбекову⁹, который провел их реставрацию. На одной из фотографий, предоставленных нам ученым, четко видна головка инструмента с тремя поперечно



вставленными в нее колками (сохранившаяся часть головки составляет около 10 см) (ил. 7). Головка имеет колковую коробку, которая, судя по ее легкому изгибу, находилась на тыльной стороне.

Ил. 7. Головка инструмента (Восточный Казахстан).

Фотография предоставлена К. Алтынбековым; археолог З. Самашев



Важная деталь: в том же захоронении найдены остатки смычка – деревянное древко с уступом, к которому, вероятно, привязывался пучок конского волоса (ил. 8).

Ил. 8. Часть смычка (предположительно) (Восточный Казахстан).

Фотография предоставлена К. Алтынбековым; археолог З. Самашев

В другом кургане были обнаружены фрагменты резонатора (ил. 9). По ним можно предположить, что в захоронение был положен инструмент с выдолбленным вытянутым и заостренным книзу лодкообразным корпусом.



Нижний конец-выступ скорее всего служил местом крепления струнодержателя (длину корпуса определить сложно, но, судя по всему, она составляла не менее 40 см).

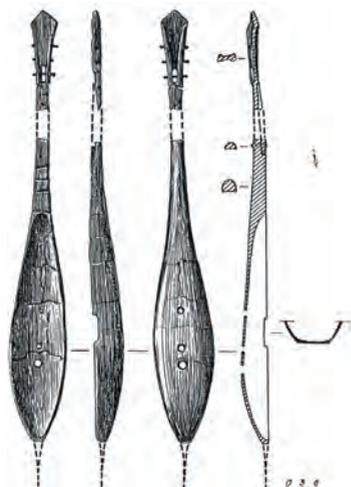
Ил. 9. Фрагменты корпуса музыкального инструмента (Восточный Казахстан). Фотография предоставлена К. Алтынбековым; археолог З. Самашев

По поручению Международной Тюркской академии (г. Астана) фрагменты находок были предоставлены в распоряжение казахского кобызиста Каната Казакбаева. На основании частей инструмента, извлеченных из одного кургана, он выполнил его реконструкцию¹⁰.

Еще два археологических инструмента относятся ко времени поздних кочевников – XIII–XIV вв. Один смычковый хордофон (ил. 10) был обнаружен во время раскопок в 1984 г. кургана около села Кирово Бериславского района Херсонской области, в котором найден кипчакский могильник XIII в. К этому времени относится широкое расселение тюрков-кыпчаков по степной полосе древнерусских степей.

Как и предыдущие экземпляры, инвентарь, положенный в гробовище вместе с погребенным (лук, стрелы, другие предметы), свидетельствует о том, что человек был воином. Как сообщает Г. Евдокимов, инструмент изготовлен из цельного куска дерева, за исключением головки. По данным ксилотомического анализа, проведенного А. Семеновым, корпус инструмента изготовлен

из ясеня, головка – из древесины семейства розоцветных. Корпус долбленный, лодкообразной формы. На краях корпуса имеются прямоугольные отверстия, которые предположительно могли служить местом крепления кожаной мембраны (остатков ее не зафиксировано). Рядом с инструментом найдена часть подставки, сохранившаяся фрагментарно. Последняя – дугообразной формы, с четко просматривающимися тремя углублениями, вероятно, для трех струн. Судя по высоте углублений, средняя струна находилась в более высоком положении по сравнению с крайними, то есть струны находились не в одной плоскости, что необходимо для звукоизвлечения смычком. Шейка, имеющая следы от ладков, заканчивается головкой с поперечно вставленными в нее тремя колками и колковой коробкой, расположенной с тыльной стороны (шейка в средней части обломана и часть ее, видимо, утрачена).



Зафиксированы и остатки смычка, но основная его часть утрачена. На основе археологической находки Г. Евдокимовым сделана реконструкция инструмента. Общая его длина ориентировочно 80 см (длина корпуса – 36 см, шейки – 44 см), ширина корпуса – 12 см, шейки – 3,5 см, высота корпуса – 4–5 см [5].

Ил. 10. Схематичное изображение инструмента из раскопок (Херсонская область) [7].

Аналогичный инструмент, но несколько больших размеров, имеется в Саратовском областном музее краеведения. Инструмент обнаружен в 1963 г. археологом Иваном Васильевичем Сеницыным в процессе раско-

пок курганного могильника, расположенного в 500 м к северо-востоку от села Усть-Курдюм Саратовской области. Ученые датировали эту находку XIV в. и отнесли к культуре тюрков-кочевников золотоордынского времени.

По описанию кургана № 9, который сделан в труде «Средневековые кочевники Поволжья» археологами Республики Башкортостан Г. Н. Гарустовичем, А. И. Ракушиным и А. Ф. Яминовым, «костяк женщины лежал в решетчатом гробу в положении вытянутом на спине с ориентировкой головы на запад <...> недалеко от черепа была обнаружена берестяная трубочка от бокки, рядом с которой находились обломки дерева, обрывки кожи и фигурная железная бляшка с двумя отверстиями (музыкальный инструмент); справа от черепа лежали железное шило с деревянной ручкой и гребень, слева – деревянная чаша с высоким поддоном; на костях левого предплечья обнаружены кожаный мешочек, железная игла» [5, 213]. Однако в инвентарной карточке, хранящейся в Саратовском музее, информация о кургане, где был найден инструмент, иная. В ней указано: курган № 8 – захоронение мужчины.

Инструмент имеет узкий лодкообразный корпус, длинную шейку, оканчивающуюся плоской головкой. Нижняя суженная часть корпуса оканчивается выступом для крепления струнодержателя. Зафиксированы и остатки кожи по краям корпуса, позволяющие предположить, что на него (скорее всего, на нижнюю часть) была натянута кожаная мембрана.



Ил. 11. Инструмент из раскопок в Усть-Курдюме (Саратовская область). Фотография предоставлена К. Ю. Моржериным

По свидетельству хранителя коллекции К. Ю. Моржерина, реконструкцию инструмента, в которой были использованы имеющиеся фрагменты, производил реставратор музея Г. А. Хачатрян (ил. 11). По замерам, которые мы осуществили в процессе осмотра инструмента, общая длина его составляет 96 см, длина корпуса – 50 см, ширина корпуса – 12,5 см, высота корпуса – 6,5–7 см, толщина стенок корпуса – 0,3–0,4 см, длина шейки с головкой – 46 см, длина головки – 14 см, ширина шейки – 3 см (у корпуса), 2,5 см (у головки), высота головки – 0,5 см. На дне корпуса в средней его части на расстоянии 23 см от нижней части имеется резонаторное отверстие 0,7х0,9 см. Реконструкция произведена очень бережно, реставратор стремился точно воссоздать все утраченные детали древней находки. Однако расположение колков на лицевой стороне шейки в верхней ее части не представляется бесспорным. Отсутствие порожка, узкая шейка, которая не позволила бы свободно рассредоточить три струны, наконец, само место расположения колков вызывает сомнения в верности реконструкции данной части хордофона. Рядом с инструментом были найдены деревянные детали «в виде круглой и сложно-изогнутой составной палочек» [Инв. карточка], которые могут быть остатками смычка.

Современная археология предоставляет нам все новые артефакты, свидетельствующие о важнейшей роли смычковых шейковых хордофонов в жизни тюрков. География находок, охватывающих разные регионы проживания тюрков, отражает широту распространения инструмента. Археологические находки в Монголии и Восточном Казахстане, регионах расселения ранних тюрков, свидетельствуют о наличии шейковых хордофонов в их жизни уже в первой половине первого тысячелетия. В связи с находками в захоронениях в Монголии и Восточном Казахстане ученые говорят об их принадлеж-

ности к раннетюркскому времени; захоронения в Казахском Алтае могут принадлежать тюркам Ашина или племенам теле [13, 289].

Инструменты XIII–XIV вв., относятся к золотоордынскому периоду в истории древних тюрков. Территории нынешних Херсонской и Саратовской областей входили в государство Золотая Орда и относились ко времени широкого расселения тюрков по обширной степной полосе. И. В. Синицын раскопанные захоронения в Саратовской области называет половецкими. Вышеупомянутые археологи Башкортстана, осуществившие комплексное исследование большого числа археологических погребений в Поволжье, кроме собственно кыпчакского этнического компонента усматривают в данном регионе также остатки печенежско-огузского пласта и так называемых черных клобуков. Важность данной находки определяется тем, что Нижнее Поволжье в XIII в. становится центром Золотой Орды. Вокруг ее городов аккумулируется жизнь кочевников – преимущественно это были кыпчаки, которые составляли, как уже было указано, основную часть кочевого населения Золотой Орды.

Находки шейковых хордофонов, сделанные археологами в разных регионах расселения тюрков, вносят существенный вклад в изучение тюркской инструментальной культуры. Инструменты дошли до нас (хоть многие – и фрагментарно) в той степени сохранности, которая позволяет судить об их конструкции, морфологии отдельных деталей, материалах, из которых они изготавливались. Археологические находки существенно расширяют представление о культуре древних тюрков, и в очередной раз подтверждают важную роль в ней шейковых хордофонов.

На основании всех имеющихся археологических инструментов можно сделать предварительные выводы. Во-первых, все захоронения мужские, три музыкальных

инструмента были найдены рядом с воинской атрибутикой, что является подтверждением существовавшей у древних тюрков тесной связи музыки с военной магией¹¹. По всей видимости, древнетюркские мастера игры на хордофонах прекрасно владели военным ремеслом. Вторая деталь, которая привлекает к себе внимание: по всей видимости, похороненные люди имели отношение к шаманизму. На черепахах людей и монгольского, и алтайского захоронений имеются следы от трепанации. Смычковые инструменты были атрибутом шаманов и помощниками во время сеансов связи с духами-предками.

На основе трех найденных археологами инструментов можно заключить, что они трехструнные. Один инструмент, по всей видимости, был однострунным. Каждый из трех инструментов выдолблен из единого куска дерева. Форма инструментов практически идентична — узкая лодкообразная, с резонаторным отверстием (или отверстиями) в дне, оканчивается острым выступом в нижней части. Округлое отверстие в дне корпуса на инструментах, обнаруженных в Херсонской и Саратовской областях, может выполнять не только роль резонатора, но и свидетельствовать о наличии на инструментах кожаной мембраны, натягиваемой на нижнюю часть корпуса. На казахском кыл кобызе, киргизском кыяке и некоторых типологически сходных с ними инструментах сквозь отверстие в корпусе проходит кожаный ремешок, служащий дополнительным креплением кожаной мембраны в нижней части корпуса. На одном инструменте зафиксирована деревянная дека. Шейка инструментов длинная, переходит в головку с поперечно расположенными колками. Не у всех артефактов сохранился смычок, однако известно, что до последних веков во многих тюркских традициях одни и те же хордофоны использовались и как щипковые, и как смычковые.

Таким образом, изыскания, проводящиеся учеными-археологами, приоткрывают нам неизвестные страницы истории тюркской инструментальной культуры, позволяя делать выводы о морфологических особенностях инструментов и строить предположения об их месте в традиционной культуре тюрков.

Примечания

¹ Автор выражает благодарность за помощь в подготовке статьи старшему эксперту Международной тюркской академии Н. Базылхану, художнику-реставратору, руководителю научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым» К. К. Алтынбекову, зав. научно-экспозиционным отделом Центрального музея Тавриды М. Мальгиной, заведующему сектором археологии отдела хранения и научной обработки фондов Саратовского областного музея краеведения К. Ю. Моржерину, хранителю коллекции музыкальных инструментов Российского этнографического музея А. А. Гаджиевой.

² Балбал со времени его поступления в 1901 г. хранился в Музее древностей Таврической учетной архивной комиссии. В 1921 г. экспозиции данного музея и Естественно-исторического музея Таврического земства вошли в состав вновь созданного Центрального музея Тавриды. В 1945 г. последний был переименован в Крымский краеведческий (с 1993 г. – республиканский), в 2006 г. ему вернули прежнее название – Центральный музей Тавриды.

³ Вероятно, это связано с условностью многих изображений, которые встречаются на балбалах.

⁴ По сведениям ученых, скальные захоронения благодаря их защищенности от природных факторов, труднодоступности для людей и животных весьма благоприятны для консервации предметов из дерева [16].

⁵ Вспомним, например, скифо-сибирский «звериный стиль», многочисленные изображения зверей и охотников на камнях (петроглифы).

⁶ В частности, на музыкальном инструменте коряков (шейковая лютня, сбор начала XX в., Камчатская область), храня-

щемся в Российском этнографическом музее, есть изображения оленей, кабана и других животных, а также птиц, людей с оружием (пики, луки), шаманов с бубнами.

⁷ Разные виды отогнутых назад головок встречаются на шейковых хордофонах таких народов, как таджики, афганцы, адыги, сербы и др.

⁸ Подобная форма инструмента характерна для казахского кыл кобыза, киргизского кыл кыяка, узбекского кобуза и некоторых других инструментов современных тюрков.

⁹ Крым Касенханович Алтынбеков – художник-реставратор, заслуженный деятель Республики Казахстан, член Союза художников Республики Казахстан, руководитель научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым».

¹⁰ Информация предоставлена А. Д. Казакбаевым.

¹¹ Ранее ученые уже уделяли внимание этой теме, в частности, связи казахских жырау и сал-сере с военной аристократией.

Литература

1. *Абдулнасырова Д. А.* Татарская скрипичная традиция: Модус культуры и музыкальный феномен: Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 164 с.
2. *Базылхан Н.* Көне түрік дәуірінің музыкалық аспабындағы (қобызындағы) мәтін: тарихи-деректанулық алғашқы талдау // Түркі өркениеті және тәуелсіз Қазақстан: Қазақстан Республикасы тәуелсіздігінің 20 жылдығына арналған халықаралық конференция материалдары. I (А-Й). III. Ыбраевтың редакциясымен. Астана, 2011. Б. 164–171.
3. *Базылхан Н.* «Написали, поклоняясь и преклоняясь...» // Казахстанская правда. 2013. 12 апреля. С. 13.
4. *Веселовский Н. И.* Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Записки Императорского Одесского Общества Истории и Древностей, т. XXXII. Одесса: 1915. Отд. оттиск: 40 с. + 14 табл.
5. *Гарустович Г. Н., Ракушин А. И., Яминов А. Ф.* Средневековые кочевники Поволжья (конца IX – начала XV века). Уфа: Гилем, 1998. 336 с.
6. *Гершкович Я. П.* Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я // Археологія. 2011. № 1. С. 40–50.

7. *Евдокимов Г. Л.* «...Співай же йому пісні половецькі» (Літопис Нестора) // Золото степу. Археологія України. Київ, 1991. С. 281–283.
8. *Плетнева С. А.* Печенеги, торки и половцы в южнорусских степях // Труды Волго-Донской археологической экспедиции. Т. 1. М.; Л., 1958. (Материалы и исследования по археологии СССР. № 62). С. 151–226.
9. *Плетнева С. А.* Половецкие каменные изваяния. М., 1974. (Археология СССР. Свод археологических источников. Е 4–2). 199, [1] с.
10. *Райымбергенов А., Аманова С.* Күй кайнары. Голоса народных муз. Алматы: Өнер, 1990. 288 б.
11. *Сердюков Д.* Раскопка кургана близ хутора Ново-Васильевка (Агаржан-куя) Ново-Троицкой волости, Днепровского уезда Таврической губернии // Известия таврической ученой архивной комиссии. Симферополь, 1902. № 34. С. 18–21.
12. *Самашев З.* Музыканты древнетюркской эпохи Казахского Алтая. URL: <http://old.e-history.kz/ru/books/library/read/1280#scontent> (дата обращения 28.09.2019)
13. *Самашев З. С., Чотбаев А.* Древнетюркский воин-музыкант из Казахского Алтая // Средневековая городская культура и кочевая цивилизация бассейна реки Урал. Уральск, 2012. С. 280–292.
14. *Турбат Ц., Батсүх Д., Батбаяр Т.* Скальное захоронение с музыкальным инструментом в Монгольском Алтае (предварительные оценки) // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. Центральная Азия и Прибайкалье в древности. Вып. 4. Улан-Удэ: 2010. С. 264–265.
15. *Schulz Susanna.* Die Altai-Harfe-Eine Rekonstruktion. Ed. by Jan Bemann, Steppenkrieger-Reiternomaden des 7.-14. Jahrhunderts aus der Mongolei. Darmstadt, Primus Verlag: 147–155.
16. *Törbat Ts., Batsükh D., Bemann J., Höllmann T. O., Zieme P. A.* Rock Tomb of the Ancient Turkic Period in the Zhargalant Khaikhan Mountains, Khovd Aimag, with the Oldest Preserved Horse-head Fiddle in Mongolia – a Preliminary Report // Current Archaeological Research in Mongolia. Bonn, 2009. P. 365–383.

References

1. *Abdulnasyrova D. A.* Tatarskaya skripichnaya traditsiya: Modus kul'tury i muzykal'nyy fenomen [Tatar violin tradition: modus of culture and musical phenomenon]: Diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Saint-Petersburg, 2000. 164 p. (In Russian)
2. *Bazylkhan N.* Kone tyrik dauiriniñ muzykalıq aspabyndary (kobyzyndary) mätin: tarikhi-derektanulyk alrashky taldau [The text of the ancient Turkic musical instrument (kobyz): the first historical and source analysis]. *Tyrki örkenieti zhäne täuelsiz Qazaqstan [Turkic Civilization and Independent Kazakhstan]*. Qazaqstan Respublikasy täuelsizdiginiñ 20 zhyldyryna arnalğan khalyqaralyq konferentsiya materialdary. I (A-Y). Sh. Ybraevtyñ redaktsiyasymen. Astana, 2011. P. 164–171. (In Kazakh)
3. *Bazylkhan N.* «Napisali, poklonyayas' i preklonyayas'...» [“They wrote, idolizing and worshipping ...”]. *Kazakhstanskaya Pravda [Kazakhstan truth]*. 2013. 12 aprelya. P. 13. (In Russian)
4. *Veselovskiy N. I.* Sovremennoe sostoyanie voprosa o «Kamennykh babakh» ili «Balbalakh» [The current state of the issue of “Stone broads” or “Balbals”]. *Zapiski Imperatorskogo Odesskogo Obshchestva Istorii i Drevnostey [Notes of the Imperial Odessa Society of History and Antiquities]*. Vol. XXXII. Odessa: 1915. Otd. ottisk: 40 p. + 14 tabl. (In Russian)
5. *Garustovich G. N., Rakushin A. I., Yaminov A. F.* Srednevekovye kochevniki Povolzh'ya (kontsa IX – nachala XV veka) [Medieval nomads of the Volga region (late IX – early XV century)]. Ufa: Gilem, 1998. 336 p. (In Russian)
6. *Gershkovich Ya. P.* Spadshchina Korkuta v polovets'komu seredovishchi Pivnichnogo Prichornomor'ya [The heritage of Korkuta in the Polovtsian environment of the Northern Black Sea]. *Arkheologiya [Archeology]*. 2011. № 1. P. 40–50. (In Ukrainian)
7. *Evdokimov G. L.* «...Spivay zhe yomu pisni polovets'ki» (Litopis Nestora) [“... Sing to him the songs of Polovtsian” (Chronicle of Nestor)]. *Zoloto stepu. Arkheologiya Ukraini [Gold steppe. Archeology of Ukraine]*. Kiïv, 1991. P. 281–283. (In Ukrainian)
8. *Pletneva S. A.* Pechenegi, torqi i polovtsy v yuzhnorusskikh stepyakh [Pechenegs, Torques and Polovtsy in the South Russian steppes]. *Trudy Volgo-Donskoy arkheologicheskoy ekspeditsii*

- [*Proceedings of the Volga-Don archaeological expedition*]. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1958. (Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR [Materials and research on archeology of the USSR]. № 62). P. 151–226. (In Russian)
9. *Pletneva S. A.* Polovetskie kamennye izvayaniya [Polovtsian stone sculptures]. Moscow, 1974. (Arkheologiya SSSR. Svod arkheologicheskikh istochnikov [Archeology of the USSR. Arch of archaeological sources]. E 4-2). 199, [1] s. (In Russian)
 10. *Rayymbergenov A., Amanova S.* Kyy kaynary. Golosa narodnyh muz[Voices of folk muses]. Almaty: Òner, 1990. 288 p. (In Kazakh)
 11. *Serdyukov D.* Raskopka kurgana bliz khutora Novo-Vasil'evka (Agarzhan-kuya) Novo-Troitskoy volosti, Dneprovskogo uyezda Tavricheskoy gubernii [Excavation of the mound near the Novo-Vasilyevka (Agarzhan-kuya) hamlet of the Novo-Troitsky volost, the Dnieper district of the Tauride province]. *Izvestiya tavrisheskoy uchenoy arkhivnoy komissii* [News of the Taurida Scientific Archival Commission]. Simferopol', 1902. № 34. P. 18–21. (In Russian)
 12. *Samashev Z.* Muzykanty drevnetyurskoy epokhi Kazakhskogo Altaya [Musicians of the ancient Turkic era of the Kazakh Altai]. URL: <http://old.e-history.kz/ru/books/library/read/1280#scontent> (data obrashcheniya 28.09.2019). (In Russian)
 13. *Samashev Z. S., Chotbaev A.* Drevnetyurskiy voyn-muzykant iz Kazakhskogo Altaya [Ancient Türkic warrior musician from the Kazakh Altai] // Srednevekovaya gorodskaya kul'tura i kochevaya tsivilizatsiya basseyna reki Ural [Medieval urban culture and the nomadic civilization of the Ural River Basin]. Ural'sk, 2012. P. 280–292. (In Russian)
 14. *Turbat Ts., Batsykh D., Batbayar T.* Skal'noe zakhoronenie s muzykal'nym instrumentom v Mongol'skom Altai (predvaritel'nye otsenki) [Rock burial with a musical instrument in the Mongolian Altai (preliminary estimates)]. *Drevnie kul'tury Mongolii i Baykal'skoy Sibiri. Tsentral'naya Aziya i Pribaykal'e v drevnosti* [Ancient cultures of Mongolia and Baikal Siberia. Central Asia and the Baikal region in antiquity]. Vyp. 4. Ulan-Ude: 2010. P. 264–265. (In Russian)

15. *Schulz, Susanna*. Die Altai-Harfe-Eine Rekonstruktion. Edited by Jan Bemann, Steppenkrieger-Reiternomaden des 7.–14. Jahrhunderts aus der Mongolei [The Altai Harp – A Reconstruction. Edited by Jan Bemann, steppe warrior-rider-nomads of the 7.-14. Century from Mongolia]. Darmstadt, Primus Verlag, 2012. P. 147–155. (In German)
16. *Törbat Ts., Batsükh D., Bemann J., Höllmann T. O., Zieme P. A.* Rock Tomb of the Ancient Turkic Period in the Zhargalant Khairkhan Mountains, Khovd Aimag, with the Oldest Preserved Horse-head Fiddle in Mongolia – a Preliminary Report. *Current Archaeological Research in Mongolia*. Bonn, 2009. P. 365–383. (In English)

Булатова Динара Айдаровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Bulatova Dinara Aidarovna – PhD, musicologist, senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

dinara.bulatova@mail.ru

М. С. Медеубек / Maksat S. Medeubek
(*Алматы, Казахстан / Almaty, Kazakhstan*)

С. И. Утегалиева / Saule I. Utegalieva
(*Алматы, Казахстан / Almaty, Kazakhstan*)

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ТИПА КАЗАХСКОГО
КЫЛ-КОБЫЗА У ТАТАР И НОГАЙЦЕВ ПОВОЛЖЬЯ,
КУБАНИ И КРЫМА (НА МАТЕРИАЛЕ ИСТОРИКО-
ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ДАННЫХ XVIII–XIX ВЕКОВ)

BOWED INSTRUMENTS KAZAKH KYL-KOBYZ TYPE
OF THE TATARS AND NOGAI VOLGA REGION, KUBAN
AND CRIMEA (BASED ON THE MATERIAL
OF HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC DATA
OF THE XVIII–XIX CENTURIES)

Аннотация. Кыл-кобыз – казахский двухструнный смычковый хордофон. В культуре тюркских народов, населяющих Центральную Азию, встречается множество инструментов, типологически родственных кобызу. Этот инструмент также хорошо сохранился у киргизов и каракалпаков. По дошедшим до нас историко-этнографическим данным, эти инструменты присутствовали в культуре татарского, ногайского народов, населявших регион Поволжья. В работе впервые приводится описание кобызов астраханских, крымских татар и кубанских ногайцев.

Статья написана с целью изучения типологически родственных казахскому кобызу инструментов указанных народов, выявления общих черт и различий. При написании работы использовались сравнительно-типологический, сравнительно-исторический и системно-этнофонический (И. Мациевский) методы.

О смычковых инструментах тюркских народов Центральной Азии написано немало трудов. Среди них – работы Ч. Валиханова, А. Маргулана, Н. Миронова, В. Беляева, В. Виноградова, А. Жубанова, Б. Сарыбаева, Ф. Кароматова, А. Мухамбетовой, С. Субаналиева, С. Утегалиевой, С. Кузембай, Г. Омаровой и других ученых. Кобызы народов, населявших регион Поволжья, почти не изуча-

лись. В этой связи укажем на малочисленные изыскания таких ученых, как Н. Исанбет, М. Нигмедзянов, Ш. Монасыпов, Г. Макаров, Д. Булатова.

Результаты исследования позволят определить пути развития родственных кобызу инструментов в указанных регионах, их место в культуре изучаемых народов, а также способствовать возрождению ушедших в прошлое инструментальных традиций.

Ключевые слова: нар-кобыз, кыл-кобыз, кобуз, кыл-кыяк, татарский кыл кубыз, ногайский кобыз.

Annotation. Kyl-kobyz is a kazakh two-stringed bow musical instrument. In the culture of Central Asian Turkic peoples, there are many instruments related to kobyz. Kyrgyz (kyiak), Karakalpak (kobuz) nations preserved this instrument also very well. According to historical and ethnographic data that reached us, these instruments were in the culture of Tatar, Nogai peoples who inhabited the Volga coast. For the first time in this work we touch upon the kobyz instrument of Astrakhan, Crimean Tatars and Kuban Nogais.

The article is written in order to study instruments of these nations related to kobyz and to reveal their common features and specific differences.

In presented work, the comparative-typological, comparative-historical and system-ethnophonic (I. Maciejewski) methods are used.

Many works have been written about the bowed instruments of the Turkic peoples of Central Asia. They include the works of Sh. Walikhanov, A. Margulan, N. Mironov, V. Belyaev, V. Vinogradov, A. Jubanov, B. Sarybaev, F. Karomatov, A. Mukhambetova, S. Subanaliev, S. Utegalieva, S. Kuzembai, G. Omarova and other scientists. At the same time, there are very few works dedicated to the kobyz of the peoples inhabiting the Volga coast. Among them we can only list the works of such scientists as N. Isanbet, M. Nigmedzyanov, Sh. Kh. Monasypov, G. M. Makarov, D. Bulatova. Instruments of Astrakhan, Crimean Tatars and Kuban Nogais, related to kobyz, were not subject to comparative study. We believe that it is scientifically important to carry out a comparative study and reveal common features and specific differences of kobyz instruments of these nations.

The results of the research will determine the ways of development of kobyz-related instruments in these countries and their place in the culture of these peoples, as well as help revive these instruments.

Keywords: nar-kobyz, kyl-kobyz, kobuz, kyl-kyyak, Tatar kyl kubyz, Nogai kobyz.

По некоторым данным происхождение смычковых инструментов в регионе Центральной Азии относится ко второй половине первого тысячелетия. Впоследствии игра на них широко распространилась у многих, в том числе и прототюркских племен Евразии [3, 57]. Зарождение смычкового исполнительства у южных славян отдельные ученые связывают с миграцией тюрков на Балканы. [6, 39]. Тюркские народы Поволжья (татары, ногайцы) способствовали распространению восточной культуры в Европе [6, 39]. С середины первого тысячелетия тюркские племена начали заселять Поволжье. В VIII в. в связи с появлением булгар произошла очередная волна тюркизации Поволжья [6, 38].

Карта распространения кобыза



КЫЛ-КОБЫЗ

НАР КОБЫЗ



Казахстан – *кобыз, кыл кобыз*
 Кыргызстан – *кыяк, кыл кыяк*

Казахстан – *нар кобыз*
 Кубанские ногайцы
 (Россия) – *кобыз, кыл кобыз*

Каракалпакстан (Узбекистан) – *кобыз, кобуз*
 Крымские татары
 (Россия) – *кубыз, кыл кубыз*

Узбекистан – *кобуз*

Астраханские татары (Россия) – *кубыз*

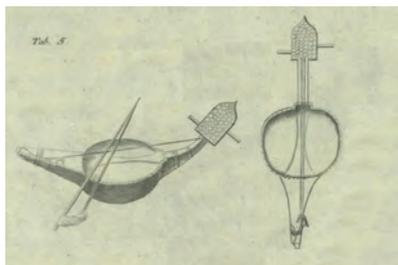
Татарстан (Россия) – *кубыз, кыл кубыз* – *вышли из употребления*

Башкортостан (Россия) – *кубыз, кыл кубыз*

Кыл-кобыз – смычковый музыкальный инструмент, имеет две волосяные струны и ковшеобразный корпус. Этот инструмент был широко распространен у народов, населяющих не только Центральную Азию (казахи, киргизы, каракалпаки, узбеки), но и регион Поволжья /Приуралья (башкиры, ногайцы, татары) (см. карту). В настоящее время этот инструмент исчез из музыкальной практики узбеков, ногайцев и татар, в народной памяти и письменных источниках сохранилось лишь его название.

В культуре тюркоязычных народов Центральной Азии получили распространение различные виды кобызов. Каждый из них имеет свои конструктивные особенности, связанные с размером, формой, строением. Особой спецификой обладает и исполнительская техника кобызистов.

Известно, что казахские кобызы бывают разные по форме и величине – большие, малые. Размер инструмента обычно обусловлен телосложением самого исполнителя [1, 114],



**Рис. 1. XVIII в. Кобыз астраханских татар
Г. Гмелин «Путешествие по России...» 1777 г. табл. 4**

а также определяется сортами деревьев, растущих в тех или иных местностях, толщиной их ствола (корпус вырезался из цельного куска дерева).

История кобызового исполнительства у казахов была связана с религиозно-магическими ритуалами *бахсы*. Кобыз служил средством общения с духами предков (*арухами*) и духами-помощниками (силы природы и не только). *Бахсы* имели связь с мистическим миром, погружаясь в медитацию под печальный голос кобыза, поэтому они нередко использовали инструменты с крупным корпусом и густым надсадным звучанием. У небольших по размеру кобызов звук, напротив, более тонкий и мягкий, не требующий применения особых усилий со стороны исполнителя. Они более легкие и удобные для ношения и транспортировки. Крупные кобызы казахский народ называет нар-кобызом (*нар* – одnogорбый верблюд). Данный вид инструмента встречается также у поволжских, кубанских ногайцев и татар (рис. 2, 4, 5, 8).

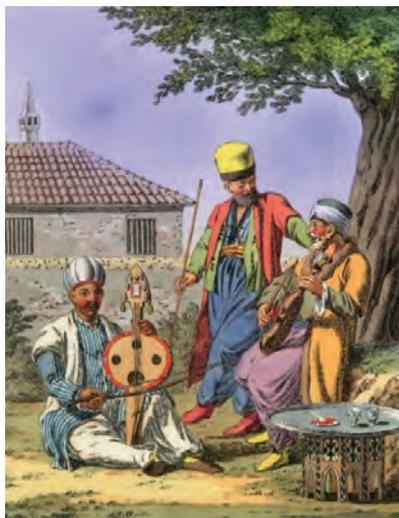


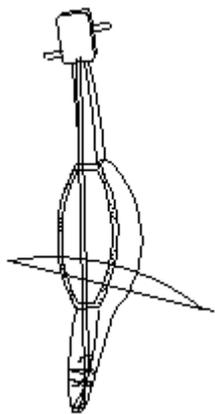
Рис. 2. П. С. Паллас. Крымские татары. 1793–1794 гг.

Напротив, у киргизов, узбеков, каракалпаков он не используется.

В общетюркском словаре Махмуда Кашгари (XI в.) «Диван Лугат ат-Турк» слово *кобыз* толкуется как лютневый музыкальный инструмент [5, 347]. Сказанное свидетельствует о весьма древнем его происхождении и распространении среди тюркских народов. Название инструмента также имеет общетюркский ко-

рень. Если казахи, ногайцы называют его «*кобыз*», «*кыл-кобыз*», то татары – «*кубыз*», «*кыл-кубыз*».

Данная статья посвящена изучению типологически родственных казахскому *кыл-кобызу* инструментов, распространенных среди татар, ногайцев Поволжья (среднего, нижнего), Кубани, Крыма. Изучение генезиса данного типа инструмента, путей распространения, особенностей эргологии и морфологии влечет за собой необходимость обращения к типологически родственным инструментам народов Поволжья и – шире – Евразии, а также к их инструментальной музыке. В силу того, что инструменты типа смычкового *кобыза* в наши дни не используются в быту татар и ногайцев, им посвящено небольшое количество трудов, и по сей день они не стали основным объектом научного исследования. Думается, что на основе культурных взаимосвязей казахского, татарского и ногайского народов нам удастся определить пути развития подобного рода инструментов, их роль в традиционной культуре, а также особенности строения *кобызов* и их исполнительские возможности. Более того, крайне важно, используя исторические данные, посредством сравнительного анализа *кобызов* определить их общие особенности и различия.



*Рис. 3. Кобыз татар реки Черемшан XIX в.
Реконструкция Г. М. Макарова*

Применяя системно-этнофонический метод (И. Мациевский), нами впервые был проведен сравнительно-типологический, сравнительно-исторический анализ *кобызов* у тюркоязычных народов.

В статье используются различные материалы. В ноябре 2017 г. во время научной стажировки в Казанской госу-

дарственной консерватории им. Н. Г. Жиганова были проведены исследовательские работы по изучению смычковых инструментов типа *кыл-кобыз* у татар и ногайцев. Уделялось внимание особенностям строения, исполнительской технике и месту данных инструментов в культуре этих народов. Нами были собраны материалы о татарском *кобызе*, предоставленные редким фондом научной библиотеки Казанского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, библиотекой Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, а также Национальной библиотекой Республики Татарстан (РФ). Использованы аудиоматериалы татарских народных струнных инструментов из Центрального фонда музыкальных записей музея Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан. Проведены встречи-беседы с видными учеными Ш. Х. Монасыповым, Г. М. Макаровым, Л. И. Сарваровой, студентами консерватории.

При изучении татарского *кобыза* мы опирались на исследования С. Г. Гмелина, П. С. Палласа, Н. Исанбета, М. Н. Нигмедзянова, Ш. Х. Монасыпова, Г. М. Макарова, З. Л. Гучева.

Рисунки татарских и ногайских *кобызов* представлены в нескольких научных трудах: в исследовании С. Г. Гмелина (XVIII в.) есть рисунок *кобыза* астраханских татар [3, 138]. *Кобыз* крымских татар приводится в книге академика П. С. Палласа, которую он написал во время путешествия в 1793–1794 гг. в южные провинции Российской империи (см. рис. 2).

В труде Г. М. Макарова содержится реконструированное изображение татарского *кобыза* XIX в. с берегов реки Черемшан в соответствии с описанием И. Георги (см. рис. 3). Рисунки и описание кубанских ногайских *кобызов* были подарены нам заслуженным художником Республики Адыгея, мастером-исследователем З. Л. Гу-

чевым (рис. 4, 5). Ногайский поэт Арсланбек Султанбеков поделился с нами изображением *кобызов* кубанских ногайцев. Рисунок казахского *бахсы* XIX в. был заимствован нами из книги З. Жакишевой «Казахские традиционные музыкальные инструменты».

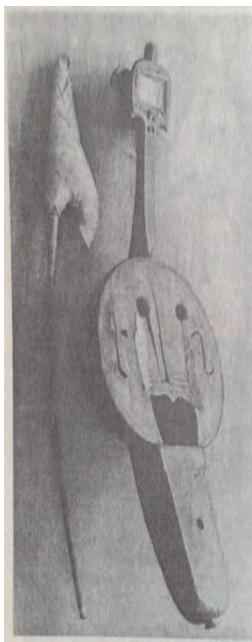
Данная статья состоит из двух разделов. В первом речь идет о смычковых инструментах тюркских народов Поволжья, описаны сходства и различия между ними. Второй – посвящен особенностям постановки инструмента.

1. Кобызы татар и ногайцев, их особенности и различия

Несмотря на то, что информация о кубызе *татарского народа* есть в некоторых трудах ученых, тем не менее, данный инструмент глубоко и тщательно не изучен. Первые исторические данные о *кыл-кубызе* мы встречаем в одном из дастанов XVII в. «Дафтар-и Чингиз-наме» [6, 42]. К тому же в дастане «Туляк и Сусылу» (XIV–XV вв.) инструменты *кубыз* и *думбра* представлены в ансамбле. Ш. Х. Монасыпов отмечает, что инструмент *кубыз* до XIX в. использовался в Поволжье не только в качестве солирующего, но и аккомпанирующего инструмента, во время исполнения песен или танцев [6, 42]. В. А. Мошков приводит примеры того, что *кыл-кубыз* был инструментом знахарей-бахсы [6, 41]. С. Г. Гмелин в своем труде «Путешествие по России...» представил рисунок и описание татарского *кобыза*: «Татарская музыка и татарская пляска, о которой во время свадеб сего народа самое лучшее понятие получить можно, не заслуживает также, чтоб об них говорить много. При оных употребляется не более, как четыре инструмента. Первый называется *кобаз*, другой две небольшие деревянные дудки, третья обыкновенная балалайка, а четвертый два круглые, небольшие, тонкие, персидским подобные буб-

ны...» [3, 138]. Рисунок татарского кобыза в этой книге весьма схож с казахским кобызом. Инструмент вырезан из цельного куска дерева, без ладков (перне). Расстояние между струнами и шейкой довольно широкое. Ученый, описывая строение, звучание и некоторые исполнительские особенности инструмента, дает сведения о том, что он используется во время свадебных ритуалов. П. С. Паллас, характеризуя музыкальную жизнь сибирских татар, также описывал струнный инструмент *кубыз*, который был широко распространен среди казахов и татар, звук его был очень похож на лебединый голос, натягивались две струны из конского волоса, во время игры применялся смычок [12].

И. Георги следующим образом описывает еще один тип татарского *кобыза*: «Свадебные их увеселения состоят в пиршестве, музыке и пляске и продолжаются иногда несколько дней. В число музыкальных инструментов принадлежит и татарский, называемый кобасом, который походит на открытую вверху и подобную кораблю скрипку, о двух волосяных струнах, кои перебирают пальцами и шаркают по ним смычком: но он редко употреблялся и голос от него еще хуже, нежели от балалайки и употребляемых татарами гусель об осьемнадцати кишечных струнах» [7, 132].



На основе этих описаний Г. Макаров сделал реконструкцию *кобыза*, вырезав его из цельного куска дерева (ясеня) с открытым корпусом (рис. 3).

Рис. 4. Кобыз кубанских ногойцев. Республика Адыгея. Майкоп. Конец XIX в.

Описание кобызы *кубанских ногойцев* заимствовано из личного архива З. Гучева. Этот инструмент поступил в 1951 г. в северокавказский Национальный музей республики Адыгея (г. Майкоп) (инвентарный номер – АОМ № 4990). Корпус кобызы выдолблен из дерева, похожего на ясень. Верхняя его дека сделана из пихты или ели. По краям верхней деки корпуса в целях крепления приклеена кожаная лента. На круглой деке вырезаны крупные резонаторные отверстия (как у скрипки эфы). Узкая часть корпуса обтянута кожей с небольшим резонаторным отверстием (рис. 4). На головной части инструмента вместо зеркала установлен кусок стекла. З. Гучевым представлены следующие параметры инструмента:

Общая длина инструмента – 82 см;

Длина чаши – 28 см;

Общая ширина чаши – 27 см;

Глубина чаши – 9 см;

Длина малого корпуса – 24 см;

Ширина малого корпуса – 8,5 см;

зауженное книзу до 3,5 см;

Глубина малого корпуса – 7 см;

Толщина большого корпуса – 1 см;

Толщина малого корпуса – 5-7 мм;

Толщина верхней деревянной деки – 3 мм;

Толщина кожаного корпуса – 2 мм;

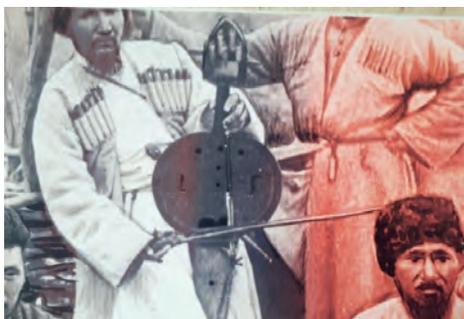
Длина шейки – 17 см;

Ширина верхней части шейки – 2,5 см, толщина – 2,3 см;

Ширина нижней части шейки – 2,3 см, толщина – 9 см;

Расстояние между круглыми отверстиями на верхней деревянной деке – 7 см.

Один из кобызов кубанских ногойцев был снят фотографом российского императора Д. И. Ермаковым. На фотографии среди группы ногойцев можно увидеть



*Рис. 5. Кубанские ногайцы
(ногайцы Карачаево-Черкесии)*

человека, держащего в руках кобыз (рис. 5). Как отмечал А. Султанбеков, данная фотография является весьма ценной: на снимке – ногайцы Карачаево-Черкесии.

До 30 гг. XX в. во время свадебных обрядов местные но-

гайские сказители-жырау исполняли под аккомпанемент кобыза древний эпос «Едіге». А. Султанбеков обратился к казахстанскому мастеру – изготовителю кобызов К. Казакбаеву с просьбой сделать для него ногайский кобыз, представленный на данном снимке. Для удобства постановки кобыза его шейка была сделана подобно домбровой, в связи с чем инструмент получился длинным, с ладками. При игре волосяные струны касаются шейки. Верхняя часть корпуса покрыта доской, на которой есть два резонаторных отверстия. На нижней части корпуса натянута кожа (рис. 6).



*Рис. 6. XXI в. Народный артист
Республики Карачаево-Черкесия
А. Султанбеков. Реконструкция
кобыза ногайцев*

Сходства. Величина кобызов кубанских ногайцев и крымских татар на уровне сидящего человека со скрещенными ногами (рис. 2, 5, 6). Общая длина кобыза кубанских ногайцев, представленного

в Северокавказском национальном музее республики Адыгея (Майкоп) – 82 см. Эти инструменты похожи на крупные казахские *нар-кобызы* (рис. 8), размеры которых, как правило, от 80 см до 1 м. Две струны изготавливались из конского волоса.

Головка кобыза. На куполообразные головки кубанского (рис. 7 а), астраханского (рис. 1) крымского (рис. 7 в) кобызов навешаны железные украшения. К тому же зеркало, которое зачастую устанавливается внутри корпуса кобыза, здесь прикреплено к головке инструмента (рис. 4, 5). По всей вероятности, это связано с тем, что резонатор покрыт деревянной декой.

Шейка. В музее Майкопа представлены кобызы кубанских и карачаево-черкесских ногайцев. Шейки этих инструментов выдалбливались вместе с корпусом. Кобызы крымских татар и кубанских ногайцев имеют короткую, дугообразную, слегка изогнутую вперед шейку.

Корпус. Кубанский кобыз, представленный в майкопском музее, сделан из цельного куска дерева. Корпус инструмента покрыт деревянной декой (рис. 4, 5). По ее краям прикреплены тонкие кусочки кожи, чтобы крепче придерживать корпус инструмента. На деке инструмента – резонаторные отверстия (как эфы у скрипки), два маленьких – наверху и одно большое – внизу. Нижняя часть корпуса обтянута кожей. На деке кобызов крымских татар вырезано четыре отверстия. Поверхность ногайских кобызов Карачаево-Черкесии также покрыта деревянной декой, на которой вырезаны семь резонаторных отверстий: два – в форме эфов и пять круглых (рис. 5).

Смычки ногайских кобызов Карачаево-Черкесии, представленные в Майкопском музее, сходны с казахскими. Деревянная трость смычка дугообразна, словно изогнутая тетива лука, а его колодка как у каракалпакского кобуза (обернута тканью). Нижняя часть деревян-

ной трости (древко) широкая, а верхняя – более тонкая (рис. 4).

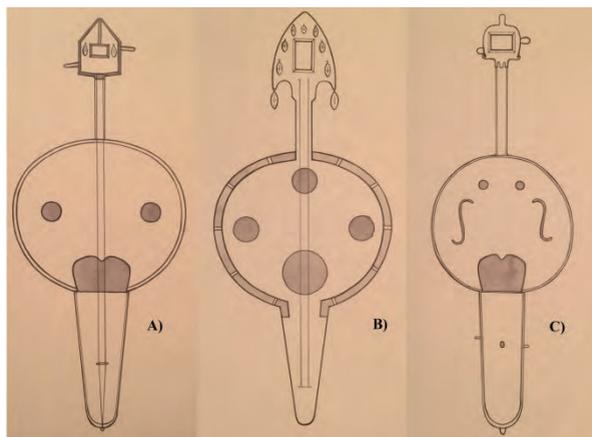


Рис. 7

а) кобыз ногойцев Карачаево-Черкесии

в) кобыз крымских татар

с) кобыз кубанских ногойцев (иллюстрация Абзала Сейдина)

Различия:

Головка. На головку астраханского кобыза вешают железные украшения (рис. 1). С. Г. Гмелин описывал это следующим образом: «...Когда на кобызе играют, то часто потрясывают инструментом, чтобы через то на конце рукоятки находящиеся металлические бляшки в движение приходили и звенели» [3, 138]. Казахские *баксы* с целью усиления звука кобыза встряхивают его, чтобы железные украшения, которые подвешивают внутри корпуса и к головке инструмента, звенели. Головка астраханских кобызов имеет слегка изогнутую форму, как и у каракалпакских кобызов. Зеркала нет. На головках кубанских кобызов из майкопского музея подвески и украшения отсутствуют.

Шейка. На шейке кобыза, нарисованного С. Г. Гмелиным, можно увидеть две поперечные линии. Это схоже

с современными каракалпакскими кобузами, которые состоят из двух фрагментов: корпус и головная часть (шейка с головкой) (каракалпаки шейку с головкой называют *кобыздың бас бөлігі*, что означает – головная часть кобыза). Шейки кобузов складывались. К краям шейки и корпуса для их соединения прикреплялись железные обручи. На казахских кобызах шейка несъемная. Шейка кобызов, представленных в майкопском музее, намного длиннее, чем на других кобызах.



*Рис. 8. Казахский бахсы XIX в.
3. Жакишева «Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары»*

Корпус. В соответствии с описанием С. Г. Гмелина, полость корпуса инструмента круглая, глубокая. Нижняя часть корпуса инструмента покрыта кожаной мембраной, верхняя – полая. На рис. 1 на чаше между малым корпусом и шейкой помещена тонкая деревянная вставка, по всей вероятности это подпорка между корпусом и кожаной поверхностью, который служит опорой (рис. 1). На кожаном покрытии кобызов из музея Майкопа имеется маленькое отверстие (рис. 5). Точно такое же отверстие можно увидеть на кобызе баксы Жараса в Алматинском музее народных инструментов им. Ыхласа.

Струнодержатель. Струны астраханского кобыза на рис. 1 прикреплены к пуговице, расположенной в основании нижней части инструмента. Она привязана к кожаному шнуру, поперечно обернутому нитью. Этот метод, видимо, использован для того, чтобы закрепить струны. Они же затянуты нитью или материалом из кожаного шнура.

Пуговица. Пуговица кубанского кобыза, экспонируемого в майкопском музее, выдолблена вместе с корпусом. Казахские кобызы, распространенные в XIX–XX вв., мастерили таким же образом.

Все указанные инструменты имеют деревянную деку, что свидетельствует об их более позднем происхождении. В этом мы видим влияние балалайки и других щипковых хордофонов, имеющих деревянную деку.

2. Постановка кобыза. Возможно, татарские кобызисты, так же, как и казахские, киргизские и каракалпакские, играли на кобызе сидя, скрестив и поджав под себя ноги. Речь идет об одном из ранних способов игры кочевников на этом инструменте [4, 5], получившем распространение у тюркоязычных народов. Исполнитель, скрестив ноги, держал кобыз таким образом, чтобы он опирался в лодыжку (надколенная чашечка) или в землю. Как свидетельствуют материалы старых фотографий, постановка инструмента у казахских *баксы* и *кобызшы*, современных киргизских *киякшы* и каракалпакских *кобузшы* заключается в следующем: исполнители сидят, скрестив ноги, поджав их под себя, инструмент выводят в левую сторону, а основание опирают в лодыжку или на землю. На рисунке П. С. Палласа крымские *кобызшы* также сидят, скрестив ноги. С. Г. Гмелин оставил ценные сведения об этом: «...снизу сие блюдо утверждается на палке, чтобы его на коленях держать можно было» [3, 138]. Другими словами, исполнитель держал кобыз на коленях. Этот вид постановки инструмента сохранился у киргизов и каракалпаков. Нынче *кобузшы*, *кыл-киякшы* играют на своих инструментах, сидя на стуле, опирая основу его в левую ногу.

Мы провели научный эксперимент, связанный с расположением инструмента в руках исполнителя. Необходимо было выяснить влияние постановки инструмента на технику левой руки. Сидя на стуле, установив

инструмент на колени, водить по его струнам не составляет никакого труда. Вместе с тем способ надавливания ногтями на струны порождает определенные неудобства, ограничивая технические возможности исполнителя. В связи с вышеуказанной постановкой игры на инструменте, держа его на коленях, как это делают татарские, каракалпакские, киргизские исполнители, вполне возможно использовать их способ игры – нажатия на струны пальцами левой руки. Не стоит отказываться и от других приемов игры на кобызе.

Если обратить внимание на постановку левой руки у ногайцев Карачаево-Черкесии (рис. 5), то по положению пальцев исполнителя можно понять, что он является кобызистом. Ведь, исполнители стараются фотографироваться так, будто они играют на инструменте. Пальцы левой руки расположены между двумя струнами. На этом основании можно предполагать, что ногайские музыканты играли на кобызе, нажимая на струны сверху подушечкой пальца (а не сбоку ногтем). Кобызы имеют флажолетный способ звукоизвлечения [11, 37]

Подытоживая вышесказанное, следует отметить, что смычковые инструменты типа *кыл-кобыза* у тюркских народов с побережья реки Черемшан, астраханских, крымских татар а также кубанских ногайцев являются одним и тем же инструментом. Они отличаются лишь деталями своего строения и методами изготовления.

По всей вероятности, астраханские татары, о которых писал С. Гмелин, – это астраханские ногайцы. Кобыз на его рисунке схож с казахским и ногайским. Он очень объемный и имеет широкий корпус. Татарские кобызы овальные, продолговатой формы (рис. 3).

В ходе исследования мы обнаружили сходство между ногайскими и каракалпакскими кобызами. В целом все они выполняли одинаковую функцию. Каракалпакские сказители (*жырау*) исполняли эпос в сопровождении

кобыза. Они обслуживали народные празднества (*тоту*), исполняя народные сказания «Едіге», «Қырық қыз» (Сорок девушек), «Алпамыс». На ногайских празднествах на кобызе звучали дастан «Едіге» и другие сказания. Шейка ногайских кобызов изогнута вперед. К тому же на рисунке С. Г. Гмелина, как и у каракалпакских кобызов, можно увидеть на шейке металлический хомут.

В древности кыл-кобыз использовался степными *баксы* (шаманами). Искусство *баксы* существовало у казахов вплоть до XX в. Поэтому по сей день в строении инструмента сохранились такие элементы, как зеркала, погремушки, служившие не просто украшениями, а шаманскими знаками – символами. Вглядываясь в кобызы крымских татар, кубанских ногайцев, можно понять, что уже в XVIII в. основная функция этих инструментов изменилась и испытала на себе влияние европейской культуры. В связи с этим корпус кобыза стал покрываться деревянной декой, а зеркало стали устанавливать в головную часть инструмента. Способы изготовления инструмента, принципы использования материалов (дерево, кожа, конский волос) просуществовали до наших дней в неизменном виде. Форма, строение смычковых инструментов типа кобыза, исполнительские особенности игры на них сохранились у вышеуказанных тюркских народов, что является доказательством наличия у них единых корней и культурной общности.

Сравнительный анализ смычковых хордофонов тюркских народов расширяет наши знания, открывая пути для их изучения в каждой конкретно взятой культуре, выявляет этапы эволюции, а также исполнительские особенности. Без сомнения, тщательное исследование этих уникальных инструментов поможет использовать скрытые в них возможности и воссоздать утраченные традиции. Ведь в наше время многие тюркоязычные народы, возрождая духовные ценности, занимаются вопросами восстановления забытого культурного наследия.

Литература

1. *Аманов Б., Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк пресс, 2002. 544 с.
2. Альметьевский регион: проблемы историко-культурного наследия: Сб. статей. Казань: РИЦ «Дом печати», 2000. 240 с.
3. *Гмелин С. Г.* Путешествие по России для исследования трех царств природы. Ч. 2. Путешествие от Черкаска до Астрахани и пребывание в сем городе: с начала августа 1769 по пятое июня 1770 года. 1777. 361 с.
4. *Жұмабекұлы Ә.* Қылқобызға арналған хрестоматия. 5-9 сыныптар. Алматы: Білім, 2013. 290 б.
5. *Кашгари Махмуд.* Диван Лугат ат-Турк / Пер. и предисл. З.-А. М. Ауэзовой. Алматы: Дайк-Пресс, 2005. 1288 с.
6. *Монасыпов Ш. Х.* Истоки формирования татарской смычковой культуры // Музыкальная культура народов Поволжья. М., 1978. С. 38–53.
7. *Макаров Г. М.* Староэтнические думбра и смычковый кубыз в культуре татар Поволжья // «Алтай – Түркі әлемінің алтын бесігі» халық аралық ғылыми-тәжірибелік конференциясының материалдары. 26-27 тамыз. Өскемен, 2011. С. 124–140.
8. *Привалов Н. И.* Гудок, древнерусский народный музыкальный инструмент, в связи с смычковыми инструментами других стран. СПб., 1904. 34 с.
9. *Усманов М. А.* Татарские исторические источники XVII–XVIII веков. Казань, 1972. 224 с.
10. *Утегалиева С. И.* Казахский кыл-қобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно-типологического изучения // Музыковедение. 2010. № 6. С. 35–39.
11. *Bachmann W.* Die Anfänge des Streich instrumenten spiels. Leipzig, 1964. 206 pp.
12. Паллас и Гейслер – виды Крыма и юга России (II том) <https://aldusku.livejournal.com/21239.html> (дата обращения 07.10.2019).

References

1. *Amanov B., Mukhambetova A.* Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek [Kazakh traditional music and the twentieth century]. Almaty: Dayk press, 2002. 544 p. (in Russian)

2. Al'metevskiy region: problemy istoriko-kul'turnogo naslediya [Almetev region: problems of historical and cultural heritage]: Sb. statey. Kazan': RITs «Dom pečhati», 2000. 240 p. (in Russian)
3. *Gmelin S. G.* Puteshestvie po Rossii dlya issledovaniya trekh tsarstv prirody [Traveling to Russia to explore the three kingdoms of nature]. Ch. 2. Puteshestvie ot Cherkaska do Astrakhani i prebyvanie v sem gorode:s nachala avgusta 1769 po pyatoe iyunya 1770 goda [Part 2. Travel from Cherkask to Astrakhan and stay in this city: from the beginning of August 1769 to the fifth of June 1770]. 1777. 361 p. (in Russian)
4. *Zhymabekyly Ə.* Kылkobyzға арналған хрестоматиya [Antology by kylkobyz]. 5–9 synyptar. Almaty: Bilim, 2013. 290 b. (In Kazakh)
5. *Kashgari, Makhmud.* Divan Lugat at-Turk [Divan Lugat at-Turk] / Per. i predisl. Z.- A. M. Auezovoy. Almaty: Dayk-Press, 2005. 1288 p. (In Russian)
6. *Monasypov Sh. Kh.* Istoki formirovaniya tatarskoy smychkovoy kul'tury [The origins of the formation of the Tatar bow culture]. *Muzykal'naya kul'tura narodov Povolzh'ya.* [Musical culture of the Volga peoples] M., 1978. pp. 38–53. (in Russian)
7. *Makarov G. M.* Staroetnicheskie dumbra i smychkovyy kubyz v kul'ture tatar Povolzh'ya [Old-ethnic dumbra and bow kubyz in the culture of the Volga Tatars]. «Altay – Tүrki әлеминиң altyn besigi» [Altai-Turkic homeland golden cradle]: khalyk aralyk gylimi-tәzhribelik konferentsiyasynың materialdary 26–27 tamyz. Öskemen, 2011 pp. 124–140. (in Russian)
8. *Privalov N. I.* Gudok, drevnerusskiy narodnyy muzykal'nyy instrument, v svyazi s smychkovymi instrumentami drugikh stran [Gudok, an old Russian folk musical instrument, in connection with bow instruments of other countries]. SPb., 1904. 34 p. (in Russian)
9. *Usmanov M. A.* Tatarskie istoricheskie istochniki XVII–XVIII vekov [Tatar historical sources of the XVII–XVIII centuries]. Kazan', 1972. 224 p. (in Russian)
10. *Utegalieva S. I.* Kazakhskiy kyl-kobyz i mongol'skiy morinkhur: opyt sravnitel'no-tipologicheskogo izucheniya [Kazakh kyl-kobyz and the Mongolian morinhur: the experience of com-

parative typological study]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2010. № 6. pp. 35–39. (in Russian)

11. *Bachmann W.* Die Anfänge des Streich instrumenten spiels [The beginning of the string instrument play]. Leipzig, 1964. 206 p. (in German)

12. Pallas i Geysler – vidy Kryma i yuga Rossii [Pallas and Geisler Views of the Crimea and the South of Russia (Vol. 2)] <https://aldusku.livejournal.com/21239.html> (data obrascheniya 07.10.2019) (in Russian)

Медеубек Максат Сагатбекулы – исполнитель на кыл-кобызе, мультиинструменталист, лауреат международных и республиканских конкурсов, солист этнофольклорного ансамбля «Туран»; докторант 3-го курса, преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Almaty, Kazakhstan).

Medeubek Maksat Sagatbekuly – performer on kyl-kobyz, multi-instrumentalist, laureate of international and national competitions, soloist of the ethno-folklore ensemble Turan; 3 year doctoral student, lecturer, Kazakh Kurmangazy National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

mms_turan0186@mail.ru

Утегалиева Сауле Исаковна – доктор искусствоведения, профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Almaty, Kazakhstan).

Saule Iskhakovna Utegalieva – Dr. hab., musicologist, professor, Kurmangazy' Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

sa_u@mail.ru

А. В. Устюгова / Aleksandra V. Ustyugova
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА
(XVI–XVII ВЕКОВ)

BOWED INSTRUMENTS OF THE RUSSIAN CENTRALIZED
STATE (XVI–XVII CENTURIES)

Аннотация. В статье рассматриваются смычковые инструменты Русского централизованного государства скрипичного вида по изобразительным и письменным источникам XVI–XVII вв. В результате проведенного исследования нами определена специфика их строения, сфера применения и особенности исполнительства. Описанные нами смычковые инструменты мы относим к народному инструментарию и полагаем, что они могли именоваться скрипицей.

Ключевые слова: скрипка, скрипица, смычковые инструменты Русского централизованного государства, смычковое исполнительство XVI–XVII веков, книжные миниатюры.

Annotation. The article examines the bowed instruments of the Russian Centralized State of the violin type according to the pictorial and written sources of the XVI–XVII centuries. As a result of the study, we determined the specifics of their structure, scope and performance features. The bowed instruments described by us are classified as folk instruments and we believe that they could be called «Skripicza».

Keywords: violin, skripicza, bowed instruments of the Russian Centralized State, book miniatures, bowed performance of the XVI–XVII centuries.

Иконография Русского централизованного государства XVI–XVII вв. содержит изображения смычковых инструментов скрипичного вида, которые имеют общие признаки внешнего строения и функционирования. Отличительными чертами этих инструментов являются на-

личие восьмеркообразного корпуса небольших размеров с вырезами по бокам, длинной шейки, лукообразного смычка и, в основном, вертикальный способ держания инструмента. Подобные смычковые инструменты изображены на миниатюрах из Лицевого летописного свода Ивана Грозного (40–60-е гг. XVI в.), из Самарской рукописи «Житие Варлаама и Иоасафа» (1628), на гравюре из книги А. Олеария (1647) и на рисунках в Букваре Карриона Истомина (1691).

Наиболее детально смычковые инструменты этого типа представлены на миниатюрах из Лицевого летописного свода Ивана Грозного. Иллюстрации со смычковыми инструментами отражают события Троянской истории. На одной из них мы видим инструментальный ансамбль: смычковый инструмент, гусли и барабан. Композицию из трех музыкантов в 1924 г. повторили русские мастера при изготовлении шкатулки «Палех».

Остановимся на смычковом инструменте: у него скрипичная форма с ярко выраженной талией, головка в виде завитка и подставка для струн. Корпус инструмента – с круглыми отверстиями на верхней деке – по два в верхней и нижней части, которые, возможно, являются резонаторными или декоративными. Количество струн и колков на миниатюре не просматривается. Музыкант играет, располагая инструмент в вертикальном положении и упирая его в колено. Правой рукой он держит лукообразный смычок «боковым» способом.

На миниатюре «Венчание Елены и Париса» из этой же рукописной книги также изображен смычковый инструмент скрипичного вида в вертикальном игровом положении. Здесь хорошо видны следующие детали конструкции: четыре струны, прямоугольная подставка и струнодержатель в форме петли, зацепленный за нижнюю часть верхней деки (см. рис. 1).



Рис. 1. Миниатюра «Венчание Елены и Париса» из Лицевого летописного свода Ивана Грозного. XVI в. [1, 188]

Описанные выше миниатюры слабо исследованы в инструментоведении. И. М. Ямпольский считал, что на них изображены иностранные придворные виоллисты [5, 22].

Искусствоведы и филологи А. В. Арциховский, Ф. И. Буслаев, А. Д. Горский, О. В. По-

добедова и С. О. Шмидт, изучавшие Лицевой летописный свод, отмечают, что на миниатюрах отображено немало исторических деталей быта и жизненного уклада Руси XVI в. А. В. Арциховский и О. В. Подобедова подчеркивали, что «миниатюры в отдельных случаях представляют собой более исчерпывающий источник исторической информации, чем летописный текст» [4, 205]. На наш взгляд, высказывание справедливо и в отношении изображений музыкальных инструментов. Взаимопроникновение реального и мифологического составляет основу композиционного воплощения миниатюр «Венчание Елены и Париса».

Особый интерес для нашего исследования представляют детали инструментов, изображенных на миниатюрах из Лицевого летописного свода. Художник, по-видимому, с натуры срисовывал инструменты. Мы хотим обратить внимание на изображение струнодержателя и его крепление. Мастера В. И. Поветкин и А. Н. Камен-

ский при реконструкции новгородских гудков XII–XIV вв. использовали струнодержатель в форме петли. В. И. Поветкин поясняет его применение: «Деталей струнодержателя археологически пока не обнаружено. Предлагаем функционально оправданный струнодержатель, состоящий из кожаной петли и деревянного стержня» [2, 85]. А. Н. Каменский продолжил традицию такого крепления в своих репликах-реконструкциях гудка. Несмотря на кажущуюся ненадежность струнодержателя, конструкция обладает достаточной прочностью. Изготавливается петля из кожи или иной вервицы, продевается в нижнюю часть корпуса инструмента (выступ) и оканчивается деревянным стержнем, к которому привязываются струны. Такой же способ крепления у смычкового инструмента на миниатюре «Венчание Елены и Париса».

Струнодержатель в форме петли использовался до XX в. в конструкции турецкой смычковой лиры (критской лиры). Близкий принцип фиксации струн на хорватской *лиерице* (*lijerica*) и южнославянской *гусле* (*gusle*). Подобные крепления на западноевропейских изображениях смычковых инструментов встречаются только в ранний период (XI–XIII вв.), затем они заменяются прямоугольным подгрифком из черного дерева. В «Атласе» Ю. Рюльмана содержатся примеры изображений виол XVI в., у которых подгрифок имеет форму прямоугольной пластины для закрепления нижних концов струн [7, табл. XII и XIII].

Можно предположить, что струнодержатель в форме петли был характерен для средневековых смычковых инструментов XI–XIII вв. и для народных образцов простого строения и изготовления.

Смычковые инструменты на миниатюрах характеризуются размерами, приближенными к скрипичным, и вертикальным игровым положением. В западноевропейском исполнительстве конца XVI в. обозначилась

зависимость способа держания от величины и строения смычкового инструмента. Небольшие инструменты (до 70 см общей длины) располагались в положении *а браччо* – горизонтально, а более крупные – *а гамба* – вертикально. Следовательно, если это виолы небольших размеров (дискантовая, сопрановая и альтовая), то они удерживались бы горизонтально, а также у них был бы подгрифок. У виол было не менее пяти струн, а на миниатюре «Венчание Елены и Париса» у смычкового инструмента отчетливо прорисованы четыре струны. На миниатюрах из Лицевого свода смычковый инструмент изображен с гуслиями, барабанами, рожками. Ансамбль является типичным для древнерусских скоморохов и неоднократно упоминается в церковно-административной литературе. Тихий, нежный и матовый звук виолы потерялся бы в таком сочетании инструментов.

На наш взгляд, внешний вид музыкантов, инструментальный ансамбль, детали конструкции инструментов – все это подтверждает русский характер изображенного инструментария. Автор миниатюр запечатлел смычковые инструменты и народных музыкантов в их типичном облике, бытовавшем в музыкальной культуре Руси XVI в.

На гравюре «Увеселения русского народа» из книги А. Олеария зарисован смычковый инструмент скрипичного вида с выемками по бокам корпуса и лукообразным смычком. Музыкант держит инструмент вертикально перед собой. В тексте, сопровождающем гравюру, говорится об уличном скрипаче (в оригинале на немецком языке А. Олеарий использует слово: «Bierfidler» [6, 193]).

В Букваре К. Истомина на иллюстрациях к букве «пси» изображены инструменты скрипичного вида и в вертикальном, и в горизонтальном игровом положении. Зачастую иллюстрацию с горизонтальным расположением смычкового инструмента трактуют как наиболее

ранее изображение западноевропейской классической скрипки в России (И. М. Ямпольский, Л. Н. Раабен, Л. С. Гинзбург, В. И. Поветкин). Данное утверждение вызывает сомнение, поскольку с XVI в. в русском изобразительном искусстве неоднократно воссоздаются инструменты скрипичного вида с вертикальным игровым положением. До нашего времени сохранилось достаточно примеров вертикальной манеры игры на народной скрипке (например, южные районы Псковской области). Наличие трех струн на смычковом инструменте из Букваря К. Истомина и его ансамбль с гуслиями, рожком и бандурой указывают на то, что автор намеревался изобразить народный тип смычкового инструмента, а не классическую западноевропейскую скрипку.

Если изображения смычковых инструментов на миниатюрах Лицевого летописного свода Ивана Грозного имеют несколько фантазийный характер, то иллюстрации А. Олеария и К. Истомина достаточно реалистичны. Тем не менее, на них мы наблюдаем одинаковые формы инструментов и манеру игры.

Трудность исследования древнерусской инструментальной культуры состоит в том, что нет исчерпывающих исторических источников о смычковых инструментах и соответствующих им обозначениях. Смычковые инструменты упоминаются в письменных памятниках с XV в., однако описания их появляются только в XVIII в., большая их часть принадлежит иностранцам, далеким от музыки и исполнительства на смычковых инструментах. Поэтому возникает вопрос: как же могли именоваться в Русском централизованном государстве смычковые инструменты скрипичного вида XVI–XVII веков?

Исследованные нами миниатюры не содержат надписей или пояснений, какие именно инструменты изображены на них. Исключением является книга А. Олеария, в которой наименование «Bierfidler» относится к изобра-

жению музыканта со смычковым инструментом. П. Барсов переводит *Bierfidler* как «уличный скрипач» [3, 178]. *Bierfiedel* образовано путем сложения двух слов: *Bier* – пиво и *Fiedel* – скрипка. В Германии в XVII в. народную скрипку называли именно *Fiedel*. М. Преториус в своем трактате начала XVII в. проводит разграничение *Geige* и *Fiedel*. Так, для итальянской скрипки он использует слово *Geige* и добавляет, что простым народом она именуется *Fiedel*. Отсюда можно предположить, что на гравюре А. Олеария изображен народный инструмент скрипичного вида в руках древнерусского скомороха.

В ранних славянских письменных источниках (древнепольских, старобелорусских и древнерусских) упоминается «скрипица». Основа этого слова – древнеславянское звукоподражательное «скри», которое и в существительном «скрип» обозначает резкие звуки от трения. В польском языке, а также в русском, украинском и белорусском фольклоре и сегодня «скрипицей» называют скрипку.

В азбуковниках, алфавитах, лексиконах с XVI в. встречаем слово «скрипица» в значении струнного музыкального инструмента. А в XVII в. термин стал употребляться в качестве названия струнного смычкового инструмента. Однозначное понимание «скрипицы» как смычкового инструмента можно увидеть в контексте переводов 1677–1678 гг. польских сатирических стихотворений.

На основании вышеизложенного можно предположить, что смычковые инструменты скрипичного вида называли «скрипицей» в Русском централизованном государстве XVI–XVII вв.

Таким образом, исследованные нами изображения смычковых инструментов XVI–XVII вв. безусловно являются образцами смычкового инструментария, ко-

торый, возможно, именовали «скрипицей». Характерные их особенности:

- восьмеркообразная форма корпуса;
- небольшие размеры, близкие к скрипичным;
- боковые выемки (ярко выраженная талия);
- длинная шейка без ладов;
- головка-завиток;
- три или четыре струны;
- струнодержатель в форме петли;
- лукообразный смычок;
- манера держания этих инструментов при игре еще не утвердилась: вертикальная чередуется с горизонтальной. Преобладает вертикальное расположение инструмента «перед собой», независимо от его размера и от того, сидит или стоит музыкант.

Сфера распространения скрипицы была достаточно обширна: в народном быту (скоморохи, гулящие люди, черносотенцы, белорусские переселенцы) и в дворцовой музыкальной жизни (придворные музыканты — скрыпотчики). Специфика функционирования состояла в ансамблевом сопровождении песен и танцев. Наиболее устойчивым было ее сочетание с гусями, домрами, барабанами, бубнами, рожками и сурнами. Очевидно, что в конце XVI – начале XVII в. скрипица приобрела значительную популярность в инструментальной культуре Русского централизованного государства, что доказывает ее изображение на книжных миниатюрах, гравюрах и упоминание в рукописных книгах, административных документах.

Литература

1. Лицевой летописный свод XVI века в 40 т. Учебник жизни для царских детей. Троянская история. Кн. 5. М.: ООО «Принтхаус», 2019. 928 с.
2. *Поветкин В. И.* Два превращения смычкового музыкального инструмента: из опыта восстановительных работ // Новгород

- и Новгородская земля. История и археология: тезисы научной конференции. Новгород, 1992. Вып. 6. С. 82–89.
3. Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете. 1868. Июль–Сентябрь. Кн. 3. М.: Университетская типография, 1868. 706 с.
 4. Шмидт О. С. К изучению лицевого летописного свода // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М.: Наука, 1983. Сб. 3. С. 204–211.
 5. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Ч. 1. Москва; Ленинград: Музгиз, 1951. 516 с.
 6. *Olearii Adam.* Ausführliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscow und Persien, so durch Gelegenheit einer holsteinischen Gesandschafft von Gottorff auß an Michael Fedorowitz den grossen Zaar in Muscow, und Schach Sefi Koenig in Persien geschehen... Schleßwig: Gedruckt in der fürstl. Druckerey, durch Johan Holwein, 1663. 768 p.
 7. *Rühlmann Julius.* Atlas zur Geschichte der Bogeninstrumente / von Julius Rühlmann. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von dessen Sohn Richard Rühlmann/ Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1882. 13 Taf.

References

1. Litsevoy letopisnyy svod XVI veka v 40 t. Uchebnik zhizni dlya tsarskikh detey. Troyanskaya istoriya. [*The annalistic corpus of the XVI century in 40 volumes. A life textbook for royal children. Trojan story*]. Кн. 5. Moscow: ООО «Printhouse», 2019. 928 p. (In Russian)
2. *Povetkin V. I.* Dva prevrashcheniya smychkovogo muzykal'nogo instrumenta: iz opyta vosstanovitel'nykh rabot [*Two transformations of a bowed musical instrument: from the experience of restoration work*] // Новгород и Новгородская земля. История и археология [*Novgorod and Novgorod Land. History and Archeology*]: Tezisy nauchnoy konferentsii. Vyp. 6. Novgorod, 1992. P. 82–89. (In Russian)
3. Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете [*Readings at the*

- Imperial Society of History and Antiquities of Russia at Moscow University.*] 1868. Iyul'-Sentyabr'. Kn. 3. M.: University Printing House, 1868. 706 p. (In Russian)
4. *Shmidt O. S.* K izucheniyu litsevoogo letopisnogo svoda [*To the study of the annalistic corpus code*] // Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaya kniga [*Ancient Russian art. Handwritten book*]. Sb. 3. Moscow: Nauka, 1983. P. 204–211. (In Russian)
 5. *Yampol'skiy I. M.* Russkoe skripichnoe iskusstvo. Ocherki i materialy [*Russian violin art. Essays and materials*]. Vol. 1. Moscow-Leningrad: Muzgiz, 1951. 516 p. (In Russian)
 6. *Olearii Adam.* Auszfuehrliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscow und Persien, so durch Gelegenheit einer holsteinischen Gesandschafft von Gottorff auß an Michael Fedorowitz den grossen Zaar in Muscow, und Schach Sefi Koenig in Persien geschehen... [Detailed description of the Kundy Reyse After Muscow and Persia: So by opportunity of a Holsteinische Gesandschafft of Gottorff out to Michael Fedorowitz the Great Zaar in Muscow, and chess Sefi king in Persia happen...] Schließwig: Gedruckt in der fürstl. Druckerey, durch Johan Holwein, 1663. 768 p. (In German)
 7. *Rühlmann Julius.* Atlas zur Geschichte der Bogeninstrumente [*Atlas on the history of bow instruments*] / von Julius Rühlmann. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von dessen Sohn Richard Rühlmann/ Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1882. 13 Taf. (In German)

Устюгова Александра Викторовна, кандидат искусствоведения
(Москва, Россия).

Ustyugova Aleksandra Viktorovna – PhD, musicologist (Moscow, Russia).

uav80@mail.ru

Д. Ж. Амирова / Dina Zh. Amirova
(*Алматы, Казахстан / Almaty, Kazakhstan*)

ДОМБРА КАК СИМВОЛ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ

DOMBRA AS A SYMBOL OF KAZAKH CULTURE

Аннотация. В данной статье впервые обосновывается символический статус казахской домбры в этнической культуре. Автор рассматривает традиционный щипковый хордофон как устойчивый социокультурный феномен, выходящий за пределы музыкального творчества. Инструмент, сохраняющий свое бытование в народной среде на протяжении веков, приобрел особое значение как символ этнической культуры. Автор выявляет мифологические истоки, а также сакральный, акустический, поэтический и этноидентифицирующий аспекты образной символизации домбры.

Ключевые слова: казахская домбра, символ, символизация, социокультурный, казахская культура, мифологический, сакральный.

Annotation. In this article the symbolic status of the Kazakh dombra in ethnic culture is substantiated for the first time. The author considers the traditional plucked chordophone as a stable sociocultural phenomenon that goes beyond musical creativity. The instrument that maintains its existence among the authentic environment over the centuries has acquired special significance as a symbol of ethnic culture. The author reveals the mythological sources, as well as the sacred, acoustic, poetic and ethno-identifying aspects of the metaphorical symbolization of the dombra.

Keywords: kazakh dombra, symbol, symbolization, sociocultural, Kazakh culture, mythological, sacred.

Немногочисленный музыкальный инструментарий казахов во многом обусловлен суровой кочевой жизнью степняков. Простой военно-пастушеский быт объясняет оптимальный отбор звуковых орудий – только самое необходимое, с точки зрения своих прикладных, социальных и эстетических функций, могло выжить и разви-

ваться в народной культуре. Согласно документальным источникам, зафиксировавшим отрезок казахской истории примерно с начала XIX в.¹, можно определенно говорить об активном функционировании в народной среде нескольких основных музыкальных инструментов, среди которых – *қыл-қобыз* (смычковый хордофон), *домбра* (щипковый хордофон), *жетіген* (щипковый хордофон типа цитры), *сыбызғы* (продольная флейта)². Среди перечисленных инструментов, пожалуй, только *домбра* непрерывно бытовала на протяжении, по меньшей мере, последних двух столетий и органично сохраняется в современной казахской культуре. Другие же подверглись почти полному исчезновению в связи с социально-экономической и культурной модернизацией Казахстана, утратой исконного уклада жизни кочевников и разрушением традиционной музыкальной системы³.

Широкому распространению домбры способствовал целый ряд факторов. Относительно простая в изготовлении⁴ и освоении, приспособленная к кочевому быту, она активно использовалась в домашнем и профессиональном музицировании, была удобна в качестве аккомпанирующего инструмента для сказителей (*жырау*, *жыршы*), певцов-лириков (*сал-сері*) и поэтов-импровизаторов (*ақын'ов*). Домбра, в отличие от *қыл-қобыз'а*, за редкими исключениями не была напрямую связана с шаманской практикой и потому не подвергалась запрету ни со стороны ислама, ни со стороны советской власти, выполняя функции светского народного музыкального инструмента. Внушительный ряд имен выдающихся музыкантов (*күйші*), чье творческое наследие связано с домброй, жанрово-стилевое разнообразие домбрового исполнительства, технические возможности инструмента, позволяющие осуществить любой творческий замысел (от простого наигрыша до развернутых виртуозных композиций), благородная тембровая окраска

шенность звучания – все это способствовало тому, что фактически именно домбра на всем протяжении этнической истории казахов не только оставалась наиболее распространенным музыкальным инструментом и носителем многих народных традиций, но и стала своего рода символом казахской традиционной культуры. Согласимся, что «символизации обычно подвергаются наиболее значимые, наиболее распространенные, часто встречающиеся феномены» [12, 96].

Предпринимаемая нами попытка интерпретации казахской домбры в качестве культурного символа позволяет рассматривать важные коммуникационно-информативные свойства инструмента, который в данном аспекте выступает не только как атрибут или элемент собственно творческой музыкальной деятельности, но гораздо шире – как *социокультурный феномен*. Сама постановка вопроса продиктована особой ролью домбры в жизни казахского традиционного общества, которая наблюдается сегодня и отчетливо просматривается на историческом и художественном материале. Попробуем понять, как в культуре казахского народа сформировался символический образ⁵ этого «скромного, хрупкого и тихого», по словам А. В. Затаевича [7, 36], инструмента.

Поиск истоков образной символизации домбры в первую очередь заставляет обратиться к мифологическим основам традиционного казахского фольклора. Ряд народных сказок и легенд содержит два варьирующихся мотива, в которых присутствует образ домбры. Первый мотив связан с происхождением инструмента, второй – с его ролью в развитии сюжета. Основная идея мотива о происхождении домбры имеет отчетливо выраженные архаические черты. Здесь фигурирует такой устойчивый мифологический образ, как «Мировое дерево» (тополь-исполин «*Байтерек*»⁶ или вековой дуб «*Жүз жылдық емен*»⁷), из ствола которого, согласно ле-

гендам, была изготовлена домбра⁸. Второй мотив связан с идеей замены=подмены персонажа инструментом. Так, по легенде⁹, любому, кто сообщит хану¹⁰ о гибели сына во время охоты, зальют горло кипящим свинцом. Музыкант (*кюйши* или *жырау*¹¹) прибегает к помощи домбры, посредством которой он оповещает страдающего отца о печальном событии, и наказанию подвергается инструмент. Важно, что согласно одному из вариантов данной легенды домбра впервые была изготовлена именно для такого случая, принимая на себя роль вестника (*хабаршы*), обреченного на казнь [см.: 10, 18–21].

В первом случае домбра фигурирует как элемент основного космогонического мифа, что свидетельствует о ее базовом статусе в системе казахской традиционной культуры. Народная терминология в обозначении частей конструкции домбры и композиционных звеньев домбрового кюя (каз. – *күй*) также отражает мифологические представления казахов [см.: 3]. Домбра в данном случае является *антропоморфной моделью мироустройства*, отражающей шаманскую мифологию, и приобретает значение *сакрального образа*¹².

Идея второго сюжетного мотива, как нам представляется, отражает еще одну важную составляющую системы традиционных, мифологических в своей сути представлений казахов. Имеется в виду *инициационная идея*, то есть идея творения и посвящения, воплощаемая в ритуалах символического умерщвления. Инструмент (домбра), рожденный в руках мастера, приобретает *сакральный статус*, пройдя через ритуальную смерть-испытание (раскаленный свинец, по легенде, пробивает отверстие в верхней деке). Отметим, что речь идет об антропоморфном толковании инструмента. Но в определенном смысле домбра здесь сливается с человеком в единый *образ музыканта*, создателя инструмента с «человеческим голосом», перерождающегося в новом

качестве как носитель-даритель особых духовных знаний-умений¹³, то есть *посвященный*¹⁴.

Другой аспект символизации домбры связан с ее *акустическим образом*. Имеется в виду не только и не столько собственно физическое звучание инструмента, сколько «психический отпечаток звучания, представление, получаемое нами о нем посредством наших органов чувств», как это понимает Ф. де Соссюр, подчеркивающий, что «акустический образ имеет чувственную природу» [11, 68]. В таком понимании акустический образ домбры обретает широкий и при этом субъективный, психологизированный, эмоционально-ассоциативный ряд, связанный в сознании носителя культуры с казахской автохтонностью, этничностью, чувством Родины, национальной историей, мифологией, философией, с праздниками и обрядами, с гостевыми ритуалами, народной музыкой, поэзией, юмором, с памятью, наконец. Данный смысловой ряд в свернутом виде несомненно представляет собой *идентификационный культурный код*, позволяющий человеку ощутить свою принадлежность к определенной этнокультурной среде. Такой код представляется сложной ментальной структурой, выявлением и описанием которой занимается актуальное направление современной этнологии. Исследователи, в частности, приходят к логичному выводу, что культурный код является отличительным признаком именно человека, а «этническая идентификация происходит только через сферу сознания путем усвоения кода культурного в процессе социализации индивида» [9, 13]. Одновременно домбра как акустический образ органично включена в *звуковую картину мира* казахов [см.: 5], которая «ассоциируется у этнофора с опытом эмоционального переживания причастности к родной культуре <...>, эмпирически складываясь в его сознании как целостное звуковое представление вместе с системой самоописания тради-

ционной музыкальной культуры» [5, 243]. В этой связи можно заметить, что и название инструмента включено в звуковую картину мира этнофора, являясь элементом акустического образа, поскольку ассоциативно и собственно акустически отражает характер его звучания: в слове *домбра* несомненно улавливается звукоподражание, передающее характерную гулкость и обертоновую «рассыпчатость» инструментального тембра.

Еще один аспект символизации домбры в казахской культуре – это художественное отражение образа музыкального инструмента в поэзии. Бесспорно, истоки *поэтической символизации* домбры – в словесных текстах народных и в особенности народно-профессиональных лирических песен (XIX – первая треть XX вв.). Часто используемые певцом-поэтом¹⁵ словесные клише основаны на метафорическом сравнении домбры с другом, товарищем (*домбырам-серігім*). Действительно, домбра была неизменным спутником странствующего певца, необходимым атрибутом его творческой деятельности и своего рода опознавательным знаком (маркером). В этой связи необходимо хотя бы коротко отметить, что все профессиональные виды казахского музыкально-поэтического искусства устной традиции (песенная лирика, сказительство и состязания в импровизации), при всей разнице в соотношении вокального и инструментального, представляют собой не что иное, как *песенно-инструментальные формы*¹⁶.

Метафорическое значение образа домбры, утвердившееся в казахской песенной поэзии, активно используется в постепенно отпочковавшемся от нее поэтическом искусстве письменной традиции, основоположником которого стал Абай Кунанбай (1845–1904). Абай, как и многие его последователи, сохранил в своем творчестве органичную жанровую связь с народно-песенной лирикой, не только оставив значительное песенное насле-

дие, но и преемственно развив традиционную образную стилистику казахской песенной поэзии. Образ домбры зачастую используется как устойчивый элемент психологического параллелизма, оттеняя или углубляя состояние поэта. Так, в одном из поздних элегических стихотворений Абая «*Домбыраға қол соқпа*» («Не бей по струнам домбры») вибрирующее звучание инструмента сопоставляется с биением сердца взволнованного поэта, предающегося грустным воспоминаниям, отнимающим у него душевные силы¹⁷.

От песенной поэзии к поэзии собственно словесной происходит постепенная образная трансформация инструмента. Если в песне домбра выступает *спутником, другом* певца, то для поэта она становится символом поэтического вдохновения – *Лирой!* Очень яркий образец такой трактовки образа домбры мы находим в наследии известного казахского поэта Касыма Аманжолова (1911–1955). В одном из двух его лирических стихотворений, посвященных домбре, звучащий инструмент выступает источником, импульсом и символом творческого вдохновения:

Қасым Аманжолов. «Домбра»

*Салқын кеш ашып тастап терезені,
Қолға алсаң қоңыр сазды домбыраны.
Қырандай қалықтатып қиял сені,
Асқар ой шыңына бір қондырады.
Жарқ етіп ашылды жұмбақ жаһан,
Әлемі ақындар мен күйшілердің.
Үн-тілсіз отырасың болып аң-таң,
Құтия сырын аңдап көк пен жердің.
Қоңыр саз домбырадан еске баяу
Тербетіп, көтереді сені ақырын.
Оянып, көкірегіңе келед таяу
Белгісіз әлде қайда жатқан жырың.
Сол мезет жайып тастап жаныңды алға,*

*Келер жыр жолын тосып отыра қал.
Тізіліп көз алдыңда жыр туганда,
Құлшынып тағы қайта домбыраны ал.*

*Распахнув окно в прохладный вечер,
Возьми в руки мягкоголосую домбру.
Фантазия мастера вознесет тебя на вершину мысли,
Высоко, как беркута.
Сверкнув, откроется загадочный мир,
Мир акынов и кюйши.
Сидишь, пораженный, безмолвно,
Вникая в тайны мироздания.
Приятная мелодия, покачивая,
Осторожно поднимет тебя от домбры к сознанию.
Пробудившись, рождается в груди, приближаясь,
Неведомый, где-то лежащий стих.
В этот миг, распахнув душу навстречу,
Замри в ожидании рождающейся стихотворной строки.
И когда перед твоими глазами выстроятся рождающиеся
строки,
Вновь возьми домбру, вдохновившись [15].*

Пожалуй, наиболее емко символический образ домбры представлен в известном стихотворении современного казахского поэта Кадыра Мырзалиева (1935–2011) «Домбра», в котором есть такие строки:

*Нағыз қазақ – қазақ емес,
Нағыз қазақ – Домбыра!
Настоящий казах – не казах,
Настоящий казах – Домбра! [16]*

Открыто декларативный стиль стихотворения отражает концентрированное, обобщающее и одновременно многоплановое, широкое символическое значение образа домбры. Пожалуй, можно рассматривать данное утверждение поэта как максимум, в которой домбра приобретает значение **этнического символа**. За таким предельно

метафорическим образом несомненно кроется особая, сакрализованная роль подлинно народного музыкально-инструмента как феномена этнической культуры.

В современном бытовании домбра оказывается включенной в различные сферы казахской культуры: она сохраняется как традиционный музыкальный инструмент в народной среде, функционирует в системе вторичного исполнительства (в составе профессиональных и любительских коллективов), а также в области поп-музыки и специального музыкального образования (от детских школ до высших учебных заведений). Домбра является продуктом сохраняющего традиции ремесленного производства и вместе с тем подвергается модернизации вплоть до электромеханических версий, используемых в поп-музыке. Домбра служит атрибутом национального интерьера, используется как сувенир, а в последнее время становится предметом малой городской архитектуры. Наконец, 13 июня 2018 г. в Казахстане был учрежден День домбры¹⁸, а в феврале 2019 г. начал свое вещание кабельный телеканал «Домбыра» («Dombuga»). Все это свидетельствует о расширении социокультурных функций домбры и возрастании ее коммуникативных, этноидентифицирующих и консолидирующих возможностей в качестве важного культурного символа, который «сохраняет единящую, спланивающую природу: «сопрягая» предмет и смысл, он одновременно «сопрягает» и людей, полюбивших и понявших этот смысл» [1, 388]. Стремление казахов сохранить самобытность в условиях культурной интеграции проявляется и в поиске культурных символов, в числе которых домбра занимает одну из лидирующих позиций.

Примечания

¹ Мы опускаем генетические и сравнительно-типологические вопросы, связанные с историей казахского музыкального инструментария.

² Здесь приводятся наиболее распространенные, собственно музыкальные инструменты. Бытовали также *шертер*, *шаң-қобыз*, *саз-сырнай*, *қамыс сырнай* и целый ряд прикладных инструментов военно-охотничьей и шаманской практики.

³ Сегодня возрожденные и модернизированные казахские инструменты используются только во вторичном исполнительстве.

⁴ А. В. Затаевич отмечал: «Очень характерен и мягкий, уютный, убаюкивающий тембр этого низко настроенного инструмента, случайно зависящий от *несовершенства самой его выделки, кустарным образом, из мягких сортов первого попавшегося дерева!*» (курсив наш – Д. А.) [7, 29]. Разумеется, наряду с кустарным изготовлением домбры существовало развитое ремесленное производство высококачественных профессиональных инструментов. Часто музыканты изготавливали для себя инструмент самостоятельно.

⁵ Используя словосочетание «символический образ», мы осознаем его неизбежную амбивалентность. Такова особенность данной смысловой пары определяющего и определяемого. Как отмечает С. С. Аверинцев, «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и <...> знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой степени, символ)». И далее: «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого <...>, но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится “прозрачным”; смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения” в себя». [1, 386–387].

⁶ Один из вариантов эпической легенды «*Мұңлық-Зарлық*» (имена персонажей – буквально Печаль и Горе).

⁷ Сказка «Три сестры», во многом совпадающая по сюжету с «*Мұңлық-Зарлық*» [см.: 8, 35–45].

⁸ В легенде «*Мұңлық-Зарлық*» мать похищенных злыми силами близнецов (мальчика и девочки) находит их останки на ветвях Байтерека по издаваемым их душами звукам. В па-

мять о погибших детях женщина создает двухструнный инструмент из ствола священного дерева, которое олицетворяет связь трех миров – небесного, земного и подземного. Две струны символизируют мужское и женское начала.

⁹ Легенда «Ақсақ құлан» («Хромой кулан») и ее варианты.

¹⁰ В одном из вариантов легенды речь идет о хане Джучи, сыне Чингисхана – наместнике в Дешт-и-Кипчаке, – похороненном на территории Казахстана в XIII в.

¹¹ Жырау Кетбуга.

¹² Конструкция домбры в народной органологии трактуется в соответствии с частями человеческого тела (голова-грудь-ноги).

¹³ «Все обряды нового рождения или воскресения и символы, которые они содержат, указывают на то, что новичок допускается к другой форме существования, недоступной тем, кто не подвергался испытаниям посвящения, кто не узнал смерть», – полагает М. Элиаде, подчеркивая такую особенность архаического мышления, как «веру в невозможность изменить одно состояние, не разрушив предыдущего» [13, 18].

Сказка о мастере показательно завершается словами: «А у жителей степей появился с тех пор *новый* музыкальный инструмент – домбра. Очень полюбили его казахи и стали петь под звуки домбры свои прекрасные песни» (курсив наш – Д. А.) [10, 21].

¹⁴ Здесь просматриваются и черты переходной обрядности, часто связанной с обрядом инициации [см.: 6].

¹⁵ Казахские народно-профессиональные певцы-лирики сами слагали стихи для своих песен. В этом одна из причин того, что их часто называли поэтами (*ақын* – каз. поэт).

¹⁶ О вокально-инструментальной природе песенного творчества казахов [см. подробнее: 4].

¹⁷ *Домбыраға қол соқпа,
Шымырлатып бір-бірлеп.
Жүрегім, соқпа, кел тоқта,
Жас келер көзге жүр-жүрлеп.
Қайғылы көңілім қайдағы
Бұрынғымды жаңғыртар.
Қайратты алып бойдағы,
Басымды қайғы қаңғыртар.*

*Не бей по домбре,
Заставляя ее бурлить (дрожать).
Не бейся, сердце, успокойся,
Наворачиваются слезы на глаза, сбегая.
Горестное настроение
Будит во мне прошлое.
Забирая силы,
Печаль повергает меня в смятение.*

(Здесь и далее подстрочный перевод наш – Д. А.) [14].

¹⁸ Празднование будет проводиться ежегодно в первое воскресенье июля.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух і Літера, 2006. 912 с.
2. *Алексеев А. В.* Символическое значение слова в этимологии и истории русского языка // Вестник Брянского государственного университета. 2016 № 3. С. 107–112.
3. *Аманов Б.* Композиционная терминология домбровых кюев // *Аманов Б., Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 217–228.
4. *Амирова Д. Ж.* Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки): автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Ленинград, 1990. 23 с.
5. *Амирова Д. Ж.* Звуковая картина мира в казахской традиционной песенной культуре // Актуальные проблемы современной музыкальной этнологии: материалы международной научно-практической конференции. Алматы: Казахская национальная консерватория, 2018. С. 242–245.
6. *Геннеп Арнольд ван.* Обряды перехода. М.: Восточная литература, 1999. 200 с.
7. *Затаевич А. В.* 500 казахских песен и кюев. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 378 с.
8. Казахские народные сказки / сост. Т. Дауренбеков (пер. с казахского). Алма-Ата: Жалын, 1979. 415 с.
9. *Карлов В. В.* Этнонациональная рефлексия и предмет этнологии (к проблеме самосознания науки) // Этнографическое обозрение. 2000. № 4. С. 3–21.

10. Музыка-кудесница. Сказки о музыке. 2-е изд. М.: Музыка, 1987. 91 с.
11. *Соссюр Ф. де*. Курс общей лингвистики / пер. с французского; науч. ред. М. Э. Рут. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. 425 с.
12. *Флиэр А. Я.* Символ в культуре: генезис – функции – значимость // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 94–99.
13. *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 356 с.
14. Информационно-познавательный портал Bilim – All. URL: <http://bilim-all.kz/olen/484-Dombyraga-qol-soqpa> (дата обращения 14.10.2019).
15. Информационно-познавательный портал Qasym.kz. URL: <http://qasym.kz/dombyuga/> (дата обращения 14.10.2019).
16. Информационно-образовательный сайт Zharar. URL: <https://www.zharar.com/kz/olen/4991-dombyra.html> (дата обращения 14.10.2019).

References

1. *Averintsev S. S.* Sbranie sochineniy [Collected Works]. Pod red. N. P. Averintsevoy i K. B. Sigova. Kiev: Dukh i Litera, 2006. 912 p. (In Russian)
2. *Alekseev A. V.* Simvolicheskoe znachenie slova v etimologii i istorii russkogo yazyka [The symbolic meaning of a word in the etymology and history of the Russian language]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Bryansk State University]. 2016 № 3. pp. 107–112. (In Russian)
3. *Amanov B.* Kompozitsionnaya terminologiya dombrovyykh kyuev [Compositional terminology of dombra cues]. Amanov B., Mukhambetova A. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek*. [Kazakh traditional music and the XX century]. Almaty: Dayk-Press, 2002. pp. 217–228. (In Russian)
4. *Amirova D. Zh.* Kazakhskaya professional'naya lirika ustnoy traditsii (pesennoe iskusstvo Saryarki) [Kazakh professional lyrics of oral tradition (Saryarka's song art)]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya. Leningrad, 1990. 23 p. (In Russian)

5. *Amirova D. Zh.* Zvukovaya kartina mira v kazakhskoy traditsionnoy pesennoy kul'ture [Audial image of the world in Kazakh traditional song culture]. Aktual'nye problemy sovremennoy muzykal'noy tyurkologii: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Actual issues of contemporary musical terminology: materials of the international scientific and practical conference]. Almaty: Kazakhskaya natsional'naya konservatoriya, 2018. pp. 242–245. (In Russian)
6. Gennep Arnol'd van. Obryady perekhoda [Rites of passage]. M.: Vostochnaya literatura, 1999. 200 p. (In Russian)
7. *Zataevich A. V.* 500 kazakhskikh pesen i kyuev [500 Kazakh songs and cues]. Almaty: Dayk-Press, 2002. 378 p. (In Russian)
8. Kazakhskie narodnye skazki [Kazakh folk tales]. Sost. T. Daurenbekov (per. s kazakhskogo). Alma-Ata: Zhalyn, 1979. 415 p. (In Russian)
9. *Karlov V. V.* Etnonatsional'naya refleksiya i predmet etnologii (k probleme samosoznaniya nauki) [Ethnonational reflection and the subject of ethnology (to the issue of the self-consciousness of science)]. *Etnograficheskoe obozrenie*. [Ethnographic Review]. 2000. № 4. pp. 3–21. (In Russian)
10. Muzyka-kudesnitsa. Skazki o muzyke. [Wizard music. Tales of music]. 2-e izd. Moscow: Muzyka, 1987. 91 p. (In Russian)
11. *Sossyur F. de.* Kurs obshchey lingvistiki [General Linguistics Course]. Per. s frantsuzskogo; nauch. red. M. E. Rut. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1999. 425 p. (In Russian)
12. *Flier A. Ya.* Simvol v kul'ture: genezis – funktsii – znachimost' [Symbol in culture: genesis – functions – significance]. *Observatoriya kul'tury*. [Observatory of Culture]. 2016. T. 1. № 1. pp. 94–99. (In Russian)
13. *Eliade M.* Taynye obshchestva. Obryady initsiatsii i posvyashcheniya. [Secret Societies. Rites of initiation and initiation]. Moscow; Saint Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. 356 p. (In Russian)
14. Informatsionno-poznavatel'nyy portal Bilim – All. [Information and educational portal Bilim – All.]. URL: <http://bilim-all.kz/olen/484-Dombyraga-qol-soqpa> (data obrashcheniya 14.10.2019).

15. Informatsionno-poznavatel'nyy portal Qasym.kz. [Information and educational portal Qasym.kz] URL: <http://qasym.kz/dombyra/> (data obrashcheniya 14.10.2019).
16. Informatsionno-obrazovatel'nyy sayt Zharar. [Information and educational portal Zharar] URL: <https://www.zharar.com/kz/olen/4991-dombyra.html> (data obrashcheniya 14.10.2019).

Амирова Дина Жусупбековна – кандидат искусствоведения, этномузыковед, доцент Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан).

Amirova Dina Zhusupbekovna – PhD, ethnomusicologist, docent, Kurmangazy' Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

dinakz@yandex.ru

З. Л. Гучев / Zamudin L. Guchev
(*Майкоп, Адыгея, Россия / Maykop, Adyghe, Russia*)

**ЧЕРКЕССКИЙ (АДЫГСКИЙ) КАМЫЛЬ
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ОРГАНОЛОГИИ**

**CIRCASSIAN (ADYGHE) KAMYL
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ORGANOLOGY**

Аннотация: В статье рассматривается история бытования черкесской (адыгской) открытой продольной флейты – камыля. Автор, опираясь на разнообразные источники – рассказы пастухов-исполнителей на камыле и сказителей из разных регионов проживания адыгов, записки иностранных путешественников, данные музыковедов, этнографов и фольклористов, материалы музейных фондов и фоноархивов – вводит в научный оборот материалы по истории происхождения и изучения камыля, описывает технологию его изготовления и способы звукоизвлечения, а также анализирует искусство исполнителей на камыле. Результаты многолетних исследований позволили автору разработать специальную методику обучения, ставшую основой возвращения древнего инструмента в пространство современной культуры.

Ключевые слова: камыль, бжами, камыляпш, джегуако, псыхаге.

Annotation. Based on a variety of sources, such as the shepherd tales, storytellers from various regions of the Adyghe land, notes by foreign travelers, data from musicologists, ethnographers and folklorists, materials from museum collections and phonoarchives, the author introduces the history of the origin and study of kamyly into scientific vocabulary, describing the technology of its manufacture and methods of sound production, and also analyzes the art of performers on the kamyly. The results of many years of research allowed the author to develop a special teaching methodology, which became the basis for the return of an ancient instrument into the practice of contemporary culture.

Keywords: kamyly, bzhamiy, kamylyapsha, dzheguako, psikhaghe.

В современную эпоху глобализации проблемы традиционного искусства черкесов (адыгов) так же остры, как у многих народов России. Со времени разрушения многовекового уклада жизни в середине XIX в. и в результате революционных преобразований советского периода мы лишились культурного кода. Чрезмерно одностороннее увлечение нетрадиционным искусством привело к забвению своей культурной идентичности, потере собственного лица. Культура, утратившая самобытность, перестает существовать, так как не нужна ни своему, ни другому народу; без индивидуальности нет души, а стало быть, и нет культуры [8, 30].

