

ДРЕВНЕЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СМЫЧКОВОГО ИНСТРУМЕНТА ИЗ РАСКОПОК ДВИНА

Кандидат искусствоведения А. М. ЦИЦИКЯН

При раскопках г. Двина—древней столицы Армении, была обнаружена чаша округлой формы со слегка приподнятыми краями¹. В центре чаши изображен музыкант-гусан с кеманчой в руках. Он держит инструмент вертикально, опирая его о колено, и играет смычком, очертания которого просматриваются в пересечении со струнами (рис. 1). Особую

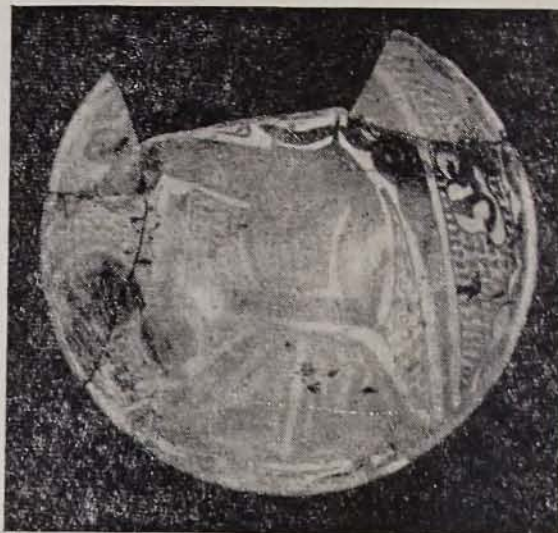


Рис. 1.

ценность придает находке время, которым датируется двинская чаша,—IX—X вв. Изображения инструментов в столь отдаленный исторический период, а тем более смычковых, очень редки. Существование кеманчи в ту эпоху засвидетельствовано современниками, однако ее изображения появляются значительно позже, начиная с XII—XIII вв. Отсутствие аналогий делает двинское изображение музыканта с кеманчой чрезвычайно интересным для истории развития и распространения инструментов, в частности смычковых.

¹ Ա. Ժ ա մ ի ն յ ա ն. Դ Վ ի ն ի ց հ ա յ տ ն ա բ ե ռ Վ ա ծ պ ա տ կ ե ռ ա զ ա ռ դ մ ի ա ն ո թ ի մ ա ս ի ն, 2002 ԳԱ «Լրաբեր հաս. գիտ.», 1978, № 8, էջ 73—79:

Поскольку рассматриваемое изображение вводится в инструментоведческий обиход впервые, значимость его может быть выявлена через раскрытие трех основных проблем: наличия смычка в столь ранний период; инструмента—в аспекте исторического развития и распространения в Армении; проблем исполнительства (приемов, способов игры на инструменте). Для определения места и значения этого музыкального памятника оказалось необходимым привлечение широкого иконографического и исторического материала, средневековых и современных источников, а также данных смежных наук.

Исследуя рисунок чаши, хотелось бы прежде всего исключить сомнение в том, что это не сосуд с вином, а кеманча. Они имеют сходные очертания, что и дало Саят-Нове повод для сравнения: «... ты золотой сосуд с вином, и всех пьянишь ты, кеманча»². Однако при столь широкой шейке корпус слишком мал, чтобы быть емкостью и оправдать смысловое назначение сосуда, тогда как для кеманчи типичен.

Некоторая условность рисунка, с его не до конца прорисованными деталями, относится прежде всего к шейке инструмента. Ни конец ее, ни головка с колками не просматриваются. К тому же край чаши в этом месте оказался отбит и сейчас можно только предположить (по не совсем ясным контурам), что часть руки и головка инструмента, возможно, и были выписаны художником. Тем не менее силуэт шейки, начинающийся от самого кузова, весьма характерен для кеманчи и соответствует как раз той ее разновидности, которая отличается малым резонатором и длинной, утолщающейся кверху шейкой. Если верить трем вертикально процарапанным линиям на грифе инструмента, кеманча должна быть трехструнной. Тогда двинское изображение представляет собой далеко не простейший—в одну-две струны—инструмент, а образец классически сформированной кеманчи.

Такая кеманча на протяжении многих столетий была распространена в Армении, чередуясь с четырехструнной своей разновидностью. Лишь ножка инструмента кажется для кеманчи непривычной—она коротка и завершается небольшой округлой подставкой. Хотя кеманча в своем классическом варианте имеет длинный штахель, в силу местных традиций вполне могли возникнуть видоизменения, тем более что такого рода опора была свойственна многим инструментам, могла быть заимствована из музыкально-исполнительской практики. Аналогичная короткая опора встречается и в Европе на изображении из Британского музея³ и в миниатюре латинского манускрипта Ватиканской библиотеки⁴. В обоих случаях у инструментов, держащихся вертикально с упо-

² Антология армянской поэзии, М., 1940, с. 332.

³ „Initial E with musicians, British Museum, London, MS. Arundel 157, fol. 71 v, England, early 13th century“—W. Bachmann, *The origins of bowing*, London, 1969, pl. 53. Материалом для многих аналогий послужили иллюстрации книги В. Бахмана, посвященной истокам смычковых инструментов.

⁴ „King David with musicians. Miniature from a Latin Manuscript in the Vatican Library, pal. lat. 39, fol. 44 v, Southern Germany“—W. Bachmann, *op. cit.*, pl. 57

15 Հանդես, № 3

ром в колено, такая же ножка. Заметим, что инструменты типа кеманчи с короткой опорой встречаются и в более позднее время. В средневековых армянских рукописях встречаются оба вида кеманчи — с длинным и коротким штахелем. Последняя, например, запечатлена в Евангелии Аванца⁵, где музыкант и инструмент образуют инициал *Բ*. Опора кеманчи на двинском рисунке слегка смещена вправо. На первый взгляд, это ошибка художника. Но, надо думать, художник как нельзя более верно подметил существенную деталь в конструкции инструмента, при которой ножка кеманчи, расположенная прямо под плоской верхней декой, может оказаться в центре только тогда, когда смотришь на инструмент анфас. Когда же кеманча повернута, как на данном рисунке, струнами и декой к исполнителю (во время игры кеманчист всегда поворачивает инструмент той или иной струной к плоскости смычка), для зрителя ее ракурс меняется. Поэтому ножка, расположенная под декой, и кажется смещенной вправо, тогда как большая часть кузова приходится по левую сторону от ножки. На рисунке отчетливо видна теневая плоскость деки и подсвеченная бликом округлость резонатора инструмента. Такая фиксация инструмента выделяется среди ранних изображений, на которых инструменты запечатлены преимущественно фронтально.