Назрела острая необходимость изменения отношения государства к традиционному искусству не как к компоненту клубной самодеятельности, а как к искусству, выработавшему свои многовековые законы и правила. Оно требует к себе такого же отношения, как и к академическому.

Исследования этнографов, фольклористов, музыковедов, инструментоведов, накопленный опыт народных музыкантов и государственных учреждений культуры должны и могут ликвидировать фольклорное невежество и оздоровить экологию традиционной культуры. Не отрицание, а сосуществование, не замещение, а совмещение традиционных и нетрадиционных форм искусства – залог дальнейшего развития культуры каждого народа.

В работе мы придерживаемся системно-этнофонического метода, разработанного И. В. Мациевским, за исключением музыкально-аналитического раздела, который требует и специальной подготовки, и наличия значительного корпуса музыкальных транскрипций.

В контексте данных проблем следует рассматривать и предмет нашего исследования – открытую продольную

флейту черкесов (адыгов) – *камыль* с тремя грифными отверстиями на нижнем конце трубки.

Известно, что продольные флейты берут свое начало еще во времена ранней культуры Месопотамской цивилизации, о чем свидетельствуют уникальные находки английского музыковеда Фрэнсиса Галпина. В 1937 г. он опубликовал результаты своих исследований, основанные на оригинальных клинописных текстах. В книге «Музыка шумеров» он излагает любопытные наблюдения: «Флейта, преимущественно с давних времен, – это вертикально расположенная простая тростниковая трубка, производящая звук путем вдвухания в одну из ее открытых концов. В Месопотамии обычно ее называли *ти-ги* (по аккадски – *тигу, тегу*) или иногда – *ка-ги* (губно-язычковая) и была высоко ценима в обрядовом храме ... у нее три отверстия размером с палец...» [41, 13]. В исследовании отмечается, что для обозначения инструмента использовались другие описательные наименования, такие как «длинный тростник или инструмент» (*ги-гид, ги-бу, гиш-шир*) или «большой тростник» (*ги-дим*), сделанный из наиболее короткой тростниковой трубки... [41, 13].

Изображения древних предшественников открытой продольной флейты найдены на древней шумерской печати, хранящейся в Лувре (пастух, играющий на флейте перед собакой), на палитре Иераконполя в Музее Ашмолиана в Оксфорде и на египетской настенной картине V династии (2500 лет до н. э.) [41, ил. IV, 1].

Аналогичные музыкальные инструменты под разными названиями бытуют почти у всех народов Кавказа. Осетины называют продольную открытую флейту – *уадындз* [25, 21]; черкесы (адыги) – *камыль, бжами* [4, 45, 358]; балкарцы и карачаевцы – *сыбызгы* [34, 107]; абазины – *кыж-кыж, ацларп1ын* [1, 199]; абхазы – *ачарп1ын* [34, 82]. В Грузии тушины и пшавы – *уено са-*

ламури [34, 107], аджары – *чабан саламури* [6, ил. 508], армяне – *най*, азербайджане – *нэй*. Среди продольных флейт народов России выделяется башкирский *курай*. На Кавказе в нынешнее время с ним может сравниться только абхазский *ачарпын*. У других народов это искусство или угасло совсем, или находится на грани исчезновения либо в попытках возрождения усилиями отдельных энтузиастов. К последней группе относимся мы – черкесы (адыги).

Иностранцы, посещавшие Черкесию в разное время, называли адыгскую флейту по известным им названиям аэрофонов или исполнительским приемам: *дудка, свирель, сопилка, гобой, флажолет* и т. д. [3, 78, 88, 117, 314, 444, 480, 581, 604]. У адыгов издревле существовали разные аэрофоны, предназначенные для подачи сигналов охотниками, воинами и пастухами: «*нэжырэ*» – «накыра» (горн, дудка – вост. адыг.) [4, 525], «*бжъамий*» – «канцу» (род адыгской свирели – вост. адыг. [4, 359]), «*кьурэ пшынэ*» – музыкальный инструмент из высушенного стебля [7], где *кьурэ* – производное от слова – *кьарэкьурэ* [4, 372] (*кьарэ* означает черный, а иногда и темный цвет, а *кьурэ* – сухой стебель высокого травянистого растения [4, 359, 476]: имеются в виду сухие трубчатые стебли борщевика, которые пользовались большой популярностью среди пастухов для изготовления черкесской (адыгской) открытой продольной флейты *кьамыль-камыль*).

Термин *камыль* происходит от тюркского слова *камыш* (где звуки *ш* и *л* могут чередоваться), означающего болотное тростниковое растение, из которого изготавливается этот инструмент. Под этим словом в зависимости от контекста его использования можно понимать растение или музыкальный духовой инструмент [4, 358]. Впервые название этого аэрофона письменно было зафиксировано в 1836 г. адыгским писателем-просветите-

лем Султан Хан-Гиреem. Перечисляя музыкальные инструменты в историко-этнографическом труде «Записки о Черкесии», он пишет: «Флейта (камыль). Инструмент этот есть принадлежность певцов ... На них эти певцы играют в гостиных князей и дворян и во время торжеств и плясок» [27, 100].

Существующее среди восточных адыгов-кабардинцев локальное название камыля – **бжами** (*бжсамий*) означает труба, трубка или продольная флейта [4, 45]. Дословный перевод свидетельствует об использовании названия утерянного в народе сигнального рога или рожка, служившего некогда сигнальным или музыкальным инструментом. Слово бжами, *бжсамий* – двухсложное и состоит из 2-х частей: *бжсэ* – рог, *мий* – звукокопидражательная часть слова. Камыль, изготовленный из зонтичного растения борщевик – *батыргээн* [31, 33], народный флейтист Алисаг Кушхов из села Заюково (Кабардино-Балкария) называл его **батырган бжами** – *батыргээн бжсамий* [19]. Впоследствии стали использовать более прочные и долговечные материалы: древесину и различные виды металла. Однако вне зависимости от материала, из которого изготовлена флейта, инструмент называется камыль или бжами. Лишь те инструменты, которые изготовлены из серебра, стали называться **тыжын камыль**, (*тыжсын къамыл* (зап. ад.), *дыжсын къамыл* (вост. ад.) – *серебряный камыль*, подчеркивая этим его ценность и благородство происхождения; его же обладателя и исполнителя выделяли как виртуоза. К сожалению, подобные старинные образцы камыля не сохранились.

В записях иностранных путешественников, начиная с середины XVII и до конца XIX в., в трудах военных историков, адыгских писателей-просветителей XIX в. [38, 24, 79, 264, 377]; а также в фольклорных источниках сохранилась информация об использовании камыля

в быту: в земледельческом цикле (выход на весеннюю пахоту, завершение сбора урожая, сенокос; в скотоводческом цикле (вывод отары на пастбище, пастьба, возвращение с пастбища и т. д.); в игрищах (религиозные праздники, свадебные обряды, лечение раненого – чапщ, – пиршество, обряд «*Психэгъэ*» – поиск утопленника, поминальные игрища). Без него не обходилось исполнение древних обрядовых танцев таких, как *удж*, *зафак* или *зыгатлят*. В больших праздниках участвовали нередко несколько *камьялшиа* (исполнитель на камыле) с трещеточниками. Охотно слушали камыль и в хачецах – отдельных домах, предназначенных для приема и размещения гостей-мужчин.

Одно из самых ранних среди известных в настоящее время письменных упоминаний о черкесской (адыгской) продольной флейте принадлежит французскому коммерсанту Жану Батисту Тавернье. В 1638–1643 гг., описывая обряд подготовки к косьбе, он зафиксировал: «Весь день проходит в питье, еде, пении и танцах под звуки флейт...» [3, 78].

Камыль первоначально был инструментом пастухов. Он предназначался не только для забав и развлечений, но являлся производственным орудием для управления десятками, сотнями, а иногда и многотысячной отарой овец. Пастухи хорошо знали свои стада и характер своих животных, и согласно этому устанавливали свой режим их выращивания. Они приучали их к своему голосу, к свисту, к определенным мелодиям камыля. Зафиксированы такие наигрыши, как «*Мэлегъажъэ*» – «**Вывод отары**», исполняемый в утренние часы при выводе отары на пастбище [19; 11, 98; 23, 54], «*Мэлкъэгъазэ*» – «**Разворачивание отары**» – для разворачивания отары во время пастьбы [30], «*Мэлгъэжэй*» – «**Усыпление овец**» – исполняемый при возвращении на стойбище и для умиротворения овец [19; 25, 55], «*Цыц уэрэд*» –

«**Песня стрижки**» – наигрыш, успокаивающий овец при стрижке. У пастухов бытовало поверие, что, когда овцы пасутся под звуки камыля, их мясо становится вкуснее, шерсть красивее и прочнее, а хищные звери удаляются подальше от пастбища [19].

Камыль являлся музыкальным инструментом покровителя мелкого рогатого скота – Амышша. Под звуки камыля он по утрам выводил свою отару. Об этом упоминается в эпической песне «Лашин поет о нартах»:

*... На своем бжамий могучем рано утром играет,
Свою отару большую на склон горы выгоняет.
[Из рода] нартов Амыш Могучий – мой жених,
Сколько бы не сватал, его не хочу! ... [20, 216]*

С 1864 по 1917 г. наблюдается повышение интереса российских композиторов, этнографов, художников, английских и французских агентов звукозаписывающих фирм к Северному Кавказу. Достаточно много информации они зафиксировали о музыкальных инструментах, традиционных песнях и музыке горцев. Однако камыль и наигрыши на нем не стали предметом их внимания, хотя в это время инструмент активно бытовал в народе. Лишь после завершения гражданской войны, когда государство взялось за культурное строительство во всех регионах страны, началось научное изучение традиционной музыкальной культуры, в том числе и камыля. За короткий довоенный период с 1931 по 1939 г. на территории Адыгеи по инициативе Адыгейского научно-исследовательского института были проведены три музыкально-этнографические экспедиции по сбору музыкального фольклора адыгов.

К 1931 г. относится начало систематического научного изучения, описания инструмента, первые нотные записи наигрышей на камыле в Западной Черкессии (современная Адыгея). В этом году состоялась первая фольклорная экспедиция кубанского музыковеда, про-

фессора Григория Митрофановича Концевича, в результате которой впервые была осуществлена запись игры на камыле фонографом Т. Эдисона и на ноты положены наигрыши в исполнении четырех известных камыляпша из разных районов Адыгейской автономной области: Бирама Коджесава (а. Панахес), Ибрагима Джамирзе (а. Афипсип), Гуатыжа Тымыжоко (а. Хатажукай), Фицы Хатко (а. Кошехабль). Г. М. Концевичем также были описаны традиционные музыкальные инструменты западных адыгов, в том числе и камыль. Этот проект был реализован благодаря активной поддержке первого начальника управления культуры Адыгейской автономной области Ибрагима Салеховича Цей, виртуозно владевшего игрой на камыле, страстного поклонника и популяризатора этого инструмента. О том, как он умел играть на камыле, по сей день ходят легенды. Так, однажды Ибрагим Цей приехал по делам в сельсовет аула Шенджий. Дело было в обеденное время, и он никого не застал на месте. Тогда И. Цей попросил глазевшего на него аульского мальчонку сходить к знакомому музыканту принести камыль. Мальчик шустро выполнил поручение. Ибрагим с камылем взгромоздился на пень спиленного дерева во дворе сельсовета и начал играть известные мелодии. Произошло неслыханное событие по меркам того времени: большой начальник, отложив свой чиновничий портфель, забавляется игрой на флейте. Эта весть молниеносно разнеслась по аулу, и местное начальство бегом прибежало [36, 3]. О состоянии дел камыля в те годы Г. М. Концевич писал: «Камыль в настоящее время имеет весьма небольшое распространение (5-6 камылистов) во всей Адыгее, очевидно, с одной стороны, вследствие трудности игры на нем, с другой же, – ввиду вытеснения камыля гармоникой» [22, 285].

В записях Г. М. Концевича имеется ценнейшая информация о камыле: материал, из которого он изготов-

лен, его размеры и конструкция, техника звукоизвлечения, строй, репертуар, особенности украшения мелодии и т. д. Последующие исследователи музыкальной культуры адыгов Н. Н. Миронов, А. Ф. Гребнев и С. Я. Левин, по утверждению искусствоведа Ш. С. Шу, в основном опирались на его материалы [22, 3].

К сожалению, после репрессии композитора в 1937 г. восковые валики с записями исчезли, и до сих пор их местонахождение неизвестно. Сохранились лишь рукописи и нотации, хранящиеся в Адыгейском научно-исследовательском институте им. Т. М. Керашева. В 1997 г. они были опубликованы в сборнике «Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича» под редакцией кандидата искусствоведения Ш. С. Шу. В сборник включены 42 произведения, исполненных на камыле (соло, в ансамбле с шичепшином, гармошкой, трещеткой, хором и певцом).

Создание научно-исследовательских институтов, появление технических средств фиксации информации способствовали планомерному сбору полевого материала, их изучению и сохранению традиционной музыкальной культуры. В послевоенное время решением правительства Кабардинской Автономной Советской Социалистической Республики (КАССР) в 1949 г., в районы, где проживали адыги, – КАССР (нынешняя Кабардино-Балкарская Республика – КБР), Черкесскую автономную область (нынешняя Карачаево-Черкесская Республика – КЧР) Ставропольского края, Адыгейскую (Черкесскую) автономную область (нынешняя Республика Адыгея – РА) Краснодарского края, Причерноморскую Шапсугию (нынешние Туапсинский и Сочинский районы), Краснодарский край и Моздокский район Северо-Осетинской Автономной Советской Социалистической Республики (нынешняя Республика Северная Осетия – Алания – РСОА) была снаряжена фольклорная экспедиция, воз-

главляемая заслуженным деятелем искусств КАССР Аскербием Тахировичем Шортановым. В результате в числе собранных 350 уникальных фольклорных произведений [12, 2; 13, 2] оказались более 15 наигрышей на камыле в живом исполнении последних камыляпша Черкесской автономной области: Нуха Кундухова (с. Заюково), Чарима Патова (с. Бесленей) и Адыгейской автономной области: Гуатыжа Тымыжыко (а. Хатажукай), Тугуза Орданова (а. Мамхег), Хасана Челебия (а. Натухай). А в 1971 г. известный адыгский фольклорист, исполнитель старинных песен и один из составителей музыкальной антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» Зарамук Патурович Кардангушев записал от кабардинского бжамияпша (камыляпша) Алисага Кушхова (1900 г. р.) с 60-летним стажем работы чабаном 20 наигрышей. Среди них – древние мелодии, связанные с пастушеской деятельностью. Ныне эти записи хранятся в фоноархиве Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований (КБИГИ, инв. № 487, кассета № 124 записи З. П. Кардангушева, 1971; инв. № 744-ф1, кассета № 235, инв. № 745, кассета № 257; инв. № 745-ф14, кассета № 257 записи А. Т. Шортанова, 1949).

В художественных произведениях писателей советского периода встречаются достаточно интересные наблюдения, касающиеся этого инструмента [16, 107, 109; 17, 62, 65, 76; 18, 92].

Все вышеназванные источники позволяют познать историю бытования камыля, его исполнительские возможности, особенности репертуара; его место в ансамбле с певцом и с другими инструментами; некоторые секреты технологии изготовления (материал, размеры, внешнее оформление); технику игры (постановку и способы звукоизвлечения); специфику поведения камыляпша-джегуако на игрищах и т. д. Записи наигры-

шей, сделанные в разных регионах Черкессии, несут на себе печать древней самобытной музыкальной культуры адыгов, проливают свет на локальные особенности музыкальных форм, исполнительских стилей, мелодических украшений, ансамблевого исполнительства и т. д.

В послевоенные годы среди адыгов стали появляться специалисты, закончившие различные вузы, консерватории страны, внесшие весомый вклад в дело изучения традиционной культуры. С 80-х гг. прошлого столетия благодаря исследователям адыгской музыкальной культуры доктору искусствоведения А. Н. Соколовой и доктору исторических наук Б. С. Кагазежева, кандидатам искусствоведения Ф. Ф. Хараевой и Ш. С. Шу было продолжено изучение камыля, начатое Г. М. Концевичем. Однако камыль не стал предметом глубокого исследования. Одной из причин, безусловно, является отсутствие специалистов-инструментоведов. В те времена еще были живы народные камыляпша, владевшие искусством игры, а также представители старшего поколения, хорошо помнившие все, что было связано с этим инструментом. Тем не менее, целенаправленный сбор материала, посвященного камылю, не был осуществлен, а накопленные полевые записи не были по достоинству оценены и осмыслены.

В сферу наших интересов камыль попал в 90-х гг. прошлого столетия, когда мы с учениками возрождали черкесскую (адыгскую) скрипку-шичепшин. В целях сбора материалов по камылю мы ездили в Кабардино-Балкарскую и Карачаево-Черкесскую Республики, Республику Абхазию, где встречались с последними камыляпша: Алисагом Кушховым (с. Заюково, КБР), Алаудином Тлянчевым (с. Заюково, КЧР), Исмагилом Дауровым (с. Хабез, КЧР) и ачарпынистом Сергеем Чко-туа (г. Сухум, РА).

По свидетельству всех, кто соприкоснулся с этим инструментом, камыль занимал важное место в повседневной жизни адыгов.

Происхождение инструмента

В связи со скудостью полевого материала история происхождения камыля описана недостаточно. Существует лишь несколько мифологизированных версий из рассказов пастухов и сказителей: первая связана с героем черкесского (адыгского) героического эпоса «Нарты» Ашамезом, вторая и третья версии связаны с пророком Мухаммадом.

По одной из версий легенды, однажды юный нарт Ашамез, возвращаясь с охоты, заснул под деревом. Его сон был настолько крепким, что он не проснулся во время продолжительного урагана с ливнем. Под напором ветра обломилась большая ветвь и упала на землю. Пока он спал, черви выгрызли сердцевину этой ветки и сделали на ее стенках дырочки. И когда ураганный ветер проносился через эту ветвь, она издавала чарующие звуки, от которых и проснулся Ашамез. Восхищенный увиденным и услышанным, он взял и обрезал часть этой ветки, дунул в нее, и она отозвалась чудесной мелодией. Опьяненный этими звуками, с тех пор Ашамез бросил наездничество и стал путешествовать, прислушиваясь к звукам шумного водопада, бурлящих стремительных волн горных рек, к тишине долины, к шелесту листьев, пению жаворонка, которые затем сам извлекал из камыля. Ашамез так виртуозно овладел камылем, что мог влиять на все живое и неживое. Он изготовил камыль, состоящий из белой и черной половинок. И стоило ему дунуть в белую часть, как все в мире оживало: ярче светило солнце, расцветали деревья, долины наполнялись сочной травой, реки – рыбой, альпийские пастбища оживали табунами скакунов, рождались будущие герои. Стоило врагу сту-

пить на землю адыгов, как Ашамез дул в черную часть камыля и ураганный леденящий ветер уничтожал их [24, 95–96].

Возможно, этот миф о камыле явился отголоском существования в далеком прошлом парной флейты, подобной греческому авлосу, где черный и белый цвета ассоциируются с басовой и солирующей флейтой.

В экспедициях мы записывали рассказы пастухов о том, что камыль был оставлен людям пророком Мухаммадом после того, как он, наигрывая на нем, привел на землю адыгских черных овец из рая (по другой версии – с луны [35]). Этот наигрыш существует по сей день под названием «Наигрыш, которым пророк Мухаммад привел овец из рая [5]» [19, 36].

Некоторые ученые зафиксировали достаточно интересные наблюдения пастухов [15, 584, 585].

По сообщению 80-летнего Аразмета Царгуша, жителя села Ачандара Гудаутского района Абхазии, «пастухи, пасущие свои стада на пастбищах, заросших борщевиком, заметили, что ветер при вдувании в надломленные стволы его издаёт звуки. Они, срезав ачарпын (борщевик – Г. З.), стали дуть в него и получили звуки. Просверлив дырочки вдоль него и поочередно закрывая их, они стали играть разные мелодии» [34, 107]. Зачастую такие стебли-трубы использовались, по свидетельству информаторов старшего поколения, в качестве сигнального инструмента, получившего название *кьурэ пцын*. Возможно, обыкновенная растительная труба в процессе ее освоения превратилась в музыкальный инструмент.

Необходимость отверстий для изменения звука подсказана той же природой, а прожигание, прорезание или просверливание являются последующим опытом. Если вспомнить сюжет из адыгской версии Нартского эпоса о происхождении камыля, становится понятным, что под

мифологизированным процессом появления отверстий просматриваются реальные природные явления.

Из личных наблюдений могу констатировать такой факт. Занимаясь заготовкой материалов для изготовления флейты, я обнаружил на многих стеблях борщевика округлые или эллипсоидные небольшие отверстия диаметром до 3 мм. Присмотревшись, обнаружил, что из них то и дело вылетают маленькие жуки с длинными хоботками. Заинтересовавшись ими, я стал искать объяснения этому явлению и нашел в книге «Определитель насекомых» [26]. Ими оказались жуки-долгоносики, личинки которых развиваются внутри стебля. После взросления они прогрызают ее стенку и выбираются наружу, оставляя после себя отверстия. При срезании стебля борщевика с таким отверстием и при дутье в него, попеременно прикрывая и открывая отверстие пальцем, изменяют извлекаемый звук, а если менять силу вдвухваемого воздуха, меняется громкость и высота звука. Так, благодаря жуку возможно человек, используя эти отверстия, научился менять звук, а затем путем экспериментов удалось подыскать их сочетания, позволившие извлекать сигнальные звуки, а в дальнейшем – мелодии.

Изложенные версии и наблюдения позволяют утверждать, что мифологизированные представления об этом инструменте свидетельствуют о его древности.

Исполнители – камыляпша

Во все времена камыль являлся мужским музыкальным инструментом. Исполнитель на флейте называется камыляпш (зап. адыг.), камыляпща (вост. адыг.) – *къамылапщ* (зап. адыг.) [33, 272], *къэмылапщэ* (вост. адыг.) [4, 358]. Термин двухсложный: 1. *камыль* – болотное тростниковое растение камыш; *апщ* (зап. адыг.), *апщэ* (вост. адыг.) – дуть. Дословно – дующий в камышинку, 2. *бжэмияпщэ*, бжамияпша – *бжэ* – рог, *мий* – звукопо-

дражательный элемент, *япцэ* – дуть; дословно – дующий в рог [4, 45]. В ранних источниках название исполнителя на камыле не зафиксировано.

Используя различные источники и воспоминания старожилов, нам удалось составить приблизительное число камыляпша. Начиная со второй половины XIX в. и до нынешнего времени, оно составляет 65 человек. Из них в Восточной Черкесии – 19 человек, в Западной Черкесии – 36, в черкесской диаспоре – 10.

Все известные камыляпша были от природы одаренными музыкантами, обладавшими прекрасной слуховой памятью и импровизационными способностями. Многим из них достаточно было услышать мелодию один раз, чтобы ее повторить. Как вспоминает Мухамед, сын известного камыляпша из села Жанхотеко Кабардино-Балкарской Республики (КБР) Андулаха Батитова, «будучи игроком на камыле, он сочинил много мелодий. Услышав первый раз красивую музыку в другом районе, он мог в памяти принести в свое село, сыграть эту музыку на флейте и передать местным гармонистам, если не на флейте, так при помощи *жъэпшынэ* (жъэ – рот, пшынэ – музыкальный инструмент), то есть голосом» [5].

Во все времена камыляпшами были пастухи, джегуако – народные музыканты; сочинители песен; организаторы игрищ; участники обряда поиска утопленника «*Псыхэгъэ*» – «Плач в воду» и обряда лечения раненого – чапщ, *кIапц* (зап. адыг.), щопшако, *щIопцакIуэ* (вост. адыг.).

Специальных школ обучения игре на камыле не существовало. Искусство камыляпша передавалось разными способами: от отца к сыну, обучением у прославленных музыкантов, как это произошло с камыляпша Алаудином Тлянчевым, моим информатором из села Кошехабль Карачаево-Черкесской республики (КЧР). Он учился у местного кузнеца и камыляпша Нуха Кундухова. Наи-

более одаренные юноши осваивали игру на камыле самостоятельно. Так, сами освоили флейту мои наставники Алисаг Кушхов и абхаз Сергей Чкотуа. По рассказам Сергея Чкотуа, он в свое время обратился с просьбой научить его играть к известному в Абхазии ачарпынисту Эдрату Багателия. Но тот по-доброму пошутил над ним, приговаривая, «чтобы научиться играть на ачарпыне, тебе придется съесть корзину козьего помета!». Так, несколько задевая самолюбие начинающего флейтиста, он подчеркнул, что это дело не простое. Сергей, с улыбкой вспоминая свое ученичество, сказал, что «не съев и жмени козьего помета, научился» [37].

Каким бы сложным ни был процесс обучения будущего камыляпша, к исполнительской практике он приступал уже хорошо подготовленным. Камыляпшев было немного в народной среде, и каждый из них был настоящим мастером своего дела, независимо – пастух он или джегуако. Он владел всем репертуаром традиционной музыки. Зачастую пастухи по просьбе односельчан становились профессиональными музыкантами – джегуако. Как сообщает Алаудин Тлянчев из с. Кошехабль Карачаево-Черкесской Республики, «в большинстве своем камыляпшами становились с детства, будучи пастухами овец на пастбищах. Никто не заставлял их. Устав от одиночества, как заиграешь на камыле, отара овец поворачивалась в ту сторону, где ты находишься, и шла следом за тобой. Взрослея, молодые пастухи оставляли пастушеское занятие и становились вхожими в общество старших камыляпшей. А так, я никогда не слышал, чтобы насильно заставляли учиться играть» [30]. Такие камыляпши пополняли группы сельских музыкантов – джегуако, обслуживавших народные игрища и обряд «*Псыхэгъэ*» – поиск утопленника. А те камыляпши, которые обладали еще и артистическим талантом, становились корифеями народных ансамблей, пользовавшихся огромной попу-

лярностью в народе. Свидетельством тому – конфликты, которые вспыхивали между сельчанами из-за проведения ими свадебного игрища.

В круге свадебного игрища камыляпшу не было равных: он был и лицедей-скоморох, и виртуоз-музыкант. Он мог всецело управлять всеми свадебными действиями. По сей день вспоминают выдающегося джегуако, камыляпша и народного поэта-импровизатора Сагида Мижаева из села Инджиджишко Карачаево-Черкесской Республики. От него зависело все: когда начинать и заканчивать танцы, кто с кем будет танцевать, когда объявлять перерыв для пиршества и т. д. Для того чтобы разнообразить игрище, веселить публику, у него были свои особые номера. Так, он мог притвориться обиженным или отшвырнуть камыль, упасть на землю лицом вверх и притвориться мертвым, не играть на камыле. После продолжительных уговоров или, когда в один из концов камыля засовывали деньги, он вскакивал, высоко подпрыгивал, вызывая восторг у публики, и снова начинал весело наигрывать танцевальную мелодию и, подтанцовывая, подводил девушку к молодому человеку, который щедро его одаривал [30].

На первоначальном этапе проникновения гармоник в культуру адыгов ее использование в обрядах считалось малопrestижным. По рассказам известного адыгского филолога-лингвиста, знатока старины Абубекира Гукемуха, свадьбы с гармоникой проводили в основном малообеспеченные семьи [9]. Только *къамыляпщэ джэгу* – игрище с камыляпша считалось высокоprestижным, соответствующим правилам древних обычаев. Такое обстоятельство диктовалось особенностью и спецификой исполнительства на камыле танцевальных мелодий в ансамбле с трещеткой и подголоском. Гармоника не соответствовала привычным переливам звуков на камыле. Она не способна была воспроизводить все нюансы

традиционных исполнительских возможностей камыля. Поэтому народные музыканты пытались использовать камыль в качестве подголоска к гармонике. Но такой опыт не получил дальнейшего развития. Гармоника в силу своих конструктивных особенностей, несмотря на все ее положительные стороны, сыграла отрицательную роль в сохранении и развитии самобытного древнего черкесского (адыгского) мелоса. Слушая наигрыши на камыле, записанные в 1949 г., трудно не согласиться с профессором Московской консерватории, исследователем адыгской музыкальной культуры Александром Филимоновичем Гребневым, который писал в 1941 г.: «... ограниченность гармоника в способах игры повела за собой опрощение исполнения национальных мелодий и применения несвойственных народной музыке оборотов в мелодиях ... резкий открытый звук гармоника не сливается с мягкой звучностью камыля и шичепшина и не соответствует лирическому и героическому настроению народных песен, находясь с ним в постоянном противоречии» [2, 211].

Народ относился к камыляпша с большим уважением и высоко ценил их труд. За проведение свадебного обряда их одаривали крупным рогатым скотом, шкурами жертвенных животных, скакунами, оружием, одеждой и т. д.

Без камыляпша не обходился древний обряд лечения раненого – *кIапщ* (зап. адыг.), *щIопщакIуэ* (вост. адыг.) / чапш, шопшакуа и обряд *Псыхэгъэ* – Псыхега (пер. *плачь в воду*) – *поиск утопленника*, в котором камыляпша превращается в мага, способного общаться с покровителем лекарей и раненых *Созэрэщ* / *Созарешем* и покровительницей рек *Псыхъуэгуащэ* / Псыхогуаше. По адыгскому поверью считалось, что если тело утопленника не находили, то его душа не обретала загробный мир. Для нахождения души и его захоронения в том месте, где

он утонул, мужчины устраивали молебен – *дууа*, а женщины громко оплакивали утопшего. Только после этого душа обретала загробный мир [21, 236; 11, 116–117]. В другом случае для проведения обряда поиска утопленника приглашали камыляпша. Он, кроме камыля, брал с собой еще и петуха. Камыляпша с родственниками утопленника и односельчанами выходили к реке, распределялись по ее берегам и шли вниз по течению. По ходу камыляпша исполнял обрядовый наигрыш «*Псыхэгъэ*». В том месте, где находили утопленника, из камыля невозможно было извлечь ни одного звука, и в этот момент начинал кукарекать петух [30].

Благодаря камыляпша перед нами открывается мир карнавальная культуры и сакральных представлений адыгов.

Технология изготовления

Основные материалы, используемые в изготовлении камыля: камыш – *къамыл*; борщевик – *цIырбыжъ* (зап. адыг.) [33, 629], *батыргъэн* (вост. адыг.); бузина – *пырамыбжъ* (зап. адыг.), *бэрэжъей* (вост. адыг.); лещина – *дамыку* (зап. адыг. – шапсуги), *дэжъей* (вост. адыг.) [31, 35; 65, 153]; железо – *гъучIы* (зап. адыг.), *гъущI* (вост. адыг.); латунь – *джэрз* (зап. адыг.), *жэз* (вост. адыг.); медь – *гъуапльэ*; серебро – *тыжъын* (зап. адыг.), *дыжъын* (вост. адыг.); золото – *дыцэ*. Дополнительными материалами в изготовлении деталей камыля служили рог – *бжъакъо* (зап. адыг.), *бжъакъуэ* (вост. адыг.); баранья кишка – *мэл кIэтIий*; кости – *къутихъхэ*; древесина – *пхъэ*; самшит – *хэиъай* (зап. адыг.), *чэщей* (вост. адыг.); кожа – *шьо* (зап. адыг.), *фэ* (вост. адыг.). В наше время используются трубки, изготовленные из различных современных материалов: алюминия и пластмассы.

О применении черкесами камыша для изготовления флейты в 1830 г. писал английский путешественник

Эдмонд Спенсер в своей книге «Путешествие в Черкессию»: «Самые обычные музыкальные инструменты, которые я наблюдал среди них, были двухструнная лира (имеется ввиду шичепшин – Г. З.) и разновидность дудки (камышль – Г. З.): последняя иногда делается из серебра или какого-либо металла и нередко из крупного тростника, который растет на болотах недалеко от Кубани...» [40, 73]. Из растительных материалов, кроме камыша, большой популярностью в народе пользовалось зонтичное растение борщевик – *цIырбыжъ* (зап. ад.), *батыргъэн* (вост. ад.).

Камыль изготавливали сами пастухи, для чего достаточно было иметь острый нож и костер. При выборе стеблей борщевика, которого на альпийских пастбищах было достаточно много, обращали внимание на время сбора, на отсутствие червоточины. Опытные пастухи нарезали борщевик в пору неполной зрелости, где-то в августе. Его раскладывали в продуваемом затененном месте и сушили. При наличии старой флейты достаточно было его приложить к заготовке и выбрать такую же длину и расположение игровых отверстий. При отсутствии измерительного инструмента в качестве его использовалась рука. Для определения максимального диаметра будущего камыля служила толщина мизинца до первого или второго сгиба, который вставлялся внутрь стебля камыша или борщевика (15–18 мм). Каждый пастух из опыта знал, сколько надо было ему сделать обхватов ладоней, чтобы выбрать необходимую длину. Это количество зависело от ширины ладоней. Для средней руки достаточно было 7–9 обхватов (*ИэмьщIубл-бгъу*) (около 70 см). Для обозначения мест будущих грифных отверстий использовали ширину сомкнутых пальцев. Учитывая конусность заготовки, местом для дутья выбирали более широкий конец, а узкий – нижней оконечностью, где и наносили метки. Определенное

количество сомкнутых пальцев прикладывали ровень с краем оконечности, и острием ножа обозначали место будущего первого отверстия, затем также, приложив необходимое количество пальцев от первой метки вверх в сторону оконечности для дутья, делали метку для второго отверстия, таким же способом обозначали место для третьего отверстия. У моего наставника Алисага Кушхова измерения выглядели следующим образом: длина – 7 ладоней-обхватов (около 70 см); расстояние от нижней оконечности до обозначения первого отверстия – 3 пальца, до второго и третьего – 4 пальца.

После завершения разметки горячей лучинкой или раскаленной проволочкой осторожно прожигали отверстия. Важно было отверстия делать эллипсовидными, диаметром около 7 мм и длиной около 10 мм, что позволяло плотно прикрывать каждый из них подушечкой пальца. Затем, чтобы очистить от пыли и сажи, образовавшихся в процессе изготовления, флейту продували водой и начинали играть.

В процессе поисков более долговечных материалов пришли к использованию древесины и различных металлов.

Английский путешественник Джеймс Бэлл, будучи в 1837 г. у причерноморских адыгов – шапсугов, записал в своем дневнике следующее: «Один из черкесов и его друг с орлиным взором с наслаждением предаются игре на очень простом инструменте – вид гобоя. Это небольшой ствол дерева, около 2-х футов (около 70 см) длины, выдолбленный до самой коры и просверленный у нижнего конца тремя отверстиями...» [3, 458, 459].

Традиционное использование адыгами-шапсугами лещины (фундук) подтвердили 94-летняя сказительница Наго Хаховна Шхалахова из аула Псыбэ [39] и 83-летний Сулий Ахмедович Шоотох из аула Агуй (Куйбышевка) Туапсинского района Краснодарского края [14, 370].

Впоследствии, занимаясь сбором информации у шапсугов, в этнографическом музее поселка Лазаревское я обнаружил деревянную флейту, изготовленную Шугаибом Тешевым из аула Псыбэ в 1962 г. по старинной технологии из поросли лещины, длина которой составляла 76 см, диаметр – 2 см [28]. Инструмент состоял из двух склеенных половинок, скрепленных корой дикой черешни. В нижней оконечности трубки на определенных расстояниях были прорезаны три грифные отверстия. Так подтвердились наблюдения Джеймса Белла в далеком 1837 г. В 2000 г., соблюдая традиционную технологию, нами был изготовлен деревянный камыль, подобный хранящемуся в музее поселка Лазаревское.

Доступность, быстрота и простота в изготовлении, мягкое звучание делали камыш и борщевик самыми популярными материалами. Но у них были и свои недостатки: это хрупкость и ненадежность в сырую и дождливую погоду. По рассказам Алисага Кушхова, удачно изготовленный камыль, бывало, при длительной игре от увлажнения внутренних стенок и давления на него воздушного столба с треском лопался и приходил в негодность, что крайне расстраивало музыканта [19].

Пастухи придумали уникальный способ сохранения инструмента из борщевика: натягивать на него тонкую баранью или козью кишку. Для этого свежую кишку промывали, затем отрезали кусок длиной до 65 см и натягивали в сыром виде. В гигиенических целях ее натягивали до некоторого удаления от места дутья. Кишка, высыхая, превращалась в тонкую, прочную оболочку, что позволяло сохранить камыль на длительное время [19]. Однако такой способ ухудшал его акустику, и поэтому пастухи чаще предпочитали изготавливать инструмент заново.

По сравнению с камылем из камыша или борщевика изготовление из дерева занимает гораздо больше времени. Это связано со сложностью технологии. Если для

изготовления из растительных материалов достаточно 3-4 операций, то для древесного необходимо около десяти (заготовка лещины, снятие коры, сушка, раскол на две равные половинки, выборка сердцевины узкой полукруглой стамеской или узеньким полукруглым ложкорезом, склеивание половинок в трубку, стружение поверхности трубки, обматывание ее корой дикой черешни, обозначение будущих игровых отверстий в нижней оконечности, прожигание или прорезание отверстий, продувание водой). Для изготовления деревянного камыля использовали разновидность черной бузины, мягкую сердцевину которой выталкивали прутиком или выжигали раскаленным железным прутом.

Если камыли, изготовленные из растений и древесины, в основном использовались пастухами и начинающими камыляпшами, то для искусства профессиональных джегуако, обслуживавших различные игрища, они не годились в силу вышеперечисленных недостатков. Поэтому они пользовались металлическими камылями, выкованными кузнецами. Известные в черкесском обществе профессиональные флейтисты-джегуако не ограничивались простым металлом, а заказывали златокузнецам серебряные флейты, оправленные серебром, чернью и с позолотой [27, 100].

Существование в культуре адыгов серебряных и железных флейт прослеживается по многим источникам. К сожалению, старинные образцы из благородного металла не сохранились. На сегодняшний день в адыгском мире существует лишь единственная серебряная флейта, изготовленная в наше время народным мастером Славиком Мастафовым по расчетам Анзора Увижева (г. Нальчик, КБР), заказанная народным музыкантом заслуженным работником культуры РА Зауром Нагоевым.

Некоторые джегуако, обслуживавшие народные игрища, в качестве заготовок для камыля использова-

ли стволы старых кремневых ружей, переделанные под музыкальный инструмент кузнецами [10, 77]. Кроме железа для изготовления камыля использовали медь, позже – латунь. Для этого, как пишет музыковед Фатима Хараева: «...выковывали длинную пластину, ею спирально оборачивали металлический прут, затем в кузне выковывали, пока поверхность не становилась цельной. Вытаскивали прут, на одном конце делали три отверстия, а на другом крепили серебряный или костяной мундштук для гигиенических целей» [32]. В Национальном музее РА и у частных лиц хранятся железные камыли, изготовленные в начале XX в. Технологический обзор изготовления камыля наглядно демонстрирует активное использование природных материалов.

Особенности звукоизвлечения и игры

Следует отметить, что у каждого камыляпша были свои особенности звукоизвлечения, держания инструмента во рту, угла наклона ствола камыля и постановки пальцев. Зачастую, в силу возраста, многие камыляпша не могли описать технику игры. В 1991 г., наблюдая за игрой Алисага Кушхова, последнего кабардинского камыляпша из села Заюково Кабардино-Балкарской Республики, нам удалось описать его технику игры.

Пастухи для улучшения подвижности воздушно-го столба и облегчения звукоизвлечения перед началом игры продували камыль водой, а при ее отсутствии увлажнение производилось короткими поплевываниями вовнутрь. Если камыль был металлическим, его целиком окунали в воду, а затем, протерев, играли.

Играют на инструменте стоя, сначала его верхний конец приставляется к правой части рта, а нижний конец ствола с игровыми отверстиями и пальцами рук под небольшим углом отклоняется в правую сторону относительно оси корпуса исполнителя. Голова слегка накло-

няется вправо и верхняя часть камыля устанавливается в правой стороне рта следующим образом:

– 2-й (резцовый) зуб и 3-й (клык) правой части верхних зубов ставятся в центре над диаметром ствола таким образом, чтобы левый край трубки оказался в щели между 1-м и 2-м (резцовыми) зубами, а правый край – в щели между 3-м (клык) и 4-м зубами;

– зубы и верх камыля накрываются сверху правой частью верхней губы, чуть сдвигая нижнюю челюсть влево, запирая правый угол рта от стравливания потока воздуха. При этом левая сторона верхней губы максимально раскрывается для стравливания лишней части воздушного потока и постоянно находится в открытом состоянии.

Далее для звукоизвлечения в процесс подключается язык – правая передняя часть языка, чуть выгибаясь вверх, подпирает левый край ствола, образуя с зубами щель над местом дутья. Через эту щель справа налево направляется поток воздуха, идущий из легких в левую сторону над верхним краем трубки, которая рассекает ее на две части. Одна идет вовнутрь трубки, вызывая колебания воздушного столба внутри инструмента, а вторая, лишняя, стравливается наружу через открытый угол рта с левой стороны. Важно, чтобы язык не отходил от края трубки, иначе щель будет нарушена, и весь поток воздуха будет стравливаться наружу, в результате чего звукообразование может не состояться. Затем для появления звука Алисаг Кушхов набирал ртом большой запас воздуха в грудную клетку, не поднимая плеч. Вдох делался глубокий. Глубина вдоха зависела от продолжительности звука, а выдох делался значительно напряженнее фазы вдоха. Дул сильно, но спокойно.

Известный знаток инструментальной музыки адыгов, гармонист, заслуженный артист РФ Керим Тлецерук, владевший камылем, подсказал: «Для извлечения зву-

ка надо дуть в камыль и двигать язык по краю ствола, произнося “Ш”, до появления звука. Затем найденное место, где появлялся звук, фиксировать его повтором» [29]. Как подчеркнул опытный камыляпша Алисаг Кушхов, для извлечения мелодий необходима правильная постановка пальцев. Отсчет грифных отверстий производится от нижней оконечности инструмента вверх по стволу. Первое отверстие прикрывается первой подушечкой безымянного пальца правой руки, второе – второй подушечкой указательного пальца той же руки, третье – первой подушечкой среднего пальца левой руки. Большие пальцы обеих рук поддерживают камыль с тыльной стороны ствола. Высота звука регулировалась за счет изменения силы дутья. Если нужны высокие звуки, следует дуть сильно, если низкие – наоборот, уменьшать силу дутья. Высота звука регулируется также за счет закрытия или открытия игровых отверстий пальцами правой и левой руки.

Описанные в работе способы звукоизвлечения, обобщение – это результат личных наблюдений и практических экспериментов по освоению игры на камыле. Они позволили разработать методику игры на данном инструменте.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о судьбе этого удивительного инструмента, игравшего в свое время большую роль в культуре адыгов.

Первая попытка сохранения и распространения камыля среди адыгов зафиксирована в 30-е гг. прошлого столетия и принадлежит первому начальнику Управления культуры Адыгейской автономной области Ибрагиму Цею. «Тов. Цей И. С. принимает горячие меры к его восстановлению, укреплению и распространению не только путем убеждения, но и бесплатной раздачей этого ста-

ринного инструмента молодым людям; сделанные им на пробу 5 камылей из красной меди уже проверены на местах (в аулах), дали положительные результаты», – так писал в своих отчетах Г. М. Концевич [22, 285]. Деятельность И. Цея в какой то мере сыграла положительную роль в сохранении традиции и акцентировании внимания исследователей на этом инструменте. Однако в последующие годы, кроме поверхностного сбора полевых материалов, глубокое изучение и практические действия по освоению инструмента не осуществлялись.

Накопленные материалы, собственные исследования и практическое освоение игры на инструменте позволили нам в 1989 г. воссоздать традиционный способ изготовления инструмента и методику обучения игры на нем.

Апробация разработанной методики успешно прошла в студии детского народного искусства при Адыгейской областной школе-интернате № 1. Распространение средствами массовой информации нашего опыта вызвало у молодежи интерес к флейте, и произошел своеобразный ренессанс камыля. 24-летняя теоретическая и практическая деятельность дали ощутимые результаты. В 2015 г. впервые в истории адыгской культуры нам удалось провести I Межрегиональный фестиваль исполнителей на народной флейте, который состоялся в Майкопе, Нальчике и Черкесске. Возможно, этот фестиваль был первым событием в истории продольной флейты не только адыгов, но и всех народов Кавказа. Ныне выросло новое поколение виртуозов камыляпша с богатым репертуаром, прекрасно владеющих игрой на инструменте. Возрожденный камыль шагнул за рубеж, в страны проживания адыгской диаспоры. Некоторые современные камыляпша на своих интернет-страницах открывают курсы игры на камыле и активно проводят работу по популяризации народной флейты.

Исследование показало, что с конца 90-х гг. XX столетия остановлен процесс забвения камыля. Он возвращается в пространство современной культуры, создаются условия для постижения искусства игры на нем, широкого изучения его истории и сравнительно-типологического исследования функций и особенностей данного инструмента.

Литература

1. Абазины. Историко-этнографический очерк / науч. ред. А. И. Першиц. Черкесск: Ставропольское книжное издательство, Карачаево-Черкесское отделение, 1989. 239 с.
2. Адыгэ орэдхэр. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии: сборник первых записей / сост. и ред. А. Ф. Гребнев. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. 221 с.
3. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / сост., ред. переводов, введение и вступ. ст. к текстам В. К. Гарданов. Нальчик: Изд-во «Эльбрус», 1974. 635 с.
4. Адыгэбзэ псэлыгъэ: словарь Кабардино-Черкесского языка / Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН. М.: Изд. «Дигора», 1999. 860 с.
5. Батитов Мухамед Андулахович (с. Жанхотеко, Кабардино-Балкарская республика). О происхождении камыля. Запись 2015 г. // Личный архив автора.
6. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975. 434 с.
7. Гедгафов Хусен Зрамукович (1929 г. р., с. Атажукино, Кабардино-Балкарская Республика). Курапшин. Запись 1989 г. // Личный архив З. Гучева.
8. *Григорьева Т. П.* Красотой Японии рожденный / Т. П. Григорьева. М.: Изд-во «Искусство», 1993. 464 с.
9. Гукемух Абубекир Махмудович (1905 г. р., г. Нальчик, Кабардино-Балкарская республика). О камыле в свадебном обряде. Запись 1991 г. // Личный архив автора.

10. *Дубровин Н.* Черкесы (адыги) // Петербург, 1871. Краснодар: Издание общества изучения Адыгейской автономной области, 1927. 176 с.
11. *Думанов Х. М.* Краткий словарь этнографических терминов кабардино-черкесского языка. Нальчик: Издательский центр «Эль-Фа» ГП КБР «Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.», 2006. 213 с.
12. Фольклорная экспедиция закончила свою работу // Кабардинская правда. 1949. 29 июля. С. 2.
13. *Бичоев А., Тресков И.* Собираение и обработка кабардинского фольклора // Кабардинская правда. 1950. 29 марта. С. 2.
14. *Кагазежев Б. С.* Эргология адыгских народных музыкальных инструментов // Культура и быт адыгов (этнографические исследования). Майкоп: «Адыгея», 1991. Вып. 8. С. 361–374.
15. *Кардангушев З. П.* Батыргъэн бжъамийр // Избранные труды. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2009. 756 с.
16. *Кэстэнэ Д.* Орэдым тамэ кыгьокIэ. Мыекъуапэ: Краснодарскэ тхыль тедзапIэм и Адыгэ отделение, 1987. 278 н.
17. *КIэрэццэ Т.* Шыу закъу. Мыекъуапэ: Краснодарскэ тхыль тедзапIэм и Адыгэ отделение, 1973. 348 н.
18. *КIэрэццэ Т.* Насыпым игъуогу // ХэшыпыкIыгъэ тхыгъэхэр. Мыекъуапэ: Краснодарскэ тхыль тедзапIэм и Адыгэ отделение, 1987. Н. 15–424.
19. Кушхов Алисаг Кубатиевич (1900г.р., с. Заюково, Кабардино-Балкарская республика). О камыле, его изготовлении и наигрышах. Запись 1991 г. // Личный архив автора.
20. Лашин поет о женихах-нартах // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов, Т. 2. М.: Советский композитор, 1981. 232 с.
21. *Мижаев М. И., Паштова М. М.* Энциклопедия черкесской мифологии (Боги, герои, культы, представления). На черкесском языке. Черкесск, Нальчик, Майкоп: «ИП Паштов З. В.», 2012. 460 с.
22. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / сост. Ш. С. Шу. Майкоп: Республиканское издательско-полиграфическое объединение «Адыгея», 1997. 328 с.

23. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам / сост. В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев. Т. 1. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1980. 224 с.
24. Нартхэр. Адыгский эпос. Нарт 1ашэмэзы къамылымрэ пхэк1ычымрэ къызэрыхыхыгъэр. Т. 6. Майкоп: ООО «Полиграф Юг», 2017. 296 с.
25. Осетинские народные песни / сост. Б. А. Галаев. 2-е изд. Цхинвал: «Глобус», 2016. 252 с.
26. Определитель насекомых европейской части СССР. Т. 2. Жесткокрылые и веерокрылые / под общ. ред. Г. Я. Бей-Биенко. М.; Л.: Наука, 1965. 485 с.
27. Султан Хан-Гирей. Записки о Черкесии. Избранные труды и документы / сост., подготовка текстов, науч. ред., коммент. М. Н. Губжокова. Майкоп: Полиграф – ЮГ, 2009. 672 с.
28. Тешев Шугаиб Салехович (1907 г. р., а. Псыбэ, Туапсинский р-н, Краснодарского края). Фонды этнографического музея в поселке Лазаревское, Краснодарский край. Инв. № оф. 3778.
29. Тлецерук Керим Хамидович (1943 г.р., г. Майкоп, Республика Адыгея). О технике звукоизвлечения. Запись 1991 г. // Личный архив автора.
30. Тлянчев Алаудин Давлетгиреевич (1928 г. р., с. Кошехабль, Карачаево-Черкесская республика). О камыле, камыляпше и ритуале поиска утопленника. Запись 1990 года // Личный архив автора.
31. Хакунов Б. Ю. Словарь адыгских названий растений. Нальчик: Изд-во «Эльбрус», 1992. 256 с.
32. Хараева Ф. Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 417 с.
33. Хатанов А. А., Керашева З. И. Толковый словарь адыгейского языка. Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1960. 696 с.
34. Хашба И. М. Абхазские народные музыкальные инструменты. 2-е изд. Сухуми: «Алашара», 1979. 240 с.
35. Хуаде Мадин, (1924 г.р., а. Гатлукай, Республика Адыгея). О происхождении камыля. Запись 1993 г. // Личный архив автора.

36. Хьарэхьу М. Ащэмэз къафихьыгъ // Адыгэ макъ. 2011, шэҕлогъум и 26. – Н. 4.
37. Чкотуа Сергей (г. Сухум, Республика Абхазия). Воспоминание об освоении игры на ачарпыне. Запись 1990 г. // Личный архив автора.
38. Шаги к рассвету. Адыгские писатели-просветители XIX века: избр. произведения. Краснодар: Кн. изд-во, 1986. 398 с.
39. Шхалахова Наго Хаховна (1880 г. р., а. Псыбэ Туапсинского района Краснодарского края). Запись – Ш. Хута и Н. Куека – 12 сентября 1974 // Архив Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. Керашева, К. № 61.
40. Эдмонд Спенсер. Путешествия в Черкессию 1830 г. Майкоп: Республиканское издательское полиграфическое объединение «Адыгея», 1993. 152 с.
41. *Galpin F.V.* The Music of the Sumerians. Cambridge, 1937. 170 p.

References

1. Abaziny. Istoriko-etnograficheskiy ocherk [Abazins. Historical and ethnographic essay]: nauch. red. A. I. Pershits. [scientific. ed. A. I. Pershits]. Cherkessk: Stavropol Book Publishing House, Karachay-Cherkess Branch, 1989. 239 p. (In Russian)
2. Adyge oredkher. Adygeyskie (cherkesskie) narodnye pesni i melodii: sbornik pervykh zapisey [Adyghe Oredher. Adyghe (Circassian) folk songs and melodies: a collection of first records]: sost. i red. A. F. Grebnev. Moscow; Leningrad: State Music Publishing House, 1941. 221 p. (In Russian)
3. Adygi, balkartsy i karachaevtsy v izvestiyakh evropeyskikh avtorov XIII–XIX vv. [Adygs, Balkars and Karachais in the news of European authors of the XIII – XIX centuries]: sost., red. perevodov, vvedenie i vstup. st. k tekstam V. K. Gardanov. Nal'chik: Elbrus Publishing House, 1974. 635 p. (In Russian)
4. Adygebze psel'al'e: slovar' Kabardino-Cherkesskogo yazyka [Adygabze psel'al'e: dictionary of the Kabardino-Circassian language]: Institut gumanitarnykh issledovaniy Kabardino-Balkarskogo nauchnogo tsentra RAN. Moscow: Izd. «Digora», 1999. 860 p. (In Russian)

5. Batitov Mukhamed Andulakhovich (s. Zhanhoteko, Kabardino-Balkarskaya respublika). O proiskhozhdenii kamylya. Zapis' 2015 g. [Batitov Mukhamed Andulakhovich (village of Zhanhoteko, Kabardino-Balkarian Republic)]. On the origin of the kaml. Record 2015. *Lichnyy arkhiv avtora*. [*Personal archive of the author*] (In Adyghe)
6. Vertkov K.A., Blagodatov G.I., Yazovitskaya E.E. Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR [Atlas of musical instruments of the peoples of the USSR]. Moscow: Muzyka, 1975. 434 p. (In Russian)
7. Gedgafov Khusen Zramukovich (1929 g. r., s. Atazhukino, Kabardino-Balkarskaya Respublika). Kurapshin. Zapis' 1989 g. [Gedgafov Khusen Zramukovich (b. 1929, village of Atazhukino, Kabardino-Balkarian Republic). Kurapshin. Record 1989]. *Lichnyy arkhiv Z. Gucheva* [*Personal archive of Z. Guchev*]. (In Adyghe)
8. Grigor'eva T. P. Krasotoy Yaponii rozhdennyi [The beauty of Japan born]. Moscow: Publishing house "Art", 1993. 464 p. (In Russian)
9. Gukemukh Abubekir Makhmudovich (1905 g.r., zapis' 1991 goda, g. Nal'chik, Kabardino-Balkarskaya respublika). O kamyle v svadebnom obryade. Zapis' 1991 g. [Gukemukh Abubekir Makhmudovich (born in 1905, record of 1991, Nalchik, Kabardino-Balkarian Republic). About the rumble in the wedding ceremony. Record 1991]. *Lichnyy arkhiv avtora* [*Personal archive of the author*]. (In Adyghe)
10. Dubrovin N. Cherkesy (adygi) [Cherkess (Adygs)] *Peterburg 1871* [*Petersburg 1871*]. Krasnodar: Izdanie obshchestva izucheniya Adygeyskoy avtonomnoy oblasti, 1927. 176 p. (In Russian)
11. Dumanov Kh. M. Kratkiy slovar' etnograficheskikh terminov kabardino-cherkesskogo yazyka [A brief dictionary of ethnographic terms of the Kabardino-Circassian language]. Nal'chik: Publishing Center "El-Fa" GP KBR "Republican Printing Plant named after Revolution of 1905, 2006. 213 p. (In Russian)
12. Fol'klornaya ekspeditsiya zakonchila svoyu rabotu [The folk expedition completed its work]. *Kabardinskaya Pravda* [*Kabardian truth*]. 1949. 29 iyulya. P. 2. (In Russian)

13. *Bichoev A., Treskov I.* Sobiranie i obrabotka kabardinskogo fol'klora [The collection and processing of Kabardian folklore]. *Kabardinskaya Pravda [Kabardian truth]*. 1950. 29 marta. P. 2. (In Russian)
14. *Kagazezhev B. S.* Ergologiya adygskich narodnykh muzykal'nykh instrumentov [Ergology of the Adyghe folk musical instruments]. *Kul'tura i byt adygov (etnograficheskie issledovaniya) [Culture and life of the Circassians (ethnographic studies)]*. Maykop: «Adygeya», 1991. Vyp. 8. P. 361–374. (In Russian)
15. *Kardangushev Z. P.* Batyrg"en bzh'amiyr [Batyrgan plays bzhamye]. *Izbrannye trudy [Selected works]*. Nal'chik: Izdatel'stvo M. i V. Kotlyarovykh, 2009. 756 p. (In Russian)
16. *Kestene D.* Oredym tame k"ygokIe [A song takes wings]. *Myek"uape: Krasnodarske tkhyl" tedzaplem i Adyghe otdelenie*, 1987. 278 p. (In Adyghe)
17. *KIereshche T.* Shyu zak"u [Lone rider]. *Myek"uape: Krasnodarske tkhyl" tedzaplem i Adyghe otdelenie*, 1973. 348 p. (In Adyghe)
18. *KIereshche T.* Nasypym ig"uogu [Road to happiness] // *Kheshypyklyg"e tkhyg"ekher [Featured Works]*. *Myek"uape: Krasnodarske tkhyl" tedzaplem i Adyghe otdelenie*, 1987. pp. 15–424. (In Adyghe)
19. *Kushkhov Alisag Kubatievich* (1900 g. r., s. Zayukovo, Kabardino-Balkarskaya respublika). O kamyle, ego izgotovlenii i naigryshakh. *Zapis' 1991 g.* [Kushkhov Alisag Kubatievich (born in 1900, the village of Zayukovo, the Kabardino-Balkarian Republic). About the rifle, its manufacture and tricks. Record 1991]. *Lichnyy arkhiv avtora. [Personal archive of the author]* (In Adyghe)
20. *Lashin poet o zhenikhakh-nartakh* [Lashin sings about grooms-sledges] *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov [Folk songs and instrumental tunes of the Circassians]*. Vol. 2. Moscow: Soviet Composer, 1981. 232 p. (In Russian)
21. *Mizhaev M. I., Pashtova M. M.* Entsiklopediya cherkesskoy mifologii (Bogi, geroi, kul'ty, predstavleniya). [Encyclopedia of Circassian mythology (Gods, heroes, cults, representations)]. Cherkessk, Nal'chik, Maykop: «IP Pashtov Z. V.», 2012. 460 p. (In Circassian)

22. Muzykal'nyy fol'klor adygov v zapisyakh G. M. Kontsevicha [Musical folklore of Circassians in G. M. Kontsevich]. Maykop: Respublikanskoe izdatel'sko-poligraficheskoe ob"edinenie «Adygeya» [Maykop: Republican Publishing and Printing Association "Adygea"], 1997. 328 p. (In Russian)
23. Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov. Pesni i naigryshi priurochennye k opredelennym obstoyatel'stvam [Folk songs and instrumental tunes of the Circassians. Songs and tunes dedicated to certain circumstances]. Sost. V. Kh. Baragunov, Z. P. Kardangushev. Vol. 1. Moscow: All-Union Publishing House "Soviet Composer", 1980. 224 p. (In Russian)
24. Nartkher. Adygskiy epos. Nart Iashchemezy k"amylymre pkh"eklychymre k"yzerykhikhyg"er [Narts. Adyghe epos. Nart Aschamez is credited with creating a camyl' and a phachich]. Vol. 6. Maykop: OOO «Poligraf Yug», 2017. 296 p. (In Adyghe)
25. Osetinskie narodnye pesni [Ossetian folk songs]. Sost. B. A. Galaev. 2-e izd. Tskhinval: «Globus», 2016. 252 p. (In Russian)
26. Opredelitel' nasekomykh evropeyskoy chasti SSSR. T. 2. Zhestkokrylye i veerokrylye [Key to insects of the European part of the USSR. Vol. 2. Cole-winged and fan-winged]. Pod obshch. red. G.Ya. Bey-Bienko. Moscow; Leningrad: Nauka, 1965. 485 p. (In Russian)
27. Sultan Khan-Girey. Zapiski o Cherkesii. Izbrannye trudy i dokumenty [Notes on Circassia. Selected works and documents]. Sost., podgotovka tekstov, nauch. red., komment. M. N. Gubzhokova. Maykop: Poligraf – YuG, 2009. 672 p. (In Russian)
28. Teshev Shugaib Salekhovich (1907 g.r., a. Psybe, Tuapsinskiy r-n, Krasnodarskogo kraja). [Teshev Shugaib Salekhovich (born in 1907, Psybe, Tuapse district, Krasnodar Territory)]. *Fondy etnograficheskogo muzeya v poselke Lazarevskoe, Krasnodarskiy kray* [Funds of the Ethnographic Museum in the village of Lazarevskoye, Krasnodar Territory]. Inventarnyy № of. 3778. Inventory number of. 3778. ((In Adyghe)
29. Tletseruk Kerim Khamidovich (1943 g. r., g. Maykop, Respublika Adygeya). O tekhnike zvukoizvlecheniya. Zapis' 1991 goda [Tletseruk Kerim Khamidovich (born in 1943,

- Maykop, Republic of Adyghea). On the technique of sound extraction. 1991 entry]. *Lichnyy arkhiv avtora. [Personal archive of the author]* (In Adyghe)
30. Tlyanchev Alaudin Davletgireevich (1928 g.r., s. Koshekhabl', Karachaevo-Cherkesskaya respublika). O kamylye, kamylyapshe i rituale poiska utoplennika. Zapis' 1990 goda [Tlyanchev Alaudin Davletgireevich (born in 1928, the village of Koshekhable, Republic of Karachay-Cherkessia). About the kamyly, kamylyapsh and the ritual of the search for the drowned man. Record 1990]. *Lichnyy arkhiv avtora. [Personal archive of the author]* (In Adyghe)
 31. *Khakunov B. Yu.* Slovar' adygskich nazvaniy rasteniy [Dictionary of Adyghe plant names]. Nal'chik: Elbrus Publishing House, 1992. 256 p. (In Russian)
 32. *Kharaeva F. F.* Traditsionnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka adygov [Traditional musical instruments and instrumental music of Circassians]. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 2000. 417 p. (In Russian)
 33. *Khatanov A. A., Kerasheva Z. I.* Tolkovyy slovar' adygeyskogo yazyka [Explanatory dictionary of the Adyghe language]. Maykop: Adyghe Book Publishing House, 1960. 696 p. (In Russian)
 34. *Khazhba I. M.* Abkhazskie narodnye muzykal'nye instrumenty [Abkhaz folk musical instruments]. 2-e izd. Sukhumi: «Alashara», 1979. 240 p. (In Russian)
 35. Khuade Madin (1924 g. r., a. Gatlukay, Respublika Adygeya). O proiskhozhdenii kamylya. Zapis' 1993 g. [Khuade Madin (born in 1924, Gatlukay, Republic of Adyghea). On the origin of the kamyly. Record 1993]. *Lichnyy arkhiv avtora. [Personal archive of the author]* (In Adyghe)
 36. *Kh'arekh'u M.* Ashchemez k''afikh'yg'' [Submission of Ashtamez]. *Adyge mak'' [Voice Adyghea]*. 2011, sheklog''um i 26. N. 4. (In Adyghe)
 37. Chkotua Sergey (g. Sukhum, Respublika Abkhaziya). Vospominanie ob osvoenii igry na acharpyne. Zapis' 1990 g. [Chkotua Sergey (Sukhum, Republic of Abkhazia). The memory of mastering the game on acharpin. Record 1990] *Lichnyy arkhiv avtora. [Personal archive of the author]*. (In Adyghe)

38. Shagi k rassvetu. Adygskie pisateli-prosvetiteli XIX veka: izbr. proizvedeniya. [Steps to the dawn. Adyghe writers-educators of the 19th century: selected works]. Krasnodar: Kn. izd-vo, 1986. 398 p. (In Russian)
39. Shkhalakhova Nago Khakhovna (1880 g. r., a. Psybe Tuapsinskogo rayona Krasnodarskogo kraya). Zapis' – Sh. Khuta i N. Kueka – 12 sentyabrya 1974 [Shkhalakhova Nago Khakhovna (born of 1880, Psybe, Tuapse district, Krasnodar Territory). Record – Sh. Hut and N. Kuek – September 12, 1974] *Arkhiv Adygeyskogo respublikanskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy im. T. Kerasheva [Archive of the Adygea Republican Institute for Humanitarian Research named after T. Kerashev].* K. №61. (In Adyghe)
40. Edmond Spenser. Puteshestviya v Cherkessiyu 1830 g. [Edmond Spenser. Ravels to Circassia 1830]. Maykop: Republican Publishing Printing Association “Adygea”, 1993. 152 p. (In Russian)
41. *Galpin F. V.* The Music of the Sumerians. Cambridge, 1937. 170 p. (In English)

Гучев Замудин Лелович – заслуженный художник Республики Адыгея, член Союза художников России, дипломант Российской Академии художеств, мастер адыгских музыкальных инструментов (Майкоп, Адыгея, Россия).

Guchev Zamudin Lelovich – Honored Artist of the Republic of Adygea, member of the Union of Artists of Russia, Russian Academy of Arts diploma winner, Adyghe musical instruments maker (Maykop, Adygea, Russia).

guchevz@bk.ru

О. М. Герасимов / Oleg M. Gerasimov
(Йошкар-Ола, Марий Эл, Россия / *Yoshkar-Ola, Mari El, Russia*)

ШҮҮВЫР: УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ – БЛАГО ИЛИ...?
(НЕБОЛЬШОЕ ЭССЕ О МАРИЙСКОМ ШҮҮВЫРЕ)

SHŪVYR: IMPROVEMENT IS GOOD OR ...?
(A SHORT ESSAY ON THE MARI SHŪVYR)

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы усовершенствования древнейшего аэрофона марийского этноса шүүвыр (волынки), технология изготовления которого сохранилась до наших дней.

Автор сравнивает образцы современных волынок Шотландии, Чехии и находит, что в первоначальном своем виде, до реконструкции, они имели схожую с марийским шүүвыр морфологию. В силу различных обстоятельств большинство волынок ныне изготавливается с применением современных материалов, в то время как марийский аэрофон во многом сохранил традиционную технологию. Одной из уникальных характеристик инструмента является его гнусавый тембр, – благодаря речному камышу, из которого традиционно изготавливается пищик волынки.

Автор пишет об опыте мастеров из Петрозаводской государственной консерватории, изготовивших несколько инструментов с изменением традиционной эргологии. Если ряд нововведений не были чужды марийскому инструменту, то с заменой камышового пищика марийский шүүвыр потерял свое истинное лицо – был навсегда потерян его носовато-глуховатый тембр. Вместо марийского шүүвыра «запел» всем известный, хотя и весьма приятный гобой.

Понимая необходимость поиска новых технологий, автор скорее соглашается с основоположником марийской музыкальной науки Я. А. Эшпаем, ратовавшим за научный контроль над опытами реконструкции марийских национальных музыкальных инструментов. Имея многовековую историю своего развития, они не должны терять свой оригинальный облик и в ходе усовершенствования максимально сохранять те специфические особенности, которые делают их инструментами национальными.

Ключевые слова: марийские аэрофоны, шўвыр, традиционная культура, реконструкция инструментов, сохранность традиции, народные музыкальные инструменты.

Annotation. The article discusses the improvement of the most ancient Mari instrument *shjvyr* (bagpipe), which has preserved the manufacturing technology to this day. The author compares samples of modern bagpipes of Scotland, the Czech Republic and finds that in its original form, before reconstruction, they had a morphology similar to the Mari shuvir. Due to various circumstances, most bagpipes are now manufactured using modern materials, while the Mari aerophone has largely preserved the traditional technology. One of the unique characteristics of the instrument is its nasal timbre, thanks to the river reeds, from which the bagpipe peep is traditionally made.

The researcher talks about the experience of traditional craftsmen who made several instruments with a change in traditional technology. Because of replacement of the reed peeler, the Mari shjvyr lost its true face – its nasal-deaf voice was forever lost. Instead of the Mari shjvyr, a well-known, though very pleasant, oboe sang to everyone.

The author concludes that improvement of music instrument expects not only improvement, but first of all conservation traditional national instrument. Yes, as a result public instrument must become better, however not lose its original look, save that specific particularities, which have done his instrument national.

Keywords: Mari aerophones, shuvyr, traditional culture, reconstruction of instruments, preservation of tradition, folk musical instruments.

Сама постановка вопроса, вынесенного в заголовок статьи, уже, казалось бы, предполагает иной ответ – «не благо». Тем не менее, до сих пор мастера-инструментостроители упорно пытаются утвердиться в первом варианте, то есть стремятся получить положительный результат в реставрации одного из древнейших, реликтовых предков национального музыкального инструментария.

Да, поиск – это всегда хорошо! Почти всегда!

Позволим себе оценить «аксакала» национального инструментария – *шўвыр* – одного из самых «консервативных» национальных инструментов (допустившего частичные изменения лишь в материальной своей части,

но ни одно – в конструктивной) словами известного чешского исследователя Й. Режни, который назвал этот древнейший аэрофон уникальным в серии волынок мира.

Простенький? Так ли это? Насколько он прост на самом деле? И прост ли вообще?

Рассмотрим наш *шўвыр* в сопоставлении с его «собратьями» из других стран и народов. К примеру, с «эталоном» волынок, с шотландской *Great Highland Bagpipe* (Большой шотландской волынкой или, как еще ее называют, Великой горной волынкой), известной и популярной во всем мире. Почему с шотландской? Да хотя бы потому, что эта волынка у большинства ассоциируется с шотландцем, облаченным в экзотическую клетчатую юбку *kilt*, и громко играющим музыкальным инструментом в руках.

Итак, *Great Highland Bagpipe* и *Шўвыр*.



Красивый, отшлифованный «шотландец» и не столь изысканный, но, тем не менее, симпатичный своей простотой «мариец».

Да, он прост по сравнению со своим «заморским коллегой». Прост и внешне (один только резервуар Highland'а чего стоит!), в то время как восточный «финно-угр» скромно обошелся бесплатным мочевым пузырем домашних животных. Но вот тут-то и исчезает простота марийского инструмента – если для волынок почти всех стран и континентов изготовление воздушно-го резервуара не представляет абсолютно никакой сложности, то воздухоподающая часть марийского инстру-

мента – это показатель настоящего уровня мастерства, трудолюбия и... терпения в неизмеримо изнурительной работе мастера.

Чего стоит один из ключевых элементов волынки – пищик! Здесь хочется вспомнить историю мытарства с пищиком марийской волынки. Вспомнить об интересном документе, принятом в далеком 2003 году на научно-практической конференции «Шўвыр – древнейший музыкальный инструмент мари» [3], Резолюции и Рекомендациях этого интересного и важного мероприятия.

Конференция была посвящена – и это главное в ее планировании и проведении – проблемам реконструкции *шўвыр*, поэтому и в докладах, Резолюции и Рекомендациях красной нитью проходила идея реконструкции инструмента.

Нельзя сказать, что участники конференции, предлагая свои пути решения проблемы марийской волынки, пренебрегли предостережением Я. Эшпая о важности «научного контроля за опытами реконструкции марийских национальных музыкальных инструментов» [4]. Более того, было прямо сказано о недопустимости принципиального изменения «конструкции марийской волынки с целью искусственного расширения границ функционирования инструмента», что «повлечет за собой цепь “необратимых” последствий и приведет прежде всего к утрате реликтовых свойств уникального музыкального инструмента» [2, 16]. То есть ставился вопрос «об экологии инструментальной культуры мари через консервацию подлинных инструментальных традиций» [2, 15], хотя и усовершенствование инструмента «с разумными пределами» не исключалось.

Адресатами рекомендаций вышеназванного форума относительно волынки и волыночной музыки были названы два центра, и юридически и, главное, практически способные выполнить эти «благие пожелания» участ-

ников конференции – Министерство культуры и международных отношений (в то время оно назвалось так) Республики Марий Эл и его звенья в лице Республиканского центра народного творчества и Республиканского колледжа культуры и искусств.

В чем же заключалась суть рекомендаций? Цитируем документ почти двадцатилетней давности:

«1. Министерству культуры и международных отношений:

– создать комиссию из специалистов-инструменталистов, конструкторов, дизайнеров, мастеров-изготовителей и исполнителей на шұвыре для выработки предложений по усовершенствованию инструмента;

– создать мастерскую-лабораторию по изготовлению национальных традиционных инструментов при Республиканском центре народного творчества.

2. Республиканскому колледжу культуры и искусств:

– расширить учебный план по предмету «Шұвыр», составить учебную программу по данному предмету;

– в рабочих и учебных планах систематизировать изучение игры на народных традиционных инструментах и дальнейшее применение их в различных народных инструментальных составах;

– разработать учебные программы по данному направлению.

3. Республиканскому центру народного творчества:

– изучить опыт проведения семинара мастеров и исполнителей на традиционных народных инструментах в Валгамаа (Эстония) и Высшей школы (колледжа) культуры и искусств города Вильянди;

– предусмотреть в планах работы Республиканского центра народного творчества проведение цикла семинаров-практикумов исполнителей на шұвыре.

Было ли что-либо из «наказов» выполнено?

Как и можно было ожидать, и первый, и последний пункты документа были, к сожалению, полностью прои-

гнорированы: ни о создании комиссии (казалось бы, что уж проще – бумага же стерпит!), ни тем более о создании мастерской-лаборатории (это уже не бумажная отписка, а конкретное и результативное дело) по окончании конференции даже не заикнулись (обычно подобные вопросы – то ли для видимости, то ли по иным соображениям – еще некоторое время продолжают муссировать).

Второй пункт документа почти полностью (за частичным исключением третьего пожелания) был реализован.

Все-таки, чем был вызван такой ажиотаж вокруг этого инструмента, все же еще достаточно активно функционирующего в исполнительской традиции мари?

Отметим ряд причин того, что *шўвыр* стал, как отмечено в «Резолюции» форума, объектом «самого пристального внимания» подобной конференции¹:

– шўвыр – реликтовый, один из самых «консервативных» национальных инструментов, законсервировавшийся по принципиальным конструктивным параметрам в своем древнем виде;

– шўвыр – это эстетическое лицо древнего мари, его гордость, история [3, 59].

Другая причина – наметившаяся в последние годы «реальная тенденция исчезновения волыночной инструментальной традиции из естественной среды бытования», что объясняется отсутствием «достойных мастеров по изготовлению шўвыра» [2, 15].

Еще одно, что действительно тормозило, усложняло «легкое вхождение» инструмента в широкую исполнительскую среду, частичное устранение которого не могло принципиально изменить «лицо» древнего инструмента, было отмечено в одном из докладов конференции. Это:

– замена мундштука (применить мундштуки с обратным клапаном);

– усовершенствование воздуходувного устройства (воздушного резервуара);

- применение для настройки специальных колец вместо воска;
- предусмотреть замену материала для изготовления пищика;
- унифицировать акустические замеры параметров игровых трубок [1, 9].

Так было положено начало частичному пересмотру «достоинств» древнего шұвыр.

Вставал ли вопрос усовершенствования волынок у других народов?

Безусловно.

На прошедшем в 2009 г. очередном традиционном фестивале волынщиков в г. Балингене (Германия) были продемонстрированы новые решения (скорее – юмористического характера, поиски экзотических и неожиданных вариантов) вопроса воздушного резервуара (кстати, этим «грешил» и марийский «волынкостроитель» Петр Эчейкин).

Но посмотрите, какая метаморфоза произошла с волынками народов мира? Всех! Каковы они были в прошлом? И что с ними произошло?

Знакомство с ныне существующими и все еще активно функционирующими волынками народов мира и сравнение их с архаичными, сохранившимися в архивах образцами свидетельствует, что почти все они в древности были идентичными марийскому шұвыр, и главное в них – две игровые трубки, одна из которых выполняет функцию мелодической, другая – басовой (частично бурдонной). Но во что они превратились ныне? Какие произошли изменения?

1. Конструктивные:

- почти все эти волынки ныне имеют одну игровую трубку и от одной до нескольких «висячек», бурдонных трубок;

2. Материаловедческие:

– во всех волынках воздушный резервуар, в прошлом из мочевого пузыря крупных животных, заменен – резиновым материалом, шкурой животных (чаще всего – козьей, причем в прямом и обратном, изнаночном виде), дерматином и т. д.;

– самое главное, у современных волынок пищик, материалом для которого традиционно служил камыш, заменен тростью (чаще всего – гобойной, которая, как известно, изготавливается из бамбука).

Что же с марийской волынкой?

Для претворения в жизнь «Рекомендаций» конференции 2003 г., насущных и, как тогда казалось, необходимых для скорейшей их реализации во вновь изготавливаемых (или заказываемых мастерским) инструментах, была выбрана мастерская Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, с которой у марийских волынщиков начали завязываться неплохие и обнадеживающие контакты.

В мастерской наши пожелания были учтены. В итоге мы получили шесть инструментов.

Каковы они?

– установка обратных клапанов – дело нехитрое, и им пользуются уже давно во всех странах. Их применение не меняет качество звучания инструмента;

– замена воздушного резервуара из мочевого пузыря животного, действительно во многом ненадежной и трудоемкой в изготовлении детали, иным, более надежным материалом также не улучшает качество звука инструмента никакого влияния не оказывает (действительно, какая разница: из чего подается воздух на звукоизвлекающий механизм, пищик!).

Если указанные две рекомендации, выполненные в точности, ничего «предосудительного» в марийскую волынку не внесли, то замена камышового пищика иным,

более «надежным» материалом практически поставила точку в будущем традиционного марийского инструмента – марийский шўвыр потерял свое истинное лицо – был навсегда потерян его носовато-глуховатый голос. Вместо марийского шўвыра запел всем известный, хотя и весьма приятный, гобой.

Так мы в новом инструменте потеряли наш с детства знакомый и близкий звуковой идеал – непонятную по «мирскому» определению, но национально-понятную тембровую ауру звукоощущения. Мы потеряли наш древний шўвыр.

Стоило ли ради этого «огород городить»?

Думается, да!

Хотя бы ради того, чтобы понять, что усовершенствование музыкальных инструментов – акт, направленный не только и не столько на улучшение (хотя оно, безусловно, предусматривается), сколько на сохранение традиционных национальных инструментов. Поэтому не будет лишним еще раз напомнить о чрезвычайной важности высказанного Я. Эшпаем научного контроля за опытами реконструкции марийских национальных музыкальных инструментов. Ибо в результате усовершенствования народный инструмент, имевший многовековую историю развития, должен стать действительно в чем-то лучше, но не терять свой оригинальный облик, максимально сохранить те специфические особенности, которые и сделали его инструментом национальным.

Наблюдаемое в последние годы повышение национального самосознания и как результат этого – интерес к истории своего народа, возврат к жизни важнейших элементов традиционной культуры создает благоприятные условия для возрождения традиций исполнительства на национальных инструментах. Но займет ли *шўвыр* в повседневной жизни мари свои прежние позиции – вопрос во многом риторический. С одной стороны, – за-

консервировавшийся по принципиальным конструктивным параметрам в своем древнем виде реликтовый инструмент, с другой, – неугасаемый к нему интерес и популярность среди всех слоев населения; отсутствие систематического, планового обучения игре на нем в учебных заведениях, но появление все новых и новых имен по его реставрации и изготовлению; сложность его освоения, но в то же время проникновение его даже в такую нетрадиционную среду, как женщины и дети, – все это оставляет вопрос о перспективах этого древнейшего аэрофона мари открытым.

Примечания

¹ Кстати, в «Резолюции» было отмечено, что «в 2004 году планируется проведение Международного симпозиума и фестиваля волыночной музыки» [3, 61] и что данная конференция и фестиваль проводились именно «как этап в подготовке к Международному симпозиуму и фестивалю “Шұвыр”» [3, 2]. Ни мало, ни много, а к «Международному...»!

Литература

1. Герасимов О. М. Музыкальный реликт и его перспективы (К вопросу о реконструкции шұвыр) // Шұвыр – древнейший музыкальный инструмент мари: Сб. материалов науч.-практич. конференции. Йошкар-Ола, 2003. С. 3–9.
2. Горбунов В. Н. О некоторых проблемах народно-инструментального образования в России (на примере Марийского республиканского колледжа культуры и искусств) // Шұвыр – древнейший музыкальный инструмент мари: Сб. материалов науч.-практич. конференции. Йошкар-Ола, 2003. С. 10–19.
3. Шұвыр – древнейший музыкальный инструмент мари: Сб. материалов науч.-практич. конференции. Йошкар-Ола, 2003. 64 с.
4. Эйнай Я. А. Национальные музыкальные инструменты марийцев. Йошкар-Ола, 1940. 135 с.

References

1. *Gerasimov O. M.* Muzykal'nyy relikht i ego perspektivy (K vo-prosu o rekonstruktsii shÿvyr) [Musical relic and its prospects (On the issue of reconstruction of shÿvyr)] *Shÿvyr – drevneyshiy muzykal'nyy instrument mari* [*Shÿvyr – the oldest Mari musical instrument*]: Sb. materialov nauch.-praktich. Konferentsii. Joshkar-Ola, 2003. P. 3–9 (In Russian)
2. *Gorbunov V. N.* O nekotorykh problemakh narodno-instrumental'nogo obrazovaniya v Rossii (na primere Mariyskogo respublikanskogo kolledzha kul'tury i iskusstv) [About some problems of folk instrumental education in Russia (on the example of the Mari Republican Kan College of Culture and Arts)]. *Shÿvyr – drevneyshiy muzykal'nyy instrument mari* [*Shÿvyr – the oldest Mari musical instrument*]: Sb. materialov nauch.-praktich. Konferentsii. Joshkar-Ola, 2003. P. 10–19 (In Russian)
3. *Shÿvyr – drevneyshiy muzykal'nyy instrument mari* [*Shÿvyr – the oldest Mari musical instrument*]: Sb. materialov nauch.-raktich. konferentsii. Joshakr-Ola, 2003. 64 p. (In Russian)
4. *Eshpay Ya. A.* Natsional'nye muzykal'nye instrumenty mariytsev [National Mari Musical Instruments]. Joshkar-Ola, 1940. 135 p. (In Russian)

Герасимов Олег Михайлович – доктор искусствоведения, доцент кафедры татарской музыки и этномузыкологии Казанской государственной консерватории им. Н. Жиганова, профессор кафедры культуры и искусств Марийского государственного университета (Йошкар-Ола, Мари Эл, Россия).

Gerasimov Oleg Mikhailovich – Dr. hab., musicologist, associate professor, Department of Tatar Music and Ethnomusicology, N. Zhiganov's Kazan State Conservatory, Professor, Department of Culture and Arts, Mari State University (Yoshkar-Ola, Mari El, Russia).

olger@mail.ru

В. Ю. Антипова / Victoria Yu. Antipova
(Саратов, Россия / Saratov, Russia)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЯВЫ:
ОСОБЕННОСТИ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

MUSICAL INSTRUMENTS OF JAVA:
PECULIARITIES OF REGIONAL TRADITIONS

Аннотация. В статье рассматривается музыкальный инструментарий Явы – культурного центра Малайского архипелага. Отдельное внимание уделяется разграничению традиций музицирования Центральной и Западной частей острова, обладающих рядом различий в области используемых музыкальных инструментов и терминологии. В работе приводятся подробные данные о конструкции яванских музыкальных инструментов, истории их возникновения и приемах игры. Подробную характеристику получают металлофоны сарон, демунг, пекинг, слентхем, гендер, бонанг, гонг, дженгглонг, кемпул, кенонг, кетук, барабаны кенданг, флейта сулинг, ксилофон гамбанг, лютяня ребаб, цитры качапи и челемпунг.

Ключевые слова: Индонезия, Ява, сарон, демунг, кенданг, гендер, сулинг, бонанг, гонг, качапи.

Annotation. The article discusses the musical instruments of Java – the cultural center of the Malay Archipelago. Special attention is paid to differentiating the traditions of playing music in the Central and Western parts of the island, that have a number of differences in the field of musical instruments and terminology. The work provides detailed data on the design of Javanese musical instruments, the history of their occurrence and game techniques. Metalophones saron, demung, peking, slenthem, gender, bonang, gong, jengglong, kempul, kenong, ketuk, kendang drums, flute suling, xylophone gambang, lute rebab, zithers kacapi and celempung receive a detailed description.

Keywords: Indonesia, Java, saron, demung, kendang, gender, suling, bonang, gong, kacapi.

Многочисленные острова Малайского архипелага обладают удивительно разнообразными, развитыми и сложными культурными традициями, культивирующимися с древнейших времен. Особый интерес представляет искусство Явы – острова, на протяжении столетий сохранявшего значение центра индонезийской культуры. Именно на землях Центральной Явы столетиями располагались империи и султанаты, управлявшие колоссальными территориями; роскошь дворцов и изысканность придворной культуры при этом должны были демонстрировать богатство и мощь правителей. Все это предполагало и создание впечатляющей по своему масштабу музыкальной традиции.

С течением столетий на Яве сформировалось несколько стилей музицирования, обладавших собственной спецификой: это придворные стили Джокьякарты и Суракарты (городских округов в центральной части острова), а также стиль Сунды¹ – западного региона Явы. Отличия данных традиций состоят в видовом разнообразии используемых инструментов, принципах орнаментации мелодии, музыкальной терминологии, а также в самом характере звучания музыкальных композиций.

Искусство Центральной Явы отличается наибольшим количеством и разнообразием музыкальных инструментов и их конструкций. Отдельную группу инструментов составляют металлофоны группы *сарон*: *пекинг* (индекс 111.222)², *сарон* (индекс 111.222) и *демунг*³ (индекс 111.222). Они представляют собой набор металлических клавиш (обычно шесть или семь), располагающихся на деревянных подставках⁴; их отличает яркий, звонкий и насыщенный звук. Ширина клавиш различается, что регулирует высоту их звучания: *демунг* звучит на октаву ниже *сарона*, а *сарон* звучит октавой ниже *пекинга*. Использование инструментов данной конструкции в большей степени свойственно яванской культурной тра-

диции. В современных балийских ансамблях подобные инструменты, как правило, отсутствуют.

При игре на каждом из перечисленных инструментов используется деревянный молоток – *табух*, который следует держать в правой руке. Левая рука путем прикосновения к клавише останавливает ее вибрацию и глушит звук. В противном случае одновременное звучание и хаотичное наложение друг на друга различных тонов может привести к какофонии.

Совершенно иным характером звука обладают музыкальные инструменты группы *гендер*: *слентхем* (индекс 111.222), *гендер* (индекс 111.222) и *гендер панерус* (индекс 111.222). Эти идиофоны представляют собой металлические пластины, подвешенные⁵ над полыми резонирующими бамбуковыми трубками; их тембры отличает приглушенность, мягкость, бархатистость, напоминающая голос виброфона. Внутри данной группы также присутствуют три размерные разновидности, что позволяет репрезентировать звучание трех различных регистров, значительно обогащая выразительность музыкальных композиций – *гендингов*. Так, *слентхем* звучит октавой ниже *гендера* и двумя октавами ниже, чем *гендер панерус*.

Для игры на инструментах данной группы используются деревянные молоточки, обернутые плотной тканью, что позволяет значительно смягчить звучание и избежать металлического «дребезжания». Исполнители на *слентхеме* используют один молоток, находящийся в правой руке. Однако музыкантам, играющим на *гендере* и *гендере панерусе*, необходимы два молоточка. Мелодии, исполняемые левой и правой рукой, различны и сочетаются друг с другом по контрапунктическому принципу. Для того чтобы приглушить клавишу перед исполнением последующего тона, музыканты используют ребро ладони или мизинец. Исполнительство на

данных инструментах требует длительной подготовки музыкантов.

Широко используются в музицировании и гонги-котелки, горизонтально располагающиеся на специальных деревянных подставках: это такие инструменты, как *бонанг* (индекс 111.241.2), *кенонг* (индекс 111.241.2) и *кетук* (индекс 111.241.1).

Бонанг – музыкальный инструмент, состоящий из двух рядов гонгов-котелков. Конструкция его подставки воспроизводит структуру сети, в которой внутри пустых ячеек натягиваются нити (на нитях и устанавливаются котелки полый стороной вниз). Один ряд включает в себя от пяти до семи котелков; более низкие по звучанию котелки располагаются непосредственно перед музыкантом, более высокие – в дальнем ряду. Диапазон инструмента при наличии 12–14 котелков в наборе составляет две полные октавы. Играют на *бонанге* двумя массивными длинными деревянными палочками, обвитыми плотной шерстяной нитью.

Согласно историческим источникам в древние времена все инструменты подобного типа были однорядными; до сих пор такие наборы гонгов-котелков используются в балийской практике. Примечательно, что данный музыкальный инструмент получил широкое распространение на территории всего архипелага; гонги-котелки были обнаружены археологами на таких островах, как Амбон, Бали, Банда, Калимантан, Ломбок, Мадура, Суматра и Флорес. Инструменты данного типа использовались и в музыкальных ансамблях континентальной части Юго-Восточной Азии.

Кенонг – это набор массивных горизонтально расположенных гонгов-котелков, для размещения каждого из которых используется индивидуальная деревянная подставка. В литературе конца XIX в. *кенонг* описывается как музыкальный инструмент, представленный лишь

одним крупным гонгом-котелком. Этномузыкологи полагают, что именно в начале XX в. инструмент начал активно трансформироваться; в настоящее время в его состав может входить до 13 гонгов-котелков. В то же время некоторые индонезийские музыканты полагают, что данное «усовершенствование» стало шагом назад в развитии музыкальной культуры, так как там, где ранее в мелодии образовывались причудливые гармонические сочетания, сейчас звучат октавные дублировки. Стиль Джокьякарты как раз предполагает возврат к старинной и гармонически более богатой традиции. Зачастую исполнитель на *кенонге* также располагает перед собой *кетук*, контролируя тем самым одновременно два инструмента. *Кетук* – это одиночный гонг-котелок, горизонтально устанавливающийся на деревянной подставке; его функция – создание равномерной метрической пульсации. Наряду с *кетуком* широко используется и *кемпьянг* (индекс 111.241.2) – набор из двух небольших по размеру гонгов-котелков.

Важнейшими инструментами считаются массивные подвесные гонги, тембры которых зачастую служат одним из ключевых показателей качества звучания всего ансамбля: *гонг агенг* (индекс 111.241.1), *гонг сувукан* (индекс 111.241.1), *кемпул* (индекс 111.241.2). *Гонг сувукан* (или *сием*) отличается от *гонга агенга* меньшим размером и более высоким звучанием (обыкновенно на 1–1,5 октавы).

Этномузыколог Колин Макфи, долгие годы занимавшийся изучением музыки «земли вулканов», писал: «гонг, когда в него ударяли, изгонял демонов, приносил дождь, ветер; вода, которой он был омыт, дарила здоровье и силу. И музыка – наиболее экстатический голос жизни – звенела от ударов по бронзовым клавишам, даже когда они выплавлялись в кузницах, где горел огонь с незапамятных времен»⁶ [2, 207].

Кемпул – это целый набор гонгов; звучат они октавой выше, чем *гонг сувукан*. Гонги подвешиваются на две деревянные стойки, располагающиеся параллельно друг другу. Музыкант стоит между ними; слева и справа от него находятся наборы гонгов, которые воспринимаются как один музыкальный инструмент. Современный вид *кемпула* – результат модернизации, так как изначально в музыкальной практике использовался лишь один *гонг-кемпул*. Зачастую на стойках с гонгами *кемпул* подвешиваются два гонга меньшего размера, имеющие собственные особые имена – *энгкук* (индекс 111.241.1) и *кемонг* (индекс 111.241.1); однако используются они исключительно во время аккомпанирования танцевальным представлениям.

Диаметр индонезийских гонгов обыкновенно не превышает 100 см, вес – от 19 до 31 кг, хотя встречаются и экземпляры весом до 80 кг. Ударяют по гонгам крупными деревянными молотками, головки которых плотно обмотаны шерстяной тканью. Если необходимо более мягкое и приглушенное звучание, то исполнитель может ударять в гонг не молотком, а кулаком.

Особое восхищение вызывают деревянные подставки для различных клавишных металлофонов и гонгов-котелков, подвесных гонгов. Декоративной резьбой покрывается каждый квадратный сантиметр подставки; примечательно, что образы, воплощаемые при украшении, отражают индуистскую концепцию трехуровневой организации мира. Небесный мир олицетворяют птицы, срединный (или земной) – растительные мотивы (деревья, цветы) и животные суши (преимущественно, обезьяны); демоническая сфера репрезентируется изображением змей или драконов. Наиболее роскошные инструменты для состоятельных заказчиков могут быть украшены сценами из «Махабхараты» или «Рамаяны», фамильными гербами или же логотипами организаций.

Также довольно часто резные декоративные элементы покрываются позолотой, инструменты же сами по себе выглядят как произведения искусства.

Не меньшего внимания заслуживают три барабана *кенданг*; их отличает несимметричная форма, приемы игры включают в себя различные виды ударов рук (около пяти приемов). В традиции музицирования Центральной Явы на трех разновидностях *кенданга* (индекс 211.212) играют два исполнителя. Перед одним музыкантом на специальной деревянной подставке располагается музыкальный инструмент среднего размера – *кенданг чиблон*; второй исполнитель играет на малом (*кенданг кетипунг*) и большом (*кенданг агенг*) барабанах. Крайне редко принято настраивать звучание мембран *кенданга* на определенные тоны; индонезийцы ценят не мелодические свойства звуковысотных барабанов, но их тембры (яркие и звонкие или же глухие и тусклые).

Заслуживает внимания и большой бочкообразный симметричный барабан *бедуг* (индекс 211.22); иногда он может фиксироваться на деревянной подставке, однако чаще всего его подвешивают на цепь, прикрепленную к центральной части корпуса. Ударяют в *бедуг* массивным тяжелым молотком, звук образуется низкий, гулкий и мрачный; используется он только для сопровождения сакральных ритуалов или празднествам.

В яванской музыкальной практике применяются и струнные инструменты (цитра *челемпунг*⁷ (индекс 314.12) и двухструнная смычковая лютия *ребаб*⁸), бамбуковая флейта *сулинг*⁹ (индекс 421.111.12) и ксилофон *гамбанг* (индекс 111.212). Играют на лютие *ребаб* (индекс 321.1) сидя на земле со скрещенными ногами; инструмент располагается перед исполнителем вертикально; левая рука музыканта скользит по шейке и удерживает *ребаб* в необходимом положении, в правой руке на-

ходится смычок. Диапазон *ребаба* близок человеческому голосу, тембр – скрежещущий, гнусавый.

Ксилофон *гамбанг* включает в себя от 16 до 21 клавиши (в зависимости от их количества и настройки диапазон инструмента составляет 3–4 октавы); играет исполнитель на *гамбанге* двумя тонкими деревянными палочками, оканчивающимися круглым деревянным диском, обвитым шерстью. Изготавливаются *гамбанги* из различных пород дерева, что делает инструменты чувствительными к изменению влажности. В связи с этим в наборах инструментов обычно представлены два *гамбанга*, незначительно различающиеся по своей настройке. Один из подобных инструментов великолепно сочетается с остальными инструментами в сезон дождей, в то время как другой *гамбанг* используется во время сухого сезона. Инструменты, изготовленные из бронзы, не отличаются чувствительностью к изменению влажности.

Музыкальные традиции Центральной и Западной Явы, различные на первый взгляд, проникнуты глубочайшими взаимосвязями; и музыка выступает в качестве общего культурного поля, демонстрируя важнейшие константы индонезийской культуры. Объединяет традиции регионов острова опора на групповые формы звукотворчества; отличает их звучание музыкального материала и используемый инструментарий.

Количество инструментов в традиции Западной Явы достаточно скромное; объясняется это тем, что именно центральный район острова на протяжении веков славился выделкой лучших металлофонов, в то же время труднодоступность районов Сунды значительно препятствовала транспортировке инструментов. Кроме того, именно на территории центрального региона острова столетиями музыка культивировалась при дворах величайших индонезийских империй и султанатов, что породило впечатляющий по масштабу инструментарий.

Стиль музицирования Сунды подразумевает наличие особого набора инструментов; среди них отсутствуют металлофоны, в основе конструкций которых лежат металлические пластины, подвешиваемые над бамбуковыми трубками (группа *гендер* в традиции Центральной Явы).

За счет малочисленности металлофонов акцент в музыке Западной Явы делается на тихо звучащие инструменты; ксилофон *гамбанг*, флейта *сулинг* и лютня *ребаб* становятся неотъемлемыми составляющими ансамблей Сунды.

Пристального внимания за счет своей вариантности заслуживает конструкция металлофона *дженгглонг* (индекс 111.241.2) – набор гонгов среднего размера, которые могут как подвешиваться, так и располагаться на горизонтальной подставке.

Для данного региона острова свойственно также и особое использование барабанов. В отличие от музицирования Центральной Явы, где на трех *кенданга* играют два музыканта, традиционной для Западной Явы является игра одного исполнителя на трех барабанах (один средний и два маленьких) одновременно.

На территории Сунды сложился и уникальный способ игры на барабане *кенданг*: перед исполнителем располагается один крупный и два небольших по размеру барабана. При игре на инструменте большего размера музыканту следует пяткой «зажимать» кожу одной из голов барабана, меняя тем самым степень ее натяжения и тембр звучания. Культивируется подобный стиль игры преимущественно в деревнях, так как в придворной традиции демонстрация ног и игра с их помощью на музыкальных инструментах недопустимы.

Используется в ансамблях Западной Явы и большой подвесной барабан *дждор* (индекс 211.22), напомина-

ющий центральнованский *бедуг*. Однако *джедор* отличается коническая форма и наличие всего одной мембраны.

Именно в западной части Явы сформировалась традиция музицирования *качати-сулинг*, ставшая символом региона. *Качати* (индекс 314.12) – индонезийская цитра, число струн которой варьируется от 15 до 20 в зависимости от размера инструмента. Подобные ансамбли представляют собой дуэт цитры *качати* и флейты *сулинг*. Дуэт *качати-сулинг* – это отдельная традиция инструментального исполнительства, но в то же время эти инструменты могут использоваться и для сопровождения вокальной музыки Сунды.

Арпеджированную партию *качати* можно сравнить с *балунганом*. Музыкальный материал, исполняемый цитрой, представляет собой построение, постоянно повторяющееся на протяжении пьесы. При завершении каждого проведения основного паттерна *качати* финальный тон маркируется ее самым низким звуком. Партия флейты более свободна, орнаментирована, однако импровизационность в ней отсутствует; каждой пьесе свойственна особая узнаваемая мелодия, бережно передающаяся из поколения в поколение.

Различные регионы Явы обладают собственными музыкальными традициями. Инструментальным стилям Центральной Явы свойственна аристократичная сдержанность темпов, ровность и статичность звуковой динамики. Металлофоны в данной традиции ударяются очень мягко, что позволяет избегать утяжеленного звучания и делает слышимыми все тембры. Общий характер звучания музыки Центральной Явы медитативный, размеренный, величественный; как отмечают сами музыканты, для региона «медленные темпы более традиционны» [3, 64]. Музыкальные композиции Сунды – подвижные, энергичные и яркие; сами носители культуры полагают,

что стиль их музицирования лишен аристократичности, свойственной звучанию пьес Центральной Явы.

Несмотря на многочисленные различия традиций Западной и Центральной Явы, отчетливо прослеживается их неразрывная связь. Общность данных культур проявляется в принципах структурной организации музыкальных композиций; различия ярче всего заметны в сфере инструментария, а также в музыкально-эстетических предпочтениях жителей различных регионов. Изучение искусства Малайского архипелага позволяет расширить представления о культурном богатстве нашей планеты, знакомит с одним из уникальных и наиболее колоритных традиций мира.

Примечания

¹ На территории тектонической плиты Сунда (иначе – Зондская плита) располагается ряд государств Юго-Восточной Азии, а также такие острова Индонезии, как Калимантан, Суматра, Ява и часть Сулавеси. Сунды – народ, населяющий территории Западной Явы. Понятие «сунда» в Индонезии обозначает западную часть острова Ява, культура данного региона определяется как «сунданская».

² Здесь и далее индексы инструментов указаны по классификационной системе Хорнбостеля – Закса.

³ Описания конструкций музыкальных инструментов и приемов игры приводятся на основе исполнительской практики Виктории Антиповой, полученной во время стажировки в г. Джокьякарте в 2017/2018 учебном году. Согласно индонезийской традиции каждый исполнитель должен владеть навыками игры на всех музыкальных инструментах, поэтому обучение включило в себя практику музицирования на ряде инструментов: *качати*, *кенданг*, *гамбанг*, *пекинг*, *сарон*, *демунг*, *гендер*, *слентхем*, *гангса*, *бонанг*, *рейонг*, *кенонг*, *кетук*, *кемпул*, *дженгглонг*, *гонг*.

⁴ В каждой клавише проделывается два небольших отверстия; на подставке имеются небольшие тонкие выступы, на которые и нанизываются клавиши. Основания выступов обматы-

ваются толстой нитью или каким-либо другим материалом для того, чтобы клавиши не соприкасались плотно с подставкой, но оказывались будто подвешенными над ней.

⁵ В каждой пластине *гендера* проделывается два небольших отверстия; при помощи плотной лески пластины сплетаются друг с другом наподобие ожерелья. Затем концы лески крепятся к деревянной подставке; пластины подвешиваются над резонаторами, но не соприкасаются ни с ними, ни с подставкой, ни друг с другом.

⁶ Здесь и далее цитаты даны в переводе автора статьи.

⁷ Трапезиевидная цитра, включающая в себя 11–13 парных струн; располагается всегда на специальной деревянной подставке.

⁸ *Ребаб* – двухструнная смычковая лютя, «считается предшественником современной скрипки» [1, 336]. Исследователи полагают, что на территорию Индонезии *ребаб* проник со времени начала распространения ислама.

⁹ Продольная флейта *сулинг*, используемая музыкантами Центральной Явы, в длину составляет около 45 см, диаметр – 1,5 см; количество игровых отверстий варьируется от 4 до 5.

Литература

1. *Eiseman F.* Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. Singapore: TUTTLE Publishing, 1990. 376 p.
2. *McPhee Colin.* A House in Bali. New York: The Asia Press with The John Day Company (Reprint), 1980. 234 p.
3. *Sutton R. Anderson.* Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 291 p.

Reference

1. *Eiseman F.* Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. Singapore: TUTTLE Publishing, 1990. 376 p. (In English)
2. *McPhee Colin.* A House in Bali. New York: The Asia Press with The John Day Company (Reprint), 1980. 234 p. (In English)
3. *Sutton R. Anderson.* Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 291 p. (In English)

Антипова Виктория Юрьевна – студентка кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

Antipova Victoria Yurievna – student, Department of Theory of Music and Composition, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russia).

victoria.ant@yandex.ru

П. Н. Кравчун / Pavel N. Kravchun
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТНЫЙ ОРГАН
В РОССИЙСКОМ ЗАПОЛЯРЬЕ:
НОВЫЙ ОРГАН И РЕКОНСТРУКЦИЯ КОНЦЕРТНОГО
ЗАЛА МУРМАНСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

THE FIRST CONCERT ORGAN
IN THE RUSSIAN POLAR REGION:
A NEW ORGAN AND REBUILDING OF THE CONCERT
HALL OF THE MURMANSK PHILHARMONIC SOCIETY

Аннотация. Обсуждается реконструкция зала Мурманской филармонии и новый концертный орган. Проект реализован в 2014–2016 гг. к 100-летию Мурманска. Объем зала составляет 3300 м³, число мест – 560, время реверберации на средних частотах в заполненном зале – около 1.65 с. Новый орган установлен немецкой органостроительной фирмой “Glatter-Götz Orgelbau”, это первый концертный орган в российском Заполярье. Инструмент разделен на двк части, – по бокам сцены, – он имеет три мануала, педальную клавиатуру, 40 регистров. Отзывы исполнителей и слушателей об акустике реконструированного зала и звучании органа весьма благоприятны.

Ключевые слова: Мурманская филармония, орган, акустика концертных залов.

Annotation. The rebuilding of the Concert hall of the Murmansk Philharmonic Society and new concert organ of this hall are discussed. The project was realized in 2014-2016 and dedicated to the 100th anniversary of Murmansk. Volume of the hall is 3300 m³, number of seats is 560. reverberation time at average frequencies in the occupied hall is about 1.65 sec. A new organ was installed by the German organbuilding company “Glatter-Götz Orgelbau”, it is the first concert organ in the Russian Polar region. The instrument is divided into 2 parts installed at each sides of the stage, it has 3 manuals, pedalboard, 40 stops. Reviews of performers and listeners about acoustics of the hall and sounding of the organ are quite favorable.

Keywords: Murmansk Philharmonic hall, organ, concert hall acoustics.

В декабре 2016 г. был принят в эксплуатацию новый орган в реконструированном Концертном зале Мурманской филармонии – первый в истории концертный орган в российском Заполярье.

Мурманск – самый большой город мира за Полярным кругом – отметил 4 октября 2016 г. свое 100-летие (первое название города, существовавшее до апреля 1917 г. – Романов-на-Мурмане). В рамках подготовки к этому событию была запланирована капитальная реконструкция здания Мурманской филармонии, включавшая также установку в нем органа. Реализация этого проекта рассматривалась как важный шаг на пути становления Мурманска в качестве одной из культурных столиц севера России.

Мурманская областная филармония была создана в 1975 г. на базе концертно-эстрадного бюро, с 1994 г. она размещается в здании бывшего Дома политпросвещения (построен в 1971 г.), зал заседаний которого стал концертным залом. Филармония является базой Мурманского филармонического оркестра и ряда камерных музыкальных коллективов.

Исходное назначение здания обусловило изначальную «проблемность» концертного зала – как в отношении архитектурно-планировочного решения, так и в акустическом плане. Недостаточный объем с точки зрения требований к классическим концертным залам, большое число зрительских мест, малая высота зала, избыточная ширина по сравнению с высотой, небольшие глубина и высота сцены при ее большой ширине, «глухая» акустика, ориентированная на речевые мероприятия – все это породило исключительные по сложности задачи, вставшие перед акустиками и органостроителя-

ми при создании нового интерьера концертного зала и самого инструмента.

Практическая работа над акустическим решением зала и проектом мурманского органа началась в сентябре 2014 г., когда автор этих строк был приглашен заказчиком органа – фирмой «MNK-group» и Мурманской филармонией. Проект реконструкции филармонии к тому времени уже был выполнен ЗАО «Инженерный центр». Тогда же стало ясно, что предусмотренное этим проектом акустическое решение реконструкции зала и эскизный проект органа нуждаются в коренной переделке, фактически их предстояло создать заново.

В короткое время было создано Техническое задание на новый орган, включавшее проект диспозиции (П. Н. Кравчун, Е. А. Авраменко), и подготовлены материалы для нового акустического решения, разработка которого началась после проведения профессиональных акустических измерений в зале (М. Ю. Ланэ, П. Н. Кравчун).

Трудности в работе возникли и в связи с экономическими проблемами в России, появившимися в конце 2014 г. (резкое падение курса рубля, скачок цен в строительной отрасли, отмена федерального финансирования реконструкции учреждений культуры Мурманской области), однако они были преодолены с минимальными потерями для проекта органа и реконструкции зала. Диспозиция органа практически не подверглась редукции.

Проведенный в конце 2014 г. конкурс на лучший проект органа привлек внимание нескольких органостроительных фирм из Германии, Франции, Италии. Победителем стала немецкая фирма «Glatter-Götz Orgelbau» («GGO Orgelbau») из Пфуллендорфа / Аах-Линц, основанная Каспаром Глаттер-Гетцем и руководимая в настоящее время Штефаном Штюцером. Эта фирма уже хорошо известна в России: первый ее орган в нашей стране

был построен в 2003 г. в Пермской филармонии (также в сотрудничестве с автором этих строк) [3, 207], затем последовали инструменты в Витебске (Беларусь) [1, 290] и в Москве, включая новый орган в историческом здании Большого театра (2011–2013) [2, 212].

Сложность состояла не только в перечисленных выше особенностях бывшего зала заседаний, усугубленных решением архитекторов разместить слушательские места амфитеатром с довольно крутым подъемом (что уменьшило и без того малый объем зала и повысило поглощение звука слушателями), но и в том, что из-за пропорций сцены инструмент пришлось разделить на две части, расположенные по краям сцены, напротив друг друга. По опыту концертного зала Дворца искусств в Кондопоге (Карелия) и других подобных пространственных решений в залах с относительно «сухой» акустикой известно, что, если не предпринимать специальных акустических мер, звучание частей инструмента практически не сливается друг с другом, и орган в звуковом отношении не воспринимается как целостный инструмент, а «разваливается» на две независимые части. Поэтому главной целью нового акустического решения зала, выполненного на основе компьютерной акустической модели, было не только увеличение времени реверберации (весьма ограниченное в условиях данного зала, с учетом его многоцелевого назначения) и улучшение в целом его акустики, но и создание многочисленных интенсивных отражений и эффективного рассеяния звука органа с целью преодоления акустических последствий пространственной разобщенности частей инструмента. Этой задаче было подчинено внутреннее пространственное решение органа, в котором применены специальные меры, позволяющие в сочетании с акустическими элементами зала уменьшить (а в определенных условиях практически устранить) негативный эффект разделенности органа.

Материалы, выбранные для стен, пола, потолка, сцены, элементы корпуса органа, «акустические» кресла, специально рассчитанные звукорассеивающие элементы стен и потолка подчинены той же задаче – улучшению акустики зала, архитектурно-планировочное решение которого, строго говоря, не является удачным для органа. Покрытие стен – штукатурка по кирпичу, пол в центральном проходе и перед сценой – каменный, под креслами – паркетный, на сцене – палубный брус, на всех стенах зала и сцены и на потолке установлены специально рассчитанные звукорассеивающие и звукоотражающие конструкции, в частности, потолок над зрительской частью выполнен в виде кессонов. Выпуклые звукорассеивающие поверхности корпуса органа выполнены по технологии изготовления изогнутых частей корпусов роялей «Steinway». «Акустические» кресла из выбеленного дуба с резными спинками (их оформление разработала директор филармонии В. В. Чачина) и небольшими подушками на откидных сиденьях, нижняя поверхность которых выполнена звукоотражающей, были изготовлены по специальному заказу в Москве.

Резюмируя, можно сказать, что специалисты использовали все возможные способы улучшения естественной акустики помещения и преодоления последствий пространственной разобщенности инструмента (за исключением, разве, присоединяемых камер реверберации, для которых в здании просто нет места). В этом смысле зал Мурманской филармонии в его сегодняшнем виде демонстрирует целый комплекс современных акустических технологий.

В настоящее время объем зала составляет около 3300 м³, число мест – 560 («удельный» объем на слушателя – всего 5,89 м³, что существенно меньше, чем требуется не только для органичных, но и для симфонических залов). Несмотря на чрезмерно большое число

мест (продиктованное экономическими соображениями) и соответственно малый «удельный» объем в зале, при разработке нового акустического решения удалось решить задачу создания компромиссной акустики для многоцелевого классического музыкального зала, каким является зал в Мурманске. Время реверберации RT_{60} на средних частотах составило 1,60–1,75 секунд в заполненном зале (см. таблицу 1), что является средним значением между значениями RT_{60} , рекомендованными в [4, 35] для симфонической и органной музыки в залах такого объема.

Таблица 1. Время реверберации RT_{60} (в секундах) в реконструированном зале Мурманской филармонии, заполненном слушателями

	Частоты октавных полос, Гц					
	125	250	500	1000	2000	4000
Время реверберации RT_{60} (с)	2,10	2,00	1,75	1,60	1,65	1,40

Тем не менее, звучание органа в таком зале нуждается в специальной заботе. Прежде всего, для того чтобы хорошо наполнить звучанием зал с многочисленными слушателями, было выбрано довольно высокое давление в воздушной системе органа, а мензуры труб – достаточно широкими. Для надежного обеспечения инструмента воздухом установлены две воздухонагнетательных мотора с вентиляторами и две системы мехов, т. е. создано две независимые системы воздухообеспечения (отдельная – для каждой стороны органа, хотя технически можно было бы ограничиться и одной системой с одним мотором). Примечательно, что в качестве груза на мехах использованы не традиционные кирпичи, а камни разных размеров с местных мурманских сопков. В органе используются разные давления для разных групп

труб: 125 мм WS для Hauptwerk'a и Positiv'a (эти группы расположены в левой части органа), 115 мм для Schwellwerk'a (расположен в правой части) и 140 мм для педали (разделена на обе стороны).

При разработке конструкции инструмента были устроены внутренние перегородки и швеллеры с определенным углом и направлением раскрытия створок для обеспечения нужной направленности и хорошего перемешивания звука двух частей органа не только для слушателей, но и в передней части сцены для исполнителя.

В органе применены швеллеры с толстыми стенками и створками (6 см), что обеспечило их высокую эффективность.

Инструмент имеет три мануала, педаль, 40 регистров (в т. ч. четыре трансмиссии и четыре регистра-расширения), электрическую трактуру, множество вспомогательных устройств.

После ряда обсуждений и доработок диспозиция органа приняла следующий вид:

I. Manual, Hauptwerk (C–c⁴): Bourdon 16', Prinzipal 8', Flûte harmonique 8', Gemshorn 8', Oktave 4', Spitzflöte 4', Quinte 2 ²/₃', Superoktave 2', Mixtur IV–V 1 ¹/₃', Tromba 8', *Tremulant*

II. Manual, Positiv (C–c⁴) (в швеллере):

Holzflöte 8', Quintade 8', Prestant 4', Blockflöte 2', Larigot 1 ¹/₃', Sifflet 1', Cromorne 8', *Tremulant*

III. Manual, Schwellwerk (C–c⁴): Geigenprinzipal 8', Gedeckt 8', Viola di Gamba 8', Voix céleste 8', Prinzipal 4', Flauto traverso 4', Quintflöte 2 ²/₃', Flageolet 2', Terzflöte 1 ³/₅', Mixtur IV 2', Basson 16' (12 pipes, ext. Hautbois 8'), Hautbois 8', *Tremulant*

Pedal (C–g¹): Untersatz 32' (C–H acoust. 16'+10 ²/₃'; c–g¹ Subbass 16'), Prinzipalbass 16', Subbass 16', Bour-

don 16' (HW), Quintbass 10^{2/3}' (transm. Subbass 16'), Prinzipalbass 8' (ext. Prinzipalbass 16'), Gedecktbass 8' (ext. Subbass 16'), Choralbass 4', Posaune 16', Basson 16' (SW), Trompete 8' (ext. Posaune 16').

Koppeln:

III/I, II/I, III/II, I/Ped, II/Ped, III/Ped,
I – I super, I – I sub, I unison off, II – II super, II – II sub,
II – I sub, II unison off, III – I super, III – I sub, III – III super,
III – III sub, III – III unison off, III – II super, III – II sub,
I – Ped super, II – Ped super, III – Ped super.

Manual I – II transfer.

Pleno 1, Pleno 2, Tutti, Zungen ab, Koppeln ab, Mixturen ab, Crescendo an.

Walze.

Setzer mit Sequencer (40 000 Komb.).

Среди вспомогательных устройств органа отметим наличие Tremolo на всех трех мануалах, возможность менять местами I и II мануалы (Manual I – II transfer) и возможность отключать «унисоны» из суб- и суперкопул (Unison off).

Пульт может передвигаться по сцене и устанавливаться в любом ее месте (рекомендуемое – ближе к краю сцены по ее оси). Следует отметить, что специфика акустических условий и конструкции органа вызывает впечатление некоторой избыточной громкости и даже некоторой резковатости при нахождении слушателя на сцене (например, за пультом органа). Это результат того, что пространство над сценой в данном зале не просто передает звук органа в зал, а активно участвует в его пространственном формировании, иначе звучание двух разделенных частей инструмента воспринималось бы как «разорванное». Образно говоря, находясь на сцене, слушатель воспринимает звучание органа примерно так, как при нахождении внутри инструмента или совсем

близко от его труб. Однако в зале впечатление иное – более комфортное, звучание органа не агрессивное, оно сбалансированное, более мягкое, причем разорванности звучания двух удаленных друг от друга частей инструмента почти не чувствуется. Кроме того, из-за большого количества слушательских мест при небольшом объеме помещения разница в акустике пустого и заполненного зала весьма ощутима. Исполнителям следует учитывать эти своеобразные условия мурманского зала.

Открытие капитально реконструированной Мурманской филармонии состоялось 11 ноября 2016 г. Несмотря на то, что орган к этому дню еще не был полностью смонтирован и интонирован, в концерте принял участие московский органист Гарри Еприкян, исполнивший «Вестминстерские колокола» (“Carillon de Westminster”) Луи Вьерна.

Официальная приемка органа состоялась 2 декабря 2016 г. Инструмент был принят в эксплуатацию без замечаний.

Прошедшие с этого времени два полных концертных сезона показали, что реконструированный зал и новый орган заняли заметное место в культурной жизни Мурманска и музыкальной жизни России и заслужили в целом положительные оценки слушателей и исполнителей.

Автор выражает искреннюю благодарность Ш. Штюрецеру, В. В. Чачиной, Е. А. Авраменко, О. Ю. Макарову, С. П. Носову за плодотворное сотрудничество в процессе работы над проектами органа и реконструкции зала Мурманской филармонии и считает своим долгом особо отметить вклад М. Ю. Ланэ (1950–2015) в совместную работу над новым акустическим решением зала.

Литература

1. Органы Беларусі / склад. А. У. Бурдзялёў. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2018. 368 с.

2. *Кравчун П. Н.* Новый орган Большого театра в Москве и его «предшественники» // Вопросы инструментоведения: сб. статей и материалов Восьмого инструментоведческого конгресса «Благодаровские чтения» / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова и др., отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2014. Вып. 9. С. 212–216.
3. *Кривицкая Е. Д., Кравчун П. Н.* Органы России: энциклопедия. М.: Композитор, 2016. 268 с.
4. Свод правил СП 51.13330.2011 «Защита от шума» (Актуализированная редакция СНиП 32-03-2003). М.: Мин-регион России, 2011. 41 с.

References

1. *Argany Belarusi* (sklad. A. U. Burdzjaleu) [Organs of Belarus (ed. by A. Burdelev)]. Minsk: Belaruskaja Enciklopedija, 2018. 368 p. (In Belarusian)
2. *Kravchun P.* Novyj organ Bolshogo teatra v Moskve [New Organ of the Bolshoi Theatre in Moscow]. *Voprosy instrumentovedenija*. Vyp. 9. [Problems of Organology. Vol. 9]. St. Petersburg, 2014. Pp. 212–216. (In Russian)
3. *Krivitskaja E.D., Kravchun P.N.* Organy Rossii [Organs of Russia]. Moskva: Kompozitor, 2016. 256 p. (In Russian)
4. *Svod Pravil* SP 51.13330.2011 “Zashchita ot shuma” [Set of Rules SP 51.13330.2011 ‘Noise Control’]. Moskva, Minregion, 2011. 41 p. (In Russian).

Кравчун Павел Николаевич – кандидат физико-математических наук, доцент кафедры акустики физического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, главный смотритель органов Московского международного Дома музыки (Москва, Россия).

Pavel Nicolaevich Kravchun – PhD, associate professor, Department of Acoustics, Moscow State Lomonosov University; Curator of organs, Moscow International House of Music (Moscow, Russia).

rusorgan@mail.ru

И. А. Чудинова / Irina A. Chudinova
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ВИЗАНТИЙСКОМ БОГОСЛОВИИ

MUSICAL INSTRUMENTS IN BYZANTINE THEOLOGY

Аннотация. Статья посвящена обзору важнейших взглядов византийского богословия на инструментализм и музыкальные инструменты. Слушание сотворенного Богом мира как звучания лиры в руках совершенного музыканта, образ человека как «органа Духа» и «симфонический» взгляд на путь его духовного совершенствования, а также аудиальная иерархия богослужения – эта тематика святоотеческих писаний раскрывает концепцию, в которой музыкальный инструментализм служит выражению вещественной ипостаси мира «видимого и невидимого», материального и духовного, в соответствии с христианским Символом веры.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, византийское богословие, православное богослужение, литургическое музыкознание, культурная антропология.

Annotation. The article is devoted to a review of the most important views of Byzantine theology on instrumentalism and musical instruments. Listening to the world created by God as the sound of a lyre in the hands of a perfect musician, the image of a person as an “organ of the Spirit” and a “symphonic” look at the path of his spiritual perfection, as well as the auditory hierarchy of worship – this subject of patristic writings reveals a concept in which musical instrumentalism expresses the material hypostasis of the world of “visible and invisible”, material and spiritual, in accordance with the Christian Creed.

Keywords: musical instrument, Byzantine theology, Orthodox worship, liturgical musicology, cultural anthropology.

Как известно, в православном богослужении звучат только голос и немногие идиофоны (колокола, била

и клепала, а также кацея), однако в византийском богословии и церковной гимнографии музыкальные инструменты упоминаются достаточно часто. Статья посвящена обзору важнейших взглядов византийского богословия на инструментализм и музыкальные инструменты.

Основное «аудиальное вещество» православного богослужения, голос человека, воспринимается богословской традицией как полнота звучания вселенной, видимого, вещественного, материального мира и мира духовного, отраженного в звучании того «малого космоса», которым является человек.

Многообразие и совершенство ритмического устроения Богом мира святитель Афанасий Великий сравнивает со звучанием инструмента в руках музыканта: «Как издалека слушая лиру, слаженную из многих разнообразных струн, и восхищаясь согласию их гармонии, тому, что не только нижний тон, не только высший, не средний, но все они равно друг другу противостоя созвучны, из всего того становится понятно, что не сама собой движима лира, и не от многих ударяема, ведь нельзя не знать, что лишь один музыкант каждый тон струны с искусством к гармоничному согласию смешением сочетает. Так и всеобщая гармония упорядоченности всего мира, ни высшего относительно нижнего, ни нижнего относительно высшего противоборствует, но составляет единый всеобщий порядок, следовательно, одного, а не многих, следует полагать владыку и царя всего творения, своим светом все и вся просвещающего и движущего»¹.

Слушанию гармоничного инструментального звучания, воспринимаемого разумно и в согласии, уподобляется Святое Писание как звучащее слово и голос Бога. Так, в тексте, приписываемом Оригену, сказано: «Един пастырь мыслей слово, чаяние имеющих разногласия тех, кто не имеет ушей, чтобы слышать истинное согласие. Хотя различны псалтыри и кифары струны (со-

вершая каждая особый звук и кажущиеся не похожими друг с другом) считают неискусным и неученым того, кто слово музыкального согласия через непохожесть звуков несогласно достигает. Так же и неученые слышат гармонию Бога в священных Писаниях, не будучи в ладу с Новым и Ветхим, или законом пророков, или Евангелиям, или Апостолом. Но иное есть преходящий обученным музыке Бога, достигший мудрость в деле и слове [см.: Деян. 7, 22], и потому вдохновенно действующий как Давид, который достойной рукой, творит звуки музыки Бога... Совершенный и стройный музыкальный инструмент Бога есть все Писание, совершающий из множества звучаний спасение желающим узнавать божественный голос, утихомиривающий и изгоняющий энергии всякого злого духа, как утихомирил и изгнал Давид музыкой злого духа в Сауле»².

Образ человека, сотворенного «по образу» Бога, несущий в своей природе потенциал «подобия» аудиальной гармонии сотворенного Богом мира, подробно развивается святителем Григорием Нисским. По словам святителя человек – это аудиальный космос, музыкальная гармония, могущественный гимн, возглашаемый в согласии со всей вселенной: «Слышал я одного мудреца, сказавшего о нашей природе, что человек – это малый космос, содержащий в себе всю полноту космоса великого. Всеобщее же благоустроение гармония есть музыки разнообразной и многообразной, определенным порядком и ритмом самой себе соответствующей, себе созвучной и совоспевающей, и никогда согласия этого не разрывающей, хотя и большое различие видно в каждой из ее сущностей»³. «Если благоустроение мира есть гармония музыки, где художник и создатель Бог, как сказал Апостол [См.: Евр. 11, 10], малый же космос – человек, он же созидается подобием сладившему космос, тогда то, что зрит разум о большом космосе, то же по всей веро-

ятности видит и в малом, поскольку часть целого всегда однородна всему целому»⁴.

Святой Григорий Нисский говорит о созерцании космоса как слушании, о «видении» музыки и считает тело человека «вместилищем невместимого» (χώρα του αχώρητου), единой вселенной, которая воспринимается как гармоничное звучание, инструментальное согласие, отражающее звучание вселенной. «Как при искусном касании струн плектр производит в многообразии звучаний мелос, который, если бы звук был один, никогда бы не сообразовался, так и неслиянное смешение всего в мире в многообразии отдельностей, созерцаемое благодаря некоему упорядоченному и непререкаемому ритму, само себя касаемое, и во множестве частей относительно целого благосоотнесенное совершает во всеобщей гармонии всего в мире звучание мелоса, слушателем которого становится ум, нимало не прибегая к слуху, но превосходя телесные чувствилища и возносясь горé, именно так он слышит небес гимническое пение»⁵.

Человек, как часть сотворенного Богом мира, есть орган, которым вещает Святой Дух. Подобно тому, как звучание мира порождается жестом божественной руки Творца этого мира, так и уста человека как орган выражения двойственности духовной и телесной ипостаси человека есть инструмент, движимый Богом. Так, святой Афинагор Афинянин, раннехристианский апологет, говорит об устах пророков, как органах Святого Духа⁶. Подобным образом и в последовании службы Трех святителей (Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова, 30 января) говорится о голосе Христа, которым возглашают уста святителя⁷.

О двойственности единого начала человеческой природы говорит Григорий Нисский: «Ни душа прежде тела, ни тело вне души... но одно двойственное начало»⁸. «Телесное» звучание, голос человека, и слушание звучания

божественного, «голос Бога», звучащий в человеке, невидимо преображает человеческое существо, приобщая его к высшему, духовному состоянию, называемому в византийской аскетике «обожением». Это возможное сущностное преображение принципиально отличает человеческий голос, человека как «богодохновенный инструмент», от звукового орудия – предмета видимого материального мира, музыкального инструмента.

Говоря о музыкальном инструменте как о пространственно-акустическом образе мира, святой Григорий Нисский сравнивает ориентацию символической топографии инструмента и символической топографии духовного образа человека. Он пишет, что псалтирион (ψαλτήριον) – это музыкальный инструмент, источник звучания которого находится в верхней части его строения. Музыка, производимая этим инструментом, называется «псалом», а форма его строения выражает стремление к добродетели. Так и псалом жития должен быть побуждаем не земными звучностями (звучаниями названы смыслы), но выстраиваться из чистых, с высоты исходящих небесных звучаний⁹.

Святой Григорий Палама, отсылая слушателя к Дионисию Ареопагиту и апостолу Павлу, развивает тему слушания голоса Бога в звучании материального, вещественного мира, известную из Святого Писания. Он говорит, что святой Дионисий называет огонь, воздух, воду и землю явленным образом божественного¹⁰. Продолжая эту линию святоотеческого византийского предания, русский философ В. Н. Ильин пишет, что как инструментальное звучание, колокольный звон «есть ответ неорганической материи на Божественный зов. Она принимает участие в службе Божией физическими колебаниями и волнением воздуха, организованным гармоническим шумом ритмо-тембров» [12, 230]. Философ говорит о «сотрудничестве» человека с неорганической мате-

рией в звукотворчестве ради взывания к Богу, что «последнюю сущность разума колоколов так же, как и шум и движение вообще неорганической материи, постигает один Господь и в Нем пребывающие святые Его. Во всяком случае человек здесь не похищает души материи, а сотrudничает с ней на равных началах» [12, 230].

Утверждая двусоставность человеческой природы (духовное и телесное начало), святые отцы подчеркивают «телесный» смысл псаломпения и его изначальную связь с инструментальным звучанием, порождаемым материальной причиной. Объясняя значение надписания двадцать девятого псалма (Ψαλμὸς ᾠδῆς τοῦ ἐγκαινισμοῦ τοῦ οἴκου Δαβίδ), Василий Великий говорит о различии псалмопения как телесном деле и гимнического пения (ᾠδή), как высоком духовном видении. Он утверждает, что псалтирион, музыкальный инструмент, и псалмопение, как соединение слова с инструментальным звучанием в гармоничном согласном движении, есть телесный опыт обращения к Богу. Опыт духовного созерцания и богословия – в гимнах. Псалом – это музыкальное слово, ритмичные удары струн инструмента в гармоничном согласии с пением (εὐρύθμως κατὰ τοὺς ἁρμονικοὺς λόγους πρὸς τὸ ὄργανον κρούεται), гимническое пение – это благозвучное звучание голоса (φωνὴ ἐμμελῆς ἀποδιδомένη ἐναρμονίως). Надписание псалма «псалом пения» прикровенно показывает две ипостаси бытия произнесенного слова. «Псалом пения обновления храма», как сказано в надписании, означает телесный храм, храм Соломона как инструментальное звучание псалтириона с пением, и «умное» слово как вочеловечение Бога Слова, звучание голоса¹¹.

Указывая две ипостаси человека – телесную и духовную – выражаемых голосом в произнесении звучно слова, святой Григорий Нисский проводит аналогию с порядком развития интонационных событий богослуже-

ния. Он выстраивает иерархию, где определяет нижний уровень для псалмопения как хранящего в себе связь со звучанием материального вещества и музыкальным инструментализмом, и, поднимаясь к вершинам литургического звукотворчества, указывает на преобладание духовного начала в пении од, гимнов и хвалений, которые с музыкальным инструментализмом не связаны. В пении псалма отражено звучание материального предмета, музыкального инструмента в ритмичном согласии с произносимым словом, в пении од и гимнов, звучания слова, порождаемого только устами, находит выражение молитва, возводящая к Богу, в хвалениях – духовное восхищение¹².

Согласно святоотеческому взгляду богослужение – это аудиальный хронотоп, организованный как последовательное восхождение от земного к небесному, от ударных ритмов и звонов идиофонов к псалмодии, хранящей «память» звучаний бездушной материи, и от нее – выше, к духовному славословию од и гимнов, вводящему человека в круг ангельского пения, к слышанию божественного слова, о котором говорит апостол Павел: «Ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικεῖτω ἐν ὑμῖν πλουσίως, ἐν πάσῃ σοφίᾳ καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς, ἐν χάριτι ᾄδοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ Θεῷ» [Кол. 3, 16].

Святой Григорий Нисский соединяет понятие духовного восхождения как жизненный опыт и опыт совершенствования искусства интонирования, духовное совершенство человека и гармоничность аудиального пространства, в котором он существует и которое он формирует своим звукотворчеством. Он пишет, что сам человек становится инструментом божественного звучания, высокая жизнь человека и обращение его ума ввысь, к небесным и превосходящим понимание смыслам, – это гимн к Богу, выражаемый не в силе звучности слов, а в подвиге жизни¹³.

С аналогичной позиции противопоставления и единства духовного и телесного в личности человека святой Иоанн Златоуст показывает различие сферы инструментальных звучаний и голоса человека. Он описывает аудиальную картину мира как две перспективы. Одна из них – пространство музыкального инструментализма, связанное с обращением к демонам, другая – пение гимнов и псалмодия, песнопений, обращенных к Богу¹⁴. Объясняя слова, сказанные апостолом Павлом, святой показывает смысл совершенствования в музыкальном искусстве как восхождение к высоте духовного песнопения. Он утверждает, что сначала человек научается псалмам и обращается к гимнам, но гимны – это дело божественное, бесплотные силы на небесах не поют псалмы, но воспевают гимны – вышние силы, Херувимы, и Ангелы, ниже, согласно поют «Слава в вышних Богу»¹⁵.

Антропология человека в византийском богословии имеет важные коннотации с музыкальным инструментарием, бытовавшим в византийской культуре. Согласно святому Григорию строение тела человека подобно музыкальному инструменту. Однако, создателем инструмента является человек. Музыкальный инструмент, создаваемый человеком как вещественная «икона» звуковой гармонии мира, воплощает в реальном мире и телесную «композицию» образа человека, сотворенного Богом. Григорий Нисский указывает, что в строении человеческого тела отражена цель достижения музыкального согласия со звучанием вселенной: «Это показывает и устройство органов нашего тела, ради труда музыки удобно приспособленное природою. Видишь свирель дыхательного горла, арфу нёба, языка, щек и рта, как бы струн и плектра, игру на кифаре»¹⁶.

В соответствии с богословской мыслью образ человека как инструментального согласия, звучания кимвал, форминги и трубы многократно используется в цер-

ковной гимнографии. Так, например, в службе Успения Пресвятой Богородицы: «Ἐν κυμβάλοις χεῖλεσιν ἄγνοις, μουσικῇ τε καρδίας φόρμιγγι, ἐν εὐήχῳ σάλπιγγι, ὑψηλῆς διανοίας, τῆς Παρθένου καὶ ἀγνῆς, ἐν τῇ εὐσήμε κλητῇ ἡμέρᾳ τῆς Μεταστάσεως, πρακτικαῖς κροτοῦντες βοῶμεν χερσίν ὁ δεδοξασμένος, τῶν Πατέρων καὶ ἡμῶν, Θεὸς εὐλογητὸς εἶ»¹⁷. Ударные инструменты (кимвалы, Ἐν κυμβάλοις χεῖλεσιν) и струнные (форминга, καρδίας φόρμιγγι) символизируют в этом тексте телесную, чувственную ипостась человека. Духовное начало связано со звучанием духовых инструментов (труба, ἐν εὐήχῳ σάλπιγγι, ὑψηλῆς διανοίας). Также трактуется звучание трубы, духового инструмента и в другом литургическом тексте: «Σαλπιάτωσαν τῇ σάλπιγγι τοῦ Πνεύματος, ὄρη οὐράνια ἀγαλλιᾶσθωσαν νῦν»¹⁸.

Таким образом, можно говорить о двух составляющих «инструментальный» образ человека в византийском богословии: духовно-действенное начало (ударные идиофоны) и телесно-чувственное (струнные). Особое место занимает образ духового инструмента, трубы (σάλπιγξ), как символ слушания духовного и духовного слова, произносимого святым как «органом Духа».

Специальный интерес в этой богословской инструментальной «классификации» представляют упоминаемые византийскими богословами струнные инструменты – κιθάρα, λύρα, φόρμιγγα, ψαλτήριον. Существенного различия между этими инструментами не делалось, поскольку смысл их понимался символически и функционально. Так, ранневизантийский словарь объясняет значение слова «кифара» очень просто – это «лира» (Κιθάρα ἡ λύρα) [14, 645]. Словарь Henry G. Liddell и Robert Scott аналогичным образом резюмирует значение слова «кифара» в византийском греческом языке: «Кифара – вид лиры или форминги. Имеет вид треугольника, изначально семь струн, количество которых впослед-

ствии увеличилось до девяти и одиннадцати. Невозможно различить кифару, лиру и форминга»¹⁹. Понятие «игра на кифаре» (κίθαρίς) также имело обобщенный смысл игры на струнном инструменте²⁰. Большую определенность в византийском греческом языке имеет значение слова «лира». По определению словаря Δ. Δημητράκου, лира – это музыкальный инструмент подобный кифаре, но с иным корпусом и глубоким звучанием, с более мужественным, но сухим тоном. Предание приписывает ее обретение Ерма, которому она была подарена Аполлоном. Обычно имеет от семи до девяти струн, для игры используются плектр или пальцы, инструмент никогда не употреблялся для плача, с которым всегда соединялся авлос. Трехструнный народный музыкальный инструмент, для игры на котором применялся смычок, также назывался лирой [15, т. 9, 4403]. Согласно словарю Henry G. Liddell и Robert Scott лира – это инструмент подобный кифаре, но с более глубоким корпусом, который ставился на колени, с семью струнами²¹. Словарь Σκαρλάτου Δ. Βυζαντίου, Λεξικὼν τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς γλῶσσης καὶ καθαρεύουσης, дает описание натяжения струн лиры: «Первая струна, натянутая выше всех, называется κοῦτί, или καντίни и τέλι, средняя называется μεσακὴ и третья, самая нижняя, называется βαυρνάρα или μπάσα. Кроме этих струн в старые времена добавлялись к лире от одной до трех дополнительных струн (συμπαθητικὲς χορδές)» [19, т. 1, 809].

В контексте святоотеческой традиции святой Григорий Нисский определяет личность как аудиальное пространство, как диптих звучаний, разделяя две области – идиофоны (τύμπανα, κύμβαλα) и струнные (κίθαρα, ψαλτήριον, κίθαρα, λύρα, φόρμιγγα), – которые соответствуют противоположению духовных чувств и телесного состава человека. Натяжение струн музыкального инструмента без верной настройки он сравнивает с чув-

ствами человека в состоянии духовного несовершенства, а звон идиофонов – с божественной чистотой и простотой. Разделение этих областей, так же как рассеянное и расщепленное состояние личности, возможно преодолеть в слушании и уподоблении аудиальной гармонии Божьего мира. В многообразии и многочисленности добродетелей, то есть в деятельном уподоблении образу Бога, душа, отвергшая всякую земную глухоту и безгласие, настраивает звучание струн и звон идиофонов своей души в тон со звучанием небесного трубного гласа. Звучание трубы, рождаемое дыханием, аналогично звучанию голоса человека, оно выражает неповрежденность и целостность личности. Личность человека не есть часть, но – весь мир, согласие голоса человека с голосом Бога выражено в соединении с «божественной мелодией» мира: в этом согласии достигается уподобление Богу благодатью дыхания Божественного Духа.

Согласно богословию святого Григория человек подобен музыкальному инструменту²², однако в данном тексте человек представлен как симфония звучаний, как оркестр. Кроме того, им дано динамичное определение личности, которая сравнивается со звукотворчеством как созидающим личность процессом от страстного состояния к бесстрастию. Натяжение струн звукового орудия может быть перетянута или расслаблено, что соответствует страстному состоянию человека, в котором зло заглушает верный тон слышания «добродетели» бесстрастия. Когда небесный звон кимвалов пробудит стремление вступить в согласие с божественным хором, тогда осуществится гармоничное натяжение струн кифары в подражании тона звучания кимвалов²³. Небесная природа ангелов и словесное начало человека обоюдно соединяются в благодарении подобно согласному звону небесных и земных кимвалов²⁴. Стих Псалтири Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν κυμβάλοις εὐήχοις, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν κυμβάλοις

ἀλαλαγμοῦ [Πс. 150, 5]²⁵, на который обращает наше внимание святой Григорий в своем рассуждении о «симфоническом» устройстве личности, дает яркий образ аудиальной иерархии богослужения, в котором звон материи (κύμβαλον), звучание голосов (восклицания, ἀλαλαγμοί) и слушание вселенной в гармонии тварного и вечного (εὐήχο, подражание ангелам) совмещены в едином хоровом пространстве, аудиально отражающем божественный порядок вселенной: мир видимый и невидимый, телесный и духовный.

Примечания

¹ «Καθάπερ γὰρ εἶ τις πόρρωθεν ἀκούει λύρας ἐκ πολλῶν καὶ διαφόρων νευρῶν συγκειμένης, καὶ θαυμάζει τούτων τὴν ἄρμονίαν τῆς συμφωνίας, ὅτι μὴ μόνη ἢ βαρεῖα τὸν ἦχον ἀποτελεῖ, μηδὲ μόνη ἢ ὀξεῖα, μηδὲ μόνη ἢ μέση, ἀλλὰ πᾶσαι κατὰ τὴν ἴσην ἀντίστασιν ἀλλήλαις συνηχοῦσι· καὶ πάντως ἐκ τούτων ἐννοεῖ οὐχ ἑαυτὴ κινεῖν τὴν λύραν, ἀλλ' οὐδὲ ὑπὸ πολλῶν αὐτὴν τύπτεσθαι· ἓνα δὲ εἶναι μουσικόν, τὸν ἐκάστης νευρᾶς ἦχον πρὸς τὴν ἐναρμόνιον συμφωνίαν κεράσαντα τῇ ἐπιστήμῃ, κἂν μὴ τοῦτον βλέπῃ· οὕτω παναρμονίου οὔσης τῆς τάξεως ἐν τῷ κόσμῳ παντί, καὶ μήτε τῶν ἄνω πρὸς τὰ κάτω, μήτε τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω στασιαζόντων, ἀλλὰ μιᾶς τῶν πάντων ἀποτελουμένης τάξεως, ἓνα καὶ μὴ πολλοὺς νοεῖν ἀκόλουθόν ἐστι τὸν ἄρχοντα καὶ βασιλέα τῆς πάσις κτίσεως, τὸν τῷ ἑαυτοῦ φωτὶ τὰ πάντα καταλάμποντα καὶ κινῶντα» [I, 77A].

² «Εἷς δὲ ποιμὴν τῶν λογικῶν ὁ λόγος, δόξαν μὲν ἐχόντων διαφωνίας τοῖς μὴ ἔχουσιν ὅτα εἰς τὸ ἀκούειν, τὸ δὲ ἀληθὲς συμφωνότατα. Ὡς γὰρ αἱ διάφοροι τοῦ ψαλτηρίου ἢ τῆς κιθάρας χορδαὶ (ὧν ἐκάστη ἰδίον τινα φθόγγον καὶ δοκοῦντα μὴ ὅμοιον εἶναι τῷ τῆς ἐτέρας ἀποτελεῖ) νομίζονται τῷ ἀμούσῳ καὶ μὴ ἐπισταμένῳ λόγον μουσικῆς συμφωνίας διὰ τὴν ἀνομοιότητα τῶν φθόγγων ἀσύμφωνοι τυγχάνειν· οὕτως οἱ μὴ ἐπιστάμενοι ἀκούειν τῆς τοῦ Θεοῦ ἐν ταῖς ἱεραῖς Γραφαῖς ἄρμονίας, οἷονται ἀνάρμοστον εἶναι τῇ Καινῇ τὴν Παλαιάν, ἢ τῷ νόμῳ τοῦς προφήτας, ἢ τὰ Εὐαγγέλια ἀλλήλοις, ἢ τὸν Ἀπόστολον τῷ Εὐαγγελίῳ, ἢ ἑαυτῷ, ἢ τοῖς ἀποστόλοις. Ἀλλ' ἐλθὼν ὁ πεπαιδευμένος τὴν τοῦ Θεοῦ μου-

σικήν, σοφός τις “ἐν ἔργοις καὶ λόγοις” (Πραξ. 7, 22) τυγχάνων, καὶ διὰ τοῦτο χρηματίζων ἂν Δαβείδ, ὃς ἐρμηνεύεται ΙΚΑΝΟΣ ΧΕΙΡΙ, ἀποτελέσει φθόγγον μουσικῆς Θεοῦ, ἀπὸ ταύτης μαθὼν ἐν καιρῷ κρούειν χορδὰς νῦν μὲν νομικὰς νῦν δὲ συμφώνους αὐταῖς εὐαγγελικὰς, καὶ νυνὶ μὲν προφητικὰς, ὅτε δὲ εὐλογον ἀπαιτεῖ, τὰς ὁμοτονούσας ἀποστολικὰς αὐταῖς, οὕτω δὲ καὶ ἀποστολικὰς εὐαγγελικαῖς. “Ἐν γὰρ οἶδεν τὸ τέλειον καὶ ἡρμοσμένον ὄργανον τοῦ Θεοῦ εἶναι πᾶσαν τὴν Γραφήν, μίαν ἀποτελοῦν ἐκ διαφόρων φθόγγων σωτήριον τοῖς μανθάνειν ἐθέλουσι φωνήν, καταπαύουσαν καὶ κωλύουσαν ἐνέργειαν πᾶσαν πονηροῦ πνεύματος, ὡς κατέπαυσεν ἡ Δαυεὶδ μουσικὴ τὸ ἐν τῷ Σαοὺλ πονηρὸν πνεῦμα καὶ πνίγον αὐτόν» [11, 832BC].

³ «Ἦκουσά τινος τῶν σοφῶν τὸν περὶ τῆς φύσεως ἡμῶν διεξιόντος λόγον, ὅτι μικρὸς τις κόσμος ἐστὶν ὁ ἄνθρωπος, πάντα ἔχων ἐν ἑαυτῷ τὰ τοῦ μεγάλου κόσμου. Ἡ δὲ τοῦ παντὸς διακόσμησις, ἄρμονία τίς ἐστὶ μουσικὴ πολυειδῶς καὶ ποικίλως κατὰ τινα τάξιν καὶ ρυθμὸν πρὸς ἑαυτὴν ἡρμοσμένη, καὶ ἑαυτῇ συνάδουσα, καὶ μηδέποτε τῆς συμφωνίας ταύτης διασπῶμένη, εἰ καὶ πολλὴ τις ἐν τοῖς καθ’ ἕκαστον ἢ τῶν ὄντων διαφορὰ θεωρεῖται» [5, 440C].

⁴ «Εἰ οὖν ὁ διάκοσμος ὅλος μουσικὴ τις ἄρμονία ἐστίν, “ἥς τεχνίτης καὶ δημιουργὸς ὁ Θεός”, καθὼς φησὶν ὁ ἀπόστολος, μικρὸς δὲ κόσμος ὁ ἄνθρωπος, ὁ δὲ αὐτὸς οὗτος καὶ μίμημα τοῦ ἡρμωσαμένου τὸν κόσμον πεποιήται, ὅπερ ἐπὶ τοῦ μεγάλου κόσμου οἶδεν ὁ λόγος, τοῦτο κατὰ τὸ εἰκὸς καὶ ἐν τῷ μικρῷ βλέπει· τὸ γὰρ μέρος τοῦ ὅλου ὁμογενές ἐστὶ πάντως τῷ ὅλῳ» [5, 441C].

⁵ «Οἶον γὰρ ἐπὶ τοῦ πλήκτρου γίνεται τοῦ τεχνικῶς ἀπτομένου τῶν τόνων καὶ τὸ μέλος ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῶν φθόγγων προάγοντος, ὡς εἶγε μονοειδῆς τις ἐν πᾶσιν ὁ φθόγγος ἦν, οὐδ’ ἂν συνέστη πάντως τὸ μέλος· οὕτω καὶ ἡ τοῦ παντὸς κρᾶσις ἐν ποικίλοις τῶν καθ’ ἕκαστον ἐν τῷ κόσμῳ θεωρουμένων διὰ τινος τεταγμένου τε καὶ ἀπαραβάτου ρυθμοῦ αὐτῇ ἑαυτῆς ἀπτομένη καὶ τὴν τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον εὐαρμοσίαν ἐργαζομένη τὴν παναρμόνιον ταύτην ἐν τῷ παντὶ μουσουργεῖ μελωδίαν, ἥς ἀκροατῆς ὁ νοῦς γίνεται κατ’ οὐδὲν τῇ ἀκοῇ ταύτῃ συγχρώμενος, ἀλλ’ ὑπερκύπτων τὰ τῆς σαρκὸς αἰσθητήρια καὶ ἄνω γενόμενος, οὕτως ἐπαίει τῆς τῶν οὐρανῶν ὑμνωδίας» [5, 433C].

⁶ «...τῷ παρὰ τοῦ Θεοῦ Πνεύματι, ὡς ὄργανα κεκινηκότε τὰ τῶν προφητῶν στόματα» [2, 904C].

⁷ «Χριστοῦ μου το στόμα», «τό τοῦ Χριστοῦ δὲ στόμα, ἐν Ἰωάννῃ

ἐλάλησε» *Миня Январь, Λ', канон святых, ода γ', троп. β'.*

⁸ «Ὡς μήτε ψυχὴν πρὸ τοῦ σώματος, μήτε χωρὶς ψυχῆς τὸ σῶμα... ἀλλὰ μίαν ἀμφοτέρων ἀρχὴν» [6, 236B].

⁹ «Τὸ ψαλτήριον ὄργανόν ἐστι μουσικὸν ἐκ τῶν ἄνωθεν μερῶν τῆς κατασκευῆς ἀποτελοῦν τὸν ἦχον, ἡ δὲ τοιοῦτου ὄργανου μουσουργία ‘ψαλμὸς’ λέγεται. Οὐκοῦν ἐκ τοῦ σχήματος τῆς κατασκευῆς ὁ προτρεπτικὸς εἰς ἀρετὴν λόγος ἐμφασιν ἔχει. Τὸν γὰρ σὸν βίον ψαλμὸν εἶναι διακελεύεται μὴ τοῖς γηϊνοῖς φθόγγοις περιηχούμενον (φθόγγους δὲ φημι τὰ νοήματα), ἀλλὰ καθαρὸν τε καὶ ἐξάκουστον ἐκ τῶν ἄνωθεν τε καὶ οὐρανίων τὸν ἦχον ἀπεργαζόμενον» [7, 493C].

¹⁰ «Αὐτὸς γὰρ ὁ μέγας Διονύσιος καὶ τὸ πῦρ καὶ τὸν ἀέρα καὶ τὸ ὕδωρ καὶ τὴν γῆν ἐμφανεῖς τύπος ἔχειν λέγει τῆς θεαρχικῆς ιδιότητος, καὶ ὁ μὲν μεῖζων τῶν μεγάλων τούτων Παῦλος «τὰ ἀόρατά» φησι «τοῦ Θεοῦ, ἀπὸ κτίσεως κόσμου τοῖς ποιήμασι νοούμενα καθοράται, ἢ τε αἰδῖος αὐτοῦ δύναμις καὶ θεότης» [8, 285].

¹¹ «Ψαλτήριον μὲν τροπικῶς καὶ ὄργανον ἡρμοσμένον μουσικῶς εἰς ὕμνους τοῦ Θεοῦ ἡμῶν, ἡ τοῦ σώματός ἐστι κατασκευή· ψαλμὸς δὲ αἰ διὰ τοῦ σώματος πράξεις, αἰ εἰς δόξαν Θεοῦ ἀποδιδόμεναι, ὅταν ὑπὸ τοῦ λόγου ἡρμοσμένου μηδὲν ἐκμελὲς ἀποτελῶμεν ἐν τοῖς κινήμασιν. Ὡδὴ δὲ ἐστίν, ὅσα θεωρίας ἔχεται ὑψηλῆς καὶ θεολογίας. Ὡστε ὁ ψαλμὸς λόγος ἐστὶ μουσικὸς, ὅταν εὐρύθμως κατὰ τοὺς ἀρμονικοὺς λόγους πρὸς τὸ ὄργανον κρούηται, ᾧ δὲ φωνὴ ἐκμελῆς ἀποδιδόμενη ἐναρμονίως, χωρὶς τῆς συνηχίσεως τοῦ ὄργανου. Ἐνταῦθα τοῖνον, ἐπειδὴ ἐπιγέγραπται, “ψαλμὸς ᾠδῆς”, ἡγοῦμεθα τὴν ἀκόλουθον πρᾶξιν τῇ θεωρίᾳ τὸν λόγον αἰνίσσεσθαι. Οὗτος δὲ ὁ “ψαλμὸς τῆς ᾠδῆς”, κατὰ τὴν ἐπιγραφὴν, “τοῦ ἐγκαινισμοῦ τοῦ οἴκου” περιέχει τινὰς λόγους. Καὶ ἔοικε κατὰ μὲν τὸ σωματικόν, ἐπὶ τῶν χρόνων τοῦ Σολομῶντος ἀνεγερθέντος τοῦ περιβοήτου ναοῦ ὁ λόγος διεξοδεύεσθαι, πρὸς τὸ ψαλτήριον μελωδούμενος· κατὰ δὲ τὸ νοητόν, τὴν ἐνσωμάτωσιν τοῦ Θεοῦ Λόγου σημαίνει καὶ τὸν ἐγκαινισμὸν τοῦ καινῶς καὶ παραδόξως αὐτοῦ κατασκευασθέντος οἴκου, τὴν ἐπιγραφὴν δηλοῦν» [4, 307D].

¹² «Ψαλμὸς δὲ καὶ ᾠδὴ, καὶ αἴνεσις, καὶ ὕμνος, καὶ προσευχὴ, τοιαύτην πρὸς ἄλληλα τὴν διαφορὰν ἔχει· ψαλμὸς μὲν γὰρ ἐστίν, ἡ διὰ τοῦ ὄργανου τοῦ μουσικοῦ μελωδία· ᾠδὴ δὲ ἢ διὰ στόματος γενομένη τοῦ μέλους μετὰ τῶν ῥημάτων ἐκφώνησις. Ἡ δὲ προσευχὴ ἰκετηρία ἐστὶ, περὶ τίνος τῶν συμφερόντων προσαγομένη

τῷ Θεῷ. Ὑμνος δὲ ἢ ἐπὶ τοῖς ὑπάρχουσιν ἡμῖν ἀγαθοῖς ἀνατι-
θεμένη τῷ Θεῷ εὐφημία. Αἶνος δὲ, ἴτοι αἴνεσις (ταυτὸν γὰρ ἐπ’
ἀμφοτέρων τὸ σημαϊνόμενον), τῶν θείων θαυμάτων περιέχει τὸν
ἔπαινον» [7, 493B].

¹³ «ὁ ὑψηλὸς βίος καὶ τὸ τὰ ἄνω φρονεῖν, καὶ ἐκ τῶν οὐρανίων τε
καὶ ὑπερκειμένων νοημάτων ἔχειν τὸ ἡμέτερον ὄργανον, τοῦτο
ἕμνος ἐστὶ τοῦ Θεοῦ, οὐκ ἐν δυνάμει ῥημάτων, ἀλλ’ ἐν τῷ ὑπερέ-
χοντι κατορθούμενος βίῳ» [7, 497A].

¹⁴ «Ἐκεῖ μὲν αὐλοὶ καὶ κιθάραι καὶ σύριγγες, ἐνταῦθα δὲ οὐδὲν
ἀπηχῆς μέλος. ἀλλὰ τί; ἕμνοι, ψαλμοὶ. Ἐκεῖ μὲν οἱ δαίμονες
ἀνυμνοῦνται, ἐνταῦθα δὲ ὁ πάντων Δεσπότης Θεός» [9, 306].

¹⁵ «Οἱ ψαλμοὶ πάντα ἔχουσιν, οἱ δὲ ἕμνοι πάλιν οὐδὲν ἀνθρώπινον·
ὅταν ἐν τοῖς ψαλμοῖς μάθῃ, τότε καὶ ἕμνους εἴσεται, ἅτε θεϊότερον
πρᾶγμα. Αἱ γὰρ ἄνω δυνάμεις ἕμνοῦσιν, οὐ ψάλλουσιν... Τίς ὁ
ἕμνος τῶν ἄνω, τί λέγει τὰ Χερουβιμ, ἴσασι οἱ πιστοί. Τί ἔλεγον
οἱ ἄγγελοι κάτω; Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ. Διὰ τοῦτο μετὰ τὰς ψαλ-
μοδίας ἕμνοι, ἅτε τελειότερόν τι πρᾶγμα. *Ψαλμοῖς, φησὶν, ἕμνοις,
ῥῳδαῖς πνευματικαῖς ἐν τῇ χάριτι ἄδοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ
Θεῷ*» [9, 363–364]. См. [Кол. 3, 16–17].

¹⁶ «Δείκνυσι δὲ τοῦτο καὶ ἡ ὀργανικὴ τοῦ σώματος ἡμῶν διασκευὴ
πρὸς ἐργασίαν μουσικῆς φιλοτεχνηθεῖσα παρὰ τῆς φύσεως. Ὁρᾷς
τὸν τῆς ἀρτηρίας αὐλόν, τὴν τῆς ὑπερώας μαγάδα, τὴν διὰ γλώτ-
της καὶ παρειῶν καὶ στόματος, ὡς διὰ χορδῶν καὶ πλήκτρον, κι-
θαρῳδίαν» [5, 444A].

¹⁷ Минея август, 15. Утренняя канон, ода ζ', троп. β'.

¹⁸ Минея август, 15. Второй канон, ода ζ', троп.β'.

¹⁹ «Εἶδος λύρας ἢ φόρμιγγος εἶχε σχῆμα τριγωνικόν, καὶ ἑπτὰ
χορδὰς ἀλλ’ ἠυξήθη ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν βραδύτερον εἰς ἑννέα καὶ
ἑνδεκά. Ἀδύνατον δὲ ἦτο νὰ διέφερε πολὺ ἀπὸ τῆς λύρας ἢ τῆς
φόρμιγγος. [18, τ. 2, 717].

²⁰ «Παίζω κιθάραν ἢ ὁποιονδήποτε ὄργανον ἐντατόν “Συνηρμο-
σμένη τῇ λύρα πρὸς τὸν αὐλὸν ἐκίθαρσεν ὁ παῖς” Ξεν. ... ἀκούω
παιζομένην ἐμπρός μου (ἢ παίζομαι ὡς τραγουδῶ ἢ σκοποῦς εἰς) τὴν
κιθάραν» [19, τ. 1, 719].

²¹ «κέλαδος ἑπτατόνου λύρας» Εὐρ.» [18, τ. 3, 66].

²² Продолжая эту тему святоотеческого богословия, святой
Максим Исповедник говорит об «умном» звучании души,
сравнивая ее с музыкальным инструментом: «Καὶ ἵνα τούτοις
μικρόν τι μίξω θεώρημα πρόσφορον, τάχα αὕτη ἐστὶν ἡ θεία δεκάς

τῶν χορδῶν τοῦ κατὰ ψυχὴν νοητοῦ ψαλτηρίου, ἢ τὸν λόγον ἐπι-
χοῦντα τῷ πνεύματι διὰ τῆς ἄλλης τῶν ἐντολῶν μακαρίας δεκάδος
ἔχουσα, καὶ τοὺς ἐντελεῖς τὲ καὶ ἐναρμονίους καὶ εὐμελεῖς νοητῶς
ἀποτελοῦσα φθόγγους, δι' ὧν ὑμνεῖται Θεός, ἵν' ἐγὼ μάθω τίς ὁ
τῆς ἀδοῦσης καὶ τίς ὁ τῆς ἀδομένης δεκάδος λόγος» [10, 23]. Эта
мысль находит отражение и в чине пострижения в Великую
Схиму, где в молитве священника о постригаемом сказано:
«Κατασκευασον αὐτὸν ὄργανον ἐναρμόνιον, ψαλτήριον τερπνὸν
τοῦ Ἁγίου Πνεύματος» [16, 212].

²³ «Φησὶ γὰρ “αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐν ἤχῳ σάλπιγγος”, ὅτε καὶ
μιμεῖτε τὴν τοῦ παντὸς ἀρμονίαν τῷ ποικίλῳ τε καὶ πολυειδεῖ τῶν
ἀρετῶν, ὄργανον ἐν ρυθμῷ μελωδίας τῷ Θεῷ γενομένη. Ὀνομάζει
δὲ τοῦτο διὰ τινος τροπικῆς σημασίας ψαλτήριόν τε καὶ κιθάρα
ν ὁ λόγος· μεθ' ὃ πᾶν τὸ γεῶδές τε καὶ κωφὸν καὶ ἄναυδον ἀπο-
θεμένη ἐν τῇ τῶν τυμπάνων μεγαλοφωνία ταῖς οὐρανίαις χορείαις
συνάπτει τῶν ἰδίων χορδῶν τὸν ἦχον. Χορδαὶ δ' ἂν εἶεν τῷ ὄρ-
γανῷ ἐντεταμέναι τὸ ἐν ἐκάστη ἀρετῇ πρὸς κακίαν ἀνένδοτόν τε
καὶ ἀχάλαστον. Δι' ὧν γίνεται ἡ καλὴ συνῶδια τοῦ κυμβάλου ταῖς
χορδαῖς μιγνυμένου, ὅταν ὁ τῶν κυμβάλων ἦχος εἰς τὴν θείαν χο-
ροστασίαν ἐπεγείρη τὴν προθυμίαν. Ὅπερ μοι δοκεῖ τὴν πρὸς τοὺς
ἀγγέλους τῆς φύσεως ἡμῶν διερμηνεύειν συνάφειαν, ἐν ᾧ φησιν
“αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐν κυμβάλοις εὐήχοις”». [5, 484AB].

²⁴ «Ἡ γὰρ τοιαύτη σύνοδος, τοῦ ἀγγελικοῦ λέγω πρὸς τὸ ἀνθρώ-
πινον, ὅταν ἐπαναχθῇ πρὸς τὴν ἀρχαίαν λῆξι ἢ ἀνθρωπίνῃ φύσει,
τὸν γλυκὺν ἐκεῖνον ἦχον διὰ τῆς πρὸς ἀλλήλους συμπῳσεως τῆς
εὐχαριστίας ἀποτελέσει... Τοῦτο γὰρ ἢ τοῦ κυμβάλου πρὸς τὸ
κύμβαλον ἐνδείκνυται σύνοδος. Ἐν κύμβαλον, ἢ ὑπερκόσμιος
τῶν ἀγγέλων φύσις· ἕτερον κύμβαλον, ἢ λογικὴ τῶν ἀνθρώπων
κτίσις». [5, 484B].

²⁵ См. «Ἐν κυμβάλοις ἠχήσωμεν, ἐν ὠδαῖς ἀλαλάξωμεν», Минея
декабрь, КД', Вечерня, Κύριε ἐκέκραξα, стихира α'.

Λυτeρατυρα

PG = J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus, series Graeca*.
T. 1–161. Paris, 1857–1866.

1. Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Λόγος κατὰ Ἑλλήνων. PG 25, 3–96.

2. Ἀθηναγόρου Ἀθηναίου φιλοσόφου. Πρεσβεία περὶ χριστιανῶν.
PG 6, 889–972.

3. Αποσπάσματα τοῦ Ωριγίνους ἐκ τῶν πατερικῶν ἔργων.

- Βιβλιοθήκη Ἑλλήνων Πατέρων καὶ ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων
14. Αἰθῆναι, 1958.
4. Βασιλείου Μεγάλου. Ὁμιλίας εἰς τοὺς Ψαλμοὺς. *PG* 29, 209–494.
5. Γρηγορίου Νύσσης. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν. *PG* 44, 432–608.
6. Γρηγορίου Νύσσης. Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου εἰς κεφάλαια λ'. *PG* 44, 125–256.
7. Γρηγορίου Νύσσης. Β' βιβλίον εἰς τοὺς ψαλμοὺς, κεφ. Γ'. *PG* 44, 493C.
8. Γρηγορίου Παλαμᾶ. *Συγγράμματα*. Τ. Α'. Θεσσαλονίκη, 1962.
9. Ἰωάννου Χρυσοστόμου. Ὑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Κολοσσαεῖς ἐπιστολὴν εἰς ὁμιλίαν ΙΒ'. *PG* 62, 363–364.
10. Maximi confessoris Mystagogia una cum Latina interpretatione Anastasii bibliothecarii, edita a Christian Boudignon. Corpus Christianorum. Series Graeca 69. Turnhout, 2011.
11. Ὁριγένους τὰ εἰς τὸ κατὰ Ματθαῖον εὐαγγέλιον Ἐξηγητικά. *PG* 13, 829–1598.
12. Ильин В. Н. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона. *Путь* № 26, 1930. С. 114–118.
13. Чудинова И. А. Голоса и молчание преподобных жен: Фонология богослужения как мистагогия слуха. СПб.: РИИИ, 2019 (рукопись).
14. Βυζαντινὸ λεξικὸν Σουΐδα. Εἰσαγωγὴ Βασίλης Κατσαρός. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν ἐκδόσεις (6. γ.).
15. Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικὸν ὅλης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης. Αἰθῆναι, 1964.
16. *Εὐχολόγιον Μέγα*. Αἰθῆναι, 1980.
17. Σταματάκου Ἰωάννου Δρ. *Λεξικὸν ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλώσσης*. Αἰθῆναι, 1972.
18. Liddell H. G., Scott R. *Μέγα λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης μεταθρασθὲν ἐκ τῆς Ἀγγλικῆς εἰς τὴν ἄλληνικὴν*. Τ. 1–3. Αἰθῆναι, 1974.
19. Βυζαντίου Σκαρλάτου Δ. *Λεξικῶν τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς γλώσσης καὶ καθαρύουσης*. Τ. 1–2. Αἰθῆναι, 1964.

References

1. Athanasius Alexandrias. Logos kata Ellinon [Orations Against

- the Hellenes]. *PG* 25, 3–96. (In Greek)
2. Athenagoras o Atheneos. Presvia peri Christianity [Embassy for the Christians]. *PG* 6, 889–972. (In Greek)
 3. Origenes Adamantius. Apospasmata [Apospasmata]. *Bibliothiki Ellinikon Pateron kai ekklesiastikon singrafeon* [Library of Greek Fathers and Church Writers] 14. Athens, 1958. (In Greek)
 4. Basil Megalos. Omilie is tous Psalmous [Homilies on the Psalms]. *PG* 29, 209–494. (In Greek)
 5. Gregory Nyssen. Is tin Epigrafin ton Psalmon [The Inscriptions of the Psalms]. *PG* 44, 432–608. (In Greek)
 6. Gregory Nyssen. Peri kataskeuis anthropou [On the Making of Man]. *PG* 44, 125–256. (In Greek)
 7. Gregory Nyssen. Deutero Biblio is tous Psalmous [The Second Book on the Psalms]. *PG* 44, 493C. (In Greek)
 8. Gregory Palamas. *Singrammata [Writings]*. T. 1. Thessaloniki, 1962. (In Greek)
 9. John Chrysostom. Ipomnima is tin Koloseas Epistoli [The Homilies on the Pauline Epistle]. *PG* 62, 363–364. (In Greek)
 10. *Maximi confessoris Mystagogia* una cum Latina interpretatione Anastasii bibliothecarii [Maximus the Confessor Mystagogia]. Corpus Christianorum. Series Graeca 69. Turnhout, 2011.
 11. Origenes Adamantius. Is to kata Matheon Euaggelion Eksegitika [Commentary on the Gospel of Matthew]. *PG* 13, 829–1598. (In Greek)
 12. *Ilyin V. N.* Aisteticheski I bogoslovski smysl kolokolnogo zvona [The Aesthetic and Theological Meaning of the Bell]. *Pout* № 26, 1930. P. 114–118. (In Russian)
 13. *Chudinova I. A.* Golosa I molchaniye prepodobnysch zhen [Voices and Silence of the Nuns]. St. Petersburg: Russian Institute of the Art History, 2019. (In Russian)
 14. *Byzantino leksiko Suida [Byzantine Dictionary of Suida]*. Ed. by Vasily Katsaros, Thyrathen: Thessaloniki. (In Greek)
 15. *Dimitraky D.* Mega leksikon olis tis ellinikis glossis [Large Dictionary of all Greek]. Athens, 1964. (In Greek)
 16. *Euchologion Mega*. Athens, 1980. (In Greek)
 17. Stamatakis I. Leksikon arxaias ellinikis glossis [Dictionary of Ancient Greek Language]. Athens, 1972. (In Greek)
 18. *Liddell Henry G., Scott Robert.* Mega leksikon tis Ellinikis

Glossis [Large Greek Dictionary]. T. 1–3. Athens, 1974. (In Greek)

19. *S. D. Vizantios*. Leksikon tis Arxaias Ellinikis glossis kai katharevousais [Dictionary of the Ancient Greek Language]. T. 1–2. Athens, 1964. (In Greek).

Чудинова Ирина Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Chudinova Irina Anatolievna – PhD, musicologist, senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

irinachud@gmail.com

III. Жанр- и формообразование в инструментальной музыке

III. Genre and Form in Instrumental Music

УДК / UDC 78.01

С. М. Смоляр / Svetlana M. Smolyar
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ КОНТОНАЦИЯ
(СЕГМЕНТНЫЙ УРОВЕНЬ)

ON THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF
CONTONATION (SEGMENT LEVEL)

Аннотация. Статья посвящена вопросу определения понятия контонация. Предмет исследования – пространственно-тембровая формообразующая природа контонации как феномена музыкального языка, являющаяся результатом комплексного применения звуковых и исполнительских ресурсов. Цель исследования – разработка универсальных аспектов понятия контонация, тесно связанных с пространственно-тембровой природой данного феномена. Гипотеза: контонация – один из важнейших формообразующих феноменов музыкального языка наряду с феноменом интонации. Содержание и роль понятия контонация выявлено в ее взаимосвязи с формообразованием на сегментном уровне минимального объединения звуков. Результатом данного исследования является уточнение понятия контонации, подразумевающее универсальные черты и принципы формообразования, присущие феномену контонации.

Ключевые слова: контонация, тембровость, звук, звуковысотность, пространственность, минимальная звуковая и произносительная единица, сегментный уровень музыкальной речи.

Annotation. The article is devoted to the definition of connotation. The subject of the study is the spatial-timbre formative nature of connotation as a phenomenon of musical language, which is the result of a complex application of sound and performance resources. The aim of the study is to develop universal features of the concept of “intonation”, closely related to the spatial and timbre nature of this phenomenon. Hypothesis-connotation is one of the most important formative phenomena of musical language, along with the phenomenon of intonation. The content and role of the concept of connotation is determined, its relationship with the formation at the segmental level of the minimal Association of sounds is revealed. The result of this study is the definition of the concept of connotation, based on the identified universal features and the principle of formation inherent in the phenomenon of connotation.

Keywords: connotation, timbre, sound, pitch, spatiality, minimal sound and pronunciation unit, segmental level of musical speech.

Изучение взаимоотношений тембра и формы является актуальным вопросом музыкознания на протяжении XX в. Исследование теоретического материала по вопросам темброорганизации показал факт ее постепенного формирования в работах по искусствоведению, музыкознанию, в теории музыки и в других направлениях музыкального искусства. К настоящему времени накоплен аналитический и теоретический материал, обобщающий процессы эволюции музыкального языка, где тембр выполняет главную роль (В. Медушевский, Ю. Холопов, Ю. Рагс, Е. Назайкинский, А. Володин, А. Веприк, И. Барсова, Г. Благодатов, Э. Денисов, В. Емельянов, С. Пономарев и др.). В XXI в. потребность в раскрытии темы тембро-формообразования возрастает. В научных публикациях по этой проблеме обнаружено много определений тембрового формообразования, сформулированных в разных контекстах музыкального познания (тембро-форма, фонизм, фабульность). Однако при этом отсутствует общепринятое понятие, имеющее научное определение, которое бы объединило прежние открытия в области тембрового формообразования.

Тембр составляет одну из основ формообразования. Наиболее адекватное наименование данному феномену было дано в начале XXI в. в понятии «контонация», предложенном Игорем Викторовичем Мациевским [13]. С появлением контонации возникла необходимость в ее многоаспектном толковании, которое было бы способно осветить вопросы тембро-формообразования в различных областях музыкального искусства. Формообразующие универсальные качества феномена контонации будут определены в формообразовании на сегментном уровне, предполагающем минимальное звуковое соединение, основы организации музыкальной речи. Мы ставим задачу научно осмыслить понятие контонации, выявить его тембро-формообразующую сущность и содержание изучаемого феномена. Тембр и пространство звука акустических инструментов, а также развитость слуховых представлений исполнителя создают благоприятные условия для реализации контонации на практике. Мы предполагаем выделить универсальные черты контонации и контонационный формообразующий исполнительский принцип. Это послужит основой в определении понятия контонации в исполнительском аспекте.

Информации о феномене контонации крайне недостаточно. Первичные авторские определения [12, 13] нуждаются в углубленном исследовании. Согласно И. В. Мациевскому контонация наряду с интонацией является фундаментальной «формообразующей универсалией» исполнительского процесса. Однако если интонационно организованная форма предполагает развитие мотива в пространственно-временном континууме, то контонационная форма предполагает звуковое обобщение, единение звучности мотива и субмотива [5] как готового слухового резюме пространственно-тембрового гармонического «со-звучия». К схожим выводам в от-

ношении тембро-формообразования приходили многие исследователи XX в. Помимо фундаментального труда Б. Асафьева [2], в котором автор впервые затрагивает вопросы участия тембра в формообразовании, необходимо упомянуть работу Е. Назайкинского [15], исследовавшего масштабные уровни в музыке, среди которых фонический обобщенно соотносится с тембром. Кроме того, следует назвать большой труд В. Медушевского [14], с его интонационно-фабульной двойственной теорией формообразования. Важное открытие было сделано В. Бобровским [4] – обозначены два основных аспекта формы (композиционный и функциональный). Укажем также на тектонический подход к форме Ю. Холопова – «музыка тонов» и «музыка звучностей» [23] и др. Приведенные ключевые понятия относительно формы выявляют двойственную природу формообразования. Формообразующие аспекты интонации раскрыты и выявлены, в то время как определение и содержание пространственно-тембровой природы контонации в организации формы еще предстоит обосновать. В работах авторов XX в. оно представляется обобщенно в таких понятиях, как «музыка звучностей», «фонизм», «тембро-форма», функциональность, структурность и пр. Необходимо провести комплексное исследование сегментного уровня пространственно-тембровой звуковой организации, затрагивающее в том числе вопросы акустики, исполнительских навыков и слуховых представлений, что позволило бы выявить универсальные черты понятия контонация в аспекте контонационного формообразования.

Взаимоотношением звуковысотности и тембровости, с точки зрения слуховых восприятий, была занята музыкальная наука XIX–XX вв. (В. Келер, К. Штумпф, М. Майер, Г. Гельмгольц, Ю. Рагс, А. Володин и др.). Понятия звуковысотности и тембра рассматривались в музыкальной науке отдельно, несмотря на то, что первое

обрело более широкое толкование. Теория музыки, с ее стремлением к профессионализации учебного процесса, на первый план выдвинула звуковысотность [21, 239], которая рассматривается в отрыве от тембровых основ, в то время как они являются неотъемлемыми акустическими параметрами звучащего тела. Теория зонной природы слуха, выдвинутая в середине XX в. Николаем Гарбузовым, также отдельно рассматривает звуковысотность, нашедшую широкое практическое применение в первую очередь у инструментов со свободным звуко-рядом [7]. В сравнении с ней работа о зонной природе тембрового слуха менее обоснована [8]. Тембровый слух в ней не соотнесен с акустическими свойствами звука и не связан с едиными принципами звукообразования. Зонная теория привнесла большие изменения в расширение знаний о звуковом процессе. Но при этом она не привела к важным выводам о том, что музыкант с развитым пространственно-тембровым и звуковысотным слухом ощущает параметры звуковысотности и тембра в единстве. В связи с тем, что музыкальные процессы протекают во времени и пространстве, звук, благодаря исполнительским средствам, становится вовлеченным в изменчивость пространственно-временного и пространственно-тембрового измерения исполнительского процесса. Исполнитель влияет на звуковой спектр, регулируя («настраивая») обертоны.

Однако в течение XX в. многие авторы изучают звуковысотность отдельно от тембровости (В. Холопова, Т. Кюрегян, А. Шенберг, Э. Праут, И. Способин, Ю. Тюлин, К. Штокхаузен). Формообразующие функции тембра в диссертационных исследованиях выявляются лишь на примере больших форм [18]. Вопрос о базовых основах тембровой организации существенно затронут не был. В теоретической работе Е. Назайкинского «Звуковой мир

музыки» автором предложены две конструкции: звук-тон-нота и тон-фонизм-соноризм. Понятие тон автор разделяет с шумами, не имеющими ясной звуковысотности, относя к шуму и громкость, и пространственную локализацию, и тембр. При этом многие исследователи еще в начале XX в. говорили именно о двух компонентах высоты: собственно высоты и высоты-тембра. Самуил Майкапар в начале прошлого века писал о двух свойствах слуха при восприятии тембра: слышимого обобщенно (воспринимаемого тембровой краской и не имеющей ясной звуковысотности) и слышимого гармонически (воспринимаемого пространственно-гармоническим слухом, исходящим от обертоновых тонов) [11, 199]. Основной тон и гармоническая звучность (тембровость) являлись единым процессом (тон и звучность – не отдельные процессы) для ученых начала XX в.

Все дело в том, что различия в восприятии тембра музыкальных звуков, звуковысотности и шумов объясняются тем, что «тембровое качество музыкальных звуков может восприниматься независимо от высотного, в то время как в восприятии шумов высота и тембр не расчлняются. Для звуков с быстро меняющимися параметрами членение восприятия этих звуков на высотные, тембровые и громкостные элементы часто бывает невозможным ни по объективным, ни по субъективным признакам. Поэтому выделение тембровой характеристики возможно лишь для относительно устойчивых по высоте и громкости звуков» [22]. Этим объясняется отчасти преимущественность развития именно звуковысотной теории в XX в.

Анализ литературы, таким образом, позволил систематизировать характеристики, связанные с понятием контонации, имеющие значение для выявления универсальных черт контонации.



Модель основных характеристик, связанных с понятием контонация, и выведенные универсальные черты данного понятия

Понятие «тембровость» мы соотносим с понятиями «тембровые характеристики звука», «фонизм» и «зонная теория тембрового слуха». Пространственность мы соотносим с понятиями «пространственные характеристики звука», «пространственная локализация звука и шумы», «форманта и резонанс», «пространственный слух». Понятие звуковысотность с «основным тоном», с понятием «взаимодействие тонов» и «зонная теория звуковысотного слуха». Универсальные черты понятия контонация представлены понятиями «пространственно-тембровое объединение звуков», «обобщение «со-звучий» и «структурирование музыкальной речи». Тембр и пространственность неотъемлемо связаны в исполнительском процессе, оказываясь в едином звуковом потоке преобразования в необходимую звучность. Контонация

рассматривается автором на сегментном уровне, позволяющем исследовать результат соединения двух звуков (единения тонов).

Имеющиеся исследования понятия о минимальных единицах языка содержат ряд противоречий. В целом музыковеды выделяют два процесса в основах музыкального языка: минимальный звуковой и минимальный произносительный [10; 16; 22]. Авторы едины в отношении звуковой единицы, но при этом выводы о произносительной единице разнятся между собой. Прояснение содержания минимальной произносительной единицы для теории музыки существенно, а для данной работы имеет принципиальное значение. Уточним вопрос, вызывающий разногласия. Е. Титов: «В абстрагировании от звукового процесса вербальный слог разложим на более мелкие единицы (фонемы), музыкальный же тон на более мелкие единицы – только атаку или только стационарную часть – разложить невозможно. В языкознании смысловое разделение звуковой и произносительной единицы закономерно (первая представлена фонемой, вторая – слогом), в музыкальном же языке тон, являясь звуковой единицей, есть одновременно и неделимая произносительная единица» [22, 10]. А. Клюев: «Если под звуковой единицей понимается отдельный звук либо взятое по вертикали созвучие, то произносительной единицей признано сочетание из двух соседних звуков или созвучий, взятых по горизонтали» [10].

Для уточнения этой информации вновь обратимся к соотношению единиц языка и музыки. В речевом понимании звук (фонема) соответствует минимальной речевой единице, а слог (два-три речевых звука) – минимальной произносительной единице речи. В музыке, минимальный звуковой процесс происходит внутри звука, в то время как минимальный произносительный процесс реализуется в соединении звука со следующим.

Минимальный звуковой процесс завершается в звуковом окончании, в то время как произносительный выявляется только в процессе окончания одного звука и начала следующего. «Запрос» на взаимодействие инициируется в отношении одного звука к другому, исполнителем, тем самым активируется минимальный процесс соединения. Два задействованных звука оказываются в одном процессе минимального соединения. Ключевым в данном случае являются не два отдельных звука, а одно (единое) соединение, возникающее между звуками, образуемое исполнительскими средствами.



Минимальная звуковая и произносительная единица

Таким образом, основу музыкального языка составляют два процесса: минимальный звуковой (процесс внутри звука) и минимальный произносительный (процесс между звуками, задействующий оба звука). Это дополняет предыдущие выводы авторов. Пока речь идет о минимальной звуковой единице (один звук – один основной тон) и не существует потенциальной связи со следующим звуком, в минимальном звуковом процессе акустическая информация о составе звука вне музыкального процесса не отражает реализованных исполнительских

лем гармонических созвучий, только свободные обертоновые тона. Исполнитель слышит в одном звуке основной тон, шумы, пространственную локализацию и тембровую краску, на первый взгляд, не имеющие ясной высоты, о чем и пишет Е. Назайкинский [15]. Но стоит взять за основу исполнительский процесс взаимодействия звуков, возникают предпосылки для образования звучностей («со-звучий»). Частичные тона, слышимые ранее обобщенно (как тембровые компоненты), в процессе взаимодействия звуков «настраиваются» исполнителем, обретают качество потенциальных гармоничных тонов, способных обобщаться и «сонастраиваться», организуясь в структуры благодаря исполнительскому навыку звукоизвлечения. Таким образом, выявление произносительной единицы дает понимание сущности универсальных черт понятия контонация.

Звуковая смежность при объединении звуков обуславливает формирование комплекса ресурсов, дополняющих друг друга. Звуковое единство обеспечивает установление тесных связей между всеми направлениями на основе единых поставленных исполнительских задач. Взаимосвязанность в контонационном формообразовании трактуется в трех аспектах: акустика извлекаемого звука, исполнительские навыки и слуховой запрос. Каждое из трех направлений взаимодополняемо обеспечивает платформу взаимодействия начал, формирования объединяющих связей и взаимодействующих компонентов. Исследуя взаимодействие данных ресурсов, автор пришел к выводу, что основным принципом объединения двух звуков в контонационном формообразовании является реализация исполнителем синергетического эффекта при образовании единой звучности и обобщения тонов.



Модель синергического контонационного формообразования

Синергия (греч. *syn* – вместе, *ergos* – действующий) – суммирующий эффект взаимодействия двух и более факторов, приводящий к дополнительному (новому) качеству. Синергичность контонации представляет собой усиление эффекта от исполнительского взаимодействия, приводящего к обобщению двух тонов или более.

В данном случае новое качество при исполнительском взаимодействии двух звуков происходит благодаря взаимосвязанным процессам каждого из ресурсов: акустика извлекаемого звука (основной тон и обертоновые тона, имеющие зонную область для необходимой коррекции исполнителем), исполнительские навыки (владение звукоизвлечением, реализующим слуховой «запрос» и действующим широту зонной области извлекаемого звука) и слуховое представление – «запрос» (активность пространственно-тембрового и пространственно-высотного слуха исполнителя, настроен на слуховые представления при интерпретации музыкальных

задач). Музыкальный звук взаимосвязан с музыкальным инструментом, однако их инвариантность может корректироваться исполнительским знанием и опытом. Другие ресурсы (исполнительские навыки, различные виды слуховой настройки и умение работать со слуховыми представлениями) при реализации синергетического эффекта контонации могут иметь разную природу воплощения в зависимости от уровня мастерства. При активности и развитости описанных выше ресурсов инициируется процесс объединения звучности и обобщения тонов. Тем самым выявляется процесс контонационного формообразования, при котором достигается настраиваемая исполнителем пространственно-тембровая звучность («со-звучие»), инициируемая внутренними слуховыми представлениями.

Предложенный комплекс универсальных черт контонации и принцип формообразования позволяют идентифицировать понятие контонации и рассматривать его как исполнительскую пространственно-тембровую синергетическую формообразующую «универсалию» музыкального языка. Благодаря исполнительским и акустически-звуковым ресурсам синергетический принцип формообразования контонации реализуется в объединении звуков («настройка» тонов), обобщении «со-звучий», тем самым выявляются основы структурирования музыкальной речи. Вышеизложенные положения обуславливают актуальность темы и необходимость дальнейшего развития теории контонации, способствующей систематизации вопросов начального формообразования. Музыкальная наука давно нуждалась в едином унифицированном понятии, способном обосновать своей природой многочисленные открытые явления тембровой организации. Теперь предстоит лишь соотнести понятие контонации с прежними понятиями о темброорганизации и с открытиями в области темброформы в XX–XXI вв.

Определение феномена контонации на сегментном уровне является чрезвычайно актуальным для исполнительского искусства, педагогики, музыкознания и семиотики, открывает большие возможности для будущих исследований в области начальной организации музыкальной речи.

Литература

1. *Алябьева А. Г.* О природе континуальных и дискретных свойств темброформы // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-prirode-kontinualnyh-i-diskretnyh-svoystv-tembroformy>
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
3. *Блауэрт Й.* Пространственный слух. М.: Энергия, 1979. 222 с.
4. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 322 с.
5. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь: опыт системного исследования музыкального искусства : монография. СПб.: Композитор, 2006. 646 с.
6. *Володин А. А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука: сб. статей / ред. Е. В. Назайкинского. М.: Музыка, 1970. Вып. 1. С. 11–38.
7. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа звуковысотного слуха. М.: Музгиз, 1948. 96 с.
8. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа тембрового слуха. М.: Музгиз, 1956. 70с.
9. *Киселева О. А.* Принципы фортепианного исполнительского формообразования: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2002. 302 с.
10. *Клюев А. А.* Артикуляция, произношение, штрих – термины музыкознания. Новосибирск, 1983. 30 с. Рук. депонир. в НИО Информкультура. № 592.
11. *Майкапар С. М.* Музыкальный слух. М.: Типо-литография Русского творчества печатного и издательского дела, 1900. 130 с.

12. *Мацієвський І. В.* Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. 172 с.
13. *Мацієвський І. В.* Контонація и формообразование // *Мацієвський І. В.* В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. С. 3–33.
14. *Медушевский В. В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... доктора иск. М., 1981. 381 с.
15. *Назайкинський Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка 1988. 254 с.
16. *Никитенко О. Б.* Фонологические аспекты музыкального языка: автореф. дис. ... канд. иск. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1987. 24 с.
17. *Передерий О. И.* Развитие тембрового слуха в формировании музыканта: дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2003. 260 с.
18. *Пономарев С. В.* К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: дис. ... канд. иск. М., 2001. 543 с.
19. *Райс М. А.* К определению понятия «тембр» // PHLHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 1. С. 10–19. DOI: 10.7256/2453-613X.2018.1.25749 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25749
20. *Смоляр С. М.* Высотно-тембровая природа интонируемого звукоизвлечения на домре // Домра: исполнительское и педагогическое искусство. (история, теория, практика): материалы научно-практической конференции, [прошедшей в рамках Первого московского форума «Домра 2017» (16 февраля 2017 г.)]. М.: ООО Издательство «Согласие», 2017. С. 95–109.
21. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.: АПН РСФСР, 1947. 334 с.
22. *Титов Е. С.* Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 226 с.
23. *Холопов Ю. Н.* О сущности музыки // Ю. Н. Холопов и его научная школа. М., 2004. С. 6–17.

References

1. *Alyabyeva A. G.* О природе континуальних і дискретних своєств темброформи [On the Nature of the Continuum and

- Discrete Properties of the Timbre Form]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. [Cultural Life of the South of Russia]*. № 4. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-prirode-kontinualnyh-i-diskretnyh-svoystv-tembroformy>. (In Russian)
2. *Asafyev B. F.* Muzykal'naya forma kak protsess. [Musical Form as a Process.] The Second Publ. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p. (In Russian)
 3. *Blauert Y.* Prostranstvennyj slukh.[Spatial Hearing]. Moscow: Energiya. 1979. 222 p. (In Russian)
 4. *Bobrovskiy V. P.* Funktsional'nyye osnovy muzykal'noy formy. [Functional Basis of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1977. 322 p. (In Russian)
 5. *Bonfeld, M. Sh.* Muzyka: Yazyk. Rech': opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva [Music: Language. Speech: the Experience of the Systematic Study of Musical Art]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2006. 646 p. (In Russian).
 6. *Volodin A. A.* Rol' garmonicheskogo spektra v vospriyatii vysoty i tembra zvuka [The Role of the Harmonic Spectrum in the Perception of Pitch and Timbre of Sound.]. *Muzykalnoe iskusstvo I nauka. Sbornik statej, red. E. V. Nazajkinskij [Musical Art and Science. Collection of Articles. Ed. E. V. Nazajkinskij]* Moscow: Music, 1970. Vol. 1. P. 11–38.
 7. *Garbuzov N. A.* Zonnaya priroda zvukovysotnogo slukha [Zone Nature of Sound Pitch Hearing]. Moscow: Muzgiz, 1948. 96 p. (In Russian)
 8. *Garbuzov N. A.* Zonnaya priroda tembrovogo slukha [Zone Nature of Timbre Hearing]. Moscow: Muzgiz, 1956. 70 p. (In Russian)
 9. *Kiseleva O. A.* Printsipy fortepiannogo ispolnitel'skogo formoobrazovaniya. [Principles of Piano Performance Shaping]. Dissertatsiya kand. iskusstvovedeniya [Diss. of PhD]. Novosibirsk, 2002. 302 p. (In Russian)
 10. *Klyuyev A.A.* Artikulyatsiya, proiznosheniye, shtrikh – terminy muzykoznaneya. [Articulation, Pronunciation, Stroke – Terms of Musicology]. *Informkul'tura*, No 592. Novosibirsk, 1983. 30 p. (In Russian)
 11. *Maykapar S.M.* Muzykal'nyy slukh.[Ear for Music]. *Tipolitografy of Russian creativity printing and publishing business*. Moscow, 1900. 130 p. (In Russian)

12. *Matsiievskiy I. V.* Igrī I spivgolossya. Kontonatsiya. Muzikologichni rozvidki. [Games and Consents. Contonation. Musicological Researches]. Ternopil: Aston, 2002. 172 p. (In Ukrainian)
13. *Matsiyevskiy I. V.* Kontonatsiya i formoobrazovaniye. [Contonation and Forming]. *V prostranstve muzyki. [In the Space of Music]*. Vol. I. Sankt-Petersburg, 2011. P. 3–33. (In Russian)
14. *Medushevskiy V. V.* Intonatsionno-fabul'naya priroda muzykal'noy formy. [Intonation-Fable Nature of Musical Form]. Dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya [Dissertation of Doctor of Art History]. Moscow, 1981. 381 p. (In Russian)
15. *Nazaykinskiy E. V.* Zvukovoy mir muzyki [Sound World of Music] Moscow: Muzyka, 1988. 254 p. (In Russian)
16. *Nikitenko O. B.* Fonologicheskiye aspekty muzykal'nogo yazyka. [Phonological Aspects of the Musical Language]. Avtoreferat dissertatsii na soisk. kand. Iskusstvovedeniya [The Referat of the Diss. of PhD]. Leningrad, 1987. 24 p. (In Russian)
17. *Perederiy O. I.* Razvitiye tembrovogo slukha v formirovanii muzykanta [Development of Timbre Hearing in the Forming of Musician]. Dissertatsiya na soiskaniye kandidata iskusstvovedeniya [Diss. of PhD]. Sankt-Petersburg, 2003. 260 p. (In Russian)
18. *Ponomarev S. V.* K probleme vzaimosvyazi tembra i formy v muzykal'nom proizvedenii. [On the Problem of the Relationship of Timbre and Form in a Musical Composition]. Dissertatsiya na soiskaniye kandidata iskusstvovedeniya [Diss. of PhD] Moskva. 2001. 543 p. (In Russian)
19. *Rays M.A.* K opredeleniyu ponyatiya «tembr» [To the Definition of Timbre]. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2018. № 1. P. 10–19. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25749 (In Russian)
20. *Smolyar S. M.* Vysotno-tembrovaya priroda intoniruyemogo zvukoizvlecheniya na domre. [The High-Pitched Timbre Nature of Intonated Sound Production on Domra]. Moscow: Publ. house Soglasie, 2017. P. 95–109. (In Russian)
21. *Teplov B. M.* Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey. [Psychology of Musical Abilities]. Moscow: APN RSFSR, 1947. 334 p. (In Russian)

22. *Titov E. S. Teoreticheskiye osnovy muzykal'noy artikulyatsii.* [Theoretical Foundations of Musical Articulation]. Dissertatsiya na soiskaniye kandidata iskusstvovedeniya [Diss. of PhD]. Rostov-na-Donu, 2002. 226 p. (In Russian)
23. *Holopov Y. N. O sushchnosti muzyki.* [On the Essence of Music] *Y. Kholopov i ego nauchnaya shkola.* [Y. N. Kholopov and His Scientific School]. Mosow, 2004. P. 6–17. (In Russian).

Смоляр Светлана Михайловна – музыкант-исполнитель, лауреат международных конкурсов, солистка и концертмейстер группы альтовых домр оркестра им. В. В. Андреева, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия).

Svetlana Mikhailovna Smolyar – musician, laureate of international competitions, soloist and concertmaster of the viola domras of the orchestra V. V. Andreeva, senior lecturer, St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russia).

svasmusic2012@gmail.com

Н. В. Калентьева / Natalia V. Kalentieva
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

ЭСТЕТИКА ИМПРОВИЗАЦИИ В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ
ИСТОРИЧЕСКИ ОРИЕНТИРОВАННОГО
КЛАВЕСИННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

IMPROVISATION AESTHETICS IN THE LIGHT
OF PROBLEMS OF HISTORICALLY-ORIENTED
HARPSICHORD PERFORMANCE

Аннотация. В статье рассматривается важнейшая черта исторически ориентированного исполнительского стиля – импровизационность, историческую обусловленность и художественную правомерность которой доказывают трактаты музыкальных ученых эпохи Барокко (Д. Ортис, Д. Тартини, Л. Пенна). Со ссылкой на трактаты дается характеристика разных аспектов импровизации – импровизационные формы, орнаментика, диминуирование. Рассмотрена проблема возрождения импровизационного стиля в аспекте исполнительского (Р. Киркпатрик, Г. Леонхардт, Т. Коопман, В. Радченков) и научного творчества (В. О. Рабей, Ф. Нойманн).

Ключевые слова: историческое исполнительство, клавесин, Барокко, Рококо, импровизация, диминуции, орнаментика, гармоническое каприччо, бестактовая прелюдия, каденции, цифрованный бас.

Annotation. The article discusses the most important feature of the historically oriented performing style – improvisation, historical conditionality and artistic validity of which are proved by the treatises of the Baroque musical scholars – D. Ortiz, D. Tartini, L. Penna. With reference to the treatises, the characteristics of different types of improvisation are given. The problem of reviving the improvisational style in the aspect of performing (R. Kirkpatrick, G. Leonhardt, T. Koopman, V. Radchenkov) and scientific creativity (V. O. Rabey, F. Neumann) is considered.

Keywords: historically informed performance, period instruments, harpsichord, Baroque, Rococo, improvisation, diminution, ornamentation, harmonic capriccio, tactless prelude, cadences, basso continuo.

На рубеже 50–60-х гг. XX в. возникла традиция аутентичного исполнения клавирной музыки эпохи Барокко и раннего классицизма на исторических клавесиных (оригинальных либо копиях) с соблюдением норм исполнительского стиля XVII–XVIII вв. Основателем аутентизма традиционно считается Арнольд Долмеч (1858–1940) – автор труда «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков, по материалам современников» (1915), ставшего теоретическим фундаментом этого направления [1].

Важнейшей особенностью исторически ориентированной манеры является реализация неотъемлемой черты стиля прошлого – импровизационности. С конца XVI в. интерес к импровизации был исключительно велик. Инструменталисты импровизировали в обиходном музицировании, в процессе обучения, на соревнованиях в мастерстве. В истории музыки известны состязания в мастерстве Л. Маршана и И. С. Баха, Д. Скарлатти и Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта и И. В. Хесслера.

Знаменательной работой в плане развития импровизационного исполнительского стиля стала запись демонстрационного музыкального материала из «Трактата о глоссах» [2], посвященного проблемам орнаментального варьирования, испанского композитора XVI в. Д. Ортиса¹. Запись осуществили Х. Саваль (виола да гамба) и Т. Коопман (клавесин) в 1990 г. Вариационный принцип развития формы рассматривается автором как базовый для двух жанров – вариаций на остинатный бас и мадригальных фантазий с диминуированием и орнаментальным варьированием одного из голосов. Музыкальные примеры видов варьирования, снабженные краткими и точными комментариями, составляют основу трактата. «...Я предлагаю здесь шесть ричеркад на нижеследующую простую мелодию, каковую там, где она записана для баса, надобно исполнять на чембало, сопровождая ее аккордами и каким-либо контрапунктом» [3, 5] – так ав-

тор трактата комментирует вариации на остигатный бас. «Надлежит взять мадригал или мотет, либо что иное, что желаешь исполнить, и переложить его для чембало, как сие делать принято» [3, 4] – такими словами Д. Ортис предваряет серию из нескольких версий одного и того же мадригала с орнаментальными вариациями в разных голосах. Оба принципа работы использовались исполнителями прошлого для импровизации вариаций на остигатный бас, мадригальных фантазий. Трактат и его реализация современными музыкантами являются обобщением и подтверждением практики импровизации эпохи раннего Барокко.

Среди импровизационных форм необходимо также выделить следующие:

1. Каденция. Клавишные инструменты предоставляли большие возможности для импровизации каденций не только в концертах с оркестром, но и в сольных композициях в тех случаях, когда форма содержала ритмическую остановку на грани разделов формы. Замедление движения и остановка на неустойчивой гармонии, в особенности перед репризой, традиционно являлись местом для предполагаемой автором каденции. К примеру, в сонатах эпохи Рококо, в частности в сонатах Д. М. Рутини ор. 6 (1761), на гранях формы постоянно встречается ритмическая остановка с обозначением ферматы на доминантовой гармонии – в исполнительской традиции нашего времени такая ритмическая остановка означает импровизацию виртуозной каденции.

2. Цифрованный бас. В современной исполнительской традиции ярким примером может служить реализация цифрованного баса В. Радченковым в сонате ми мажор для флейты и клавесина И. С. Баха [4]. Важнейшими условиями при игре цифрованного баса в исполнительской и педагогической практике В. Радченков

полагал: трехголосную фактуру, необходимость мелодической логики в голосоведении, импровизацию интонационных подробностей.

3. Немеетрическая (бестактовая) прелюдия – жанр французской клавесинной музыки XVII в., основоположником которого является Л. Куперен.

4. Гармонические каприччо. В гармонических каприччо (И. К. Ф. Фишер, В. Манфредини) выписанные крупными длительностями последовательности аккордов следует играть в разнообразной и изысканной фигурации.

5. Прелюдия, интерлюдия – жанр, предваряющий циклическую форму или ее часть. Примером может служить импровизация прелюдии, исполненная Р. Хиллом, предваряющая тему «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха². Ярким примером интерлюдии является импровизация второй части, исполненная В. Радченковым, между крайними частями сонаты Д. М. Рутини ор. 6 № 5, посвященной великому князю Петру Федоровичу³.

Импровизация раздела циклической формы – высший уровень владения аутентичным исполнительским стилем – в современной практике встречается редко, всегда имеет стилистическую и историческую обоснованность. Большой интерес представляет история импровизации В. Радченкова в сонате Д. М. Рутини. У композитора встречаются клавесинные сонаты двух видов: двух- и трехчастные. Двухчастные сонаты Д. М. Рутини создает именно в петербургский период творчества (1758–1761), ранее и позднее – трехчастные. Основной образный, событийный смысл в трехчастных сонатах несут Первая часть и Финал. Вторые части имеют оттенок непредсказуемости, невелики по масштабам, выполняют роль интерлюдии между крайними. В облике вторых частей

необходимо отметить ряд черт, характерных для импровизации: арпеджированные пассажи, декламационный тематизм, не формульный, не кристаллизованный в яркую мелодию – в целом фактура производит впечатление записанной импровизации. Клавесинист и композитор В. Радченков высказал интересную мысль, что, создавая двухчастные сонаты возможно, что Д. М. Рутини предполагал импровизацию второй части, отсутствие второй части – это, по сути, приглашение к импровизации, к сотворчеству. Ведь именно в петербургский период творчества, в период придворной службы композитор целенаправленно занимался клавесинным исполнительством и педагогической деятельностью. Клавесинная традиция в середине XVIII в. в Петербурге находится в стадии становления, вероятно, что таким образом Д. М. Рутини оставил пространство для сотворчества своим ученикам и коллегам, возможность именно на практике более глубоко понять особенности клавесинного исполнительского стиля. Приглашение к импровизации В. Радченков, разумеется, принял и реализовал замысел композитора в сонате соль минор № 5 ор. 6 – между первой частью и финалом клавесинист импровизирует интерлюдия.

Помимо импровизационных форм существовала практика орнаментирования и диминуирования – включения в процессе исполнения различных мелизмов и мелодических импровизационных подробностей. Ряд музыкально-теоретических работ посвящен этой проблеме – сошлемся на трактат Л. Пенны «Основные правила музыкальной фигурации для начинающих» [5] и трактат «Об украшениях в музыке» Д. Тартини [6]. К традиционным для мелодических инструментов мелодическим орнаментальным подробностям клавесинисты добавляют и фактурные: гармоническая фигурация, ходы по фигурационным тонам в средних голосах, аччакатуры. Импровизационные подробности были приняты

при повторах разделов формы, о чем свидетельствуют выписанные авторами варьированные повторы, например в цикле «Шесть сонат с варьированными репризами» К. Ф. Э. Баха (1760), в ряде клавишных пьес Ф. Куперена, например, Premier Ordre – Première Courante, Gavotte.

О традиции варьирования в музыке Барокко пишет в своем труде В. О. Рабей. «Тенденция свободного орнаментирования оригинального текста встречает противодействие определенной части музыкантов, отвергающих любые украшения, не обозначенные в уртекстах, а тем более – варьирование самих текстов. Такая позиция обычно аргументируется требованием «простоты» и «верности оригиналу». Высказывается также мнение, что орнаментальные и диминутивные изменения будто бы мешают ясно воспринимать мелодию. Подобный буквализм представляется совершенно чуждым духу старинной музыки. Разумеется, здесь, как и во всем, необходимо обостренное чувство меры. Все же импровизационное начало должно быть так или иначе выявлено в исполнении. Приведем в этой связи выдержку из работы Ф. Нойманна: «Орнаментика в музыке Барокко – это нечто большее, чем поверхностный блеск, это один из основополагающих элементов стиля» [7, 46–47].

На протяжении XIX в. произошел постепенный отход от практики импровизации, и музыканты начала и середины XX в. уже считали импровизационную традицию прервавшейся. Первые попытки вернуть столь важную черту стиля прошлого в современную исполнительскую практику можно наблюдать в игре Р. Киркпатрика, например в каденциях концертов И. С. Баха⁴. Вслед за Р. Киркпатриком импровизация становится неотъемлемой характеристикой стиля Б. ван Асперена, находит свое наиболее яркое воплощение в целенаправленной работе Р. Хилла, Т. Коопмана, В. Радченкова.

В современной аутентичной традиции при многократной игре одного и того же текста исполнительские решения отличаются в значительной степени по различным аспектам музыкальной выразительности, продолжая традицию импровизационного прочтения XVII–XVIII вв. – эпохи, характеризующейся сочетанием в личности мастера исполнителя и композитора. Импровизация была нормой эстетики Барокко, композитор видел в потенциальном исполнителе равного себе, прошедшего композиторскую школу, способного вывести исполнительское решение из особенностей письма произведения, создать собственную уникальную интерпретацию в рамках традиции. Пространство импровизации – пространство для своеобразного диалога композитора и исполнителя, диалога в «большом времени», если воспользоваться термином М. М. Бахтина, рождающее эстетику исторически ориентированного исполнительского стиля – эстетику неповторимости исполнительских решений.

Примечания

¹ Ortiz D. Recercadas Del Tratado De Glosas / исп.: J. Savall, Viola da gamba, T. Koopman, Harpsichord – France Astrée Auvidis, 1990. – 1 CD.

² Bach, Johann Sebastian. Goldberg Variations. [Recorded live at Kaufhaussaal, Freiburg, Germany] / исп.: R. Hill, harpsichord. – USA: Music & Arts Programs of America, 1995. – 1 CD.