Особую значимость двинскому рисунку придает смычок. Он традиционно обозначен тремя линиями. Две линии, как правило, обозначают трость, третья — волос смычка. Имеется немало подобных изображений смычка, независимо от позы держания инструмента — «а брачо» или «а гамба». Такие же контуры смычка мы видим на миниатюре XIV в. в Библии Велислава⁶ и в рукописи XII в. из муниципальной библиотеки в Люнеле⁷. В Армении три линии смычка четко просматриваются на рельефе надгробного памятника XV—XVI вв. из села Ацарат (рис. 2). Сходство этого изображения с двинским не только в смычке, но и в наглядной манере извлечения звука в срединной части струны, чуть выше кузова инструмента. Тремя линиями обозначен смычок также на миниатюре Библии XIII в. из государственной библиотеки г. Бамберга⁸, на витраже XIV в. церкви в Нидер-

⁵ Матенадаран им. Маштоца, рук. 5794.

⁶ „Detail from a female musicians. Miniature from the Velislav Bible. Prague University Library, MS. 412, fol. 721, c. 1340. From Buchner, Musikinstrumente in Wandel der Zeiten (Prague, 1956, pl. 104)*.—W. Bachmann, op. cit., pl. 65.

⁷ „Musician. Detail from a miniature: from the glossed Psalter manuscript in the Bibliothèque municipale at Lunel, MS. 1, fol. 6, England, first half of the 12th century. From Leroquais, Les Psautiers manuscrits latin des bibliothèques publiques de France (Macon, 1940/41, pl. 35)*.—W. Bachmann, op. cit., pl. 69.

⁸ „Minstrel. Detail from a miniature from the Bible manuscript in the Staatliche Bibliothek, Bamberg, MS. bibl. 59 (B—I—10), fol. 2 v, c. 1200*—W. Bachmann op. cit., pl. 48.

хаслахе (Эльзас)⁹, в немецкой рукописи XIII в.¹⁰, на византийской шкатулке из слоновой кости X—XI вв.¹¹

Обратим внимание и на то, как музыкант с двинской чаши держит смычок. Как известно, есть определенная взаимозависимость между постановочными приемами правой и левой рук, т. е. между держанием смычка и общим положением инструмента. В европейском смычковом



Рис. 2.

искусстве постепенно утвердился способ держания смычка, при котором рука исполнителя накладывается на трость сверху. В восточной исполнительской практике получила распространение и сохранилась до сих пор другая форма, при которой рука играющего находится сбоку или снизу колодки. Как первый, так и второй способы обусловлены характером штриховой техники европейского и восточного смычкового искусства. Боковой способ соответствовал лежащим, тремолирующим штрихам, распространенным в музыке народов Востока. Поэтому на Востоке, и в частности в Армении, очень рано обнаружился своеобразный прием натяжения волоса смычка с помощью пальцев правой руки (в основном большого). Пальцами же регулировалась степень натяжения трости. В практике народного музыкального исполнительства регулировка натяжения волоса с помощью пальцев встречается и поныне и чаще всего при игре на жеманче. На двинском рисунке место держания смычка не просматривается достаточно четко, тем не менее, судя по по-

⁹ „Minstrel. Stained glass. Detail from a window in the Florentius Church in Niederhaslach (Alsace), 1370. From H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei* (Berlin, 1951), pl. 147*.—W. Bachmann, *op. cit.*, pl. 72.

¹⁰ „Musician. Detail from an initial E Manuscript in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, now in the Staatsbibliothek, Marburg, MS. lat. theol. fol. 379, fol. 245 v. Germany, 13th century.—W. Bachmann, *op. cit.*, pl. 52.

¹¹ „Boy on an acanthus leaf. Relief on a Byzantine ivory casket, Museo Nazionale, Florence, Coll. Gairand, № 26. 10th or early 11th century.—W. Bachmann, *op. cit.*, pl. 9.

ложению всей руки, можно предположить, что музыкант пользуется общепринятым «боковым» способом держания.

Армянские источники предлагают и другие изображения кеманчи, например в Евангелии из Мокса¹². Здесь она представлена в ансамбле с зурной и бубном. Четко обрисована округлая форма небольшого корпуса инструмента. Вытянутая стройная шейка завершается довольно крупной (нехарактерной для кеманчи) головкой с четырьмя поперечными колками. Прямой смычок, пересекающий струны, типично кеманчовый. Аналогичный смычок встречаем в рукописи с изображением известного поэта и музыканта Нагаша Овнатана¹³ (рис. 3).



Рис. 3.

Заметим, что в армянской музыкальной практике прямой смычок, наряду с лукообразным, использовался при игре и на других инструментах. Об этом свидетельствует обнаруженный на хачкаре 1194 г. рельеф, где изображен музыкант со смычковым инструментом типа скрипки в руках¹⁴.

В изображении из Мокса привлекают внимание три существенные детали, которые роднят его с двинским: короткая ножка кеманчи, прямой смычок и форма держания инструмента с высоко поднятым локтем. Сопоставляя эти изображения, из которых двинское относится к IX—X вв., а мокское к концу XVI в., можно говорить о преемственности искусства игры на кеманче и об устойчивом интересе

к ней, не ослабевавшем на протяжении столетий. Что касается «высокой» манеры держания инструмента, а точнее, высокого локтя и всей левой руки, то она практиковалась и у других народов; ареал ее распространения достаточно широк. Укажем на упомянутые выше (прим. 3 и 4) изображения из Британского музея и Ватиканской библиотеки. Наконец, назовем манускрипт, созданный испанским монахом Beatus de Liebana,—ценный памятник, иллюстрирующий ранний смычок¹⁵.

¹² Матенадаран, рук. 5783, 1590 г.

¹³ Матенадаран, рук. 4426, XVIII в.