³ Rutini, Giovanni Maria. Six sonatas for harpsichord, Op. 6 [Шесть сонат для клавирина оп. 6, посвященных великому князю Петру Федоровичу] / исп.: В. Радченков, клавирина. – Санкт-Петербург: IMLab, 2004. – 1 CD.

⁴ Bach Johann Sebastian. [Концерты] / исп.: R. Kirkpatrick, Harpsichord, R. Baumgartner, Conductor, Festival Strings Lucerne, Orchestra – Germany: Archiv Production, 1961. – 1 грп.

Литература

1. *Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the 17-th and 18-th centuries. Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Company, Limited. New York: The H.W. Gray Co., Sole Agents for the U. S. A., 1974. 494 p.
2. *Ortiz D.* Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones (Roma 1553). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1961. 136 s.
3. *Катунян М. И.* Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу // Искусство музыки: теория и история: электронное периодическое рецензируемое научное издание. М., 2012. № 3. С. 3–13. URL: <http://studydoc.ru/doc/2416044/katunyan-m.i.-postkompoziciya-xvi-veka--na-puti-k> (дата обращения: 22.09.2019).
4. *Бах И. С.* Соната ми мажор для флейты и бассо континуо (BWV 1035) / [Текстологич. ред., вступит. ст. и коммент. Т. Шабалиной, реализация цифрованного баса В. Радченкова]. СПб.: Композитор, 2000. 20 с.
5. *Penna L.* Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata; distinti in tre libri: Dal Primo spuntano li Principij del Canto Figurato; Dal Secondo spiccano le Regole del Contrapunto; Dal Terzo appariscono li Fondamenti per suonare L'Organo, ó Clavicembalo sopra la Parte. Bologna: Giacomo Monti, 1672. 282 p.
6. *Tartini D.* Trattato degli abbellimenti della musica. Paris, 1771. 94 p.
7. *Рабей В. О.* Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1996. 65 с.

References

1. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the 17-th and 18-th Centuries. Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Company, Limited. New York: The H. W. Gray Co., Sole Agents for the U. S. A., 1974. 494 p.
2. *Ortiz D.* Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones (Roma 1553) [Treaty of Glossas

- on Clauses and Other Genres of Points in the Music of Violons (Roma 1553)]. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1961. 136 p.
3. *Katunyan M. I.* Poskompoziciya XVI veka: na puti k avtorskomu opusu [Post-Composition of the 16-th Century: on the Way to the Author's Opus]. *Iskusstvo muzyki: teorija i istoriya: elektronnoe periodicheskoe rezenziruemoe nauchnoe izdanie* [The Art of Music: Theory and History: Electronic periodical peer-reviewed scientific publication]. 2012. Vol. 3. P. 3–13. Available at: <http://studydoc.ru/doc/2416044/katunyan-m.i.-postkompoziciya-xvi-veka--na-puti-k> (accessed 22.09.2019). (In Russian)
 4. *Bach I. S.* Sonata mi magor dlya fleyti i chembalo. BWV 1035 [tekstologicheskaya redakzia, vstupitelna statia i kommentarii T. Shebalinoy, realizazia zifrovannogo basa V. Radchenkova]. *Bach I. S.* Sonata E Mayor for Flute and Harpsichord. BWV 1035 [Text Edition, Introductory Article and Comments by T. Shabalina, Implementation of Basso Continuo V. Radchenkova]. Saint-Petersburg: Publishing house «Compositor», 2000. 20 p. (In Russian)
 5. *Penna L.* Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata; distinti in tre libri: Dal Primo spuntano li Principij del Canto Figurato; Dal Secondo spiccano le Regole del Contrapunto; Dal Terzo appariscono li Fondamenti per suonare L'Organo, ó Clavicembalo sopra la Parte [The First Musical Beginnings for Beginners of Figurative Music; Distinguished in Three Books: from the first the Principles of Figurative Singing; From the Second Stand out the Rules of the Counterpoint; from the Third Appear the Foundations for Playing the Organ, or Harpsichord over the Part]. Bologna: Giacomo Monti, 1672. 282 p. (in Italian)
 6. *Tartini D.* Trattato degli abbelimenti della musica [Treatise on the Embellishments of Music.]. Paris, 1771. 94 p. (in Italian)
 7. *Rabey V. O.* Skripichnoe tvorchestvo G. F. Telemana: istoria, stil, problemi interpretazii. Avtoref. diss... doktora iskusstvo-vedenia [Violin creativity of G. F. Telemann: History, Style, Problems of Interpretation. Dr. sci. diss. abstr.]. Moscow, 1996. 65 p. (In Russian).

Калентьева Наталья Вадимовна – клавесинистка. С 2013 г. по настоящее время является постоянным участником цикла передач «История клавесина» на радиостанции «Град Петров» (Санкт-Петербург, Россия).

Natalia Vadimovna Kalentieva – harpsichordist. From 2013 to the present, she is a regular participant in the program series “History of the Harpsichord” at the radio station “Grad Petrov” (Saint-Petersburg, Russia).

clavesin2009@gmail.com

Т. В. Карташова / Tatiana V. Kartashova
(Саратов, Россия / Saratov, Russia)

СТИЛЕВЫЕ ПАРАДИГМЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ТХУМРИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ХИНДУСТАНИ

STYLISTIC PARADIGMS OF INSTRUMENTAL THUMRI
IN THE CONTEXT OF HINDUSTANI MUSICAL CULTURE

Аннотация. В статье рассматривается роль инструментального жанра тхумри в музыкальной культуре Северной Индии. Обращается внимание на тхумри *гаты* (композиции) в практике игры на различных инструментах и специфику исполнения на них – бансури, саранги, шехнай, сантур. Исследуется влияние вокального жанра тхумри на своего инструментального коллегу. Отдельное внимание уделяется основным исполнительским школам (*гхаранам*): это *гхарана* Имдада Хана с ее выдающимся *ситаристом* Вилятом Ханом, *гхарана сарода* Гхулам Али Хана и самая молодая *гхарана* Аллауддина Хана. Также анализируются композиционные особенности современного инструментального тхумри.

Ключевые слова: тхумри, гат, инструментальная музыка, Северная Индия, ситар, сарод, саранги, гармоника, экхара.

Annotation. The article discusses the role of the instrumental genre of thumri in the musical culture of Northern India. Attention is drawn to the thumri gat (compositions) in the practice of playing various instruments and the specifics of performance on them – bansuri, sarangi, shehnai, santur. The influence of thumri vocal genre on his instrumental counterpart is considered. Special attention is paid to the main performing schools (gharanas): these are Gharana Imdad Khan with her outstanding sitar Vilayat Khan, Gharana saroda Ghulam Ali Khan and the youngest Gharana Allauddin Khan. The compositional features of modern instrumental thumri are also analyzed.

Keyword: thumri, gat, instrumental music, North India, sitar, sarod, sarangi, harmonium, ekhara.

В течение долгих веков тхумри был известен как вокальный жанр любовно-романтического содержания и исключительно лирического характера. Первостепенное место в нем принадлежит тексту. Индийские ученые едины во мнении, что сущность данного жанра заключается в явлении *бол-банао* – «души тхумри», по образному выражению С. К. Чоубе [3, 182]. Однако в XIX в. получил широкое распространение инструментальный жанр тхумри, который в последнее время даже конкурирует с вокальным, а иногда и превосходит его в популярности. Инструментальную музыку в Индии можно услышать на концертах гораздо чаще, чем вокальную, причем исполнение тхумри включают в свои программы такие корифеи, как Пандит Шивкумар Шарма (*сантур*)¹, Пандит Хари Прасад Чаурасия (*бансури*), Устад Ашиш Хан (*сарод*). Обратимся к историческим предпосылкам, способствовавшим появлению и дальнейшему мощному развитию инструментального тхумри.

Исторические предпосылки. Наряду с необычайной популярностью классического *хайала*, пришедшего на смену архаичному и строгому *дхрупаду*, повышенным вниманием стали пользоваться и новые инструменты – *ситар*, *сарод* и *табла*. К 1850 г. они затмили традиции *бина*, *рабаба*, *сурсингара* и *пакхаваджа*, использовавшихся для сопровождения *дхрупада*, и стали основными в инструментальном стиле тхумри и *хайала*. Несмотря на то, что музыка, исполняемая на этих инструментах, сохранила стилистические особенности *дхрупада*, *ситаристы*, *сарангия* и *сародия*, начали активно развивать новые исполнительские стили, основанные на другой инструментальной технике и стремительно расцветающем вокальном тхумри в Лакхнау². *Табла* стал сопровождающим инструментом танцевального *катхака*, тхумри и *хайала*. Наконец, в XX в. вокальная техника и манера исполнения тхумри были восприняты и

адаптированы в инструментальной музыке, в частности *ситаристом* Виляятом Ханом и его учениками. Таким образом, в новом жанре тхумри объединились специфические вокальные и чисто инструментальные особенности стиля, а также развились собственные характерные черты, придавшие исполняемой музыке необычайную свежесть и неповторимый «аромат».

Ранний *гат* на ситаре и сароде. В начале XIX в. в Лакхнау возник новый исполнительский стиль на *ситаре*, соединивший специфическую манеру игры на этом инструменте, элементы традиционной региональной музыки и особенности популярного в то время *бандиши* тхумри. Основателем стиля считается Гхулам Раза Хан (?–1856) – одна из «звезд», украшавших двор правителя Ваджид Али Шаха. Его композиции, названные «*разахани гат*»³, исполнялись в умеренном и подвижном темпе, в *тала* «Тинтал» (16 долей). Этот стиль стал широко популярным, особенно среди лакхнауской элиты. *Разахани гат* в структурном отношении был похож на *бандиши* тхумри: 1) он также состоял из *стхайи* и *антара*, в отличие от включавшего четыре раздела *дхрупада*; 2) использовал, как и тхумри, более «легкие» *раги* (*рагини*) и 3) стилизовал народные мелодии (*дхун*). Новый ситарный стиль характеризовался как «легкий» и менее ортодоксальный, непосредственно связанный с *бандиши* тхумри: музыка исполнялась в быстром темпе с акцентированием внимания на ритмических комбинациях. Индийские музыковеды придерживаются мнения, что *разахани гат* черпал вдохновение и репертуар в тхумри, и из-за популярности в Лакхнау его прозвали *пураб* (восточный) *бадж* (стиль) [2, 24].

К середине XIX в. *ситар* (затем и тхумри) начал сопровождать парный барабан *табла*, высокий и свежий тон которого соответствовал высоко настроенному звучанию *ситара*. Известно, что *табла* (в соединении с

саранги) был аккомпанирующим инструментом оживленных песен *таваиф* (куртизанок) и танцевальных представлений *катхак*. К концу столетия *табла* стал самым популярным ударным инструментом Северной Индии, войдя в постоянный «сопроводительный штат» классического *хайала*, *разахани гата*, *газала* и *тхумри* (в вокальной музыке вместе с *саранги* и гармоникой). Ряд исследователей считают, что *бандиши* тхумри оказал огромное влияние на формирование *разахани гата*, поскольку большое количество ранних *гатов* было «простой адаптацией *бандиши* тхумри» [2; 6]. По мнению П. Маньюэля⁴, большое количество ранних *гатов* было простой адаптацией *бандиши* тхумри, «часто с добавлением специфических стереотипных образцов *бол* (слов) *diri-diri*» [7, 166].

Сохранилось даже звуковое подтверждение этому (грамзапись, сделанная около 1918 г. *ситаристом* Имдадом Ханом) и письменное свидетельство в руководстве по *ситару* Бхикана Хана «Ситар Дарпан». Также в обширный трактат «Надвинод» (1896) Г. Чуннилала включено множество композиций *бандиши* тхумри Лаллана Пия и *ситарные гаты* в «легких» *рагах* с внедренной вокальной техникой. Таким образом, существуют примеры многочисленных композиций *бандиши* тхумри, «перекочевавших» в *разахани гат ситара* и других инструментов.

Тхумри гаты в практике игры на различных инструментах

Бансури – поперечная флейта – традиционный «божественный» атрибут пастуха Кришны – имеет в Индии очень древнее происхождение. Этот инструмент – самый близкий тембру человеческого голоса. Prestиж *бансури* как классического инструмента возрос в XX в. в связи со значительным увеличением технических и выразитель-

ных возможностей в опытных руках таких мастеров-исполнителей, как Панналал Гхош (1911–1962) и блестящий виртуоз современности Хари Прасад Чаурасия (р. 1938).

Классический и «полуклассический» стили исполнения на *бансури* заимствованы из вокальной музыки, особенно если принять во внимание редко исполняемый среди инструменталистов *ати виламбит* (очень медленный темп) в *тала* «Эктал» (12 долей) и «Джхумра» (14), которые связаны исключительно с вокальным жанром *хайала*. В настоящее время можно услышать в концертных программах знаменитого Пандита Хари Прасад Чаурасия композиции тхумри преимущественно в *тала* «Кахарва» (8), «Дадра» (6) или «Рупак» (7).

Саранги – это струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами, завораживающий и околдовывающий, как поэтично описывает его певица Рита Гангули, «своей мелодической сладостью» [5, 92]. Еще в ранние века *саранги* традиционно сопровождал эротические песни-танцы *таваиф*. *Сарангия* непосредственно обучали музыке *таваиф* и аккомпанировали им. В XX столетии *саранги* вторил голосу вокалиста в тхумри, *хайале* и даже иногда в *дхрупаде*: известная *дхрупадия* доктор Сумати Мутаткар до сих пор использует в своих концертных выступлениях *саранги* в сопровождающем инструментальном ансамбле. Аккомпанируя певцу, *саранги* одновременно исполнял три «роли»: сначала имитировал голос во время исполнения вокалистом виртуозных пассажей *бол-банао*; затем заполнял промежутки в пении соответствующими мелодическими фразами и, наконец, присоединялся к певческому голосу в каденции с заранее сочиненным *муххра* (рефреном) начальной строки. Вторичную функцию (аккомпанирующую) должна была выполнять *лехра* – короткий мотив на *саранги* в данном *тала*, многократно повторяющийся

без изменений при сопровождении *нритта* (танца) в *катхаке*. Начиная с прошлого века, *лехра* традиционно сопровождает сольные выступления мастеров-*табля*, концерты которых в настоящее время пользуются огромной популярностью в Индии.

До XX столетия *саранги* не воспринимался в роли солирующего классического инструмента. Его престиж подняли талантливые мастера-виртуозы Бунду Хан (1886–1955), принадлежавший *гхаране* (школе) Дели, и позже Рам Нараян (р. 1927), который расширил технические и выразительные возможности инструмента.

В течение многих веков *сарангия* развивали и отшлифовывали собственно инструментальную технику игры, что в дальнейшем позволило современным исполнителям, в частности, такому мастеру, как Сабри Хан, играть инструментальный *алап*, *джод* и разновидности *джхала* в чисто вокальном стиле.

Влияние вокальной музыки на исполнительский стиль *саранги* особенно сильно сказалось в *гатах* тхумри, где секции *вистар* формируются полностью на стиле *бол-банао* и используется общепринятый *тала* «Чанчар» (14 долей), что в целом создает у публики слуховое впечатление «вокального» исполнения *бол-банао*, только без слов.

Тхумри на *саранги* в инструментальной традиции обычно начинается с *алапа*, непременно завершающегося каскадом виртуозных *танов*. Вследствие того, что *сарангия* сопровождают огромное количество исполнителей, относящихся к различным музыкальным *гхаранам*, они превосходно ориентируются во всех основных вокальных стилях, воплощая их в инструментальном варианте. Самым известным виртуозом-*сарангия* нового тысячелетия считается Дхруба Гхош, сын Пандита Никхила Гхоша – мастера игры на *табла*.

Шехнай. Как и *саранги*, *шехнай* (разновидность индийских гобоев) отлично подражает тембру человеческого голоса, но громкое природное звучание не соответствует роли сопровождающего инструмента в классической музыке. На возникновение тхумри *гат* в практике игры на *шехнай* в большей степени повлияла инструментальная музыка, чем вокальная. Однако известный исполнитель на *шехнай* Пандит Бисмиллах Хан (1916–2006) из Бенареса часто включал «*пурби дхун*» (западный напев) в *тала* «Чанчар», пришедшие явно из «традиций исполнения региональных песен *каджри* и *чайти* в *пурби-анге* бенаресскими куртизанками» [7, 180].

Сантур – один из самых древних струнных инструментов, в переводе с персидского означает «сто струн». В Индии этот инструмент также называют кашмирские цимбалы. В *сантуре* современной конструкции для каждого звука натягивается по три струны, которые прикрепляются к подставкам, имеющим колки. Играют парой легких изогнутых палочек, сделанных из древесины грецкого ореха. Первый музыкант, который начал исполнять на *сантуре* классические композиции, это известный современный виртуоз Пандит Шивкумар Шарма (р. 1938). В 1955 г. состоялось публичное выступление будущего прославленного маэстро, которое открыло путь народному инструменту *сантуру* на арену классической музыки. *Сантур*, с которым сейчас выступает Шивкумар Шарма, был изготовлен его дедом в 95-летнем возрасте⁵. Для того чтобы исполнять классическую и «полуклассическую» музыку, Шарма усовершенствовал не только форму инструмента, но и ввел новшества в технику игры, что позволило значительно сократить время настройки инструмента. На его *сантуре* 87 струн, охватывающих диапазон трех октав. Мастер использует скользящую технику игры, создавая очень изящную вибрацию звука. По словам современников, Шивкумар

Шарма – инструменталист-виртуоз с ярко выраженным исполнительским стилем.

Тхумри *гаты* в исполнении великого мастера сочетают элементы вокальной техники и собственно инструментальных приемов игры на *сантуре*, что позволяет исполнять сложные виртуозные композиции в жанре *бол-банао* тхумри. Они обычно лаконичны по своему объему и завершаются ускоряющимся разделом *лагги* с каскадом блестящих «легких» *танов*; отличаются широким применением продолжительных *минд*, богатой мелизматикой, использованием *мишра-раг* (смешанных).

Гармоника. В исполнительской практике современного вокального тхумри сложился сопровождающий инструментальный ансамбль, включающий *тампуру* или *сварамандал* (функция бурдона), *табла* (ритмические функции, выдерживание цикла *тала*), а также один из инструментов на выбор: *саранги*, скрипку, *шехнаи*, *бансури*, – с синхронным запаздыванием повторяющих партию солиста. Рассмотрим более подробно одного из неизменных участников ансамбля – гармонику.

В настоящее время гармоника (*гармониум*) – это один из популярных инструментов Северной Индии, сопровождающий классическую, «полуклассическую», традиционную и музыку в кинофильмах. В литературе достаточно подробно освещены вопросы, связанные с детальной характеристикой технической стороны «чужестранки» гармоники, с ее европейским происхождением, а также рассматривается «вредность» инструмента для индийской культуры. С 1940 по 1980 г. на ее использование на «Всеиндийском радио был наложен запрет» [4, 48]. Однако гармоника, пройдя суровые «испытания», стала самым уважаемым и незаменимым сопровождающим инструментом.

Гармонику высоко оценил великий Бхая Сахеб Ганпат Рао (1852–1920), достигший значительного мастерства

в игре на этом инструменте. Из анализа ранних грамзаписей великих мастеров, исполнявших *хайал*, *бандиш* тхумри и *газал*, следует, что к 1900 г. *гармоника* получила широкое распространение в «полуклассической» музыке вместе с *саранги*, поскольку на ее клавиатуре легко воспроизводились *таны*. *Саранги* не входил «в моду» до следующего поколения певцов *бол-банао*, таких как Разулан Баи (1902–1974) и Сиддхешвари Деви (1908–1977). Из записей музыки также известно, что выдающиеся *хайалия* Абдул Карим Хан (1872–1937) и Амир Хан (1912–1974) предпочитали сопровождение гармоники, как и живущая ныне великая певица Бегам Парвин Султана (р. 1948). Инструмент был одобрен исполнителями тхумри Баркат Али Ханом (1905–1963) и Нирмалой Деви (р. 1923), в современном *газале* Мехди Хасаном и Гхуламом Али, которые также практикуют аккомпанемент на гармонике. Традиционно этот инструмент имитирует движение музыкальных фраз вслед за голосом вокалиста не синхронно, а с запаздыванием на одну долю, создавая эффект своеобразного эха. Когда певец выдерживает паузу, функцию «солиста» в инструментальном проигрыше, основанном на мелодическом материале *раги*, возлагает на себя *гармоника* – примером этому могут служить практически все композиции тхумри в исполнении Парвин Султаны. В настоящее время на занятиях классического вокала в институте Shriram Bharatiya Kala Kendra (Нью-Дели) *гармоника* используется в качестве бурдонизирующего инструмента, заменяющего *тампуру*, когда тянутся взятые одновременно *Sa* и *Pa* (первый и пятый тоны).

Таким образом, популярность гармоники происходит от заложенной в инструменте многогранности, позволяющей обеспечить и гудение, и мелодию, и в некоторых случаях даже колористические аккорды. Как правило, певцы сами аккомпанируют себе на гармонике, поскольку

ку играть на ней гораздо легче и удобнее, чем на *саранги*. Без гармоник не мыслится ни одно концертное выступление; она выступает как сопровождающий вокалиста и танцовщика инструмент, а также поддерживающий соло инструменталиста или ансамбль музыкантов.

Исполнительские гхараны: гхарана Имдада Хана.

В конце XIX в. возникли различные инструментальные *гхараны* (школы), в которые вошло большинство выдающихся музыкантов. К наиболее значительным относятся *гхарана* Имдада Хана с ее знаменитым *ситаристом* Вилятом Ханом, *гхарана сарода* (потомки и ученики Гхулам Али Хана) и самая молодая *гхарана* Аллауддина Хана, включающая таких выдающихся исполнителей, как Али Акбар Хан и Рави Шанкар.

Гхарана Имдада Хана (1848–1920), сына известного *хайалия* и *сарангия* Сахембада Хана, пользовалась славой во всей Индии. Грамзаписи исполнений Имдада Хана и его сыновей – Вахида Хана (1865–1961) и Инаята Хана (1894–1938) – включают в себя два вида композиций: самостоятельный *алап субрахара* в некоторых *рагах хайала* («Джаунпури», «Пурви» и «Бхайрав») и *разахани гаты ситара* в *рагах* тхумри («Кафи», «Сохини», «Бхайрави», «Кхамадж» и «Джогия»). Первый из названных видов представляет интерес в использовании расширенных мелизматических украшений *минд*, характерных для вокальной музыки. *Разахани гаты* свидетельствуют о воссоединении традиционных инструментальных приемов игры на *бине* и *рабабе* с влияниями *бандиш* тхумри (в структуре *гатов*), *хайала* (в использовании *танов*) и *бол-банао* тхумри (имитация слоговой декламации в *алапе*). В целом речь может идти о формировании признаков чисто инструментального стиля тхумри, обогащенного приемами вокального искусства.

Дальнейшее развитие инструментального стиля продолжилось в творчестве сына Инаята Хана, вид-

нейшего представителя *гхараны* Виляят Хуссейн Хана (р. 1927). Он изучал *ситар* сначала у отца, затем у Дхрув Тара Джоши; *дхрупад* и *хайал* – у известных вокалистов Фаяза Хана, Банде Хасана и Зинда Хасан Хана. Под влиянием учителей и певцов Киранской *гхараны* он разработал собственный инструментальный стиль, имитировавший вокальную музыку и получивший известность как «*гаяки-анг*» («вокальный стиль»). Исследователи отмечают три стилистические особенности, связанные с *гаяки-ангом*. Первая заключается в использовании более сложных и длинных украшений *минд*, напоминавших мелизматику *хайала* и тхумри. Виляят Хан специально произвел изменения в натяжении струн *ситара* для выполнения пассажей с *минд* расширенного звукового диапазона.

Вторая особенность состоит в наличии быстрых *танов*, происходивших также из вокальной музыки. Они включают «*чхут таны* и *гамака таны*, повторяющиеся в быстрой последовательности, которые начинаются каждый раз стремительным глissандо снизу, создавая при этом колебательный эффект» [7, 171]. Такие *таны* свойственны преимущественно *хайалу*, но иногда применяются *ситаристами* в *гатах*, которые исполняются в «легких» *рагах* тхумри.

И наконец, третья отличительная черта *гаяки-анга* связана с использованием вокальных композиций в качестве *гатов*. Существует множество примеров *хайалей*, *бандиш* и *бол-банао* тхумри, исполняемых Виляят Ханом как *гаты*. Более того, на некоторых концертах по ходу исполнения *бол-банао гата* на *ситаре* маэстро перемежает игру непосредственным пением тхумри, таким образом подтверждая демонстрируемый *гаяки-анг* собственным голосом. Обычно подобные вокальные исполнения начинаются в свободном ритме, без сопровождения *табла*, затем переходя непосредственно к *ала-*

пу на *ситаре*. Случается и такая практика, когда Виляят Хан поет композицию в оригинале, в *тала* с полагающимся сопровождением *табла*. Отношение зрителей и музыкантов к проявляемому подобного рода вокальному мастерству весьма неоднозначно. Музыковеды и официальные критики ведут споры по данному вопросу, расценивая это как факт, разрушающий уникальность и абстрактность инструментальной музыки. Но в то же время признают неоспоримый талант и преданную любовь маэстро к вокальному искусству. Публика, в свою очередь, с восхищением оценивает певческое умение мастера, поскольку в действительности Виляят Хан – прекрасный исполнитель тхумри. В 80-е годы прошлого века особенно часто приходилось слышать традиционное для Виляята Хана исполнение *гаяки-анга*, когда после каждой вокальной фразы следовало ее имитационное инструментальное воплощение. Современные музыканты находят в этом стремление восполнить инструментальный *гат* отсутствующим главенствующим элементом вокальной традиции тхумри – искусством выразительного произнесения *бол-банао*. Сегодня традицию сочетания голоса с владением инструментом продолжает племянник Виляята Хана, превосходный исполнитель *газала* и *дхуна* Раис Хан. Среди других представителей *гаяки-анга ситара* можно назвать имя Имрат Хуссейн Хана (р. 1935), младшего брата Виляята Хана, чаще играющего на *ситаре гат* в манере *хайала* и *алап* на *сурбахаре* в ориентации на стиль *дхрупада*. В следующем поколении выдающихся исполнителей на *ситаре* – шесть мастеров-виртуозов, обладающих потрясающей техникой: Нишад и Иршад Ханы, сыновья Имрата Хана; Шуджатт Хан, сын Виляята Хана; Шахид Парвез, внук Вахида Хана (брат Инаята Хана) и пользующийся особой популярностью Буддахитья Мукхерджи (р. 1955), чей отец был учеником Инаята Хана.

Каждый из них отличается собственным ярко выраженным индивидуальным исполнительским стилем инструментального тхумри.

Гхарана сарода Гхулам Али Хана. В конце XIX в. в Лакхнау процветавшие классы *талукдаров* (земледельцев) и торговцев весьма одобрительно восприняли новый инструмент – *сарод* – с его громким звучанием и расширенными возможностями для *гамака* и *танов*, который затмил тихий и мягкий *рабаб*. Как и *ситар*, *сарод* стал фаворитом праздной аристократии. По мнению исследователей, у истоков *гхараны сарода* стоял Гхулам Али Хан (?–1830)⁶.

Начиная с 1920-х гг. традиция *разахани* на *сароде* продолжала интенсивно развиваться. Анализ грамзаписи *гата* в *раге* «Кафи», исполненной Эмиром Ханом (?–1934), свидетельствует, что в основу композиции положен один из вариантов «вездесущего» *бандиши* тхумри с характерными для *сарода* и типичными для традиционного инструментального стиля *танами дири-дири* и *тарпаран*⁷. Обычно исполнялся короткий *алап*, затем первое соло, сопровождаемое виртуозными *танами*, и в очень быстром темпе в *гат* вступала *табла*.

Известный *сародия* Хафиз Али Хан (1888–1973) начал впервые применять стремительные *экхара таны*⁸. Это новшество дало основание считать Хафиза Али Хана первым музыкантом, кто ввел *гаяки-анг* на *сароде*.

Следующее поколение *сародия* в инструментальном жанре тхумри оказалось под влиянием *бол-банао* и *ситарных гатов* Вилайята Хана, начав применять длинные и завершенные мелизмы *гаяки-анга* и усовершенствованные *экхара таны*. Использование вокальной техники позволило играть тхумри в стиле, родственном *бол-банао*, а не *разахани баджу* (стилю).

Яркими исполнителями современности в *гайяки-анге сарода* можно назвать Буддхадева Дасгупту (р. 1933),

доктора Кальяна Мукхерджи (р. 1943), продолжающих использовать богатый потенциал вокальных композиций в качестве источника для *гатов хайала* и тхумри.

Аллауддин Хан и его последователи. Устад Аллауддин Хан (1862(65)–1973) был первым музыкантом в семействе, который начал играть на *сароде*. Поскольку он рожден не в семье профессиональных исполнителей, музыкальной традиции Аллауддина Хана отказывались предоставлять статус *гхараны*. Однако Устад воспитал такое огромное количество выдающихся учеников, включая собственного сына и внука, что многие позавидовали бы такой родословной. Аллауддин Хан прекрасно владел скрипкой, *ситаром* и *сародом*; ему приписывают изобретение популярной *раги* «Мандж Кхамадж».

Али Акбар Хан (р. 1922), сын Аллауддина Хана, является выдающимся *сародия* прошлого века. Его инструментальные тхумри отличаются неторопливым темпом *алана* и, как в музыке отца, экономичным использованием украшений; стиль *гата* – традиционный, с предпочтением *танов дири-дири*, а не *эххара*. Продолжателем традиций Али Акбар Хана в наши дни считается известный *сародия* Раджив Таранатх.

«Легкий» подход к тхумри более очевиден в игре зятя Аллауддина Хана и его же ученика, всемирно известного *ситариста* Рави Шанкара⁹ (1920–2012). Тхумри и *дхуны* в исполнении великого маэстро отражают значительное влияние вокальной музыки в богатых украшениях и типично «слоговом» стиле. Иногда он основывает свои *гаты* на оригинальных *бандиш* тхумри в *тала* «Чанчар». В то же время его стиль контрастирует с *гаяки-ангом*, поскольку мастер старается избегать украшений *минд*, заменяя их резкими ударами по струнам. Характеризуя стиль Рави Шанкара в целом, можно отметить присущую ему некоторую «стаккатность», а не гладкое *legato*, свойственное музыке Вилаята Хана.

Устад Абдул Халим Джаффер Хан считается одним из популярных современных исполнителей тхумри *гат* на *ситаре*, который развил собственный стиль игры, названный «*джафферхани бадж*». В своей манере игры Абдул Халим комбинирует «стаккатность» Рави Шанкара с длинными украшениями *минд*, характерными *га-яки-ангу* Вилаята Хана.

Современный инструментальный тхумри. Современный инструментальный тхумри, в отличие от своего вокального прототипа, находится в процессе становления. Достаточно обратить внимание на два фактора: во-первых, тхумри может начаться здесь с продолжительного (более 30 мин.) и строгого *алапа*, в котором, в зависимости от склонностей исполнителя, не всегда обязателен показ богатых быстрых украшений или их слоговой стиль «произнесения». Во-вторых, такой *алап* может следовать за *гатом* в *тала* тхумри, которые часто бывают в *виламбит* (медленном) или *друт* (быстром) «Гин-тале», также применяемом в *хайале*, а не в вокальном *бол-банао* тхумри. В принципе, при изложении «легких» *раг* это различие несущественно, да и многие музыканты не считают его важным.

Алап (вступительный раздел *раги*). Полный традиционный *алап дхрупада* или *хайала* состоит из обширного *бархата* в свободном ритме (непосредственно названного «*алап*»), следующего после *джода* (*бархат* с постоянным, но интенсивно нарастающим ритмом) и завершающегося *джод-джхала* в быстром темпе с применением высоких струн (*чикари*) *ситара*, *шехнай* и *саранги*. Современный *алап* тхумри заканчивается быстрыми *танами*, подчеркивающими *рагу*, а не технические возможности инструмента. Мелодика *танов* служит частичной компенсацией отсутствующему развитию текста (техника *бол-банао*). Однако в последнее время *алап* в *хайале* опускает секцию *джод-джхала* и даже *джод*.

Структура *алана* инструментального тхумри напоминает *хайал* также постепенным движением от нижнего регистра к верхнему.

Использование обильных украшений – одна из характеристик инструментального жанра тхумри, пришедшая от его вокального прототипа. Но иногда композиция одного *хайалия*, как, например, уже упомянутого Пандита Джасраджа, может быть даже украшена изобильнее, чем тхумри Сиддхешвари Деви, точно так же, как инструментальный *хайал* Рави Шанкара содержат больше орнаментики, нежели тхумри Али Акбар Хана. Виды украшений инструментального тхумри аналогичны данному вокальному жанру. Многие инструменталисты подражают слоговой манере произнесения текста отрывистыми повторами на одном тоне. Бесспорно, данный вид артикуляции также заимствован из вокального тхумри.

Элемент, наиболее ярко отличающий *алан* инструментального тхумри от *хайала*, заключается в использовании *муххра* (рефрена) для акцентирования начала каждого раздела мелодического развития. В отличие от инструментального тхумри *алан хайала* обычно подчеркнут *мохра* – отдельной каденционной формулой, представляющей собой опевание основного тона – *вади*. *Алан* исполняется в произвольном темпе, *мохра* же кратковременно удваивает ритм, тем самым организуя музыкальную форму. В тхумри инструменталисты используют типичный *муххра*.

Тхумри гат. Инструментальные *гаты* тхумри подразделяются на три категории в соответствии с темпами и специфическими *тала*: 1) *гаты* в *тала* «Дадра», «Кахарва» или «Ситархани» в *мадхья-лая* (умеренном темпе), стиль которых близок к традиционным *дхунам* (напевам); 2) в *виламбит* «Чанчар» или «Ситархани», напоминающими *бол-банао* тхумри; 3) типичные *гаты* в «Тинтале» и других *тала хайала*, стиль которых при-

ближается больше к родственному инструментальному стилю *хайала*, чем к *бол-банао* тхумри.

Исходя из вышеизложенного, подведем некоторые итоги. С начала XIX в. развивается инструментальный тхумри, произошедший от нового исполнительского стиля на *ситаре*. Композиции инструментального тхумри стали называться *гаты*. Инструменталисты создают множество *гатов* на основе оригинальных вокальных образцов. В настоящее время широкое распространение получили *гаты* тхумри в практике игры на различных инструментах, включая *ситар*, *бансури*, *саранги*, *шехнай*, *сарод*, *сантур*. Современный инструментальный тхумри находится в процессе своего становления, используя многочисленные приемы своего вокального прототипа в качестве выразительных средств. Его популярность с каждым годом возрастает, находя отклик в сердцах многочисленной аудитории любителей музыки и профессиональных исполнителей как в самой Индии, так и за ее пределами.

Терминологический словарь

Алап – вступительный раздел, вводящий в атмосферу *раги*; исполняется в свободной манере, без сопровождения ударного инструмента, с использованием нелексических слогов, на характерном интонационно-мелодическом обороте *раги*;

антара – в североиндийской традиции второй раздел композиции, при котором мелодическое развитие переходит в *тара-стхайи* («высокую» октаву);

бадж – 1. стиль; 2. стилистическая особенность, свойственная манере исполнения на щипковых (*ситар*, *вина*) и ударных (*табла*, *пакхавадж*) инструментах;

бандиш тхумри – вокальный жанр, представляющий собой «легкие» подвижные песенные композиции, предназначенные для сопровождения танца с каскадом быстрых *танов* и ритмическим развитием текста;

бархат – букв. «продолжить»: расширенный вступительный раздел (*алап*) в произвольном ритме классических жанров *дхрупада* и *хайала*; *бин* – разновидность индийской свирели;

бол-банао тхумри – современный стиль пения тхумри в медленном темпе, основанный на технике *бол-банао* (букв. «играющий словами», слоговое пение; передача певцом всех нюансов текста через различную интерпретацию отдельных слов посредством мелодического развития);

вистар – один из приемов мелодического развития, связанный с расширением *раги*; представляет собой последовательность свободно-ритмических пассажей;

газал – вокальный жанр Северной Индии; лирическое стихотворение (любовная песнь) на урду или фарси; состоит из нескольких двустиший с однозвучной рифмой через строку;

гайки-анг – букв. «вокальный стиль»; инструментальный стиль, имитирующий вокальную музыку;

гат – букв. «движение»; «закрытая», сложноорганизованная инструментальная композиция на основе заранее сочиненной темы, исполняемая в сопровождении ударного инструмента;

джод – музыкальный раздел, встречающийся только в североиндийской инструментальной музыке: следует за *алапом*, исполняется в подвижном темпе с внутренне осязаемой ритмической пульсацией;

джхала – раздел в инструментальной композиции: вне *тала*, в быстром темпе, с характерными ударами руки по струнам и корпусу инструмента с использованием бурдонизирующих струн (традиция Хиндустани);

дхрупад – первый вокальный классический жанр Хиндустани, его расцвет приходится на XV в. Это строгий нормативный стиль, исключая какие-либо украшения и виртуозные элементы, с характерным ритмическим варьированием. Исполняется в медленном темпе, сдержанно и величественно. Тексты выдержаны в религиозном духе;

дхрупадия – исполнитель *дхрупада*;

дхун – народная мелодия, напев;

каджри – традиционные песни штата Уттар-Прадеш, исполняемые в период сезона дождей;

катхак – североиндийский классический танец, результат слияния индуистской и мусульманской культур, для которого характерны вращательные движения и сложная работа ног, окрашенных специальными колокольчиками (*гхунгру*);

минд – глоссандо;

мишра-рага – букв. «смешанная»: комбинирование элементов нескольких (как правило, двух) *раг*, состоящее во взаимозаменяемости их нижних и верхних *ангов* (тетрахордов);

мукхра – короткая мелодическая фраза, повторяющаяся на протяжении всей вокальной композиции; своеобразный рефрен, возвращающийся к моменту наступления сильной доли. Первичная функция *мукхра* заключается в разделении текучести мелодического развертывания; эта постоянно повторяющаяся фраза также служит организующим временным и ритмическим фактором музыкальной формы;

пакхавадж – двухголовый цилиндрический барабан;

рабаб – средневековый инструмент семейства лютневых;

рага – «этимология термина связана с санскритским корнем “рандж” – от глагола “окрашивать”, “придавать оттенок”. Это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (специфического “окрашивания” лада, музыкальной структуры, манеры исполнения, мелодических компонентов). Эмоциональный посыл, который несет в себе рага, “окрашивает” и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. В целом, рага – многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического “окрашивания” лада, манеры исполнения и т. д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» [1, 538];

рагини – женская ипостась раги;

сарангия – исполнитель на саранги;

сарод – инструмент из семейства лютневых, имеет семь струн и две чикари (бурдонирующие); играют плектром;

сародия – исполнитель на сароде;

сварамандал – струнный щипковый инструмент с 40 струнами;

ситар – струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять металлических, две чикари (бурдонирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн;

стхайи – первый раздел вокальной композиции (традиция Хиндустани);

субрахар – ситар размером больше традиционного с расширенным нижним диапазоном звучания;

сурсингар – средневековый предшественник сарода;

табла – парный мембранофон: даян – для правой руки (собственно табла), баян – для левой. Звук определенной высоты может достигаться с помощью перемещений небольших вертикальных цилиндров или постукиванием молоточками по кожаному ободу;

табля – исполнитель на табла;

таваиф – 1. придворная танцовщица; 2. куртизанка;

тала – 1. метроритмическая система в индийской музыке; 2. циклическая организация единиц музыкального времени;

тампура – бурдонирующий четырехструнный инструмент, у которого струны настраиваются на Pa-Sa-Sa-Sa (соль^м до¹ до¹ до^м) или Ma-Sa-Sa-Sa (фа^м до¹ до¹ до^м). Производит эффект «гудения», «жужжания»;

тан – виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя;

чайти – традиционные сезонные песни штата Уттар-Прадеш, исполняемые в начале лета;

хайал – классический вокальный жанр романтического содержания, продукт индо-мусульманского культурного синтеза, «классическим» стал с XVIII в. Содержание *хайала* широкоаспектно: от похвалы богам до любовной лирики. В настоящее время *хайал* является самой популярной вокальной формой Северной Индии;

хайалия – исполнитель *хайала*;

экхара – букв. «гирлянда нот»: в инструментальной музыке – стремительные длинные *таны*, состоящие из мелких длительностей.

Примечания

¹ Все термины, выделенные курсивом, объясняются в терминологическом словаре.

² В XIX в. – столица независимого государства Авадх, в настоящее время – штата Уттар-Прадеш.

³ Термин «*разахани гат*» сейчас практически не используется, его заменили на «*друт (быстрый) гат*».

⁴ Питер Маньюэль в течение десяти лет изучал игру на ситаре под руководством Устада Вилаята Хана, Шахида Парвеза и профессора Кальяна Мукхерджи (из личной переписки с П. Маньюэлем).

⁵ Из личной беседы с Шивкумаром Шармой 14 января 2009 г. в Камани Аудиториум (г. Нью-Дели).

⁶ Каких-либо фактов из его жизни и творчества обнаружить в источниках не удалось.

⁷ *Тарпаран таны* основаны на *бол* (словах) пакхаваджа; *дири-дири таны* используют два удара вместо одного, на каждом тоне.

⁸ До этого в быстром темпе *таны* исполнялись только в вокальной музыке.

⁹ Автору статьи довелось встретиться с Великим Маэстро 29 января 2005 г. в Kamani Auditorium в Нью-Дели на концерте знаменитого хайалия Пандита Джасрадж Абхинандан Самароха.

Литература

1. *Карташова Т.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: «Композитор», 2010. 576 с.
2. *Banerjee P.* Dance in thumri. New Delhi: Abhinav publications, 1986. 115 p.
3. *Chaube Sushil Kumar.* Indian music today. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1945. 270 p.
4. *Deva B. C.* The harmonium and Indian music. Journal of the Indian musicological society 12. № 3. 1981. P. 45–52.
5. *Ganguly R.* The tradition of thumri. Aspects of Indian music (A collection of essays), edited by Sumari Mutatkar. New Delhi: Sangeet Natak Academy, 1987. P. 90–95.

6. *Imam Hakim Mohammad Karam*. Melody through the centuries: Being a chapter from Ma'danul Moosiqui written in 1856 by Hakim Mohammad Karam Imam, a courtier of Wajid Ali Shah of Lucknow. Translated by Govind Vidyarthi. New Delhi: Sangeet Natak Akademy Bulletin. № 11/12. P. 13–26.
7. *Manuel Peter*. Thumri in historical and stylistic perspectives. New Delhi: Motilal banarasidass, 1989. 233 p.

References

1. *Kartashova T.* Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i YUzhnoj Indii [Up-shastriya as a common sound space of musical culture of North and South India]. M.: «Kompozitor», 2010. 576 p. (In Russian)
2. *Banerjee P.* Dance in thumri. New Delhi: Abhinav publications, 1986. 115 p. (In English)
3. *Chaube Sushil Kumar*. Indian music today. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1945. 270 p. (In English)
4. *Deva B. C.* The harmonium and Indian music. Journal of the Indian musicological society 12. № 3. 1981. P. 45–52. (In English)
5. *Ganguly R.* The tradition of thumri. Aspects of Indian music (A collection of essays), edited by Sumari Mutatkar. New Delhi: Sangeet Natak Academy, 1987. P. 90–95. (In English)
6. *Imam, Hakim Mohammad Karam*. Melody through the centuries: Being a chapter from Ma'danul Moosiqui written in 1856 by Hakim Mohammad Karam Imam, a courtier of Wajid Ali Shah of Lucknow. Translated by Govind Vidyarthi. New Delhi: Sangeet Natak Akademy Bulletin. №11/12. P. 13–26. (In English)
7. *Manuel Peter*. Thumri in historical and stylistic perspectives. New Delhi: Motilal banarasidass, 1989. 233 p. (In English)

Карташова Татьяна Викторовна – музыковед-индолог, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов, Россия)/

Kartashova Tatiana Victorovna – Dr. hab., musicologist-indologist, professor, Department of Music Theory and Composition, Sobinov State Conservatory (Saratov, Russia)/

arun-rani@yandex.ru

Г. В. Тавлай / Galina V. Tavlai
(Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia)

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ
В БЕЛОРУССКОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
TO THE ISSUES OF INSTRUMENTAL ENSEMBLES
TYPOLOGY IN BELARUSIAN ETHNIC TRADITION

Аннотация. В статье на живом звучащем материале рассматривается проблема типологии белорусских инструментальных ансамблей как исторически сформировавшихся стабильных, принимаемых в народной среде культурных феноменов.

Стиль инструментальной игры в ансамбле, стилевая форма обусловлены особенностями региональной традиции, тембровой спецификой составляющих ансамбль инструментов, индивидуальной манерой игры музыкантов-инструменталистов, а также их темпераментами и личными предпочтениями, контактами и выбором в кругу других народных профессионалов.

Ключевые слова: инструментальный ансамбль, стилевой тип, региональная традиция, исторически сложившийся феномен, звукоидеал.

Annotation. The article deals with the issue of the typology of Belarusian instrumental ensembles as historically formed stable cultural phenomena accepted in the folk environment on live sounding material. The style of instrumental playing in the ensemble, the style form is determined by the features of the regional tradition, the timbre specificity of the instruments that makes up the ensemble, the individual manner of playing instrumental musicians, as well as their temperaments and personal preferences, contacts and choice among other national professionals.

Keywords: the Belarus folk tradition ensembles, style forms, region tradition, individual manners of performances, the historical sonic ideal.

В целом ряду традиционных культур народов мира ансамблевое музицирование выступает доминирующим в обрядовой и танцевальной сферах функционирования. Такова традиционная инструментальная музыка соседних и родственных белорусам этносов – украинцев, поляков, литовцев, евреев-ашкеназов [2–4; 6; 10; 12; 14; 17; 18]. Среди некоторых географически весьма отдаленных и при этом главенствующих в этнических культурах ансамблевых инструментальных форм – индонезийский гамелан [1], различные виды инструментального музицирования африканских народов [7], ансамбли труб, иных аэрофонов у индейцев Южной и Северной Америки [5; 8]. Сюда же следует отнести вокально-инструментальные ансамбли, реализующие традиционные способы воспроизведения исторически сложившихся жанров и форм эпического интонирования коренных народов Австралии и Океании [9] и еще многие другие виды совместного инструментального музицирования, – исключительно важные по своему местоположению и роли в своей этнической культуре

К великому сожалению, ансамблевым формам традиционной белорусской инструментальной и вокально-инструментальной культуры в этномузыковедческой литературе уделено гораздо меньше внимания, чем сольному инструментализму. Единственной специальной работой на подобную тему до сегодняшнего дня остается основанная на защищенной в РИИИ кандидатской диссертации монография А. В. Скоробогатченко, посвященная северо-белорусским инструментальным ансамблям [11]. К главному художественному критерию звучания такого рода инструментальных групп автор относит принятое в народной среде изучаемой локальной традиции и многократно зафиксированное исследователем обозначение идеала звучания такого ансамбля как «громкая, звонкая музыка» [11, 35].

Сегодня считаем необходимым расширить круг представлений о слуховых обозначениях – прежде всего, в *восприятии исследователя*. Почти полное исчезновение в современных условиях практики живого бытования традиционного ансамблевого музицирования делает неосуществимой саму возможность привести какие бы то ни было оценки характера *контнации* – комплексного созвучания – инструментальных ансамблей разных составов с различным функциональным предназначением со стороны *самих носителей традиции*. Звукозаписи, документально зафиксированные в экспедициях, давние концертные исполнения, запечатленные на киноплёнке, аудио- и видеоматериалы – как собственные, так и других собирателей, имеющиеся в нашем распоряжении, – все же позволяют обратиться к заявленной теме. Единичные записи 1940-х, середины 70-х, конца 90-х, начала 2000-х гг. из Городокского р-на Витебской, Слуцкого – Минской, Щучинского и Лидского – Гродненской, Кировского – Могилевской, Пинского – Брестской областей дают возможность хоть в какой-то мере *расширить наши слуховые представления* о разнообразных *истоках, структурно-стилевой типологии, исполнительских особенностях* белорусской традиционной ансамблевой игры.

Наиболее разработана на сегодняшний день, как нам представляется, проблематика так называемой *троистой музыки* как наиболее характерного по составу и комплексному звуковому результату традиционного ансамбля белорусов и украинцев с подробным выявлением в нем функциональной роли каждого из инструментов, особенностей фактуры, принципов ансамблирования.

Многосторонний анализ украинских и белорусских традиционных инструментальных групп позволил И. В. Мациевскому заключить, что нигде число «три» для участников ансамбля не означает количество испо-

лнителей – их может быть от двух до пяти и даже более. Но по своему функционированию и структуре они весьма сходны [6, 172–174, 178]. Являясь исторически достаточно поздним (конец XVIII – начало XIX в.), этот тип ансамблевой инструментальной игры складывался не без влияния европейской гармонии, умножения партий в линиях отдельных инструментов, сопоставления групп инструментов в ансамбле (капелле).

Стиль сложения ансамблевой фактуры в трюистой музыке имеет своими истоками и более архаичные ансамбли пастушеских инструментов, способы игры на ряде сольных инструментов с развитыми мелодическими линиями, многосторонней реализацией практики импровизации (в том числе идущей от песенной и вокально-инструментальной традиции), бурдонирования голосов, спорадическими задержаниями отдельных звуков. Нередко участники трюистой музыки не только аккомпанируют певцам как солисты-инструменталисты, но и выступают одновременно как певцы-солисты [6, 175, 177].

В качестве образца трюистой музыки, в составе которого играют пять музыкантов – две скрипки, два баяна и бубен, – мы представляем и анализируем способы игры и характер сочетания инструментальных тембров в ансамбле из деревни Вереничи Пинского района Брестской области.

Стихия *индивидуального звукотворчества вокального плана* превалирует в ансамбле, состоящем из двух волюнок, запечатленном кинодокументалистами в дни Декады белорусского искусства в Москве в 1940 г. Способ совмещения одновременной игры на двух однотипных инструментах, являющих собой сочетание преобладающего унисона и гетерофонии в фактуре, представляет собой еще один звуковой ансамблевый феномен, ныне в традиции не воспроизводимый. Заполняющая

открытое природное пространство тянущимися, слитными, негромкими переборами игра участников ансамбля волынщиков дает слуховое представление о характерном этническом звуковом феномене.

Стилевая форма, также связанная с использованием однотипных инструментов, – старинная свадебная капелла из двух и более скрипок. Звуковой результат, характер сочетания инструментов обусловлен *иной, исторически сложившейся фактурой*. Один скрипач солирует, другой – вторит ему. Принципы звукосочетаний, характер возникающего многоголосия выявляют несомненное сходство с некоторыми региональными формами белорусского многоголосного пения. Инструментальное и вокальное начала в ансамблевой традиционной культуре имеют несомненные точки схождения, влияют одно на другое.

Никак не соответствует определению «громкая, веселая музыка» и аудиозапись свадебных музыкантов из Слуцкого района Минской области. Под ансамблевую игру подобного рода в данной местности традиционно выводили невесту. Красочное, утонченное, бликующее сочетание звучания гармонии и скрипки заставляет вспомнить о тембровом своеобразии, некоем особом «импрессионизме» в звучании карпатских свадебных капелл, воплощаемом на воображаемом перекрестье цвета и звука.

Семейные инструментальные ансамбли всегда были наиболее организационно удобной и распространенной формой существования традиционных белорусских инструментальных групп различного состава. Зачастую родитель – традиционный музыкант-специалист – своей профессиональной деятельностью способствовал возникновению у детей серьезного увлечения игрой на народных музыкальных инструментах. Весьма характерны для традиционной культуры ансамбли сыновей и отца-музыканта; ансамбли, в которых на различ-

ных музыкальных инструментах играют родные братья. Подобные факты обнаруживаются при расспросе информантов практически в каждой белорусской деревне. В одном из таких ансамблей (Мстиславльский район Могилевской области) вместе играют народный профессионал-скрипач и жена-бубнистка.

Звуковой результат ансамблевой игры – идеальная слаженность при четком разделении функций в партиях, очевидном виртуозном владении материалом – способствует рождению каждый раз *заново обновляемой*, импровизируемой, не повторяющейся по используемому набору технических приемов игры *контрастно-полифонической* музыкальной формы.

Специфический вид ансамблирования представляет собой *мультиинструментализм* народных музыкантов, особенно характерный для нашего времени, когда одному традиционному исполнителю приходится самому воспроизводить привычную для его слуха ансамблевую игру. Так, гармонист-виртуоз, своего рода «*человек-ансамбль*», – одновременно с игрой на своем инструменте – голосом блестяще воспроизводит еще и игру на скрипке умершего напарника-коллеги по традиционному свадебному ансамблированию (Дятловический р-н Гродненской области). Или другой подобный случай: скрипач наряду с игрой на скрипке исполняет две другие инструментальные партии: одну – пронзительную и обостренную – на губной гармонике, другую – на перкуSSIONной установке собственного изобретения (Щучинский р-н Гродненской обл.).

Появление новых для традиционного белорусского ансамбля музыкальных инструментов, всевозможные исторические замещения, смены одного из них, уходящего из музыкального быта, другим (жалейка – скрипкой, волынка – скрипкой и цимбалами, цимбалы – гармонью) сопровождалась нередко характерной для ан-

самблевой культуры тенденцией к консервации не только соответствующей функциональной нагрузки прежнего, но и имитацией новым инструментом или просто голосовым аппаратом музыканта недостающего у утраченного тембра.

Ни один ансамбль не повторяет в своем звучании другой. Диффузное звуковое поле, образуемое любым функционирующим, различным по составу входящих в него инструментов ансамблем, признанным в сельской среде, – неповторимо – прежде всего, в силу импровизаторской одаренности музыкантов, особенностей их индивидуальных природных и приобретенных качеств, бесспорного артистического музыкантского таланта. В целом ансамблевое инструментальное искусство может быть изучено по таким признакам, как: функция, состав, партитура (в том числе – ее живое звучание), способы построения музыкальной формы, личность лидера или равноправных лидеров, отношения между участниками ансамбля, региональная и локальная спецификация.

Весьма характерный для традиции способ ансамблевой игры – вокально-инструментальная музыка, *пение в сопровождении инструментов* (инструмента). Внутри этого типа смешанных вокально-инструментальных ансамблей можно выделить свои виды и формы. Особенно велика роль подобного рода ансамблирования в различных жанрах танцевальной музыки.

Термин «идеал звука» (в русской транскрипции известен как *звуконидеал*) был предложен в предвоенные годы немецким этномузыковедом Ф. Бозе [16] и включал в себя изначально желаемое, идеальное по стилистике воспроизведение принятых в самой традиции характеристик ритма, темпа, динамических особенностей звука, способов ведения мелодии как *некоей природной способности* [15, 54]. Инструментальная музыка, музыкаль-

ный инструмент, в представлении Ф. Бозе, – в своем роде *единственное явление* традиционной культуры, сохраняющее в непосредственном звучании искомые свойства этнического звукоидеала. Данный термин был активно взят на вооружение словацким этноинструментоведом О. Эльшеком и фигурирует в его трудах [13]. В переводе с немецкого труд Фрица Бозе с 80-х гг. XX века находился в архиве бывшей Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР и в такой форме был доступен исследователям-этномузыковедам. Данная категория собирательно включает в себя все структурные и содержательные характеристики любого анализируемого музыкального явления: инструментального или вокального.

Проблема тембровых различий белорусских инструментальных ансамблей, их состав, стилевые типы, воспринимаемые как некий исторически сформировавшийся стабильный и принимаемый в народной среде культурный феномен, обусловленный особенностями региональной традиции, индивидуальной манерой игры музыкантов-инструменталистов, их темпераментами и личными предпочтениями, контактами и выбором в кругу других народных профессионалов, а также функциональной предназначенностью воспроизводимой ими ансамблевой музыки, требует специального изучения и углубленного анализа.

Литература

1. *Алябьева А. Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар, 2009. 292 с.
2. *Береговский М. А.* Еврейская народная инструментальная музыка. М.: Музыка, 1987. 280 с.
3. *Вижинтас А. Д.* Проблемы формирования и развития скудучай в Литве. Дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград: ЛГИТМиК, 1983. 147 с.

4. Гусак Р. Д. Традиції клезмерів Поділля (на матеріалі весільних інструментальних ансамблів східноподільської Наддністрянщини). Вінниця: Нова Книга, 2014. 280 с.
5. Лисовой В. И. Современная музыка: Этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки: учебно-методическое пособие. М., 2008. 179 с.
6. Мацневский И. В. Троица музыка (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // *Мацневский И. В. В пространстве музыки*. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. С. 173–186.
7. Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: Сборник статей / Сост. и пер. Л. Голден. М.: Музыка, 1973. 192 с.
8. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. М., 1979. 87 с.
9. Путилов Б. Н. По следам музыкально-этнографических работ Н. Н. Миклухо-Маклая // *Музыка народов Азии и Африки*. М., 1980. Вып. 3. С. 296–331.
10. Ромодин А. В. Инструментальные ансамбли русско-белорусского пограничья // *Традиции и новаторство в музыке*. Алма-Ата: АГК, 1980. С. 141–143.
11. *Скоробогатченко А. В.* Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (к проблеме звукоидеала в традиции белорусов). Дис. ... канд. искусствоведения: В 2 т. РИИИ. СПб., 1992. 152 с.
12. *Слепович Д.* Клезмерская традиция в Беларуси // *Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / под ред. Н. С. Степанской*. Минск: БАМ, 2005. С. 222–228.
13. *Эльшек О. С.* Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 1. С. 68–103.
14. *Bielawski L.* Polish instrumental folk ensembles // *Studia Instrumentarium Musicae Popularis*. Stockholm: MHM, 1992. Vol. 10. P. 50–55.
15. *Bose F.* Die Musik der außereuropäischen Völker // *Das Atlantischbuch der Musik*. Zürich-Berlin. 1934. 146 p.
16. *Bose F.* Etnomusikologija umetnosti u Beogradu; P rev. I. Lazic. Beograd, 1975. 146 s.

17. *Dahlig E.* Folk musical ensembles in central Poland and their music // *Studia instrumentorum musicae popularis*. Stockholm: MHM, 1992. Vol. 10. P. 56–60.
18. *Dahlig P.* Instrumentale Ensembles in West Polen // *Studia instrumentorum musicae popularis*. Stockholm: MHM, 1992. Vol. 10. S. 61–68.

References

1. *Alyab'eva A. G.* Traditsionnaya instrumental'naya muzyka Indonezii v kontekste mifopoeticheskikh predstavleniy [Indonesia's Traditional Instrumental Music in the Context of Mythopoeitic Representations]. Krasnodar, 2009. 292 p. (In Russian)
2. *Beregovskiy M. A.* Evreyskaya narodnaya instrumental'naya muzyka [Jewish folk instrumental music]. M.: Muzyka, 1987. 280 p. (In Russian)
3. *Vizhintas A. D.* Problemy formirovaniya i razvitiya skuduchay v Litve [Problems of formation and development of skuduchay in Lithuania]. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Leningrad: LGITMiK, 1983. 147 p. (In Russian)
4. *Husak R. D.* Traditsii klezmeriv Podillya (na materialii vesil'nikh instrumental'nikh ansambliv skhidnopodil's'koï Naddnistryanshchini) [Traditions of klezmer Podillya (on the material of wedding instrumental ensembles of the East Poddistriian region)]. Vinnitsya: Nova Kniga, 2014. 280 p. (In Ukrainian)
5. *Lisovoy V. I.* Sovremennaya muzyka: Etnicheskie muzykal'nye traditsii i tvorchestvo kompozitorov Tsentral'noy Ameriki [Contemporary Music: Ethnic Musical Traditions and the Work of Composers of Central America]: uchebno-metodicheskoe posobie. Moscow, 2008. 179 p. (In Russian)
6. *Maciewski I. V.* Troista muzyka (k voprosu o traditsionnykh instrumental'nykh ansambley) [Troista music (on the issue of traditional instrumental ensembles)]. *Matsievskiy I. V. V prostranstve muzyki [In the space of music]*. Saint Petersburg: RIII, 2011. T. 1. P. 173–186. (In Russian)
7. *Ocherki muzykal'noy kul'tury narodov Tropichestkoy Afriki*: [Essays on the musical culture of the peoples of tropical Africa]:

- Sbornik statey / Sost. i per. L. Golden. Moscow: Muzyka, 1973. 192 p. (In Russian)
8. *Pichugin P. A.* Muzykal'naya kul'tura andskikh narodov [The musical culture of the Andean peoples]. Moscow, 1979. 87 p. (In Russian)
 9. *Putilov B. N.* Po sledam muzykal'no-etnograficheskikh rabot N. N. Miklukho-Maklaya [In the wake of the musical and ethnographic works of N. N. Miklukho-Maklaya]. *Muzyka narodov Azii i Afriki [Music of the peoples of Asia and Africa]*. Moscow, 1980. Vyp. 3. P. 296–331. (In Russian)
 10. *Romodina A. V.* Instrumental'nye ansambli russko-belorusskogo pogranich'ya [Instrumental ensembles of the Russian-Belarusian borderland]. *Traditsii i novatorstvo v muzyke [Tradition and innovation in music]*. Alma-Ata: AGK, 1980. P. 141–143. (In Russian)
 11. *Skorobogatchenko A. V.* Professional'naya narodno-instrumental'naya ansamblevaya kul'tura Zapadnogo Poozer'ya (k probleme zvukoideala v traditsii belorusov) [Professional folk instrumental ensemble culture of the Western Lake District (on the problem of sound ideals in the tradition of Belarusians)]. Dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: V 2 t. RIII. Saint Petersburg, 1992. 152 p. (In Russian)
 12. *Slepovich D.* Klezmerskaya traditsiya v Belarusi [Klezmer tradition in Belarus]. *Evreyskaya traditsionnaya muzyka v Vostochnoy Evrope [Jewish traditional music in Eastern Europe]*: sb. st. / pod red. N. S. Stepanskoy. Minsk: BAM, 2005. P. 222–228. (In Russian)
 13. *El'shek O. S.* Stilevye tipy narodnoy instrumental'noy muzyki v Slovakii [Style types of folk instrumental music in Slovakia]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka [Folk musical instruments and instrumental music]*. Moscow: Sov. kompozitor, 1987. Vyp. 1. P. 68–103. (In Russian)
 14. *Bielawski L.* Polish instrumental folk ensembles. *Studia Instrumentarium Musicae Popularis. Stockholm*: MHM, 1992. Vol. 10. P. 50–55. (In English)
 15. *Bose F.* Die Musik der außereuropaischen Vöslker [The music of non-European peoples]. *Das Atlantischbuch der Musik [The Atlantic Book of Music]*. Zürich-Berlin. 1934. 146 p. (In German)

16. *Bose F.* Etnomusikologia umetnosti u Beogradu [Ethnomusicology of Art in Belgrade]; R rev. I. Lazic. Beograd, 1975. 146 p. (In Serbian)
17. *Dahlig P.* Folk musical ensembles in central Poland and their music. *Studia instrumentorum musicae popularis*. Stockholm: MHM, 1992. Vol. 10. P. 56–60. (In English)
18. *Dahlig P.* Instrumental Ensembles in West Polen. *Studia instrumentorum musicae popularis*. Stockholm: MHM, 1992. Vol. 10. P. 61–68. (In English)

Тавлай Галина Валентиновна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Tavlai Galina Valentinovna – PhD, musicologist, senior research scientist, Department of Folklore, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

taugal@yandex.ru

Е. С. Таникова / Elena S. Tanikova
(Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ НАИГРЫШИ
МАРИЙСКИХ КУСЛЕ:
ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИЙ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА
INSTRUMENTAL PIECES OF THE MARI KUSLE:
BY MATERIALS OF THE MID-TWENTIETH CENTURY
EXPEDITIONS

Аннотация. В настоящей статье автор репрезентирует картину исполнительского искусства мари середины XX в., предлагая читателю посредством краткого исторического экскурса, аудио-, нотных и архивных материалов познакомиться с инструментальной культурой мари *кусле*, представляет и анализирует основные приемы игры на инструменте и ее жанровую сферу. Впервые приводятся нотные примеры и нотации аудиозаписей – старинные марши, молитвенные и танцевальные наигрыши, лирические мелодии.

Автор сравнивает исполнительские приемы разных периодов и отмечает изменения в инструментальной сфере традиционного музицирования. Этот процесс может быть связан с изменением размера инструмента (современный *кусле* имеет 38-струн, старинный насчитывал от 15 до 17), а также материалом корпуса *кусле* и качеством струн. Изучение исполнительской культуры автор считает перспективным и актуальным с точки зрения популяризации народного творчества через яркие и уникальные образцы инструментального творчества.

Ключевые слова: *кусле*, народные музыкальные инструменты, традиционная культура, исполнительские приемы, жанры инструментальной музыки, мари́йская музыка, возрождение традиции.

Annotation. The author in this article presents an instrumental culture of Mari in the mid-twentieth century, inviting the reader through a short historical excursion, audio, musical and archival materials to get acquainted with the instrumental culture of playing on the Mari instruments, analyzes and presents the main techniques of the game and the genre sphere of *kusle*.

For the first time, musical examples and transcripts of audio recordings are presented - ancient marches, prayer and dance tunes, lyrical melodies.

The author compares the performing techniques of different periods and notes the changes in the instrumental sphere of traditional music-making. This process can be associated with a change in the size of the instrument (compared to the modern 38-strings case, the old version counted from 15 to 17 strings), as well as the case material and strings quality. The author considers the study of performing culture to be an actual and important task from the point of view of popularization of traditional art through unique examples of instrumental creativity.

Keywords: kusle, folk musical instruments, traditional culture, performing techniques, instrumental music genres, Mari music, revival of tradition.

Инструментальные произведения для марийских *кусле* представляют собой уникальный пласт традиционного исполнительского искусства мари, являющийся предметом научного интереса исследователей и исполнителей, во многом благодаря сохранившимся экспедиционным, архивным материалам и историческим фактам. Сразу после революции и до конца 30-х гг. XX в. исследование народной музыки попадает в разряд приоритетных направлений созданного тогда в Йошкар-Оле Института истории, языка и литературы; публикуются первые труды исследователей народной музыки: Я. Эшпая, Т. Ефремова, К. Смирнова, К. Четкарева, систематизировавших знания о жанровой системе, методах изготовления инструментов, исполнительских приемах и функционировании марийской гусельной музыки. Великая Отечественная война и восстановление страны на некоторое время отложили изучение традиционной культуры. Новый виток интереса наблюдается в 60–70-е гг. XX в., именно тогда разрешение приехать в республику получает известный венгерский ученый-исследователь финно-угорской музыки Ласло Викар. Вместе с отечественными испол-

нителями – П. Тойдемаром, А. Р. Сидушкиной и др. они посещают районы Марийской республики и записывают традиционных исполнителей; параллельно ведутся нотации инструментальных наигрышей, фиксируются лучшие, как потом выяснится, образцы народного творчества. Время было благодарным для таких исследований: еще были живы исполнительницы, родившиеся в дореволюционное время и сохранившие в памяти старинные мелодии (бурлацкие, рекрутские, обрядовые, молитвенные, лирические); в то же время развиваются репертуар и исполнительские школы (в Йошкар-Оле, ряде музыкальных школ Марийской республики), активно подогревая интерес к традиционной культуре.

Инструментальные мелодии середины XX в. мы рассматривали из нескольких источников:

1. Нотации известной исполнительницы, исследователя и преподавателя А. Р. Сидушкиной, в 1965–1966 гг. зафиксировавшей во время экспедиций по Звениговскому району республики Марий Эл около 50 наигрышей.

2. Аудиозаписи традиционных исполнительниц, сделанные на студии марийского радио в период с 1964 до начала 2000-х гг.

3. Аудиоматериалы из фондов Марийского института истории, языка и литературы международной экспедиции с участием Ласло Викара, несколько раз посещавшего районы республики Марий Эл с 1965 по 1967 г.

4. Материалы экспедиций автора этой статьи за последние 20 лет, а также современных исследователей: О. М. Герасимова, З. С. Артюшкиной, Ф. В. Эшмяковой, М. В. Эльтемеровой и других.

Предметом научного интереса в данной статье стали традиционные наигрыши на марийских кусле, изучение приемов игры и особенностей исполнения, предварительный анализ инструментального репертуара – и его

трансформация. Аналитическая интерпретация инструментальных наигрышей складывалась из следующих фаз: первоначальное прослушивание и анализ структуры наигрыша, проигрывание материала на инструменте до полного соответствия имеющейся записи, анализ исполнительских приемов (объяснение технологических особенностей) и исполнительская транскрипция приемов игры в соответствии с современными системами нотации традиционной музыки.

Изучив материалы, мы предлагаем рассмотреть несколько основных исполнительских приемов игры, используемых традиционными музыкантами:

Пример 1. Арпеджиато.

Быстрое восходящее исполнение тонов аккордового созвучия: от четвертого пальца к первому. Часто употребляется в самом начале мелодического периода, а также для динамического усиления звучания и создания более плотной фактуры мелодии в наигрышах с умеренным темпом.

В темпе марша

The image shows a musical score for a piece titled 'The Old-Fashioned March' («Тошто марш»). The score is in 4/4 time and marked 'В темпе марша' (March tempo). It features a right-hand part with arpeggiated chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. The right hand starts with a fortissimo (f) dynamic. The left hand has a steady eighth-note pattern. The score includes fingerings and a triplet in the final measure of the left hand.

«Тошто марш» (старинный марш)

Пример 2. Обыгрывание мелодии восходящими и нисходящими арпеджио.

Популярный прием заполнения протяженных мелодических нот восходящими и нисходящими арпеджио. Исполняется в различных комбинациях: последовательно (вниз-вверх), через паузу и по отдельности.



*Отрывок из традиционного лирического наигрыша
«Вадеш вел ма вашилинна»
(Только вечером получится у нас встретиться)*

Пример 3. Использование ломаных октав в мелодии.
Часто встречающийся прием дублирования основного мелодического тона нижним октавным звуком (играется первым и четвертым пальцами). Употребляется для достижения большей плотности звучания и фактурного разнообразия в танцевальных наигрышах.



Отрывок из танцевального горномарийского наигрыша

Пример 4. Исполнение мелодической линии в октаву.

Используется в танцевальных и песенных наигрышах для достижения динамической мощности мелодической линии.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is played in octaves, with fingerings 1, 3, 1, 4 indicated above the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment with fingerings 4, 1, 3, 1 indicated above the notes. The second system shows a continuation of the melody in the right hand and the bass line in the left hand, with fingerings 1, 1, 1, 1 indicated above the notes.

«Кырык мары куштымо сем» (горномарийский танцевальный наигрыш)

Пример 5. Скольжение (глиссандо) одним пальцем.

Последовательные звуки мелодии исполняются одним пальцем. Используется для создания эффекта плавности мелодической линии в лирических наигрышах. Расширенным вариантом приема является глиссандо, используемое в старинных мелодиях для повторения на инструменте нисходящих глиссандо певца-исполнителя.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is played with a glissando effect, indicated by a wavy line above the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment with fingerings 3, 4, 1, 1, 4, 1, 1, 4, 1, 1, 1, 1 indicated above the notes. The second system shows a continuation of the melody in the right hand and the bass line in the left hand, with fingerings 2, 3, 2, 1 indicated above the notes.

Лирическая горномарийская песня «Симсын-симсын»



*Отрывок из старинной горномарийской песни
«Ати менем шагалтем кодеш» (Отец оставил меня посреди луга)*

Пример 6. Синкопирование мелодии.

Прием, популярный для игры на инструментах с небольшим количеством струн (руки исполнителя зачищивают струны попеременно), затем распространился на современные кусле; используется также как вариация основной мелодии в танцевальных наигрышах.

*Отрывок из «Кырык мари куштымь сем»
(горномарийского танцевального наигрыша)*

Пример 7. Применение форшлагов в мелодии.

Нечетная доля в такте мелодии подчеркивается форшлагом. Прием получил распространение благодаря появлению в традиционной музыке жанра маршей. Используется для акцентуации и метроритмической четкости мелодии.



Марий кумалтышмут сем (марийская молитвенная мелодия)

Сравнительный анализ аудиозаписей середины XX в. показал разнообразие аутентичных способов исполнения, – таких как арпеджато левой рукой (исполнение П. Н. Тойдемара на записях Л. Викара), использование трехручного исполнения мелодий, разнообразная орнаментика, глиссандо одним пальцем, активное синкопирование (записи Марийского радио 1965–1970 гг.). Последнее, как мы предполагаем, может быть связано с изменением размера инструмента (современный кусле имеет 38-струн, а старинный вариант насчитывал от 15 до 17 струн), а также материалом корпуса и качеством струн. Небольшое количество струн на старинных инструментах диктовало попеременное их защищивание исполнителем, высокой (почти вертикальной) посадкой инструмента и кругового, как бы перебирающего струны, движения рук: «Играли на гусях двояким способом – ставили на коленях немного наклонно и ударяли по струнам правой рукой, а левой зажимая те струны, которые не должны звучать, или перебирали пальцами обеих рук по струнам» [5, 31].

К сожалению, записи и нотации последних лет показывают, что традиция исполнительства на кусле за несколько десятилетий претерпела изменения в сторону упрощения приемов игры. Изучив нотации сборников указанного периода, мы обнаружили, что инструментальный репертуар традиционных мелодий также претерпел ряд изменений в жанровой сфере: в дневниках экспедиций середины XX в. мы находим нотации бур-

лацких, военных, религиозных, обрядовых песен, в то время как в сборниках для кусле последних 20–30 лет присутствует скромный пласт лирических, танцевальных и протяжных песен, часто – без упоминаний о сфере их применения и с упрощенным вариантом исполнения.

Интерес к теме воссоздания традиционных нотаций существует не только у исследователей, но также у исполнителей, испытывающих потребность в пополнении гусельного репертуара. Устанавливаются контакты ученых с руководителями инструментальных ансамблей, активизируется участие в возрождении фольклорных традиций. Мы считаем этот процесс важной доминантой исследовательской деятельности, реализуемой через публикацию аудио- и нотных источников с аналитическим обзором, а также бережную реконструкцию традиционных напевов с целью представления этого интереснейшего пласта народной музыки широкому кругу читателей.

Литература

1. *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996. 223 с.
2. *Сидушкина А. Р.* Запись песен в Звениговском районе Марийской АССР. Экспедиция 1965 г., июнь. Марийский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории. МФЭ. 65. № 25. 24 л. Рукопись.
3. *Таникова Е. С.* Некоторые аспекты ансамблевого музицирования в инструментальной традиции мари (опыт реконструкции) // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре: К 70-летию Альгирдаса Вижинтаса: Материалы междунар. конф. (Санкт-Петербург, 29 нояб. – 2 дек. 1999 г.) / сост. И. Мациевский и др. СПб., 1999. С. 65–66.
4. *Эшмякова Ф. В.* Марийские гусли. Прошлое и настоящее. Йошкар-Ола, 1993. 58 с.
5. *Эшпай Я. А.* Марий калык муро [Марийские народные песни]: в 4-х тетрадах // Научно-рукописный фонд Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (МарНИИЯЛИ). Оп. 4. № 53. Тетр. № 1: Инструментальные мелодии 1957 г. 117 л. (52 номера).

References

1. *Gerasimov O. M.* Narodnye muzykal'nye instrumenty mari [Folk musical instruments of Mari]. Joshkar-Ola, 1996. 223 p. (In Russian)
2. *Sidushkina A. R.* Zapis' pesen v Zvenigovskom rayone Mariyskoy ASSR. Ekspeditsiya 1965 g., iyun'. [Recording songs in the Zvenigovsky district of the Mari ASSR. Expedition 1965, June]. Mariyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut yazyka, literatury i istorii [Mari Research Institute of Language, Literature and History]. MFE. 65. № 25. 24 l. Manuscript. (In Mari)
3. *Tanikova E. S.* Nekotorye aspekty ansamblevogo muzitsirovaniya v instrumental'noy traditsii mari (opyt rekonstruktsii) [Some aspects of ensemble music playing in the instrumental tradition of Mari (reconstruction experience)]. *Traditsionnye muzykal'nye instrumenty v sovremennoy kul'ture. K 70-letiyu Al'girdasa Vizhintasa [Traditional musical instruments in modern culture. To the occasion of the 70th anniversary of Algirdas Vyzintas]: Materialy mezhdunar. konf. (Sankt-Peterburg, 29 noyab. – 2 dek. 1999 g.). Sost. I. Matsievskiy i dr. Saint Petersburg, 1999. P. 65–66.* (In Russian)
4. *Eshmyakova F. V.* Mariyskie gusli. Proshloe i nastoyashchee [Mari kusle. Past and present]. Joshkar-Ola, 1993. 58 p. (In Russian)
5. *Eshpay Ya. A.* Mariy kalyk muro [Mariyskie narodnye pesni] [Mari folk songs]: v 4-kh tetradyakh. *Nauchno-rukopisnyy fond Mariyskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta yazyka, literatury i istorii (MarNIIYaLI) [Science and Manuscript Fund of the Mari Research Institute of Language, Literature and History (MARNIYaLI)]. Op. 4. № 53. Tetr. № 1: Instrumental'nye melodii [Instrumental melodies] 1957 g. 117 l. (52 nomera).* (In Mari)

Таникова Елена Сергеевна – этномузыковед, музыкант-исполнитель, соискатель сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Tanikova Elena Sergeevna – ethnomusicologist, musician, postgraduate, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

tanikova@mail.ru

С. С. Субаналиев / Sagynaly S. Subanaliev
(*Бишкек, Кыргызстан / Bishkek, Kyrgyzstan*)

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ КЫРГЫЗСКИХ КОМУЗИСТОВ

TO THE PERFORMANCE STYLE SPECIFICS OF KYRGYZ KOMUZISTS

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы, связанные с зарождением, дальнейшим развитием и становлением на современном этапе основных параметров исполнительского стиля кыргызских комузистов контактной коммуникации. Обосновывается определение исполнительских стилей с учетом диахронических аспектов функционирования исполнительского искусства кыргызских инструменталистов контактной коммуникации.

Ключевые слова: однопозиционный, переменено-позиционный, свободно-пассажный, исполнительский стиль, стиль игры, кыргызский комуз, комузист, звуковая организация инструмента, искусство контактной коммуникации.

Annotation. The article reveals the issues, associated with the emergence, further formation and development of the basic principles of the Kyrgyz komuz performers of the contact communications at contemporary stage. The definition of performing styles is represented the performing art of Kyrgyz contact communication instrumentalists taking into account the diachronic aspects of their performances.

Keywords: one-positional, variably-positional, freely-passage performing styles, performing style, kyrgyz komuz, komuzist, the instrument's sound forming entity, the art of contact communication.

Бесспорно, что на сегодняшний день, по всеобщему признанию, проблемы, связанные с определением содержания и характеристикой музыкального стиля в целом, а также музыкально-исполнительского стиля в частности, являются слабо разработанными и мало изученными. Как пишет М. К. Михайлов, «при много-

численности аналитических исследований конкретных музыкально-стилевых явлений (в основном стилей отдельных композиторов) рассмотрение стиля в музыке в общем теоритическом плане пока что представлено лишь единичными трудами» [17, 4]. Ему вторят другие авторы, подчеркивая, что «изучение метода и стиля в музыке во взаимосвязи творческих принципов композитора и исполнителя – одна из важнейших и еще не решенных задач музыкознания и эстетики» [11, 205]. Следовательно, трудности и сложности, встречающиеся при дефиниции исполнительского стиля, связаны не только с многоаспектностью, многогранностью, многовекторностью генезиса, эволюции и функционирования в его социуме, но и слабой разработанностью вопросов стиля в общеэстетическом и общетеоретических уровнях¹.

Исполнительский аспект затронут и в специальной работе Е. В. Назайкинского. В частности, он пишет, что «музыкант-исполнитель постоянно сталкивается со стилиевыми задачами интерпретации, ибо соотношение стилей произведения и исполнения связано с трудностями, которые невозможно решить лишь на уровне общеэстетическом» [18, 16]. Далее, анализируя различные аспекты данной проблемы, он останавливается и на характеристике музыкально-исполнительского стиля, утверждая, что исполнительство «как и авторский стиль, предстает для слушателя непосредственно в звучании, в организации звуковых и исполнительских средств – в агогике, динамике, звуковысотной интонации, в туше, звуковедении, артикуляционных особенностях и фразировке» [18, 24].

Общие, вернее обобщенные определения существуют и в работах, посвященных музыкально-исполнительскому стилю, в частности, рассматривающих его в историческом аспекте. К примеру, В. А. Фролкин утверждает, что «исполнение является старейшей формой музыкаль-

ной деятельности... самые ранние культурные “искорки” обнаруживаются в период среднего палеолита» [24, 58]. Это утверждение созвучно с тем, что говорит американский специалист в этой области С. Митхен. Он уверен, что «искорки» исполнительства соединяясь, сливаясь и срастаясь (коалэсценцируя, по терминологии автора – С. С.) с историческими, социальными, естественными, интеллектуальными и языковыми элементами, превратились в составную часть религиозной, художественной и – шире – всей социокультурной практики того или иного этноса. Так, игра на музыкальных инструментах стала не только развлечением, но и неотъемлемой частью религиозных обрядов и иных социально значимых действий уже в эпоху античности» [38, 189].

Как бы продолжая эту мысль, И. М. Ямпольский пишет об исполнительстве музыкальном как о самостоятельном виде художественного творчества, который сложился «...на том историческом этапе развития музыкального искусства, когда в условиях городской культуры возникла система фиксации музыки условными знаками» [29, 584]. Е. М. Царева в своем исследовании акцентирует, что «исполнительское искусство является особым проявлением общего музыкального стиля и отсюда – сложность в определении его основных признаков», хотя она признает, что «в общих чертах такая дефиниция существует и приблизительно совпадает с основными направлениями композиторского искусства» [21, 288]. А в работе Т. В. Чередниченко внимание обращается на то, что «о стиле музыкальном правомерно говорить также в связи с исполнительской интерпретацией, система выразительных средств которой зависит от стиля композиции, но в то же время обладает относительной самостоятельностью» [27, 522].

В исследованиях по этой теме акцентируется и такая проблема, как своеобразие связи композиторского

и исполнительского творчества, где музыкант–исполнитель выступает как высококреативная личность. Подчеркивается, что музыкант-исполнитель осуществляет диалектическую связь между создателем и интерпретатором, сплавляя познание художественного смысла исполняемого произведения с собственными представлениями об окружающем его объективном мире, о цели музыкального искусства.

Следовательно, музыкальное исполнительство, осуществляя сплав познания творчества композитора с художественными критериями эпохи создания произведения, получило возможность определять основные черты своей стилевой специфики. Отсюда и утверждение о том, что «исполнительский стиль – это принципы использования художественно-выразительных средств с целью реализации творческих намерений интерпретатора» [11, 204]. Видимо, все это дало возможность И. М. Ямпольскому выдвинуть идею типа музыканта-интерпретатора, который был уже не узким «ремесленником», действующим в соответствии с древними традициями прошлого, а глубоко креативной личностью, имеющей в своем распоряжении многосторонние знания и глубокие профессиональные навыки. Самым важным здесь было слияние в одном лице исполнителя и создателя музыки. Этот тип «играющего» композитора средневековой эпохи, по мнению исследователя, трансформируясь и проходя через влияния барокко, рококо, сентиментализма, героического классицизма и романтизма, приводит к конечному разделению труда и исполнителя. В разные этапы он назывался то «сочиняющим виртуозом», то «концертирующим артистом», то «играющим композитором», пока не стал подлинным интерпретатором композиторского творчества, глубоко раскрывающим и мастерски истолковывающим образный строй исполняемого музыкального произведения и замысла его автора

в наше время [29, 587–588]. Далее, углубляя свою мысль, И. М. Ямпольский указывает на то, что «наличие художественной реальности музыкального произведения, существующего в виде нотного текста и воссоздаваемого исполнителем ... на основе заложенных в нем эстетических закономерностей, принципиально отличает исполнение музыканта от импровизатора» [29, 584].

Несомненно, все сказанное является релевантным репрезентантом музыкального исполнительского стиля западной или европейской профессиональной музыки письменной традиции. И только определение «импровизация» в какой-то мере связано с музыкой контактной коммуникации и частности, профессиональной музыкой восточной или бесписьменной (изустной) традиции в целом. Снова процитируем И. М. Ямпольского: «Устный характер народного творчества, передача песен и инструментальных наигрышей на слух, по памяти – способствовали использованию народными музыкантами ... элементов импровизации. В своей практике импровизации они опирались на выработанные в народе формы музыкального мышления, на устоявшийся круг интонаций, попевок, ритмов и т. п. ... **В музыкальных культурах восточных народов импровизационное варьирование определенной мелодической модели составляет основную форму музицирования**» [30, 508].

Если исходить из вышеизложенного, то именно импровизация кардинально отличает форму музицирования, т. е. музыкального исполнительства, точнее исполнительского стиля, сложившегося в профессиональной музыке письменной европейской (западной) традиции, от профессиональной музыки восточной (изустной) бесписьменной традиции. Не вступая в дискуссию о правильности отнесения всего корпуса профессиональной музыки изустной традиции, в том числе и искусства «музыкантов-инструменталистов контактной коммуни-

кации с характерной для них неразрывностью создания и интерпретации» [31, 197], к народному творчеству без должной дифференциации и аргументированных дефиниций. Остановимся только на ключевом для нас понятии «импровизация». В контексте нашего изыскания она также требует четкого определения и уточнения, ибо, как справедливо пишет К. Дальхауз, «недостаток понятия импровизации, не подвергнутого рефлексии, в том виде, как оно бытует, состоит в том, что это понятие является прежде всего негативной категорией, противоположенной понятию композиции, т. е. служит собирательным наименованием для музыкальных феноменов, которые в силу тех или иных причин нежелательно называть композицией и которые потому сводят к противоположенному понятию о том, связаны ли эти феномены между собой общими отличительными чертами или нет» [34, 91]. Глубоко исследовавший этот феномен С. М. Мальцев считает, что импровизация представляет собой одно из фундаментальных понятий всего мирового музыкознания и нуждается во всемерном пояснении посредством «разветвленной классификации видов (типов) импровизации, охватывающей все известные ее исторические формы» [14, 4]. Он предлагает около шестнадцати видов (типов) импровизации, многие из которых генетически связаны не с культурой восточных народов, а исполнительской культурой европейцев. Например, колорирование, диминуирование, органум, дискант, контрапункт, *cantus firmus* и т. д. [14, 4, 10]. В то же время автор особенно акцентирует: **«импровизационно возникающая инструментальная фактура (равно и другие факторы исполнительства – С. С.) имплицитно заключает в себе основные особенности исполнительской манеры и индивидуальной виртуозной техники импровизатора-интерпретатора»** [14, 21]. Все это особым образом сказывается на импровизационном результате, ибо пре-

одоление технико-исполнительских трудностей всегда полезно для инструменталистов. Заметим, что этот же феномен способствует лучшему познанию интерпретатором природы, технических и художественно выразительных возможностей своего музыкального «орудия», помогает овладению виртуозными приемами игры, составляющими основу исполнительства. Действительно, только в этом аспекте импровизация сталкивается с музыкально-исполнительским искусством всех инструменталистов, в том числе – контактной коммуникации, и может помочь в определении особенностей своих стилизованных черт².

Другая важнейшая черта импровизации, через которую она реализует себя, – это «комбинирование некоторого конечного множества относительно устойчивых элементов» [14, 23]. К такому же выводу пришел и М. А. Сапонов, исследовавший импровизационные виды творчества западноевропейской музыки средних веков и эпохи Возрождения: «импровизация основана на памяти. Импровизатор не создает материю, составляет ее из готовых блоков – издавна запомнившихся музыкальных отрезков» [20, 57]. Развивая эту мысль, С. М. Мальцев считает, что эти блоки непременно должны быть мелкими и многочисленными в виде отдельных созвучий, кратких мотивов, малых ритмических фигур и т. д. Только в этом случае характер их соединения будет сложно предугадать, а слушатель, увлеченный избытком неожиданностей, воспримет процесс комбинирования элементов как успешно реализованную импровизацию³.

Как мы видим, здесь на передний план выходит другая особенность импровизации – это комбинаторика «конечного множества относительно устойчивых элементов», реализующего себя в виде способа создания формы музыкального произведения как на уровне процес-

суально-динамической, так и на уровне архитектурной («кристаллической»). А также как итог структурного завершения развития музыкального opus'a. Этот посыл обращает наше внимание на глубокую «связь стиля с формой, содержанием музыкальных произведений, с мышлением, методом и т. д.» [18, 12] и на отражение этой связи в музыкально-исполнительском стиле в виде формообразующих факторов или технических приемов игры на инструменте.

Забегая вперед, подчеркнем, что именно многоплановая комбинаторика структур и элементов в пределах типа была осознана как основной способ формообразования в искусстве кыргызских комузистов, представляющих собой традиционных исполнителей-инструменталистов контактной коммуникации, где создатель и интерпретатор едины и неразделимы [15, 186]. Осознание и такое определение способа создания и интерпретации инструментальных композиций, практикуемые кыргызскими комузистами, стали возможными благодаря системно-этнофоническому методу в органологии, разработанному И. В. Мациевским [16, 79].

Эти указанные выше две важные составляющие сути импровизации – инструментальная фактура, имплицитно заключающая в себе основные особенности интерпретационной манеры и индивидуальной виртуозной техники комузиста, а также «комбинаторика некоторого конечного множества относительно устойчивых элементов» во многом определяют основные направления особенностей исполнительского стиля кыргызских комузистов.

Другим важным компонентом исполнительского стиля является его генетическая связь со своим источником, который выступает и центральным критерием. Как утверждает Е. В. Назайкинский, «одним из центральных и специфических для категории стиля является понятие генетического целого» [18, 21]. Таким образом, дефи-

ниция исполнительского стиля, помимо всего прочего, включает и характеристику его генезиса, в том числе исходные корни исполнительского стиля кыргызских комузистов. Словом, это **определение**, именуемое в логике **генетическим**, указывает на способ происхождения анализируемого нами явления.

Действительно, определение – генетическое – это определение, в котором спецификация определяемого предмета (в нашем случае – это исполнительский стиль кыргызских комузистов) осуществляется через описание способов его образования, возникновения, получения и построения. Здесь также немаловажную роль играют и философские категории причины и следствия. Как известно, эти категории отражают одну из форм всеобщей связи и взаимодействия явлений, где под причиной понимается явление, действие которого вызывает, определяет, изменяет, производит или влечет за собой другие явления, называемые следствием [23, 531]. В нашем случае первой категорией, т. е. причиной, выступает звуковая организация, присущая только комузу – трехструнному танбуровидному щипковому хордофону кыргызов. А второй категорией, т. е. следствием, выступает исполнительский стиль, возникший как способ воспроизведения на практике музыки, созданной для комуза как основного щипкового хордофона кыргызского инструментального искусства контактной коммуникации.

Прежде чем приступить к конкретному описанию звуковой организации комуза, генерировавшего специфику исполнительского стиля на нем, считаем необходимым подчеркнуть следующее. Во-первых, хотелось бы, чтобы это явление не рассматривалось только как материально-акустический феномен, во-вторых, не забывалось бы то, что это – социально-историческое явление, ибо оно выполняло и сегодня выполняет важную функцию в музыкальной коммуникации социума. В контексте это-

го явления происходили аккумуляция достижений исполнительской техники, канонизация (естественно, в рамках изустного бытия) этих достижений и передача их следующему (новому) поколению. Так сложился, функционировал, эволюционировал и сегодня функционирует национальный исполнительский стиль кыргызских комузистов.

Наше обращение к генетическим истокам исполнительского стиля на комузе мы хотели бы начать со слов В. В. Виноградова об этом инструменте: «Киргизский комуз... – более совершенный музыкальный инструмент, чем ряд аналогичных инструментов других народов» [6, 163]. Его отличает «рационально продуманная техника всех пяти пальцев левой руки, **разработка методики игры на позициях**, применение многих новых штрихов, выработанных практикой игры ...» [6, 175]. Затрагивая вопросы исполнительства на комузе, ученый останавливается на следующем: «Творческий профиль каждого комузчи определяется принадлежностью к одной из двух наиболее типичных народных школ игры на инструменте: одной – эстрадно-виртуозной и другой – строгой, сдержанной, без ориентировки на внешние эффекты. Все внешние трюковые приемы игры входят в арсенал представителей первой школы. У виртуоза-комузчи превосходная техника пальцев левой руки, умения использовать трехзвучную фактуру комуза, весь его диапазон, умение развить темп к концу пьесы, блеснуть темпераментом и т. п.

Художественные средства у музыкантов другой школы также отшлифованы и взаимно согласованы, начиная от спокойной осанки, сосредоточенного выражения лица исполнителя, кончая глубоким содержательным репертуаром, уравновешенным стилем игры и соответствующими ему сдержанными приемами исполнения, рассчитанными на раскрытие внутренних красот музыки»

[4, 174]. Мы специально процитировали все, что говорил об исполнительском стиле кыргызских комузистов В. В. Виноградов, крупнейший для своего времени знаток их творчества, и убедились в том, что в его трудах этот вопрос глубоко не затрагивался. Он ограничился только общей характеристикой игры, исходя из внешних особенностей исполнительского искусства комузистов. Не были затронуты внутренние, глубинные особенности, характеризующие интерпретационное мастерство кыргызских исполнителей-инструменталистов контактной коммуникации. К тому же единственное рассуждение о стиле скорее всего носит не аналитический, а аксиоматический характер.

Характеристики, данные В. В. Виноградовым, отражают наиболее явные, преимущественно внешние черты и отдельные стороны оригинальности исполнения, что сближает их с понятием **художественная манера**. Действительно, определения – манера исполнения, манера игры – больше подходят, чем дефиниции – стиля или исполнительского стиля.

Внутренние глубинные и особенно генетические истоки исполнительского стиля комузистов можно определить только во взаимосвязи, взаимодействии, взаимозависимости и взаимовлиянии звуковой организации инструмента и исполняемой на нем инструментальной музыки. Основа звуковой организации комуза, в первую очередь, определяется количеством струн и их функциональной дифференциацией, настройкой, отсутствием лигатур, техникой звукоизвлечения и тембровой драматургией, реализуемой комузистами. Первое, что отличает комуз от других однозначно близких хордофонов, – это наличие трех активно используемых струн, а не двух или четырех и т. д. Второе – это распределение струн по функциям. Если у двухструнных инструментов мелодической, т. е. высоко настраиваемой, струной являет-

ся первая (нижняя при игровом положении) струна, то вторая обычно является бурдонирующей. В случае ее активного использования это рассматривается как нечто необычное и оригинальное. К примеру, укажем на исследование А. П. Аравина (см. наше примеч. № 2). Такое положение присуще и четырехструнным, а также другим щипковым хордофонам, где верхние струны обычно настраиваются на кварту, квинту, октаву ниже каждой предыдущей струны. В отличие от них у комуза мелодической является средняя струна, настраиваемая на кварту, на квинту или октаву выше крайних двух. В силу этого активно используется не только средняя, но и нижняя (при игровом положении инструмента) струна, оптимально обеспечивая взаимодействие слуха и моторики; т. е. движение пальцев выше по грифу (шейке) коррелируется с воспроизведением звукоряда в восходящем движении. Все это априори детерминирует активное использование нижней струны наряду со средней в качестве мелодической.

В свою очередь, это дает возможность комузисту, не меняя позицию, получить семи- и восьмиступенный звукоряд, что является достаточным для создания полноценной композиции – *кюу*. А третья, точнее верхняя (при игровом положении комуза), струна действительно является бурдонирующей. Помимо этого, она, то усиливая, то ослабляя опорность нижнеквартового тона, выполняет весьма важную роль в определении устойчивого звука всей инструментальной композиции. Относительно группы настройки *оң толгоо* (*оң буроо*), где функции мелодической струны выполняет нижняя (при игровом положении комуза), то в силу их специфики *кюу*, исполняемые в этом строе, не могут быть выделены в отдельный исполнительский стилиевой слой, так как они, во-первых, свидетельствуют о ступенях эволюционного трансформирования общего исполнительского сти-

ля кыргызских комузистов; во-вторых, демонстрируют многообразие направлений исполнительского стиля в творчестве инструменталистов контактной коммуникации даже в рамках одного национального музыкально-исполнительского стиля.

Вторым важным составляющим в генезисе исполнительского стиля на комузе является отсутствие лигатур (синонимы – лады, парда, перне) на грифе (шейке) инструмента. Как писал А. В. Затаевич, хорошо знавший исполнительское искусство кыргызских комузистов, «... игра на таком инструменте требует от исполнителя не только высококоразвитой пальцевой техники, но прежде всего **умения безупречно интонировать**, не пользуясь для этого готовым, как у казахской домбры, да и вообще у целого ряда щипковых музыкальных инструментов (балалайка, домра, гитара, мандолина и пр.), ладами, **а трактуя совершенно гладкий гриф** (шейку – С. С.) комуза, так сказать, **по скрипичному**» [8, 36]. Естественно, возникает вопрос, как решалась эта задача в тех культурах, где они являлись основными репрезентативными инструментами, в частности в Европе, где такая роль среди хордофонов выпала на долю скрипки? Как мы знаем, для решения этой проблемы имелись два пути, направленные либо на совершенствование конструкции инструмента с целью облегчения звукоизвлечения, отличающегося чистотой интонирования и ясности тона, либо на совершенствование техники игры и, тем самым, достижение искомого. В Европе был выбран второй путь, хотя, как утверждают исследователи, «первоначально в XVI в. игра на скрипке была ограничена тремя верхними струнами в пределах первой позиции (струна соль использовалась лишь периодически)» [31, 6]. понадобились время и громадные усилия на протяжении многих десятилетий, чтобы достичь сегодняшнего уровня исполнительства на скрипке, хотя сама скрипка тоже

не смогла избежать процесса совершенствования многих своих параметров. Как известно, для фортепианного исполнительства был избран первый путь – это совершенствование конструкции инструмента, кардинально облегчающее чистоту интонирования, с одновременным развитием техники игры на нем.

В случае с комузом был избран путь, сходный с практикой, применяемой в скрипичном искусстве, ибо все параметры звуковой организации комуза соответствовали требованиям обстановки и формы «юртового музицирования» [21, 47] и не требовали какой-либо модернизации инструмента. Если и были проведены какие-то работы по совершенствованию, то они носили скорее всего «косметико-эстетический» характер и не затрагивали основных параметров звуковой организации комуза. Как и в скрипичном искусстве, инструментальные композиции кыргызских комузистов на начальном этапе своего стилевого генезиса опирались на однопозиционную технику игры. Естественно, это была первая позиция. В этом сходятся все. Споры возникают тогда, когда речь идет о настройке. Какая настройка была освоена изначально: квартная или квинтовая? Действительно, это можно только предположить и строить гипотезы, исходя из того, что «чаще всего встречаются двухструнные инструменты со струнами, настроенными в большинстве случаев в кварту и в меньшинстве случаев в квинту» [5, 24]. Далее мы столкнемся с утверждением: «Чистая кварта как наиболее узкий из совершенных консонансов в связи с этим начинает играть исключительно важную роль в процессе образования и развития... ладовых систем» [4, 231]. Вместе с тем, мы у того же автора читаем, что «освоение квинты как совершенного консонанса оказывает огромное влияние на совершенствования струнных народных инструментов, выражающееся во введении квинтовой настройки струн, вызывающей раз-

витие техники игры на них, как средство такого же развития выразительных возможностей исполнения» [4, 291]. Чашу весов в этом не принципиальном по существу споре перевешивает на свою сторону квинтовая настройка, ибо у комузистов сохранилось такое изречение: «Начало всем кюу – “Камбаркан”». Действительно, «Камбаркан» как традиционная инструментальная композиция, создаваемая и исполняемая кыргызскими комузистами, имеет квинтовую настройку и исполняется в первой позиции. Таким образом, однопозиционная игра и однопозиционные кюу, создаваемые комузистами, где создатель и интерпретатор-исполнитель неразделимы и выступают в одном лице, стояли у истоков исполнительского стиля, названного нами **однопозиционным исполнительским стилем**.

Бесспорно, на сегодняшний день инструментальные композиции, созданные в однопозиционном исполнительском стиле, составляют основу репертуара кыргызских комузистов в искусстве контактной коммуникации. Естественно, они не ограничивались только игрой в первой позиции, активно осваивали другие позиции. В этом процессе немаловажная роль принадлежит другой особенности комуза – его строю. Его видов только в группе **«сол толгоо» (сол буроо) насчитывается около 15**. Но не все они задействованы активно. Среди них наиболее употребительными являются четыре: это квинтовый, квартовый, кварто-квинтовый и квинто-квартовый строй. Остальные виды – октавно-квинтовый, октавно-квартовый, квинто-терцовый, кварто-секундовый и другие – используются реже.

Стремясь к достижению чистоты интонирования и ясности тона в позиционной игре на комузе, инструменталисты опираются на те точки на шейке комуза, где нижняя струна (при игровом положении инструмента) дает унисон со средней струной. Эта точка будет нахо-

даться на расстоянии чистой кварты от основного тона в квартовой настройке, на расстоянии чистой квинты от основного тона в квинтовой настройке. Так же, т. е. соответственно, будет находиться и точка извлечения октавного звука от основного тона открытой струны при вышеуказанных настройках.