¹⁴ См. И. Յիցիկյան, Հայկական աղեղնախին արվեստը, Երևան, 1977, էջ 35.

¹⁵ „Four musicians „habentes citharas dei“, and seven angels with the seven plagues, illustrating Revelation XV, 1—4. Mozarabic manuscript. S. Beati de Liebana explanatio in Apokalypsis S. Iohannis. Biblioteca Nacional. Madrid. Ill 58, fol. 127. Spain, c. 920—30.—W. Bachmann, op. cit., pl. 1.

Держание инструмента высоко приподнятой рукой было широко распространено в практике армянского исполнительства (двинская чаша, рукопись из Мокса, хачкар 1194 г. и мн. др.). Причем создается впечатление, что в Армении такая форма оказалась постановочным приемом, как нельзя более соответствовавшим самой сути яркого гусанского искусства. В нем можно усмотреть момент артистического подъяма, элемент театральности. Вглядимся в гуэана на двинской чаше. В горделивой осанке музыканта с несколько выпяченной грудью, высоким локте руки, держащей инструмент, можно уловить дух приподнятости и вдохновения исполнителя, пафос творца-импровизатора—черты, присущие гусанам, в чьих музыкально-эпических повествованиях шла речь о народной героике. Искусство гусанов было ярким, броским, впечатляющим. Исторические сюжеты и национальные герои, воспетые с исключительным художественным мастерством, вдохновенная форма изложения увлекали всех, а развернутые инструментальные импровизации, поражая эмоциональностью, безудержной выдумкой, изобретательностью, виртуозным блеском, говорили о высоком инструментальном искусстве.

Не вызывает удивления, что на двинской чаше изображен музыкант, пользовавшийся огромной популярностью в Армении. Ни одно событие, ритуал, народное празднество или религиозное отправление не обходилось без музыки. Среди многих общественных профессий музыкантам отводилось важное место. Для них всегда были открыты сердца и простых людей и привилегированного сословия. Инструментальная сторона творчества гусанов, несмотря на характерную для Востока традицию создания текста и музыки одним лицом, получила такое развитие, что подчас отделялась от искусства поэзии и обретала самостоятельное значение. Более того, ее высокий уровень влиял на произведения вокальной музыки, в которой ярко проявились черты инструментализма. Это подтверждают «развернутые масштабы гусанских песен и таговых монодий: их сложный интонационный строй, основывающийся на принципе сочетания различных, подчас отдаленных друг от друга ладовых начал, их обширные диапазоны, выходящие в отдельных случаях за пределы двух октав и, наконец, особенности фактуры, явно инструментального происхождения»¹⁶.

В инструментальном искусстве с неменьшей силой, чем в вокальной музыке, отражался музыкальный талант народа. Образный, красочный армянский язык несомненно оказал влияние на интонационный строй фольклорных мелодий. В свою очередь вокальный мелос армянской народной музыки обогатил инструментальное искусство. Вокальная и инструментальная музыка оказались тесно спаянными и их многовековой союз дал весьма ощутимые результаты в самом строе инструментальной «речи». Обогатив музыку многообразными

¹⁶ Х. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с.219.

выразительными средствами, исполнительское искусство во многом способствовало выработке национальных форм во всем их непреходящем очаровании.

Двинское изображение является достаточно убедительным свидетельством высокого уровня инструментального творчества с использованием смычкового способа звукоизвлечения на столь ранней стадии исторического развития. Следует учесть, что если мы располагаем изображением смычкового инструмента IX—X вв., надо думать, сам способ возник не в IX в., а много ранее. Он должен был иметь предшествующие стадии развития.

Чем могло быть обусловлено распространение смычка в Армении в данный исторический период? Оно явилось следствием высокого уровня армянской культуры в целом, разносторонности и богатства содержания музыкально-поэтических жанров и форм, закономерным проявлением пышно расцветшей лирики. Смычковые инструменты на общем фоне струнного инструментария отвечали новым художественно-эстетическим требованиям и пробудившемуся интересу к человеческой личности, ее чувствам и переживаниям. Смычковое исполнительство стимулировало появление новых форм выражения, новых мелодических и тембровых качеств инструментов. Наконец, смычок дал возможность найти сильное и тонкое выразительное средство—инструментальную кантилену, ставшую выражением эмоционального богатства человеческого сердца. Как все восточные смычки, он был приспособлен к исполнению кантилены и лежащих штрихов (легато и дещаше). Вероятно, поэтому на Востоке, и в частности в Армении, очень рано, намного ранее, нежели в Европе, пришли к мысли о таком усовершенствовании, как лентообразное распластывание волоса смычка, столь необходимое для обеспечения полноты звучания. Лентообразное распластывание волоса давало значительные преимущества в извлечении более качественного звука.

Двинская чаша с кеманчой иллюстрирует одно из ранних изображений смычка, известных науке,—прямую его разновидность. Однако мы располагаем еще одним изображением со смычком, относящимся примерно к тому же времени. Это инструмент, отдаленно напоминающий скрипку (ее средневековый предок), запечатленный на сосуде X—XI вв. из раскопок Двина¹⁷. Музыкант держит инструмент на плече и играет смычком с легким лукообразным изгибом¹⁸ (рис. 4). Как видим, сам инструмент, форма держания, смычок здесь иные. Оба двинских изображения чрезвычайно интересны именно в контрастном сопоставлении. Они позволяют говорить, с одной стороны, о сосущест-

¹⁷ Р. Джанполадян, Стекланный сосуд из Двина, «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН Армянской ССР», вып. 60, 1955.

¹⁸ А. Цицикян, Редкое изображение древней скрипки, «Известия» АН Армянской ССР, 1960, № 2.

вовании двух различных видов смычка — прямого и лукообразного, а с другой, иллюстрируют разнообразие видов инструментов, их форм, способов держания, манер музицирования.

Любопытно то, что словарь Геворга Дпира (1826, с. 654) определяет кеманчу как джутах (скрипку), арабский ребаб. Аналогичное объяснение дает персидский словарь: кеманча — род скрипки с 3—4 струнами. Нет сомнений, что в данном случае мы сталкиваемся с перечнем инструментов, объединенных, несмотря на различие форм, единым способом звукоизвлечения — смычковым.



Рис. 4.

Проблема зарождения и распространения смычка как средства звукоизвлечения остается до сих пор актуальной и дискутируемой. Если и оставались сомнения в бытовании смычка с VIII—IX вв., то двинское изображение кеманчи рассеивает их, являясь важным и убедительным свидетельством наличия и распространенности смычковых инструментов в этот период.

Курт Закс предполагает достоверное распространение смычка лишь с IX в. и зарождение его в ареале Средней Азии, где, как он считает, лук был основным оружием в сражениях и на охоте. По свидетельству китайских источников, некоторые среднеазиатские племена пробовали (примерно к 1000 г.)¹⁹ выявить музыкальные возможности лука. В. Бахман также находит, что Средняя Азия вполне могла быть местом, где смычок появился всего ранее, тем более что упоминания о смычке с натянутым конским волосом относятся к этому региону. Аль Фараби (X в.), например, упоминая инструменты, близкие по типу к

¹⁹ W. Eberhard, *Die Kultur der alten und Westasiatischen Völker nach chinesischen Quellen*, „Zeitschrift für Ethnologie“ 73 (1942), S. 219.—W. Bachmann, *op. cit.*, p. 50.

среднеазиатским, писал, что струны их озвучивались с помощью трения другой струной или сходным с ней предметом²⁰.

Что касается лука как средства для испробования звука натянутой струны, то можно поверить в него как в первоначальную и примитивную стадию на пути к оформлению смычка. Во всяком случае название «лук», в частности армянское (*աղկղ*), объединяло на протяжении веков оба значения—лук стрелка и лук музыканта. Трудно строить предположения о возникновении смычка, не располагая прямыми фактами, но если отталкиваться от гипотезы использования лука как смычка, то не исключена возможность его появления в рудиментарной форме и в Армении в очень отдаленные времена.

По мнению ряда исследователей, следы наиболее раннего существования смычковой кеманчи, несмотря на ее персидско-арабское название, ведут к истокам древнеиндийской практики. Раннее назначение смычковых оказалось здесь связанным с исполнением определенного вида музыки—раванастрон²¹ (от названия инструмента раванастрон²²).

Автор музыкальной энциклопедии эпохи ислама считает, что кеманча—смычковый инструмент древнеиндийского происхождения²³, он ссылается на Махмуда Ахмета Хафни и Сеид Эззета, подтверждающих древнеиндийские истоки смычковых инструментов—кеманчи и рубаб. Насколько эти гипотезы правомерны, позволит решить только обстоятельный, подтвержденный фактами и более углубленный подход к изучению культур Востока, сравнительный анализ их контактов, взаимовлияний.

Многие ученые разделяют мнение о возможном проникновении смычка из Индии. К ним относятся Фети, Дрегер, ван дер Стретен, Кински, Гальпин и др. Фети называет раванастрон древним смычковым предшественником скрипки²⁴. Он ссылается на значение санскритских слов *koṇa*, *saṅka* и *parivada*, то есть «смычок». Однако санскритолог О. Андерсен считает, что нет основания полагать, что эти термины соответствовали смычку в нашем понимании.

Санскритские словари VII—XII вв. объясняют *koṇa* (появившийся в «Натьяшастре» Бхараты, гл. XXIX, 119, 121) как предмет, которым извлекается звук. Это мог быть плектр для струнных, но в равной мере—палочки для барабана. Раннее упоминание термина *dhanuḥ*, обозначающего смычок, встречается лишь в трактате XIII века «Санги-

²⁰ W. Bachmann, op. cit., p. 55.

²¹ Субхи Анвар Рашид, Музыкальная энциклопедия эпохи Ислама, Багдад, 1975, с.220—219 (на арабск. яз.).

²² Сохранилось предание о том, что этот инструмент существовал с незапамятных времен и с самого начала был смычковым. Изобретение его приписывается Раванону, египетскому правителю Цейлона—монстру о 10 головах.—C. Engel, *Researches into the early history of the violin family*, London, 1883, p. 10 f.

²³ Субхи Анвар Рашид, указ. соч., с. 220—219.

²⁴ F. J. Fétis, *Antoni Stradivari*, Paris, 1856, p. 2.

таратнакара» (кн. VI, 401, 415) кашмирского брамина Нихшанки Шарнгадевы²⁵. Об индийском происхождении смычка как о факте, не вызывающем сомнения, пишет ван дер Стретен в своей двухтомной истории смычковых инструментов: «Смычок зародился в Индии и оттуда был занесен в Персию»²⁶. Несколько более осторожен в своих высказываниях Дрегер. Он считает, что смычок, без сомнения, восточного происхождения, возможно, индийского.

Предположений по поводу времени и места зарождения смычка немало, однако все они весьма условны. Достоверно пока лишь одно—внедрение смычка является достоянием не одного, а многих народов. Немалый вклад внесла и Армения. Однако ее богатейшее инструментальное и исполнительское творчество, к сожалению, выпало из поля зрения европейских исследователей. Между тем освещение в ряду других культур армянского музыкального творчества, истоки которого уходят в глубь тысячелетий, позволило бы не только обнажить интереснейшие культурные пласты, но и по-иному взглянуть на процессы развития и распространения инструментария, смычкового в частности.

Что же известно о наиболее ранних инструментах со смычком и где тот рубеж, с которого начинается новая эра смычковых? Когда преимущества нового способа звукоизвлечения были оценены и ему было отдано предпочтение?

На сегодняшний день существует две теории. Одни считают, что некоторые инструменты с самого начала были смычковыми. Зародившись от разных предков, смычковые и щипковые всегда сосуществовали бок о бок. Согласно другой теории, сложившейся в начале XX в., развитие и эволюция инструментов происходили постепенно, от щипковых к смычковым. Курт Закс разделяет на два этапа путь развития инструментов—бессмычковый этап и приобретающую югромажное значение смычковую эру²⁷. При этом он стоит на позиции достоверного распространения смычка с IX в. Почти совпадает с гипотезой Курта Закса мнение Вернера Бахмана. Названия смычковых инструментов sporadически действительно появляются в арабских манускриптах с конца VIII века; так, Аль-Халил (796 г.) говорит о ребабе. В Средней Азии с VIII—IX вв. обнаруживается кобуз. Пехлевийские тексты содержат сведения о гиджаке (J. M. Unvala, *The Pahlavi Text „King Hosrov and his boy“*, Paris, 1921, p. 27). Абу Бакр ибн ал-Факих упоминает кеманчу, Махмуд Кашгарский—экеме. Однако, ссылаясь на все эти данные, В. Бахман считает, что нет ясных доказательств, а потому и достаточной уверенности в том, что это действительно уже смычковые—если речь идет о VIII в. Только с начала X века, добавляет он, когда появляются вполне определенные данные о смычке и ис-

²⁵ W. Bachmann, op. cit., pp. 10, 11.