Еще одним опорным элементом в достижении чистоты интонирования и ясности тона являются аппликатурные комбинации, используемые комузистами. При квинтовой настройке на точке унисона между средней и нижней струнами, т. е. в первой игровой позиции, обычно находится мизинец. При помощи трехпальцевой аппликатуры вместе со звуками открытых нижней и средней струн на них комузист получает восьмиступенный звукоряд, структурно совпадающий с ионийской диатоникой. Как видим, здесь комузист, «переходя со струны на струну, тем самым как бы удлиняя гриф», максимально использует первую позицию для того, чтобы избежать лишних движений левой руки по шейке и, тем самым, не совершать интонационных ошибок и погрешностей. А также получает возможность освободить свое внимание от процедуры перехода левой руки от одной лигатуры к другой и, тем самым, свободно манипулировать правой рукой для достижения при звукоизвлечении эстрадно-виртуозного эффекта. Если А. К. Жубанов об этой технике игры казахских домбристов говорил как о новой творческой находке, то трехструнный комуз априори позволял комузисту реализовывать ее в практике игры автоматически, регулярно, а не эпизодически [9, 99].

При игре в этой же позиции в квартовом строе, такой же аппликатурой и на тех же двух струнах комузист получает семиступенный звукоряд, структурно совпадающий с миксолидийской диатоникой. Во время игры во второй позиции в точке унисона между нижней и сред-

ней струнами будет находиться средний палец. В этих двух позициях обычными являются трехпальцевая аппликатура, где безымянный и средний, в зависимости от места положения полутона между ступенями звукоряда, чередуются. Такая аппликатура продиктована большой мензурой комуза, где расстояние между диатоническими ступенями требует большого растяжения пальцев в нижних позициях. В высоких позициях, где расстояние между диатоническими ступенями сокращается, появляется возможность использования четырехпальцевой аппликатуры. Такая аппликатура применима уже в третьей позиции, где на точке унисона между нижней и средней струной находится указательный палец. Это в квартовой настройке. При такой аппликатуре в этой позиции при кварто-квинтовой настройке мизинец комузиста будет находиться в шестой позиции, где звучит октава между крайними струнами. Такая же октава находится в седьмой позиции при квартовой и квинтовой настройках комуза. Таким образом, комузисты получают возможность создавать свои однопозиционные композиции не только в одной первой, но и в других позициях с опорой на совершенно консонирующие интервалы кварты, квинты, октавы и тем самым, избегать неточностей, погрешностей интонирования, достигать ясности и четкости тона. Главным для них остается сохранение однопозиционной игры. Такой исполнительский стиль был традиционным и каноническим, сложившимся в творческой практике комузистов многих поколений. Каждый комузист должен был не только сохранять неписанные каноны своего исполнительского стиля, но и создавать по этим канонам новые образцы инструментальных композиций, где демонстрировалось бы нерасторжимое единство создателя и исполнителя-интерпретатора, а также подлинное мастерство инструменталиста контактной коммуникации.

Свои бессмертные шедевры создавали в течение многих веков и старые мастера, имена которых ушли в небытие, и те, кто творил и жил в конце XIX и первой половине XX в. Это М. Куренкеев, Т. Сатылганов, Н. Борошев и другие. В. М. Беляев писал: «Муратаалы обладал большой силой творческого воображения и ярким личным музыкальным стилем ... в совершенстве владел и творчески, и исполнительски разнообразными формами киргизской народной музыки, начиная от миниатюры и кончая сложными композициями» [3, 41].

Громадный вклад в развитие однопозиционного стиля игры внес и Токтогул Сатылганов, осуществивший в своих инструментальных композициях подлинный синтез (естественно, в рамках достижений своей эпохи, эстетических понятий того социального строя, в котором он жил и творил) вокальной мелодики с особенностями инструментального тематизма. В ряде кюу Токтогул-инструменталист обращается и мастерски использует поэтический текст. Наряду со многими техническими приемами звукоизвлечения поэтическое слово, выступая основным средством художественной выразительности, и здесь помогает Токтогулу-комузисту добиваться впечатляющего художественного эффекта, безотказности его воздействия на широкую слушательскую аудиторию. Все многообразие приемов художественной выразительности, богатство содержания, глубокая логика и красочность техники игры, разнообразие штрихов и приемов звукоизвлечения использованы в кюу «Чоң кербез» – «Большой кербез». В цитируемой работе В. В. Виноградова она дана как «Кербез» [7, 69], а у В. С. Затаевича – «Токтогулдун кербези» [8, 118]. В практике современных комузистов он именуется как «Чоң кербез». По всеобщему признанию большинства исследователей, этот кюу имел центральное значение для всего творчества Токтогула [7, 169; 8, 383]. В этой связи вспомним заме-

чательные слова А. В. Затаевича, о том, что «трогательно видеть, с какой любовью и какой торжественностью подходит он [комузист Токтогул – С. С.] к этой длинной пьесе, в которой не торопясь, много и долго рассказывает звуками ... пока наконец, ближе к финалу, не вводит в исполнение и живое слово и начинает петь» [8, 383]. В этих словах верно подчеркнуто то самое значительное, что придавало неповторимое своеобразие исполнительскому искусству Токтогула-комузиста – подлинный синтез вокального и инструментального начал, достигнутый с наибольшей убедительностью в «Чоң кербез». Со своей стороны добавим, что «Чоң кербез» – один из вершинных образцов кюу, созданных в однопозиционном стиле.

Велика роль и Ниязаалы Борошева, создавшего свои великолепные однопозиционные кюу на основе бесконечного многообразия ритмических рисунков, фактур, тематических построений и их комбинаций в манере «перпетуум мобиле», при этом обладающие глубокой содержательностью, эстетическим совершенством, художественной убедительностью и действенностью. Самое главное – он всегда выходил победителем в многочисленных творческих соревнованиях комузистов, ставя их в тупик своей бесконечной и неповторимой комбинаторикой элементов и структур в пределах типа. Он обычно ограничивался рамками однопозиционного стиля игры и, владея бисерной техникой, исполняя свои кюу на одном дыхании, в некоторых моментах применял эстрадно-виртуозные приемы звукоизвлечения. Своим искусством непринужденного и свободного владения комузом Ниязаалы доставлял слушателям не только звуковое, но и глубокое эстетическое зрительно-визуальное удовлетворение.

Если образцами токтогуловского синтеза вокального и инструментального тематизма является «Чоң кербез»,

исполняемый во второй позиции в квартетном строе, то «Кар өзгөй» Ниязаалы является высоким образцом его исполнительского «перпетуум мобиле» и бесконечно-го разнообразия комбинаторики элементов в пределах типа из ограниченного исходного материала. Эта неповторимая инструментальная композиция исполняется в третьей позиции в квартетном строе [2, 63]. Оба кюу и сегодня занимают центральное место в репертуаре современных комузистов, являясь любимыми произведениями энтузиастов этого искусства.

Великолепные образцы «Камбарканов», исполняемые в квинтовом строе и в первой позиции, создавали многие поколения комузистов. Такие же однопозиционные композиции создавались с ориентиром на седьмую позицию в квартетном строе. Это «Ботой». А «Шыңгырама» ориентировалась на шестую позицию в квинто-квинтовом строе. Как мы заметили, в квинтовом строе, но в различных позициях, т. е. в первой и в седьмой, – исполняются «Камбарканы» и «Ботой», имеющие высотно-регистровое и художественно-содержательное различия⁴.

Таким образом, традиционный однопозиционный исполнительский стиль, культивируемый кыргызскими инструменталистами контактной коммуникации, создал оптимальные условия для достижения не только чистоты интонирования и ясности тона, но и для реализации творческого потенциала исполнителя как творца, создателя бессмертных инструментальных композиций, ибо в этом искусстве творец и исполнитель-интерпретатор неразделимы и едины.

Примечания

¹ Несомненно, что само наличие музыкального исполнительства, а также исполнительского стиля – факт слишком хорошо известный, – для того, чтобы требовать каких-то особых доказательств. Но как видно, имеющаяся на сегодняшний

день информация слишком фрагментарна и недостаточно систематизирована в плане изучения исполнительского стиля инструменталистов контактной коммуникации, а также традиционного исполнительства. К тому же в силу объективных причин недоступными остаются работы таких авторов, как Э. М. Хорнбостель, Г. Адлер, Ф. Хербургер, Д. Голы, Б. Бэрток и др. [32; 33; 36; 37]. Работа первого автора была посвящена исследованию исполнительских стилей австралийцев, индейцев, берберов, второго – положила начало исследованиям стиля в области исторического музыкознания, третьего – охватила сферу инструментальной народной музыки Моравии, а работа пятого автора была посвящена анализу народной инструментальной музыки румын [32; 33; 36; 37]. Добавим сюда и исследование А. Эльшековой и О. Эльшека [35, 353]. Исключение составляет статья О. Эльшека, опубликованная в 1987 г. на русском языке [24, 68]. Конечно, объем небольшой статьи и аксиоматическая направленность подачи материала не могли охватить и решить все задачи стоящие перед «исполнительским стиловедением». К тому же О. Эльшек перед собой решение такой задачи не ставил. Относительно работы М. Н. Лобановой заметим, что она была посвящена не анализу исполнительского стиля, а поиску гармонии в ее новом выражении на основе «смешанного стиля и жанра», позволяющего вернуться к основной классической эстетике [13, 179].² О важнейшей роли имплицитно возникающей инструментальной фактуры, а также других сопутствующих факторов в изучении исполнительского стиля интерпретаторов в искусстве контактной коммуникации продемонстрировал П. В. Аравин в своей монографии, посвященной творчеству казахского домбриста Даулеткерей, где он осуществляет анализ отдельного факта исполнительского стиля. В частности, на примере авторского кюя «Шалкыма» («Ыскырма») Даулеткерей, где домбрист впервые в практике казахских инструменталистов реализовал исполнительский прием активного использования наряду с привычной нижней мелодической струной, верхней бурдонирующей в таком качестве, что «значительно расширил исполнительские и, следовательно, художественные возможности домбры» [1, 67].

На эту особенность исполнительского искусства казахских домбристов обратил внимание еще академик А. Жубанов, который писал, что «домбристы нередко исполняют свои пьесы не путем передвижения левой руки по грифу вниз и вверх, а путем перехода со струны на струну, тем самым как бы удлиняя гриф и максимально используя каждую позицию для того, чтобы избежать лишних движений руки по грифу» [9, 93].

Как пишет далее В. П. Аравин, эти «два оригинальных домбровых штриха: передача темы с одной струны на другую в одноголосом изложении и слиговое исполнение двух восьмых на один удар по струнам стали достоянием всех казахских инструменталистов и встречаются в таких кюю, как “Аксак киик”, “Серпер”, “Адай” и другие» [1, 71].

Другим автором, обратившимся к проблеме имплицитно возникающей инструментальной фактуры на примере искусства молдавских лэутаров был Б. Я. Котляров. В работе этого автора на основе отдельных технических приемов исполнительского искусства молдавских скрипачей характеризуются особенности стиля их игры. Как и в практике казахских домбристов, они в большинстве случаев основаны на анализе отдельных показателей игры молдавских мастеров-интерпретаторов. К тому же в статье общее обоснование исполнительского стиля в основном носит краткий общеэстетически-аксиоматический оттенок, и многое необходимо домыслить самому читателю. И здесь, как и в предыдущих комментариях, мы вынуждены повторять то, что и Б. Я. Котляров в своей небольшой статье не ставил перед собой задачу решения всех проблем исполнительского стиля молдавских лэутаров, а только обращал наше внимание на отдельные ярко характеризующие их игру факты. При этом аналогии в искусстве игры на отдельном инструменте в этих (и других, заметим, – С. С.) культурах являются результатом конвергенции, ибо все они являются яркими репрезентантами инструментального исполнительского искусства контактной коммуникации. Несмотря на принципиальные различия щипкового и смычкового хордофонов, в игре на этих инструментах можно наблюдать такое явление, как использование «выдержанного звука

(обычно открытой струны), являющегося, как правило, тоническим или доминантовым органичным пунктом. И еще тембр открытой струны, отличающийся большой звонкостью, усиливает красочность звучания» [12, 292]. О близких аналогах этого мы говорили на примере практики игры казахских домбристов и будем говорить в дальнейшем на основе исполнительского искусства кыргызских комузистов.

³ В связи с этим не лишним будет вспомнить высказывание Царлино о комбинационной бесконечности семизвуков диатонического звукоряда, о комбинаторной классификации звукоряда индийских раг, а также комбинаторной природе усулей в узбекском шашмакоме [11, 23; 19, 94; 22, 82].

⁴ В связи с этим вспомним то явление, которое имеет конвергентное происхождение и называется в искусстве макамата «кван ал-лахн музавиджан», т. е. **имеющее регистровое различие** двух макамов одинаковым звукорядом [10, 101]. Углубляясь в этом направлении, мы также обращаем внимание на то, что «прежде всего макам означает, точнее означал в прошлом отдельный лад (лигатуру. – С. С.) щипкового струнного инструмента и даже место касания струны на его грифе. Кроме того, термин маком обозначает мелодию, напев, мотив, а также определенную модальную или ладовую структуру. И наконец, прежде всего, название маком относится к классическому музыкальному циклу ... профессиональной музыки изустной традиции» [10, 118]. Экстраполируя данные определения на искусство кюу кыргызских комузистов, мы наталкиваемся на многочисленные типологические параллели. Они все имеют конвергентную природу, ибо культуры земледельцев и кочевников слишком различны, что не позволяет говорить об их тесных этногенетических или историко-культурных контактах.

Литература

1. *Аравин П. В.* Даулеткерей и казахская музыка XIX века. М.: Сов. композитор, 1984. 152 с.
2. *Бейшембиев Б.* Комузда ойноо. Фрунзе: Мектеп, 1972. 72 б.
3. *Беляев В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. М.: Музгиз, 1962. 300 с.

4. *Беляев А. В., Травина П. К.* Виктор Михайлович Беляев. М.: Советский композитор, М., 1990. 512 с.
5. *Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М.: Госмузиздат, М., 1931. 63 с.
6. *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргосиздат, 1958. 323 с.
7. *Виноградов В. С.* Музыкальное наследие Токтогула. М.: Госмузиздат, 1961. 310 с.
8. *Затаевич А. В.* Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М.: Советский композитор, 1971. 420 с.
9. *Жубанов А. К.* Струны столетия. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских композиторов. Алма-Ата: Казгиз, 1958. 379 с.
10. *Кароматов Ф. М., Эльснер Ю.* Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки, М., 1984. 328 с.
11. Книга по эстетике для музыкантов. М.: Музыка, 1983. 271 с.
12. *Котляров Б. А.* О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973. 400 с.
13. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр. М.: Советский композитор, 1990. 224 с.
14. *Мальцев С. М.* О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 87 с.
15. *Мацевский И. В.* О порождающих факторах стиля: Никкола Паганини // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки / РИИИ. СПб., 2011. Т. 1. С.197–201.
16. *Мацевский И. В.* Системно-этнофонический метод в органологии // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки / РИИИ. СПб., 2011. Т. 1. С. 97–106.
17. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 261 с.
18. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2013. 248 с.
19. *Плахов Ю. Н.* О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: Изд. литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978. 259 с.

20. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества западноевропейской музыки средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 180 с.
21. Смирнов Б. В. Музыка народной Монголии. М.: Музыка, 1970. 158 с.
22. Субаналиев С. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Учкун, 2003. 336 с.
23. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 839 с.
24. Фролкин В. А. Расширение понятия исполнения в современных условиях: междисциплинарный аспект // Исполнительское искусство. М.: Владос, 2012. 183 с.
25. Царева Е. М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия. 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
26. Чайтанья Д. Б. Индийская музыка. М.: Музыка, 1980. 208 с.
27. Чередниченко Т. В. Стиль музыкальный // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 522.
28. Эльшек О. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / ред.-сост. И. Мациевский; под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1987. Т. 1. С.68–105.
29. Ямпольский И. М. Исполнение музыкальное // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 583–591.
30. Ямпольский И. М. Импровизация // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 508–510.
31. Ямпольский И. М. Основы скрипичной аппликатуры. М.: Музыка, 1977. 183 с.
32. Adler G. Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils. Leipzig, 1911. VII, 279 S.
33. Bartók B. Rumanian folk music / ed. by B. Suchoff: in 5 vls. Vol. 1. Instrumental melodies. The Hague: Nijhoff, 1967. XLV, 704 p. (Bartók Archives studies in musicology).

34. *Dahlhaus C.* Was heißt Improvisation? // Improvisation und neue Musik: Acht Kongreßreferate / Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz: Schott, 1979. S. 9–23. (Veröffentlichungen des Institut für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt; Bd. 20).
35. *Elscheková A., Elschek O.* Stilschichten der Slowakischen Volksmusik // Dentshes Jahrbuch für Volkskunde. Berlin, 1960. Bd. 6. 353 s.
36. *Hoerburger F.* Musica vulgaris: Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik. Erlangen: Univ.-Bund Erlangen-Nürnberg, 1966. 107 s.
37. *Holy D.* Problem der Entwicklung und des Stils der Volksmusik. Brno, 1969. 208 c.
38. *Mithen S.* The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Arts, Religion and Science. London, 1996. 228 p.

References

1. *Aravin P. V.* Dauletkerej i kazahskaja muzyka XIX veka [Dauletkerei and Kazakh music of the 19th century]. Moscow: Soviet composer, 1984. 152 p. (In Russian)
2. *Bejshembiev B.* Komuzda ojnoo [Game on the komuz]. Frunze: Mektep, 1972. 72 b. (In Kyrgyz)
3. *Belyaev V. M.* Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR. [Essays on the history of music of the peoples of the USSR]. Vyp. 1. Moscow: Muzgiz, 1962. 300 p. (In Russian)
4. *Belyaev A. V., Travina P. K.* Viktor Mihajlovich Beljaev [Victor Mikhailovich Belyaev]. Moscow: Soviet composer, 1990. 512 p. (In Russian)
5. *Belyaev V. M.* Rukovodstvo dlja obmera narodnyh muzykal'nyh instrumentov [Guide for measuring folk musical instruments]. Moscow: Gosmuzizdat, 1931. 63 p. (In Russian)
6. *Vinogradov V. S.* Kirgizskaja narodnaja muzyka. [Kyrgyz folk music]. Frunze: Kirgosizdat, 1958. 323 p. (In Russian)
7. *Vinogradov V. S.* Muzykal'noe nasledie Toktogula [Musical heritage of Toktogul]. Moscow: Gosmuzizdat, 1961. 310 p. (In Russian)
8. *Zataevich A. V.* Kirgizskie instrumental'nye p'esy i napevy [Kyrgyz instrumental pieces and tunes]. Moscow: Soviet composer, 1971. 420 p. (In Russian)

9. *Zhubanov A. K.* Struny stoletija. Očerki o zhizni i tvorcheskoj dejatel'nosti kazahskih kompozitorov [Strings of the Century. Essays on the life and creative work of Kazakh composers]. Alma-Ata: Kazgiz, 1958. 379 p. (In Russian)
10. *Karomatov F. M., Jel'sner Ju.* Makam i makom [Makam and Makom]. *Muzyka narodov Azii i Afriki [Music of the peoples of Asia and Africa]*. Moscow, 1984. 328 p. (In Russian)
11. *Kniga po jestetike dlja muzykantov* [A book on aesthetics for musicians]. Moscow: Muzyka, 1983. 271 p. (In Russian)
12. *Kotlyarov B. A.* O nekotoryh osobennostjakh ispolnitel'skogo stilja moldavskogo narodnogo skripichnogo iskusstva [On some features of the performing style of Moldavian folk violin art]. *Problemy muzykal'nogofol'klora narodov SSSR. [Problems of musical folklore of the peoples of the USSR]*. Moscow: Muzyka, 1973. 400 p. (In Russian)
13. *Lobanova M. N.* Muzykal'nyj stil' i zhanr [Musical style and genre]. Moscow: Soviet composer, 1990. 224 p. (In Russian)
14. *Mal'tcev S. M.* O psihologii muzykal'noj imporovizacii [On the psychology of musical improvisation]. Moscow: Muzyka, 1991. 87 p. (In Russian)
15. *Maciewski I. V.* O porozhdajushhih faktorah stilja: Nikkola Paganini [On the generating factors of style: Nicola Paganini]. *Maciewski I. V. V prostranstve muzyki [In the space of music]*. Saint Petersburg: RIII, 2011. Vol. 1. P. 197–201. (In Russian)
16. *Maciewski I. V.* Sistemno-jetnofonicheskiy metod v organologii [System-ethnophonic method in organology] *Maciewski I. V. V prostranstve muzyki [In the space of music]*. Saint Petersburg: RIII, 2011. Vol. 1. P. 97–106. (In Russian)
17. *Mikhajlov M. K.* Stil' v muzyke. [Style in music]. Leningrad: Muzyka, 1981. 261 p. (In Russian)
18. *Nazajkinski E. V.* Stil' i zhanr v muzyke. [Style and genre in music]. Moscow: Vlado, 2013. 248 p. (In Russian)
19. *Plakhov Yu. N.* O racional'nom v vostochnoj professional'noj monodii ustnoj tradicii [About the rational in the eastern professional monody of the oral tradition] *Makomy, mugamy i sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo [Makoms, mugams and contemporary composer creativity]*. Tashkent: Publishing House of Literature and Art named after G. Gulyam, 1978. 259 p. (In Russian)

20. *Saponov M. A.* Iskusstvo improvizacii. Improvizacionnye vidy tvorcestva zapadnoevropejskoj muzyki srednih vekov i Vozrozhdenija [The art of improvisation. Improvisational forms of creativity of Western European music of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka, 1982. 180 p. (In Russian)
21. *Smirnov B. V.* Muzyka narodnoj Mongolii [Music of Folk Mongolia] Moscow: Muzyka, 1970. 158 p. (In Russian)
22. *Subanaliev S.* Tradicionnaja instrumental'naja muzyka i instrumentarij kyrgyzov [Traditional instrumental music and Kyrgyz instrumentation]. Uchkun, 2003. 336 p. (In Russian)
23. *Filosofskij jenciklopedičeskij slovar.* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1983. 839 p. (In Russian)
24. *Frolkin V. A.* Rasshirenie ponjatija ispolnenija v sovremennyh uslovijah: mezhdisciplinarnyj aspekt [Extension of the concept of performance in modern conditions: an interdisciplinary aspect]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo [Performing Art]*. Moscow: Vlados, 2012. 183 p. (In Russian)
25. *Tsareva E. M.* Stil' muzykal'nyj [Musical style]. *Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. [Musical Encyclopedia: in 6 vols.]*. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1981. Vol. 5. P. 281–289. (In Russian)
26. *Chajtan'ja D. B.* Indijskaja muzyka [Indian music]. Moscow: Muzyka, 1980. 208 p. (In Russian)
27. *Cherednichenko T. V.* Stil' muzykal'nyj [Musical style]. *Muzykal'nyj jenciklopedičeskij slovar' [Musical encyclopedic dictionary]*. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1991. P. 522. (In Russian)
28. *El'shek O.* Stilevye tipy narodnoj instrumental'noj muzyki v Slovakii [Style types of folk instrumental music in Slovakia]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naja muzyka [Folk musical instruments and instrumental music]*. Moscow: Soviet composer, 1987. Vol. 1. P. 68–105. (In Russian)
29. *Yampol'skiy I. M.* Ispolnenie muzykal'noe [Musical performance]. *Muzykal'naja jenciklopedija [Musical Encyclopedia]*. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1974. Vol. 2. P. 583–591. (In Russian)
30. *Yampol'skiy I. M.* Improvizacija [Improvisation]. *Muzykal'naja jenciklopedija [Musical Encyclopedia]*. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1974. Vol. 2. P. 508–510. (In Russian)

31. *Yampol'skiy I. M.* Osnovy skripichnoj aplikatury [The basics of violin fingering]. Moscow: Muzyka, 1977. 183 p. (In Russian)
32. *Adhler G.* Der stil in der Musik. Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils. [The style in the music. Principles and Styles of the Musical Style]. Leipzig, 1911. VII, 279 p. (In German)
33. *Bartók B.* Rumanian folk music / ed. by B. Suchoff: in 5 vls. Vol. 1 Instrumental melodies. The Hague : Nijhoff, 1967. XLV, 704 p. (Bartók Archives studies in musicology). (In English)
34. Dahlhaus C. Was heißt Improvisation? [What does improvisation mean?] *Improvisation und neue Musik: Acht Kongreßreferate [Improvisation and New Music: Eight Congresses]*. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz: Schott, 1979. P. 9–23. (Veröffentlichungen des Institut für neue Musik und Musikerziehung. [Publications of the Institute for New Music and Music Education] Darmstadt; Bd. 20). (In German)
35. *Elscheková A., Elschek O.* Stilschichten der Slowakischen Volksmusik [Stylistic Layers of Slovakian Folk Music]. *Dentshes Jahrbueh für Volkskunde [German Yearbook of Folklore]*. Berlin, 1960. Bd. 6. 353 p. (In German)
36. *Hoerburger F.* Musica vulgaris: Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik [Musica vulgaris: Life laws of instrumental folk music]. Erlangen: Univ.-Bund Erlangen-Nürnberg, 1966. 107 p. (In German)
37. *Holy D.* Problem der Entwicklung und des Stils der Volksmusik [Problem of development and style of folk music]. Brno, 1969. 208 p. (In German)
38. *Mithen S.* The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Arts, Religion and Science. London, 1966. 227 p. (In English)

Субаналиев Сагыналы Субаналиевич – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель Республики Кыргызстан (Бишкек, Кыргызстан).

Subanaliev Sagynaly Subanalievich – PhD, musicologist, professor, Honored Worker of the Republic of Kyrgyzstan (Bishkek, Kyrgyzstan).

suluu83@mail.ru

З. О. Джумакулиева / Zulfiya O. Jumakuliyeva
(*Ашхабад, Туркменистан / Ashgabat, Turkmenistan*)

ТУРКМЕНСКИЙ ДУТАРНЫЙ ЦИКЛ «САЛТЫКЛАР»

TURKMEN DUTAR CYCLE «SALTYKLAR»

Аннотация. В статье отмечены типологические особенности дутарного цикла «Салтыклар», составляющего важнейшую часть музыкального наследия туркменского народа, а также определены основные циклообразующие факторы становления данного произведения. Дутарный цикл «Салтыклар» является типичным циклообразующим образцом туркменской монодии. «Салтыклар» представляет собой яркий образец претворения традиции художественного подражания («незире») в музыке и может быть обозначен как туркменский эквивалент вариационного цикла, сложившегося как форма в европейской музыкальной культуре.

Ключевые слова: туркменская народно-профессиональная музыка, дутар, цикл «Салтыклар», искусство высокохудожественного подражания, традиция «незире».

Annotation. The article identifies the typological features of the dutar cycle «Saltyklar», which is the most important part of the musical heritage of the Turkmen people, and also identifies the main cycloforming factors of this work. Cycle «Saltyklar» is a typical cycloforming model of the Turkmen monody. «Saltyklar» is a vivid example of the implementation of the tradition of artistic imitation («nezire») in music and can be designated as the variation cycle that has developed as a form in European musical culture.

Keywords: turkmen folk professional music, dutar, cycle «Saltyklar», art of highly artistic imitation, tradition «nezire».

Циклообразующий фактор в туркменской традиционной музыке проявляется в макро- (циклы дестанов) и микрообъемах (циклы отдельных пьес). Примеры микроуровневой циклизации мы находим в дошедших до нас современных многовариантных инструментальных образцах.

Туркменские инструментальные циклы – плод творческой и исполнительской деятельности многих поколений талантливых национальных художников. В ряду циклических произведений находятся «Saltyklar», «Gyrklar», «Nowaýyklar», «Uzuklar», «Mukamlar», «Hajygotlak», «Alagaýyşly», «Şirwanlar», «Ýandym» и др. Одни из них существуют как ряд самостоятельных вариантов какой-либо пьесы (*саза*), другие составляют своеобразные циклы, пьесы-части которых объединены общим программным содержанием (например, «Uzuklar» – предание о трех девушках, прекрасно владевших игрой на гопузе), третьи объединяются исполнителями народной инструментальной музыки общим названием, как правило, в связи с наличием в них определенного общего признака – ладового, интонационного или конструктивного.

Различают малые и большие циклы. Малые циклы включают в себя две, три или четыре части. В их числе: «Heserli», «Jereni kyblam», «Hajygotlak», «Jelil», «Ezizim», «Ýow bagşy», «Tapmadym», «Alagaýyşly», «Ýandym, Leýli», «Teşnit» и др. Большие циклы состоят из семи-восьми пьес-частей. К ним относятся «Saltyklar», «Gyrklar», «Mukamlar».

Цель статьи состоит в выявлении типологических особенностей цикла «Saltyklar», составляющего важнейшую часть музыкального наследия туркменского народа.

«Saltyklar» – цикл из семи отдельных пьес-савов: «Saltyk I», «Saltyk II», «Saltyk III», «Saltyk IV», «Saltyk V», «Saltyk VI», «Saltyk VII». Последняя часть носит особое название – «Garry Saltyk» (т. е. «Старый Салтык»). II–VII части цикла представляют собой варианты-ответы на первоначальный образец – «Saltyk I»¹.

По преданию, начальная пьеса цикла – «Saltyk I» является инструментальным вариантом песни «Artyknyýaz atly ýarým amanmy?» («Здорова ли моя любимая Артык-нияз?»). Ее автором считается музыкант из туркменского

племени салтык, живший предположительно во 2-й половине XVIII в. В настоящее время салтыки, бывшие в эпоху средневековья одним из самых мощных и крупных туркменских племен, входят в состав племени эрсары, проживающего в Лебапском велаяте. В доступных нам источниках имя создателя песни звучит в следующих версиях: Магруппы салтык, Магрупп салтык, Салтык бахши, Сейитовез салтык.

Легенда о рождении песни бытует в различных вариантах. Один из них представлен в исследовании Ш. Гуллыева: «Слава о бахши по имени Магруппы (т. е. известный) из эрсарынского рода салтык распространилась не только по всему Лебапу, но и на других территориях... Однажды на село, где жил Магруппы, нападают аламанщики из Ирана и в числе других уведят его в плен. В бахши влюбляется дочь местного правителя. С целью воспрепятствовать побегу музыканта добивается от отца его ослепления. Через семь лет при помощи одного местного туркмена слепому бахши удается вырваться из плена, и он вместе со своим спасителем отправляется на родину. Однажды рано утром, когда до родного села оставалось полдня пути, навстречу им показывается караван, и Магруппы обращается к нему с песней, вспоминая в ней свою молодую жену Артыкнияз. Утренний ветер доносит голос бахши до его села, и Артыкнияз, услышав голос своего мужа, спешит к свекрови, чтобы сообщить ей радостную весть. Мать бахши, потерявшая надежду на возвращение сына, не верит словам невестки. Однако уже к полудню у ворот дома показывается Магруппы со своим спутником» [4, 140].

Приводим стихотворный отрывок, содержащий обращение Магруппы к одному из встретившихся ему на дороге туркмен:

*Dur, gardaşym, senden habar alayýn,
Artyknyýaz atly ýarym amanmy?!*

*Serwi dek boýlary, aý dek jemaly,
Ak ýüzünde zülpi tarym amanmy?! и т. д.*

Перевод:

«Стой, брат, подожди! Дай расспросить тебя о том, здорова ли моя подруга Артык-Нияз? Ее стан подобен кипарису, ее красота подобна луне. Невредимы ли пряди ее волос, словно струны, спускающиеся с ее головы?» [7, 158–159].

По сообщению одного из наших респондентов – 98-летнего тюйдукиста и мастера по изготовлению дутаров и тюйдуков В. Губалыева (2007), со времени создания песни об Артыкнияз прошло около 270–280 лет. Этнограф А. Дурдыев приписывает авторство песни одному из туркменских поэтов XVIII в. Гурбанали Магрупи². В монографии Ш. Гуллыева «Туркменская музыка (наследие)» прослеживаются процессы формирования и развития туркменских исполнительских школ. Отсчет развития эрсарынской школы начинается исследователем с Салтык бахши. Период времени, охватываемый «художественной» родословной, – XVIII – начало XX века [4, 200].

Опираясь на приведенные выше сведения, можно определить время рождения песни ориентировочно периодом последней четверти XVIII в.

В среде туркменских историков и литературоведов бытует и другая версия происхождения этой мелодии. Ранние и средневековые туркменские государства и большие племена имели собственные отличительные знаки, в числе которых были тамга, символ-тотем, флаг. Среди этих знаков были и гимны. Предполагается, что мелодия «Салтык» относится к числу таких музыкальных атрибутов. Она была гимном сельджуков, имевших особую силу и влияние в XI–XII вв. – в период Великой империи туркмен-сельджуков³.

Каждая из пьес «Салтык» связывается с именем одного из знаменитых музыкантов прошлого. По поводу авторства мнения исследователей и наших респондентов расходятся:

Респондент	С. Артыков, Н. Ходжагельдыев	А. Аблыев	А. Реджепов	Ч. Тачмамедов	Я. Реджепов
Автор Салтык I	Şyhy bagşy	Gulpak bagşy	Garry saltyk	Gulgeldi ussa	Şyhy bagşy
Автор Салтык II	Gulgeldi ussa	Hemra şyh	Şyhy bagşy	Mämmetmyrat bagşy	Gulgeldi ussa
Автор Салтык III	Hemra şyh	Şyhy bagşy	Gulgeldi ussa	Kel bagşy	Hemra şyh
Автор Салтык IV	Amangeldi Göni	Gulgeldi ussa	Hemra şyh	Gulpak bagşy	Gulpak bagşy
Автор Салтык V	Aly bagşy	Amangeldi Göni	Amangeldi Göni	Mämmedi bagşy	–
Автор Салтык VI	Gulpak bagşy	–	Gulpak bagşy	Sary bagşy	Mämmedi bagşy
Автор Салтык VII	Kepele kör	–	Mämmedi bagşy	Garry saltyk	–

Все указанные музыканты жили в исторический период, охватывающий конец XVIII – первую четверть XX в. Таким образом, можно утверждать, что цикл в своем нынешнем, полном виде формировался постепенно – на протяжении более одного века. «Яркой отличительной чертой цикла “Saltyklar”, – подчеркивает современный дутарист А. Чарыев, – является концентрация в нем особенностей стилей всех основных исполнитель-

ских школ туркмен, так как в его создании участвовали их лучшие представители».

Последовательность, очередность исполнения пьес «Saltyklar» строго соблюдается. Цикл, как правило, исполняется целиком, во всех своих частях. Однако существует традиция исполнения некоторых частей цикла по отдельности. Так, возможен вариант исполнения только первых трех частей. Самостоятельно исполняется и «Garry Saltyk»⁴.

«Saltyklar» относится туркменскими музыкантами к числу самых сложных в техническом отношении, виртуозных произведений. Исполнение всех пьес «Saltyklar» подряд от начала до конца доступно только дутаристам, достигшим высшей степени мастерства. Сложность исполнения произведения связана с его большим объемом (цикл звучит на протяжении более 17 минут), необходимостью выстроить линию единого развития от экспозиционного «Saltyk I» до финального кульминационного «Garry Saltyk», а также огромными техническими трудностями, обилием мелизматики.

Исполнителей монодических произведений (как в прошлом, так и в настоящее время) подразделяют на три категории: напоминающих слушателям те или иные мелодии (т. е. исполнителей-констататоров); имитирующих манеру исполнения известных певцов и музыкантов (т. е. подражателей); обладающих собственной манерой интерпретации (т. е. созидателей)⁵.

Удельный вес творческого начала был и остается определяющим критерием при оценке художественных достоинств произведений монодического творчества. Особого внимания в этом плане заслуживает традиция соизмерения, сопоставления сочинения одного автора с сочинениями другого – так называемая традиция *нези-ре*, сложившаяся в эпоху раннего средневековья в классической восточной поэзии и литературе и продолжав-

шая активное бытование в последующие столетия. Суть *незире* как творческого метода – в том, что произведение, признанное высокохудожественным образцом, становится источником вдохновения для другого автора. В результате этого рождается новое произведение, выдержанное в стиле и манере предшественника (или современника), но являющееся своеобразным поэтическим ответом-вариацией или *незире* на первоначальный источник–модель. Определением *незире* обозначается широкий круг художественных приемов: от создания вариантов-реплик на заданный образец, взятый целиком, до цитирования отдельных строф и строк из произведения другого автора. Обращусь к наблюдению узбекского исследователя Т. Гафурбекова: «Обилие подобного рода примеров как в прошлом, так и в настоящем, заключается в том, что одноименные, единоладовые, единожанровые произведения пробуждали вдохновение одних авторов и созидательный талант других. В результате такого творчества возникали их собственные аналогичные произведения». Степень индивидуальности определяла дальнейшую судьбу произведения как в период его создания, так и в последующие периоды» [3, 58].

«Saltyklar» – *монотематический цикл*. Это большое произведение, семь основных частей-пьес которого *объединены тематически и пронизаны единым сквозным развитием*. В основе цикла лежит родовая пьеса, дающая импульс к дальнейшему развитию. *Основной конструктивной идеей цикла является принцип нанизывания друг за другом видоизмененных повторов пьесы-первоисточника*.

Первую часть цикла, по аналогии с вариационным циклом, сложившимся в европейской музыке, можно условно назвать *темой*. Тема, будучи структурно оформленной, законченной пьесой, может исполняться не только как часть цикла, но и как самостоятельное произведе-

ние. Показательно, что в своем основном виде тема, в частности ее интонационный субстрат – *heñ bölümi* (первая, своего рода экспозиционная, часть пьесы), больше не появляется:

Пример 1. «Saltyk I», *heñ bölümi*



В 3-й, 4-й и 8-й пьесах она возвращается, но в значительно измененном виде. Каждый из разделов цикла, следующих за родовой пьесой, является отдельной, самостоятельной версией – *творческим подражанием-незире*, обработкой начального образца, а по сути вариацией на заданную тему. Все версии индивидуальны, персонифицированы.

Важно отметить следующее. Семь разделов-пьес – не просто цепь нанизывающихся друг за другом индивидуальных версий модели-источника. Все они в совокупности образуют *единое в своем развитии*, цельное циклическое произведение. *Каждая пьеса выполняет свою конкретную функцию*: первая – излагает тему, вторая и третья имеют, условно говоря, развивающий, «продолжающий» характер. Они длительно готовят первую большую кульминацию произведения. Ею является «Saltyk IV» – одна из самых напряженных по звучанию частей цикла. Напряжение несколько спадает в «Saltyk V». Шестая и седьмая пьесы образуют вторую, еще более высокую, кульминационную волну. Ее пик совпадает с широко развернутым *ширваном*⁶, которым открывается «Garry Saltyk». В этой, самой крупной, финальной пьесе осуществляются выход из кульминации и завершение цикла. Интересно, что две последние пьесы образуют своего рода двойной синтезирующий финал. Разъясню сказанное. Композиция шестой вариации-незире выстроена так, что в ней в виде мозаики складываются воедино отдельные отрывки (составляющие основные этапы развития цикла в целом) из всех предыдущих пьес. Сливаясь с авторским материалом, они образуют единое, архитектурно стройное произведение. В свою очередь, седьмая пьеса вариантно повторяет (почти полностью) предыдущую и в результате вбирает в себя наиважнейшие интонационные элементы уже всех шести предшествующих ей вариантов. Цитируемый материал органично взаимодействует с новыми, оригинальными авторскими интонациями. Все это в совокупности создает предельную информационную насыщенность финальной пьесы. Функционально «Saltyk VII» можно сравнить с финалами сонатно-симфонических циклов, синтезирующими в себе наиболее значительные интонации предыдущих частей.

Вариации теснейшим образом связаны между собой. Но они не просто «копируют» или вариантно повторяют друг друга. Будучи частями большого произведения, они участвуют в едином процессе развертывания, в котором большое значение имеют обыгрывание различных ладовых опор, неоднократная смена ладовой окраски, завоевание и сопоставление различных регистровых зон, тонкое, искусное орнаментальное варьирование. Так, например, нельзя определить вторую пьесу как прямой вариант темы цикла (хотя моменты как прямого, буквального, так и свободного цитирования здесь присутствуют). Она, скорее, является *продолжением, новым этапом развития*. В пользу этого свидетельствует ряд факторов: яркий сдвиг в первых же тактах пьесы в сторону опоры g^1-d^2 (при основной опоре e^1-a^1), ранее не встречающейся; отсутствие при этом заметных интонационных связей с темой; включение в действие одной из так называемых кочующих, регламентированных попевок, основная семантика которых, по традиции, связывается с функцией *развития*, продолжения (попевка эта, как правило, составляет интонационную основу разделов «разработочного» характера – разделов, предшествующих кульминации-ширвану). Интонационное родство с первой пьесой восстанавливается в *дуруме* (своего рода припеве, рефренном разделе, которым завершается каждая крупная часть пьесы), представляющем собой видоизмененный вариант дурума из темы, а заключительный, третий раздел пьесы является цитатой третьего из четырех разделов «Saltyk I». Третья, четвертая и пятая вариации в большей степени «копируют» «Saltyk II», нежели пьесу-первоисточник (хотя связи с ней, безусловно, имеются). Композиционное решение каждой из пьес «цикла внутри цикла» сугубо индивидуально, но при этом их связывает одна общая конструктивная деталь: все четыре пьесы («Saltyk II–IV») начи-

наются с разработки одной и той же регламентированной попевки с устоем g^1-d^2 .



В каждой пьесе дается свой вариант начального раздела, интонационную основу которого составляет «разрабочная» попевка. Шестая и седьмая части составляют еще одну отдельную группу. В этой паре «Saltyk VII» является *незире* – подражанием шестому «Saltyk». В «Saltyk VII» расположена самая высокая кульминация всего цикла. Ниже демонстрируется группировка вариаций цикла, обоснованная выполняемыми ими функциями и композиционным родством:

тема цикла	вариации, осуществляющие развитие	заключительные вариации
«Saltyk I»	«Saltyk II–V»	«Saltyk VI–VII»

Формы и объемы пьес различны. Наименьшая из них – «Saltyk V» – состоит из 96 тактов, наиболее развернутая – «Saltyk VII» – из 156 тактов. В целом это небольшие по размеру произведения, так как в туркменской дутарной музыке встречаются пьесы, достигающие 500 тактов.

Основой конструкции разделов *внутри* пьес «Saltyk I–VI» является принцип чередования мобильного, изменяемого (*акыма*) с рефренообразным, стабильным (*дурумом*). Но их пропорциональные соотношения нестабильны, подвижны. Так, во всех четырех разделах начальной пьесы *акымы* и *дурумы* примерно одинаковы

по размеру. В четвертом разделе «Saltyk III» *дурум* значительно превышает *акым*. И, наоборот, в первом разделе «Saltyk IV» *акым* занимает большее временное пространство (60 тактов), чем *дурум* (112 тактов). Конструктивное решение разделов «Garry Saltyk» иное. Здесь в начальных трех разделах мобильное и стабильное меняются местами. Все эти разделы открываются одной и той же фразой, продолжение же имеет неустойчивый характер, т. е. видоизменяется, обновляется.

Показательно, что *дурумы* являются стабильными, рефренообразными участками формы не только на уровне отдельных пьес. Они составляют зону стабильности на уровне композиции всего цикла. Анализ показывает, что *дурумы всех пьес «Saltyk» интонационно родственны*. Какие бы глубокие изменения не происходили в *акымах*, в *дурумах* в обязательном порядке воссоставляется основной ладоинтонационный строй цикла *a* фригийский с основной опорой e^1-a^1 . Именно в этом строе была продемонстрирована интонационная основа темы цикла – экспозиционный раздел *heñ bölümi*.

Количество разделов в пьесах, а также их функциональные отношения также различны: «Saltyk I» состоит из четырех разделов, «Saltyk II» – из трех, «Saltyk III» – из четырех, «Saltyk IV» – из двух, «Saltyk V» – также из двух, на этот раз вариантно подобных, «Saltyk VI» – из двух разделов и коды, «Saltyk VII» – из четырех разделов и коды.

Ладовое развитие пьес своеобразно и интенсивно. Основными опорами на протяжении всего цикла являются нижняя кварта e^1-a^1 и верхняя кварта a^1-d^2 . Основной ладовый строй – *a* фригийский в различных видах: 1) с вариантной II, 2) с вариантной IV, 3) с вариантными II и IV, 4) с вариантной V, 5) с вариантной III ступенями. Именно в этом ладоинтонационном строе проходят *heñ bölümi* пьесы-модели, и далее рефрены-дурумы всех

частей цикла. На разных участках формы пьес (как правило, в *акымах*) осуществляется смена опор, а вместе с ней – и смена лада. Мелодия разворачивается в пределах отдельных тетра-, пента- и гексахордов, сопоставляемых друг с другом. К примеру, *ширванный акым* «Saltyk I» проходит в пределах ионийского пентахорда d^2-a^2 , следующий за ним *дурум* излагается на ступенях фригийского тетрахорда a^1-d^2 .

Монотематизм и сквозное развитие как цикла в целом, так и отдельных его разделов-пьес дает основание определить тип их драматургии как *одноэлементный*, функциональной основой которого является самодвижение. Вместе с тем пьесы отнюдь не лишены внутренних контрастов, связанных в первую очередь с выразительными ладовыми и регистровыми смещениями, с так называемым *зонным* развитием, с включением в процесс развертывания интонационного материала кочующих мелодических формул.

Говоря о композиционных процессах цикла, нельзя обойти проблему цитирования – осознанного заимствования, переноса из одного произведения в другое отдельных ярких попевок, небольших построений и даже больших разделов. В цикле «Saltyklar» представлен целый арсенал различных способов введения в авторский текст заимствованного материала. Это:

- введение точной цитаты;
- интонационное, ритмическое, масштабное, структурное варьирование заимствованного материала (степень видоизменения может быть различной);
- цитирование попевки или построения в транспозиции: от другого звука, в другой регистровой зоне;
- совмещение, синтезирование в одном разделе интонационных элементов и структурных особенностей отдельных разделов из различных пьес – частей цикла;

– и, наоборот, распределение по различным разделам материала, ранее составлявшего единое большое построение.

Цикл дутарных пьес «Saltyklar» представляет собой яркий образец претворения художественной традиции *незире* в музыке. Это, в свою очередь, является убедительным подтверждением *внутреннего единства процессов развития ряда искусств, поэзии и литературы*. Художественная ценность цикла обусловлена как стройностью композиции каждой пьесы-части, взятой в отдельности, так и высокой степенью организованности формообразования всего цикла. Ограниченные особенностями ладовой организации, тематизма, структуры родовой пьесы, авторы вариаций-незире проявляют неисчерпаемую творческую фантазию. С этой точки зрения цикл предоставляет великолепную возможность для решения проблемы взаимодействия канона и импровизации, жестких регламентированных традиций и индивидуальной манеры, изначально заданного и неожиданного, оригинального, ярко эмоционального начал.

«Saltyklar» – явление, выросшее на почве туркменских музыкальных традиций. В то же время он имеет целый ряд особенностей, позволяющих провести *аналогии с процессами формирования циклических форм в музыке других восточных народов, а также с европейскими циклами* – сюитой, вариациями, сонатой и симфонией. Мы имеем основание считать «Saltyklar» своего рода восточным, а точнее – туркменским эквивалентом цикла вариаций, сложившимся как форма в европейской музыкальной культуре.

Примечания

¹ По исполнительской версии одного из лучших дутаристов XX в. Ч. Тачмамедова этих пьес восемь. Однако восьмая пьеса недостаточно развита и имеет характер большого заклю-

чения-коды. По желанию дутариста, она может вводиться в качестве промежуточного звена между основными частями произведения. Этномузыковед А. Сапаров отмечает: «Имеется шесть вариантов, каждый из которых связан с именем знаменитого музыканта прошлого [6, 45]. Фольклористом Ч. Джумаевым перечисляются всего пять вариантов пьес цикла [5, 12]. Т. о., количество частей может варьироваться.

² Поэт родился в Ахале и принадлежал роду магруппы из племени емрели. Основную часть своей жизни он прожил в Хиве, Ургенче. В одном из сражений Магруппы попал в плен в Иран, где провел около 10 лет.

³ А. Гулмухаммедов и М. Косяев считают, что слово «салтык» является видоизменением слова «сельджук» [1, 183].

⁴ По предположению дутариста А. Чарыева, «Garry Saltyk» – не обозначение «возраста» пьесы, а указание на ее особую значительность, масштабность. Эту версию можно принять к сведению, тем более что при исполнении цикла «Garry Saltyk» выступает обычно в роли заключительной, а не начальной части, как следовало бы ожидать, исходя из ее названия.

⁵ О таких музыкантах говорят: «оний öz ýoly bar», т. е. буквально – «у него своя дорога».

⁶ Ширван (*şirwan* с персид. – крыша) – раздел пьес, представляющий собой кульминационную зону.

Литература

1. *Atanyýazow S. Şejere. (Türkmeniň nesil daragty). Aşgabat: Turan-1, 1994. 298 б.*
2. *Durdyýew A. Nesilleriň kalbyna ýaň salan Saltyklar // Türkmen sesi. 1998. № 11.*
3. *Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: Фан, 1987. 308 с.*
4. *Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие). Алматы, 2003. 208 с.*
5. *Джумаев Ч. Традиционная туркменская инструментальная музыка. Автореф. дисс... канд. иск. Ташкент, 1993. 19 с.*

6. *Сапаров А.* Мыллы Тачмурадов. М.: Советский композитор, 1986. 78 с.
7. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. Т. 1. Ашхабад: Туркменистан, 1979. 381 с.

References

1. *Atanyýazow S.* Şejere. (Türkmeniň nesil daragty) [Family tree (Turkmen family tree)]. Aşgabat: Turan-1, 1994. 298 p. (In Turkmen)
2. *Durdyýew A.* Nesilleriň kalbyna ýaň salan Saltyklar [Saltyklar that release generations of hearts]. *Türkmen sesi [Turkmen voice]*. 1998. № 11. (In Turkmen)
3. *Gafurbekov T.* Tvorcheskie resursy natsional'noy monodii i ikh prelomlenie v uzbekskoy sovetskoy muzyke [Creative resources of the national monody and their refraction in Uzbek Soviet music]. Tashkent: Fan, 1987. 308 p. (In Russian)
4. *Gullyev Sh.* Turkmenskaya muzyka (nasledie) [Turkmen music (heritage)]. Almaty, 2003. 208 p. (In Russian)
5. *Dzhumaev Ch.* Traditsionnaya turkmenskaya instrumental'naya muzyka [Traditional Turkmen instrumental music]. Avtoref. diss... kand. isk. Tashkent, 1993. 19 p. (In Russian)
6. *Saparov A.* Mylly Tachmuradov [Mylly Tachmuradov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 78 p. (In Russian)
7. *Uspenskiy V., Belyaev V.* Turkmenskaya muzyka [Turkmen music]. Vol. 1. Aşgabat: Turkmenistan, 1979. 381 p. (In Russian).

Джумакулиева Зулфия Оразовна – старший преподаватель кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории им. Май Кулиевой; автор учебников по полифонии и анализу музыкальных произведений на туркменском языке (Ашхабад, Туркменистан).

Jumakuliyeva Zulfiya Orazovna – senior lecture, Department of Theory of Music, Turkmen National Conservatory named after Maya Kulyyewa; author of textbooks on polyphony and analysis of musical works in Turkmen (Ashgabat, Turkmenistan).

zulfiyaoraz@mail.ru

IV. Проблемы кампанологии

IV. Campanology Issues

УДК / UDC 780.633.1

С. П. Маркина / Svetlana P. Markina
(Саратов, Россия / Saratov, Russia)

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПРАВОСЛАВНОГО СЛЫШАНИЯ
КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА

ON THE PECULIARITIES OF THE ORTHODOX HEARING
OF BELLS AND BELL RINGING

Аннотация. Православный колокольный звон как искусство богослужбное есть синергия, со-творчество Бога и человека. Он несет в себе не только музыкальные звуки. В звоне колоколов можно расслышать и божественный зов, и отклик на него всего тварного мира.

Ключевые слова: колокола, звук колокола, тембр колокола, слышание звука колокола, колокол в богослужении.

Annotation. On the perception of bell ringing in the Orthodox church. In the Eastern Orthodox church, a liturgical art of bell ringing is seen as a kind of synergy, a co-creation of God and man. To Orthodox Christians, the sound of church bells is something beyond music. It is God's call and the whole creation's answer to it.

Keywords: bells, bell sound, timbre of bell, hearing bell sound, a bell in worship.

В православной культуре сложилось совершенно особое отношение к колоколам, с ними обращались как с живыми. Их нарекали именами, их крестили, как младенцев, их бичевали, наказывали... Можно сказать, что отношение к колоколу всегда было глубоко личным. От-

куда взялось такое внимание и уважение к этому инструменту? Почему именно колокол стал голосом и символом православной культуры? Вероятно, в православии открывается особый смысл, особое понимание звука колокола, особое слышание его голоса.

Каждый колокол уникален благодаря его неповторимому тембру. На уровне звукового восприятия для православного слышания важнее не высота звучания колокола, а его тембровая краска, точнее – палитра оттенков, поскольку у каждого колокола свой индивидуальный обертоновый ряд. Этим объясняется исключительное внимание в русской культуре к низким, басовым колоколам, долго гудящим, притягивающим к себе, позволяющим насладиться их звуком, а также особое значение благовеста – звона в один, обычно самый большой, колокол. Голос отдельного колокола не уступает по смысловому наполнению звучанию целой звонницы. Качество колокольного звона не зависит от количества участвующих в нем колоколов.

Внимание к тембру колокола порождает совершенно уникальное искусство. Как точно подмечает православный философ Владимир Николаевич Ильин, «эту музыку можно назвать ритмо-обертоновой или ритмо-тембровой» [2, 229]. Соответственно колокольный звон имеет не только временное измерение, как искусство музыкальное, он способен развиваться еще и в тембровом плане. Известно, что тембр колокола не постоянен, он изменяется после удара, его качество зависит от силы удара, погодных условий, акустических особенностей звонницы, от одновременного звучания с другими колоколами. И даже в руках разных звонарей одна и та же звонница будет звучать по-разному. Опытные мастера всегда пользовались и пользуются различными фактурными приемами и средствами для раскрытия тембрового потенциала звонницы.

Православный колокольный звон – искусство не мелодическое. И этим он принципиально отличается от игры на карильоне. Неслучайно попытки мелодизировать русский звон и настроить звонницу по западному образцу, предпринятые в XIX в. о. Аристархом Израилевым, не нашли поддержки. Вероятно, это объясняется не только внешними факторами, определенными техническими трудностями, но и неким внутренним сопротивлением сложившегося в православной культуре языка колокольного звона.

Русского человека никогда не привлекало исполнение каких-либо мелодий на колоколах. Обертоновый спектр отдельно взятого колокола звучит намного богаче и выразительнее всякой мелодии. В мелодической линии обертоны как бы мешают звучанию основного тона, ухо отсекает их. Поэтому звуковая палитра колокола сужается, и его тембровая индивидуальность теряется. То же самое происходит при выстраивании трезвучных аккордов, в попытках гармонического подбора консонантных созвучий.

Парадоксальное явление – в стремлении к благозвучию становится заметнее фальшь, обнажается диссонантность звона. И наоборот, насквозь диссонантное православное искусство колокольного звона совершенно не режет слух. Это его свойство коренится в диссонантности самого звука колокола, необычности обертонового ряда. Аналогично по восприятию русское строчное многоголосие, где совмещение разных мелодических рисунков рождает абсолютно диссонантную вертикаль. Оппозиция «консонанс – диссонанс» в таком искусстве как будто вовсе снимается, как и близкая ей и не менее характерная для музыкального мышления и языка противоположность устоя и неустоя.

Искусство колокольного звона, свободное от факторов линейного развития – мелодии, функционально-

сти – оказывается в высшей степени спонтанным, сиюминутным, импровизационным. Здесь важнее не результат звона, не создание готового сочинения, а сам процесс музицирования. Поэтому попытки нотной записи звонов идут вразрез с самой их идеей. Колокольный звон поражает не стройностью композиции, а необыкновенной, ошеломляющей звучностью и, в то же время, удивительной слаженностью, организованностью звуковой стихии. Звон требует погружения в него. Звонарь словно встраивается в поток музыкального бытия, освобождаясь от определенных сознательных установок. Неслучайно в звонарном деле существует оговорка – «как рука ляжет».

В колокольном звоне воочию проявляется синергичная природа богослужебного творчества¹, ведь православное церковное искусство – это всегда со-творчество. Поэтому на первом месте здесь не мастерство исполнения: звонарь не столько созидает звон, сколько вслушивается в него. Колокольная импровизация – это не способ самовыражения, а такой вид творчества, в котором становится возможным перерастать себя, «отрываться» от себя. Подобно древнерусской иконе, колокольный звон захватывает в свое пространство не только исполнителя, но и слушателя. Последний также участвует в звоне посредством активного восприятия, душевного отклика. Поэтому звон колоколов есть, безусловно, выражение соборного духа православной культуры.

Человек как будто рассвобождается в звоне, возрастает мистическая восприимчивость его души, пробуждаются религиозные чувства. В звоне открывается глубина и безграничная духовная перспектива. Как настоящий иконообраз, он распаивает окно в иной мир², делает этот мир осязаемым, слышимым и очень близким. Вероятно, с таким свойством православного богослужебного искусства связано особое чувствование Христа русским

человеком, «как будто наша народная душа схватилась за край Его одежды и непосредственно ощущает силу, от Него исходящую» [1, 308]. Колокольный звон способен звучать как глас с Неба, как трубный глас. Подтверждение тому встречается в святоотеческой литературе. Звук колокола по аналогии со звуком трубы трактуется как ангельский глас и как зов самого Бога³.

Искусство колокольного звона, подобно высшим формам знаменного пения, раскрывается как искусство каллофоническое⁴, несет в себе настоящее торжество света, звука, смысла, восхищение, ликование души, радость со-бытия с Богом. Это сама «звучащая софийность материи», «ответ неорганической материи на божественный зов» [2, 230]. Православный колокольный звон, как замечает В. Н. Ильин, «может быть уподоблен гомону и щебетанию птиц, на птичьем, но и птицам, и людям понятном, им свойственном языке». Откуда в звоне эта «глядящаяся в самое сердце ясность»? Откуда у русского человека «вкус к колокольному звону... и понимание смысла того языка, которым говорит колокол» [2, 231]?

Вероятно, православной душе хорошо знаком этот язык. Колокольный звон – это язык молитвы, а значит, и язык самой души. Как говорил игумен Михей, «когда звонарь обращается к колоколам напрямую с молитвой, звонит его душа, поэтому у каждого звонаря свой почерк» [4, 137]. Поэтому нам так понятен этот язык, так сердечно он воспринимается и так точно – в самую душу – попадает.

Материальный и духовный миры в православном богослужебном искусстве оказываются максимально сближенными, буквально соприкасаются друг с другом, что позволяет о. Павлу Флоренскому назвать это искусство «живым свидетельством духовного мира», «конкретной метафизикой бытия» [6, 370]. «Икона открывает нам будущее преображение мира, новые свойства материи и

вещества, одухотворенные в огне и свете несотворенной Божественной благодати» [5, 39]. Каждый элемент такого языка получает глубокую осмысленность, сворачивает в себе необъятный духовный мир. Истина может открыться и в слове, и в образе, и в звуке. Любая материальная субстанция, даже столь косная, как колокольная бронза, способна оказаться проводником божественных энергий. А с другой стороны, эта умная материя имеет способность разрастаться, подобно звуку колокола, оборачиваться символом, словом, языком.

Примечания

¹ Понятие «синергия» в христианском богословии трактуется как совместное действие человеческой воли и божественной благодати.

² Это выразительное сравнение иконы с окном в божественный мир принадлежит о. Павлу Флоренскому [6].

³ Об этом подробно, ссылаясь на многочисленные источники, пишет С. Макарова [3].

⁴ «Калофоническое» здесь понимается в обобщенном смысле, как прекрасно-благое.

Литература

1. *Иванов В. И.* Лик и личины России: эстетика и литературная теория: [сборник] / сост. С. С. Аверинцева. М., 1995. 668 с.
2. *Ильин В. Н.* Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. С. 228–232.
3. *Макарова С. Е.* Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (К символическому истолкованию «трубного гласа» и «звона») // Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. С. 11–31.
4. *Михей, игумен.* Звон в Троице-Сергиевой лавре // Православный колокольный звон. Теория и практика / сост. И. В. Коновалов. Н. И. Завьялов. М., 2002. С. 134–138.

5. Рафаил (Карелин), архимандрит. О языке православной иконы // Православная икона. Канон и стиль. М., 1998. С. 41–87.
6. Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Имена [Сочинения] / сост., вступ. ст. и прим. С. Филоненко. М.; Харьков, 1998. 911 с.
7. Ярешко А. С. Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств. М., 2009. 292 с.

References

1. Ivanov V. I. Lik i lichiny` Rossii: e`stetika i literaturnaya teoriya: [sbornik]. [The Face and Licensing of Russia: Ethics and Literary Theory: Publications]. S. S. Averinceva. Moscow, 1995. 668 s. (In Russian).
2. Il'in V. N. E`steticheskij i bogoslovsko-liturgicheskij smy`sl kolokol'nogo zvona [The Jesthetic and theological-liturgical sense of the bell ringing]. *Muzy`ka kolokolov* [Music of bells]. red. i sost. A. B. Nikanorov. St. Petersburg, 1999. S. 228–232. (In Russian).
3. Makarova S. E. Truby`, bila i kolokola kak sakral'ny`e muzy`kal'ny`e instrumenty` (K simbolicheskomu istolkovaniju «trubnogo glasa» i «zvona») [Trumpet, there were bells as sacred musical instruments (To the symbolic interpretation of the “trumpet voice” and “ringing”)]. *Muzy`ka kolokolov* [Music of bells]. Otv. red. i sost. A. B. Nikanorov. St. Petersburg, 1999. S. 11–31. (In Russian).
4. Mixej, igumen. Zvon v Troice-Sergievoj lavre [Zvon v Troice-Sergievoj lavre]. *Pravoslavny`j kolokol'ny`j zvon. Teoriya i praktika* [Orthodox bell-ringed. Theory and practice]. sost. I. V. Konovalov. N. I. Zav`yalov. Moscow, 2002. S. 134–138. (In Russian).
5. Rafail (Karelin), arximandrit. O yazy`ke pravoslavnoj ikony` [About the language of the Orthodox icon]. *Pravoslavnaya ikona. Kanon i stil`* [Orthodox icon. Canon and style]. Moscow., 1998. S. 41–87. (In Russian).
6. Florenskij P. A. Ikonostas [Iconostasis]. *Florenskij P. A. Imena [Sochineniya]* [Names (Work)]. sost., vstup. st. i prim. S. Filonenko]. Moscow? Xar`kov, 1998. 911 s. (In Russian).

7. *Yareshko A. S.* Russkie pravoslavny'e kolokol'ny'e zvony` v sinteze xramovy`x iskusstv [Russian Orthodox bell ringing in the synthesis of temple arts]. Moscow, 2009. 292 s. (In Russian).

Маркина Светлана Павловна – кандидат культурологии, преподаватель Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, регент, звонарь (Саратов, Россия).

Markina Svetlana Pavlovna – PhD, culturologist, lecturer, Sobinov' Saratov State Conservatory, Regent, bell-ringer (Saratov, Russia)

sveta2936@mail.ru

А. Е. Иванов / Andrei E. Ivanov,
(Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia)

А. Б. Никаноров / Aleksandr B. Nikanorov
(Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia)

К ВОПРОСУ О ПЕРЕДАЧЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ
ТРАДИЦИЙ ШКОЛЫ ЗВОНАРЕЙ
ХРАМА СРЕТЕНИЯ ГОСПОДНЯ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (занятия и мастер-классы
на учебной и храмовой звонницах)

ON THE ISSUE OF TRANSFERRING THE PERFORMING
TRADITIONS OF THE BELL-RINGING SCHOOL OF THE
CHURCH OF THE CANDLEMAS DAY IN ST. PETERSBURG
(classes and master classes at the educational and temple belfry)

Аннотация. В статье освещаются пути решения проблемы передачи исполнительского опыта и традиций колокольного звона путем многостороннего обучения начинающих звонарей.

Ключевые слова: колокольный звон, звонари, колокольные школы, колокольные мастер-классы, Храм Сретения Господня в Санкт-Петербурге, передача опыта исполнения на колоколах.

Annotation. The article highlights the ways to solve the issues of transferring the experience and traditions of the bell link through comprehensive training of novice bell ringers.

Keywords: bell ringing, bell ringers, bell schools, bell master classes, the Church of the Candlemas Day in St. Petersburg, broadcast of the playing the bells practice.

Храм Сретения Господня на Гражданском был построен в неовизантийском стиле по проекту архитектора Г. А. Васильева в 2008 г. Его восьмигранная 16-метровая колокольня расположена над западным крыльцом церкви. Непосредственно под ярусом звона находится класс с учебной звонницей. Набор из одиннадцати коло-

колов был заказан в 2005 г. на заводе Николая Шувалова в городе Тутаеве Ярославской области. С 2009 г. в храме проводятся традиционные рождественские и пасхальные колокольные концерты. В том же 2009 г. начала действовать программа «Мастер-классы для церковных звонарей при храме Сретения Господня», о ней пойдет речь в контексте обсуждения специфики обучения колокольному звону.

Потребность новых и возрождающихся храмов в звонарях на сегодняшний день превышает возможности обучения всех желающих на регулярных курсах или в звонарских школах. Организация школы – дело сложное, требующее больших ресурсов. Порядок занятий на учебной звоннице храма Сретения выстроен по схеме, альтернативной программам регулярных школ.

С поступившими на обучение проводится несколько (обычно 2–3) вводных практических занятий по «постановке рук» и технике игры под руководством старшего звонаря, предоставляется подборка аудио- и видеоматериалов о традиционном русском колокольном звоне и список литературы для самостоятельного ознакомления. Учащийся продолжает обучение и начинает практику богослужбных звонов под руководством звонарей храма Сретения, а также и в других храмах, с которыми есть договоренность о сотрудничестве. Такая схема обучения позволяет новому звонарю за достаточно короткий срок получить опыт взаимодействия с разными колокольными наборами и звонарями, что помогает ему эффективно развивать навыки своей игры и понимание традиции русского церковного звона. Из практических и историко-теоретических пособий на занятиях преимущественно используются сборник колокольных партитур П. В. Радина [6], книга С. А. Мальцева «Школа звонаря» [1], сборники «Музыка колоколов», составленный А. Б. Никаноровым [2] и «Православный колокольный

звон. Теория и практика», составленный И. В. Коноваловым и Н. И. Завьяловым [5], монографии Н. И. Оловянишникова «История колоколов и колоколотейное искусство» [4], А. Б. Никанорова «Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря» [3] и др.

В дополнение к индивидуальным занятиям, описанным выше, для дальнейшего обучения как начинающих звонарей, так и продолжающих в храме Сретения Господня проводится программа «Мастер-классы для церковных звонарей». Суть ее состоит в организации и проведении встреч с опытными звонарями из разных регионов России. До сих пор для ведения мастер-классов приглашались те исполнители, деятельность которых связана с возрождением церковных звонов в 1990-е гг. В программе мастер-классов концерт на храмовой колокольне и занятия в учебном классе, рассказ ведущего о своем пути на колокольню в качестве звонаря, знакомство с описанием колоколов и традиции звонов того региона, который он представляет. Далее следует практическое занятие, на котором демонстрируются технические приемы исполнения звонов и принципы построения композиции звона. Ведущим мастер-классов предлагается приблизительная структура их проведения:

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ 14:00 – 14:45 (звонница храма).

КОЛОКОЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ (30–40 минут) (программа концерта с кратким комментарием звонов).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ 15:00 – 16:30 (аудитория, учебная звонница).

О себе (послужной список звонаря)

О месте служения (краткая история храма, монастыря, музея). Главные достопримечательности.

О колокольном наборе (технические характеристики, история формирования, особенности развески).

О формировании уставного репертуара звонов и особенностях исполнения.

Представление на учебной звоннице самого характерного звона (структура, основной рисунок звона, технические приемы исполнения)

Обучение представленному звону (постановка рук, подготовительные упражнения для освоения рисунков и технических приемов).

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ 17:00 – 17:30 (звонница храма).

Отработка слушателями разученного звона под руководством ведущего.

17:30. Подведение итогов, заключительное слово.

Данная схема передачи практического опыта (индивидуальные занятия с разными звонарями на различных наборах колоколов в сочетании с мастер-классами приглашенных мастеров колокольной традиции) имеет ряд преимуществ перед другими программными формами обучения, такими как, например, курсы. Такая форма вполне соотносима с традиционной передачей звонарского мастерства «из рук в руки». Мастер-классы представляют современную и общепринятую форму обучения, они дают возможность непосредственного ознакомления с опытом (теорией и практикой) известных звонарей, а также позволяют получить представление о порядке и характере церковного звона в других регионах. Участники мастер-классов на примере ведущего учатся адаптировать приемы и способы звона к новому для них колокольному набору, а также органично интерпретировать «колокольную классику». По мере проведения мастер-классов накапливается архивный учебный материал, который может иметь историческую и практическую ценность.

В качестве иллюстрации вышесказанного представим аннотированные программы прошедших мастер-классов 2009–2019 гг.

**Программы мастер-классов
в храме Сретения Господня в 2009–2015 гг.**

10–11 октября 2009 г.

Мастер-классы **Игоря Васильевича Коновалова** –
председателя общества церковных звонарей,
художественного руководителя звонов
московского Кремля и храма Христа Спасителя

**10 октября, конференц-зал прихода
церкви Рождества Иоанна Предтечи**

Лекция о колоколонесущих сооружениях Русской
Православной Церкви:

- прослушивание и анализ аудиозаписей историче-
ских колоколов и традиционных звонов;
- определение русской колокольной классики;
- рассказ о колоколах Ростова Великого и Московско-
го Кремля, о восточных колоколах, о балансировке коло-
колов Троице-Сергиевой Лавры и храма Христа Спаси-
теля;
- ответы на вопросы.

11 октября, колокольня церкви Сретения Господня
Концерт колокольных звонов

На концерте звучали традиционные русские коло-
кольные звоны в исполнении И. В. Коновалова, К. А. Ми-
шуровского и петербургских участников мастер-класса.

Учебный класс храма Сретения Господня:

- рассказ о заводе Николая Шувалова, о технологии
литья колоколов;
- особенности звукоизвлечения в колокольном звоне;
- основные принципы подбора и развески колоколов;
- практические рекомендации по балансировке коло-
кольного набора;
- анализ наследия К. Сараджева, основы композиции
церковного звона;
- порядок богослужбных звонов в храме Христа
Спасителя и Даниловом монастыре.

5 февраля 2012 г.

Мастер-класс **иеродиакона Романа (Огрызкова)** – старшего звонаря ставропигиального Свято-Данилова монастыря (Москва)

Концерт «Звоны московского Данилова монастыря»:

1. Встречный звон Данилова монастыря.
2. Воскресный трезвон в московской традиции.
3. Ионинский звон в традиции старых звонарей.
4. Красный Ростовский звон в традиции старых звонарей.
5. Лаврский красный трезвон, положенный в основу праздничных Даниловских звонов.
6. Старый Даниловский звон.
7. Звон в псковской традиции.

Занятие в учебном классе:

- формирование устава звонов Данилова монастыря;
- история возвращения Даниловских колоколов;
- особенности развески и звукоряда возвращенных колоколов;
- прослушивание и анализ даниловских звонов;
- проблемы интерпретации исторических звонов;
- о М. Михайлове и К. Сараджеве;
- технические особенности исполнения даниловских звонов;
- демонстрация базового трезвона и управления четверкой зазвонных;
- воспоминания об отце Михее и демонстрация техники его игры;
- основные характеристики трезвона в московской традиции;
- практические занятия с участниками мастер-класса.

29 ноября 2014 г.

Мастер-класс **Владимира Евгеньевича Дегтярева** – старшего звонаря Ростовско-Ярославской епархии

Концерт на колокольне храма Сретения Господня.

1. Звон в традиции московского Новодевичьего монастыря.

2. Звон в традиции Троице-Сергиевой Лавры.

3. Звон в традиции Псково-Печерского монастыря.

4. Ярославский соборный звон 90-х годов.

5. Праздничный трезвон

6. Звон на колоколах средней и басовой групп.

7. Праздничный трезвон (второй).

В концерте также прозвучали звоны участников мастер-класса.

Занятие в учебном классе:

– о формировании традиции русских колокольных звонов;

– о технике и композиции звонов;

– об электронной системе звона;

– об оборудовании колоколен;

Занятие на учебной звоннице:

– практические приемы и техника звона;

– демонстрация основных рисунков традиционных звонов на примере Троице-Сергиевой Лавры и Новодевичьего монастыря.

25 октября 2015 г.

Мастер-класс **Александра Леонова** – звонаря Спасо-Евфимьева монастыря в Суздале

Концерт на колокольне храма Сретения Господня.

Прозвучали звоны Суздальского музея-заповедника в исполнении А. Леонова и звоны петербургских участников мастер-класса.

Лекция в учебном классе:

- о звоннице и колокольном наборе Спасо-Евфимьева монастыря;
- о формировании суздальских традиций звона.

Практическое занятие на колокольне:

- принципы построения композиции звона;
- технические приемы работы с разными группами колоколов;
- звукоизвлечение;
- о структуре звона, видах звона, о звукоизвлечении.

29 октября 2016 г.

Мастер-класс **Игоря Илмаровича Хуттера** –
старшего звонаря Петрозаводской
и Карельской епархии

Беседа в классе:

- особенности северных звонов, их структуры и приемов игры;
- колокольные звоны и фольклор. Изображение карельских звонов в игре исполнителей на кантеле;
- рассказ о звонницах «Кижского ожерелья» и колокольных фестивалях на острове Кижь;
- представление звонарей острова Кижь и Петрозаводска и характеристики их звонов.

Концерт на колокольне:

- звоны острова Кижь. Обучение приемам игры в «карельской традиции»;
- звоны участников мастер-класса.

28 октября 2018 г.

Историко-практический семинар
«Колокольные звоны Псково-Печерской традиции»
Ведущий: кампанолог, кандидат искусствоведения
А. Б. Никаноров

19 мая 2019 г.
Историко-практический семинар
«Звоны в традиции
московского Новодевичьего монастыря»
Ведущий: кампанолог, кандидат искусствоведения
А. Б. Никаноров

Литература

1. Мальцев С. А. Школа звонаря. На основе исторических звонов Ростова Великого. Ярославль, 2005. 132 с.
2. Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. 271 с.
3. Никаноров А. Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000. 192 с.
4. Оловянишников Н. И. История колоколов и колоколотейное искусство. М., 2003. 514 с.
5. Православный колокольный звон. Теория и практика / сост. И. В. Коновалов, Н. И. Завьялов. М., 2002. 189 с.
6. Радин П. В. Со своей колокольни. СПб., 2012. 223 с.

References

1. Mal'cev S. A. Shkola zvonarya. Na osnove istoricheskikh zvonov Rostova Velikogo [Ringer School. Based on the historical ringing of Rostov the Great]. Yaroslavl', 2005. 132 p. (in Russian)
2. Muzyka kolokolov. Sb. issledovanij i materialov. Otv. red. i sost. A. B. Nikanorov [Music bells. Sat research and materials. Ed. A. B. Nikanorov]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 1999. 271 p. (in Russian)
3. Nikanorova A. B. Kolokola i kolokol'nye zvony Pskovo-Pecherskogo monastyrya [Bells and bell-ringing of the Pskov-Pechersky Monastery]. St. Petersburg, 2000. 192 s. (in Russian).
4. Olovyaniishnikov N. I. Istoriya kolokolov i kolokololitejnoe iskusstvo [The history of bells and bell-casting art]. Moscow, 2003. 514 s. (in Russian)
5. Pravoslavnyj kolokol'nyj zvon. Teoriya i praktika [Orthodox bell-ringing. Theory and practice]. sost. I. V. Konovalov, N. I. Zav'yalov. Moscow, 2002. 189 s. (in Russian)

6. *Radina P. V.* So svoej kolokol'ni [From your bell tower]. St. Petersburg, 2012. 223 s. (in Russian).

Иванов Андрей Евгеньевич – звонарь, с 1991 г. – в соборе Владимирской иконы Божией Матери, с 2008 г. – старший звонарь храма Сретения Господня на Гражданском проспекте в Санкт-Петербурге (Санкт-Петербург, Россия).

Ivanov Andrey Evgenievich – bell ringer, since 1991: Vladimir Icon of the Mother of God Cathedral, since 2008: Church of the Candlemas Day [Grazhdansky prospekt], senior bell ringer, St. Petersburg (St. Petersburg, Russia).

zvonar101@rambler.ru

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, фольклорист, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств; действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург, Россия).

Nikanorov Aleksandr Borisovich – PhD, musicologist, campanologist, folklorist, senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts; Full member of the Bell-Art Association of Russia, member of the St. Petersburg Union of Scientists (St. Petersburg, Russia).

nikanorov04@mail.ru

А. Б. Никаноров / Aleksandr B. Nikanorov
(Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russian)

ЦЕРКОВНЫЙ ЗВОНАРЬ КАК НОСИТЕЛЬ ТРАДИЦИЙ
КОЛОКОЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПОПЫТКИ
ЗАМЕНИТЬ ЕГО *САМОЗВОНОМ*
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

CHURCH BELL RINGER AS A CARRIER OF TRADITIONS
OF BELL PERFORMANCE AND ATTEMPTS TO REPLACE
IT WITH *SELF-RINGING* IN THE SECOND HALF
OF THE XIX CENTURY

Аннотация. В статье рассмотрена специфика церковного звонаря как традиционного инструменталиста. Опубликовано и прокомментировано исторический документ, датированный 1883 г., об изобретении устройства для механического воспроизведения колокольных звонов. Обсуждается правомерность использования подобных технических средств.

Ключевые слова: колокола, звонарь, колокольные звоны, традиционный исполнитель, «самозвон», «электронный звонарь», исторические документы, Священный Синод, Владимирская губерния.

Annotation. The article considers the specificity of the church bell ringer as a traditional instrumentalist. The historical document dated 1883 on the invention of a device for mechanically reproducing bell ringing has been published and commented. The legitimacy of using such technical means is discussed.

Keywords: bells, bell-ringer, bell-ringing, traditional instrumentalist, «samozvon», «electronic bell-ringer», historical documents, Holy Synod, Vladimir' region.

Как только в христианских храмах появились звуковые орудия (била, клепала, колокола) для оповещения о начале богослужения и важнейших его этапов, в молитвенной практике возникла необходимость либо в поочередном назначении для этой цели членов общины,

либо в назначении специальных церковнослужителей. Такие исполнители колокольного звона в русской традиции получили название звонарей. Должность звонаря нередко совмещалась с обязанностями пономаря (параекклисиарха), а также церковного сторожа, о чем свидетельствуют различные документы и произведения фольклора, в частности пословицы: «Не быть звонарем, не быть и пономарем», «Не все пономари, а редко кто не званивал!» [2, 672].

Звонари могли исполнять звоны как поодиночке (сольно), так и совместно небольшими артелями, что иногда сохраняется и в настоящее время. Необходимость участия нескольких звонарей при воспроизведении звона определяется весом и количеством колоколов, принципом их размещения на колокольне или звоннице, местными традициями. В исполнении колокольного звона могут участвовать два, три, а иногда и несколько человек, иногда целая звонарская артель. При этом одни звонари раскачивают язык большого колокола или нескольких больших колоколов, а другие звонят в малые и средние. Когда колокола разобщены в пространстве, (используются наборы нескольких колоколонесущих сооружений либо звон производят на многоярусной колокольне или большой многопролетной звоннице), партии распределяют между целым ансамблем исполнителей. Такие звоны особенно характерны для крупных монастырей и соборов. Необходимость исполнения колокольного звона артелью иногда свидетельствует еще и об архаичности исполнительской традиции, что имело место на крупных звонницах Северо-Запада и Владимиро-Суздальской земли.

Имена многих звонарей сохранились в переписных книгах XVI–XVII вв., в церковных ведомостях XVIII – нач. XX вв. и др. письменных источниках, но сведений о жизни и специфике служения звонарей прошлого дошло

немного. Как правило, они были выходцами из простого сословия: крестьян, мещан, реже – детьми лиц духовного звания. При колокольне Ивана Великого в Московском Кремле имелось несколько десятков звонарей, живших в особой звонарской слободе, в так называемых *Звонарях*. Руководил ими староста *звонарный*. Сохранилось предание о том, что в древности 12 декабря каждого года он должен был докладывать самому царю о прибавлении дня, за что получал 24 рубля серебром, а 12 июня – о прибавлении ночи, после чего заключался в темную палату на Ивановой колокольне на 24 часа [5].

Функционировавшие при некоторых соборах и монастырях звонарские артели способствовали как обмену опытом, так и сохранению местных традиций. Умение звонить обычно передавалось «с рук» при непосредственном общении более опытного исполнителя с начинающим звонарем. Наиболее удобным временем для выявления людей, способных к колокольному звону, была Светлая седмица или, как ее еще именовали, «звонильная неделя», во время которой каждый желающий мог попробовать свои силы в колокольном искусстве. Нередко оказывалось, что незаурядным талантом обладали не только штатные церковные звонари, но и простые прихожане; иногда искусно звонили в колокол нищие и юродивые. Часто их способности, судя по рассказам и воспоминаниям очевидцев, сочетались с душевной просветленностью и прозорливостью.

В народном сознании существует ряд устойчивых представлений о личности звонаря и его способностях к колокольному звону. К нему нередко относятся как к особенному человеку, выделяющемуся из общины редким даром обращаться к Богу посредством колокольного звона. Находясь на колокольне, звонарь, хотя и скрыт от глаз молящихся, заметно участвует в ходе богослужения. Возможно, поэтому иногда встречаются рассказы о «зво-

нах по нотам», которые в прошлом якобы производились на некоторых звонницах и колокольнях учеными звонарями.

Колокольные звоны передаются главным образом бесписьменно, контактно-коммуникативным путем. Звонарь достаточно свободен в выборе средств и технических приемов исполнения, порядка использования колоколов и его музыкальной организации, руководствуясь в основном знанием местной храмовой традиции колокольного звона и указаниями настоятеля. Церковный Устав и другие книги («Чиновники», «Обиходники»), хотя и предписывают время исполнения колокольного звона, его продолжительность, отдельные виды и формы, как правило, детально не регламентируют действия звонаря. В настоящее время известен единственный аутентичный письменный памятник, в котором зафиксированы правила звона и конкретные наставления, касающиеся его техники и музыкальных особенностей – звонарский устав Оптиной пустыни [9].

Изредка среди аутентичных мастеров-практиков колокольного звона встречаются обладатели стройной индивидуальной системы воззрений на звонарское искусство. Как правило, они являются наставниками менее опытных исполнителей и хранителями знания и опыта поколений. За редким исключением, это мастера индивидуального (сольного) исполнительства. К ним, несомненно, относились житель Санкт-Петербурга Александр Васильевич Смагин (1843–1896), звонарь Покровской церкви в Казани Семен Семенович Толмачев (1824–?), ростовский звонарь Вячеслав Герасимович Хмельницкий (1835–1912), жители Москвы Павел Федорович Гедике (1879–?) и Константин Константинович Сараджев (1900–1942).

Использование каких-либо автоматических приводов или машин для православного звона не характерно,

духовное и личностное начало является наиважнейшей основой звонарской деятельности. Это тем более становится понятно, если иметь в виду, что колокольный звон – это не просто сигнал, возглашающий начало или окончание чего-либо. В христианской среде он воспринимался как глас, обращенный к Богу, и божественный ответ (Макарова). Не случайно, попытки, предпринимавшиеся в России некоторыми изобретателями по созданию самозвонных механических устройств со второй половины XIX в., а также и в начале XX в., призванных заменить «ручной звон» и, казалось бы, облегчить, а то и вовсе упразднить служение звонаря, воспринимались как диковинные эксперименты. Они вызывали некоторый интерес, но не получили широкой поддержки, одобрения и распространения в церковной практике.

В связи с этим несомненный интерес представляет факт изобретения системы механического звона еще во второй половине XIX в. Ее автор сделал попытку узаконить свое нововведение в церковной практике, обратившись в Синод с прошением «признать «Самозвон Лаврова» дозволенным к устройству на церковных колокольнях». Этим изобретателем являлся бывший причетник из села Васильевского Шуйского уезда Владимирской губернии и Владимирской епархии Иван Петрович Лавров (ок. 1832–1893). Некоторые его биографические сведения известны благодаря исследованию историка и археографа Неофита Владимировича Малицкого (1871–1835). В 1852 г., в возрасте приблизительно 20 лет, И. П. Лавров окончил Владимирскую духовную семинарию и служил пономарем в селе Васильевском. В 1880-х гг. он был насельником Благовещенского Муромского монастыря. По выходе из монастыря жил в Москве и Санкт-Петербурге, где хлопотал о введении в церквях изобретенного им гармонического звона на колоколах («самозвона»); 1892 г. – посвящен в иеромонахи с именем Онуфрий

в Яблочинском монастыре (Седлецкая губерния)¹; умер в 1893 году [6, 139].

О неудавшейся попытке И. П. Лаврова устроить «самозвон» на строящемся Храме Христа Спасителя в Москве имеется свидетельство географа и писателя Михаила Степановича Мостовского (1838–?). Он сообщал: «... окончивший курс во Владимирской семинарии, псаломщик Лавров заявил Комиссии о готовности своей устроить самозвон, т. е. такой снаряд, посредством которого можно было бы звонить в тот или другой колокол и даже во все колокола, не входя на колокольни.

Комиссия не отнеслась безучастно и к присланному заявлению: она вызвала Лаврова, дала ему средства устроить модель самозвона, снабдила его колоколами различного веса и разрешила производить работы в самом храме, с интересом следя за этими работами в течение слишком двух месяцев. Наконец, самозвон готов. Обращающийся посредством тяжести вал зубцами своими зацепляет проведенные от колоколов ремни: раздаётся нестройный звон внутри храма. Казалось бы, цель достигнута, но как применить на практике это изобретение, как привести в движение колокола весом слишком в 4 т[ысячи] пуд[ов]. Все это дело будущего. Таким образом, попытка Лаврова с самозвоном оказалась неудачною» [8, 161–162]².

Представим ряд новых, ранее не введенных в научный оборот текстовых документов из дела, заведенного по поводу обращения И. П. Лаврова в Святейший Правительствующий Синод, которое хранится в Российском государственном историческом архиве (РГИА) в Санкт-Петербурге. Они содержат ряд важных дополнительных фактов и к биографии изобретателя, и к проблеме оценки механического звона в традиционном богослужении.

**По прошении бывшего причетника
села Васильевского Владимирской епархии
Ивана Лаврова о разрешении ему устроить на
церковных колоколах изобретенный им «Самозвон»³**

В Святейший Правительствующий Синод
Бывшего причетника в селе Васильевском,
Владимирской губернии Шуйского уезда⁴,
Ивана Лаврова

По окончании мной полного курса наук во Владимирской духовной семинарии в 1852 году, я был определен в причетники в село. Так как это скромное место мне пришлось занять не по собственному желанию, а в силу распоряжения, чтобы ищущие священства три года находились в приготовлении к оному на причетнических должностях и мера эта только что по окончании мной курса возымела свое действие, то я оказался вовсе не подготовленным к деятельности звонаря. Я не смею утруждать высокое внимание Святейшего Синода описанием всех затруднений, какие ныне при сокращении штатов упадают в этом отношении на многих псаломщиков, особенно в сельских бедных церквах. Оставляя в стороне жестокие простуды, падения с лестниц и все иные страдания звонаря, я позволю себе указать только на то, что покойный митрополит Московский Высокопреосвященнейший Макарий⁵, удостоив меня лично выслушать по сему предмету, назвал интересом церкви, именно правильность, своевременность, благозвучие благовеста и целость колоколов, иногда разбиваемых неопытными звонарями. Святейший Синод весьма легко убедится в *относительной* важности для Богослужения, что с должностью псаломщика не совмещалась должность звонаря. Есть много приходов, в коих содержать наемного звонаря не на что. Так, если бы в праздники псаломщики не пользовались вредною для целости колоколов, а равно и для прили-

чия благовеста и звона помощью уличных мальчиков и нищих стариков, богослужение должно бы и в праздник останавливаться потому, что ни благовестить во время чтения часов или во время пения «Достойно», ни звонить во время чтений Шестопсалмия и Евангелия псаломщик не может, когда некому читать и петь; равно когда он выходит на колокольню, во время звона священник остается один, не только за диакона, но и за дьячка. Все эти обстоятельства, а так же и не поддававшееся первоначальным моим усилиям искусство звонить сильно поразило меня сначала скорбью за каждого, находящегося в моем положении, затем перешло, может быть, в беспримерное, но, безусловно, неудержимое желание помочь ближнему – всякому товарищу по занятию, самому обществу христиан, чтобы впечатлительные к звукам не страдали от неблагозвучий и диссонансов, усердные богомольцы не развлекались походами с клироса звонарей и поддержать достоинство священного благовеста, чтобы он не вызывал никакого соблазна и даже смеха. Вот достижения этой цели, – приспособить машину к производству всех требуемых уставом и обычаям церкви звонов, без помощи человеческой, а между тем правильно, благозвучно и своевременно, я и посвятил не только всю жизнь свою до старости, но и самого себя принес в жертву церкви и обществу.

Так как при совершенном незнакомстве с механикой и при трудности научиться ей в положении сельского пономаря, первые мои опыты устройства «самозвона» не удавались, а между тем, на них уходил весь мой доход до 500 руб. в год, то я решился остаться в безбрачном состоянии и, чтобы своею заветною идеею не жертвовать иным обязанностям, – ибо и в сане пастырском я не совладал бы с собою, чтобы бросить дело, имеющее в моих глазах общественный и долговечный интерес, я отказался от всякого ходатайства о поставлении меня

во священника, хотя и продолжал свое богослужebное образование и за усердное сказывание проповедей неоднократно получал одобрение цензурного комитета и благодарность епархиального начальства.

Когда мне еще преосвященный Иустином⁶ разрешены были опыты в 1860 году, уставлена была моя машина на колокольне села Васильевского и, ударив правильно раз 70 в трехсотный колокол⁷ остановилась в следствии раскачивания колокола, я был покрыт насмешками собравшихся на опыте прихожан. Несмотря на изучение мною тогда механики по книгам и советы со специалистами этой науки, огорчевшие меня обстоятельства не устранилось. Механики признавали даже невозможным победить эту трудность. Полагаясь на помощь Божию, что Господь не даст мне умереть раньше достижения цели, я положил еще 17 лет на побеждение всех трудностей к устройству самозвона. В 1878 году я даже удалился от должности псаломщика, чтобы отдать своему делу всего себя и по милости Божией достичь удачных результатов. Машина моя стала действовать правильно и ровно и вполне подчиняться желанию распорядителя временем и переменам звона.

В 1881 году я устроил модель самозвона с действием в один край колокола и в мелкие колокола для Храма Христа Спасителя в Москве.

В 1882 году мой самозвон был установлен в Москве на пробной колокольне колокольню-литейного завода купца Финляндского – и опыты удались с разными звонами в колокола разного веса со звоном в один край колокола, а равно и в мелкие колокола во вся. Это устройство самозвона моего изображено на специальном плане, прилагаемом при сем прошении⁸. В виду всего вышеизложенного и по вниманию к моему честному и безукоризненному поведению епархиальное начальство разрешило мне, а добрые благотворители дали средства, прибыть

в С. Петербург для подачи просьбы в Святейший Синод о благословении и разрешении применять мое изобретение к церковной практике.

По смыслу гражданских законов об изобретениях, они составляют секрет изобретателя и обнаружение каких-либо особых механизмов закон ограждает от подделки путем привилегирования⁹. Для меня этот путь невозможен по трем причинам:

1) я не желаю на свое дело дозволения светского, а прошу Божия благословения рукою Святейшего Синода;

2) когда будет дана привилегия, описание всего устройства будет обнаружено через «Сенатские ведомости»¹⁰ и легко может случиться, что прежде, чем я бедный средствами успею поставить самозвон моей системы, на первую колокольню, любой богатый механик, изменив части, коим и придаст оригинальность и отличие от моего самозвона своей машине, обокрадет меня, и я кончу жизнь, хотя и удовлетворенный, что дело моей жизни сделано, но, зарабатывая хлеб поденной работой, ими снова, поступив в звонари такого села, где буду звонить без самозвона. Итак, привилегия, если она и заслужена мной, только погубит меня, тогда как мне следует возратить хотя [бы] часть из тех тысяч, которые первым мной затрачены на это дело;

3) Для испрашивания привилегии при самом начале, я должен представить 450 рублей пошлины, тогда как я остаюсь без всяких средств к жизни.

Оставаясь по сему, как мне кажется, на вполне законной почве, я имею честь всепочтеннейше объяснить лишь то, что в моем изобретении может подлежать рассмотрению Святейшего Синода, как блюстителя церкви и церковных интересов.

Основа механизма состоит из трех приводов, соответствующим трем главным видам звонов: 1-й – в один край колокола, 2-й – в малые колокола и 3-й – в оба края ко-

локола. По количеству колоколов, приводов может быть более или менее, а действие в колокола, смотря по тому, какой требуется звон, может производиться одним приводом, или несколькими, или всеми вместе. Каждый привод действует отдельной тяжестью. Распоряжение звонами производится изнутри храма. Мой самозвон может производить все звоны, требуемые годичными временами церковной службы: праздничный, будничный, заупокойный, великопостный и крестно-ходовый. Из плана самозвона видно, что под буквами *A1* и *A2* играют роль два привода звона в один край, а под буквою *B* – привод звона в мелкие колокола – во вся. Привод звона под буквою *B* легко может быть приспособлен к производству нотного звона. Это зависит от подбора колоколов, звуками своими соответствующих основным тонам музыки и от соответственных нотам вызываемой пьесы (напр., «Боже, Царя храни») набора на звонном барабане. Для звонов в колокола более 100 пудов, мной изобретен особый привод самозвона с особым самостоятельным механизмом, который легко может быть приспособлен к общей машине самозвона. Но так как этим приводом еще не вполне достаточно произведено мной опытов, то посему я не позволяю себе утруждать внимание Святейшего Синода не совсем еще точным планом. Для применения самозвона к делу, чего желают очень многие и во многих местах, следует, не трогая существующих колоколов, поставить закрытую футляром машину под самыми колоколами. На всякий случай звонарь может отцепить крючки от языков, и производить свободно ручной звон. Из футляра по внутренности колокольни должны быть повешены гири на канатах, которые пойдут мимо лестниц, а потому ни ходу по ним мешать не будут, ни опасностью при падении, хотя оно и не предвидится, людям не угрожают. Тяжесть их относительно колоколов ничтожная. Снаружи церкви должны быть проведены несколько опрятных проволок в окно

к клиросу, или к другому месту, откуда найдут удобнее распоряжаться звоном.

Внутри же на стене будет укрепляться столько клапанов, сколько пожелают звонов. Совершенно простой человек по известным знакам ручек может открывать и закрывать нужный клапан и, не выходя из церкви, ментально производить или останавливать действие колоколов. Машина без ремонта может действовать десятки лет, а вся стоимость ее будет не более двух-трех лет содержания звонаря. Заводка по желанию может быть ручная. А где пожелают и позволит устройство колокольни, мной приспособлен особый механизм самозавода в роде панеморены¹¹, действующей ветром. Не составляя существенной части самозвона, самозавод будет помещаться под футляром самозвона, не мешая свободному ходу около машины.

Ввиду всего вышеизложенного, имею честь всепочтительнейше просить Святейший Правительствующий Синод:

1. Признать «Самозвон Лаврова» дозволенным к устройству на церковных колокольнях.

2. Выдать мне на сие свидетельство.

3. Опубликовать в «Церковном вестнике»¹² о последовавшем разрешении Святейшего Синода, не опубликовав самого устройства самозвона, указав лишь на выдачу свидетельства.

4. В свидетельстве, выданном мне на руки, означить и самый способ устройства насколько он прописан в сем прошении.

Марта ...¹³ дня, 1883 года.

К сему прошению, означенный выше бывший причетник села Васильевского Шуйского уезда Иван Лавров руку приложил.

«Адрес Лаврова: чрез Пестяки (Владимирской губернии) в село Обухово¹⁴ Ивану Петровичу Лаврову»¹⁵.

Ведомство православного исповедания.
Хозяйственное управление при Святейшем Синоде.
Отделение I Стол. I С. Петербург
«23 августа 1883 г., № 9095»

В канцелярию Святейшего Синода.

В апреле месяце сего года в Хозяйственное Управление передано было адресованное на имя Святейшего Синода прошение бывшего причетника в селе Васильевском, Владимирской губернии Шуйского уезда Ивана Лаврова о выдаче ему свидетельства на дозволение Святейшего Синода к устройству на церковных колокольнях изобретенного им, Лавровым, по особой системе *самозвона*, с опубликованием такового разрешения в «Церковном вестнике».

Ввиду того, что Лавров не испрашивает от Святейшего Синода какого-либо денежного вспомоществования на введение устроенного им самозвона, а ходатайствует лишь о выдаче ему свидетельства о дозволении ему устройства самозвона на церковных колокольнях, и что в Хозяйственном управлении не имеется никаких данных для суждения о пригодности означенного самозвона, Управление это имеет честь препроводить при сем, по принадлежности в канцелярию Святейшего Синода помянутое прошение Лаврова, с следующими к оному чертежами.

Директор А. Ильинский¹⁶
Начальник Отделения Ивановский¹⁷.

Выписка из журнала Заседания Синода
30 сентября 1883 г. № 2191

Приказали:
не имея никаких данных для суждения о пригодности изобретенного Лавровым «самозвона» святейший Синод определяет: выше означенную просьбу Лаврова оставить без последствий, пояснив ему при этом, что разрешения

на устройства помянутого самозвона при церквах зависит от усмотрения местных епархиальных начальств. Для объявления о сем Лаврову послать Владимирскому губернскому правлению указ.

Подлинное определение за подписанием членов Св. Синода к исполнению пропущено 28 декабря 1883 года.

Протоколист [подпись]

Исправлено 9 января 1884 г.

Указ Влад[имирскому] губ[ернскому] прав[лению]
за № 86.

Попытка устройства механического звона, освобождающая человека от непосредственного управления колоколами, сделанная еще в 80-е годы XIX в., не была отвергнута, но и не получила фактического одобрения высшего церковного начальства. Текст данного документа позволяет удостовериться в том, что Святейший Синод отнесся к начинанию И. П. Лаврова весьма сдержанно указав на более компетентный в техническом отношении орган – Русское техническое общество, оставив возможность рекомендовать или не рекомендовать использование «самозвона» по усмотрению местного церковного начальства. В этом, очевидно, проявились не только тонкая дипломатичность в выражении позиции Синода, но и понимание необходимости сохранения обрядовой составляющей колокольного звона, этноконфессиональных традиций его воспроизведения.

Из документов также следует, что нынешний «электронный звонарь»¹⁸, устройство которого его сторонники стараются преподнести как исключительно современное ранее технически невозможное средство, освобождающее звонаря от его, якобы, рутинных обязанностей, по своей идее вовсе не новое. В сущности, это такая же игральная машина, как и «самозвон» И. П. Лав-

рова. При его использовании следует осознавать цели и последствия внедрения такого нововведения. Одно дело, если воспроизводятся звуковые сигналы или их композиции, включаемые в нужное время, когда участие человека по тем или иным причинам невозможно или крайне затруднительно, к примеру так называемый метельный звон. Совсем другое, если механическое или электронное исполнение колокольного звона вводится в церковную службу. В этом случае, как и почти полтора столетия назад, подмена звонаря бездушным, хотя и хорошо «обученным» и отлаженным автоматом вряд ли оправдана и не может полноценно заменить традиционного церковного звонаря.

Примечания

¹ Свято-Онуфриевский Яблочинский монастырь – мужской ставропигиальный монастырь Польской православной церкви, находится в Польше в селе Яблечна в Бельском повяте Люблинского воеводства.

² Позднее тот же текст был перепечатан в книге *Н. И. Оловянишникова* «История колоколов и колоколотейное искусство» [10/2, 148; 10/5, 162–163].

³ РГИА. Ф. 796. Оп. 164. Д. 109. 1883 г. 31 марта – 1884 г. 9 января. 6 л.

⁴ Село Васильевское, как и весь Шуйский уезд, в 1918 г. вошло в состав новообразованной Иваново-Вознесенской губернии и стало центром Васильевской волости. В связи с масштабным административно-территориальным переустройством с 1929 г., когда волости, как и другие административные территориальные единицы, были ликвидированы, село Васильевское вошло в состав Шуйского района Иваново-Вознесенского, а чуть позже – Шуйского округа Ивановской промышленной области. С 1936 г. по настоящее время оно относится к Шуйскому району Ивановской области [3, 328–332].

⁵ Макарий (Булгаков Михаил Петрович, 1879–1882) – митрополит Московский и Коломенский, богослов, автор истори-

ческих трудов, в том числе неоднократно переиздававшегося классического многотомного сочинения «История русской церкви».

⁶ Иустин (Михайлов Иаков Евдокимович, 1798–1879) – епископ Владимирский и Суздальский с 1850 по 1863 г. [4; 7, 605–608].

⁷ По-видимому, на колокольне в селе Васильевском был колокол в 300 пудов весом. Установить состав всего колокольного набора пока не удалось.

⁸ В данной публикации прилагаемый к делу план (чертеж) не воспроизводится.