²⁶ E. van der Straeten, *History of the Violin, its ancestors and collateral instruments from earliest times to the present day*, vol. 1, London, 1933, p. 17.

²⁷ W. Bachmann, op. cit., p. 13.

полнительстве, можно с достаточной уверенностью констатировать их наличие.

Аль Фараби в своем «Большом трактате о музыке» («Китаб аль-му-сихи аль-кабир») наряду со струнными, щипковыми, духовыми называет и смычковые²⁸. Наличие смычковых в X в. подтверждает Ибн Сина (Авиценна) и его ученик Ибн Зайла. Таким образом, в распоряжении исследователей имеются прямые свидетельства наличия смычковых в X в., но нет изображений. В этом смысле обнаруженный в Двине рисунок кеманчи приобретает особую значимость, подкрепляя письменные свидетельства изобразительным материалом, хотя и с некоторой поправкой на ареал распространения и время достоверного наличия смычка не с X, а с IX века. Ссылаясь на арабские источники, В. Бахман пишет, что кеманча появляется в начале X в. в Египте и Синде (провинция западной Индии); по свидетельству ал-Факиха, кеманчой искусно владели копты²⁹. Распространен был этот инструмент и у персов. Поэт Низами называет кеманчу в числе других инструментов своего времени.

С XII—XIII в. начинают появляться ее изображения. Кеманчу можно встретить на персидских миниатюрах³⁰, на ближневосточной бронзовой чаше XIII века³¹. С XI—XII вв. известная в Византии, она появляется в византийской псалтири XIII века в ансамбле с другими инструментами³², а также на византийских и индийских миниатюрах XV—XVI вв., в трудах мусульманских ученых с XIII века. Инструмент типа кеманчи обнаруживается на иллюстрациях персидского трактата XIV в. «Kanz al-Tuhaf». Это гиджак с чашеобразным корпусом, обтянутым кожей, длинной шейкой, завершающейся колющей коробкой с двумя боковыми колками, небольшой опорной ножкой, двумя жильными струнами и смычком. Примеры сходных инструментов можно найти на персидско-среднеазиатских миниатюрах XV—XVI вв. А в трактате по музыке «Кашф аль-Хумум» имеется рисунок и детальное описание кеманчи³³. В турецких источниках сведения о ней встречаются примерно с XIV в., здесь она носит название «иклик».

Как видим, смычковый инструмент с арабско-персидским названием³⁴ «кеманча» получил широкую популярность, а способ смычкового звукоизвлечения был испробован на многих других инструментах.

²⁸ B. R. D'Erlanger, *La musique arabe*, I—II, Al Farabi, Grand Traité de la musique, Paris, 1930, pp. 164—218.

²⁹ W. Bachmann, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ A. Sarkisian, *La miniature persane du 12^e au 13^e siècle*, Paris, 1929, pl. 144.

³¹ H. G. Farmer, *Arabian Musical Instruments in XIIIth century Bronze Bowl*, „Oriental studies, Mainly Musical“, London, 1953. Quoted in Farmer, *Islam*, p. 110.

³² H. G. Farmer, *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, *Islam*, S. 98—99, Taf. 85.

³³ H. G. Farmer, *Islam*, S. 102—103, Taf. 94.

³⁴ C. Sachs, *Reallexicon der Musikinstrumente*.

Существует мнение, что в реализации смычкового принципа звукоизвлечения существенную роль сыграли арабы. С этим нельзя не согласиться. Но нельзя не учесть и культурных заимствований арабами у многих народов Востока. Об этом писал Карл Энгель в «Каталоге музыкальных инструментов»: «Распространение влияния арабов, вобравших достижения культур многих народов Востока, помогло разнести по многим странам Европы и музыкальные инструменты, и приемы музыкального исполнительства». Энгель совершенно справедливо отмечает роль арабов в отношении стран Европы. Не совсем так обстояло дело с культурами, стоявшими на пути следования арабов. Поэтому К. Энгель замечает: «Когда арабы завоевали в VII в. страны Средней Азии, Персию (641 г. н. э.), они обнаружили гораздо более совершенные инструменты и намного более высокий уровень музыкальной культуры»³⁵. Энгель не упомянул Армении, не будучи знаком с ее историей и искусством, но его слова вполне к ней подходят. Вторжение арабов нанесло армянской культуре существенный ущерб и в то же время привнесло свои характерные штрихи. Двинская чаша и может служить одним из интересных примеров арабской стилизации.

У археолога А. Жамкочян местное происхождение чаши из Двина не вызывает сомнений: она полагает, что чаша является иллюстрацией местных традиций. К ее выводам позволим себе добавить еще один существенный довод в пользу непричастности двинского изображения к исламскому искусству. Несмотря на то, что мотив рисунка в целом несет на себе печать арабского влияния, двинская чаша не является, да и не могла быть продуктом исламской культуры, так как в рассматриваемую эпоху в большинстве случаев изображение живых существ и предметов категорически отвергалось самим исламским вероисповеданием, в рамках которого художник должен был передавать свои впечатления от окружающего мира через орнамент. «Ангелы никогда не посетят дом, где есть собака или картины», «в день воскресения самая сильная кара Господня падет на головы художников»³⁶—читаем в изречениях, приписываемых Магомету. Неудивительно, что ту же позицию разделяют музыканты, ученые. «Мы можем уподобить этот вид музыки орнаменту, чей рисунок не напоминает никаких реальных вещей, но способен радовать взор»,—писал Фараби³⁷.

По-видимому, по той же причине, несмотря на ссылки ученых (Фараби, Ибн Сина, Ибн Зайла и др.) и свидетельства трактатов, документирующих наличие смычковых инструментов в X в., их изображения отсутствуют. Лишь изредка встречаются ранние изображения

³⁵ C. Engel, A descriptive catalogue of the musical Instruments in the south Kensington Museum, London, 1874, p. 60.

³⁶ Ahmet Mousa, Zur Geschichte der Islamischen Buchmalerei, Cairo, 1930 S. 15—16.

³⁷ B. R. D'Erlanger, La musique arabe, vol. I. Al Farabi, Grand Traité de la musique, Paris, 1930, p. 17.

музыкальных сцен, начиная с X—XI веков—преимущественно в памятниках испано-мавританской культуры или христианского Востока, хотя и находившихся под большим арабо-исламским влиянием, но развивавшихся в русле христианской цивилизации.

С аналогичным случаем мы сталкиваемся и в двинском изображении, с той, однако, разницей, что на этот раз местом музыкально-археологического памятника оказалась Армения, а мотив рисунка раскрылся не просто арабской стилизацией, а сюжетом, пропущенным сквозь призму собственного мышления художника и с учетом местной музыкальной практики.

Каковы бы ни были влияния, без которых немислимо художественное развитие народа, в гуще исполнительско-инструментальной практики продолжали культивироваться местные традиции и то исконно-животворное творчество, которое имело свой национальный облик, говорило на своем языке. Это искусство отличалось необычайным богатством и разнообразием, таило в себе огромные творческие возможности. Поэтому, несмотря ни на какие влияния, в итоге всегда создавался и обретал жизнь свой, оригинальный стиль, подхватывавший и продолжавший идущие из глубины веков традиции. Художник, расписавший двинскую чашу, не мог не учесть всех факторов, возможных влияний, но и не мог не отразить жизнь как она есть. И если даже рисунку присуща некоторая условность—не до конца прорисованы детали обрисовки инструмента, рук, самого орнамента,—то насколько же четко и реалистично выглядит то, что подсмотрено в быту! Вряд ли можно допустить, что художник изобразил нечто случайное, нетипичное для окружающего быта. И вот перед нами гусан, инструменталист, всеобщий любимец, представитель немеркнувшего народного творчества, в типичной для него роли, одежде. На нем сконцентрировано все внимание художника, и неслучайно: в своем рисунке он словно сфокусировал выразительный сказ о вдохновленном гусанском искусстве, жизненности инструментальных традиций и популярности самого инструмента, сыгравшего видную роль в жизни народов Востока, и в частности Армении. Двинская чаша IX—X вв. со смычковым инструментом является интереснейшим памятником материальной культуры и прекрасным образцом художественного ремесла. Представляя собой раннюю иллюстрацию смычка в ряду тех немногих памятников, которыми располагает инструментальная культура, рисунок знакомит нас также с редким, скорее всего уникальным, изображением кеманчи, является важным свидетельством творческих и художественных устремлений народа в русле его богатых инструментальных традиций.

Есть, однако, еще один аспект двинской чаши, привлекающий внимание с точки зрения контактов и взаимовлияний культур христианского Востока и мусульманского мира. Проблема этих взаимосвязей была выдвинута еще в начале века крупнейшими учеными-востоко-

ведами³⁸ и подкреплялась многими примерами, приведенными Н. Я. Марром в монографии «Ани»³⁹ и И. А. Орбели в сборнике «Памятники эпохи Руставели»⁴⁰ и в других научных трудах. В итоге ученые пришли к выводу, что, вопреки религиозным расхождениям, культурного отчуждения не было. Наоборот, общение христианского мира с мусульманским, как отмечал Марр, приводило к «тождественному художественному вкусу»⁴¹ (в пределах одной сословной среды, порою принадлежащей различным народам). К тому же выводу приходит Орбели: «Главное—то, что не было тогда вообще в жизни и в быту рубежа... будь то грузины, армяне или арабы, иранцы или тюрки, если те и другие принадлежали к одному слою населения, к одному классу»⁴².

Симптоматичны были эти контакты и для прикладного искусства, «пользовавшегося особым спросом в период бурного роста торгово-ремесленных городов и появления новых заказчиков художественных изделий—торговцев и ремесленников»⁴³. Как указывает О. Галеркина, «армянские мастера зачастую рассчитывали на «мусульманский» рынок, что требовало знания арабского и персидского языков»⁴⁴. О. Галеркина имела в виду анийских мастеров, но можно назвать и двинских, периода расцвета Двина. Крупный торговый, ремесленный и культурный центр, каким был Двин в IX—X вв., сфокусировал и растворил в своей среде лучшее, что могла вобрать столица государства, в которой скрещивались магистральные международные и торговые пути разных направлений.

Местное изготовление чаши не вызывает сомнения у археолога А. Жамкочян. Где же искать модель, послужившую образцом для двинской чаши? Сходные изображения обнаруживаются в месопотамской люстровой керамике того же периода⁴⁵. Именно здесь встречается изображение музыканта с инструментом (IX в.), которое и приводит А. Жамкочян в параллель двинскому⁴⁶. Рисунок по мотиву действительно близок изображению из Двина. Однако здесь не кеманча, а ребаб, причем щипковый. Обычно ребаб известен как инструмент смычковый, но на этом изображении он без смычка. Объясняется это наличием двух способов звукоизвлечения на одном и том же инструменте. К примеру, упомянутый Аль Фараби тамбур бытовал как щип-

³⁸ О. Галеркина, О некоторых проявлениях культурной общности народов «христианского» и «мусульманского» Востока (доклад на II Международном симпозиуме по армянскому искусству), Ереван, 1978, с.1.

³⁹ Памятники эпохи Руставели. Сб. под ред. И. А. Орбели, Л., 1938, с. 283—292.

⁴⁰ Н. Я. Марр, Ани, М.-Л., 1934, табл. XIV, II, рис.207—208.

⁴¹ Н. Я. Марр, Ани, Ереван, 1939, с. 71.

⁴² Памятники эпохи Руставели, с. 291.

⁴³ О. Галеркина, указ. соч., с. 2.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Islamic Pottery, 1969, pl. 22—23.