⁹ Выдачи привилегии, т. е. патента на изобретение.

¹⁰ Газета «Сенатские ведомости» была официальным органом правительства Российской империи. Выходила в Санкт-Петербурге со 2 января 1809 г. до 24 ноября 1917 г.

¹¹ Панеморен (Panemoren) – разновидность ветряного колеса с особой конструкцией лопастей для ветрогенератора [12, 467].

¹² Журнал «Церковный вестник» наряду с журналом «Церковные ведомости» был официальным органом Святейшего Синода. Издавался с 1875 по 1916 г. В номерах за 1883–1885 гг. никаких публикаций о самозвоне Лаврова выявить не удалось, что, по-видимому, говорит об отсутствии разрешения Синода на использование и внедрение самозвона в богослужбную практику.

¹³ Число не указано, оставлено место для его вписывания. Среди штампов на первой странице прошения, поставленных при регистрации его в канцелярии Синода и ее подразделениях (столе и отделении), наиболее раннее число значится 31 марта.

¹⁴ Села Пестяки и Обухово принадлежали к Гороховецкому уезду Владимирской губернии. Ныне они входят в состав соответственно Пестяковского [3, 126–128] и Верхнеландеховского районов Ивановской области [3, 114–115, 138]. В селе Пестяки была церковь Успения Пресвятой Богородицы, а в селе Обухово – Преображенская церковь.

¹⁵ Все предложение написано карандашом другим почерком.

¹⁶ Ильинский Андрей Григорьевич – действительный статский советник, директор Хозяйственного управления Свя-

тейшего Синода с 14.01.1878 г. по 24.04.1896 г. [1, Стб. 247; 9, 740–743].

¹⁷ Ивановский Яков Иванович – надворный советник, начальник I отделения Хозяйственного управления Святейшего Синода [1, Стб. 247].

¹⁸ Сведения об «электронном звонаре» без труда можно найти по соответствующему запросу в сети Интернета. В большинстве случаев все это рекламно-коммерческие, обстоятельно аргументированные предложения для заказа и эксплуатации подобных систем звона либо дискуссии о целесообразности или нецелесообразности использования такого устройства при православном храме. Мы же сознательно не даем никаких конкретных ссылок на подобные электронные или печатные ресурсы.

Литература

1. Адрес-календарь: в 2 ч. Общая роспись начальствующих и прочих должностных лиц по всем управлениям в Российской Империи на 1883 год. Ч. 1. СПб., 1883. 14 с., 748 стб., 109 с.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 1955. LXXXVIII, 699 с.
3. Ивановская область: административно-территориальное деление: по состоянию на 01.01.01: [справочник] / Администрация Иван. обл.; сост. В. А. Ельфин; под общ. ред. Н. К. Бровцина. Иваново, 2001. 439 с.
4. *Касаткин В. В.* Преосвященный Иустин, епископ Владимирский и Суздальский: биографический очерк. Владимир: тип. П. Ф. Новгородского, 1879. 2, 60 с. (Из Владимирских епархиальных ведомостей. 1879. Часть неофиц. № 13 (1 июля). С. 344–358, № 18 (15 сент.). С. 499–526, № 20 (15 окт.). С. 579–596)).
5. *Леонид (Кавелин, архим.)*. О московских древностях: (из записок московского старожила прошлого столетия) // Московские епархиальные ведомости. 1872. № 2. С. 12.
6. *Малицкий Н. В.* История Владимирской духовной семинарии: в 3 вып. Вып. 3: [Списки воспитанников Владимирской духовной семинарии. 1750–1900]. М., 1902. 2, II, 336 с.

7. *Маштафаров А. В., Кочетов Д. Б.* Иустин (Михайлов) // Православная энциклопедия. М., 2012. Т. 28. С. 605–608.
8. *Мостовский М. С.* Историческое описание Храма во имя Христа Спасителя. М., 1883. 336 с.
9. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000. 192 с.
10. *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колоколотейное искусство. 2-е доп. изд. М., 1912. 435 с. То же 5-е, испр. изд. М., 2010. 520 с.
11. Список служащих св. Синода (со времени основания до 1917 года) // История Русской Православной Церкви: новый патриарший период. СПб.: Воскресение, 1997. Т. 1 (1917–1970). URL: <http://krotov.info/acts/19/1800/synod.html> (Дата обращения 12.09.2019).
12. *Rühlmann, Moritz.* Allgemeine Maschinenlehre. Bd. 1. Braunschweig, 1875. XII, 659 s.

References

1. Adres-kalendar‘ na 1883 g. Ch.1. [The Address-Calendar for 1883 Part 1] St. Petersburg, 1883. 14 p., 748 col., 109 p. (in Russian)
2. Dal’ V. I. Tolkovyj slovar’ zhivogo velikorussskogo jazyka [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Vol. 1. Moscow, 1955. LXXXVIII, 699 p. (in Russian)
3. Ivanovskaya oblast’: administrativno-territorial’noe delenie: po sostoyaniyu na 01.01.01: [spravochnik] [Ivanovo region: administrative-territorial division: as of 01/01/01: (reference)]. Administraciya Ivan. obl.; sost. V. A. El’fin; pod obshch. red. N. K. Brovcina. Ivanovo, 2001. 439 p.
4. *Kasatkin V. V.* Preosvjashennyj Iustin, episkop Vladimirskij i Suzdal’skij. Vladimir, 1879. 2, 60 p. (in Russian)
5. *Leonid (Kavelin, arhim).* O moskovskih drevnostjah: (Iz zapisok moskovskogo starozhila proshlogo stoletija) [About recorded by old aborigeno of Moscow of the last century]. *Moskovskie eparhial’nye vedomosti [Moscow diocesan statements]*. 1872. No 2. pp. 12. (in Russian)
6. *Maliitskij N. V.* Istoriya Vladimirskoj duhovnoj seminarii [History of Vladimir Theological Seminary]: v 3 vyp. Vyp. 3:

- [Spiski vospitannikov Vladimirskoj duhovnoj seminarii. 1750–1900] [Lists of students of the Vladimir Theological Seminary. 1750–1900]. M., 1902. 2, II, 336 s. 2, II, 336 p.
7. *Mashtafarov A. V., Kochetov D. B. Iustin (Mihajlov). Pravoslavnaja jenciklopedija [Pravoslavnaya entsiklopediya].* Vol. 28. Moscow, 2012. pp. 605–608. (in Russian)
 8. *Mostovskij M. S. Istoricheskoe opisanie Hrama vo imja Hrista Spasitelja. [Historical description of the Temple in the name of Christ the Savior].* Moscow, 1883. 336 p. (in Russian)
 9. *Nikanorov A. B. Kolokola i kolokol'nye zvony Pskovo-Pecherskogo monastyrja [Bells and bell ringing of the Pskov-Caves Monastery].* St. Petersburg, 2000. 192 p. (in Russian)
 10. *Olovjanishnikov N. I. Istorija kolokolov i kolokololitejnoe iskusstvo [The history of bells and arts of bell casting].* Moscow, 1912; 5-th ed. Moscow, 2010. 520 p. (in Russian)
 11. Spisok sluzhashchih sv. Sinoda (so vremeni osnovanija do 1917 goda) [List of employees of Synod (from its foundation until 1917)] *Istorija Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi: novyj patriarshij period [History of the Russian Orthodox Church: a new patriarchal period].* St. Petersburg: Voskresenie, 1997. T. 1 (1917–1970). URL: <http://krotov.info/acts/19/1800/synod.html> (accessed: 12.09.2019). (in Russian)
 12. *Rühlmann Moritz. Allgemeine Maschinenlehre [General Machine Theory].* Vol. 1. Braunschweig, 1875. XII, 659 p. (In German).

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, фольклорист, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств; действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург, Россия).

Nikanorov Aleksandr Borisovich – PhD, musicologist, campanologist, folklorist, senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts; Full member of the Bell-Art Association of Russia, member of the St. Petersburg Union of Scientists (St. Petersburg, Russia).

nikanorov04@mail.ru

А. А. Глушецкий / Andrei A. Glushetskiy
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

РУССКИЕ КОЛОКОЛА НА СВЯТОЙ ЗЕМЛЕ

RUSSIAN BELLS IN THE HOLY LAND

Аннотация. Приводятся обобщенные сведения о колоколах российских заводов, которые имеются в православных храмах Святой земли. Дан подробный перечень храмов, колоколов и изготовителей.

Ключевые слова: Святая земля, российские колокола, колоколотейные предприятия России, Русская духовная миссия в Иерусалиме, православные храмы Иерусалима.

Annotation. The generalized information about bells of the Russian factories which are present in Orthodox temples of sacred Earth is given. The detailed list of temples, bells and manufacturers is given.

Keywords: Holy Land, Russian bells, bell foundries of Russia, Russian Spiritual Mission in Jerusalem, Orthodox churches of Jerusalem.

«Что имеем – не храним; потерявши, плачем».
Многое из того, что не удалось сохранить на Родине,
находим и изучаем на чужбине.

1 (23) февраля 1847 г. на докладе государственного канцлера и министра иностранных дел Российской империи графа Карла Нессельроде резолюцией Николая I была учреждена Русская духовная миссия в Иерусалиме для содействия укреплению православия на Святой земле, поддержания братских отношений с Иерусалимской православной церковью, а также для поддержки русских паломников. Наибольшего расцвета деятельность миссии получила в период, когда ее начальником был архимандрит Антонин (Капустин) (5.6.1869–24.3.1894), почетный член Императорского православного палестин-

ского общества. При нем были приобретены многочисленные участки, на которых возникли русские храмы и монастыри Святой земли.

К началу Первой мировой войны миссия владела 37 участками, восемью церквами и несколькими часовнями, двумя женскими монастырями, пятью больницами, семью гостиницами для паломников и почти 100 школами. В связи со строительством русских храмов и монастырей для их оснащения были сделаны заказы на изготовление колоколов, прежде всего на ведущих колокольных заводах России – Финляндских и Самгиных в Москве; в православных храмах Святой земли также имеются колокола заводов Василенко Е. М. и Василенко М. (Ростов-на-Дону), Васильевой А. П. (г. Санкт-Петербург), Мининой П. Т. (г. Бузулук Самарской губ.), Оловянишникова П. И. (Ярославль), Орлов В. М. (Санкт-Петербург), Рыжова П. П. (Харьков), Торгово-промышленного товарищества П. И. Оловянишникова сыновья (Ярославль).

В Храме Воскресения Христова в Иерусалиме, более известном как храм Гроба Господня, висят двадцать колоколов: 1 – завода Д. Н. Самгина, 5 – завода А. Д. Самгина, 1 – завода П. Н. Финляндского, 1 – мастерской И. Дроздыхина (Москва, 2013), остальные колокола – подарки храму греческих моряков: шесть железных, отлитые в 1904 г. в Германии, и семь бронзовых, на четырех из них дата «1962», на одном дата «1893» и один без даты.

См.: таблица 1 на с. 454.

Колокола храма Воскресения Христова в Иерусалиме

Надписи	Вес	Нижний диаметр (см)	Высота без ушей (см)	Примечания
<i>Завод Д. Н. Самгина (Москва)</i>				
Литая надпись: «ВЫЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В ЦАРСТВУЮЩЕМ ГРАДЕ МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ ДМИТРИЯ САМГИНА ВЕСУ 39 ПУД. 22 Ф». Гравированная надпись: «ЗА ЗДРАВIE МИХАИЛА НИКОЛАЯ АЛЕКСАНДРЫ – ЗА УПОКОЙ НИКОНА ПЕТРА».	39 пуд. 22 фунт. (648 кг)	120	96	
<i>Завод А. Д. Самгина (Москва)</i>				
В верхнем поясе литая надпись: «БЛАГОВЕСТВУЙ ЗЕМЛЕ РАДОСТЬ ВЕЛИЮ. ХВАЛИТЕ НЕБЕСА БОЖИЮ СЛАВУ». На юбке литая надпись в две строки: «1886 ГОДА ДЕКАБРЯ 19 ДНЯ ОТЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ ВО ХРАМ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА ВО ИЕРУСАЛИМ УСЕРДИЕМ РАБА БОЖИЯ ФЕОДОРА / ЛИТ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ ПОЧЕТНОГО ГРАЖДАНИНА АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМГИНА ВЕСУ В НЕМ 361 ПУД. 5 Ф. ЛИЛ МАСТЕР АКИМ ВОРОБЬЕВ»	361 п. 5 ф. (6000 кг)	210	170	В нижней строке изображения аверса и реверса медали министерства финансов «За трудолюбие и искусство Дмитр. Самгину, 1865». Вокруг медалей надпись: «ЗА МАНУФАКТУРНУЮ ВЫСТАВКУ 1865 ГОД»

<p>Литая надпись: «ОТЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМИГИНА. ВЕСУ 41 ПУД. 10 Ф» (цифры веса гравированы)</p>	<p>41,2 п. (675 кг)</p>	<p>110</p>	<p>88</p>	<p>Строка заканчивается изображением трех аверсов и реверсов следующих выставочных медалей:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● министерства финансов «За трудолюбие и искусство» Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г., ● Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г., ● Всероссийской промышленно-художественной выставки в Москве 1882 г. <p>На тулове три иконы в рамках с растительным узором:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Божия Матерь «Казанская», ● Свт. Николай Чудотворец, ● Андрей Первозванный
<p>Литая надпись: «ОТЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМИГИНА. ВЕСУ 30 ПУД. 0 Ф» (цифры веса гравированы). По нижнему краю выгравирована надпись: «УСЕРДИЕМ РАБА БОЖЬЕГО ФЕДОРА 1892 ГОДА»</p>	<p>30 п. (480 кг)</p>	<p>96</p>	<p>77</p>	<p>Строка заканчивается изображением трех аверсов и реверсов выставочных медалей (см выше). На тулове три иконы в рамках с растительным узором:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Спаситель, ● Божия Матерь «Казанская», ● Благоверный князь Владимир.

<p>Литая надпись: «ОТЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМГИНА. ВЕСУ 19 ПУД. 0 Ф» (цифры веса гравированы). По нижнему краю выгравирована надпись: «УСЕРДИЕМ РАБА БОЖЬЕГО ФЕДОРА 1892 ГОДА»</p>	<p>19 п. (304 кг)</p>	<p>83</p>	<p>66</p>	<p>Строка заканчивается изображением трех выставочных медалей: три аверса и три реверса (см. выше). На тулове три иконы в рамках с растительным узором: ● Спаситель, ● Божия Матерь «Казанская», ● Николай Чудотворец</p>
<p>Колокол без надписей, но имеет такое же декоративное оформление, как предыдущие</p>	<p>Оценочно 5 п. (82 кг)</p>	<p>47</p>	<p>39</p>	
<p>Завод П. Н. Финляндского (Москва)</p>				
<p>Литая надпись: «КОЛОКОЛ ЗАВОДА П. Н. ФИНЛЯНДСКОГО 2 П. 39 Ф»</p>	<p>27</p>	<p>34</p>	<p>2 п. 39 ф.</p>	<p>Изображения трех гербов Российской империи. Паспорт колокола 206-03-01-09. Московский колокольный центр¹</p>

Во дворе Греческой патриархии в Иерусалиме как святая реликвия стоит на постаменте колокол завода А. Д. Самгина, на нем литая надпись: «ОТЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМГИНА. ВЕСУ 20 ПУД. 0 ФУНТ». Строка заканчивается изображением аверса и реверса выставочных медалей. На колоколе выгравирована дата: 1892. Высота – 54 см, нижний диаметр – 62 см. Колокол треснул, видны следы починки.

В Троицком соборе Русской духовной миссии в Иерусалиме висят следующие русские колокола: 2 – завода Н. Д. Финляндского, 2 – завода Д. Н. Самгина, 1 – завода А. Д. Самгина, 1 – завода братьев Самгиных и 1 колокол без надписей, относимый к изделиям завода А. Д. Самгина. См.: таблица 2.

Колокола Троицкого собора Русской духовной миссии в Иерусалиме

Надписи	h без ушей (см)	Нижний δ (см)	Вес	Примечания
1	2	3	4	5
Завод Д. Н. Самгина (Москва)				
Литая надпись: «ЛИТЬ ВЪ ЗАВОДЕ ДИМИТРИЯ НИКОЛАЕВА САМГИНА В МОСКВЕ»	70	86	Оценочно 25 п. (410 кг)	Паспорт колокола 196-06-01- 08. Московский колокольный центр
Литая надпись: «ЛИТЬ ВЪ ЗАВОДЕ ДИМИТРИЯ НИКОЛАЕВА САМГИНА В МОСКВЕ»	68	70	Оценочно 15 п. (245 кг)	Паспорт колокола 196-05-01- 08. Московский колокольный центр
Завод А. Д. Самгина (Москва)				
Литая надпись в прямоугольной рамке: «САМГИНА» и фрезерованные цифры, обозначающие вес колокола: «8–15»	51	60	8 п. 15 ф. (137 кг)	Паспорт колокола 196-03-01- 08. Московский колокольный центр
Завод Братьев Самгиных (Москва)				
Литая надпись: «ВЫЛИТЬ ВЪ МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ САМГИНА ВЕСУ ... ПУД» Начало и конец надписи разделяет государственный герб.	60	68	Оценочно 14 п. (230 кг)	Паспорт колокола 196-04-01- 08. Московский колокольный центр

<i>Завод Н. Д. Финляндского</i>	
<p>Верхняя надпись: «ВЪ ВЕЧЕРЪ ЗА УТРА ПОЛУДНЕ ПОВЕМЪ И ВОЗВЕЩУ И УСЛЫШАТЪ ГЛАС МОЙ».</p> <p>Средняя надпись на тулове в две строки: «ВЪ ЛЕТО 1871 ОКТЯБ: 15 Д: ВЫЛИГЪ СЕЙ КОЛОКОЛЬ ВЪ ТРОИЦКУЮ ЦЕРКОВЬ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МИССИИ ВЪ ИЕРУСАЛИМЪ УСЕРДИЕМЪ ХРИСТОЛЮБИВ: / ГРАЖДАНЪ ГОРОДА МОСКВЫ И КОЛОМНЫ РАБОВЪ БОЖИИХЪ ПАВЛА АННЫ ЦУРИКОВЫХЪ, СТЕПАНА СИМЕНА МИХАИЛА ИОАННА А:И: МАКЕЕВЫХЪ».</p> <p>Нижняя надпись на юбке: «АННЫ КОНСТАНТИНА ЕЛИЗАВЕТЫ СЕРГИЯ А: ТУПИЦЫНЫХ И ПРОДЧ: ДОБРОХОТН: ДАТЕЛЕЙ Г: КОЛОМНЫ ПРИ АРХИМАНДРИТЕ МИССИИ АНТОНИНЕ ЗАВОДА ФИНЛЯНДСКОГО ВЪ МОСКВЕ ВЕСУ 156 ПУ 20»</p>	<p>156 л. 20 ф.</p> <p>В нижней надписи изображены три выставочные медали, которыми к этому времени был награжден завод:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г., ● Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г., ● Всемирной выставки в Париже 1867 г. <p>На тулове отлиты три иконы:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Святая Троица, ● Воскресение Христова, ● Усекновение Главы Иоанна Предтечи <p>Паспорт колокола 196-07-01-08. Московский колокольный центр</p>

<p>Сверху шесть херувимов, между которыми литая надпись: «БЛАГОВЕСТВУИ ЗЕМЛЕ РАДОСТЬ ВЕЛИЮ ХВАЛИТ: НЕБЕСА БОЖИЕЮ СЛАВУ».</p> <p>Литая надпись на тулове в три строки: «ВЪ ЛЕТО 1871 ОКТАБРЯ 15 ДНЯ ВЫЛИТЬ СЕИ КОЛОКОЛЬ ВЪ ТРОИЦКУЮ ЦЕРКОВЬ РУССКОЙ МИССИИ / ВЪ ИЕРУСАЛИМЕ СИРИИ ПРИ НАСТОЯТЕЛЬСТВЕ АРХИМАНДРИТЕ МИССИИ АНТОНИНЕ УСЕРД. ХРИСТОЛЮБИВЫХЪ / ГРАЖДАНЪ ГОРОДА КОЛОМНЫ: ЛИТЬ ВЪ ЗАВОДЕ ФИНЛЯНДСКОГО ВЪ МОСКВЕ ВЕСУ 80 ПУ ... ФУ»</p>	105	124	80 п. (1310 кг)	<p>Под надписью изображены аверсы и реверсы трех выставочных медалей – всего шесть изображений (см. выше).</p> <p>На тулове отлиты три иконы:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Крест с предстоящими, • Введение во храм Пресвятой Богородицы, • Петр и Павел
---	-----	-----	--------------------	---

Елеонский Спасо-Вознесенский монастырь – православный русский женский монастырь на вершине Елеонской горы в восточном Иерусалиме. Елеонская гора – место вознесения Иисуса Христа. В последней трети XIX в. архимандрит Антонин Капустин приобрел обширный участок земли, на котором по его инициативе был построен Вознесенский монастырь (1873–1881 гг.). Примечательным архитектурным сооружением стала трехъярусная колокольня высотой 64 м., возведенная по чертежам архимандрита Антонина итальянским мастером Антонио Лангодорки, сейчас она известна как «Русская свеча». Это самая высокая колокольня Иерусалима и, вероятно, всей Святой земли. На ее среднем и верхнем ярусах находится девять колоколов, в том числе: 3 – завода Н. Д. Финляндского, 1 – завода

А. Д. Самгина, 2 российских колокола, на которых не сохранились опознавательные надписи изготовителей, и 3 греческих колокола второй половины XX в. без даты. См.: таблица 3.

Колокола на колокольне Елеонского Спасо-Вознесенского монастыря в Иерусалиме

1	2	3	4	5
<i>Завод Н. Д. Финляндского (Москва)</i>				
<p>Колокол 1883 г. Литые надписи. Сверху тулова: «ВО СЛАВУ СВЯТЫЯ, ЕДИНОСУЩНЯЯ, ЖИВОТВОРЯЩАЯ И НЕРАЗДЕЛЬНАЯ ТРОИЦЫ, ОТЦА И СЫНА И СВЯТАГО ДУХА».</p> <p>По нижнему краю надпись в два ряда «ПОЖЕРТВОВАН В СВЯТОЙ ГРАД ИЕРУСАЛИМ НА СВЯТУЮ ГОРУ ЭЛЕОНСКУЮ КО ХРАМУ ВОЗНЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ. ЛИТ В ЦАРСТВОВАНИЕ БЛАГОЧЕСТИВЕЙШАГО, САМОДЕРЖАВНЕЙШАГО, ВЕЛИКАГО ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА АЛЕКСАНДРОВИЧА, ПРИ СУПРУГЕ ЕГО БЛАГОЧЕСТИВЕЙШЕЙ ГОСУДАРЫНЕ ИМПЕРАТРИЦЕ МАРИИ ФЕДОРОВНЕ, ПРИ НАСЛЕДНИКЕ ЕГО БЛАГОВЕРНОМ ГОСУДАРЕ ЦЕСАРЕВИЧЕ ВЕЛИКОМ КНЯЗЕ НИКОЛАЕ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ И ПРИ НАЧАЛЬНИКЕ РУС. МИССИИ В ИЕРУСАЛИМЕ АРХИМАНДРИТЕ АНТОНИНЕ, ПО УСЕРДИЮ РУССКОГО ПОКЛОННИКА СВЯТЫХ МЕСТ</p>	173	213	308 п. 20 ф. (5053 кг)	<p>Начало и конец надписи по низу колокола разделяют изображения двух гербов Российской империи², аверсы и реверсы четырех наградных выставочных медалей: ●Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г. ●Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г. ●Всероссийской промышленно-художественной выставки в Москве 1882 г. ●Всемирной выставки в Париже 1867 г.</p>

<p>СОЛИКАМСКОГО КУПЦА АЛЕКСАНДРА РЯЗАНЦЕВА С СЫНОМ ВАСИЛИЕМ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМ».</p> <p>Ниже более мелким шрифтом отлита надпись в три строки:</p> <p>«1883. МОСКВА. ЗАВОДА ФИНЛЯНДСКОГО. / 308 П 20 Ф (цифры гравированы) / ЛИЛ МАСТЕР КСЕНОФОНТ ВЕРЕВКИН»</p>	<p>Паспорт колокола 207-09-01-09. Московский колокольный центр</p>
<p>136</p> <p>Колокол 12.08.1886 г. Литые надписи.</p> <p>Верхняя: «РАДУЙСЯ БЛАГОДАТНАЯ. ГОСПОДЬ С ТОБОЙ».</p> <p>Средняя, на юбке колокола: «В СВЯТОМ ГРАДЕ ИЕРУСАЛИМЕ КО ХРАМУ ВОЗНЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ ЧТО НА СВЯТОЙ ГОРЕ ЭЛЕОНСКОЙ ПРИ АРХИМАНДРИТЕ РУССКОЙ МИССИИ АНТОНИНЕ...».</p> <p>Нижняя: «...АЛЕКСАНДРЫ ЗАХАРИЯ ВАСИЛИЯ ПАРАСКЕВЫ НИКОЛАЯ ВАСИЛИЯ АРИНЫ ПАРАСКЕВЫ И ЕЛЕНЬ АВГУСТА 12 ДНЯ 1886 ГОДА МОСКВА ...ЗАВОД ФИНЛЯНДСКОГО...»</p>	<p>170</p> <p>Оценочно 200 п. 3300 кг)</p> <p>Паспорт колокола 207-04-01-09. Московский колокольный центр</p>
<p>176</p> <p>Колокол 1887 г. Литые надписи.</p> <p>Верхняя: «БЛАГОВЕТСТВУЙ ЗЕМЛЕ РАДОСТЬ ВЕЛИЮ. ХВАЛИТЕ НЕБЕСА БОЖИЮ СЛАВУ».</p> <p>Средняя: «В СВЯТОМ ГРАДЕ ИЕРУСАЛИМЕ КО ХРАМУ ВОЗНЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ ЧТО НА ГОРЕ ЭЛЕОНСКОЙ В 1887 ГОДУ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ Д. Н. ФИНЛЯНДСКОГО ...».</p>	<p>220</p> <p>Оценочно 365 п. (6000 кг)</p> <p>Начало и конец надписи разделяют изображения двух гербов Российской империи, аверсы и реверсы наградных выставочных медалей (см. выше).</p>

Нижняя: «О ЗДРАВЬИ РАБОВ БОЖИХ ЛИДИИ ТАТЬЯНЫ ЕКАТЕРИНЫ МИХАИЛА ОЛЬГИ ВЕРЫ ИОАННА НАДЕЖДЫ И О УПОКОЕНИИ РАБОВ БОЖИХ ИОАННА. НИКИФОРА, АННЫ, МАРИИ ...»					Паспорт колокола 207-05-01-09. Московский колокольный центр
Завод А. Д. Самгина (Москва)					
Литая надпись: «ЛИТ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ САМГИНА»	28	32	Оценочно 1,5 п. (24 кг)		Паспорт колокола 207-02-02-09. Московский колокольный центр
Колокола российских заводов без опознавательных надписей изготовителей					
Остатки литой надписи «...НИКОЛАЯ»	21	26	Оценочно 1 п. (16 кг)		Паспорт колокола 207-01-01-09. Московский колокольный центр
Остатки литой надписи «... О ЗДРАВЬИ ЕКАТЕРИНЫ»	34	42	Оценочно 2,5 п. (42 кг)		Паспорт колокола 207-03-01-09. Московский колокольный центр

Особый интерес представляют колокола, отлитые мастером Ксенофонтом Веревкиным на заводе Николая Дмитриевича Финляндского, который отливал колокола для храма Христа Спасителя в Москве. Эти колокола имеют профили и орнаментальные украшения, идентичные тем, какие были на колоколах Храма Христа Спасителя. При заказе новых колоколов для Храма Христа Спасителя специалисты восстанавливали внешний вид исторических колоколов по архивным фотографиям. При сканировании фотографий с большим разрешением проявились детали орнамента и надписи, которые нужно было воспроизвести. По оценке участника этих работ И. В. Коновалова колокола завода Н. Д. Финляндского на колокольне Елеонского Спасо-Вознесенского монастыря по своему декоративному оформлению точные копии колоколов Храма Христа Спасителя. Один из этих колоколов имеет следующую историю.

В 1883 г. на средства соликамского купца Александра Рязанцева для колокольни был отлит большой благовестный колокол весом 308 пуд. 20 фунт. Примечательна история путешествия колокола в Иерусалим. Расходы по доставке до портового города Яффы взяли на себя транспортные компании, содействующие русскому православию на Востоке. Вот что писал по этому поводу в марте 1884 г. «Церковный вестник» № 9: «С колокольного завода Н. Д. Финляндского в Москве отправлен в дорогу колокол, отлитый для храма в Старом Иерусалиме, на св. горе Елеонской, весом 308 пудов 20 фунтов, пожертвованный членом Русского палестинского общества, соликамским купцом Рязанцевым. Провоз колокола приняли на себя безвозмездно общества Московско-Курской, Курско-Киевской, Юго-Западной железных дорог и Русское общество пароходства и торговли».

Из Одессы дар Рязанцева был отправлен на пароходе «Корнилов» 12 марта 1884 г. и выгружен на берег Яффы

27 марта 1884 г. Колокольня еще даже не была заложена, и колокол долго оставался в порту. Когда фундамент колокольни был готов, было принято решение установить внутри колокола, которые поднимались по мере возведения сооружения. В августе 1885 г. рязанцевский колокол, благодаря финансовой помощи графини О. Е. Путятиной, члена-учредителя Императорского Православного Палестинского Общества, был перевезен с пристани в русский сад в Яффе близ могилы св. Тавифы. Отсюда предстояло его доставить в Иерусалим (это более 60 км, железная дорога будет построена лишь через 7 лет), а затем поднять на гору Елеонскую (816 м).

Мэр Иерусалима, турок, правоверный мусульманин, узнав, что русские привезли колокол, а мусульмане колоколов не признают, произнес: «Надо им, пусть несут на руках!». Арабские рабочие отказались от его перевозки. Тогда монахини и русские паломники, преимущественно женщины, с помощью веревок и полотенец на своих плечах доставили за семь дней колокол в Иерусалим и подняли его на гору. Вот как современники описывали доставку колокола из Яффы в монастырь.

«В воскресенье, 27 января <1885 г.>, сделано было надлежащее воззвание к люду Божию о помощи. 105 человек (на 2/3 женщины) спешно прибыли утром во вторник в Яффу и принялись за дело»³.

«60 км, отделяющих Яффу от Иерусалима, колокол тянули с помощью веревок и полотенец вместо лямок. Половина пути пролегла по сыпучим пескам, так что в день нельзя было проходить иногда более версты» [3, 321]. «За этот труд архим. Антонин не мог предложить людям ничего кроме пищи, да и едва ли между ними нашелся бы человек, ожидающий какую-нибудь плату» [3, 321]. «Дальше начался многодневный подвиг – в телегу с колоколом впряглись паломники. За великую честь считали они тащить непомерную тяжесть.

Вязли колеса в песке, застревали в камнях. И был случай, который поразил и потряс иностранцев, – одну паломницу сильно придавило колоколом, повредило ей внутренности, она умерла. Но у нее сияло лицо, она радостно говорила всем, что Господь удостоил ее великого счастья – потрудиться во славу Его и пойти к Нему из Святой земли».

«Благодаря общему воодушевлению, в течение 7 дней колокол, несмотря на тысячу затруднений, был благополучно доставлен (на руках!) в наши постройки. 5 февраля вечером ему была восторженная встреча, поднявшая весь город на ноги. Затем вся масса паломников взялась тащить колокол на Святой Елеон, к месту его назначения» [1, цит. по: 4]. «На следующий день архим. Антонин призвал паломников поднять колокол на Елеон. После молебна, в 10 часов утра, тысячи людей двинулись в путь. Нужно было спуститься в долину Кедрона, чтобы затем вновь подняться на гору. Только к 6 часам вечера удалось подтянуть колокол к ограде русского участка» [3]. «По прибытию на русские постройки, уже не сотни, а тысячи людей выдвинулись нести колокол на Елеон, дорога на который оставляла желать лучше. На самой Елеонской горе это были узкие тропинки, вырубленные в скале, извившейся между скалами уступами в 35–40 градусов крутизны. Но для русских православных поклонников это не было препятствием, а во время остановок они пели “Спаси Господи люди Твоя”, при громогласном упоминании имени обожаемого монарха» [2, 64; цит. по: 4].

7 февраля колокол был осторожно выгружен в пространство, окруженное фундаментом колокольной, заложенной в 1884 г., и поставлен вертикально на деревянные брусья. С этого момента начался подъем благовестника с остальным колокольным набором ввысь. С появлением каждого нового яруса колокольной поднимались и коло-

кола. В 1887 г. возведение колокольни было завершено, и колокола зазвучали. Рязанцевский колокол висит на втором ярусе колокольни, в него производится праздничный благовест.

В 1886 г. (12 августа) и в 1887 г. на заводе Н. Д. Финляндского для «Русской свечи» были отлиты еще два колокола, которые висят на верхнем ярусе колокольни.

Русская православная церковь Святой Марии Магдалины находится в Гефсимании недалеко от гробницы Богородицы на склоне Елеонской горы, построена Императорским православным палестинским обществом на средства императорской семьи в память об императрице Марии Александровне. Освящена в 1888 г. в честь святой Марии Магдалины. С 1921 г. в церкви хранятся мощи святых великой княгини Елизаветы Федоровны и инокини Варвары. Летом 1886 г. архимандрит Антоний, по чьей инициативе и под наблюдением которого строился монастырь, пытается вступить в полемику с петербургскими заказчиками колоколов по поводу их размера: «В заведениях наших, где нет никакой пленяющей воображение и сердце святыни, будет полтораста пудовый колокол, на Елеоне загремит колокол в 300 пудов⁴, а в Гефсимании, где будет из века в век оглашаться память великой боголюбивой и благотворительницы Святой земли, чтобы пикал аршинный колокол – не моги сего быть! Я от имени всех грядущих поколений припадаю к августейшим стопам его высочества с просьбой заказать большой гефсиманский колокол в сажень в диаметре, безразлично, какого бы он ни вышел веса». Между тем в Петербурге был одобрен изящный звон из шести колоколов, общим весом 110 пуд., отлитых на московском заводе А. Д. Самгина, настроенных на гармонический звон протоиереем Аристархом Израилевым. На колоколах нет опознавательных надписей изготовителя и декоративных украшений. Колокола были доставлены в Иерусалим 9 декабря 1886 г.

**Колокола завода А. Д. Самгина в русской православной церкви
Святой Марии Магдалины в Иерусалиме**

	Надписи (выгравированные)	Нижний диаметр (см)	Высота без ушей (см)	Паспорт колокола. Московский колокольный центр
1.		20,5	28	193-02-01-08
2.	29 ф. j	25	12,5	193-03-01-08
3.	38 ф.	30	24	193-04-01-08
4.	2 п.	37	31,5	193-06-01-08
5.		42	34	193-07-01-08
6.	7 п. 30 ф.	57	50	193-08-01-08

В храме имеется колокол Ярославского колокольного завода с необычной надписью: «ЛИТ В ЗАВОДЕ ТОРГОВОГО ДОМА ПОТОМСТВЕННОГО ПОЧЕТНОГО ГРАЖДАНИНА П. И. ОЛОВЯЩИШНИКОВА В ГОРОДЕ ЯРОСЛАВЛЕ. ВЕСУ ПУД ФУН». Начало и конец надписи разделяют герб Российской империи и аверс и реверс большой золотой медали Всероссийской промышленно-художественной выставки в Москве 1882 г. Право изображения государственного герба завод получил в качестве награды на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде 1896 г., соответственно данный колокол был отлит после 1896 г.

Также висит орнаментированный колокол, по верху которого выгравирована надпись: «...ЕКАТЕРИНЫ ГЕОРГИЯ ЕЛИЗАВЕТЫ И АЛЕКСАНДРА». Высота колокола без ушей 94 см, ширина по низу – 78 см.

Горненский Казанский женский монастырь в Эйн-Карене в Иерусалиме. На колокольне монастыря висят следующие колокола: 2 – завода Д. Н. Самгина, 1 – завода А. Д. Самгина, 2 – завода Е. М. Василенко (Ростов-на-Дону), 1 – завода Финляндских.

Таблица 5

Российские колокола в Горненском Казанском женском монастыре в Эйн-Карене в Иерусалиме

Надписи	<i>h</i> без ушей (см)	Нижний δ (см)	Вес	Паспорт колокола Московский колокольный центр
<i>Завод Финляндских (г. Москва)</i>				
На колоколе литые надписи. Верхняя: «РАДУЙСЯ БЛАГОДАТНАЯ ГОСПОДЬ С ТОБОЙ». Средняя: «ВЫЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ ДЛЯ ЦЕРКВИ ЧТО В СТАРОМ ИЕРУСАЛИМЕ ЗА УПОКОЕНИЕ АННЫ...». Нижняя: «ПАРАСКЕВЫ ЕЛЕНЫ ... АЛЕКСАНДРА О ЗДРАВЬИ РАБОВ БОЖИЯ ЕВДОКИИ ПАРАСКЕВЫ НИКОЛАЯ МАРИИ ИМХАЙЛА РАДЕНИЕМ ...»	145	180	222 п. (3600 кг)	208-06-01-09

<i>Завод Д. Н. Самгина (Москва)</i>			
<p>Колокол отлит между 1865 и 1870 г. Литая надпись: «ЛИТ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ Д. САМГИНА».</p> <p>Вырезанная надпись: «НА ЭЛЕОНЪ».</p> <p>Снизу изображение аверса и реверса медали министерства финансов</p> <p>«За трудолюбие и искусство»</p> <p>Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г. и литая надпись: «1865 г.»</p>	33	39	208-01-01-09
<p>Литая надпись: «ЛИТ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ Д. САМГИНА», и вырезанная надпись: «В. 5 П. 27 Ф. НА ЭЛЕОНЪ».</p> <p>Снизу изображение аверса и реверса двух медалей:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● министерства финансов «За трудолюбие и искусство» <p>Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г. <p>Медали обрамлены надписями:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● «ЗА МАНУФАКТУРНЮЮ ВЫСТАВКУ 1865 ГОД». «ЗА МАНУФАКТУРНЮЮ ВЫСТАВКУ 1870 ГОД» 	46	50	208-02-01-09
			Оценочно 2,4 п. (40 кг)
			5 п. 27 ф. (82 кг)

<i>Завод А. Д. Самгина (Москва)</i>			
Литая надпись в две строки: «... ПАВЛА И СУПРУГИ ЕГО НАТАЛИИ ИЗ ВЕРХНЕУРАЛЬСКА / ЛИТ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ Д. САМГИНА. В. 10 П. 13 Ф. НА ЕЛЕОН ПРИ...»	52	56	10 п. 13 ф. (168,7 кг)
<i>Завод Е. М. Василенко (Ростов-на-Дону)</i>			
На колоколе литые надписи. Верхняя: «ВЫЛЕТ СЕЙ КОЛОКОЛ В РОСТОВЕ НА ДОНУ ЗАВОД ЕФИМА МАТВЕЕВА ВАСИЛЕНКО». Нижняя: «В ГОРНИЙ МОНАСТЫРЬ ИЕРУСАЛИМ КО ХРАМУ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ... НИКИТЫ ИРИНЫ» Гравированная надпись «46.20». На тулове две иконки в прямоугольных рамках: ● Иверская икона Божией Матери; ● Спаситель	85	110	46 п. ф. 5 (762 кг)
«РОСТОВ НА ДОНУ ЗАВОД ЕФИМА МАТВЕЕВА ВАСИЛЕНКО». На тулове три иконки в прямоугольных рамках: ● Архангел Михаил, ● Спаситель, ● Пресвятая Богородица	76	85	Оценочно 25 п. (410 кг)
			208-05-01-09
			208-04-01-09

Доставку и развеску колоколов в монастырь осуществляли российские моряки, при этом они применяли морскую оснастку, которая сохранилась на колокольне.

В юго-западной части Иерусалима находится *греческий православный монастырь св. Симеона*, строительство которого было закончено в 1879 г. Он стоит на остатках грузинского монастыря 13 в., разрушенного в 16 в. В монастыре на временной металлической звоннице висят колокола завода А. Д. Самгина и завода братьев Самгиных.

Церковь Святого благоверного князя Александра Невского в Иерусалиме – русский православный храм в комплексе Александровского подворья Императорского православного палестинского общества – была задумана как храм-памятник основателю этого общества – императору Александру III.

При изысканиях в старом городе Иерусалима, проведенных с 1861 по 1884 г., были найдены археологические древности, прежде всего Порог Судных Врат, через которые преступал Иисус Христос, ведомый на казнь. В 1884 г. руководство Императорского православного палестинского общества решило покрыть святыню зданием, которое в начале назвали «Русским домом», а затем переименовали в Александровское подворье в память императора Александра III. В храме висят два колокола завода Пелагеи Трифоновны Мишиной (г. Бузулук, Самарской губ.) и один русский колокол без опознавательной надписи изготовителя с датой 1871 г. (таблица 6).

Таблица 6
Колокола церкви Святого благоверного князя Александра Невского в Иерусалиме

Надписи и изображения	<i>h</i> без ушей (см)	Нижний \hat{d} (см)	Вес	Паспорт колокола. Московский колокольный центр
<p style="text-align: center;"><i>Завод П. Т. Мипиной (г. Бузулук, Самарская губ.)</i></p> <p>Колокол 1886 г. имеет две литые надписи. Верхняя: «ЗАУТРА УСЛЫШИ ГЛАСС МОЙ, ЦАРЮ МОЙ И БОЖЕ МОЙ». Нижняя: «ЗАВОДА БУЗУЛУГСКОЙ КУПЧИХИ ПЕЛАГЕИ МИНИНОЙ В ГОРОДЕ БУЗУЛУКЕ 1896 ГОДА ВЕСУ 38 ПУД. 37 ФУН.» (цифры веса гравированы). Гравированная надпись: «В ПАМЯТЬ И ОБ УПОКОЕНИИ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III В БОЗЕ ПОЧИВШЕГО 20 ОКТЯБРЯ 1894 ГОДА». На тулове две иконки в овальных рамках: ● Казанская икона Божией Матери. ● Спаситель</p>	80	100	38 п. 37 ф. (636 кг)	197-01-01-08
<p>Колокол 1886 г. имеет две литые надписи. Верхняя: «ЗАУТРА УСЛЫШИ ГЛАСС МОЙ, ЦАРЮ МОЙ И БОЖЕ МОЙ». Нижняя: «ЗАВОДА БУЗУЛУГСКОЙ КУПЧИХИ ПЕЛАГЕИ МИНИНОЙ В ГОРОДЕ БУЗУЛУКЕ 1896 ГОДА ВЕСУ 28 ПУД. 37 ФУН.» (цифры веса гравированы).</p>	75	90	28 п. 37 ф. (475 кг)	197-02-01-08

Гравированная надпись: «В ПАМЯТЬ И ОБ УПОКОЕНИИ ... СТАРАНИЯМИ ЧЛЕНА СОТРУД. И ... АНТИПА НАРУЧКИНА». На тулове парные иконки в овальных рамках: ● Казанская икона Божией Матери. ● Спаситель			
Колокол без опознавательных надписей изготовителя			
Литая надпись:	50	60	5 п. 8 ф. (85 кг)
«...1871 ВЕСУ 5 ПУД. 8 ФУНТ»			197-03-01-08

Православный монастырь св. Георгия Хозевита – один из старейших монастырей в мире, расположен в Иудейской пустыне на территории Палестинской автономии в 5 км от Иерихона. Монастырские постройки с древними храмами, часовнями и садами VI в. размещаются, как ласточкины гнезда, на почти отвесных скалах, в них проживают несколько греческих монахов. На колокольне храма шесть колоколов, в том числе 3 – Ярославского колокольного завода «Торгово-промышленного товарищества П. И. Оловянишникова сына», 1 – завод П. П. Рыжова (Харьков) и 2 – современных греческих колокола (1995). См.: Таблица 7 на след. с.

Колокола православного монастыря св. Георгия Хозевита около Иерусалима

Надписи	h без ушей (см)	Нижний d (см)	Вес	Примечания
Колокольный завод «Торгово-промышленного товарищества П. И. Оловянишникова сыновья» (Ярославль)				
<p>Две литые надписи. Верхняя: «БЛАГОВЕСТВУЙ ЗЕМЛЕ РАДОСТЬ ВЕЛИЮ. ХВАЛИТЕ НЕБЕСА БОЖИЮ СЛАВУ». Нижняя: «ЛИТ В ЗАВОДЕ ПОТОМСТВЕННЫХ ПОЧЕТНЫХ ГРАЖДАНИН П. И. ОЛОВЯНИШНИКОВА СЫНОВЕЙ. ВЕСУ ПУД ФУНТ»</p>	54,5	66	Оценочно 12 п. (9196 кг)	Начало и конец надписи разделяют герб Российской империи, аверс и реверс большой золотой медали Всероссийской промышленно- художественной выставки в Москве 1882 г.
<p>Две литые надписи. Верхняя: «БЛАГОВЕСТВУЙ ЗЕМЛЕ РАДОСТЬ ВЕЛИЮ. ХВАЛИТЕ НЕБЕСА БОЖИЮ СЛАВУ». Нижняя: «ЛИТ В ЗАВОДЕ ПОТОМСТВЕННЫХ ПОЧЕТНЫХ ГРАЖДАНИН П. И. ОЛОВЯНИШНИКОВА СЫНОВЕЙ. ВЕСУ 30 ПУД. 25 ФУНТ» (цифры веса гравированы)</p>	68	43	30 п. 25 ф. (500 кг)	Паспорт колокола 199-04-01-08 Московский колокольный центр

Литая надпись: «ОЛОВЯНИШНИКОВА». Над надписью герб Российской империи. Ниже гравированная надпись «От ГРИГОРИЯ КАМЕНСКАГО 1885 Г»	44	49	Колокол разбит и стоит на земле Паспорт колокола 199-06-01-08 Московский колокольный центр
Завод П. П. Рыжова (Харьков)			
Литая надпись: «ЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В ХАРЬКОВЕ НА ЗАВОДЕ П. П. РЫЖОВА. ВЕСУ 15 П. 13 Ф» (цифры веса гравированы). Ниже фрезерованная надпись «ОТ СЕРГЕЯ САДОВ...». В конце литой надписи изображение медали Всероссийской промышленно- художественной выставки в Москве 1882 г.	65,5	77	Паспорт колокола 199-02-01-08 Московский колокольный центр

Храм Благовещения Святой Богородицы в г. Назарете. В храме три русских колокола: один завода Е. М. Василенко (Ростов-на-Дону) и два безымянных. На колоколе Е. М. Василенко литая надпись: «РОСТОВ НА ДОНУ ЗАВОД ЕФИМА МАТВЕЕВА ВАСИЛЕНКО». Ниже выправлена дата «1887 ГОДА». Еще ниже гравированная надпись: «СЕЙ КОЛОКОЛ СООРУЖЕН СТАРАНИЕМ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА АРКАТОВА С ЖЕРТВОВАТЕЛЬЯМИ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРИСТИАН В ЦЕРКОВЬ Е БЛАГОВЕЩЕНИЯ СВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В ГОРОДЕ НАЗАРЕТЕ». Нижний диаметр колокола – 83 см, высота без ушей – 80 см. Вес приблизительно 31,5 пуд. (515 кг).

Храм святого апостола Петра и праведной Тафиры в г. Яффа. Строительство храма началось 6 октября 1888 г. 16 (28) января 1894 г. церковь была освящена. Колокольня храма является самой высокой точкой Яффы. На колокольне висят пять колоколов завода А. Д. Самгина. Таблица 8.

Колокола завода А. Д. Самгина в храме святого апостола Петра и праведной Тафиры в г. Яффа

Надписи	Нижний \varnothing (см)	h без ушей (см)	Вес	Примечания
Литая надпись: «ОТЛИТ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИВИЧА САМГИНА В МОСКВЕ»	36	29	Оценочно 2 пуд. (33 кг)	<p>Надпись разделяет изображение герба Российской империи и аверса и реверса выставочных медалей:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● министерства финансов «За трудолюбие и искусство» Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г. ● Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г. <p>Медали обрамлены надписями:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● «ЗА МАНУФАКТУРНУЮ ВЫСТАВКУ 1865 ГОДА». ● «ЗА МАНУФАКТУРНУЮ ВЫСТАВКУ 1870 ГОДА». <p>Колокол треснул. Паспорт колокола 192-01-01-08. Московский колокольный центр</p>

<p>Литая надпись: «ОТЛИТ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИВИЧА САМГИНА В МОСКВЕ».</p> <p>Медали обрамлены надписями: «ЗА МАНУФАКТУРНУЮ ВЫСТАВКУ 1865 ГОД».</p> <p>«ЗА МАНУФАКТУРНУЮ ВЫСТАВКУ 1870 ГОД»</p>	47,5	38	<p>Оценочно 5 пуд. (82 кг)</p>	<p>Надпись разделяет изображения аверса и реверса выставочных медалей:</p> <ul style="list-style-type: none"> • министерства финансов «За трудолюбие и искусство» Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г. • Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г. <p>Колокол треснул. Паспорт колокола 192-02-01-08. Московский колокольный центр</p>
<p>Литая надпись: «ОТЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТ. САМГИНА. ВЕСУ 10 П. 3 Ф».</p> <p>Цифры веса гравированы</p>	64,5	56	<p>10 п. 3 ф. (170 кг)</p>	<p>Надпись разделяет изображения аверса и реверса выставочных медалей:</p> <ul style="list-style-type: none"> • министерства финансов «За трудолюбие и искусство» Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г. • Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г. <p>Медали обрамлены надписями: «ЗА МАНУФАКТУРНУЮ ВЫСТАВКУ 1865 ГОД».</p> <p>«ЗА МАНУФАКТУРНУЮ ВЫСТАВКУ 1870 ГОД».</p> <p>Паспорт колокола 192-04-01-08. Московский колокольный центр</p>

<p>Литая надпись: «ЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТ. САМГИНА. ВЕСУ 37 П. 17 Ф» Гравированная надпись: «ПРИБРЕТЕН ... В 1886 ГОДУ»</p>	97	84	37 п. 17 ф. (613 кг)	<p>Цифры веса гравированы. Надпись разделяет изображения аверса и реверса выставочных медалей:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● министерства финансов «За трудолюбие и искусство» Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г. ● Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г. ● медаль Всероссийской промышленно-художественной выставки в Москве 1882 г. <p>Паспорт колокола 192-045-01-08. Московский колокольный центр</p>
<p>Литые надписи: «СЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ РАДЕНИЕМ Р. Б. ФЕОДОСИЯ И ...». «О УПОКОЕНИИ ЕФИМА, ТИМОФЕЯ, СЕМИОНА, КСЕНИИ, ИОННА»</p>	55,5	45	Оценочно 8 пуд. (130 кг)	<p>Имеет трещины, в звоне не участвует. Паспорт колокола 192-043-01-08. Московский колокольный центр</p>

На колокольне базилики *Рождества Христова в Вифлееме* висят восемь колоколов, шесть из них отлиты в России до революции и привезены на Святую землю паломниками, в их числе уменьшенная копия главного благовестника храма Воскресения в Иерусалиме (храм Гроба Господня). Этот колокол весом 153 пудов 15 фунтов отлит мастером Акимом Воробьевым в 1886 г. на заводе А. Д. Самгина. Колокол передан в дар храму «усер-

дием раба божьего Федора». На юбке литая надпись в две строки: «1886 ГОДА ДЕКАБРЯ 19 ДНЯ ОТЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ К ХРАМУ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА В ВИФЛЕЕМ УСЕРДИЕМ РАБА БОЖИЯ ФЕОДОРА / ЛИТ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ ПОЧЕТНОГО ГРАЖДАНИНА АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМГИНА ВЕСУ 153 ПУД. 15 Ф. ЛИЛ МАСТЕР АКИМ ВОРОБЬЕВ».

В храме висят еще три колокола с литой надписью «САМГИНА». На юбке одного из них гравированная надпись: «КОЛОМЕНСКИМЪ КУПЦОМЪ ИВАНОМ... ЗА УПОКОЙ МИХАИЛА».

На колокольне имеется колокол, отлитый в Санкт-Петербурге в 1874 г. на заводе Васильевой Анны Петровны по заказу Шуваловых. На колоколе литая надпись: «СЕЙ КОЛОКОЛЬ ДАРУЕТСЯ ОТЪ ИМЕНИ ЕЛЕНЫ ИОАННА МАРИИ АЛЕКСАНДРЫ ИОАННА СОФИИ ВАРВАРЫ МАРИИ ПЕТРА СЕРГИЯ: ИРИНЫ И ОЛЬГИ ВЪ СОБОРЪ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА В ВИФЛИЕМЕ / ЛИТЪ ВЪ С.ПЕТЕРБУРГЕ ВЪ ЗАВОДЕ Г. ВАСИЛЬЕВОЙ 1874 ГОДА ВЕСУ 51 П. 20 Ф. ПОДНОСИТСЯ ПАВЛОМ И МАРИЕЮ И ПАВЛОМ А. ШУВАЛОВЫМИ».

Монастырь Феодосия Великого (Лавра Феодосия Великого) расположен в Палестинской автономии в 11 км от Вифлеема. На территории монастыря на земле стоит колокол завода Андрея Дмитриевича Самгина, колокол треснул и ремонтировался, видны следы пуль.

Монастырь Святых Апостолов – мужской монастырь Иерусалимской православной церкви в восточной части Капернаума на берегу Тивериадского озера в Израиле. Основан в начале XX в. Считается, что монастырь стоит на месте дома, в котором Христос исцелил паралитика. Храм монастыря в честь святых апостолов построен в 1925 г., в 80-х годах XX в. храм был полностью пере-

строен. У входа в храм стоит на постаменте колокол завода П. Н. Финляндского, видимо, он треснут и перенесен сюда в качестве реликвии из другого храма.

В православном храме св. Георгия Победоносца в Кане Галилейской висит колокол завода А. Д. Самгина. Кана Галилейская – небольшой город в Галилее в 14 км на север от Назарета, в котором Господь совершил первое чудо, описанное в Евангелии, претворив воду в вино. На месте евангельского события расположены две небольшие церкви: католическая церковь Венчания и православная церковь Святого Георгия Победоносца, которая была построена на средства Императорского Православного Палестинского Общества. Поэтому на северной и южной дверях помещены иконы преподобного Сергия Радонежского и святой праведной Елизаветы в честь одноименных покровителей, почетных председателей общества – Великого Князя Сергея Александровича и святой мученицы Великой Княгини Елизаветы Федоровны. Большинство икон русской работы.

На колоколе литая надпись: «ЛИТ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМГИНА ВЕСУ 51 ПУД. 39 ФУНТ». На колоколе изображены аверсы и реверсы трех выставочных медалей.

Св. Георгий был римским воином, который пострадал при императоре Диоклитиане в Никомидии в начале IV в. Его мощи перенесли на родину, в Лидду (Лод), и здесь он был погребен. Гробница с его мощами находится в крипте церкви Георгия Победоносца. В самом храме имеется частица мощей св. Георгия, а также цепь, которой по преданию был скован великомученик.

Первую церковь на этом месте возвели в V–VII вв., возможно на фундаменте более раннего храма. Несмотря на почитание великомученика Георгия мусульманами, церковь была разрушена по приказу халифа аль-Хакима

в 1010 г. Храм был восстановлен византийским императором Константином IX Мономахом. В 1071 г. Лидда была захвачена турками-сельджуками. Однако в 90-х гг. XI в. храм еще стоял, что следует из упоминания у Севира ибн аль-Мукаффы о том, что мощи великомученика находились под главным алтарем церкви. Перед тем как Лидду заняли крестоносцы (3 июня 1099 г.), церковь была разрушена мусульманами, которые, по словам Вильгельма Тирского, боялись, что ее огромные балки будут использованы для сооружения осадной техники во время штурма Иерусалима. В XII в. крестоносцы восстановили церковь, однако точная дата постройки неизвестна. В 1187 г. Лидду захватил Салах-ад-Дин, который в 1191 г. велел уничтожить церковь, но, видимо, она не была разрушена целиком, а лишь серьезно повреждена. Церковь была восстановлена английским королем Ричардом I Львиное Сердце. В 1442 г., при египетском султানে Захире Сейф-ад-Дине Чакмаке, вспыхнуло гонение на христиан и церковь была разрушена. В 1517 г. в храме, от которого уцелели алтарная часть и крипта, было возобновлено православное богослужение. Во время землетрясения 1837 г. обрушились свод храма и северная апсида. В 1870 г., после спора между греками и францисканцами святыня была признана владением Иерусалимской православной церкви. В 1871 г. Иерусалимский патриарх Кирилл II обратился с воззванием к российским кавалерам ордена св. Георгия с просьбой о пожертвованиях на восстановление Георгиевской церкви. На средства, выделенные правительством Российской империи, была возведена новая церковь, освященная 3 ноября 1872 г.

В храме имеются следующие русские колокола: 1 – завода А. Д. Самгина, 1 – завода Г. Д. Самофалова (Воронеж), 1 – завода В. М. Орлова (Санкт-Петербург). См.: таблица 9.

Колокола церкви Георгия Победоносца в Лиде (Лод)

Надписи	Вес	Примечания
Самгин А. Д. (Москва)		
Литая надпись: «ЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ В МОСКВЕ НА ЗАВОДЕ АНДРЕЯ ДМИТРИЕВИЧА САМГИНА ВЕСУ 51 ПУД, 39 Ф». По нижнему краю выгравирована надпись: «БЛИЗЪ ГРОБА ГОСПОДНЯ В ИЕРУСАЛИМ ПРИ ИГУМЕНЕ АВЕРККИ УСЕРДИЕМ...»	51 пуд, 39 фунт.	Строка заканчивается изображением трех выставочных медалей: три аверса и три реверса: <ul style="list-style-type: none"> ● министерства финансов «За трудолюбие и искусство» Всероссийской мануфактурной выставки в Москве 1865 г.; ● Всероссийской мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге 1870 г.; ● медаль Всероссийской промышленно-художественной выставки в Москве 1882 г.
Самофалов Г. Д. (Воронеж)		
Литая надпись: «В ЗАВОДЕ ВОРОНЕЖСКОГО 2 ГИЛЬДИИ КУПЦА ГРИГОРИЯ САМОФАЛОВА»		
Орлов В. М. (Санкт-Петербург)		
Литая надпись «КОЛОКОЛЬНО-ЛИТЕЙНЫЙ / ЗАВОД В. ОРЛОВА / С. ПЕТЕРБУРГ 1903 Г. 51 П 20 Ф»	51 пуд, 20 фунт.	

Таблица 10

Сводные сведения о российских колоколах в православных храмах Святой земли

Храм, где находятся колокола и колокольные производства, их изготовившие	Всего колоколов
<i>Василенко Матвей (Ростов-на-Дону)</i>	2
???	
<i>Василенко Ефим Матвеевич (Ростов-на-Дону)</i>	
Горненский Казанский женский монастырь в Иерусалиме	2
Храм Благовещения Святой богородицы в г. Назарете	1
<i>Васильева Анна Петровна (Санкт-Петербург)</i>	
Храм Рождества Христова в Вифлееме	1
<i>Минина Пелагея Трифоновна (Бузрук, Самарской губ.)</i>	
Церковь Святого Александра Невского в Иерусалиме	2
<i>Оловянишников Порфирий Иванович (Ярославль)</i>	
Русская православная церковь Святой Марии Магдалины в Иерусалиме	1
<i>Орлов Василий Михайлович (Санкт-Петербург)</i>	
Церковь Святого Георгия в Лодде (Лидда)	1
<i>Рыжов Павел Павлович (Харьков)</i>	
Православный монастырь св. Георгия Хозевита под Иерусалимом	1
<i>Самофалов Григорий Дмитриевич (Воронеж)</i>	
Церковь Святого Георгия в Лодде (Лидда)	1
<i>Торгово-промышленное товарищество П. И. Оловянишникова сыновья (Ярославль)</i>	
Православный монастырь св. Георгия Хозевита под Иерусалимом	3

Горненский Казанский женский монастырь в Иерусалиме	1
Самгин Дмитрий Николаевич (Москва)	
Храм Воскресения Христова в Иерусалиме (храм Гроба Господня)	1
Горненский Казанский женский монастырь в Иерусалиме	2
Троицкий собор Русской духовной миссии в Иерусалиме	2
Самгин Андрей Дмитриевич (Москва)	
Храм Воскресения Христова в Иерусалиме (храм Гроба Господня)	5
Греческая патриархия в Иерусалиме	1
Греческий православный монастырь св. Симеона в Иерусалиме	Не менее 1
Горненский Казанский женский монастырь в Иерусалиме	1
Елеонский Спасо-Вознесенский монастырь в Иерусалиме	1
Русская православная церковь Святой Марии Магдалины в Иерусалиме	6
Троицкий собор Русской духовной миссии в Иерусалиме	1
Храм святого апостола Петра и праведной Тафиры в г. Яффа	5
Храм Рождества Христова в Вифлееме	4
Монастырь Феодосия Великого (Лавра Феодосия Великого) около Вифлеема	1
Православная церковь Георгия Победоносца в Лидде	1
Православный храм св. Георгия Победоносца в Кане Галилейской	1
Самгинны братья (Москва)	
Троицкий собор Русской духовной миссии в Иерусалиме	1
Греческий православный монастырь св. Симеона в Иерусалиме	Не менее 1
Финляндский Николай Дмитриевич (Москва)	
Троицкий собор Русской духовной миссии в Иерусалиме	2

Елеонский Спасо-Вознесенский монастырь в Иерусалиме	3
Финляндский Павел Николаевич (Москва)	
Храм Воскресения Христова в Иерусалиме (храм Гроба Господня)	1
Монастырь Святых Апостолов в Капернауме на берегу Тивериадского озера	1
Русские колокола без опознавательных надписей изготовителей	
Елеонский Спасо-Вознесенский монастырь в Иерусалиме	2
Русская православная церковь Святой Марии Магдалины в Иерусалиме	1
Церковь Святого Александра Невского в Иерусалиме	1
Храм Благовещения Пресвятой богородицы в Назарете	2

Примечания

¹ Паспорта колоколов составлены Московским колокольным центром под руководством В. Г. Шарикова. Опись и обмеры производились в сентябре 2008 г. Предоставлены П. В. Шариковым.

² Право изображения государственного герба завод под управлением Н. Д. Финляндского получил в 1873 г. в качестве именной награды за колокола, отлитые для церкви Прибалтийского края; на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве 1882 г.

³ *Антонин (Капустин), архим.* Из Иерусалима // Церковные ведомости. 1885. № 14. С. 240 [цит. по: 3, 321].

⁴ Имеется в виду колокол завода Н. Д. Финляндского весом 308 пуд. 20 фунт. для колокольни Елеонского Спасо-Вознесенского монастыря.

Итак, в статье описаны колокола шестнадцати следующих храмов:

1. Благовещения Пресвятой Богородицы храм в Назарете.
2. Воскресения Христова храм (храм Гроба Господня) в Иерусалиме.
3. Греческая патриархия в Иерусалиме.
4. Греческий православный монастырь св. Симеона в Иерусалиме.
5. Горненский Казанский женский монастырь в Иерусалиме.
6. Елеонский Спасо-Вознесенский монастырь в Иерусалиме.
7. Православный монастырь св. Георгия Хозевита под Иерусалимом.
8. Православная церковь Георгия Победоносца в Лидде.
9. Православный храм св. Георгия Победоносца в Кане Галилейской.
10. Рождества Христова храм в Вифлееме.
11. Святого апостола Петра и праведной Тафиры храм в Яффе.
12. Святого благоверного князя Александра Невского церковь в Иерусалиме.
13. Святой Марии Магдалины русская православная церковь в Иерусалиме.
14. Троицкий собор Русской духовной миссии в Иерусалиме.
15. Феодосия Великого монастырь (Лавра Феодосия Великого) около Вифлеема.
16. Святого благоверного князя Александра Невского церковь в Иерусалиме.

В этих храмах представлена продукция двенадцати российских колокольных заводов:

1. Василенко Е. М. –3.
2. Василенко М. – 2.

3. Васильева А. П. – 1.
 4. Завод П. И. Гилева сыновья – 1.
 5. Минина П. Т. – 2.
 6. Оловянишников П. И. – 1.
 7. Орлов В. М. – 1.
 8. Рыжов П. П. – 1.
 9. Самофалов Г. Д. – 1.
 10. Торгово-промышленное товарищество П. И. Оловянишникова сыновья – 4.
 11. Самгины, всего – 35
Самгин Д. Н. – 5,
Самгин А. Д. – 28,
Самгины братья – 2.
 12. Финляндские, всего – 7:
Финляндский Н. Д. – 5,
Финляндский П. Н. – 2.
 13. Без опознавательных надписей изготовителей – 6.
- Всего колоколов – 65. Более половины (54%) колоколов российских заводов были изготовлены на заводе Самгиных в Москве.

Литература

1. *Дмитриевский А. А.* Начальник Русской Духовной Миссии в Иерусалиме архимандрит Антонин (Капустин) как деятель на пользу Православия на Востоке, и, в частности, в Палестине. (По поводу десятилетия со дня его кончины.) СПб., 1904. 56 с. (Отд. оттиск из изд.: Сообщения Императорского Православного палестинского общества. СПб., 1904. Т. 15. Вып. 2. С. 95–148). URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10071640> (дата обращения: 26.06.2018).
2. *Дмитревский С. М.* Русские раскопки на Елеонской горе / подгот. текста, сопроводит. статья и коммент. Н. Н. Лисового. М.: Индрик, 2006. 77, [114] с.
3. *Лисовой Н. Н.* Елеонский Вознесенский русский монастырь. Елеонский монастырь в 1869–1914 гг. // Православная

энциклопедия. М., 2008. Т. 18. С. 319–323. URL: <http://www.pravenc.ru/text/189769.html> (Дата обращения: 26.06.2018).

4. *Платонов П. В.* К 100-летию основания Елеонского женского монастыря в Иерусалиме [Электронный ресурс] // Православный поклонник на святой земле. URL.: http://palomnic.org/xm/mon/eleon_platonov/ (Дата обращения: 26.06.2018).

References

1. *Dmitrievskij A. A.* Nachal'nik Russkoj Duxovnoj Missii v Ierusalime arximandrit Antonin (Kapustin) kak deyatel' na pol'zu Pravoslaviya na Vostoke, i, v chastnosti, v Palestine. (Po povodu desyatiletija so dnya ego konchiny'). [The head of the Russian Ecclesiastical Mission in Jerusalem, Archimandrite Antonin (Kapustin) as a figure for the benefit of Orthodoxy in the East, and, in particular, in Palestine. (Concerning the decade since his death)]. *St. Petersburg*, 1904. 56 s. (Otd. ottisk iz izd.: *Soobshheniya Imperatorskogo Pravoslavnogo palestinskogo obshhestva* . [Messages from the Imperial Orthodox Palestinian Society]. *St. Petersburg*, 1904. Т. 15. Вып. 2. S. 95–148). URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10071640> (Data obrashheniya: 26.06.2018). (in Russian)
2. *Dmitrevskij S. M.* Russkie raskopki na Eleonskoj gore. [Russian excavations on the Mount of Olives]. podgot. teksta, soprovodit. stat'ya i komment. N. N. Lisovogo. М.: Indrik, 2006. 77, [114] s. (in Russian)
3. *Lisovoj N. N.* Elionskij Voznesenskij russkij monasty'r'. Eleonskij monasty'r' v 1869–1914 gg. [Elion Ascension Russian Monastery. The Monastery of Olives in 1869–1914]. *Pravoslavnaya e'nciklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. М., 2008. Т. 18. S. 319–323. URL: <http://www.pravenc.ru/text/189769.html> (Data obrashheniya: 26.06.2018). (in Russian)
4. *Platonov P. V.* K 100-letiyu osnovaniya Eleonskogo zhenskogo monasty'rya v Ierusalime. [The 100th anniversary of the founding of the Olives Monastery in Jerusalem]. [E'lektronny'j resurs]. *Pravoslavny'j poklonnik na svyatoj zemle*. [Orthodox fan in the holy land]. URL.: http://palomnic.org/xm/mon/eleon_platonov/ (Data obrashheniya: 26.06.2018). (in Russian).

Глушецкий Андрей Анатольевич – доктор экономических наук, профессор Высшей школы финансов и менеджмента Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ. Член творческих и профессиональных союзов. Преполагает в бизнес-школах РАНХиГС при Президенте РФ. Автор более десяти монографий по вопросам корпоративного права и управления и ряда книг о колоколах и колокольчиках (Москва, Россия).

Andrei Anatoljevich Glushetskiy – Dr. hab., economist, professor, Higher School of Finance and Management, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Member of creative and professional unions. He teaches at business schools of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. Author of more than ten monographs on corporate law and governance and a number of books on bells and bells (Moscow, Russia).

glushetskiy@gmail.com

М. В. Есипова / Margarita V. Esipova
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

ЧАШЕОБРАЗНЫЕ КОЛОКОЛА:
ИСТОРИКО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

BOWL-SHAPED BELLS.
HISTORICAL-GEOGRAPHIC REVIEW

Аннотация. Речь пойдет о безъязыковых колоколах полу-сферической (или близкой к ней) формы и родственных древних инструментах, в том числе используемых в виде наборов. Имеющиеся данные (а это отдельные археологические находки, исторические литературные и иконографические свидетельства) о подобных инструментах немногочисленны. Тем не менее, ясно, что сфера их распространения некогда охватывала значительное географическое пространство. И мы постараемся, хронологически расположив известные нам фрагментарные свидетельства, реконструировать возможные пути распространения подобных инструментов в Евразии.

Ключевые слова: чашеобразные безъязыковые колокола, оксибафы, ацетабула, джалтаранг, цин, кин, буддийские колокола, тибетские чаши, гималайские чаши, саз-и-касат, саз-и тасат, музыкальная археология, музыкальная иконография.

Annotation. The article describes standing, resting bells of hemispherical (bowl-shaped or close to it) form and related ancient instruments, including those used as sets. The available data [separate archaeological finds, historical, literary and iconographic evidence] about such instruments – are few. It is clear, nevertheless, that the scope of their distribution once covered a significant geographical area. The author will try, by arranging the fragmentary evidence chronologically, to reconstruct the possible ways of distribution of such instruments in Eurasia.

Keywords: standing bells or resting bells (bowl-shaped), oxybaphoi, acetabula, jaltarang, qing, kin, Buddhist bells, Tibetan bowls, Himalayan bowls, saz-i kasat, saz-i tasat, musical archeology, musical iconography.

Использование сосудов или сосудообразных предметов в качестве музыкальных инструментов или звучащих орудий – древняя традиция, которую мы можем обнаружить в разных древних цивилизациях и традиционных культурах.

Особый вид музыкальных сосудов – полифункциональных предметов бытового или религиозного назначения – определяют как «стоячие колокола». К ним, в частности, относятся и древнекитайские колокола, устанавливавшиеся вертикально на патрубке раструбом вверх, эти колокола не имеют языка, ударяли по ним извне. К этому виду относятся и так называемые чашеобразные колокола (зачастую также являющиеся полифункциональными предметами), иногда называемые звучащими чашами. Сразу оговорим, что столь распространенные ныне «тибетские чаши» («гималайские чаши», «поющие чаши» и т. п.), которые ошибочно считают буддийскими культовыми инструментами, относятся к инструментам с фрикционным звукоизвлечением, ударения по ним производятся, как правило, лишь в завершении «звукового сеанса»¹.

При всем многообразии форм колоколов и звучащих сосудов Древнего Китая, который считается их родиной, чашеобразных полусферических инструментов там не было, они появились значительно позже, с распространением буддизма, в числе прочих буддийских реалий. Используемые только внутри храма, они сосуществовали с подвешиваемыми в звонницах большими безязыковыми колоколами баллонообразной формы – формы, унаследованной от древнекитайского колокола *бо*.

У многих народов Евразии, начиная с глубокой древности, зафиксированы обычаи ударять в металлические сосуды или котлы бытового назначения во время погребальных церемоний, иногда – во время лунных или солнечных затмений и т. п. Эти рудименты сакральных

сосудов-инструментов древних исчезнувших цивилизаций сохраняются и доныне.

Скорее всего, родиной чашеобразных колоколов следует считать Урарту². Так, на холме Кармир-Блур на западе Еревана, на левом берегу реки Раздан, где находился древний урартский город-крепость Тейшебаини (названный в честь урартского бога войны громовержца Тайшебы, аналога ассирийского бога Адада)³, археологами были найдены 97 бронзовых чаш разного размера,



Ил. 1. Бронзовая чаша из Кармир-Блура (Урарту)

сложенных стопкой (вложенных одна в другую)⁴. Звуковые качества чаш – при ударе издают звонкий ясный звук – позволили армянской исследовательнице А. М. Цицикян предположить, что они использовались не только в качестве ритуальных предметов, но и в качестве музыкальных инструментов [10]⁵.



Ил. 2. Колокол из Мероэ

Чаши Кармир-Блура очень напоминают полусферический колокол из Мероэ (I в.), хранящийся в Музее изящных искусств Бостона⁶.

Переходя к следующей географической зоне распространения чашеобразных ударных инструментов, следует отметить, что о Мeroитском государстве знали древние греки, в I в. до н. э. в Мероэ вторгались римляне, и взаимодействие этих культур, судя по сохранившимся архитектурным памятникам и артефактам, весьма ощутимо (в Мероэ были найдены фрагменты духовых инструментов, аналогичных древнегреческим *авлосам* или римским *тибиям*, датируемые серединой I в. до н. э.).

В Древней Греции (судя по поздним источникам) наборы чашеобразных колоколов – *оксибафы* (букв. «сосуды для укуса», ед. ч. *оксибафос*) первоначально использовались для проведения акустических экспериментов по исследованию музыкальных интервалов. Изготавливались они из глины или из металла, были одинакового размера и наполнялись водой до разного уровня (что определяло высоту их звучания); ударяли по ним деревянной палочкой [1, 410–411]. Строго говоря, вопрос о том, следует ли относить подобные «гидрососуды» к чашеобразным колоколам, окончательно не решен (скорее всего, необходимо расширить понятие «колокол»). Но то, что эти инструменты взаимодействовали, покажет наше дальнейшее изложение.

Передавая предание об акустических экспериментах, начатых пифагорейцами, Порфирий (III в. н. э.) в «Комментарии к “Гармонике” Птолемея» (созданной во II в. н. э.) писал, что «они брали чаши [греч. ед. ч. *триблион*] или сосуды [греч. ед. ч. *ангион*], изготовленные из одного материала, одинакового размера и формы; первый из них они оставляли пустым, а второй до половины заполняли водой, чтобы в пустой чаше воздуха было в два раза больше, чем в наполовину заполненной. Когда они ударяли по чашам, у них получался консонанс октавы. Ну и понятно, что таким же образом у них получались квинта, кварта и остальные консонансы. <...> Все это пифагорейцы сделали впервые» (пер. В. Г. Цыпина, [цит. по: 7, 133])⁷.

Однако достаточно длительное время чаши были в употреблении и как собственно музыкальные инструменты, используемые в качестве аккомпанемента. По сообщению Е. В. Герцмана, Аноним Беллерманна, ок. IV в. н. э., пишет следующее: «Оксибафы – [предметы], посредством которых некоторые, ударяя [их, производят] музыкальные звуки» [2].

Этот древнегреческий инструмент перешел в римский и в византийский инструментарий. Об этом свидетельствует напольная мозаика конца IV – начала VI в. н. э. виллы в сирийской деревне Марьямин близ г. Хама (Археологический музей г. Хама)⁸.



Ил. 3. Мозаика конца IV – начала VI в. н. э. виллы в Марьямин

В зарубежных источниках эта вилла, как правило, определяется как византийская, в отечественных – как римская. В статье «Сирия» в Большой Российской энциклопедии приводится латинское название изображенного инструмента – *ацетабула* (лат. *acetabula*, букв. «соусники»; ед. ч. *acetabulum*) [8], что, скорее всего, является калькой греческого «уксусники», «сосуды для уксуса». Перед исполнительницей – набор из восьми чаш одинакового размера, расположенных в два параллельных ряда – 4+4, вероятно, чаши наполнены водой до разного уровня (чтобы получить определенный звукоряд), играет она двумя палочками. Инструмент входит в состав женского инструментального ансамбля из шести исполнительниц наряду с пневматическим *органом*, *кифарой*, *авлосом* и *кроталами* в виде щипцов с тарелочками на концах (у исполнительницы слева) и пальцевыми тарелочками (у исполнительницы справа).

Оксибафы, по данным Е. В. Герцмана, упоминаются в византийском алхимическом трактате VII–VIII вв., из текста которого следует, что они могли быть как медными, так и стеклянными. Позднее в византийском энциклопедическом словаре «Суда» (X в.) создание инструмента приписывается древнегреческому комедиографу Диоклу: «... говорят, что он обнаружил гармонию [звуков, издающихся] оксибафами – глиняными сосудами, которые он ударял деревянной палкой» [цит. по: 8].

В Византии чащеобразные одиночные малые колокола вошли и в христианский обиход. Так, *кандия* – медная чаша для малого освящения воды – использовалась и в качестве ударяемого извне колокола. Описывается *кандия* и как чаша на ножке с поддоном, по которой ударяют металлическим ударником-молоточком, и как алтарный колокольчик (*кодон*) в виде опрокинутой чаши с молоточком сверху [подробнее см.: 5]. Ударяют в *кандию* в разных ситуациях, например, три раза в конце проскомидии: «По этому знаку братия, стоя каждый на своем месте, скинув клобуки и наклонясь, поминают своих родных живых и умерших, а священник в алтаре вынимает частицы; на преждеосвященной литургии по знаку этого звонка падают ниц при перенесении Св. Даров, а затем по новому знаку встают» [9, 90] и т. д. В греческих и русских монастырях использовалась *кандия* и во время трапезы: игумен ударом лжицы о край металлической *кандии* извещал о начале и об окончании трапезы,



Ил. 4. Кандия. 1570–1571

смене блюд и т. д. В качестве малых колоколов *кандии* сохранялись в церковной практике Сербии и некоторых русских монастырей.

В Армении во время церковных обрядов кроме больших колоколов использовались и колокольчики, в частности, «когда участники свадебного ритуала возвращались

из церкви домой, священник позванивал ручным колокольчиком, ударяя по нему жердочкой» [6, 153]. К сожалению, форма колокольчика не описана, но из этой цитаты, очевидно, что речь идет о безъязыковом ручном колокольчике, так, что можно предположить, что это была некая разновидность *кандии* (территории исторической Армении входили в Византийскую империю). Вероятно, что в продолжении цитируемого ниже того же текста речь идет именно об этом виде колокола: «Во время крещения детей колокольчик также являлся необходимой принадлежностью обряда. Напевая шараканы – духовные песни – священники позванивали колокольчиками, когда шли на крещение. У персидских армян и поныне принято, чтобы при возвращении домой из церкви с ребенком священник пел, а дьячок аккомпанировал бы колокольчиком, подпевая» [6, 153].

В персидских зороастрийских храмах, согласно литературным источникам, во время богослужения обычно использовались один или два колокола (к сожалению, форма их не описана), удары которых отмечали разделы службы [16, 154]. Не исключено, что появление колокола в христианстве как-то связано с зороастрийским ритуалом, поскольку в Персии христианство начало распространяться со II в., это была антиохийская сирийская ветвь, от которой чуть позднее берет начало несторианство, очень активно распространившееся в Азии в VII–VIII вв., дошедшее до Китая и вступившее во взаимодействие с буддизмом. Возможно, христианский колокол типа *кандии* как-то связан с буддийскими чашеобразными безъязыковыми колоколами⁹.

Инструмент, подобный римско-византийскому светскому инструменту *ацетабула*, доныне известен в классической музыке Индии. Его называют *джалтаранг* (в средневековые времена – *джалъянтра*). Однако он отличается полукруговым (а не параллельным, как на мо-

заике из Марьямин) расположением чаш, причем чаши не одинакового, а последовательно уменьшающегося



Ил. 5.
Исполнитель на джалтаранге

размера, но также частично заполняемые водой (исполнитель, а чаше – исполнительница, сидит в центре круга)¹⁰. Его историю индийцы возводят ко временам до IV–VI вв. н. э. В древних санскритских текстах встречались обозначения *бхандья-вадья* – «инструменты-сосуды», подразумевающие и металлические чаши, и *удака вадьям* («вод

дяной инструмент»). Считается, что одно из первых упоминаний собственно *джалтаранга* содержится в Камасутре Ватсьяяны: игра на музыкальных инструментах, в том числе на *джалтаранге*, входила в перечень так называемых 64-х искусств Сарасвати – искусств, которыми должна владеть идеальная женщина [17]. В трактате о древнеиндийской музыке «Сангит париджат» (1650) Пандита Ахобала *джалтаранг* классифицирован как *гхан-вадья* (ударяемый идиофон). В трактате «Сангит-сар», автором которого был Пратап Сингх Дэва (махараджа Джайпура, правил в 1778–1803 гг.), описаны два *джалтаранга*: полный из 22-х чаш (число их, очевидно, соответствует числу микроинтервалов *шрути*) и редуцированный – из 15 чаш (видимо производивший семиступенный звукоряд в двух октавах) [14, 242–242].

Вероятно, из Индии инструмент попал в страны Юго-Восточной Азии, где обрел свои национальные формы. Яап Кунст в своей работе «Индонезийские музыкальные инструменты» [15, 50–53] упомянул аналогичный набор бронзовых чаш полусферической формы,

укрепленных на деревянной раме, по которым ударяют маленькой металлической палочкой. Исследователь отметил, что это редкий инструмент центрально-яванских княжеств. В Юго-Восточной Азии миссионерами зафиксирована еще одна модификация: круговой набор чашеобразных колоколов



Ил. 6. Набор из 12 колоколов (слева внизу)

последовательно уменьшающегося размера, установленных на ножке-пруте дном вверх (в форме грибов). Изображение подобного инструмента из 12 таких колоколов, расположенных по три в четыре ряда, среди других ударных инструментов попало в Энциклопедию Д. Дидро и Ж. Д'Аламбера (изображение свидетельствует, что по колоколам ударяли двумя тонкими палочками).

Аналогия древнегреческих и римско-византийских наборов чашеобразных колоколов и индийского *джалтаранга* очевидна. По одной из версий индийского исполнителя на *джалтаранге* привез Александр Македонский. Но не исключено, что ранее в Индию этот инструмент сам попал из Древней Греции. Возможный путь его проникновения – через греко-буддийское царство Гандхара, располагавшееся на территории от Пакистана до восточных районов Ирана. А если учесть, что буддийские миссионеры из Гандхары (и из Центральной Азии) со II в. проповедовали буддизм в Китае, то не столь удивительным покажется появление и в Китае чашеобразных полусферических колоколов.

В связи с *джалтарангом* следует еще отметить, что в тибетском буддизме (а буддизм пришел в Тибет из

Индии) есть практика подношения семи чаш с водой с целью очищения (они устанавливаются перед алтарем), в последнюю может помещаться маленькая раковина-труба или барабанчик *дамару*, что символизирует подношение музыки. Сами чаши не используются как производящие звуки сосуды, но по форме они очень напоминают христианскую *кандию*. Возможно, и это является свидетельством древнего взаимодействия несторианства и тибетского буддизма (в Тибете знакомство с христианством происходило одновременно с буддизмом, если не раньше).

В Древнем Китае, при всем многообразии форм колоколов (в том числе «стоячих») и используемых в качестве колокола бронзовых сосудов, подобных – чашеобразных, почти полусферической формы колоколов не было. Так что совершенно очевидно, что это заимствованный инструмент (следует учесть, что индийский буддизм пришел в Китай через Центральную Азию, где сильны были персидские влияния). Напомним, что колокола употреблялись и в зороастрийских храмовых службах, но, к сожалению, формы их детально не описаны [16, 152–162].

Китайские исследователи датируют введение в практику буддийской службы подобных бронзовых колоколов, получивших наименование *цин*¹¹, III в. *Цин* осмысливались не просто как «музыкальные инструменты» (*юэци*; второй иероглиф – «ци» имеет также значение «сосуд»), а как «буддийские инструменты» (*байци*) или «инструменты Дхармы» (*фаци*). Подобные колокола ныне применяются в ритуалах буддизма махаяны (особенно амидаизма)¹². Позднее их стали использовать и в китайских даосских ритуалах, в даосских храмах встречаются и наборы чашеобразных безъязыковых колоколов разного размера, подвешенных друг над другом.

В буддийской службе чашеобразные колокола в наборах не употреблялись. Известны две их разновидности,

функционирующие одиночно: большой храмовый *дацин* и малый ручной – *иньцин*. Самые ранние сохранившиеся их образцы датируются VIII–X вв. Из Китая вместе с буддизмом эти колокола попали во все страны китайской цивилизации – в Корею (ручной колокол *йо* более крупного, чем *иньцин*, размера), Вьетнам (*тьюонг бан, кай тшу*), в VII в. – в Японию (*кин*, от кит. *цин*). Удары в большие колокола толстой деревянной колотушкой с кожаным набалдашником ритмически сопровождают речитацию сутр в храме, колокола малых размеров используются и ныне в домашних молениях для поминания предков, а также в похоронных ритуалах.

В службах различных направлений японского буддизма функционируют чашеобразные колокола разных размеров (от 5 до 50 см диаметром) и под разными названиями (*кин, кэйсу, сёкэй, кинсу, рин, сахари, утинараси, сикэй* и др.), в домашних молениях – малые *кин (намарин)*. Также, как и в Китае, существуют две главные разновидности храмового *кина*:

1) *дайкин* («большой кин»; его китайский аналог – *дацин*), который устанавливается (как чаша) внутри храма справа от алтаря на лакированном табурете метровой высоты на шелковой подушке.



Ил. 7. Колокол *кин (дайкин)* в японском храме (справа от алтаря)



Ил. 8. Японский кин

2) *инкин* (кит. *иньцин*) – диаметром 6–8 см, также на подушечке, укрепленной на маленькой деревянной подставочке с ручкой, которую держат на уровне лица; используется внутри храма и в процессиях.

В регионе Гималаев (приблизительно к X в.) сложилась «около-религиозная» традиция использования чашеобразных колоколов не как ударных, а как фрикционных инструментов: звук на них производится трением деревянной палкой по внешней окружности. Европейцы их называют «поющие чаши», «тибетские чаши» и т. п., последнее наименование внесло путаницу: многие ошибочно считают их инструментом ритуалов тибетского буддизма, хотя ни в одном известном тибетском письменном источнике они не упоминаются. Ранние образцы этих чаш (из частных коллекций) датируются X–XII вв. Ныне они являются полушаманскими инструментами. Но здесь следует отметить, что индийский *джалтаранг*, по предположению индийских ученых, первоначально, в ранние времена, был распространен в регионе восточных границ Индии, то есть в регионе нынешнего распространения «поющих чаш» (Непал, Бутан, Тибет). А в индийском буддизме (как и в индуизме) использовались подвешиваемые колокола с языком и ручные (на ручке) колокольчики с языком, доставшиеся в наследство еще от ведийских времен (они известны, по крайней мере, с VI в. до н. э.). То есть появление и *джалтаранга*, и «поющих чаш» может быть некой инокультурной инъекцией. Если присоединиться к предположению некоторых исследователей о том, что «поющие чаши» связаны с древними ритуалами религии *бон*, тогда можно полагать, что они наличествовали в персидской религиозной практике,

а с приходом ислама сохранялись исключительно в светской персидской практике как ударные мелодические инструменты.

О появлении чашеобразных ударных мелодических инструментов в мусульманском мире имеются скудные сведения. Но вероятно, их история связана и с византийским инструментом, и с *джалтарангом*.

Хотя арабский ученый Ибн Хальдун (1332–1406) упоминал *тусут* – музыкальные чаши, по которым ударяли палочками (в трактате «Мукаддима»), и по арабским источникам XV в. известны подобные наборы – *кисан* («чаши»), наполняемые водой, параллельно существовали и аналогичные персидские инструменты – *саз-и тасат* и *саз-и касат* [12, 442]¹³.

Абд аль-КаDIR Мараги (АбдулгаDIR Мараги) в начале XV в. подробно описал инструмент *саз-и тасат* – набор из 76 ударяемых фарфоровых чаш последовательно уменьшающегося размера, наполняемых водой, расположенных в три ряда. Инструмент был создан им как демонстрационный прибор для пояснения ладовой теории (см. ил. в кн.: [18]). По-видимому, этот факт свидетельствует о том, что в среде мусульманских ученых сохранялось предание об опытах пифагорейцев со звучащими сосудами. Но известно также, что во времена Мараги на подобном инструменте исполняли маканные композиции.

В Персии инструмент был в употреблении и в XVII в.¹⁴. А в Азербайджане и поныне в фольклорных ансамблях используются издавна известные аналогичные чаши (*касалар*, ед. ч. *каса*).

Завершая наш краткий историко-географический экскурс, надо признать, что пока вопросов остается больше, чем ответов. Однако, без сомнения, древние сакральные колокола-чаши задали миру идею магического звука (в большинстве случаев ассоциированного с водой!) как передачи неких смыслов – неких вибраций-энергий, смыслов, к сожалению, не формулируемых и пока не ис-

следуемых. И эти энергетические смыслы так или иначе «просвечивают» в разнонациональных и разноконфессиональных современных традициях.

Примечания

¹ Однако у некоторых племен Центральных Гималаев при погребении шаман ударял палкой в медную чашу.

² Отметим, что в Урарту были известны и колокола с языком «обычной» формы, о чем свидетельствует экспонат VIII в. до н. э., хранящийся в Метрополитен-музее.

³ Урарту, или Ванское царство, существовало в IX–VIII – начале VI вв. до н. э. на территории Армянского нагорья.

⁴ Однотипные чаши обнаружены в 1949 г. На них имеются гравировки, в том числе профиль льва, над головой которого башня и дерево, а также клинописные надписи с именами четырех урартских царей VIII в. до н. э.

⁵ В армянском языке принят термин «*тасер бронзе*» для обозначения подобных чаш-пиал, производящих при ударе звуки разной высоты [см. Глоссарий в кн.: 11].

⁶ Древнее Мероитское государство (или Куш) существовало с VIII в. до н. э. до IV в. н. э. на территории южного Египта и Судана.

⁷ Как показали исследования Й. Растеда, акустические эксперименты с сосудами скорее всего начал Гиппас, младший современник Пифагора. Однако, вероятно, какие-то опыты с сосудами пифагорейцами проводились [подробнее см.: 4, 221, 235]. Благодарю В. Г. Цыпина, указавшего мне на этот источник.

⁸ Обнаружена в 1960 г. Площадь мозаики 20 кв. м.

⁹ На эту возможную связь мы уже обращали внимание [см. статью: 3].

¹⁰ Отметим, что круговое расположение наборов ударных – гонгов, барабанов – ныне характерная черта музыкальных культур континентальной Юго-Восточной Азии.

¹¹ Не путать с литофоном *цин* (слова записываются разными иероглифами).

¹² Наряду с колоколами в махаянских службах используются барабан, гонг и деревянный идиофон – кит. *муйюй*, яп. *мокугё*,

кор. *моктак*, вьетн. *мо*, причем последний существует в двух формах: напоминающий гирю (разных размеров) и большой, в виде рыбы, подвешиваемый к балке храма и очень напоминающий христианское деревянное било. Возможно, это отражает взаимодействие буддизма (амидаизма) и широко распространенного некогда в Азии несторианства.

¹³ Европейцы приравнивали их к «музыкальным стаканам», послужившим предшественниками *стеклянной гармоник*, – «эти инструменты (возможно с фрикционным звукоизвлечением?) были известны в Персии в 14 в.» [13, 347], хотя в Европе стаканы с водой с фрикционным звукоизвлечением распространились с середины XVIII в.

¹⁴ Так, игру на наборе из семи чаш *каса*, наполненных водой до разных уровней, слышал Адам Олеарий в Исфахане в 1637 г. с сопровождением лютни *уд*.

Литература

1. Герцман Е. В. Оксюбафы // Музыкальные инструменты. Энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 410–411.
2. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. М.: Издательство Юрайт, 2018. 257 с. URL: https://studme.org/120049/kulturologiya/istochniki_pozdneantichnoy_rannevizantiyskoy_teorii_muzyki (дата обращения: 29.08.2019).
3. Есипова М. В. Било в традициях древних религий: христианство и буддизм // Гимнология / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2003. Вып. 3: Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток–Русь–Запад. С. 86–93.
4. Жмудь Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб.: Изд-во ВГК, Изд-во «Алетейя», 1994. 378 с.
5. Игошев В. В., Макаров Е. Е., Есипова М. В. Кандия // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2012. Т. 30. С. 165–167. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1470209.html> (дата обращения: 29.08.2019).
6. Израелян А. Р. Колокольчики и бубенцы в армянских народных верованиях // Պատմա-բանասիրական հանդես

- = Historical-Philological Journal. 1993. № 1–2. С. 147–156. – URL: <http://hpj.asj-oa.am/5470/> (дата обращения: 29.08.2019).
7. Клавдий Птолемей. Гармоника. В трех книгах. Порфирий Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подгот. [и пер. с древнегреч.] В. Г. Цыпин. М.: Издательский центр «Московская консерватория», 2013. 456 с.
 8. Сирия // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/geography/text/3665888> (дата обращения: 29.08.2019).
 9. Скабалланович М. Толковый Типикон. Вып. 2. Киев: Типографія Акціонерного Общества печатного и издательского дѣла Н. Т. Корчакъ-Новицкого, 1913. Репр.: М.: Паломник, 1995.
 10. Цицкян А. М. Бронзовые чаши из Камир-Блур // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник, 1994 / сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 1996. С. 144–147.
 11. Шамахян Н. Музыкальные инструменты Армянского нагорья. Ереван (в печати).
 12. Farmer H. G. Music of Islam // The New Oxford History of Music. Vol. 1: Ancient and Oriental Music. London, 1960. XXIII, 530 p.
 13. Glass harmonica // *Apell W.* Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Mass. 1969. P. 347–348.
 14. Jaltarangam // *Sambamurthy P.* A Dictionary of South Indian Music and Musicians. (G–K). Madras: The Indian Music Publishing House, 1984. Vol. 2. P. 240–242.
 15. *Kunst J.* Hindu-Javanese Musical Instruments. 2nd ed. , 1968. 156 p.
 16. *Mohammad Reza Darvish.* Ritual and Religious Music in Iran // Honar [Art] Periodical; Center for Arts Studies & Research, Department of Arts, Ministry of Culture & Islamic Guidance. Winter 1997. № 34. P. 152–162.
 17. The Kama sutra of Vatsyayana. Chapter III. On the arts and sciences to be studied. URL: <https://www.readcentral.com/bookchapters.aspx?author=Vatsyayana&book=The-Kama-Sutra-of-Vatsyayana&id=004> (дата обращения: 29.08.2019).
 18. *Wright O.* Music theory in the Safavid Era: The Taqsim al-nagmat. Routledge, 2019. 436 p.

References

1. Gertsman E. W. Oxubafy [Oxybaphoi]. *Muzikalnie instrumenty. Enciklopediya*. Moskow, Deko-BC Publ., 2008, pp. 410–411. (in Russian)
2. Gertsman E. W. Vizantijskoe muzykoznanie [Byzantine musicology]. Moskow: “Yurajt” Publ., 2018. 257 p. – URL: https://studme.org/120049/kulturologiya/istochniki_pozdneantichnoy_rannevizantiyskoy_teorii_muzyki (accessed: 29.08.2019) (in Russian)
3. Esipova M. V. Bilo v traditsiyah drevnih religiy: khristianstvo i buddizm [Bilo in the traditions of ancient religions: Christianity and Buddhism]. *Gimnologiya*. Vol. 3: Tserkovnoye peniye v istoriko-liturgitcheskom kontekste: Vostok–Rus’–Zapad. Moskow, 2003, pp. 86–93. (in Russian)
4. Zhmud’ L. Ya. Nauka, filosofiya i religiya v pifagoreizme [Science, philosophy and religion in early Pythagoreanism]. St-Petersburg. VGK Publ., “Aleteyya” Publ., 1994. 378 p. (in Russian)
5. Igoshev V. V., Makarov, E. E., Esipova, M. V. *Kandiya* [Candia]. *Pravoslavnaya entsiklopediya*, 2012. Vol. 30. Moskow: TsNTs “Pravoslavnaya entsiklopediya” Publ., pp. 165–167. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1470209.html> (accessed 29.08.2019). (in Russian)
6. Israelyan A. R. Kolokol’chiki i bubentsy v armyanskikh narodnyh verovaniyakh [Handbells and sleigh bells in Armenian folk beliefs]. *Historical-Philological Journal*. 1993. No. 1–2, pp. 147–156. URL: <http://hpj.asj-oa.am/5470/> (accessed: 29.08.2019). (in Russian)
7. Klavdiy Ptolemey. Garmonika. V tryokh knigakh. Porfiriy. Kommentariyi k “Garmonike” Ptolemeya [Claudius Ptolemy. Harmonics. In three books. Porphyry. Commentary on Ptolemy’s Harmonics] / izd. podgot. [i per. s drevnegrech.] V.G. Tsypin. Moskow: “Moskovskaya konservatoriya” Publ., 2013. 456 p. (in Russian)
8. Siriya [Syria]. *Bol’shaya Rossiyskaya entsiklopediya*. URL: <https://bigenc.ru/geography/text/3665888> (accessed: 29.08.2019) (in Russian)
9. Skaballanovich M. Tolkoviy Tipikon [Comments on Typicon]. Vol. 2. Kiev, Tipografiya Aktsionernogo obshchestva pechatnogo

- i izdatelskogo dela N. T. Korchak-Novitskogo, 1913, R: Moskow: “Palomnik” Publ. 1995. (in Russian)
10. *Tsitsikyan A. M.* Bronsovye chashi iz Kamir-Blura [Bronze bowls from Kamir-Blur]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya, Pis'mennist', Iskusstvo. Arkheologiya. Yezhegodnik.* 1994 / Sost. T. B. Knyazevskaya, Moskow, Nauka Publ., 1996, pp. 144–147. (in Russian)
 11. *Shamakhian N.* Muzikalnye instrumenty Armyanskogo nagor'ya [Musical Instruments of Armenian Highland]. Erevan (v pečhati). (in Russian)
 12. *Farmer, H. G.* Music of Islam / Ancient and Oriental Music. *The New Oxford History of Music.* Vol. 1. L., 1960. XXIII, 530 p.
 13. Glass harmonica. Apell W. *Harvard Dictionary of Music.* Cambridge, Mass. 1969, pp. 347–348.
 14. Jaltarangam. *Sambamurthy P. A Dictionary of South Indian Music and Musicians.* Vol. 2 (G–K). Madras, The Indian Music Publishing House, 1984, pp. 240–242.
 15. *Kunst J.* Hindu-Javanese Musical Instruments. 2nd ed., 1968. 156 p.
 16. Mohammad Reza Darvish. Ritual and Religious Music in Iran. *Honar [Art] Periodical*; Center for Arts Studies & Research, Department of Arts, Ministry of Culture & Islamic Guidance. Winter 1997. No. 34, pp. 152–162.
 17. The Kama sutra of Vatsyayana. Chapter III. On the arts and sciences to be studied. URL: <https://www.readcentral.com/bookchapters.aspx?author=Vatsyayana&book=The-Kama-Sutra-of-Vatsyayana&id=004>. (accessed: 29.08/2019).
 18. *Wright O.* Music theory in the Safavid Era: The Taqsim al-nagmat. Routledge, 2019. 436 p.

Есипова Маргарита Владимировна – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва).

Margarita Vladimirovna Esipova – PhD, musicologist, principal research scientist, Research Centre for Methodology of Historical Musicology, Moscow Tchaikovsky Conservatory, Senior Research Scientist, Russian State Institute of Art Studies (Moscow, Russia).

esipova.margo@yandex.ru

О. В. Ростовская / Olesya V. Rostovskaya
(Москва / Санкт-Петербург, Россия – Moscow /
St. Petersburg, Russia)

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ В РЕПЕРТУАРЕ
СОБОРНОЙ ЗВОННИЦЫ РОСТОВСКОГО КРЕМЛЯ:
ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С СИМФОНИЧЕСКИМ
ОРКЕСТРОМ

TRADITION AND INNOVATION IN THE REPERTOIRE
OF THE ROSTOV KREMLIN BELFRY (PERFORMANCE
INVOLVING A SYMPHONY ORCHESTRA)

Аннотация. Статья посвящена описанию уникального музыкального проекта, проведенного в Ростове Великом, по соединению звучаний ростовских колоколов и симфонического оркестра. Исполнялись произведения русской академической школы, содержащие колокольные звоны, композиторов М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, С. С. Прокофьева. В ходе подготовки к концерту решались многие вопросы музыкальной и пространственной организации исполнительского процесса.

Ключевые слова: колокола, симфонический оркестр, Ростов Великий, русская академическая музыка, колокола и оркестр.

Annotation. The article is devoted to the description of a unique musical project realized in Rostov the Great, upon the combination of the sounds of Rostov' bells and a symphony orchestra. Russian academic compositions containing bell ringing, composers Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Sergei Prokofiev has been performed. While a preparation for the concert, many issues of the musical and spatial organization of the performing process were resolved.

Keywords: bells, symphony orchestra, Rostov the Great, Russian academic music, bells and orchestra.