⁴⁶ A. U. Pope, A Survey of Persian Art, London—New York, 1938, vol. V, pl. 579.

ковый и как смычковый; родственный кеманче смычковый кобуз встречался и как щипковый, и т. д. По-видимому, в определенный период существенного различия между щипковыми и смычковыми инструментами не проводилось.

И все же изображение музыканта с ребабом не обнаруживает общности черт с двинским. Их объединяет лишь наличие инструментов, но и они разные. Один щипковый, хорошо обрисованный, держится горизонтально. Другой смычковый, в вертикальном положении, к тому же в отдельных деталях нечеток, недорисован, что наводит на мысль, что не он главная тема рисунка. Акцент внимания художника проставлен на более важном, на самом объекте, олицетворяющем представителя народного искусства. Ориенталист Л. Т. Гюзальян находит, что это не только музыкант, но и танцор—мысль, несомненно, заслуживающая внимания. Как бы в подтверждение этого в армянских средневековых памятниках книжной миниатюры кеманча и подобные инструменты, держащиеся вертикально, появляются чаще всего в руках пляшущих гусанов.

Красочные иллюстрации рукописей Матенадарана (5783, 10367, 5794, 2804 и др.) убедительно свидетельствуют об этом. С таким же случаем сталкиваемся в двинском изображении. Музыкант не сидит, как может показаться на первый взгляд, а стоит, возможно, танцует. В широком шаге ног, видных у самой кромки чаши (причем одна, в отличие от плотно стоящей другой, кажется опирающейся на носок), можно предположить движение, танцевальное па. Музыкант-инструменталист, танцор, возможно и певец, развлекающий многообразными видами своего артистического искусства, типичный персонаж гусанского творчества,—вот что главное в двинском рисунке. А то, что музыкант показан художником зеркально, и то, что инструмент не имеет законченного вида, не так уж важно, ибо кеманча в данном контексте—лишь символ, свидетельствующий о наличии музыки или музыкального сопровождения, символ без конкретизации деталей. Разница между изображением с ребабом и двинским также в том, что в первом случае музыкальный сюжет с сидящим по-восточному музыкантом «прочитывается» просто, однозначно, тогда как во втором наличествуют штрихи, раскрывающие искусство объемное, синтетическое, с характерными для армянского гусанского творчества чертами.

Гораздо более сходства у двинской чаши с люстровой чашей из коллекции Альфонса Канна (X в., Месопотамия)⁴⁷ (рис. 5). Весьма близкая аналогия раскрывается в этих памятниках художественного творчества. Совпадает историческое время, сходны техника, выразительный стиль, светлая, люстровая тональность, наконец, сам герой—танцор. Словно двойник он повторяет абрис фигуры, позу, поворот торса, движения рук и ног, линии и контуры платья гусана из Двина; сходна также фестонами обведенная кромка чаши. Только в данном

⁴⁷ Ibidem, pl. 577.

варианте вместо кеманчи—флажок, знамя. Здесь также в центре внимания человек, танцор, знаменосец, а остальное—всего лишь атрибут главной темы. Как видим, язык символов присутствует и здесь. А что говорят надписи на чашах? По традиции на подобных керамических изделиях писались пожелания счастья, добра, благополучия—«баракята»⁴⁸ будущему владельцу, или же имя мастера. Что касается двин-



Рис. 5.

ской чаши, на ней по-арабски написано: «сделано». А вот знаки, представленные на знамени месопотамской чаши, лишь напоминают длинные буквы. Чем можно это объяснить—незнанием языка, условностью изображения? Ответить на этот вопрос так же непросто, как однозначно решить проблему взаимовлияний христианского Востока и мусульманского мира. Возможно, стоит задуматься над тем, в какой степени являются рассмотренные художественные изделия продуктом исламского или христианского Востока. А может быть, в них тесно переплелись черты культур, образовав своеобразный сплав, рожденный многообразием, яркостью, разноразличной пестротой восточных городов? Сплав, с печатью явного преобладания широко распространенной в этот период культуры ислама? Повременим с выводами, послушаем совета И. А. Орбели, рекомендовавшего—более того, обязывавшего—«не спешить с определением мусульманского происхождения находимых на Кавказе «мусульманских» по облику памятников»⁴⁹.

⁴⁸ Ibidem, pl. 578.

⁴⁹ Н. Марр, XI археологическая кампания в Ани, цит. по: И. Орбели, Фрагмент крестного камня с арабской надписью в Тифлисе, Пг., 1918, с. 201—202.

Под тем же углом зрения стоит рассмотреть инструмент, который называют арабско-персидским—термин весьма условный, обобщающий. В этом понятии воплотились общевосточные, но прежде всего местные достижения. Вторгшись в Армению в VII в., арабы не могли прервать развитие местной культуры. Они восприняли ее достижения, как это обычно бывает, когда культуры завоеванных превосходят культуру завоевателей, но арабское влияние сказалось на терминологии инструментов. Изменения в названиях коснулись многих инструментов. Возьмем для примера длинную лютню (т. е. лютню с длинной шейкой). Известная с древнейших времен в Армении, она прошла длительный исторический путь развития под разными именами, а в итоге получила тюркоязычный термин «саз»⁵⁰, под которым и дошла до наших дней. Терминологически трансформировалась и короткая лютня. Распространенная в Армении и доисламской Персии (барбут, барбат), она получила арабское наименование «уд». Аналогична ситуация с кеманчой. Что такое кеманча? Не что иное, как разновидность лютневого инструмента (spike lute—лютня на ножке). А лютневые были издревле распространены в Армении (среди них предшественники кеманчи).

Красной нитью проходит путь кеманчи в армянской музыкальной практике. Двинское изображение как бы открывает собой вереницу обращений к этому инструменту. О нем писали поэты, изображали художники-миниатюристы, запечатлевая его на страницах красочно иллюстрированных древних рукописей, высекали его очертания в камне. История сохранила имена великолепных армянских исполнителей-виртуозов, поэтов-певцов-инструменталистов, слава о которых широко распространилась в восточном мире. Кеманча прочно вошла в быт и сердца людей, и неудивительно, что человек воздавал ей должное—резцом, пером и кистью.