В августе 2018 г. в Ростове Великом в рамках фестиваля «Ростовское действо» состоялся концерт «История государства Российского в музыке и колоколах», в ко-

тором Соборная звонница Ростовского кремля приняла участие как симфонический музыкальный инструмент. Этому предшествовала большая подготовительная работа, в которой каждый участвовал со своей профессиональной позиции и в своей роли. Было занято много исполнителей: дирижер театра Новая опера Дмитрий Волосников, директор Государственного музея-заповедника Ростовский кремль Наталия Каровская, звонари Виктор Каровский, Константин Мишуровский, иеродиакон Роман (Огрызков), Олеся Ростовская, Василий Садовников, Николай Самарин.



*Ансамбль звонарей, участников проекта:
Н. Самарин, О. Ростовская, К. Мишуровский, иеродиакон Роман
(Огрызков), В. Садовников. Фото А. Позарского*

Тема «звоны и оркестр» не нова. Исторически она делится на две большие зоны:

- имитация звона оркестровыми средствами;
- введение в оркестр набора церковных колоколов.

На оркестровых имитациях – симфонизациях (оркестровка, гармоническое и метроритмическое строение фактуры и проч.) в данной статье мы не будем останавливаться.

ливаться, этому вопросу посвящено много трудов отечественных музыковедов и кампанологов [1; 4; 7; 8; 9]. В нашем случае в звучание симфонического оркестра были введены колокольные наборы двух звонниц Ростовского кремля: большой соборной звонницы и малой при Воскресенской церкви. Само по себе это довольно необычно, так как чаще, решая задачу введения настоящих колоколов в оркестр, именно колокола, как правило, относительно небольших размеров перемещают на сцену, в оркестр. Здесь же, поскольку оба инструмента расположены и закреплены стационарно в архитектуре Ростовского кремля, оркестр сам приехал к колоколам и расположился на специально построенной сцене у подножия соборной звонницы.

Надо сказать, что ансамблевый потенциал колоколов православной традиции исторически не развивался по ряду объективных причин:

- главное предназначение звона – быть частью церковного богослужения, и здесь он не нуждается в сочетании с другими звучаниями;

- стационарный инструмент невозможно перенести в концертный зал;

- высокое расположение на колокольне затрудняет ансамблевую слаженность (в академическом понимании);

- колокола русской традиции не настраиваются и не совпадают с тонами равномерно темперированного строя, на который в подавляющем большинстве ориентируются авторы произведений русской и европейской музыки;

- даже если колокола настроены или подобраны «по нотам» или один из хорошо слышимых тонов совпадает со шкалой равномерно темперированного строя, спектральное богатство тембра размывает эти соответствия.

В итоге почти все случаи введения колоколов в симфонические произведения или в кино играют роль «эффекта», звуковой иллюстрации присутствия церкви в сюжете симфонии или фильма [2]. В кино колокола часто сочетаются с разнообразнейшими звуками, но почти никогда не взаимодействуют с музыкальной тканью так, как скрипка, например, взаимодействует с другими инструментами струнного квартета. Сочетание в звуковой дорожке фильма колоколов с церковным пением, с шумом улицы, с разговором персонажей – в акустическом смысле слова это тоже музыка, но сам за себя говорит тот факт, что треки с записями колоколов на киностудиях хранятся в отделе «шумы», а не в отделе «музыка».

Проект «История государства Российского в музыке и колоколах» имел целью показать настоящие колокола не как шумовой эффект, а как часть музыкальной симфонической ткани произведения. Сама музыкальная композиция, точнее литературно-музыкальная, так как присутствовало большое количество поэтического текста в исполнении актера Сергея Гармаша, составлялась так, чтобы включить больше фрагментов музыки русских композиторов, где звон либо уже указан в партитуре, либо может быть туда добавлен без нарушения замысла или для его усиления.

Чтобы раскрыть обе звонницы как полноправный симфонический инструмент, нужно было решить ряд задач:

1. Использование естественной природы звона, использование канонического репертуара соборной звонницы [3; 5, 228–248; 6, 34–38] и малой звонницы.

2. Выйти за рамки обычной иллюстративности, придать эпизодам с колоколами большую эмоциональную насыщенность, чем простое обозначение присутствия голоса церкви.

3. Решить вопросы совпадения и несовпадения звуковысотностей.

4. Метрические и ритмические вопросы.

5. Координация действий внутри соборной звонницы, координация с оркестром и дирижером, координация с малой звонницей.

Эти задачи решались следующим образом:

1. В общую композицию были включены девять номеров со звоном, из них два – Воскресенская звонница с оркестром, пять – Соборная звонница и еще два – обе звонницы с оркестром.

– М. П. Мусоргский, «Рассвет на Москве-реке»: одиночные удары в Голодарь – четко по партитуре вместо трубчатого колокола, традиционного используемого в оркестре в этом отрывке. Благовест в Голодарь входит в традиционный репертуар соборной звонницы.

– Н. А. Римский-Корсаков, фрагмент из «Сказания о невидимом граде Китеже»: быстрое нежное тремолирование на малых колоколах Воскресенской звонницы. Такое длительное тремолирование обычно не используется в традиционных звонах, но оно основано на обычных приемах игры и в более коротком виде может встретиться в звонарской практике. При этом отбор колоколов для данного звона был произведен с симфонической и гармонической точки зрения.

– Сцена коронации из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского: трезвон на обеих звонницах. В партитуре указано участие настоящих колоколов. Обычно театры действительно вводят здесь церковные колокола, которые в своем темпе, ритме и «тональности» исполняют праздничный трезвон. В нашем случае звучание оркестра и звонниц было специально максимально приближено, синхронизировано по темпу и по рисунку ритмических фигур не только благовестников, но и зазвон-

ных, как в реальном звучании, так и в фактуре оркестра. Работа была проделана настолько прекрасно, что после концерта многие люди (независимо друг от друга) спрашивали участников: «Вы что, перестраивали оркестр, чтобы он совпадал с колоколами?»

– Поэтический отрывок из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина: на тексте Пимена («Описывай, не мудрствуя лукаво, / Все то, чему свидетель в жизни будешь...») был введен мерный тихий благовест в колокол Лебедь без сопровождения оркестра.

– Фрагмент из «Сказания о невидимом граде Китеже» в декламации Сергея Гармаша, когда «отрок вбегает на колокольню и оглядывается на все четыре стороны», – набатный звон в Ионафановский колокол. К счастью, набат не входит в обычный репертуар соборной звонницы, но природа этого звона полностью традиционна, и был выбран колокол с самым пронзительным, резким тембром.

– Фрагмент из «Ивана Грозного» С. С. Прокофьева: традиционный трезвон на колоколах Воскресенской звонницы, подкрепляющий русский дух в сцене «Казань взята».

– Финал оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского: большой эпизод, где колокола соборной звонницы по ходу сюжета предстают в разных проявлениях. Сначала Лебедь одиночными ударами дает «отбивки» фраз хора и Досифея. Потом, на заключительном хоре колокола третьего и четвертого пролета (без Сыся и Полиелейного), несколько раз исполняют своего рода арпеджиато, приходящее в удар Лебедя. Эта совершенно несвойственная традиции фигура поначалу называлась среди участников «трагические куранты», которые должны были «отсчитывать последние трагические минуты». На куранты оказалось совершенно не похоже, но арпеджиато влилось в музыкальную ткань в искомом эмоциональ-

ном ключе. И «отбивки», и арпеджиато – в общем темпе вместе с оркестром. В конце этого эпизода – с началом у оркестра «петровского марша» – третий и четвертый пролеты Соборной звонницы вступают в синхронном темпе своим трезвоним. Данный эпизод у М. П. Мусоргского дает ощущение большого финала, но в нашей композиции концерта это еще не конец. Было принято решение «открыть» большой финал при помощи необычного приема: после окончания эпизода у оркестра колокола Соборной звонницы продолжают звонить, а через некоторое время «уводятся на fade out». То есть, общее *diminuendo* двух пролетов, в течение которого помимо снижения громкости постепенно один за другим в определенной последовательности выключаются колокола. Этим была сделана мягкая связка со следующей частью общей композиции концерта.

– На декламации слов Царя Бориса (С. Гармаш) «Простите ж мне соблазны и грехи, / И вольные и тайные обиды... / Святый отец, приблизься, я готов»: одиночный тихий удар в колокол Полиелейный без сопровождения оркестра.

– В финале общей композиции концерта «Богатырские ворота» М. П. Мусоргского: трезвон обеих звонниц. На соборной звоннице в основу этого звона лег традиционный Ионинский звон. В этом эпизоде было принято решение, что звон одновременно пойдет в четырех темпах: Воскресенская звонница сама по себе, Сысой в своем темпе, Полиелейный в своем без синхронизации с Сысоем, третий и четвертый пролеты между собой в общем темпе, но не совпадающем с другими темпами. Одновременно оркестр звучал в своем темпе, а в нем еще и звон, имитированный симфоническими средствами (пятый темп). Все это было сделано специально, чтобы создать внутри кремлевских стен впечатление, что звон доносится отовсюду, «сорок сороков», праздник

всех праздников. Во время репетиций оставалось сомнение, не станет ли такое звучание просто хаосом, тем более что участники звонарского ансамбля, которые много сил потратили именно на достижение синхронности исполнения, должны были в этом номере отрешиться от достигнутого и стараться случайно не слиться в один темп. На концерте все метрические пласты соединились в новое сложное целое, и желаемый эффект «колокола ВЕЗДЕ» был достигнут.

2. Некоторые из перечисленных выше эпизодов с колоколами были именно иллюстративными (например, набат). Другие (арпеджиато, fade out и пр.) не являются традиционными, никогда не исполнялись на Соборной звоннице, как и любой другой, и вряд ли будут применяться в повседневной церковной практике звонарей. Эти приемы нельзя назвать репертуаром в смысле регулярной повторяемости, но технически это осуществимо, использовано не в виде эксперимента, а как возможность публичного исполнения музыкального материала. Если в будущем кто-то захочет повторить в неизменном виде эту концертную программу, все приемы и эффекты можно воссоздать и исполнить именно так, как они выкристаллизовались в процессе работы над проектом.

Дирижер Дмитрий Волосников необычайно тщательно работал с колоколами и звонарями. Обычно дирижеры просто дают ударнику-звонарю отмашку начинать или заканчивать. В данном случае дирижер приезжал в Ростов специально знакомиться с инструментом, слушать, какие колокола и как согласуются с тональностями конкретных музыкальных фрагментов, выяснять, что технически возможно в работе звонарей и т. п.

В партиях обеих звонниц не было ни одного лишнего удара, и абсолютно все фрагменты с колоколами подчеркивали, эмоционально насыщали общее звучание с оркестром.

3. Решая *вопросы звуковысотности*, все участники, включая дирижера, прошли три стадии. Вначале предполагалось сделать автономным, несогласованным звучание оркестра и колоколов, ведь если композитор вводит в музыкальную ткань настоящие церковные колокола, то обычно он обозначает в партитуре только начало и окончание звона. Внести указания по конкретике музыкального материала просто нет возможности, так как каждый колокольный набор уникален по количеству, составу и акустическим характеристикам. Потом хотели выбрать колокола, чтобы они случайно не совпали с тональностями в оркестре. И конечно, пришли к внимательному слуховому анализу и подбору именно тех колоколов, которые тем или иным образом сольются с тональностями оркестра. Результат был описан выше: многие слушатели решили, что оркестр специально перестраивался под «ноты» колоколов.

4. *Темп и метр* Соборной звонницы базируется на темпе ударов Сыся, т. е. с какой скоростью его язык преодолевает расстояние до соприкосновения с юбкой колокола при звоне в оба края или в один. Ход этого полуторатонного маятника почти не изменяется. Ускорить или замедлить его движение можно, но разница с обычным темпом Сыся незначительна и не стоит гигантских усилий, которые должен приложить звонарь, чтобы равномерно поддерживать другой темп.

Наиболее ярко эта особенность звонницы сказалась на совместном фрагменте «Коронация» из «Бориса Годунова». По форме данный эпизод выстроился следующим образом: оркестр начинает сцену своими знаменитыми созвучиями (пожалуй, самая знаменитая в мире имитация православного звона оркестровыми средствами), и за три такта до большой паузы (на сильную долю 16-го такта, а не после 16-го такта), ломая квадрат, вступает

Сысой. Такое, казалось бы, нелогичное вступление имело свои причины. Хотя дирижер очень замедлил темп оркестрового фрагмента по сравнению с обычными исполнениями и приблизил его к темпу Сысои, каждый из звонарей внутри Соборной звонницы не мог бы ориентироваться на темп оркестра, так как оркестра внутри звонницы практически не было слышно. Буквально с первых же ударов все четыре пролета неизбежно бы разошлись между собой. Единственная возможность всем звонарям работать синхронно – слушать Сысой, зазвонны и друг друга. К моменту наступления паузы у оркестра, когда следовало вступить всему ансамблю звонарей, все его участники должны уже получить от Сысои метр и темп движения. Поэтому было вычислено, за сколько тактов до вступления Сысои его язык надо начинать раскачивать (почти с самого начала фрагмента) и за сколько тактов до оркестровой паузы Сысой должен вступить с первыми четырьмя ударами. После того вступали остальные три пролета, поддерживая тип фактуры и рисунок зазвоннов у М. П. Мусоргского. Через некоторое количество тактов оркестр вновь вступал, повторяя этот же материал теперь уже в ансамбле с колоколами.

Без тяжелых колоколов (Сысои, Полиелейного) Соборная звонница гораздо более мобильна в плане темпов, что тоже было использовано в других фрагментах («Петровский марш» и т. п.).

5. Подготовка к проекту «История государства Российского в музыке и колоколах» совпала с подготовкой ансамбля звонарей к записи нового диска «Звоны Ростовского кремля». Не считая предварительных обсуждений, первая репетиция на звоннице состоялась 15 января (за семь месяцев до концерта). Много сил и времени было потрачено на то, чтобы звонари, ранее не работавшие в одной команде, научились играть в ансамбле,

тем более что архитектурное и акустическое устройство звонницы создает массу сложностей даже тем, кто уже имеет большой опыт работы на ней.

Помимо традиционных для Соборной звонницы вопросов надо было еще решить две новые задачи: синхронизация с Вознесенской звонницей и синхронизация с оркестром.

Виктор Каровский, которому досталось звонить на малой звоннице, оказался, с одной стороны, в более выгодной позиции: ему единственному со своего рабочего места было видно дирижера, пространственно он располагался за его правым плечом, т. е. не мог перепутать указания дирижера в его сторону. Пятеро звонарей на Соборной звоннице в состоянии друг другу помочь, подсказать, если кто-то замешкался или иным образом снизил концентрацию внимания во время концерта. Виктор же был совсем один. Проблема синхронизации малой звонницы и Соборной, на которой Воскресенскую совершенно не слышно, целиком легла на плечи звонаря, и он с ней прекрасно справился.

Главные сложности возникли в синхронизации большой звонницы и оркестра. Визуальный контакт оказался полностью невозможен: дирижеру не видно звонарей, а звонари размещаются слишком глубоко внутри звонницы и не могут во время звона видеть дирижера. Слуховой контакт также затруднен расположением оркестра прямо под самой стеной Соборной звонницы. Звук попадает на ярус звона лишь отраженным от архитектурных сооружений площади, а со вступлением колоколов в больших звонах оркестр на звоннице почти не слышно. Телетрансляцию дирижера на экран на ярусе звона и/или аудиомониторинг осуществить не удалось. Для передачи указаний дирижера звонарям обратились за помощью к известному музыканту и арт-директору фестиваля «Ростовское действо» Андрею Котову. Он, расположившись

в точке, откуда ему было видно дирижера Волосникова, и в которой он был виден звонарям на ярусе, показывал вступление и, что даже более важно, – окончание звона. В некоторых номерах обязанности *со-дирижера* исполняла Олеся Ростовская, следившая по поэтическому тексту и партитурам за ходом концерта.



Общий вид оркестра и звонницы во время концерта, за дирижерским пультом Д. Волосников. Фото С. Метелицы

На примере этого беспрецедентного проекта в Ростовском кремле мы можем видеть, что инструмент, созданный Церковью, содержит в себе гораздо больше ресурсов, чем кажется поверхностному глазу и невнимательному уху. Это относится не только к соборной звоннице Ростовского кремля, а к любому колокольному набору русской традиции. Звон должен обращать верующих мыслями к Богу, выражать торжество Церкви и ее богослужения. Делает ли это звонарь, изо дня в день бездумно воспроизводящий одно и то же, подобно пе-

чально известному электронному звонарю? Несомненно, что такие задачи лучше выполняет тот звонарь, который не останавливается в изучении своего инструмента, ищет в нем еще неизведанную красоту и несет свое служение неравнодушно.

Литература

1. *Благовещенская Л. Д.* Церковные колокола в академической инструментальной музыке // Вопросы инструментоведения. СПб., 1997. Вып. 3. С. 103–106.
2. *Благовещенская Л. Д.* Колокола в театре // Театр и музыка в современном обществе: материалы IV Международного симпозиума, 19–21 апреля 2008 г.: [в 3 т.]. Красноярск, 2009. Т. 1. С. 40–43.
3. *Израилов А. А.* Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884. VI, 24, 6 с., 1 л. схем.: нот.
4. *Клопов В. А.* О синтезе колокольного тембра средствами оркестра // Музыка колоколов: сборник исследований и материалов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. С. 146–151.
5. *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колоколотейное искусство. 5-е изд. исправл. / под ред. А. Ф. Бондаренко. М., 2010. 520 с.
6. *Рыбаков С. Г.* Церковный звон в России. СПб., 1896. 69 с.
7. *Смирнов М. А.* Имитация колокольного звона // *Смирнов М. А.* Русская фортепианная музыка: черты своеобразия. М., 1983. С. 292–294.
8. *Ярешко А. С.* Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 162 с.
9. *Ярешко А. С.* Поэтика колокольности в музыке С. Рахманинова // Музыкаведение. 2016. № 3. С. 30–38.

References

1. *Blagoveshchenskaya L. D.* Cerkovnye kolokola v akademicheskoy instrumental'noj muzyke [Church Bells in Academic Instrumental Music]. Voprosy instrumentovedeniya [Instrumentation Issues]. St. Petersburg, 1997. Vol. 3. pp. 103–106. (In Russian)

2. *Blagoveshchenskaya L. D.* Kolokola v teatre [Bells in the theater]. *Teatr i muzyka v sovremennom obshchestve: materialy IV Mezhdunarodnogo simpoziuma, 19–21 aprelya 2008 g.* [Theater and music in modern society: proceedings of the IV International Symposium, April 19–21, 2008]. [Vol. 3]. Krasnoyarsk, 2009. Vol. 1. pp.40–43. (In Russian)
3. *Izrailev A. A.* Rostovskie kolokola i zvony [Rostov bells and bell ringing]. St. Petersburg, 1884. VI, 24, 6 p., 1. skhem.: not. (In Russian)
4. *Klopov V. A.* O sinteze kolokol'nogo tembra sredstvami orkestra [On the synthesis of bell timbre by means of an orchestra]. *Muzyka kolokolov: sbornik issledovanij i materialov* [Music of bells: a collection of studies and materials]. otv. red. i sost. A.B.Nikanorov. St. Petersburg, 1999. pp. 146–151. (In Russian)
5. *Olovyanishnikov N. I.* Istoriya kolokolov i kolokololitejnoe iskusstvo [The history of bells and bell-casting art]. 5-e izd. ispravl. pod red. A.F.Bondarenko. Moscow, 2010. 520 p. (In Russian)
6. *Rybakov S. G.* Cerkovnyj zvon v Rossii [Church ringing in Russia]. St. Petersburg, 1896. 69 p. (In Russian)
7. *Smirnov M. A.* Imitaciya kolokol'nogo zvona [Imitation of bell ringing] *Smirnov M.A. Russkaya fortepiannaya muzyka: cherty svoeobraziya* [Russian piano music: features of originality]. Moscow, 1983. pp. 292–294. (In Russian)
8. *Yareshko A. S.* Kolokol kak predchuvstvie. Kolokol'nye zvony v tvorchestve A. Skryabina i S. Rahmaninova [The bell as a hunch. Bell ringing in the works of A. Scriabin and S. Rachmaninov]. Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova. Saratov, 2013. 162 p. (In Russian)
9. *Yareshko A. S.* Poetika kolokol'nosti v muzyke S. Rahmaninova [Poetry of the bell in the music of S. Rachmaninov]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2016. № 3. pp. 30–38. (In Russian).

Ростовская Олеся Васильевна – композитор, карильонист, звонарь, ассистент кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Москва, Санкт-Петербург, Россия).

Rostovskaya Olesya Vasilievna – composer, carillonist, bellringer, senior lecturer, head, Department of Organ, Harpsichord and Carillon, St. Petersburg State University (Moscow, St. Petersburg, Russia).

olesrost@yandex.ru

Г. А. Пожидаева / Galina A. Pozhidaeva
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

**ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТУРГИЧЕСКОЙ
КУЛЬТУРЫ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО
ТВОРЧЕСТВА:**

СОЧИНЕНИЯ ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА (1946–2009)

**THE IMPORTANCE OF MUSICAL AND LITURGICAL
CULTURE FOR CONTEMPORARY COMPOSER'S WORK:
WORKS BY VLADIMIR POZHIDEV (1946–2009)**

Аннотация. Музыкально-литургическая культура православного богослужения, включающая речь, пение и колокольные звоны, рассматривается в статье как важная часть музыкального языка Владимира Пожидаева. Она несет традиционные духовные ценности нашего народа, поэтому использование ее элементов связано с глубинным смыслом художественных образов. В сочинениях композитора слышна стилистика распевов русского Средневековья – знаменного и демественного, использованы типичные черты литургического речитатива и хорового многоголосия Нового времени, а также традиция колокольных звонов. Наряду с фольклором, русской классикой и авангардными течениями музыкально-речевая литургическая культура становится одним из важнейших истоков творчества, подчеркивая значимость духовной культуры для современного человека.

Ключевые слова. Музыкально-литургическая культура православного богослужения, духовные ценности, распевы Средневековья, литургический речитатив, колокольные звоны.

Annotation. In the paper, the musical-liturgical culture of Orthodox Church, including speech, chant and church bells, is considered as an important part of the musical language of Vladimir Pozhidaev. It represents the traditional spiritual values of Russian people, so the use of its elements is connected with the deep meaning of artistic images. The stylistics of Russian medieval chants, znamenny and demestvenny, are heard through the composer's works; as well as a liturgical recitative typical feature and choral polyphony of the modern style, together with the tradition of us-

ing a church bells. Along with folklore, Russian classics and avant-garde currents, the musical-speech liturgical culture becomes one of the most important sources of creativity, emphasizing the importance of spiritual culture for contemporary people.

Keywords. Music and liturgical culture of Orthodox Church, spiritual values, medieval chants, liturgical recitative, church bells.

Со времени Крещения Руси литургическая культура вошла в жизнь русского человека и стала неотъемлемой ее частью на протяжении вот уже более тысячи лет. Ее влияние сказалось на формировании основ отечественной профессиональной музыки, с одной стороны, – ее эпической мощи, с другой, – ее распевности и мелодичности. Выросшие в советское время, не знавшие истоков своей профессиональной музыки, мы долго не задумывались над тем, какое значение имеет ранний период, развивавший профессионализм в русле церковно-певческого искусства. Благодаря русской музыкальной классике мы могли оценить искусство колокольных звонов, проявившее себя в произведениях русских композиторов от Глинки и Мусоргского до Рахманинова и Свиридова. Значение же речевой и певческой литургической культуры в целом оценить было трудно.

Уже в постсоветский период отечественные композиторы смогли обратиться к духовно-музыкальному творчеству, а музыковеды могли его исследовать.

Роль и значение литургической культуры для идей и музыкального языка современного композиторского творчества рассматривались в музыкознании с точки зрения музыкальной поэтики [4], жанров [5], претворения традиций Древней Руси [8], но это рассмотрение не охватывает современного композиторского творчества полностью. Так, в этих работах не затрагивается творчество талантливого композитора, заслуженного деятеля искусств, члена-корреспондента Петровской Академии наук и искусств Владимира Анатольевича Пожидаева.

В данной статье будут рассмотрены черты стиля и своеобразные элементы музыкального языка, композиционные приемы сочинений Владимира Пожидаева, связанные с литургической культурой и Средневековья, и Нового времени.

Современному композитору, имеющему за плечами огромный исторический опыт родной культуры, приходится его усваивать и перерабатывать. Мы ставим своей целью показать значимость одной из важнейших составляющих, важнейшей стороны русского искусства – его духовной музыки – для композиторского творчества в наши дни.

В творчестве В. Пожидаева духовная тема занимала значимое место. В подтверждение достаточно назвать его сочинения: три симфонии – «На Рождество Христово», «Пасхальные напевы» и «Лето Господне» (последняя – для оркестра русских народных инструментов), кантата – «Светлое Христово воскресение» (для солистов и симфонического оркестра), циклы «Пустыня красная» для баса соло и «Светлое Христово воскресение» для сопрано соло, концерт для органа «Три ангела», пьесы для фортепиано «Покаянный стих» и «Пасхальные перезвоны» [9].

Музыкальный стиль композитора соединяет в себе различные истоки: это и фольклор, и русская музыкальная классика, бытовая городская культура, современный авангард. В формировании музыкального языка и стиля композитора существенна роль духовной культуры от средневековой музыки, вплоть до монастырских напевов XIX–XX вв. и современного литургического речитатива. Рассмотрим сначала средневековую духовную традицию как один из истоков творчества.

Средневековые распевы: знаменный распев старшей и младшей редакций, демественный распев – естествен-

ным образом вплетены в музыкальный тематизм сочинений композитора.

Знаменный распев, как известно, был ведущим распевом средневековой Руси. В произведениях В. Пожидаева стилистика знаменного распева встречается довольно часто, начиная с дипломной работы композитора (1978) – кантаты «Златые сны...» на стихи Ф. Тютчева и заканчивая симфонией «Пасхальные напевы» (2006). Композитор использует знаменный распев и старшей, и младшей редакции: интонацию, ритм, просодию (соотношение напева и текста). Порой композитор цитирует попевки, порой мы слышим элементы попевок и знаменных лиц, порой слышен тип фитного распева. Приведу примеры из кантаты «Златые сны...».

II часть. «Еще земли печален вид». Музыка основана на песенно-романсовых интонациях, но в окончаниях строк вплетаются попевки (кокизы) знаменного распева младшей редакции – «тряска», «долинка меньшая». Их соединение звучит органично за счет диатоники лада.

IV часть. «Нет, моего к тебе пристрастья» – финал кантаты, музыка которого передает неизбывную радость земного бытия, любовь к земной жизни, когда человек крепко и твердо, обеими ногами стоит на родной земле. Здесь используется тип ритмики знаменного распева старшей редакции, ритм и просодия близки также былинам Киевского цикла.

Стилистика знаменного распева используется композитором в различных образных сферах. Например, характерная его ритмика позволяет создать ощущение легкого, радостного движения в финалах произведений: «В небе зоринька занимается» – финал вокального цикла «Из песен Алексея Кольцова», «Светлое Христово Воскресение» – из симфонии «Пасхальные напевы». Здесь использована стилистика знаменного распева старшей редакции, как и в кантате «Златые сны...», но образное

содержание совершенно иное, передающее разрешение конфликта в финале.

Еще один пример звучания знаменного распева – в драматической кульминации. Его дает нам фортепианное трио «Памяти Мастера»: интонационный пласт знаменного распева выдерживает драматическую кульминацию всего сочинения. Его изложение в фортепианной партии звучит мощно и сурово, демонстрируя и такие возможности его интонационного фонда. Формально здесь звучат интонация и ритм знаменного распева старшей редакции, но образное содержание определяется другими элементами: низким регистром, плотностью фактуры фортепианной партии, местом тематизма в драматургии музыкальной формы – кульминация – и т. д. Так же, как фольклорные или романсовые истоки, знаменный распев, будучи каноническим распевом Русской Православной Церкви, используется композитором как основа для создания не только духовных, но и светских произведений. В музыке В. Пожидаева знаменный распев становится интонационно-ритмической основой образной сферы, которая избирается достаточно свободно в сочинениях как светского, так и духовного содержания.

Из стилистических особенностей младшей редакции знаменного распева отметим лицевое и фитное пение, приемы которого также встречаются в произведениях композитора. Мы привыкли к тому, что широкая распевность, типичная для русской музыки, всегда связана с широтой русской души, проявившейся в фольклорных жанрах лирической, протяжной песни, поздних лирических «страданиях» и пр. Однако степень распевности в сочинениях композитора Пожидаева намного превышает фольклорные образцы.

Фитное пение было, как известно, мелодическим украшением знаменного распева, особенно в праздничных песнопениях, придавая им торжественность, радост-

ное звучание. Аскетичные фиты, передающие искреннее покаяние души в Великий пост, были другой образной стороной этого пения. Фитные распевы последней четверти XVI – первой половины XVII в. стали вершиной в развитии мелоса русской духовной музыки.

В произведениях В. Пожидаева разреженная фитная просодия звучит в финале «Посох» кантаты «Песни радости и печали» на стихи Ю. Кузнецова. Здесь она соответствует ощущению вольного состояния души, когда человек, «отпустив свою душу на волю, ... идет по широкому полю». Для передачи этого вольного и свободного состояния души композитор применяет тип фитного распева, широкого и мелодичного, напоминающего напевы поздних знаменных фит, таких как фита пятогласна, красная, двоечельная, утешительная, кобыла и др. [6].

Эти элементы духовной певческой культуры русского Средневековья – стилистика знаменного распева, тип фитного распева – становятся для композитора основами художественной образности сочинений.

Культура богослужения Нового времени, которую мы слышим и сегодня, также оказывается источником для формирования своеобразного музыкального языка композитора. В. Пожидаев нередко переводит вокально-хоровую фактуру церковного пения в инструментальное русло, используя ее для инструментального или оркестрового изложения.

Примеры хоровой фактуры, применяемой именно в церковном пении, мы слышим в фортепианной партии в поэмах на стихи А. Кольцова – № 3 «Ах, зачем меня...», № 5 «В небе зоринька занимается», в упоминавшемся «Посохе». В аккомпанементе звучит диатоника, наряду с трезвучной гармонией широко применяется кварто-квинтовая. Связь же с церковно-певческой традицией дает ровный, речитативный ритм аккомпанемента, который исходит из ритма хоровой речитации (читка),

что часто применяется в православном русском богослужении. Ладоинтонационная и ритмическая организация фортепианной фактуры позволяет трактовать ее именно в связи с церковно-певческой традицией.

Подобную же хоровую фактуру в оркестровом изложении мы слышим в части «Молитва» из симфонии «Усвятские шлемоносцы», написанной по одноименной повести Евгения Носова. Сюжет симфонии – проводы на войну из деревни Усвяты летом 1941 г. Драматичная, душераздирающая сцена расставания переходит в строгую, внутренне собранную и сдержанную молитву, которая звучит в оркестре как тихая, но очень напряженная кульминация. Композитор применяет здесь хоровую фактуру в оркестре, причем паузы и синкопированный ритм создают высокий накал внутренней духовной силы, заключенной в общей молитве. Именно этот жанр и стилистика церковного пения Нового времени выводят дальнейшие события в победное русло, и благодаря общей молитве достигается победа в финале.

Если хоровая фактура в инструментальном изложении встречалась в русской музыке еще в сочинениях М. П. Мусоргского («Богатырские ворота» из «Картинок с выставки»), Н. А. Римского-Корсакова (увертюра «Светлый праздник») и П. И. Чайковского (заключительная пьеса из «Детского альбома»), то новым жанром в музыкальном тематизме В. Пожидаева становится введение литургического речитатива в инструментальном и оркестровом изложении.

Литургический речитатив как распевная речь на богослужении сложился еще в ранний период русского Средневековья. Простейший вид – речитация на одном тоне (*recto tono*) [2]. Более сложно звучит речитация в торжественном чтении, например чтении евангелия, во время которого дьякон, согласно традиции, постепенно повышает тон чтения. Так, великий архидьякон

Константин Розов при чтении евангелия на пасхальной службе охватывал диапазон свыше двух октав: начинал в большой октаве (C) и, проходя через малую, заканчивал в первой октаве (es) [1].

Прием постепенного повышения регистра используется в «Посохе» в начале произведения на слова «Отпущу свою душу на волю / И пойду по широкому полю». Повышение регистра соответствует смыслу текста – ощущению свободы, воли. Однако, поскольку вокальная партия построена на стилистике знаменного распева, а в сопровождении звучит псалмодия, переведенная в инструментальное русло, – возникает ассоциация с торжественным чтением на богослужении, в котором постепенно повышается тон речитации.

Несомненной удачей композитора является инструментальная псалмодическая речитация, которая позволяет, с одной стороны, сохранить единообразие фактуры сопровождения, а с другой, – выйти на яркую кульминацию, необходимую по содержанию стиха.

Отпущу свою душу на волю
И пойду по широкому полю.
Древний посох стоит над землей,
Окольцованный мертвой змеей.

Раз в сто лет его буря ломает
И змея эту землю сжимает.
Но когда наступает конец,
Воскресает великий мертвец.

– Где мой посох? – он сумрачно молвит
И небесную молнию ловит
В богатырскую руку свою
И навек поражает змею!

Отпустив свою душу на волю,
Он идет по широкому полю.
Только посох дрожит за спиной,
Окольцованный мертвой змеей.

Литургический речитатив в инструментальном изложении становится буквально фактурной и смысловой находкой автора. Впервые такого рода фактура была использована в симфонии «Усвятские шлемоносцы» – в кульминации. Затем она прозвучала в Трио «Памяти Мастера», также в кульминации, и, наконец, в «Посохе» из кантаты «Песни радости и печали». Этот новый элемент фактуры впервые применяется автором в инструментальной и оркестровой музыке, при этом образный смысл такой фактуры прочитывается благодаря нашему слуховому опыту, благодаря тому, что мы как бы подразумеваем слова, которые произносятся на этот речитатив, поэтому тематизм, связанный с речевой интонацией, воспринимается как осмысленный.

Были приведены примеры, связанные со словом. Но кроме того, в литургической культуре особое знаковое место отводилось колоколам и искусству колокольного звона.

Колокольный звон, как отражение характерной звуковой среды России, очень часто звучит в произведениях В. Пожидаева. Несмотря на то, что в советское время его практически не слышали, эта часть духовной культуры оставалась для нас важной и значимой, ибо с ней прошел огромный период русской истории. Колокола звучали в произведениях русской классики – Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова, – затем в советское время – в произведениях Свиридова, Гаврилина. И это находило отклик в сердцах, потому что отзывалась историческая память.

Приведу два примера из музыки В. Пожидаева, где колокола имеют различное значение в драматургии произведений.

1. «**Ах ты, горе!**» – 4-я поэма из цикла «Из песен Алексея Кольцова» для сопрано и фортепиано.

«Ах ты, горе, горе горькое!
Где ты сеяно, да где выросло?
Во сыпучих ли песках,
Во дремучих ли лесах?»

Крайние разделы этой поэмы построены на аккомпанементе мерного ритмического движения, на которое наслаивается сладостная, баюкающая колыбельная; образ напоминает колыбельную, которую поет старуха с косой на плече. Кульминация приходится на слова:

«И зачем ты к нам
В гости, горюшко,
Появляешься, нежеланное?»

В кульминации звучат колокола: на грани разделов происходит драматургический срыв – возникает образное переосмысление: то, что было мерным ритмическим движением, фоном колыбельной, обращается в басовое колокольное оstinato сурового характера, и на этом фоне звучит драматический речитатив у высоких колоколов. Фактически происходит и жанровый срыв – колыбельной в колокольный набат. Он звучит очень ярко из-за неожиданности такого превращения, а, кроме того, колыбельная и колокольный звон типичны для русской культуры, они узнаются и воспринимаются мгновенно, поэтому их смена усиливает эмоциональное воздействие в кульминации.

2. Другой пример – «Пасха», № 5 из вокального цикла «Душа хранит» на стихи Н. Рубцова. Весь аккомпанемент построен на колокольных звучностях и представляет пять разновидностей колокольного звона.

Удар во все колокола, удар-всплеск, с него начинается произведение. Известно, что на светлой седмице любой человек может позвонить на колокольне. В «Пасхе» все начинается как бы с удара во все колокола.

Так называемые средние колокола звучат в среднем регистре, в ритмическом движении восьмыми длительностями на фоне благовестника (одиночного баса, целые длительности) и басовых колоколов (в ритмическом движении половинными).

Их звучание вступает на словах «О чем рыдают, о чем поют / Твои последние колокола?». Возникает звучание колокола в грудном регистре низкого женского голоса, оно может ассоциироваться именно с рыданием.

Ритмическое движение шестнадцатыми и восьмыми – обычно оно встречается в так называемых зазвонных колоколах, звучащих всегда в высоком регистре, но здесь выбран регистр высокого баса, также звучащий с грудным тембром (на слова «Тому, что было, не воздают»).

Последний вариант – самый необычный: в басу гудение колоколов за счет ритмического и ладового остилато, оно написано с применением техники ограниченной алеаторики – это прием новой польской школы (середина XX в.). На этом фоне наконец-то появляются зазвонные колокола в высоком регистре, они звучат как бы «блестками»; здесь также применяется современный композиторский прием – серийная техника, но в нестрогом виде, с небольшим интонационным варьированием. Высокий регистр очень просветляет звучание, однако в целом этот фрагмент воспринимается как драматический, рыдающий, напоминающий, несмотря на праздник, о крестных муках Иисуса Христа перед его воскресением. Поэтому возникает двойственное, антиномичное ощущение праздника через драму, радость через страдание.

Наконец, в репризе рождается тишайшее таинственное звучание зазвонных колоколов (в высоком регистре), которое доносится издалека, как бы с небес...

Фактически через звучание колоколов композитор раскрывает глубинные психологические основы воспри-

ятия Пасхи православным человеком, будь это на Руси или в современной России.

Таким образом, мы видим, как композитор, благодаря введению жанров литургической культуры – одnogолосных распевов, хорового многоголосия, литургического речитатива, колокольных звонов, – расширяет и углубляет образную сферу не только духовных, но и светских сочинений, обогащая их образами традиционной отечественной культуры, обращаясь к ранним пластам русской профессиональной музыки, в которой были заложены основы менталитета нашего народа, не потерявшие своего значения и сегодня.

Литература

1. Великий Архидиакон. Архивные аудиозаписи 1911–1913 годов / реставратор А. И. Шатов. М.: Новый фактор, 2001.
2. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история: в 2-х т. 2-е изд., М., 2004. 494 с.; 526 с.
3. *Генченко М. В.* Новосакральная музыка современных отечественных композиторов // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира: коллективное исследование / сост. и отв. ред. Н. С. Серегина. СПб.: изд. Дом «Петрополис», 2016. С. 164–167.
4. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.
5. *Ковалев А. Б.* Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX – начало XXI веков): монография / ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2018. 372 с.
6. *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева периода киноварных помет. М.: Синодальная типография, 1899. 130 с.
7. Музыка колоколов: сб. исследований и материалов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.

8. *Парфентьева Н. В.* Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в.: монография. Челябинск, 2000. 152 с.
9. *Пожидаева Г. А.* Пожидаев Владимир Анатольевич // Википедия: свободная энциклопедия: [электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пожидаев,_Владимир_Анатольевич (дата обращения 30.06.2019).
10. *Пожидаева Г. А.* «Три ангела»: беседа с Андреем Золотовым // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 239–246.
11. *Ярешко А. С.* Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств. М.: Композитор, 2009. 292 с.

Нотозаграфия

1. *Пожидаев В. А.* «Из песен Алексея Кольцова». Поэмы для сопрано и фортепиано на стихи А. Кольцова // Романсы советских композиторов: для высокого голоса и фортепиано. М.: Советский композитор, 1989. Вып. 13. С. 3–50.
2. *Пожидаев В. А.* Трио «Памяти Мастера» для скрипки, виолончели и фортепиано. М.: Композитор, 2003. 67 с.

References

1. Velikij Arhidiakon. Arhivnye audiozapisi 1911 – 1913 godov. Restavrator A. I. Shatov. [The Great Archdeacon. Archival audio recordings of 1911–1913. Restorer A. I. Shatov]. Moscow: Novyj faktor, 2001. (in Russian)
2. *Gardner I.* Bogoslužebnoe penie russkoj pravoslavnoj cerkvi. Sushchnost', sistema i istoriya. [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Essence, system and history]. 2nd ed. Moscow, 2004. 494 p; 526 p. (in Russian)
3. *Genchenkova M. V.* Novosakral'naya muzyka sovremennyh otechestvennykh kompozitorov. *Tsyacheletie pochitanija svyatogo ravnoapostol'nogo knyazya Vladimira*: Kollektivnoe issledovanie. Ed. N. S. Seryogina. [Newsacral music of modern Russian composers. Millennium of veneration of the Holy Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir Collective research Comp. and holes ed. N. S. Seryogina.]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, Publishing House «Petropolis», 2016. S. 164–167. (in Russian)

4. *Gulyanickaya N. S.* Poetika muzykal'noj kompozicii. Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka. [The poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the XX century]. Moscow: YAzyki slavyanskoj kul'tury [Languages of Slavic culture], 2002. 430 p. (in Russian).
5. *Kovalev A. B.* Zhanry russkoj duhovnoj muzyki v tvorchestve otechestvennyh kompozitorov (vtoraya polovina XIX – nachalo XXI vekov): monografiya. Redaktor I. N. Vanovskaya [Kovalev A. B. Genres of Russian sacred music in the works of domestic composers (second half of the XIX – early XXI centuries): monograph. Ed. I. N. Vanovskaya] Tambov: Muzej-usad'ba S. V. Rahmaninova «Ivanovka» [Museum-estate of S. V. Rakhmaninov “Ivanovka”], 2018. 372 p. (in Russian).
6. *Metallov V. M.* Azbuka kryukovogo peniya. Opyt sistematicheskogo rukovodstva k chteniyu kryukovoj semiografii pesnopenij znamennoogo rospeva perioda kinovarnyh pomet. [Metallov V. M. The alphabet of znamenny chant. The experience of a systematic guide to reading the znamenny semiography of chants of the znamenny chant of the cinnabar litters period]. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, 1899. 130 p. (in Russian)
7. Muzyka kolokolov. Sb. issledovanij i materialov. Otv. red. i sost. A. B. Nikanorov [Music bells. Sat research and materials. Ed. A. B. Nikanorov]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 1999. 271 p. (in Russian)
8. *Parfent'eva N. V.* Drevnerusskie tradicii v russkoj duhovnoj muzyke XX veka: monografiya [Old Russian traditions in Russian sacred music of the twentieth century]. Chelyabinsk, 2001. 152 p. (in Russian)
9. *Pozhidaeva G. A.* Pozhidaev Vladimir Anatol'evich: Internet-resursy: Vikipediya. Data obrashcheniya 30.06.2019 [Pozhidaeva G.A. Pozhidaev Vladimir Anatolyevich. Internet resources: Wikipedia URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пожидаев,_Владимир_Анатольевич (Дата обращения 30.06.2019) (Date of treatment 06/30/2019) (in Russian)
10. *Pozhidaeva G. A.* «Tri angela». Beseda s Andreem Zolotovym [«Three angels». Conversation with Andrei Zolotov]. *Muzykal'naya akademiya*. 2018. № 4. S. 239–246. (in Russian).

11. *Yareshko A. S.* Russkie pravoslavnye kolokol'nye zvony v sinteze hramovyh iskusstv [Russian Orthodox bell ringing in the synthesis of temple arts]. Moscow: Kompozitor, 2009. 292 p. (in Russian).

Notografiya

1. *V. Pozhidaev.* «Iz pesen Alekseya Kol'cova». Poemy dlya soprano i fortepiano na stihi A. Kol'cova. *Romansy sovetskih kompozitorov.* Dlya vysokogo golosa i fortepiano. Vyp. 13. [«From the songs of Alexei Koltsov». Poems for soprano and piano to verses by A. Koltsov. *Romances of Soviet composers. For high voice and piano.* Vol. 13]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1989. S. 3–50. (in Russian).
2. *V. Pozhidaev.* Trio «Pamyati Mastera» dlya skripki, violoncheli i fortepiano [Trio “In Memory of the Master” for violin, cello and piano]. Moscow: Kompozitor, 2003. 67 p. (in Russian).

Пожидаева Галина Андреевна – доктор искусствоведения, профессор Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, член Союза композиторов России (Москва, Россия).

Pozhidaeva Galina Andreevna – Dr. hab., musicologist, professor, M. S. Shchepkin' Higher Theater School (Institute) at the State Academic Maly Theater of Russia, member of the Union of Composers of Russia (Moscow, Russia).

pozhideva.galina@yandex.ru

Н. В. Аргамакова / Natalija V. Argamakova
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

СПЕКТРАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕМБРА КОЛОКОЛА
В РЕАЛИЗАЦИИ ТЕХНИКИ *TINTINNABULI*
АРВО ПЯРТА

SPECTRUM ANALYSIS OF BELL TIMBRE
IN THE IMPLEMENTATION OF *TINTINNABULI*
TECHNOLOGY ARVO PÄRT

Аннотация. Рассматриваются основные формальные характеристики *tintinnabuli*-стиля, особенности звукового пространства музыки Арво Пярта, связанные со спектральными составляющими звука колокола. Техника *tintinnabuli* заключается в принципе ограничения простыми гармоническими первоэлементами (трезвучием и звуками диатонического ряда). С точки зрения использования композитором принципов обертоновой гармонии колоколов освещаются два его произведения («Für Alina», «Cantus in memoriam Benjamin Britten»).

Ключевые слова: Арво Пярт, «Für Alina», «Cantus in memoriam Benjamin Britten», *tintinnabuli*, современная композиция, композиторская техника, авангардная музыка, колокольная гармония, спектральная музыка, обертоновый ряд.

Annotation. The main formal characteristics of the *tintinnabuli*-style, the features of the sound space of Arvo Pärt's music associated with the spectral components of the bell sound are considered. The *tintinnabuli* technique consists in the principle of limitation with simple harmonic primary elements (triad and sounds of the diatonic series). From the point of view of the composer's use of the principles of the overtone harmony of bells, two of his works are highlighted (Für Alina, Cantus in memoriam Benjamin Britten).

Keywords: Arvo Pärt, «Für Alina», «Cantus in memoriam Benjamin Britten», *tintinnabuli*, contemporary composition, compositional technique, avant-garde music, bell harmonics, spectral music, overtone series.

Музыка Пярта являет собой синтез строгих рационально выверенных, структурно организованных элементов и принципов композиторской техники *tintinnabuli* – иррационального сакрального источника.

Метод *tintinnabuli* кристаллизовался в творчестве Пярта благодаря изучению старинной музыки – от монодии до вокальной полифонии XVI в. После премьеры «Credo» в 1968 г. композитор пришел к выводу о тупиковости продвижения своего творчества в русле авангардной техники – додекафонии, сериализма, а также коллажности в сочетании с сонорикой [1, 82]. До 1976 г. следовал период длительных поисков себя, своего уникального метода. Прорыв наступил в 1976 г. с появлением произведений, написанных в стиле *tintinnabuli*, что означает «колокольчики». Его основание составил принцип ограничения простыми гармоническими первоэлементами – трезвучием и звуками диатонического ряда.

Этот принцип подразумевал и реформирование фактурных оснований: элементы поручались различным голосам, где мелодические голоса (М-голоса) строились на гаммообразных движениях, а *tintinnabuli*-голоса (Т-голоса) состояли исключительно из звуков трезвучия. При новом типе интонирования наделялся особой значимостью каждый из тонов, а мелодическое и гармоническое развитие образовывали в высшей степени формализованную систему взаимосвязанных правил, обусловленных математическими формулами, что напоминает о сериальном прошлом композитора и говорит о веберновских корнях этой техники.

На приведенном ниже примере – пяртовские поиски нового мелодического рисунка:

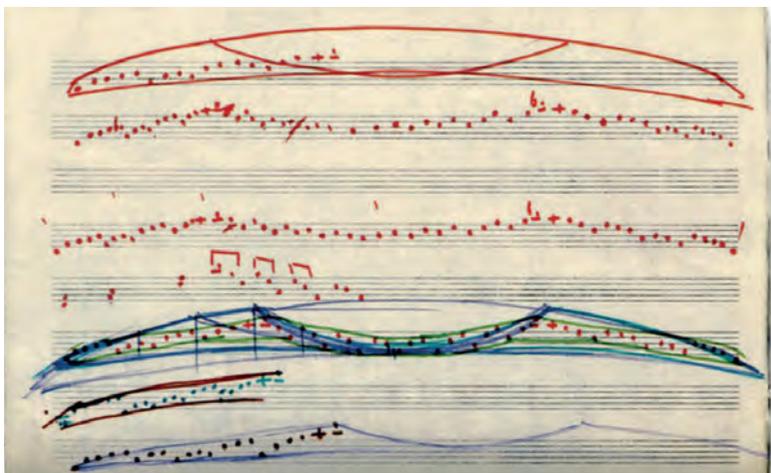


Рис. 1. Рукопись Арво Пярта

Источник: International Arvo Pärt Centre /New York Times Magazine October 17, 2010, http://www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html?_r=1&pagewanted=all

Некоторый схематизм и механистичность логики развития на первый взгляд противоречат иррациональным движениям духа. Однако число есть функция и отношение, а не величина. Одно из основных положений античной математики состоит в том, что число является сущностью всего чувственно осязаемого. Пифагоровское понимание гармонии чисел, которое ведет начало от монодической музыки, оказывается в самой природе музыкального мышления Пярта. Поиски единой структурной основы составляют ось координат композиторского мышления. Сложность выбора самоограничений он описывает в следующих словах: «Многое и многообразное только сбивает меня с толку, я должен искать Единое. Что представляет собой это Единое, и как я могу найти подход к нему? Есть много обликов совершенства, все неважное отпадает» [1, 219].

Структурно-математический подход он мотивирует следующим утверждением: «...если бы мы должны были

представить одно число (к примеру, единицу) в виде очень сложной дроби с большим числом промежуточных вычислений. Путь к решению представляет собой длительный и трудоемкий процесс, однако истина заключается в редукции. <...> Если мы исходим из того, что аналогичное решение (единица) связывает ряд различных дробей (эпох, судеб), то эта единица представляет собой нечто большее, чем решение одной-единственной дроби. Она явится правильным решением для всех исчислений в дробях (всех эпох, человеческих судеб), и она существовала всегда... Это означает, что чем более обобщенным и ясным является осознание этого окончательного решения (единицы), тем более современным является художественное произведение» [1, 219].

Ядром музыкальной системы Пярта служит единица – первоэлемент – звук. Например, из унисона вырастает и перерождается обратно в унисон первоэлемент композиции «*Tabula rasa*». Т и М голоса в действительности также являют собой двуединство, в котором превалирует гармоническая, нежели полифоническая сущность. Однако природа ее мелодико-линейная, точнее гетерофонная, так как Т-голос не самостоятельная линия, следование его тонов находится в прямой зависимости от тонов мелодии. Т-голос – это интервальное удвоение одногласной мелодической линии, то есть двуединный принцип. В итоге получается своего рода математический курьез, о котором пишет в своем диссертационном исследовании Е. А. Токун: $1+1=1$ [7]. Пярт говорит о своем методе следующее: «По сути концепцию “*tinnabuli*” можно сравнить с тем, что обычно происходит в начале обучения игре на фортепиано: левая рука все время повторяет один и тот же аккорд, а правая развивает мелодию. В моем случае имеется одна мелодия и три тона, но каждая нота мелодии в соответствии с очень точными правилами связана с одним из трех тонов – и, конечно

же, наоборот. Возникают явно неожиданные диссонансы, но в верхней мелодии есть определенная логика, как есть она (хотя и в более скрытом виде) и в тех трех тонах, которые эту мелодию сопровождают» [1, 54].

Мелодические модусы *tintinnabuli* исследователь творчества Пярта Хильер иллюстрирует следующими примерами [8]:



Рис. 2. Модусы *tintinnabuli*

Как говорит Хильер, отличительной особенностью стиля является «вечный дуализм тела и духа, земли и небес и одновременно их синтез – слияние в единый голос – двойное единое целое» [8, 39]. А. Пярт прояснил Хильеру свою позицию тем, что [мелодический] голос всегда означает субъективный мир, ежедневную эгоистическую жизнь греха и страданий, в то время как [трезвучный] голос является объективной сферой прощения.

Хильер разделяет модусы на четыре пятизвучия. М-голоса фокусируются на центре основного тона.

Т-голос представлен Хильером в двух позициях:

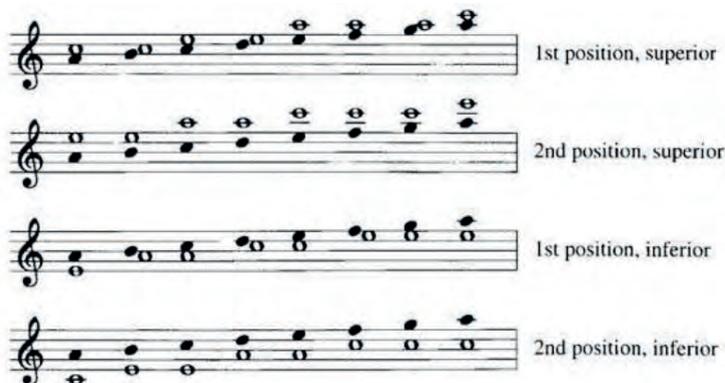


Рис. 3. Позиции Т-голоса

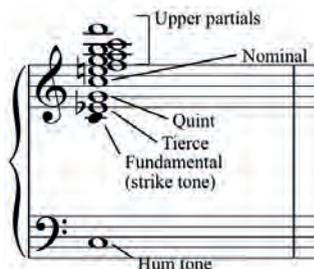
Т-голос в альтернативной позиции:



Рис. 4. Альтернативная позиция Т-голоса

Элементы трезвучия находятся в различных положениях по отношению к мелодии: в первой или второй позициях они располагаются выше или ниже звуков мелодии (см. рис. выше). Они также могут обходить М-голос, чередуясь относительно позиции «сверху» или «снизу». В первой позиции Т-голос воспроизводит звуки трезвучия, которые ближе всего к М-голосу, а во второй позиции Т-голос предоставляет звуки, наиболее близкие к мелодии. Таким образом, соотношение голосов в *tintinnabuli* – методе Пярта – организуется в соответствии с идеей единоначалия $1+1=1$ – Т и М голосов.

Композиторская техника, обозначенная Арво Пяртом как *tintinnabuli*-стиль, представляет собой систему музыкальных параметров, в которой он обращается к музыкальным первоосновам: архаике григорианского пения, оstinatности старинной музыки, органуму, «кантикусной» полифонии, преобразованным в архаический контрапункт *tintinnabuli*-двухголосия. Среди источников *tintinnabuli*-стиля Пярта назовем раннее европейское многоголосие, полифонию 2-й школы Нотр-Дам, а также полифоническую технику Гийома де Машо.



Звуковое пространство музыки Пярта обусловлено спектральными составляющими звука колокола и является его своеобразной проекцией. Приведем спектральный ряд колокола.

Рис. 5. Спектральный ряд колокола

Сопоставив с примером одного такта из пьесы Пярта «Für Alina», можно заметить очевидные соответствия:

Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: two for the piano (treble and alto clefs) and one for the bass (bass clef). The tempo/mood is indicated as 'Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend'. The piano part has a fermata over the first measure of the second staff, followed by a piano dynamic marking 'p'. The bass part has a long note with a fermata. A 'Ped.' marking is shown below the bass staff with a line indicating the pedal point.

Рис. 6. «Für Alina». Фрагмент

Поскольку Т-голос созвучен верхним гармоникам колокола, М-голос (мелодический голос) может представлять собой ударный тон в звуке колокола. Симметрия является одной из наиболее характерных черт музыки Пярта. Небольшая фортепианная пьеса «Für Alina» имеет также симметричную пирамидообразную форму. На схеме показаны шестнадцать тактов пьесы (ось x) и количество звуков в такте – постепенно увеличивающееся и затем вновь уменьшающееся (ось y), очерчивающее пирамиду.

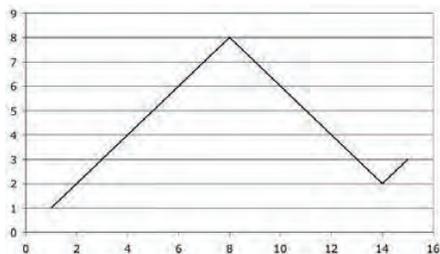


Рис. 7. «Für Alina». Схема

Использование Пяртом принципов обертоновой гармонии колоколов отсылает к феномену спектральной музыки XX в. Спектрализм (фр. *Musique spectrale*) как композиторская технология основывается на анализе звукового (обертонового) спектра какого-либо тембра в качестве единой структурной матрицы музыкальной композиции. Анализ, который использует программное обеспечение, опирающееся на математический принцип быстрого преобразования Фурье, рождает композицию из различных параметровых манипуляций. Исходные данные получены в результате данного анализа. Такой подход зародился в творчестве французского композитора Жерара Гризе и в рамках деятельности парижского института электроакустической музыки IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique, Институт исследования и координации акустики и музыки). Эстетическая основа спектральной композиции состоит в том, что звук есть процесс, разворачивающийся во времени. Подобно живому существу он способен рождаться и умирать.

Спектрализм стремился к интеграции через единую структурную матрицу, включающую в себя все составляющие обертонового спектра, и переключению планов восприятия макро- и микромира. К аналогичной идее стремится и Пярт, однако в его музыке нет особого внимания к тембру инструмента, исполняющего его музыку: все его композиции по своей сути есть своеобразная авторская реконструкция колокольного звона, и в этом состоит суть метода *tintinnabuli*.

Использование колокола в «Cantus in memoriam Benjamin Britten» помимо развития и продолжения принципов *tintinnabuli* обусловлено также своеобразной проекцией ритуальности. Пьесу открывает звучание колокола: см. рис. 8.

cantus in memory of benjamin britten
für streichorchester und eine glocke (1980)

arvo pärt
(1935)

The image shows a musical score for 'Cantus in memory of Benjamin Britten' by Arvo Pärt. The score is for a string orchestra and a bell. It consists of two systems of staves. The first system includes Campana, Violin I (div.), Violin II (div.), Viola, and Violoncello (div.). The second system includes Campana, Violin I (div.), Violin II (div.), Viola, Violoncello (div.), and Contrabass. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. Dynamics range from ppp to p. Performance instructions include 'con sord.' and 'min.'.

Рис. 8. «Cantus in memoriam Benjamin Britten». Фрагмент

Засурдиненные скрипки, вступающие в седьмом такте, звучат как обертоны от основного тона – удара колокола. В пьесе присутствуют пять ритмических слоев, которые функционируют канонически. Звуки в верхнем регистре – это ритмический паттерн, который в два раза

быстрее, чем звуки нижнего регистра: перед нами образец арифметической прогрессии в замедлении.

Рис. 9. «Cantus in memoriam Benjamin Britten». 7-й такт

«Cantus» можно сравнить с опытом прослушивания звука колокольного удара с последующим распространением звукового резонанса. Все в конечном итоге приходят к своему месту в обертоновом ряду. Ладовая основа – эолийский a-moll. В конце пьесы основной тон «А» поддерживается двойными басами виолончели. Далее в порядке возрастания обертонового ряда альты играют Е и затем А. Основное расположение звуков отражает обертоновую серию. Общая диспозиция Т и М голосов может быть представлена следующим примером:

Рис. 10. «Cantus in memoriam Benjamin Britten». Фрагмент

Основная идея пьесы, посвященной Бенджамину Бриттену, – жизненный цикл. Пьеса предстает своего рода «кругом жизни» как динамически, так и с точки зрения активности ритмических паттернов. «Cantus» начинается с тихой динамики *ppp*, которая затем развивается и постепенно усиливается до самой *fff*, аналогично жизненному кругу.

Согласно известной теории Г. Шенкера, основой музыкальных произведений XVIII–XIX вв. является первичная структура. Контрапункт поступенно нисходящей линии верхнего голоса и хода от I ступени к V и обратного к I, который он определяет как басовое арпеджирование [10, 199]. Первичная структура – основа теории Шенкера – это не что иное, как трезвучие, расширяемое во времени. Как первичная линия, так и первичная структура являются строго диатоническими. Звуковысотное содержание первичной линии Шенкер определяет как «диатонию». Немецкое слово, имеющее значение «звук» или «тон», у Шенкера определяется как «изначальная звучность аккорда, который функционирует в качестве генерирующей ячейки, нижней части обертонового ряда и трезвучия». Шенкер полагал, что «первичная структура» – это глубинная модель, которая управляет развитием произведения от начала и до конца. Она же является фактором, обеспечивающим его монолитность и единство.

Слова Пярта о процессе сочинения музыки и нахождении первоосновы во многом подтверждают близость шенкеровских идей, несмотря на то, что Пярт говорит о диаде, а не о трезвучии: «Я исхожу из очень простой структуры... Я работаю с двумя основными элементами как с двумя красками. Первый – более или менее свободно сочиненный голос. К нему присоединяется созданный по определенным, очень простым, но очень строгим правилам второй голос, состоящий только из трех тонов

трезвучия, соответствующего той же самой одной-единственной тональности. В то время как первый – чаще всего поступенно развертывающаяся линия – претерпевает всевозможные трансформации, второй всегда остается неизменным, но при этом теснейшим образом связан с первым ... В итоге эти две линии создают впечатление одной. Речь идет не о гармонии, но и не о полифонии. Это род “диады”, образующей в то же время единство» [9]. Пярт утверждает, что именно григорианское пение обратило его взор к «космической тайне, сокрытой в искусстве комбинирования двух-трех нот» [5]. Тональный центр, как утверждает композитор, сходен с бурдоном, однако полное трезвучие все же присутствует постоянно [6, 17].

Каждый структурный элемент музыки *tintinnabuli* связан с основами колокольной гармоникой, реверберационными свойствами усиленных гармоник спектра основного тона того или иного произведения. Трезвучие возрождает естественную гармоническую ценность. Гудящий тон колоколообразной акустики обнаруживает тесную связь с творческой системой Пярта. В диссертационном исследовании Е. А. Токун утверждает, что смысл техники *tintinnabuli* в открытии редуцированного измерения музыкального пространства, а ее новизна проявляется, прежде всего, на микроуровне звуковой материи [7, 13–26].

Литература

1. Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления / Э. Рестаньо, Л. Браунайс, С. Кареда, Е. Токун, А. Пярт. Киев: Дух и Літера, 2014. 219 с.
2. Гецелова Е. *Tintinnabuli* Арво Пярта: диалог с прошлым или абстрагирование от времени? (На примере органных сочинений) / Е. Гецелова // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: сб. ст. / сост. и ред.: Б. Гецелов, Т. Сиднева; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки, Институт

- «Открытое общество» (Фонд Сороса). Н. Новгород, 1999. Т. 2. С. 145–155.
3. *Грачев В. Н.* Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 / Военный ун-т, каф. инструментовки. Саратов, 2013. 49 с.
 4. *Крапивина И. В.* Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2003. 329 с.
 5. *Савенко С.* Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. М., 1996. Вып. 2. С. 208–214.
 6. *Савенко С.* Строгий стиль Арво Пярта // Советская музыка. 1991. № 10. С. 10–18.
 7. *Токун Е. А.* Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2010. 272 с.
 8. *Hillier P.* Arvo Pärt. Oxford: Oxford University Press, 1997. 232 p.
 9. *Savall J.* Arvo Pärt: Harmonie zu zwei Stimmen // *Classica*, 2000–2001. № 28 (Dez. – Jan.). P. 26–30.
 10. *Schenker H.* Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. München u. a., 1925. 199 p.

References

1. Arvo Pärt. Besedy, issledovaniya, razmyshleniya [Conversations, studies, thoughts]. E. Restan'о, L. Braunajs, S. Kareda, E. Tokun, A. Pärt. Kiev: Duh i Litera, 2014. 219 p. (in Russian)
2. *Geceleva E.* Tintinnabuli Arvo Pärta: dialog s proshlym ili abstragirovanie ot vremeni? (Na primere organnyh sochinenij) [Arvo Pärta: dialogue with the past or abstracting from time? (For example, organ compositions)]. E. Geceleva *Iskusstvo XX veka: dialog epoch i pokolenij [20th Century Art: A Dialogue of Eras and Generations]* sost. i red.: B. Gecelev, T. Sidneva; Nizhegor. gos. konservatoriya im. M. I. Glinki, Institut «Открытое obshchestvo» (Fond Sorosa). N. Novgorod, 1999. Т. 2. С. 145–155. (in Russian)
3. *Grachev V. N.* Religioznaya muzyka A. Pärta i V. Martynova [Religious music of A. Pärt and V. Martynov]: avtoref. dis.

- ... kand. iskusstvovedeniya 17.00.02 / Voennyj un-t, kaf. instrumentovki. Saratov, 2013. 49 s. (in Russian)
4. *Krapivina I. V.* Problemy formoobrazovaniya v muzykal'nom minimalizme [Problems of shaping in musical minimalism]: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya: 17.00.02. Novosib. gos. konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki. Novosibirsk, 2003. 329 s. (in Russian)
 5. *Savenko S.* Musica sacra Arvo Pärt [Musica sacra Arvo Pärt]. Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]. Moscow, 1996. Vyp. 2. S. 208–214.
 6. *Savenko S.* Strogij stil' Arvo Pärt [The strict style of Arvo Pärt. *Sovetskaya muzyka. [Soviet music]*. 1991. № 10. S. 10–18. (in Russian)
 7. *Tokun E. A.* Arvo Pärt. Tintinnabuli: tekhnika i stil' [Arvo Pärt. Tintinnabuli: technique and style]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. Moscow, 2010. 272 s. (in Russian)
 8. *Hillier P.* Arvo Pärt. Oxford: Oxford University Press, 1997. 232 p.
 9. *Savall J.* Arvo Pärt: Harmonie zu zwei Stimmen. *Classica*. 2000–2001. № 28 (Dez. – Jan.). P. 26–30. (in German)
 10. *Schenker H.* Fortsetzung der Uralinie-Betrachtungen. *Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik*. Bd. 1. München u. a., 1925. 199 p. (in German).

Аргамакова Наталия Всеволодовна – выпускница аспирантуры Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (Москва, Россия).

Argamakova Natalia Vsevolodovna – graduate, Graduate school of the A. J. Vaganova' Russian Ballet Academy (Moscow, Russia).

argamakova@yandex.ru

V. Вопросы современной композиторской практики

V. Issues of Modern Composer Practice

УДК / UDC 781.7

А. Н. Соколова / Alla N. Sokolova
(*Майкоп, Адыгея, Россия / Maykop, Adyghea, Russia*)

«ЗЫГЪЭГУС» – «ОБИДА»:
ОТ ПЕСНИ К ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ НАИГРЫШУ
«ZYGYEGUS» – «RESENTMENT»:
FROM SONG TO INSTRUMENTAL TUNE

Аннотация. Рассматривается адыгский (черкесский) шуточный танец и инструментальный наигрыш «*Зыгъэгус*», имеющий обязательную припевку «*Тэ уклора, си Куако, къэгъэзэжь, си Куако!*» – «Куда уходишь, моя Куако, вернись, моя Куако!». Выявляются сюжетные и музыкально-поэтические истоки припевки, реконструируется история танца и припевки к инструментальному наигрышу, ставшие основой сценических танцевальных композиций и авторской песни. Раскрыты механизмы сохранения и трансляции традиционного интонационного музыкального словаря, связанного с перемещением его комплексов из традиционной сферы в академическую и вновь возвращением в традиционную культуру. В выводах определяется универсализм данных механизмов, способствующих сохранению этнокультуры.

Ключевые слова: инструментальный наигрыш адыгов, черкесский шуточный танец Зыгагус, Чеслав Анзароков, обида, танцевальная припевка.

Annotation. The article deals with “*Zygyegus*” – the Adyghe (Circassian) comical dance and instrumental tune, which has the obligatory refrain “*Te uklora, si Kuako, kegezezhe, si Kuako!*” – “Where are you going, my Kuako, come back, my Kuako!” The story’ and musical-poet-

ic sources of the refrain are revealed, the history of dance and refrain to the instrumental tune, which became the basis of the stage dance compositions and the author's song is reconstructed. The mechanisms of preservation and translation of the traditional intonational musical thesaurus associated with the movement of its complexes from the traditional sphere to the academic and again returning to traditional culture are disclosed. The conclusions determine the universalism of these mechanisms that contribute to the preservation of ethnic culture.

Keywords: Adyghe's instrumental tune, Zygapus, the Circassian comical dance, Cheslav Anzarokov, resentment, dance refrain.

В качестве объекта исследования мы взяли коротенькую припевку к инструментальному наигрышу, существующую внутри адыгского шуточного танца «Зыгъэгус» – «Зыгагус»¹. Это слово переводится как «обида» [1], и оно объясняет необычный хореографический сюжет, нарушающий традиционный черкесский танцевальный этикет. Строгая поведенческая норма адыгского народного парного танца предполагает движение парня и девушки навстречу друг другу, невозможность становиться спиной к партнеру, отсутствие манерности и вычурности в движениях. В «Зыгагус», напротив, в шуточной форме девушка делает вид, что обиделась на парня и не хочет на него смотреть. Она продолжает танцевать, отвернувшись от партнера. Парень старается вернуть расположение девушки: он то слева, то справа пытается заглянуть ей в глаза, повиниться, привлечь ее внимание. Девушка прикрывает лицо то одной, то другой рукой, продолжая танцевать и капризничать. Парню, наконец, надоедает ее упорство, он тоже «обижается» на партнершу, также отворачивается от нее. Теперь настал ее черед уговаривать парня вернуться к танцу и продолжить дружелюбное общение. Обычно танец заканчивается «примирением» партнеров и финальным проводом девушки к месту ее нахождения среди подруг.

Для исполнения «Зыгагус» традиционно приглашали в круг знакомых друг другу людей, которые разыгрывали перед публикой настоящую театральную сценку. Это могли быть брат с сестрой или хорошо знавшие друг друга парень и девушка, родственники или односельчане, которые, услышав мелодию, понимали, как надо танцевать, и в реальной жизни настолько были привязаны друг другу, что обиды между ними не могло быть, но показать эту «обиду» они могли «натурально». Танец демонстрирует антинорму, чтобы в очередной раз закрепить (продемонстрировать) танцевальный канон. Обида в игровом контексте воспринимается не как «настоящая», а как игровая, шутливая, театральная. Публика также четко откликнулась на заданную мелодию, собираясь вокруг танцевальной площадки, чтобы насладиться «спектаклем» и игрой известных им «артистов». Обычно за вечер «Зыгагус» исполнялся один раз, в редких случаях – дважды. Музыкальная основа танцевального наигрыша «Зыгагус» предельно лапидарна.

Тэ у - кло - ра, си - гу - а - го, къэ - гъэ - зэ - жь

Тэ у - кло - ра, си - гу - а - го, къэ - гъэ - зэжь, си - гу - а - го!

Тэ у - кло - ра, си - гу - а - го, къэ - гъэ - зэжь, си - гу - а - го!

Подобно тому, как в адыгской культуре функционировали и функционируют словесные прения – *зэфэусэ* [5], где насмешничают не чтобы обидеть или оскорбить, а только ради смехотворчества, остроумного соревнования, так и в танце «Зыгагус» ценится умение жестами показать нежелание видеть партнера, кокетливое отвора-

чивание или избегание зрительного контакта. С *зэфэусэ* танец «*Зыгагус*» роднит и амебейная исполнительская форма. В *зэфэусэ* парень и девушка поочередно вступают в «перепалку», в танце «*Зыгагус*» также поочередно парень и девушка обижаются друг на друга. Как правило, первой обижается девушка, а потом – парень.

Наше внимание к указанному инструментальному наигрышу и принадлежавшей ему припевке обусловлено двумя основными причинами. Во-первых, мы хотели проверить гипотезу о песенном происхождении многих танцевальных мелодий адыгов. Во-вторых, розыскная работа, связанная с мелодией для танца «*Зыгагус*», привела к подтверждению одного из способов композиторского творчества, о котором в свое время говорил Михаил Иванович Глинка: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Композиторы «ткуют» свое творчество из традиционного материала, тех строительных единиц, которые понятны, доступны, любимы народом, привычны для их ума и души. Законы композиторского творчества работают и как механизмы сохранения культурного интонационного фонда, и как некое композиторское откровение, формирующее новую мелодию из «народных флюидов».

Итак, объектом нашего исследования стала коротенькая припевка к инструментальному наигрышу «*Тэ укlorа, си гуако? Къэгъэээжь, си гуако*» – «Ты куда, моя гуаго? Вернись, моя гуаго!», сопровождающая танец «*Зыгагус*». Исходная научная установка была связана с признанием того, что эта припевка есть некий рудимент когда-то существовавшей песни или музыкальных словопрений. Мы начали искать ее источник или какой-либо музыкально-поэтический вариант. Поиск велся на страницах интернета, в фонотеке телерадиокомпании Республики Адыгея, в архиве Адыгейского республиканского института гуманитарных исследо-

ваний и в условиях полевой работы. В результате нам удалось найти один текст, повторяющийся на разных сайтах и страницах, посвященных адыгской культуре. В нем три строфы, каждая из которых заканчивается припевным обращением к девушке «Тэ уклора, си Куако? Къэгъэээжь, си Куако». Обращение «си Гуаго» или «си Куако» – «моя Гуаго» или «моя Куако» из уст молодого человека звучит шутливо и с определенной поддевкой. Обычно такими словами мать обращается к дочери – маленькой девочке, несмышленишу. Парень в присутствии гостей, таким образом называя девушку, «подкалывает» ее, обращается с ней как с маленькой капризной девочкой, чьи выходки его смешат и умиляют.

Оригинальный текст

Тэ уклора, си Куако?
 Къэгъэээжь, си Куако,
 Уянэ укыситыгы, си Куако,
 Уятэ укысишагы, си Куако.

Тэ уклора, си Куако?
 Къэгъэээжь, си Куако.

Тэ уклора, си Куако?
 Къэгъэээжь, си Куако.
 Хэта угу хэзыгъкыгъэр, си Куако?
 Хэты сыпфиубыгъа, си Куако?

Тэ уклора, си Куако?
 Къэгъэээжь, си Куако.

Тэ уклора, си Куако?
 Къэгъэээжь, си Куако.
 Сыгур зыфылухыгъэри, си Куако?

Сыпсэм уфэзгъэдагъэри, си Куако.

Тэ уклора, си Куако?
 Къэгъэээжь, си Куако.

Перевод на русский язык

Куда уходишь, моя Куако?
 Вернись, моя Куако.
 Твоя мать тебя отдала мне,
 моя Куако,
 Твой отец тебя продал мне,
 моя Куако.

Куда уходишь, моя Куако?
 Вернись, моя Куако.

Куда уходишь, моя Куако?
 Вернись, моя Куако.
 Кто тебя обидел, моя Куако,
 Кто про меня тебе насплетничал,
 моя Куако.

Куда уходишь, моя Куако?
 Вернись, моя Куако.

Куда уходишь, моя Куако?
 Вернись, моя Куако.
 Для кого мое сердце открыто,
 моя Куако?

К своей душе приравнял тебя,
 моя Куако.

Куда уходишь, моя Куако?
 Вернись, моя Куако.

Даже в быту использование фразы «*Тэ укIора, си Куа-ко? Къэгъээзэжь, си Куако*» связывается с шуточной или комической ситуацией, подразумевающей ее музыкально-интонационное выражение. Таким образом, текст предполагаемой песни был найден, но как эта песня исполнялась? На какой мотив? Были ли у нее варианты? Танец «*Зыгагус*» имел довольно широкое распространение, и определенное время (во второй половине XX в.) он исполнялся только на мелодию указанной припевки. Именно в таком лапидарно-музыкальном варианте мелодия «*Зыгагус*» и ее пластический рисунок вошли в репертуар Государственного ансамбля народного танца Республики Адыгея «Нальмэс». Однако в 80-е гг. XX в. ситуация несколько изменилась.

В 1981 г. в республиканской газете «*Адыгэ макъ*» – «Голос адыга» были напечатаны стихи Нурбия Багова. Поэт, используя народные строчки «*Тэ укIора, сигуаго*», присочинял свои четверостишья, используя ту же фольклорную смеховую стилистику. Антиномичные парные приметы (тонкая – как бочка, светлая – как сажа) – образный стереотип, характеризующий многочисленные фольклорные прения молодежи. Прием, использованный Нурбием Баговым (сочетание авторского и народного), оказался весьма продуктивным и для композитора Ч. М. Анзарокова. Чеслав Магомедович также скомбинировал народную мелодию с новым музыкальным текстом. Народная припевка стала припевом песни, а мелодия куплета была придумана автором в шутивно-танцевальном характере.

Кто тебе сказал, что ты, как сажа, белая?
Кто тебе сказал, что ты, как бочка, тонкая?
Не уходи, дорогая, вернись!

Ты отвернулась – и будто солнце склонилось за горизонт.
Хочется смотреть на тебя, но ты уклоняешься, будто ветер.
Не уходи, дорогая, вернись!

Среди людей ты смотришься нежным цветком.
Ты идешь – будто по воде скользишь.
Не уходи, дорогая, вернись!

Народ безоговорочно принял песню, и она зазвучала на свадьбах и днях рождениях, в узком кругу друзей и на массовых праздниках. Ее стали исполнять со сцены просто как песню вне танцевального действия. Самодеятельные и профессиональные певцы записывали «*Зыгагус*» на цифровые носители, она стала хитом в плей-листах адыгских сайтов. Вариант Ч. Анзарокова – Н. Багова распространился повсеместно среди адыгского мира, песне была уготована участь вновь стать народной. Литературно обработанный народный текст и мелодия, припевная часть которой была широко известна, сделали песню, с одной стороны, канонической, неизменной, с другой – легко узнаваемой, поистине народной. Именно в варианте Чеслава Анзарокова ее запели в народе с запевом.

Позже в звуковом архиве телерадиокомпании Республики Адыгея нам удалось найти народную песню, весьма схожую с музыкой Ч. Анзарокова. Запись была сделана в 1968 г. в студии радиокomiteта Адыгейской автономной области от Габидет Беретарь из аула Нечерезий. Известная народная исполнительница записала шуточную песню, в которой девушка обсуждает жениха, осмелившегося посвататься к ней. Все в нем не так: и шапку набекрень носит (не по-адыгски), и черкеска его не застегивается, и туфли стоптаны, и дом у него дряхлый, и репутация у девушек непрезентабельная – а туда же, предлагает героине выйти за него замуж! Песня, вероятно, сочиненная уже в советское время, имеет отличительные признаки традиционных поэтических прений – *зэфэусэ*. В тексте фактически два героя: девушка и ее незадачливый жених. Девушка адресует свое сообщение жениху. Песня воспринимается как ответ девушки на предыдущий спич юноши. Отвечая, героиня старается как можно больше

«уколоть противника». Ее ответ – реакция на юношеские «оскорбления»: сравнение фигуры девушки с бочкой, а белизны ее кожи с сажей.

Музыкальную сторону песни Габидет Беретарь составляет типичная для адыгской танцевальной музыки триольная ритмика, ядром которой выступает трехстопная фигура (анапест) с синкопированным акцентом на третью стопу.

Текст песни не имеет отношение к сюжету «Зыгагус».

Оригинальный текст	Перевод Светланы Кушу
1. Псэлъыхьомэ ахэсымыла,	К числу (своих) женихов не причисляю его,
Ипалок1эджэ ахэмык1уак1а,	Своей выделяется шапкой,
Ик1ак1ор пхэнджэу кырепха,	Свой пиджак кто криво застегивает,
Кырепхышъы сомишъэр къета, ай.	Достает [из кармана] 100 рублей и платит.
Кырехышъы сомишъэр къета,	Достает и 100 рублей платит
Кытэджыри кыздак1ор е1уа.	Вставай [решайся] и выходи за меня замуж, говорит.
Олахъ сьдэмык1он ай!	Валлахи, не выйду за него!
Олахъ сьдэмык1он ай!	Валлахи, не выйду за него!
Сьдэк1уагъэми ськъэк1ожына!	Если и выйду, все равно вернусь!
Юнэшхор хьаты-къуртэща,	Большой их дом – вместилище хлама,
Яхьак1эщыр чэты лъэяп1а,	Их кунацкая – как курятник,
Ау пэтэу кыздак1ор е1уа.	Тем не менее, выходи за меня, говорит.
Олахъ сьдэмык1он ай!	Валлахи, не выйду за него!
Олахъ сьдэмык1он ай!	Валлахи, не выйду за него!
Сьдэк1уагъэми ськъэк1ожына!	Если и выйду, все равно вернусь!
Палори нат1эми теса,	Шапка набекрень,
Пхэджуи шымы ешэса,	Наоборот на коня взбирается,
Ау пэтэу кыздак1ор е1уа.	Тем не менее, выходи за меня, говорит.
Олахъ сьдэмык1он ай!	Валлахи, не выйду за него!
Олахъ сьдэмык1он ай!	Валлахи, не выйду за него!
Сьдэк1уагъэми ськъэк1ожына!	Если и выйду, все равно вернусь!

Ицъем чы1ор имыса,
Исае кыщэулэла,
Ау пэтэу кыыздак1ор е1уа.

Череска без пуговиц,
Сае висит [большое],
Тем не менее, выходи за меня, говорит.

Олахэ сьдэмык1он ай!
Олахэ сьдэмык1он ай!
Сьдэк1уагэми ськэк1ожьына!
Пак1эри дахэу кьегэща,
Кьэщэнмэ зыхамыгда,

Валлахи, не выйду за него!
Валлахи, не выйду за него!
Если и выйду, все равно вернусь!
Усы красиво закручивает,
Невесты не позволяют себя выбирать.

Ащ фэдэм сьдэмык1она!
Сьдэк1уагэми ськэк1ожьына!
Олахэ сьдэмык1он ай!
Сьдэк1уагэми ськэк1ожьына!

За такого не выйду,
Если и выйду, все равно вернусь!
Валлахи, не выйду за него!
Если и выйду, все равно вернусь!

Ицуакьэ зэрэлэпаша,
Кьэщэнмэ зыш1уагэбыльа,
Ащ фэдэм сьдэмык1она ай!
Сьдэк1уагэми ськэк1ожьына!
Олахэ сьдэмык1она ай!
Сьдэк1уагэми ськэк1ожьына!

Носы туфель задраны,
Невесты прячутся [от него],
За такого не выйду,
Если и выйду, все равно вернусь!
Валлахи, за такого не выйду,
Если и выйду, все равно вернусь!

Цитирование народного источника или его обработка – обычный композиторский прием. В данном случае мелодическое сходство песни Габидет Беретарь и сочинения Ч. Анзарокова является непреднамеренным актом, подтверждающим идеи М. Глинки. Фольклорный материал, вышедший из звуковой практики, был фактически забыт, и только благодаря генетической памяти композитора «возвращен» людям. В песне Ч. Анзарокова произошла «реконструкция» народной мелодии. Авторский текст был настолько почвенным, близким, понятным широкой адыгской аудитории, что песня Ч. Анзарокова вновь «ушла» в народ.

Выявление тематических связей или тематического родства – обычная методика академического анализа музыки. Она позволяет не только обнаружить мелодические общности разных сочинений, но и установить стилистические нормы композиторского творчества.

Выявление осознанных или неосознанных тематических связей в музыке позволяет также установить интонационный словарь эпохи или отдельного этноса. В случае с «*Зыгагус*» мы имеем пример определенной «живучести» музыкального текста, который «находит» необходимые для себя условия для продолжения существования в культуре, используя для этого либо новые тексты, либо новые формы бытования. Наверняка возникнув в условиях поэтических прений в молодежной среде, песня долгое время сохранялась затем в танцевальной культуре в качестве припевки, сопровождающей шуточный танец. Одновременно в народной памяти у самых ярких носителей фольклорной культуры мелодия использовалась для других шуточных текстов. Через композиторский талант песня «собиралась» из «осколков» народной памяти и вновь возвращалась народу. Условиями этого возвращения являлась не только «народность» музыки и текста, но и закреплённость песни в авторской редакции, превращение ее в некий «памятник» культуры, отшлифованный до совершенства. Свою позитивную роль в популяризации этого образца сыграли средства массовой информации, многочисленные звукозаписи, телеэфир, включение ее в концертный репертуар популярных среди адыгов певцов и музыкантов. В пределах жизни одного-двух поколений людей мы наблюдаем процессы, характерные для музыкальной культуры в целом. Фольклорный образец «превращается» в продукт профессионального композиторского творчества и затем вновь «возвращается в народ» в своем новом качестве. Законы природы фактически действительны и в жизни общества, они в определенной мере становятся законами социальными.

В подтверждение идеи о том, что определенная часть адыгских танцевальных инструментальных мелодий произошла из песен, можно привести и программ-

ные названия этих мелодий, и рудименты поэтических строк, которые в момент танца или *джэгу* (праздничного мероприятия) произносятся, как правило, трещоточники (*пхачичао*), входящие в состав инструментального ансамбля. Они же зачастую являются и *жыгуакло* – подпевающими. В современных условиях или еще совсем до недавнего времени короткие припевки во время танца исполняются на мелодии «*Къэкло зэныт*» (Приходи вновь), «*Си Рэмэзан*» (Мой Рамазан), «*Си Хариет*» (Моя Хариет), «*Сикласэм сыкыщицагъ*» (Любимый меня оставил), «*Абрэдж Нухъэ*» (Абрэдж Нух), «*Ощ нахы сынахы дах*» (Я красивее тебя) и др. Как правило, эти припевки импровизировались на ходу или складывались из определенных общеизвестных клише. В студийных инструментальных звукозаписях такие припевки не фиксировались по самым разным причинам. Зачастую это происходило из-за отсутствия ситуации праздника, куража, которая непременно случается в аутентичных условиях. Кроме того, песенный музыкальный текст и его инструментальная версия – это все-таки два разных текста. Песенные тексты постепенно забывались, т. к. не складывались условия для их исполнения, прежде всего, из-за постепенного исчезновения института *хачецц* (кунацкой). В инструментальном наигрыше оставались в основном припевные строки, многократно повторяемые в песне и потому крепче «оседающие» в коллективной народной памяти. Если для людей старшего поколения, слышавших песню целиком, ее инструментальная версия вызывала в памяти текст и сюжет песни, то для каждого нового поколения знаком песни оставались только припевные строчки. Позже эти припевные строчки начинали переделываться, импровизироваться и иногда «далеко уходили» от первоисточника. В узких кругах (мужских компаниях) в припевках могли использоваться не всегда пристойные выражения. Таким обра-

зом в культуре оказались потерянными многие тексты, оставшиеся в народной памяти отдельными фразами или строчками. К примеру, в «*КъэкӀо зэпыт*» припева-ли: «*КъакӀо, къакӀо, къакӀо зэпыт, / УкъакӀо, къэсмӀ къэбныкъо къахъ гущи*» – «Приходи, приходи, приходи всегда [часто]. Приходи, приноси пол тыквы». В других случаях вместо тыквы вставляли водку: «Приходи, при-ходи, приходи всегда. Приходи, приходи с поллитрой. Если не принесешь поллитру – зачем мне такая любовь нужна?». Вместо «водки» могли попросить принести деньги, т. е., в импровизируемых припевках текст «от-рывался» от содержания исходной песни и был привязан к конкретным условиям танца или праздника. Сегод-ня уже практически не осталось людей, знающих, что источником всех этих импровизаций была песня, леген-да которой связывалась с именем Адама Багирокова. Это был солидный человек, отец двоих детей, фронтовик, потерявший ногу во время войны. Он отличался крас-норечием, и один незадачливый жених брал его с собой, когда шел жениться к девушке по имени Фыж. Частые визиты в дом невесты привели к тому, что девушка влю-билась не в молчаливого жениха, а в разговорчивого свата. Джегуако от ее имени и сочинил песню «*КъэкӀо зэпыт*», в припеве которой говорилось «*УкъакӀо къэси, Адам къыздац*» – «Часто приходи и Адама с собой при-води»².

Припевка «*Ощ нахьӀи сынахьӀи дах*» – «Я красивее тебя» не только дала название соответствующему ин-струментальному наигрышу, но и позволила сохраниться принадлежащей этой песне истории. Согласно легенде, в ауле по соседству жили две девушки. Одна была побо-гаче, и к ней постоянно заезжали женихи. Другая (по-беднее) была вынуждена заниматься крестьянской рабо-той, скирдовать сено, но даже стоя на вершине скирды, она провозглашала: «*Мэкушхьам сызэрэтэтэу оц нахьӀи*

сынахьы дахи) – «Даже стоя на вершине скирды, я красивее тебя!» Именно эта фраза «Я красивее тебя» и стала названием наигрыша, под который до сих пор любят танцевать и молодые, и не очень молодые люди. Тексты песен или отдельные строки из песен «пристегнуты» и к другим наигрышам, популярным в настоящее время. Это «Хапач», «Любимый меня оставил», «Абредж Нух», «Мой Рамазан», «Мой Мэмэт», «Аюб», «Цыганская песня» и др. Исследовательская работа в этом направлении может привести и к восстановлению песенных текстов, и к пониманию того, каким образом песенный музыкальный текст преобразуется в инструментальную музыку.

Таким образом, мы убедились, что многие инструментальные наигрыши адыгов произошли из песен, и эти «превращения» происходят и по сей день. В репертуаре практически всех адыгских гармонистов есть мелодии песен Умара Тхабисимова в инструментальном звучании – «Синан» – «Моя мама», «Мой аул» и др. Пример же с танцем и инструментальной мелодией «Зыгагус» примечателен как образец «двойного перерождения» – из народной танцевальной припевки и танца в авторскую песню и «возвращение» в народ авторского варианта в качестве песни и одновременно полнообъемного (двухколенного) танцевального наигрыша, его широкое и активное использование в традиционной среде. Такое «двойное перерождение» есть пример существования адыгского этномузыкального звукового словаря, позволяющего сохранять «звуковое лицо» этноса [3]. Перемещение звуковых интонационных комплексов из песенной в инструментальную сферу, из народной музыки в академическую культуру, из репертуара одного музыкального орудия, вышедшего из активного бытования, в репертуар другого, активно функционирующего [4], – все это демонстрация универсальных механизмов сохранения, консервации и трансляции традиционного

интонационного музыкального словаря как маркера и хранителя этнической культуры.

Примечания

¹ Звуковые примеры «Зыгагус» можно найти на различных сайтах:

https://ipleer.fm/song/119785671/NART.H_Chitoko_-Kegezezh_si_kluakIue/

<https://vk.com/wall314184260?own=1>

<http://natpress.net/index.php?newsid=17634>

² Записано со слов Р. Б. Унароковой в сентябре 2019 г.

Литература

1. Адыгабзэм изэхэфгущыIаль. Толковый словарь адыгейского языка. Майкоп: ОАО «Полиграф-Юг», 2011. 486 с.
2. *Анзароков, Чеслав*. Вокально-хоровые произведения: Хрестоматия педагогического репертуара / Сост. М. Ч. Анзарокова, Е. Л. Гогина; науч. ред. А. Н. Соколова; нотный ред. Т. А. Фирсова. Вып. 1. Майкоп: Качество, 2017. 128 с.
3. *Соколова А. Н.* Адыгские инструменты пщынэ и шычепщын: к вопросу взаимодействия интонационных сфер // Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий. СПб.: РИИИ, 2011. С. 43–49.
4. *Соколова А. Н.* К вопросу взаимодействия интонационных комплексов в западно-адыгских наигрышах на гармонике и шычепщыне (смычковом хордофоне) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». Вып. 3. Майкоп, 2009. С. 283–289.
5. *Унарокова Р. Б.* Зэфэусэ (поэтические прения) в фольклоре адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. Майкоп: АГУ, 2012. № 1. С. 91–96.

References

1. Adygabzem izekhefghushchyIal. Tolkovyuy slovar' adygeyskogo yazyka [Explanatory dictionary of the Adyghe language]. Майкоп: ОАО «Poligraf-Yug», 2011. P. 370. (In Adyghe)

2. *Anzarokov Cheslav*. Vokal'no-khorovoye proizvedeniya: Khrestomatiya pedagogicheskogo repertuara [Vocal-choral works. The anthology of the pedagogical repertoire]. Sost. M. Ch. Anzarokova, E. L. Gogina; nauchn. red. A. N. Sokolova; notnyy red. T. A. Firsova. Vyp. 1. Maykop: Kachestvo, 2017. 128 p. (In Russian)
3. *Sokolova A. N.* Adygskie instrumenty pshchyny i shychepshchyn: k voprosu vzaimodeystviya intonatsionnykh sfer [Pshchyny and shychepshchyn, the Adyge instruments: to the issue of the intonational spheres interaction]. *Fol'klor i my: traditsionnaya kul'tura v zerkale ee vospriyatiy [Folklore and us: traditional culture in the mirror of its perception]*. Saint Petersburg: RIII, 2011. P. 43–49. (In Russian)
4. *Sokolova A. N.* K voprosu vzaimodeystviya intonatsionnykh kompleksov v zapadno-adygskikh naigryshakh na garmonike i shychepshchyny (smychkovom khordofone) [On the Interaction of Intonation Complexes in the Western Adyge Tune on the Harmonica and Shycheptschyn (Bowed Chordophone)]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filologiya i iskusstvovedenie» [Bulletin of the Adygea State University. Series “Philology and art criticism”]*. Vyp. 3. Maykop, 2009. P. 283–289. (In Russian)
5. *Unarokova R. B.* Zefeuse (poeticheskie preniya) v fol'klore adygov [Zefaeuse (poetic debate) in the Adyge folklore]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Adygea State University. Series 2: Philology and art history]*. № 1. Maykop: AGU, 2012. P. 91–96. (In Russian).

Соколова Алла Николаевна – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Адыгея, заслуженный деятель науки Республики Адыгея, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета (Майкоп, Адыгея).

Sokolova Alla Nikolaevna – Dr. hab., musicologist, Honored Art Worker, Republic of Adygea; Honored Worker of Science, Republic of Adygea; Professor, Institute for the Arts of the Adygea State University (Maykop, Adygea).

professor_sokolova@mail.ru

Е. А. Николаева / Elena A. Nikolaeva
(Москва, Россия / Moscow, Russia)

ПОЭТИКА АРФЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ КИКТЫ

THE POETICS OF HARP IN THE WORKS OF VALERY KIKTA

Аннотация. Востребованность арфы в XX в. обусловлена ее уникальными сонорно-колористическими возможностями, образно-семантической полиморфностью. Арфа стала объектом особого внимания для Валерия Кикты (р. 1941) уже с начала 1970-х. Интерес к инструменту возникает у него под впечатлением исполнительского искусства Ксении и Ольги Эрдели, Веры Дуловой, а также новой польской музыки для арфы. Партитура «*Фрески Софии Киевской*» (1973–1979), посвященная ее первой исполнительнице Одарке Вошак, ученице О. Эрдели и В. Дуловой, стала «визитной карточкой» композитора. Вплоть до сегодняшних дней Кикта продолжает активный диалог с арфой. Композитор продвигает и развивает арфовое искусство в России своим непосредственным участием и как глава возрожденного в 2004 г. Российского арфового общества.

За несколько десятилетий Киктой создан крупный репертуарный блок для этого инструмента, включающий сольные пьесы, ансамбли для различных составов, циклические формы концертного плана («*Диптих по скульптурам Бурделя*» (1972), *Фантазия на темы оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»* (1980), *соната «Былинные звукоряды»* (1982), «русская триада» сонат (2000–2003) – для скрипки и арфы, альтя и арфы, виолончели и арфы). В оратории «*Свет молчаливых звезд*» (1999) участвует оркестр арф. Беспрецедентна функция арфы практически во всех концертах, созданных Киктой в 2000-х гг. Композитор «возвращает к жизни» забытые шедевры, осуществив оркестровые реконструкции арфовых концертов Р. Глиэра и В. Цыбина. В каждом конкретном случае автор демонстрирует индивидуальный подход – в концептуально-содержательном и структурном облике цикла, в использовании спектра выразительных средств и приемов. Соответственно, можно говорить о специфических ракурсах поэтики арфовой композиции в музыке В. Кикты.

Ключевые слова: музыка для арфы XX века, поэтика музыкальной композиции, Валерий Кикта, Ксения Эрдели, Вера Дулова, Виктор Сальви, Владимир Цыбин, «Фрески Софии Киевской», Фантазия для арфы на темы оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», Российское арфовое общество.

Annotation. Relevance of the harp in the 20th century arises from its unique sound-coloristic possibilities of metaphorical semantic polymorphism. The harp became the focus of special attention for Valeria Kikta (born 1941) since early 1970s. His interest to the instrument appears as performances of Ksenia and Olga Erdeli, Vera Dulova as well as new Polish music for the harp impress him strongly. The score of “Frescoes of St. Sophia of Kyiv” (1973–1979), dedicated to its first performer Odarka Woschack, student O. Erdeli and V. Dulova, became a showpiece of the composer. Until today, Kikta continues an active dialogue with the harp. The composer promotes and develops harp art in Russia through his direct participation especially as the head of the Russian Harp Society revived in 2004.

For several decades Kikta created a large repertory block for this instrument, including solo pieces, pieces for various ensembles, cyclic forms for concert plans (“Diptych sculpture Bourdelle” (1972), Fantasy on themes from opera “The Queen of spades” (1980) by P. Tchaikovsky, Sonata “Epic tone series” (1982), “the Russian triad” sonatas (2000–2003) – for violin and harp, viola and harp, cello and harp). The harp orchestra participates in the oratorio “Light of silent stars” (1999). Function of the harp in almost all shows created by Kikta in 2000-ies appears unprecedented. The composer literally brings to life the forgotten masterpieces by reconstructing the orchestral harp concerts of R. Gliere and V. Tsybin. In each particular case, the author demonstrates an individual approach – in the conceptual, substantive and structural appearance of the cycle, in the use of a range of expressive means and techniques. Accordingly, it is possible to speak of specific angles of harp composition poetics in V. Kikta’s music.

Keywords: Music for harp of the twentieth century, composition poetics, Valery Kikta, Ksenia Erdeli, Vera Dulova, Victor Salvi, Vladimir Tsybin, “Frescoes of St. Sophia of Kyiv”, Fantasy for harp on the theme of opera “The Queen of Spades” by P. I. Tchaikovsky, The Russian Harp Society.

В книге «Арфа в моей жизни» (1967) Ксения Александровна Эрдели большое внимание уделяет описанию богатейших выразительно-технических ресурсов этого инструмента. Она говорит о двух направлениях развития техники игры на арфе в XX в., по аналогии с тенденциями пианизма: одно из них можно охарактеризовать как «школа пения» (К. Н. Игумнов), «очеловеченный инструментализм» (Б. В. Асафьев); другое русло – это чисто инструментальный стиль с опорой на четкость звукоизвлечения и тембровую многоплановость. (Эрдели сравнивает такой подход с многокрасочным клавесином Плейеля и исполнением Ванды Ландовской [6, 154].) Однако далее, в главе «Арфа сегодня» Эрдели сетует на то, что советские композиторы мало пишут для арфы. Действительно, в те годы значимые арфовые опусы в отечественной музыке можно было пересчитать по пальцам. За последние полвека ситуация радикально изменилась. Композиторский «разворот» в сторону арфы был связан с особой востребованностью инструмента, прежде всего, благодаря его уникальным сонорно-колористическим возможностям и новым перспективам в плане расширения образно-семантической емкости, полиморфности.

Арфа стала объектом особого внимания и для Валерия Григорьевича Кикты [см.: 3]: уже с начала 1970-х он чутко улавливает новый тренд и буквально прикипает к арфе душой. Интерес к инструменту возникает у него под впечатлением исполнительского искусства Ксении и Ольги Эрдели, Веры Дуловой; увлекли молодого композитора и опыты новой польской музыки для арфы (в частности, В. Лютославского). Консерваторская однокашница Кикты, ученица Эрдели и Дуловой Одарка Воцак помогала композитору в освоении тонкостей инструмента; именно по ее просьбе он на-

чинает писать для арфы, посвятив ей сюиту «Оссиан» (1968) и «Фрески Софии Киевской» (1973–1979). Во-
шак первой исполнила «Фрески» на своем аспирант-
ском экзамене в Ленинградской консерватории (1975),
и с тех пор партитура становится своеобразной «ви-
зитной карточкой» композитора, наиболее известной
репертуарной вещью. Это был очень высокий старт!
К счастью, вплоть до сегодняшних дней Валерий Гри-
горьевич продолжает активный диалог с арфой – соз-
давая новые произведения, общаясь с исполнителями
разных поколений, продвигая и развивая арфовое ис-
кусство в России своим непосредственным участием
как глава возрожденного в 2004 г. Российского арфо-
вого общества.

За несколько десятилетий Киктой создан внуши-
тельный репертуарный блок для этого инструмента:
это и сольные пьесы, и ансамбли для различных со-
ставов, и крупные циклические формы концертного
плана. Вспомним известнейшие опусы – «Диптих по
скульптурам Бурделя» (1972), *Фантазию на темы
оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»* (1980), *сона-
ту «Былинные звукоряды»* (1982), а также уникальную
«русскую триаду» *сонат (2000–2003)* – для скрипки
и арфы, альты и арфы, виолончели и арфы. В орато-
рии на стихи современных итальянских поэтов «Свет
молчаливых звезд» (1999) участвует целый оркестр
арф! Беспрецедентна функция арфы практически во
всех концертах, созданных Киктой в 2000-х гг.¹ Особо
надо отметить и важнейшую работу композитора по
возвращению к жизни забытых шедевров – это орке-
стровые реконструкции арфовых концертов Р. Глиэра
и В. Цыбина.

В каждом конкретном случае автор демонстрирует
абсолютно индивидуальный подход – и в концепту-
ально-содержательном плане, и в структурном обли-

ке цикла, и в использовании спектра выразительных средств и приемов. Тем не менее, можно говорить об основных ракурсах поэтики арфовой композиции, сложившейся в музыке Кикты. Сам композитор считает арфу воплощением «чистой красоты». Тембр инструмента, сам по себе уже являющийся носителем эпико-исторической семантики, как нельзя лучше соответствует картинам и «преданьям старины глубокой», к которым часто обращается Кикта в своих арфовых опусах. Однако ни элементы стилизации, ни внешнее красочно-колористическое изобилие не застилают тонкого психологизма, индивидуальной характеристикности воссоздаваемых звуковых образов. Историк-летописец, путешествующий в пространстве и времени, поэт-романтик и живописец, одухотворяющий нетленные образы природы и классического искусства, – таким предстает автор в чередке своих арфовых «видений». Эмблематичность и картинность, интонационная символика и открытая непосредственность, приверженность традиции и острое ощущение пульса современности – все эти свойства композиторского мышления Кикты – арфа способна даже усилить, заострить [3, 180].

Циклические формы в арфовом блоке композитора явно преобладают: здесь есть и сонаты, и сюитные композиции, а концертные циклы порой разрастаются до симфонических масштабов (*Концертная симфония «Фрески Софии Киевской»*). Практически каждый опус имеет программную ориентацию, однако, даже там, где нет указывающего подзаголовка, зримая картинность музыкальных образов сказывается в жанровой определенности, в своеобразной риторичности звуковых фигур. При этом автор свободно манипулирует множеством жанрово-стилистических моделей разных эпох – от филигранно обработанных разнонациональных

фольклорных мелодий и необарочных формул до легко узнаваемых элементов русского бытового музицирования XIX в. и образцов современной остродиссонантной интонационности.

Можно сказать, что в каждом опусе Кикты гармонично сочетаются обе тенденции арфовой техники, упомянутые К. Эрдели, – и «школа пения», и декоративный инструментализм. Последний представлен объемным арсеналом исполнительских приемов, которые были введены в профессиональный обиход и описаны в трудах наших замечательных мастеров арфы – Веры Георгиевны Дуловой [1] и Наталии Хамидовны Шамеевой [5]. Разумеется, «индивидуальный проект» каждого сочинения Кикты подразумевает разный баланс используемых технических ресурсов и необычайную органичность их введения.

Очень наглядно в этом плане соотношение двух образно-тематических сфер, имеющих драматургическое значение в «*Фресках Софии Киевской*», – это строгая хоральная графика «Орнамента», с одной стороны, и мастерски выписанные «живые картины» («Зверь, нападающий на всадника», «Музыкант», «Портрет дочерей Ярослава Мудрого», «Скоморохи»), которые привлекают причудливой сонорной звукописью. Многие приемы, впервые использованные в партитуре, стали потом характерными для авторского инструментального письма (разрастающийся хроматический кластер арфы и струнных, «покрывающие» трели, эффект спущенной струны, флажолеты).

Фантазия для арфы на темы оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», написанная в 1982 г. для Татьяны Тауэр, изобилует ситуативно оправданными колористическими эффектами, значительно расширяющими выразительную сферу арфы и передающими особый образный строй сочинения. В этом опусе словно происходит пара-

доксальная реализация мейерхольдовского определения: «“Пиковая дама” – это сочиненный Пушкиным своеобразный миракль» [2, 76], что объясняет оригинальную драматургическую версию пьесы Кикты². Композитор не захотел идти по пути традиционного жанра оперного попури. Заключительный раздел повести Пушкина подсказал автору концепцию, оправдывающую логику свободного чередования эпизодов, как бы всплывающих в воспаленном сознании безумного Германна. Фантазии предпослан эпиграф: «Германн сошел с ума, Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: “Тройка, семерка, дама!!...”». Трансформированные, словно «помутненные» темы чередуются с оригиналами Чайковского: в обрамлении хора вереницей проходят темы песенки Графини, ариозо Лизы и Германа с рефреном – темой карт. Эффект остраненности, кинематографического «наплыва» усиливается целым арсеналом спецэффектов – особых исполнительских приемов: «металлические звуки», педальное и ногтевое глиссандо, тремоло Эола, эффект там-тама.

Все творческие проекты композитора практически всегда связаны с конкретными исполнителями – это всегда и источник новых образов, идей, совместный поиск новых «кунштюков». На одном из перекрестков судьба сводит композитора с интереснейшей личностью – Виктором Сальви (1920–2015). Американец итальянского происхождения, потомственный музыкант и талантливый исполнитель на арфе (в молодости он играл в оркестре А. Тосканини), Сальви впоследствии стал известным в мире производителем музыкальных инструментов и издателем, а также спонсором международных конкурсов и молодых исполнителей-арфистов. В 2000 г. он основал благотворительный фонд Victor Salvi Foundation. Сальви трогательно любил Россию и ее

культуру, а уровень арфового исполнительства в нашей стране он считал эталонным. В. Кикта познакомился с ним в 1997 г. на Международном конкурсе арфистов в Москве, где Валерий Григорьевич был членом жюри, а Сальви – почетным гостем. Находясь под сильным впечатлением от произведений Кикты, исполняемых участниками конкурса («Акафиста В. Дуловой», сонаты «Былинные звукоряды», «Гимнической песни» для двух арф), Сальви заказывает композитору два крупных сочинения – *Сонату для арфы и скрипки* (1998) и *Ораторию для хора, солистов и оркестра арф «Свет молчаливых звезд»* (1999). Новая соната вскоре была представлена прекрасным дуэтом – А. Верхоланцевой и А. Тростянским – на Всемирном арфовом конгрессе в Праге (1999), а Salvi Publications в Чикаго издает ноты этой первой в своем роде в отечественной музыке сонаты для подобного состава [3, 183–188].

Довольно объемная трехчастная композиция *Сонаты для скрипки и арфы* (около 30 минут звучащего времени!) воспринимается как сочинение, написанное на одном дыхании. Композитор увлеченно работал с любимыми инструментами, а пожелание В. Сальви относительно присутствия русского национального колорита импонировало творческой природе Кикты. Ассоциативно-содержательный фон произведения определяется своеобразием программного замысла: элегические пейзажные зарисовки осенней Соколовой Пустыни – места, где композитору легко дышится и пишется, – словно сделаны неяркими прозрачно-акварельными штрихами.

Центр композиции ее 2-я часть – вольная фантазия на тему популярного романса А. Варламова «Красный сарафан». Этот камерный вокальный шедевр, по мнению композитора, содержит гениальные авторские находки, и здесь все тонкости романса «исследуются» Киктой словно сквозь увеличительное стекло – с внедрением

собственных лирических отступлений и комментариев, с прихотливыми *tubato*, торможениями и остановками музыкального времени. Мерцающие, как лучина, флажолеты арфы, квинтовые фигурированные органные пункты создают совершенную пасторальную идиллию, как бы прорисованную тончайшей кистью. «Осенняя непогода» все же напоминает о себе шершавыми секундовыми блоками скрипки (ц. 79).

По просьбе В. Сальви Кикта решает продолжить струнную трилогию; ее вторым номером стала *Соната для виолончели и арфы* (2001), впервые прозвучавшая 26 марта 2002 г. на вечере в честь О. Эрдели в Малом зале Московской консерватории в исполнении К. Эрдели-младшей и Д. Бабича. Романтический флер этой одночастной композиции навевает искусно вплетенная в музыкальную ткань мелодия романса П. Булахова «Не пробуждай воспоминаний», очень любимого родоначальницей замечательной династии арфисток К. Эрдели. В завершающей триаду *Сонате для альты и арфы* (2002) Кикта также стремится передать атмосферу ушедшей эпохи через интонационный канал русской песенности, городского романса. Вторая часть («Тихий отзвук песни») представляет собой вариационный цикл на народную тему «Степь да степь кругом». Раздольная мелодия появляется в специфической регистровке – в басово-колокольной зоне арфы, что придает звучанию неожиданный торжественно-эпический оттенок. Вариационное развитие протекает, главным образом, в сонорно-колористической плоскости: оба инструмента словно соревнуются друг с другом в извлечении поэтичнейших акварельных нюансов. Премьера *Сонаты* органично вписалась в контекст фестиваля «Черешневый сад» (май 2003 г.) благодаря талантливой интерпретации А. Верховланцевой и Ю. Башмета.

По-своему уникален и *Двойной арфовый Концерт на шотландские темы XIV–XVIII вв.* (2000) – первый в своем роде образец концертно-инструментального жанра в отечественной музыке. Премьера концерта прошла 6 ноября 2001 г. в рамках фестиваля «Московская осень» (солистки – Н. Шамеева и А. Верхоланцева, дирижер – В. Понькин). Концерт посвящен памяти великой арфистки В. Г. Дуловой, которая состояла почетным членом Общества арфистов «Кларзах» г. Эдинбурга (Шотландия). В качестве тематического материала своего *Концерта* В. Кикта использует подлинные темы Королевского двора Шотландии. В девяти новеллах представлена галерея картин и образов старой Шотландии, увиденной сквозь призму придворных обычаев и церемоний, особой культуры музицирования и танца.

Создание аутентичной звуковой атмосферы происходит с помощью тембровой колористики и необычных способов звукоизвлечения на традиционных инструментах симфонического оркестра (в частности, на арфе и ударных). В то же время автор прибегает и к активному видоизменению, «модернизации» некоторых «фамильных» оригиналов, подчиняя их определенной драматургической логике.

Основу *Второй новеллы* составляет вольная транскрипция древнего вольночного напева XIII в. Тембровый спектр этого традиционного для Шотландии инструмента имитируется сперва низким кларнетом на фоне вибрирующей квинты струнных и арфы (педальное *glissando* и *glissando* ключом, а также вибрато, исполняемое у колка), а затем английским рожком (ц. 35) и гобоем (ц. 39) с тонкой колористической «приправой» звенящих ударных (*Bar chimes* и тремоло малого треугольника).

Мелодия виолончели вводит в *Шестую новеллу*, напоминая о любимом инструменте принца Чарльза Стюар-

та, на котором он сам играл. Окрашенная флажолетным мерцанием арф и гармоническими модализмами, звучит одна из наиболее архаичных мелодий цикла (ее оригинальная версия для старинных беспедальных арф предполагала только неполные кварто-квинтовые вертикали). Среди других вариантов темы выделяется канон арф и альты на фоне античных тарелочек и темпль-блоков, флейтовое проведение вкупе с *rizzicato* струнных и арфовым эффектом «цикад» (энгармоническая репетиция *e-fes*) (ц. 142) [см.: 3, 113–118].

Совсем недавно композитор завершил интереснейшую и знаковую работу: благодаря ей вторую жизнь обрел *Концерт для арфы* Владимира Николаевича Цыбина, написанный в 1939–1940 гг. [6, 94–95]. Кикта сделал свою редакцию для струнного оркестра и органа и обозначил партитуру как «реконструкция и музыкально-драматургическая версия» с каденцией К. Эрдели, приурочив ее к 140-летию великой арфистки. Концерт был исполнен в Малом зале Московской консерватории в мае 2017 г. – в том же зале, где он впервые прозвучал в 1940 г. в редуцированном виде (в сопровождении струнного квартета). Тогдашнее исполнение было инициировано К. А. Эрдели и посвящено памяти трагически погибшего в результате репрессий выдающегося музыканта, композитора и педагога – коллеги Эрдели и Цыбина по Большому театру – арфиста Николая Гавриловича Парфенова [6, 81–82].

Все это позволяет говорить о Валерии Григорьевиче Кикте не только как о настоящем новаторе и «поэте» арфы, но и как о хранителе памяти, продолжателе драгоценных традиций Московской арфовой школы.

Примечания

¹ «Концерт на шотландские темы XVI–XVIII вв.» для двух арф с оркестром. 2000; «Волынские наигрыши», концерт для

четырёх видов флейт, струнного оркестра и чембало (арфы или бандуры). 2001–2013; «Элегии утренних и ночных туманов», концерт для гобоя (английского рожка), солирующей арфы, струнного оркестра и ударных инструментов (№ 4). 2008; «Возвращение Святой Цецилии», концерт для дисканта, смешанного хора, органа, арфы и ударных инструментов. 2011; «Полтавский концерт» для флейты с оркестром (№ 2). 2015–2016.

² Подробнее об этом см. статью автора: 4, 329–337.

Литература

1. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Сов. композитор, 1975. 230 с.
2. Мейерхольд В. Э. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: сб. документов и материалов / сост. Г. В. Копытова. СПб.: Композитор, 1994. 404 с.
3. Николаева Е. А. Валерий Кикта: звуки времени. М.: Музыка, 2006. 238 с.
4. Николаева Е. А. Вариации на тему Пиковой дамы: фантазии и версии // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы международной научной конференции. М.: Композитор, 2017. С. 329–337.
5. Шамеева Н. Х. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М., 1994. 145 с.
6. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с.

References

1. Dulova V. G. *Iskusstvo igri na arfe* [The Art of Playing the Harp]. Moscow: Sov. Composer Publ., 1975. 230 p. (In Russian)
2. Meyerhold V. E. «Pikovaya dama»: Zamisel. Voplotcheniye. Sud'ba [«The Queen of Spades»: Design. Embodiment. Fate]: Sbornik dokumentov i materialov [Set of Documents and Materials]. St. Petersburg: Composer Publ., 1994. 404 p. (In Russian)
3. Nikolaeva E. A. Valeriy Kikta: zvuki vremeni [Valery Kikta: Sounds of Time]. Moscow: Music Publ., 2006. 238 p. (In Russian)
4. Nikolaeva E. A. Variatsii na temu Pikoivoiy dami: fantazii i versii [Variations on the Theme of “The Queen of Spades:

Fantasies and Versions”]. *Tchaikovskiy i 21 vek: dialogi vo vremeni i prostranstve* [*Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space*]. *Materiali mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [*Materials of an International Scientific Conference*]. Moscow, Composer Publ., 2017. P. 339–337. (In Russian)

5. *Shameyeva N. Kh.* Istoriya razvitiya otechstvennoy muziki dlia arfi (XX vek) [The History of the Development of Domestic Music for Harp (20th Century)]. Moscow: Music Publ., 1994. 145 p. (In Russian)
6. *Erdely K. A.* Arfa v moyey zhizni [Harp in My Life]. Moscow: Music Publ., 1967. 240 p. (In Russian).

Николаева Елена Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).

Nikolaeva Elena Alekseevna – PhD, musicologist, associate professor, Department of Music theory, P. I. Tchaikovsky’ Moscow State Conservatory (Moscow, Russia).

e-nikola@yandex.ru

А. Е. Лебедев / Aleksander E. Lebedev
(Саратов, Россия / Saratov, Russia)

**БАЯН В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ
КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ**

**BAYAN IN THE WORKS OF RUSSIAN-SOVIET
COMPOSERS XX–XXI CENTURIES**

Аннотация. В статье рассматриваются сочинения отечественных композиторов XX–XXI вв. для баяна. Цель статьи – выявить роль и функции баянного тембра как основного носителя образности, изучить особенности фактуры. Материалом для исследования послужила музыка С. Беринского, М. Броннера, С. Губайдулиной, В. Золотарева, Е. Подгайца.

Ключевые слова: баян, тембр, фактура, современная и традиционная баянная музыка, образность, многотембровость, универсальность.

Annotation. The article deals with the practice of using the accordion (bayan) in the works of Russian-Soviet composers of XX–XXI centuries. The article aims to identify the role and functions accordion timbre as a primary medium of imagery, especially texture in the works with participation of the instrument. The research material was the music by S. Belinskiy, M. Bronner, S. Gubaidulina, V. Zolotarev, E. Podgaitis.

Keywords: bayan, timbre, texture, modern and traditional bayan music, imagery, multi-timbre, versatility.

Баян занимает особое место в творчестве современных композиторов, поскольку для многих из них он стал олицетворением нового содержания музыки, символом перемен и устремленности в будущее. Богатейшие возможности баянного тембра послужили причиной обращения к инструменту таких известных композиторов России, как С. А. Губайдулина, С. С. Беринский, К. Е. Волков, А. Б. Журбин, Е. И. Подгайц, М. Б. Броннер и других. В произведениях этих авторов баян предстает

как один из самых противоречивых персонажей, выступает как евангельский герой, носитель магического, сакрального, символ Бога и Человека.

Многие жанры баянной музыки за последние десятилетия сделали колоссальный рывок в развитии, опередив другие по насыщенности образно-смысловых новаций. Наиболее показательны в этом смысле баянная соната и концерт, прошедшие основные этапы становления за этот период времени. Последний и вовсе стал полем для совершенно различных экспериментов как в сфере звучания, так и в области семантики. Будучи открытым для новых художественно-эстетических влияний, баянный концерт предоставляет широкие перспективы жанрово-стилевому взаимодействию, а также служит наглядным примером стилевой интеграции, синтеза традиционных и нетрадиционных выразительных средств.

Будучи одним из традиционных инструментов народно-инструментальной культуры, баян по признанию многих исследователей явился выразителем трагического начала в современной музыке. Вот как весьма интересно высказался о баяне Сергей Беринский в одном из своих последних интервью. «Для меня, – говорит композитор, – это еще и “марсианский” инструмент. У него отстраненный, неземной тембр, но при этом, повторю, живое дыхание. Как будто существо из другого мира. О баяне можно сказать, что он своего рода «Квазимодо»; это трагическая душа, не в полной мере гармоничная: у него человеческое дыхание, но нечеловеческий голос. И эти качества должны восприниматься и как особенность, и как достоинство» [1, 73].

Вместе с тем на протяжении XX в. баян активно развивался и как часть народно-инструментальной традиции. Звучание баяна прочно ассоциировалось с народной песней, и ключевыми его качествами считались задушевность, мелодизм, особая, только ему присущая

проникновенность. Баян был неперменным участником народных гуляний, плясок и хороводов. В условиях новой городской культуры инструмент стал незаменим при исполнении частушек, аккомпанировании хору, народным солистам.

Откуда же берется этот неземной тембр и «марсианское» звучание? Почему в одном и том же инструменте одни видят символ русской национальной традиции, а другие воспринимают его как Квазимодо, олицетворение трагического начала, участника апокалиптических сюжетов?

Подобная раздвоенность, противоречивость в восприятии звучания, равно как способность одинаково успешно представлять различные направления современной музыки, свидетельствуют о том, что баян является *инструментом нового типа*. Его тембрально-акустические свойства, способность воплощать различный смысловой контекст становятся залогом *универсальности инструмента*, дают возможность сохранять за собой сразу несколько образно-смысловых ипостасей, быть одним из наиболее активных представителей современного музыкального пространства.

Попытаемся понять, в чем же причины такой семантической «всеядности», и какова в этом роль тембра. Прежде всего отметим имманентно присутствующую в баянном звучании *гетерофонию*, связанную с наличием двух тембрально различных клавиатур. Именно это качество наряду с особой конструкцией левой клавиатуры изначально сделало баян и его предшественницу гармонь ведущими инструментами аккомпанемента, незаменимыми в условиях новой городской культуры. Наличие двух темброво- и функционально различных клавиатур предполагает определенную тембровую поляризацию, а пространственная «разнесенность» двух клавиатур, их различная акустически-волновая направлен-

ность привносит в звучание баяна стереофоничность, возможность организации театральных эффектов «переднего» и «заднего» планов. Все это открывает дорогу принципам оркестрового мышления, роднит баян с оркестром, для которого пространственная стереофоника является имманентным свойством.

Данная особенность давно подмечена исполнителями-баянистами и активно используется ими в создании собственных произведений. Неслучайно высказывание известного баяниста, народного артиста РФ В. А. Семенова, который в беседе с А. И. Кусяковым, на вопрос композитора: «Как же надо писать для баяна?», – ответил: «Как для оркестра» [цит. по: 3, 14]. В этом же кроется и причина большей популярности произведений композиторов-баянистов, нежели сочинений авторов, пришедших в баянную музыку из «большой традиции». Знание композитором акустической природы баяна способствует более полному раскрытию его концертных возможностей, существенно увеличивает шансы произведения стать востребованным у исполнителей.

Гетерофонная природа баяна существенно расширяется за счет возможностей правой клавиатуры, наличия у нее большого количества различных тембровых комбинаций. Уже сами их названия («фагот», «кларнет», «пикколо», «баян с пикколо», «концертина», «орган», «тутти» и другие) говорят о той звуковой многовариантности, которая позволяет моделировать на баяне звучание самых необычных инструментов, создавать свои собственные тембры, специфические звуковые эффекты.

Подобное многообразие обусловлено невероятно сложной конструкцией, превращающей инструмент в целый оркестр с различными, в том числе воображаемыми, оркестровыми группами. Возникает особый «театр инструментов», в котором становится возможным:

- имитация звучания различных инструментов;

- включение собственных тембровых возможностей в оркестровую ткань (в камерной музыке и жанре концерта);

- создание собственных, не канонизированных оркестровой практикой *quasi*-групп и инструментов.

«Театр инструментов» рождается благодаря использованию приемов тембровой персонификации, функционального разделения партий обеих рук, а также специфических сонорных эффектов (подробнее о принципах фактурной организации [см.: 4]). Комплекс темброво-акустических средств выразительности современного баяна тяготеет к предельной мобильности, когда в общей фоносфере любой элемент может передвигаться с периферийных на центральные позиции и наоборот. Подобная мобильность коренится в самой природе инструмента, в одном из его центральных качеств – наличии «живого» дыхания и политембровой, оркестровой природе.

С этим связано и явление *монотембра* (термин наш. – *А. Л.*), когда звучание правой и левой клавиатур практически сливается при переходе в регистр «кларнет» и близких ему. В условиях монотембра возможно создать целый ряд необычных звуковых эффектов, таких как обертоновое перекрещивание, «расщепление» звука, в которых эффект «двоения» предстает в особо тонком, изысканном облике. Ряд исполнительских приемов может быть реализован путем нестандартных способов звукоизвлечения, использования различных исполнительских «хитростей». Это и неполный нажим на кнопку, и постепенное отпускание кнопки, попутно создающее эффект затухания звука, нетемперированное глиссандо и дублирование отдельных голосов, и многое другое.

Вместе с тем многотембровость – это не только совокупность тембровых комбинаций правой клавиатуры, но и совершенно особые возможности звучания левой

клавиатуры. Она способна передавать как тонкие, прозрачные оттенки звука, так и сочное, густое звучание виолончели, оркестровые унисоны и необычные кластерные последовательности. Многофункциональность левой клавиатуры позволяет ей выполнять как солирующие, так и аккомпанирующие функции и является неотъемлемой частью понятия многотембровости. Комплекс «правая клавиатура – левая клавиатура» составляет одну из основ многотембровости, порождает особую баянную фонику, отличающую инструмент в ряду других академических видов.

Сегодня композиторы активно используют возможности современного баяна. Однако нередко композиторы настолько увлекаются собственным экспериментом в сфере баянного тембра, что отказываются от традиционных приемов организации фактуры, фокусируют свое внимание исключительно на новых (зачастую созданных ими самими) эффектах и оттенках звучания. Это могут быть как особые приемы звукоизвлечения, так и необычное использование конструктивных особенностей инструмента, его оркестровой природы. На первый план зачастую выходит *узкий спектр темброфактурных новаций*, которые и создают ощущение «марсианского» звучания, чрезмерно холодного или же, наоборот, жесткого, колючего. Сами по себе эти новации, безусловно, интересны, но в условиях отказа от традиционных средств организации фактуры они воспринимаются не более как эксперимент, попытка сделать то, чего раньше никто не делал, оставить «след в истории». Возникает своего рода *фактурный минимализм*, не позволяющий продемонстрировать в полной мере акустические возможности баяна, его оркестровые возможности, виртуозно-концертный потенциал. Во многом именно поэтому данные сочинения не находят должного интереса у исполнителей, становятся уделом отдельных про-

пагандистов современного творчества, составляют так называемые премьерные сочинения, исполняемые всего единожды.

Вряд ли есть смысл объяснять это тем, что публика «не доросла» до подобных сочинений, что исполнители не оценили новаторства авторов, не поняли их замысел. Минимализм (в каких бы формах он не проявлялся) не способен стать по настоящему художественно продуктивным, а порывание с традицией всегда ведет к изоляции и самоисчерпанию. Отказ от активного диалога со слушателем, замкнутость на собственном художественном эксперименте обрекает композитора оставаться один на один с собственным «я», а его творение становится скорее объектом научного изучения, достоянием узкопрофессионального сообщества.

Показательно в этом смысле творчество Е. И. Подгайца, который создал для баяна немало интересных сочинений и в своих интервью отмечает стремление к активному диалогу со слушателем. Называя себя «старомодным» композитором, он всячески подчеркивает, что пишет музыку, «чтобы ее слушали и чувствовали» [5, 20]. Свой творческий метод он определяет просто: «Я хочу увлечь музыкой слушателя. <...> Музыка по форме должна быть, как хороший детектив. Чтобы увлечь слушателя, в ней должно что-то происходить» [цит. по: 2, 197].

Характерность баянного тембра и свойственная ему типология фактуры выдвинулись на приоритетную роль в современной музыке с участием баяна. Именно композиторское осознание специфики баянного тембра становится решающим жанрообразующим фактором. Многотембровость – это важнейший ресурс современного баяна, а его тембровая многоликость является носителем образно-драматургического смысла музыки,

выступает законотворцем нового концертного имиджа инструмента.

Среди композиторов, ранее не работавших в сфере баянной музыки, наиболее ярких результатов достигают те, кто не ограничивается воспроизведением усредненной фактуры, а активно использует фактурно-колористическую специфику баяна, ищет оригинальные приемы игры. Конструкция баяна для этих композиторов – не только инструмент поиска нового звучания, но и импульс к появлению новых авторских концепций, идей. В результате баян погружается в образную сферу совершенного нового типа, семантика баянного тембра кардинально переосмысливается.

Литература

1. Беринский С. С. Живой материал всегда сопротивляется // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 70–75.
2. Васильев О. П. Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов (последняя треть XX – начало XXI века): дис. ... канд. иск. Оренбург, 2012. 242 с.
3. Кусяков А. И. Истинное искусство всегда элитарно // Анатолий Кусяков: времена жизни. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 7–34.
4. Лебедев А. Е. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2013. 530 с.
5. Скурко Е. П. Ефрем Подгайц: я просто пишу музыку, чтобы ее слушали и чувствовали // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 18–20.

References

1. Berinsky S. S. Zhivoj material vseгда soprotivlyayetsya [Living material always resists]. *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, 1999, no. 3. P. 70–75 (In Russian)
2. Vasiliev O. P. Bayan v sovremennom ansamble: obraznye i tembroye poiski otechestvennyh kompozitorov (poslednyaya

tret' XIX – nachalo XXI veka) [The Button Accordion in the Modern Ensemble: Figurative and Timbre Searches for Domestic Composers (the Last Third of the 20th Century - the Beginning of the 21st Century)]: Dr. art sci. diss., Orenburg, 2012. 242 p. (In Russian)

3. *Kusyakov A. I.* Istinnoe iskusstvo vseгда elitarno [True Art is Always Elitist]. *Anatolij Kusyakov: vremena zhizni [Anatoly Kusyakov: times of life]*. Rostov-on-Don, RGK S. V. Rachmaninov Publ., 2008. P. 7–34. (In Russian)
4. *Lebedev A. E.* Zhanr koncerta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoj muzyke [The Concert Genre for Button Accordion and Orchestra in Domestic Music], Saratov, SGK L. V. Sobinova Publ., 2013. 530 p. (In Russian)
5. *Skurko E. R.* Efrem Podgaits: ya prosto pishu muzyku, chtoby ee slushali i chuvstvovali [Efrem Podgaits: I Just Write Music to Listen and Feel]. *Muzykal'naya zhizn' [Music life]*, 1998, no. 6. P. 18–20. (In Russian).

Лебедев Александр Евгеньевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

Aleksander Evgenievich Lebedev – Dr. hab., musicologist, professor, L. V. Sobinov' Saratov State Conservatory (Saratov, Russia).

zhadmin@mail.ru

В. В. Бычков / Vladimir V. Bychkov
(Челябинск, Россия / Chelyabinsk, Russia)

ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
БАЯННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ АККОРДЕОННОЙ МУЗЫКИ
1990-х – 2010 гг.

TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF NATIVE BAYAN
AND FOREIGN ACCORDION MUSIC
OF THE 1990s – 2010

Аннотация. В статье отмечаются основные тенденции баянно-аккордеонной музыки, указывается на расширение образной сферы (мистика, религиозные мотивы, вселенское пространство), поиски новых тембровых красок в сочинениях, написанных для современного многотембрового баяна и академических инструментов (камерные ансамбли, симфонический оркестр), введение приемов игры, ранее не свойственных музыке для баяна соло, прослеживаются фольклорные, неофольклорные и нефольклорные тенденции (М. Броннер, С. Губайдулина, Э. Денисов, Р. Леденев, Е. Подгайц, Т. Сергеева, В. Недосекин), выделяются новые тембровые соединения акустических и электронных инструментов (Д. Длугош, А. Кжановский, Т. Валенская, Н. Попов), говорится о влиянии экспериментальной музыки (Ч. Айвз, Д. Кейдж, М. Фельдман, Э. Браун, К. Вульф, Д. Тюдор), новых систем и приемов композиции (алеаторика, сонористика и коллаж), типов нотации на развитие баянно-аккордеонной музыки и о расширении зоны действия региональных конкурсов, которые привели к общему подъему баянно-аккордеонного исполнительства.

Ключевые слова: баянно-аккордеонная музыка, традиции и новаторство, образно-эмоциональная сфера и инструментально-технические средства.

Annotation. The article notes the main trends in bayan-accordion music, points to the expansion of the imaginative sphere (mysticism, religious motifs, the universe), the search for new timbre colors in compositions written for the modern multi-timbre bayan and academic instruments (chamber ensembles, symphony orchestra), introduction of

performative techniques previously uninherent for bayan solo music, folklore, neofolklore and non-folklore tendencies are traced (M. Bronner, S. Gubaidulina, E. Denisov, R. Ledenev, E. Podgaitis, T. Sergeeva, V. Nedosekin), new timbre connections of natural and electronic instruments (D. Dlugoshch, A. Kzhanovsky, T. Walenskaya, N. Popov) are highlighted, the influence of experimental music is mentioned (C. Ives, J. Cage, M. Feldman, E. Brown, C. Wolfe, D. Tudor), new systems and techniques of composition (aleatorics, sonoristics and collage), types of notation for the development of accordion-music and the expansion of the area of regional competitions, which led to the general rise of bayan-accordion performance.

Keywords: bayan-accordion music, traditions and innovation, figurative-emotional sphere and technical-instrumental resources.

Безусловно, новым явлением в отечественной баянной культуре 1990-х гг. стало создание сочинений для баяна и академических музыкальных инструментов (смычковые, духовые, ударные). Прежде всего следует назвать следующие произведения: «Стихира» (по «Царю Ивану Грозному») для баяна (аккордеона) и виолончели К. Волкова (1990), Партита «Семь слов Христа на кресте» для виолончели, баяна и струнного оркестра С. Губайдулиной (конец 1980-х годов), ее же «In crose» («Крест-накрест») для баяна и виолончели (1995) и «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели (1995), Симфония № 3 «И небо скрылось» для симфонического оркестра с солирующим баяном (1994) С. Беринского, Концерт для баяна, струнных и ударных А. Кусякова (1995), Концерт «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра М. Броннера (1998), «Trans' Ordnung» («Сквозь порядок») для баяна, кларнета и фортепиано Т. Шкербиной (1998), «Sonata di pausa» для скрипки, баяна и фортепиано (1998), «Canticum regretuum» для скрипки, виолончели, баяна и фортепиано (1999), «Радиофония на конец века» (Музыкальная акция для звуковой установки, трубы, баяна и ударных, 2011), «Семь парафраз на темы из «Фиццельмовой вёрджинельной

книги»» для виолончели и баяна (2001), «Цветы Дао» для флейты, баяна, 4 cht (elettriche), 4 струнных (скрипки, альты, виолончели, контрабаса) и оркестра ударных инструментов В. Холщевникова (2000), «Липс-концерт» для баяна и большого симфонического оркестра Е. Подгайца (2001), Концерт «Фрески» для баяна, камерного оркестра и ударных В. Семенова (2004), Концерт «Под знаком скорпиона» для баяна с большим симфоническим оркестром С. Губайдуллиной (2003), Концерт «Viva voce» для баяна и камерного оркестра Е. Подгайца (2006), его же «Katuv» («Так записано...») для фортепиано, баяна и симфонического оркестра (2004).

В 1990-е гг. активно работают в этом жанре украинские композиторы (В. Власов, В. Зубицкий, А. Гайденко, А. Сташевский).

Многим сочинениям этого жанра присуще расширение образной сферы (мистика, религиозные мотивы, образы вселенского пространства), поиски новых тембровых красок в аспекте взаимосвязи тембровой палитры современного баяна и тембровых особенностей классических инструментов, введение приемов игры, ранее не свойственных музыке для баяна соло, но ставших возможными вследствие ассимиляции, диффузии, взаимопроникновения тембрового контекста¹. В этом видится продолжение и развитие тенденций, наметившихся в сольной баянной литературе 1980-х гг., и той линии развития, которая определила процесс академизации оригинальной музыки.

Вопрос соответствия инструментально-технических средств и новых колористических возможностей авторскому замыслу представляет не только научно-теоретический интерес, но имеет большое практическое значение для развития баянной музыки. Отрадно, что современные композиторы учитывают новые перспективы возможностей инструмента.

По мнению исследователей, изучавших оригинальную литературу для баяна 90-х гг. XX столетия – 10-х гг. XXI столетия, в числе которых М. И. Имханицкий, А. А. Михайлова, А. Е. Лебедев, Р. Ю. Шайхутдинов, в музыке названного периода явно прослеживаются как фольклорные, так и неofolklorные стилевые тенденции. «Баян становится одним из любимых инструментов М. Броннера, С. Губайдулиной, для него пишут Э. Денисов, Р. Леденев, Е. Подгайц, более молодые композиторы Т. Сергеева, В. Недосекин и др. При этом наблюдаются драматизация и психологизация идейно-образного содержания, обращение к религиозной тематике, эксперименты с тембровыми техниками письма, стилями и т. д.» [3, 132].

Автор приведенного высказывания подчеркивает мысль о том, что молодой композитор Н. Попов (р. 1986) «активно экспериментирует с тембральными возможностями баяна как сольного инструмента, так и в ансамбле с акустическими (струнными, ударными) инструментами, а также в области электроакустической музыки», считает, что «главным истоком образно-поэтической системы и стиля Н. Попова оказывается творчество Д. Шостаковича. Монологичность, глубокий драматизм, типы образов, некоторые принципы драматургии, формы и лексики, воспринимаемые в наши дни как *знаки стиля* (курсив. – Р. Ш.) Д. Шостаковича, становятся предметом музыкальной рефлексии Н. Попова» [3, 134–135]. Соглашаясь с такой оценкой, отметим, что в зарубежной аккордеонной музыке этот процесс темброво-акустических поисков происходил раньше². Так, например, известны обращения к такому синтезу натуральных и электронных инструментов в творчестве композиторов Польши: Д. Длугощ «Mictaln II» для аккордеона и магнитофонной ленты (1988), А. Кжановского «G» «Relief VIII» для электронной (магнитофонной) ленты с

аккордеоном (1989), Т. Вилецкой «Gesty dizzy» для органа, аккордеона, синтезатора и ударных (1989). В отечественной баянной музыке это направление представлено сочинением Н. Попова («Cantando ma non troppo» для флейты, саксофона, баяна и электроники, в котором композитор ищет индивидуальную интонацию, «идя по пути обострения экспрессивно-выразительной стороны музыкальных образов языка, исполнительской техники, расширения тембро-сонорных приемов») [3, 141].

Важной особенностью отечественного баянного искусства 1990-х гг. явилось расширение границ ансамблевого жанра³. В этот период намечается тенденция к становлению жанра камерной музыки с участием баяна (аккордеона) и стабилизация состава камерного ансамбля: участие классических инструментов в ансамбле с баяном (аккордеоном) показывают его в новой ипостаси – в соотношении тембров классических инструментов с тембровым спектром аккордеона, имитирующего тембры деревянных духовых. Яркие и интересные звуковые сочетания активизируют, в свою очередь, поиски все новых и новых темброво-ансамблевых сочетаний (например, ансамбль «Студия Пьяццолла» в составе: баян, фортепиано, виолончель, ударные).

Необходимо также отметить, что если раньше баянное исполнительство успешно развивалось преимущественно в России и Украине (Квартет баянистов под руководством Н. Ризоля в Украине, Уральское трио баянистов в Екатеринбурге, Орловское трио баянистов, Сыктывкарское трио баянистов, Оренбургское трио баянистов и др.), то примечательным явлением 1990-х – начала 2010-х гг. можно назвать не только факт участия российских, украинских, белорусских и казахских баянистов в международных конкурсах в Германии, Италии, Франции, Испании, Швейцарии, но и расширение зоны действия региональных конкурсов (Белгород, Ди-

митровград, Иваново, Казань, Курган, Магнитогорск, Пенза, Пермь, Ростов, Тула, Тихвин, Уфа), а также организацию первых в России международных конкурсов (Москва, Санкт-Петербург, Барнаул, Владивосток, Новосибирск, Псков, Челябинск, Череповец), что привело к общему подъему баянного исполнительства. Аналогичная тенденция к расширению географии региональных конкурсов в названный период наблюдается в Беларуси, Казахстане, Украине.

Подведем итоги. С появлением первых сочинений крупной формы для баяна определилось основное, камерно-академическое направление в развитии отечественной баянной оригинальной музыкальной литературы. Начиная с 1950-х гг. происходит процесс кристаллизации трех основных путей развития этого направления. По первому пути, со свойственным ему усвоением и продолжением традиций профессиональной классической музыки, развивалось баянное творчество А. Холминова, Т. Сотникова, А. Репникова, Вл. Золотарева, М. Голубь, Ю. Шишакова, А. Кусякова, А. Журбина, Г. Банщикова, Л. Пригожина, А. Томчина, Ю. Соловьёва, В. Владимирова, К. Мяскова, Я. Лапинского, Н. Сильванского, М. Магиденко, В. Бонакова, Г. Комракова, И. Шамо, Ю. Наймушина, В. Веккера, А. Дудника, В. Семенова, С. Губайдулиной, М. Броннера, Р. Леденева; по второму пути, с типичным для него доминирующим преломлением традиций народного искусства, – баянное творчество Ф. Рубцова, Н. Речменского, Ю. Зарицкого, Б. Кравченко, К. Волкова, А. Рыбникова, Н. Бордюг, В. Довганя, П. Лондонова, А. Тимошенко, Г. Шендерёва, В. Зубицкого. Для третьего пути характерно взаимовлияние и органичное взаимопроникновение двух вышеназванных направлений⁴.

В области тембровой драматургии сочинений конца XX – начала XXI в. можно отметить следующие нова-

ции: 1) нивелирование ведущей роли и изменение функций баяна – сольного инструмента, введение его разных тембров и использование не только как **тембро-краски** в качестве одной составляющей, но и как **фактурно-тембрового эквивалента** (á 1а группы духовых); 2) дальнейшее усиление роли тембра, поиск новых решений «принципа инструментального контраста», впервые намеченного в Концерте № 1 для баяна с симфоническим оркестром Н. Чайкина (*«сближение»* тембров баяна и инструментов симфонического оркестра через темброво-колористическую сферу деревянных духовых посредством их использования либо в чистом виде (чаще в высоком регистре), либо в соединении со смычковой группой. Этот процесс имманентного переосмысления тембровой схемы-структуры как по вертикали, так и по горизонтали можно рассматривать как одну из главных, магистральных тенденций баянной музыки **камерно-академического направления** (90-х гг. XX – 10-х гг. XXI столетия). Условно ее можно определить следующим образом: **темброво-пространственная зависимость** и взаимосвязь (термин наш. – В. Б.) всех составляющих темброво-колористическую палитру партитур современного звукотворчества, включение новых, ранее неиспользованных тембров в общий темброво-колористический контекст с одной стороны, и соподчинения в целостном тембровом контексте с другой стороны, привнесение новых, возможно с классической общепринятой точки зрения «чуждых» тембров, расположенных в разных регистрах («темброво-тесситурный эквивалент») электронных носителей (введение бас-гитары в 1970-е гг., синтезатора с их звукоподражательными эффектами «искусственного» тембра, которые уже прошли музыкально-акустическую апробацию, как указывалось ранее в польской аккордеонной музыке 1980-х гг. и в экспериментальной музыке американского авангарда

(Ч. Айвз, Д. Кейдж⁵, М. Фельдман, Э. Браун, К. Вульф, Д. Тюдор), с культивированием в их творчестве темброво-звуковых, акустических в целом детонированных созвучий (контонация, кластеры и т. п.). Вместе с тем нам представляется, что именно **сохранение интонационной** структуры и общего содержания сочинений всех жанров баянно-аккордеонной музыки, возврат к народным интонациям – глубинным, животрепещущим, свойственным всем нациям и народностям, может стать главным постулатом в возрождении духовной культуры, нравственности и «очищении» музыкального языка.

Примечания

¹ Для баяна соло в 1990-х гг. написаны Соната № 2 В. Семенова (1992), Соната № 4 (1990), Соната № 5 «Монолог о вечности» (1995), Соната «Лики уходящего времени» (1999) А. Кусякова, Концертная симфония А. Холминова (1998), Фантазия и fuga И. Хисамутдинова (1995).

² В истории музыки это направление получило название «конкретная музыка», его основателем является французский инженер П. Шеффер.

³ Автор сознательно ограничивает рассмотрение баянного ансамблевого жанра рамками однотопной сферы баяна, исключив участие баяна в составе так называемого смешанного ансамбля (с русскими народными инструментами). Следует отметить, что в зарубежной аккордеонной литературе жанр камерной музыки (классические инструменты с участием аккордеона) сформировался значительно раньше, чем в отечественной баянной музыке (Т. Лундквист, О. Шмидт).

⁴ Строго говоря, данная дифференциация основных путей развития отечественной баянной музыки носит условный характер. На наш взгляд, к третьему направлению можно отнести творчество наиболее видных композиторов конца XX – 10-х гг. XXI в. А. Кусякова и В. Семенова, внесших весомый вклад в развитие мировой академической баянно-аккордеонной музыки.

⁵ См.: «Проект музыки для магнитной ленты» Д. Кейджа (начало 1950-х гг.). Неоклассические художественно-эстетические

принципы основывались на совершенно новых формах творческой деятельности (графическая, электронная, конкретная и записанная на магнитную ленту музыка, алеаторика, сонорика, сонористика и коллаж, новые типы нотации) [2].

Литература

1. *Бычков В. В.* История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. М.: Композитор, 2012. 157 с.
2. *Бычков В. В.* Николай Яковлевич Чайкин (жизнь, творчество, личность, ученики): в 3-х кн. М.: Библиотека клуба адмиралов, 2015. Кн. 2. 205 с.
3. *Шайхутдинов Р. Ю.* Академическое баянное искусство Башкортостана / Уфим. гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Уфа: РИС УГАИ, 2013. 220 с.

References

1. *Bychkov V.* Istorija otechestvennoj bajannoj i zarubezhnoj akkordeonnoj muzykij [History of Domestic Accordion and Foreign Accordion Music]. Moscow: Composer, 2012. 157 p.
2. *Bychkov V.* Nikolaj Jakovlevich Chajkin (zhizn, tvorchestvo, ucheniki) [Nikolai Yakovlevich Chaykin (Life, Work, Personality, Students)]. In 3 books. Moscow, 2015. 205 p.
3. *Shaikhutdinov R.* Akademicheskoe bajannoe iskusstvo Bashkortostana [Academic Accordion Art of Bashkortostan]. Ufa: UGAI, 2013. 220 p.

Бычков Владимир Васильевич – доктор искусствоведения, профессор Челябинского государственного института культуры, академик Международной академии информатизации при ООН, Международной академии наук о природе и обществе при ЮНЕСКО, член Союза композиторов России, член Союза ученых г. Санкт-Петербурга, заслуженный деятель искусств России (Челябинск, Россия).

Bychkov Vladimir Vasilievich – Dr. hab., musicologist, professor, Chelyabinsk State Institute of Culture, Academician, International Informatization Academy [UN], International Academy of Nature and Society [UNESCO], Member, Union of Composers of Russia, Member Union of Scientists of St. Petersburg, Honored Artist of Russia (Chelyabinsk, Russia).

М. И. Карпец / Maxim I. Karpets
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

**ФОНОГРАФИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ
КАК ИНСТРУМЕНТАРИЙ КОМПОЗИТОРСКОГО
ТВОРЧЕСТВА**

**PHONOGRAPHIC MODELING AS AN INSTRUMENTUM
FOR THE ART OF MUSIC COMPOSITION**

Аннотация. Статья посвящена одной из самых быстроразвивающихся и эффективных в техническом и творческом плане техник фонографического моделирования в композиторской практике – технике формирования модели звука, имеющей под собой основание физического описания звуковых объектов. Применение методов физического моделирования звука в сфере мультимедиа все еще в значительной степени не изучено, однако в перспективе может значительно улучшить мультимодальную связь и взаимодействие художника с электронными технологическими системами. Семантическая многосоставность рассматриваемой техники имеет своей основой интеграцию в рамках реализации своего инструментария систем, использующих различные формы и уровни восприятия реальности: зрительного, аудиального, физического. И хотя природа слухового и зрительного восприятия на физиологическом уровне все же различается, и объединение их в единую унифицированную систему представляется затруднительным, однако на уровне создания логической модели, имеющей под собой психические, психологические механизмы, подлинная когерентность чувственного восприятия [зрительного, аудиального, физического] в рассматриваемом аспекте по-видимому, представляет собою единую систему творческого инструментария. Такая полисенсорность в рамках общего сценария, а также универсализм описания алгоритмов взаимодействий внутри аудиального пространства выводят технику физического моделирования звука за пределы всех известных методов синтеза, утверждая ее ведущим инструментом фонографического моделирования для художников, избравших для себя в качестве творческого приложения электронные аудиотехнологии.

Ключевые слова: художественный композиционный инструментарий, фонографическое моделирование, аудиальное пространство, техника звукового синтеза, звуковой объект, интерактивные модели, генеративные сценарии, полисенсорность.

Annotation. The article is devoted to one of the fastest growing and technically and creatively effective phonographic modeling techniques in contemporary composer practice - the technique for forming a sound model based on a physical description of sound objects. The application of sound physical modeling methods in the field of multimedia is still largely unstudied, however, in the future it can significantly improve the multidimensional interactions involving the artist within the electronic technological systems. The semantic multidimensionality of the technology under consideration has as its basis integration within the framework of its core implementation of systems using various forms and levels of perception of reality: visual, auditory, physical. And although the nature of auditory and visual perception at the physiological level is still different, and combining them into a single unified system considerable as difficult, however, at the level of forming a logical model that has psychic, psychological mechanisms, the true coherence of sensory perception [visual, auditory, physical] , in the considered aspect, apparently, represents a unified system of creative tools. Such polysensorism within the framework of the general scenario, as well as the universality of interaction algorithms description within the audial space, takes the technique of physical sound modeling beyond all known synthesis methods, claiming it to be the principal phonographic modeling tool for artists who have chosen electronic audio technology as their creative application.

Keywords: artistic compositional tools, phonographic modeling, audial space, sound synthesis technique, sound object, interactive models, generative scenarios, polysensorism.

Процесс появления электронных аудиотехнологий во второй половине XX столетия, утверждение последних в художественной практике вплоть до наших дней в качестве полноценного инструментария побудили к жизни целый ряд приложений, реализаций, новых форм существования и организации аудиальной текстологии в музыкальном искусстве. Такие гигантские сферы, порожденные глобальными процессами трансформации

феноменологии творчества, как мультимедиа и телекоммуникации, являясь, в сущности, параллельными, а во многом и периферийными областями художественного пространства, в свою очередь стали модулировать основной идеологический спектр последнего, актуализируя, в частности, задачи поиска и реализации универсальных решений в технике моделирования звука. Это в свою очередь способствовало интенсификации поисков и выработки моделей взаимодействия человека с электронными системами, как инструментарием его творческой художественной деятельности в музыкальном искусстве. Однако, недостаточная гибкость этих моделей и по сей день являет собой серьезную проблему. С одной стороны, творческие результаты подобных взаимодействий призваны отвечать эстетическим ожиданиям слушателей, с другой, удовлетворять потребностям множества существующих технологических регламентов. В этом отношении принятые сегодня объектно-ориентированные модели, основанные на конкретных физических алгоритмах реальных или виртуальных звуковых текстур, удовлетворяют всем описанным задачам в полной мере, что позволяет художнику полагаться на высокоуровневые структурированные описания звуковых объектов, не внедряясь в механику низкоуровневого системного программирования [1]. Поскольку дескриптивные характеристики цифрового звука, используемого в мультимедиа, основаны на физических аспектах реальных звуковых объектов, а не только лишь на имманентных особенностях слухового восприятия, стала возможной интеграция техник создания аудиальных моделей с системами графического моделирования, также имеющими физические принципы в своем основании. Последнее, существенно расширило инструментарий композиционной работы в музыкальной сфере.

Всецело являясь аспектом изучения проблематики взаимодействия художника со своим новым инструментарием – электронным технологическим аппаратом непрерывно совершенствуются системы интерактивного взаимодействия [3]. В плане аудиальной эстетики помимо тембрики, звуковысотности, динамики – всего того, чем, собственно, и характеризуется семантика и прагматика музыкального языка, особо стоит выделить узкоспецифическое направление исследований в области синтеза речи. Не случайно, появление этих техник на различных платформах есть часть нашей повседневной реальности во множестве случаев, когда конечным реципиентом той или иной информации является человек. Критерием успешности при этом, прежде всего, служит их сходство с качествами человеческого голоса, уровень технологии распознавания речи, обработки информации и механизма принятия решений на этой основе. Последнее напрямую являет собой звено актуальной задачи – создания систем искусственного интеллекта. Самой простой техникой синтеза речи можно считать способ объединения частей записанной речи, которые впоследствии хранятся в специальной базе данных. И именно с подобной техникой синтеза мы сталкиваемся повсеместно, даже не обращая порой на это внимания, будь то аэропорты или железнодорожные вокзалы. Данный частный пример – пример инструментария, реализующего алгоритмы физического моделирования звука, как элемента технологической, а как мы увидим ниже, и художественной практики. В то время как в художественном пространстве именно звуки неречевой, конкретной либо абстрактной природы приобретают большее значение, будучи используемы в качестве элементов художественно-музыкального или же сопроводительно-фонографического ряда в широком контексте, как в творческом, так и в упомянутом выше узкоспециализированном

технологическом аспектах [мультимедиа, телекоммуникации, веб-дизайн], однако именно совершенствование техник синтеза и распознавания речи, явилось тем спусковым механизмом, который инициировал появление и развитие интерактивных, а впоследствии и облачных техник и технологий композиционной работы со звуком. Очевидно, что огромному распространению интереса к электронному музыкальному инструментарию в широком спектре приложений способствовало повсеместное распространение и относительная доступность т. н. персональных компьютерных систем разного уровня, от смартфонов и планшетов до полноценных рабочих компьютеров, звуковые модули [ЦАП/АЦП]¹ в которых, в настоящее время являются стандартным компонентом. При этом, для рядового слушателя уже стали обыденными сложные звуковые образы, эффекты, являющиеся частью языка фонографических партитур современной игровой индустрии, саундтреков научно-популярного и научно-фантастического кинематографа, различного рода мультимедийных презентаций, интерфейсов человек-машина [Human-machine interface, НМИ]² и т. д. [4] К тому же фундаментальные исследования в области виртуальной реальности и мультимедиа последних десятилетий показали, что аудиальная информация в контексте конкретных задач может быть гораздо более эффективной, чем визуальная информация [5]. Сегодня, когда мы окружены многочисленными, зачастую незаметными, интегрированными в обыденные предметы компьютерными комплексами, будь то технологии Smart home или интернет вещей³, аудиальные интерфейсы различного рода и уровня сложности используются, чтобы привлечь внимание людей и предоставить им быстрый доступ к информационным системам, базам данных. Важность и значимость таких интерфейсов возрастет с огромной скоростью и эффективностью. Вычислительные мощно-

сти корпоративных серверных платформ и связанных с ними облачных технологий, связуя этот универсальный информационный комплекс, предоставляют глобальный базис инструментария обработки информационных потоков, несоизмеримый с возможностями персональных систем. И это уже стало реальностью – непосредственной частью повседневной жизни [Google assistant, Siri, Алиса от Яндекса, огромный массив приложений для мобильных OS и т. д.]. В творческом плане это может и уже начинает в корне менять как парадигму сложившихся инструментальных решений, так, собственно, аксиологию, семантику и прагматику художественного пространства в целом.

Для целей создания, синтезирования звучаний, манипуляций с ними, выработки адекватного понятийного и терминологического аппарата в условиях, при которых художник, исследователь музыки мог бы свободно размышлять в этих категориях, имеет принципиальное значение необходимость организовать наши интуитивные звуковые абстракции в объекты подобно тому, как абстрактные категории формулируются в определения визуальных объектов. В связи с этим опыт исследователей и музыкантов в широком спектре практических областей и истории электронных аудиотехнологий приобретает особый смысл, позволяя избежать повторного изобретения велосипеда, обнаружения ранее достигнутых результатов. Сам термин «звуковые объекты», также, как и тщательный, детальный анализ последних с точки зрения восприятия был осуществлен П. Шеффером [12], а их классификация расширена Р. М. Шафером [13], который так же представил систему фонографической каталогизации, организованной в соответствии с атрибуцией элементов. В последнее время создана фундаментальная база для подобного тезауруса, доступна общая терминология для описания звуковых объектов

как с феноменологической точки зрения, так и для описания целых структурных комплексов таких объектов (к примеру, звуковых ландшафтов) [11; 14].

Творческий процесс фонографического моделирования аудиальной ткани и ее отдельных составляющих звуковых объектов подразумевает необходимость определения моделей для синтеза, обработки и композиции звука. Идентификация моделей, визуальных или акустических, эквивалентна в своей природе и включает систему высокоуровневых конструктивных интерпретаций, сформированных с самого низкого – нулевого уровня (т. е. пикселей – в случае с графическими системами или семплами – в случае со звуком) [2]. Важно, чтобы сама модель была связана с семантикой фонографического текста таким образом, чтобы стало возможным интуитивное воздействие на ее параметры. В то время как процессы создания музыкальной композиции на уровне моделей высокого уровня абстракций, смысловых и текстологических формул инициируются художником, имеющим, постоянно развивающимся и применяющим на практике навыки организации звуков во времени, то разработка и использование структур, составляющих эти модели и механизмов генерации и обработки звука, составляет насущную задачу исследователей – звукорежиссеров и инженеров. В реальных ситуациях живого творческого процесса также проявляется потребность в промежуточных, междисциплинарных профессиональных навыках, позволяющих не только реализовывать те или иные конкретные творческие идеи, но и создавать алгоритмы и интерактивные формы взаимодействий различных технологических комплексов и процессов, создавая тем самым новые формы реализации композиционных техник и идей [3]. Однако, не только лишь технологические новшества могут модулировать творческие процессы. Примером обратного рода модуляций, – проникновения

эстетики объектно-ориентированного фонографического моделирования и соответственно программирования в природу мультимедийных технологий, в частности, стали реализация и утверждение нового стандарта аудиовизуального кодирования MPEG-4. Этот стандарт является дескриптивный формат структурирования звука для представления различных техник интеграции и обмена моделями цифровых звуковых объектов [15].

Одной из самых быстроразвивающихся и эффективных в техническом и творческом плане техник фонографического моделирования в композиторской практике сегодня является формирование модели звука, имеющее под собой основание физического описания звуковых объектов. Однако применение методов физического моделирования звука в сфере мультимедиа все еще в значительной степени не изучено, при том, что в перспективе может значительно улучшить мультимодальную связь и взаимодействие художника с электронными технологическими системами. Перспективность этой технологии сегодня формулируется как в профессиональной практике художников, музыкантов, имеющих дело с электронными аудиотехнологиями в качестве своего основного инструментария, так и специалистов смежных, непосредственно связанных с этим областей [программистов, звукорежиссеров]. Всё это подтверждается растущим числом коммерческой продукции, реализованной на принципах рассматриваемой техники, в основании которой заложены программные алгоритмы синтеза и пространственного акустического моделирования [9; 6; 8; 7; 10].

Основа дифференциации взаимосвязей в аудиальном пространстве заключена в возможностях корреляций отдельных звуковых событий с объектами. Такие объекты могут быть трактованы в феноменологическом плане, и их семантическая интерпретация может несколько от-

личаться от существующего сегодня принятого описания [13]. Модели же представляют собой конструктивные описания объектов, которые можно использовать для создания новых звуковых событий, текстур либо же для модификации уже существующих. К тому же модели позволяют преобразовывать звучания, с целью получения множества разных его вариативных форм, открывая возможности интерактивного взаимодействия с исходным звуковым объектом в преодолении возможной общей статичности, «замороженности» аудиальных событий, придавая динамику конечной фонографии. К примеру из области компьютерной графики: графический объект [элемент интерфейса, отдельный элемент предназначенный к последующей анимации] на экране, вне контекста, можно рассматривать как статическое изображение, однако, если впоследствии мы планируем интерактивные формы взаимодействия с этим объектом, то, с целью получения контекстно-зависимых представлений необходимо учитывать абстракции возможных форм развития сценариев этого объекта и связывать их с общей моделью целого. По этой аналогии, аудиальное событие, рождающееся в результате взаимодействий между двумя объектами, может быть изначально представлено в виде предварительно фиксированного, статичного звучания. При этом для создания «живых», интерактивных форм взаимодействий между аудиальными объектами необходимо будет учитывать, помимо их структурных особенностей, также и общую абстрактную динамическую модель, описывающую возможные конфигурации алгоритмов их взаимодействия.

В области композиторской техники, художественной фонографии подобные генеративные сценарии представляют собой макромодели, придающие абстрактным объектам вычислительную [вычисляемую] форму, представляя таким образом основу для выстраивания архи-

тектуры механизмов фонографического моделирования в широком спектре аудиальной эстетики. Генеративные сценарии могут представлять динамику реально- либо виртуально генерированных, основанных на принципах физического моделирования объектов. При этом они также могут быть описаны и рассмотрены на уровне физических качеств и особенностей их взаимодействий с органами чувств слушателя. Однако для реализации окончательной концепции звука необходим также дополнительный, составляющий этап художественной и технологической работы, учитывающий акустические аспекты распространения звука и взаимодействия его с физиологическими и психологическими особенностями слухового восприятия человека, находящегося в состоянии интерактивных взаимодействий относительно источника звука в условиях конкретных физических пространств. Подобный уровень модификации событий имеет колоссальные ресурсы влияния на атрибуты звуковых объектов и управляется на уровне моделей обработки.

Модели обработки также могут быть классифицированы на основании их степени вовлеченности в общую модель, на основании художественных задач в конкретном генеративном сценарии, а также последствий своей вовлеченности в эту модель – влияния на возможные формы распространения звука от источника к слушателю. К примеру, система реверберации может быть выстроена на основе абстракции алгоритма обработки цифрового сигнала, при этом ее внутренняя структура элементов управления регулирует как внешние психологически-мотивированные, воспринимаемые атрибуты (тепло, яркость, прозрачность и т. д.), так и конкретные физические атрибуты реального или вымышленного пространства (диффузию, степени поглощения и т. д.).

При использовании классических техник звукового синтеза звука моделирование звучаний достигается с по-

мощью эффективных и широко применяемых алгоритмов, например, – частотной модуляции. Такие техники позволяют художнику создавать аудиальные объекты как таковые. При этом не учитываются физические параметры, акустические особенности пространств и материалов, задействованных в его конструкции. Однако последнее, со всей очевидностью, модулируя физическую и эстетическую картину, также выступает как элемент общего инструментария фонографии композиции.

Семантическая многосоставность и универсализм описания алгоритмов взаимодействий внутри аудиального пространства выводит технику физического моделирования звука за пределы всех известных методов синтеза, утверждая ее ведущим инструментом фонографического моделирования для художников, избравших для себя в качестве творческого приложения электронные аудиотехнологии. Объемность средств художественной выразительности моделей, построенных на этой основе, достигается за счет большой гибкости форм реализации и контроля над взаимодействием объектов разных семантических и семиотических свойств и архитектуры в общем контексте художественной формы. Восприятие созданных звуковых объектов, исходя из особенностей структуры их акустической природы, диктует использование специальных композиционных техник, реализованных применением объектов другой архитектуры, моделей и сценариев [систем пространственной, временной, динамической обработки и т. д.]. Последние, в свою очередь, модулируя исходную семантику, значительно расширяют возможности общей композиционной работы с материалом. Благодаря стремительному развитию технологий, вычислительная многопоточковая сложность алгоритмов физического моделирования сегодня становится доступной для приложений реального времени⁴. Упомянутая многосоставность имеет своей

основой интеграцию в рамках реализации своего инструментария систем, использующих различные формы и уровни восприятия реальности: зрительного, аудиального, физического. Такая полисенсорность в рамках общего сценария физического моделирования представляет очевидное преимущество по сравнению с классическими техниками синтеза. И хотя природа слухового и зрительного восприятия на физиологическом уровне все же различна, и объединение их в единую унифицированную систему представляется затруднительным, однако на уровне создания логической модели, имеющей под собой психические, психологические механизмы, подлинная когерентность чувственного восприятия [зрительного, аудиального, физического] в рассматриваемом аспекте, по-видимому, представляет собою единую систему творческого инструментария. Организация алгоритмов взаимодействий между различными формами восприятия представляется важным аспектом композиционной техники для максимизации объема информации, транслируемой реципиенту. При этом унификация визуальных и аудиальных моделей восприятия наиболее корректно реализуется на уровне абстракций, где культурные коды и аспекты опыта восприятия являются фундаментальными механизмами моделирования общей композиционной работы.

Примечания

¹ ЦАП/АЦП – технологии цифро-аналогового и аналогово-цифрового преобразования. Аналого-цифровой преобразователь – устройство, преобразующее входной аналоговый сигнал в дискретный код (цифровой сигнал). Обратное преобразование осуществляется при помощи цифро-аналогового преобразователя.

² Человеко-машинный интерфейс (ЧМИ) (англ. *Human-machine interface*, НМИ) – широкое понятие, охватывающее инженерные решения, обеспечивающие взаимодействие человека-оператора с управляемыми им машинами.

³ Умный дом (англ. *smart home*) – система домашних устройств, способных выполнять действия и решать определенные повседневные задачи без участия человека. Данная технология рассматривается как частный случай интернета вещей, она включает доступные через интернет домашние устройства, в то время как интернет вещей включает любые связанные через интернет устройства в принципе. Интернет вещей (англ. *internet of things*, IoT) – концепция вычислительной сети физических предметов («вещей»), оснащенных встроенными технологиями для взаимодействия друг с другом или с внешней средой, рассматривающая организацию таких сетей как явление, способное перестроить экономические и общественные процессы, исключаяющее из части действий и операций необходимость участия человека.

⁴ К примеру – Max/MSP – программная среда, содержащая набор инструментов для интерактивной композиционной работы в сфере аудиальной и визуальной генерации и трансформации, включая алгоритмы взаимодействия в реальном времени.

Литература

1. *Карнец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // *Временник Зубовского института.* СПб., 2018. № 1. С. 90–95.
2. *Карнец М. И.* Метаморфозы концептуальной и перцептуальной модели тембра в пространстве современной аудиальной культуры // *Вестник культуры и искусств.* Челябинск, 2017. № 1 (49). С. 93–101.
3. *Карнец М. И.* Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции // IV-й Санкт-Петербургский международный культурный форум. СПб., РИИИ, 2015. С. 30–31
4. *Карнец М. И.* Симуляция фонографических архетипов в контексте глобальных тенденций виртуализации пространства современной аудиальной культуры // *Вопросы инструментоведения* СПб., 2017. С. 279–283.
5. *Begault D. R.* 1994. 3-D Sound for Virtual Reality and Multimedia. Boston, MA: Academic Press; Madhyastha, T. M.,

- and Reed, D. R. 1995. Data sonification: do you see what I hear? *IEEE Software* 12(2). P. 45–56
6. *Bilbao S., Hamilton B.* Directional source modeling in wave based room acoustics simulation // *Proceedings of the 2017 IEEE Workshop on Applications of Signal Processing to Audio and Acoustics (WASPAA)*. P. 121–125.
 7. *Bilbao S., Torin A., Chatziioannou V.* Numerical Modeling of Collisions in Musical Instruments // *Acta Acustica united with Acustica*. 2015. Vol. 101(1). P. 155–173.
 8. *Desvages C.* Physical Modelling of the Bowed String and Applications to Sound Synthesis / *University of Edinburgh*. [Edinburgh], 2018. 155 p.
 9. Электронный ресурс. URL: <https://www.native-instruments.com/en/products/komplete/synths/reaktor-6/> (дата обращения 21.09.2019).
 10. *Perry J., Gray A., Bilbao S.* Optimising a Physical Modelling Synthesis Code Using Hybrid Techniques // *Proceedings of the International Conference on Parallel Computing*. Edinburgh, 2015. September 1–4.
 11. *Risset J.-C.* An introductory catalog of computer-synthesized sounds. Technical Report. Bell Telephone Laboratories. Murray Hill, New Jersey, 1969.
 12. *Schaeffer P.* *Traité des objets musicaux*. Paris: Édition du Seuil; 1966. 671 s.
 13. *Schafer M. R.* *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart, 1977. XII, 301 p.
 14. *Truax B.* (ed.) *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: ARC Publications; McAdams, S. 1987 // *Music: a science of mind? Contemporary Music Review*. 1978. Vol. 2, № 1. P. 1–61.
 15. *Vercoe B. L., Gardner W. G., Scheirer E. D.* Structured audio: Creation, transmission, and rendering of parametric sound representations // *Proceedings of the IEEE*. 1998. Vol. 86. № 5 (May). P. 922–940.

References

1. *Karpets M. I.* Instrumentariy sozdaniya virtual'nykh tsennostey: fono-graficheskaya metafora v khudozhestvennom prostranstve [Organum for virtual value formation: Phonographic metaphora

- in artistic space] *Vremennik zubovskogo instituta*, 2018, № 1, S. 90–95, Saint-Petersburg, 2018. (in Russian)
2. *Karpets M. I.* Metamorfozy kontseptual'noy i pertseptual'noy modeli tembra v prostranstve sovremennoy audial'noy kul'tury [Metamorphoses of the conceptual and perceptual models of timbre in a contemporary audial culture] *Vestnik kul'tury i iskusstv*, 2017, № 1 (49). S. 93–101, VAK, Chelyabinsk, 2017 (in Russian).
 3. *Karpets M. I.* Performans kak voploshchenie prirody interaktivnykh form muzykal'noy kompozitsii [Performance as an epitome for the nature of interactive forms of musical composition] IVth Saint Petersburg International Cultural Forum, Saint Petersburg, Russian Institute for the History of Arts, 2015. C. 30–31. (in Russian).
 4. *Karpets M. I.* Simulyatsiya fonograficheskikh arkhetyпов v kontekste global'nykh tendentsiy virtualizatsii prostranstva sovremennoy audial'-noy kul'tury [Phonographic archetypes simulation in the global context for a virtualization the space of contemporary audial culture] *Voprosy instrumentovedeniya Sankt-Peterburg*, 2017. S. 279–283. (in Russian).
 5. *Begault D. R.* 1994. 3-D Sound for Virtual Reality and Multimedia. Boston, MA: Academic Press; Madhyastha, T. M., and Reed, D. R. 1995. Data sonifi-cation: do you see what I hear? *IEEE Software* 12(2): 45–56.
 6. *Bilbao S., Hamilton, B.* Directional source modeling in wave based room acoustics simulation. *Proceedings of the 2017 IEEE Workshop on Applica-tions of Signal Processing to Audio and Acoustics*, 121–125, 2017.
 7. *Bilbao, S., Torin, A., Chatziioannou, V.* Numerical Modeling of Collisions in Musical Instruments. *Acta Acustica united with Acustica*, 101(1): 155–173, 2015.
 8. *Desvages C.* Physical Modelling of the Bowed String and Applications to Sound Synthesis. PhD thesis, University of Edinburgh, 2018.
 9. URL: <https://www.native-instruments.com/en/products/komplete/synths/reaktor-6/> (date of the application 21.09.2019).
 10. *Perry, J., Gray, A., Bilbao, S.* Optimising a Physical Modelling Synthesis Code Using Hybrid Techniques. *Proceedings of the*

- International Conference on Parallel Computing, Edinburgh, September 1–4, 2015.
11. *Risset J.-C.* 1969. An introductory catalog of computer-synthesized sounds. Technical Report. Bell Laboratories, Murray Hill, New Jersey.
 12. *Schaeffer P.* 1966. *Traite des objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil. 671 s.
 13. *Schafer M. R.* 1977. *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart Limited.
 14. *Truax B.* (ed.) 1978. *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: ARC Publications; McAdams, S. 1987. Music: a science of mind? *Contemporary Music Review* 2 (1): 1–61.
 15. *Vercoe B. L., Gardner, W. G., Scheirer, E. D.* Structured audio: Creation, transmission, and rendering of parametric sound representations, *Proceedings of the IEEE*, Vol. 86. № 5 (May). P. 922–940.

Карпец Максим Иванович – композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств, член Санкт-Петербургского Союза ученых, член-корреспондент Международной академии информатизации (ООН), член бюро учебно-методического центра развития образования в сфере культуры и искусства комитета по культуре правительства Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия).

Karpets Maxim Ivanovich – PhD, musicologist, composer, senior research scientist, Russian Institute for the History of the Arts, member of the St. Petersburg Union of Scientists, corresponding member of the International Academy of Informatization (UN), member of the Bureau of the Educational and Methodological Center for the development of education in the field of culture and art of the Committee on Culture Government of St. Petersburg (St. Petersburg, Russia).

mcarpets@mail.ru

Б. Т. Аманжол / Bakhtiyar T. Amanzhol
(*Алматы, Казахстан / Almaty, Kazakhstan*)

Е. А. Фатьянова / Elena A. Fatyanova
(*Санкт-Петербург, Россия / St. Petersburg, Russia*)

ЭТНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭЛЕКТРОНИКИ: ТЕМБРЫ, ФАКТУРА, КОМПОЗИЦИЯ

ETHNIC MUSIC IN THE CONTEXT OF MODERN ELECTRONICS: TIMBRES, TEXTURE, COMPOSITION

Аннотация. В статье рассматриваются новые способы и формы адаптации языка традиционной музыки в контексте средств музыкальной электроники на примере казахской музыкальной традиции. Авторы статьи описывают совместный опыт транскрипции казахского кюя для клавишного синтезатора. Широкие возможности электронного музыкального инструментария используются для воспроизведения характерной для Азии звуковой эстетики обертонового звукоряда, а также сложных тембров, включающих в себя большую гамму шумовых призвуков.

Ключевые слова: тембр, традиционные музыкальные инструменты, электронная музыка, клавишный синтезатор.

Annotation. The article is devoted to new ways and forms of adaptation of the traditional music language in the context of musical electronics explained through the Kazakh musical tradition. The authors describe the collaborative experience of transcription of the Kazakh kui for keyboard synthesizer. The extensive possibilities of electronic musical instruments are used to reproduce the characteristic Asian sound aesthetics of the overtone scale, as well as complex timbres, including a large range of noise overtones.

Keywords: timbre, traditional musical instruments, electronic music, keyboard synthesizer.

В последние десятилетия этническая музыка включена в контекст практически всех современных направ-

лений музыкальной практики. В сфере электронной музыки этот процесс начался практически с ее появления во второй половине XX в. – с включения тембров этнических инструментов или их имитаций. В настоящий период можно отметить «встречное движение» двух направлений – с одной стороны, в сфере электронной музыки сохраняется интерес к традиционным тембрам и появляется к формам организации музыкального языка, таким, как фактура, пространственно-временная организация. С другой, композиторы академического направления все чаще прибегают к сложившимся в сфере электронной музыки средствам работы с этническим материалом. В данной статье рассматриваются новые уровни и формы адаптации языка традиционной музыки в контексте средств музыкальной электроники на примере казахской музыкальной традиции. Ее отличительной особенностью является сохранность традиционных форм и их естественное развитие в системе современной культуры – традиции инструментального исполнительства здесь интегрированы в культурном сознании нации, включены в современный контекст казахской культуры.

Важной основой поисков, связанных с природой звука, – того, как он трансформируется, воспроизводится средствами электроники, – является его обертоновая природа и различные сочетания звуков с определенной высотой, звучаний, сформированных на многовековых традициях с сочетаниями сопутствующих шумов. На этих пересечениях возникают авангардные открытия музыкальной мысли, обращенной к народным традициям, идущим из глубины веков, опирающихся на представления о том, что музыка вырастает из звуков окружающей природы, что музыка – это, по большому счету, и есть ее звучания.

В русле этих направлений изучается заложенный в традиционной музыке потенциал – присутствующая

в этнической музыке «многомерность» пространства, осознаваемая и передаваемая исполнителями микро-структура звука, выраженная и культивируемая обертоновость, частотная характеристика, ритмическая гибкость. В свою очередь в электронике есть потенциал для передачи нюансов звучания традиционных инструментов, возможности для изменения параметров звука в реальном времени, для создания звуковой проекции традиционной музыки средствами электроники.

В настоящее время в электронной музыке развиваются два направления: это работа с записанными звуками и создание уникального тембра, не имеющего аналога в традиционной музыкальной инструменталии. Работа с записанным тембром этнического инструмента многогранна за счет его богатейших возможностей. В этом творческом процессе возможно бесконечное число вариантов трансформации, а выбор звуковой палитры и дальнейшая работа с обертонами подчинена художественному замыслу композитора или аранжировщика.

В отечественной музыке композитором, стоящим у истоков музыкальной электроники и синтеза этнических тембров, является Эдуард Артемьев, чьи опыты в этой сфере сразу привели к высокохудожественным результатам.

Впервые Эдуард Артемьев обратился к звучанию темир-комуза в сочинении «12 взглядов на мир звука: Вариации на один тембр» (1969). Избранный тембр, по словам композитора, оказался близок звучанию электронных инструментов, а «синтезатор АНС предоставлял уникальную возможность построения тембра из любого количества обертонов, управления гармониками на всей полосе партитуры синтезатора» [5, 35]. В вариациях происходит расшатывание и разрушение тембрового спектра звука. Далее композитор работает с «осколками», «фантомами» тембра и зеркальными отражениями обер-

тонового ряда. «И все эти технические ухищрения опираются на имитационную и контрапунктическую технику полифонии строгого стиля» [4, 63].

В «Медитации» к кинофильму «Сталкер» (1979) режиссера Андрея Тарковского композитор включает записанный и отредактированный тембр тара. Этнический тембр выбран композитором для иллюстрации восточной линии сюжета кинофильма. По замыслу композитора, сильно замедленный с высоким уровнем реверберации тембр тара является частью драматургии кинокартины.

Следующим сочинением – обращением к звуковому миру традиционной культуры – является «Фантом из Монголии» для народного женского голоса и синтезаторов (1991). В этом сочинении композитор включает в партитуру горловое пение и струнный инструмент *щандз*.

В своей теоретической работе «Заметки об электронной музыке» (1989) Артемьев отмечает, что «музыка и эстетика Востока уже давно разрешили некоторые проблемы, постановка и освоение которых в Европе стали возможным только с рождением нового направления электронной музыки. Это прежде всего лады, не укладывающиеся в нашу темперацию; тембры, ранее считавшиеся «немузыкальными» (например, киргизский народный инструмент «темир-комуз», характерному звучанию которого весьма близки классы некоторых синтетических звуков)» [3].

В настоящее время в развитии электронной музыки можно отметить расширение выразительных средств, заимствованных из традиционной музыки с одной стороны, и расширение технических возможностей их преобразования, с другой.

Авторы доклада занимаются продвижением в исполнительскую и в композиторскую практику клавишных электронных синтезаторов. Как известно, такие инструменты имеют немалые возможности для воспроизведе-

ния различных звучностей, например оркестра или различных ансамблей. Большой и непростой задачей стало для нас приспособление этого вида инструментов для воспроизведения музыкальных традиций Азии, имеющих в своей основе звуковую эстетику обертонового звукоряда, а также сложных тембров, включающих в себя большую гамму шумовых призвуков. Эта эстетика проявляется не только в качестве звука, фактуры, формы, но и в музыкальном инструментарии, соответствующем звукоидеалу традиции.

Работа с тембрами традиционных восточных инструментов средствами электроники может идти разными способами. В первую очередь, это имитация тембров и передача ансамбля инструментов в реальном времени. Преодолевая сложности в демонстрации тембра, необходимо избежать однообразия звучания благодаря исполнительским приемам и применению контроллеров в момент исполнения. Одним из вариантов приближения имитации к оригиналу может быть конструирование, программирование «многослойного» тембра с присутствием не только тоновой составляющей, но и добавлением шумов и призвуков, создающих определенную «звуковую ауру».

Далее можно подключить процесс семплирования. В современных синтезаторах присутствует весьма ограниченный набор этнических инструментов. Поэтому первостепенной задачей является расширение круга тембров для исполнения традиционной музыки. В процессе записи тембра традиционного инструмента необходимо учесть исполнение разнообразными штрихами и приемами игры и зафиксировать шумовую составляющую тембров. Фактически семплирование – это процесс «оцифровки» тембра, который потребуется для перехода к следующему этапу – обработке «оцифрованного» тембра эффектами и редактированию параметров

эффекта в реальном времени. После этого этапа, возможно, появятся оригинальные композиции с применением этнических тембров, но звучащих по-новому в электронном обрамлении. Высокохудожественными примерами сочинений с подобной концепцией могут служить упомянутые ранее сочинения Э. Артемьева – «12 взглядов на мир звука», «Медитация из к/ф “Сталкер”», «Фантом из Монголии».

Одной из таких традиций, богатых тембровыми ресурсами и другими выразительными возможностями, является казахская этническая музыка, с образцами которой мы работали. При работе над первым этапом, т. е. над имитацией тембров для исполнения сочинения, была создана транскрипция для клавишного синтезатора казахского кюя «Ойтолгау». В процессе работы мы столкнулись с непростыми задачами, которые необходимо было решить.

Один из авторов статьи, композитор Бахтияр Аманжол, так комментирует свое сочинение: «Композиция строится на тематизме казахского народного кюя “Ойтолгау”. Название можно перевести как “На волнах моих мыслей”. Фактура композиции состоит из нескольких пластов, которые свободно в плане метроритма накладываются друг на друга, в этом собственно и образ произведения: свободно и многослойно дышащая природа. Перед исполнителем стоит непростая задача. Один исполнитель на синтезаторе должен воспроизвести сразу несколько свободно метроритмически дышащих пластов. Постановка такой задачи и ее решение выносит синтезатор на новый уровень возможностей».

Безусловно, воссоздание гибкости, текучести музыки кюя – нелегкая задача для исполнителя. Для художественной передачи тембров традиционных инструментов, нюансировки звучания применен широкий арсенал технических возможностей электронного инструментария.

В процессе редактирования частотных характеристик ударного инструмента *дауылпаз-табла* было сделано несколько вариантов звучания *таблы* – от матового до яркого. Выполнена запись нескольких протяженных по времени ритмических паттернов для реализации гибкой метроритмической структуры сочинения и расширенного динамического диапазона.

Несколько вариантов тембра варгана были обработаны с помощью модуляции и эффекта LFO Wah с низкой скоростью и средним уровнем глубины эффекта. Для имитации звучания варгана в записи фраз уровень модуляции менялся от низкого значения до среднего.

Тембр *жетыгена* выполнен в нескольких оттенках звучания с помощью частотной коррекции.

Окарина в электронной композиции звучит в составе тембра, состоящего из двух слоев, который представлен в нескольких вариантах. Вторым слоем к окарине добавлен тембр *Bottle Blow* для имитации свистящего призвука. Двухслойный тембр представлен в композиции с эффектом глиссандо и без него с высоким уровнем хора и реверберации. В каноне для достижения эффекта вибрато в партии окраины в процессе игры исполнитель плавно увеличивает параметр модуляции до 70.

Впервые в исполнении в реальном времени на синтезаторе имитируется звучание горлового пения. К синтезированному тембру из банка пэдов добавлены 11 обертонов, переливы которых мы слышим благодаря применению эффекта *Phaser* и редактированию фильтра высоких частот в реальном времени с помощью педали экспрессии. Обертоны добавлены к основному тону с помощью возможностей синтезатора, без использования компьютерного обеспечения. Обертоны в звучащую партию вводятся постепенно, изменяя настройки *Cut off* с помощью педали экспрессии. Параллельно включается педаль удержания основного тона, и партия горлового

пения развивается параллельно всему музыкальному материалу.

Именно благодаря приобщению к транскрипции традиционной музыки возникла идея внедрения обертонов в клавишный синтезатор для имитации горлового пения. При исполнении произведений европейских композиторов такой потребности не возникало.

Несмотря на многообразие подходов к работе над электронной транскрипцией звучания традиционных инструментов и традиционной музыки и потенциально бесконечное множество художественных результатов, в настоящее время актуальна разработка методов и алгоритмов решения тех или иных художественных задач в этой сфере.

Ведь трансляция традиционной культуры средствами электроники является частью эстетики современного медиа-пространства, и усилиями профессионалов она может стать средством приобщения не только к высоким образцам традиционной культуры, но и особенностям композиторского языка нашего времени и выражению общечеловеческих ценностей.

Литература

1. *Аманжол Б.* Musical traditions of Tengrianism // *Jornal of Literature and Art Studies*. 2014. Vol. 4, № 1. P. 46–54.
2. *Аманжол Б.* Музыка как язык сознания // *Хабаршысы. Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы*. Алматы, 2014. № 2 (3). С. 15–27.
3. *Артемьев Э. Н.* Заметки об электронной музыке: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html> (дата обращения 28.06.2019)
4. *Егорова Т. К.* Вселенная Эдуарда Артемьева. М., 2006. 255 с.
5. *Суслова Л. В.* Прорыв в новые звуковые миры: беседа с Э. Артемьевым // *Музыкальная академия*. 1995. Вып. 2. С. 33–42.

References

1. *Amanzhol B.* Musical Traditions of Tengrianism. *Journal of Literature and Art Studies*. New York, David Publishing Company, 2014, vol. 4, no. 1. P. 46–54.
2. *Amanzhol B.* Muzyka kak yazyk soznaniya [Music as the Language of Consciousness]. *Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy [The Bulletin of the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire]*. Almaty, 2014, no. 2 (3). P. 15–29. (In Russian)
3. *Artem'ev E. N.* Zametki ob elektronnoy muzyke [Notes about Electronic Music]: [Elektronic resuorce]. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html> (access date 28.06.2019) (In Russian)
4. *Egorova T. K.* Vseennaya Eduarda Artem'eva [Edward Artemiev's Musical Universe]. Moscow, Vagrius Publ., 2006. 255 p. (In Russian)
5. *Suslova L. V.* Proryv v novye zvukovye miry: Beseda s E. Artem'evym [Edward Artemiev: A Breakthrough to the New Words of Sounds]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. Moscow, 1995, no. 2. P. 33–42. (In Russian).

Аманжол Бахтияр Туткабайұлы – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Казахстан).

Amanzhol Bakhtiyar Tutkabaiuly – PhD, musicologist, composer, professor, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

ba707kz@gmail.com

Фатьянова Елена Алексеевна – аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

Fatyanova Elena Alekseevna – postgraduate, organology department, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).

fatyanovaelena@mail.ru.

Натали Ротенберг / Nathalie Rotenberg
(Иерусалим, Израиль / Jerusalem, Israel)

**ФИГУРА УЛИЧНОГО МУЗЫКАНТА: ТРАНСФОРМАЦИЯ
ОБРАЗА В ИЗМЕНЯЮЩИХСЯ УСЛОВИЯХ**

**PORTRAIT OF STREET MUSICIAN: THE CHANGING
IMAGE OF THE STREET PERFORMERS IN VARYING
CONTEXT**

Аннотация. В статье рассматриваются различные подходы к изучению феномена уличного музицирования, существовавшие ранее и вновь возникающие в академическом дискурсе. Особое внимание уделяется этимологии понятий, характеризующих деятельность уличных исполнителей и их идентичность со множества ракурсов – от апологетики адептов данной арт-практики до обвинений в анти-социальном поведении. В выводах отмечается тенденция усиления «эффекта присутствия» уличных музыкантов в звуковом ландшафте современного города и выявляются предпосылки этого явления.

Ключевые слова: уличный музыкант, баскинг, урбанистическая культура, городские арт-практики.

Annotation. This article will be addressing to different approaches in the study of the phenomenon of street music, ones from the past and those currently emerging in the academic discourse. Particular attention will be drawn to the etymology of terms, ones used to characterize the activity of street performers as well as their identity from a diversity of perspectives – varying from the advocacy of adepts in the art-practice to the accusation in antisocial behavior on their behalf. In the conclusion, the author indicates the tendency of intensification in the «presence effect» of the street musicians within the soundscape of a modern city while suggesting and discerning the preconditions to the occurrence.

Keywords: street musician, busking, urban culture, urban art-practices.

Уличные музыканты – кто они?

Уличная музыка – коренящаяся в фольклоре и античных праздниках, и в то же время актуальная креативная практика сверхсовременных мегаполисов, постоянно обновляющаяся вместе с технологиями, приобретающая поистине «глобальный» характер.

По мнению британского этномузыколога Дж. Мак-Кея, музыка, звучащая на городских улицах, исторически являлась продуктом маргинальных фигур [12]. В исторической ретроспективе уличные музыканты, как правило, – субъекты без собственности, без земли, порой без определенного места жительства, сироты и беспризорники, представители различных групп мигрантов – беженцы, переселенцы, наемные рабочие либо освобожденные рабы (в зависимости от эпохи и географических координат). Нередко это люди с ограниченными физическими возможностями (часто слепые) [15], инвалиды войны [12]. Показательно, что в разговорном польском одним из синонимов-определений уличного музыканта является *świrk* – широкое понятие, обозначающее также «уродец»! [7]. Тем не менее, это люди, обладающие специфическими навыками и способностями, среди которых такие, как память, слух, моторика, артистизм [4].

Вследствие этнической маргинальности уличный музыкант часто отождествляется с образом «Чужого» [1]: таковы тирольские шарманщики в Петербурге XIX в. [3], немецкие духовые оркестры и ямайские барабанщики в Британии, выходцы из стран Африки в США, еврейские клейзмеры, цыганские хоры и ансамбли – едва ли не по всему миру [15]. И хотя увлечение экзотикой было и остается весьма сильным [12], она может превратиться в свою диалектическую противоположность – ксенофобию.

Отчасти примыкает к маргиналам и студенчество – группа, пребывающая в процессе социального становления (от средневековых вагантов до студентов современных музыкальных учебных заведений), – именно они, по мнению П. Уилтона,

в настоящее время составляют большинство представителей сообщества уличных музыкантов [17].

Со времен Средневековья и до начала промышленной революции в середине XVIII в. негативное представление об уличных артистах определялось обстоятельствами существования самих артистов, многие из которых принадлежали к беднейшим городским общинам. Потому нередко их объединяют в одну группу с нищими; «коннотации уличной музыки с попрошайничеством распространены постольку, поскольку оба вида деятельности функционируют в одном и том же общественном пространстве, вознаграждение собирается одинаковым образом и для установления отношений с прохожим используются аналогичные методы» [8].

Уличный музыкант – синоним кочевника, бродяги. Действительно, мобильность – один из атрибутов этой деятельности. Следует заметить, что и сами исполнители нередко испытывают потребность в «перемене мест»: с одной стороны, ими движет поиск новой аудитории, ведь репертуар не безграничен; с другой стороны, особенно в эпохи господства устной традиции, музыканты перемещаются в поисках нового репертуара, который можно было услышать в другом регионе. Мобильность проявляется не только в том, что музыканты перемещаются в пределах одного города, меняя споты или переезжая в другие города; порой они даже играют в движении: например, во время ходьбы [7].

Значимым моментом является также маргинальность профессиональная, поскольку исторически распространенной для уличных артистов практикой является совмещение выступлений в городских пространствах с иными формами деятельности (торговля, реклама, даже целительство) [6]. В настоящее время, по мнению австралийских этномузыкологов А. Беннета и И. Роджерса, арт-практика уличных исполнителей занимает все более нестабильную позицию между любительской и профессиональной, представляя собой зону постоянных изменений [5].

Уличный музыкант в социокультурном дискурсе

Наименования, принятые в разных странах и эпохах для обозначения уличных артистов, также подчеркивают природу восприятия и отношения к ним общества. Так, древнеримские вольноотпущенники-гистрионы, средневековые европейские жонглеры, минне- и мейстерзингеры, шпильманы и барды, чья деятельность протекала не только и не столько в замках и дворцах знати, сколько в пространстве городских улиц и площадей, именовались в соответствии с родом занятий – *игрой* (на музыкальных инструментах и актерской), пением, в более общем смысле – устным творчеством (сказительством, декламацией).

Название «трубадур», широко известное еще поколению семидесятых бывшего СССР благодаря «Бременским музыкантам» Ю. Энтина–Г. Гладкова и восходящее к латинскому корню «*трон*» (*trovare* – находить, *tropare* на вульгарной латыни – сочинять, петь), отражает творческий характер деятельности бродячих артистов: это изобретатели, творцы, пребывающие в непрерывном поиске ритмов и рифм, мелодий и сюжетов, публики и средств к существованию, места в социуме. Помимо этого, этимология приоткрывает и секреты культурных традиций Востока, обнаруживая всеохватность, «экуменичность» явления «музыки open-air»: *тараб* в арабской культурной традиции (однокоренное с *тарбут* – иврит. культура) – это особое вызываемое музыкой эмоциональное состояние, эстетически-экстатическое переживание.

В английской терминологии *waits* – наемные музыканты, обслуживавшие городские мероприятия, которым разрешалось играть и на улицах, что обеспечивало им дополнительный источник заработка. Эта категория горожан существовала вплоть до начала XIX столетия [17]. В древнеирландской орфографии *faith* – боговдохновенный поэт, от латинского *vates* – пророк, оракул [13]. Позднее так называли певцов-«христославов», ходивших в сочельник от дома к дому. В Оксфордском словаре английского языка есть различные

определения этого понятия, среди них – духовой инструмент, исполнитель на духовых инструментах, а также сторож. Как и широко распространенное в Европе «менестрель» – от латинского «состоящий на службе», – определение *waits* характеризует социальный статус, принадлежность городу.

Любопытно официальное название уличного музыканта, бытовавшее в советской Болгарии, – «публичный фольклорный бард» (*площаден народен певец*) [15]. В этом названии явно слышится генетическое родство уличной музыки с фольклором [5; 15; 17].

С XXI в. на роль наиболее употребительного термина в музыковедческом (и, шире, – в культурологическом) дискурсе претендует английское *busker*, восходящее этимологически, вероятно, к глаголу *to busk* – «предлагать товары для продажи только в барах и пивных». Согласно Мэйхью, сленговое *busking* означает пение непристойных баллад в публичных домах, музицирование на улицах или исполнение комедийных номеров в пабах [11]. Корень *busk*, в свою очередь, предположительно, связан с французским *busquer* – «стянуть, обчистить» и итальянским *buscare* – «зачистить, рыскать». В 1841 г. этот мореходный термин использовался в переносном смысле в отношении людей, ведущих кочевой образ жизни, бездельников [13]. Таким образом, термин *busking* обладает в целом отрицательной коннотацией и свидетельствует о стереотипе восприятия фигуры уличного артиста как маргинальной, а практики уличного музицирования – как девиантной.

В работе Дж. Мэлотта приводится также встречающееся в сленге канадских уличных артистов искаженное самоироничное *basker* – тот, кто греется на солнце, «тусуется», то есть проводит время на открытом воздухе, на улице [10].

Следует отметить, что наименование баскер часто отторгается самими «носителями» либо как имеющее негативный оттенок (по ассоциации с аскером – попрошайкой), либо как непонятное: музыканты предпочитают быть музыкантами. Не исключая случаев сознательного «дауншифтинга», нетруд-

но заметить устойчивую тенденцию – уличные музыканты стремятся к социализации и самоорганизации. Разве не об этом желании – легализации собственной деятельности, официального признания и экономической стабильности – свидетельствует возникновение ремесленных цехов, профессиональных объединений, поиск покровителя-работодателя (будь то частное лицо или городские власти)?

Заключение

Образ уличного музыканта изменяется исторически и географически. В последние годы наблюдается новый расцвет уличной музыки [12]. Современный менестрель – герой видеоклипов и коммерческой рекламы; аудио- видеоматериалы, посвященные этой креативной практике, составляют контент интернет-сайтов. Имидж уличного исполнителя охотно эксплуатируется не только массовой, прежде всего визуальной, культурой, но и академической музыкой. Любопытный пример – запись шубертовской «Ave Maria», сделанная выдающимся немецким контратенором Андреасом Шоллем и израильской пианисткой Тамар Гальперин на улицах пред Рождественского Нью-Йорка в 2012 г.

Популяризации современных менестрелей способствует и распространение записей уличных музыкантов в интернете. Так, творчеству городских артистов посвящена деятельность интернет-сообщества World Street Music project. Этот международный мультимедийный проект стартовал в 2012 г. Энтузиасты выложили в сеть свыше двухсот видеороликов, снятых в разных уголках планеты. Эти идеи пересекаются с концепцией картографирования саундскейпов с целью их сохранения для потомков, предложенной и осуществляемой Р. М. Шейфером в рамках проекта World Soundscape [14].

Кажется логичным предположить, что всплеск интереса к теме уличной музыки связан с попыткой постижения культуры эпохи постмодернизма с характерными для нее карнавализацией и хаотизацией мира, разрушением иерархий и усто-

явшихся структур: «Выход в открытое уличное пространство отражает характерную для современной культуры в целом тенденцию вовлечения в искусство явлений реальной действительности» [2].

На фоне крупномасштабной меркантилизации искусства, в ситуации экспоненциально возрастающей коммерциализации популярной музыки, когда акцент стремительно смещается с живого музицирования на приобретение и восприятие музыки, воспроизводимой механически, уличный музыкант сохранил дух подлинности и искренней непосредственности творчества.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. *Веревкина Ю.* Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростов-на-Дону, 2012. 149 с.
3. *Савельева Ю.* Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербург, 2003. 393 с.: ил.
4. *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М. : Классика-XXI, 2004. 400 с.: ил.
5. *Bennett A.* Street music, technology and the urban soundscape / A. Bennett, I. Rogers // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. 2014. Vol. 28, Iss. 4. P. 454–464.
6. *Binson B.* Sound from Street Musicians / B. Binson [Electronic Resource] URL: http://www.cujucr.com/downloads/pdf_1_2003/Bussakorn%20Sumrongthong.pdf (дата обращения 05.09.2019).
7. *Grygier E.* Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania // Audio-sfera. Koncepcje – Badania – Praktyki. 2015. № 1.
8. *Grygier E.* Muzyk(a) ulicy. Pomiedzy sztuką, a żebractwem [Electronic Resource] / E. Grygier URL : https://www.academia.edu/31431463/E._Grygier_Muzyk_a_ulicy._Pomiedzy_sztuką_a_żebractwem_ (дата обращения 24.03.2014).

9. *Grygier E.* Street Music. A case study of three European cities: Vienna, Warsaw and Wrocław / E. Grygier // Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança. 2013. Vol. 2, № 2. P. 70–77.
10. *Malott J.* Creating Place: Busking in Cincinnati [Electronic Resource] / J. Mallot. – Cincinnati: University of Cincinnati, 2015. – URL: https://www.academia.edu/12340094/Creating_Place_Busking (дата обращения 04.09.2019).
11. *Mayhew H.* London Labour and the London Poor / H. Mayhew. New York: Dover Publications, 1968. Vol. 3.
12. *McKay G.* A Soundtrack to the Insurrection: street music, marching bands and popular protest [A soundtrack to the insurrection] / G. McKay. – URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13534640601094817> (дата обращения 03.06.2019).
13. Online Etymology Dictionary [Electronic Resource]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения 05.09.2018).
14. *Schafer R. M.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World / R. M. Schafer. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1994. 301 p.
15. *Wewer E.* Sunny places, dark prejudices. Street musicians in Sofia / E. Wewer // Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria / ed. W. Kokot. LIT Verlag Münster, 2012. P. 169–186: ill. (Social Science).
16. *Whitwell D.* Essay Nr. 83: On the Minstrels / D. Whitwell // Essays on the Origins of Western Music [Electronic Resource]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения 03.03.2018).
17. *Wilton P.* Street Music / P. Wilton // The Oxford Companion to Music [Electronic Resource] / ed. A. Latham. – NY, UK : Oxford University Press, 2011. – URL : <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения 03.03.2018).

References

1. *Bakhtin M. M.* Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskustvo Publ., 1986. 445 p. (In Russian)

2. *Verevkina Y.* Neakademicheskoe ispolnenie akademicheskoi muzyki: aktual'nye tendentsii poslednei treti XX – nachala XXI veka. Diss. Cand. iskusstvovedeniya. [The Non-academic Performance of the Academic Music: Actual Tendencies of the Last Third of the 20th – Beginning of the 21st Century. Candidate Arts Diss.]. Rostov-on-Don, 2012. 149 p. (In Russian)
3. *Savelieva Y.* Muzyka v prazdnichno-razvlekatel'noi culture Peterburga pervoi treti XIX veka: Diss. Cand. Iskusstvovedeniya. [Music in Festive and Entertainment Culture of Petersburg in the First Third of the 19th Century. Candidate Arts Diss.]. St. Petersburg, 2003. 393 p. (In Russian)
4. *Saponov M. A.* Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovo Evropy [Minstrelry: An Outline of Western Musical Culture of the Middle Ages]. Moscow, 2004. 400 p. (In Russian)
5. *Bennett A.* Street Music, Technology and the Urban Soundscape / A. Bennett, I. Rogers / *Continuum Journal of Media & Cultural Studies*. 2014. Vol. 28, Iss. 4. P. 454–464.
6. *Binson B.* Sound from Street Musicians / B. Binson [Electronic Resource] URL: http://www.cujucr.com/downloads/pdf_1_2003/Bussakorn%20Sumrongthong.pdf (Access date 05.09.2019).
7. *Grygier E.* Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania. [Music of the City or Music in the City? Folk and Ethnic Music on the Streets of Wrocław and Poznań] / *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki*. 2015. № 1. (In Polish)
8. *Grygier E.* Muzyk(a) Ulicy. Pomiędzy Sztuką, a Zebractwem [Street Music (Muzak). Between Art and Begging]. [Electronic Resource] / E. Grygier URL: https://www.academia.edu/31431463/E._Grygier_Muzyk_a_ulicy._Pomiędzy_sztuką_a_zebractwem (Access date 24.03.2014). (In Polish)
9. *Grygier E.* Street Music. A Case Study of Three European Cities: Vienna, Warsaw and Wrocław / E. Grygier / *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*. 2013. Vol. 2, № 2. P. 70–77.
10. *Malott J.* Creating Place: Busking in Cincinnati [Electronic Resource] / J. Mallot. – Cincinnati: University of Cincinnati, 2015. – URL: https://www.academia.edu/12340094/Creating_Place_Busking (Access date 04.09.2019).

11. *Mayhew H.* London Labour and the London Poor / H. Mayhew. New York: Dover Publications, 1968. Vol. 3.
12. *McKay G.* A Soundtrack to the Insurrection: Street Music, Marching Bands and Popular Protest [Electronic Resource] / G. McKay. – URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13534640601094817> (Access date 03.06.2019).
13. Online Etymology Dictionary [Electronic Resource]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Access date 05.09.2018).
14. *Schafer R. M.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World / R. M. Schafer. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1994. 301 p.
15. *Wewer E.* Sunny Places, Dark Prejudices. Street Musicians in Sofia / E. Wewer / *Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria* / ed. W. Kokot. LIT Verlag Münster, 2012. P. 169–186: ill. (Social Science).
16. *Whitwell D.* Essay Nr. 83: On the Minstrels / D. Whitwell / *Essays on the Origins of Western Music* [Electronic Resource]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Access date 03.03.2018).
17. *Wilton P.* Street Music / P. Wilton / *The Oxford Companion to Music* [Electronic Resource] / ed. A. Latham. NY, UK: Oxford University Press, 2011. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Access date 03.03.2018).

Натали Ротенберг – музыкант-исполнитель, преподаватель клавишина; Высшая школа при Иерусалимской академии музыки и танца, аспирантка Российского института истории искусств (Иерусалим, Израиль).

Nathalie Rotenberg – harpsichord performer and teacher, Jerusalem Academy of Music and Dance High School, graduate, Russian Institute for the History of the Arts (Jerusalem, Israel).

inmixto@gmail.com

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Исследовательская серия

Выпуск 12

Статьи и материалы
XII Международного инструментоведческого конгресса
БЛАГОДАТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

21–23 октября 2019 г.

Верстка: И. А. Громова
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 01.12.2020
Формат 60x90/16. Бумага Svetocopy
Гарнитура Times
Объем 39,5 усл.-печ. л. Тираж 200 экз.