Поражает обилие изображений кеманчи. Но суть даже не в многократности ее появлений, а в многообразии контекстов, определяющих ее роль и название. Нередко в манускриптах и бытовых рельефах встречались музыкальные сцены, где она выступала в роли инструмента, аккомпанирующего пению и танцам. Появлялась она в звонком ансамбле с зурной и бубном, в больших инструментальных ансамблях, где можно было увидеть множество других инструментов: струнных, ударных, духовых. Но особенно хороша она как солирующий инструмент. В манускрипте XVIII в. художник воспроизвел исполнителя с кеманчой в руках—известного поэта и музыканта Нагаша Овнатана. Несмотря на дистанцию во времени, можно отметить общность черт между этим изображением и двинским. Это заметно в осанке музыканта, в повторяющемся прямом смычке, самой структуре обоих инструментов—небольшом округлом кузове с длинной шейкой, и наконец, в очень схо-

⁵⁰ Тюркоязычное слово «саз» обозначает музыкальный инструмент вообще (Jean Jenkins, *Musical Instruments in the World of Islam*, p. 15); в то же время оно означает „настроенный, налаженный“—Т. В. Зго, *Музыкальные инструменты Средней Азии*, М., 1980, с. 120.

жем исполнительском приеме, когда смычок озвучивает струну в строго определенном месте. Удивительная устойчивость этого приема, как, впрочем, и форм самого инструмента, просматривается на протяжении веков. Такая закономерность обнажает жизненность инструментальных традиций и легко вскрывает связи средневековья и нового времени.

Насколько излюбленной была кеманча в быту, настолько старались запечатлеть ее облик на всем том, что могло надолго сохранить ее очертания. Если отвести взор от манускриптов, ее образ встречаешь в поэтической строке, если пройти по дорогам Армении, она возникнет вновь на хачкаре или высеченной в камне надгробия. И рельеф этого долговечного памятника выразительным языком искусства расскажет о судьбах людских, событиях и ритуалах, праздниках и традициях, где музыке отведена существенная роль. Надгробие XV—XVI вв., обнаруженное в селе Геховит, поражает четкой рельефностью и пластичностью исполнения⁵¹. Каждая деталь ясно просматривается: люди и инструменты, одежда и головные уборы, предметы бытового назначения, наконец в рамке, окаймляющей рельеф,—надписи. Из инструментов в центре—канон, рядом—трехструнная кеманча; это одно из совершенных ее изображений. Округлый корпус на невысоком штахеле, шейка, завершающаяся красивой прямой головкой с тремя довольно крупными округло-овальными колками. Заключает музыкальный сюжет исполнитель, играющий на сазе. Инструмент он держит горизонтально, грушевидный корпус саза, плавно сужаясь, переходит в слегка приподнятую рукой исполнителя шейку. Другая рука перебирает струны инструмента.

Пышная свадебная сцена изображена на рельефе из села Ацарат (XV в.). Помимо празднично обряженных жениха и невесты, восседающих на конях, здесь много действующих лиц и много инструментов, среди которых саз, кеманча со смычком, тростниковая флейта, канон, галарапох, труба, звенящий бубен с металлическими пластинами—это музыкальный сюжет, иллюстрирующий большой народный инструментальный ансамбль. Кеманча снабжена весьма длинным прямым смычком, пересекающим струны инструмента. Исполнительский прием озвучивания струны—чуть выше резонатора—остается неизменным и на этом изображении. При этом исполнитель держит смычок способом «снизу», который наряду с «боковым» способом считается одним из древнейших, весьма распространенных в восточном мире.

Мы обратили взор лишь на некоторые изображения музыкальных сюжетов, запечатленных в миниатюре, керамике, в камне, где фигурирует кеманча. Но и на этих примерах можно представить, насколько прочно вошел в быт армянского народа этот инструмент.

Значение двинской чаши заключено еще и в том, что благодаря ей намного отодвигается в глубь веков начальный предел бытования инструмента типа кеманчи в Армении. Многовековое и стойкое его рас-

⁵¹ Изображения музыкальных инструментов на бытовых рельефах Армении были любезно предоставлены археологом Г. Караханяном.

пространение в Армении, отраженное в искусстве, наводит на мысль, что двинская кеманча—факт далеко не случайный, а скорее закономерный, это результат развитой практики и активного музыкального творчества. И рассматривать его нужно не изолированно, а как одно из звеньев цепи непрерывного исторического процесса развития инструментальной культуры, в которой была предыстория (предполагающая существование предшественников задолго до того, как было создано изображение на чаше) и продолжение традиций. Поэтому искать нужно не причину «внедрения» инструмента с арабско-персидским названием в музыкальную культуру Армении, имевшую свои сложившиеся черты. Внимание следует направить на инструмент, который не был ни внедрен, ни заимствован, а издавна бытовал в практике армянского исполнительства как один из многих лютневых, щедро представленных в армянском инструментарии с древнейших времен. В период арабско-персидских влияний инструмент обрел термин «кеманча», общедоступный в создавшихся условиях, и продолжал жить в народе под этим названием. Дальнейшая история инструмента раскрылась в блистательном исполнительском мастерстве прославленных в восточном мире армянских музыкантов, поэтов-виртуозов.

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔԻ ՀԻՆ ՊԱՏԿԵՐ ԴՎԻՆԻ ՊԵՂՈՒՄՆԵՐԻՅ

Արվեստագիտության քեկեաժու Ա. Մ. ՅԻՅԻԿՅԱՆ

(Ա մ փ ո փ ո մ)

Դվինում հայտնաբերված դրվագիւած թասը, որ թվագրվում է IX—X դդ., հնագիտական ուղագրաւ հայտնագործություններից է և անկասկած մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև գործիքագիտության համար: Թասի վրա պատկերված է ձեռքին լարային գործիք բռնած երաժիշտ: Նա քյամանչա նվագող գուսան է: Միջնադարի մասնագետները լարային գործիքների առկայությունը փաստում են X դարից, սակայն դրանց պատկերները խիստ հազվադեպ են: Քյամանչայի պատկերը նյութական մշակույթի հուշարձաններում հանդիպում է միայն XII—XIII դդ. սկսած: Այսպիսով, Դվինի թասը մեզ է ներկայացնում լարային գործիքի առայժմ հայտնի հնագույն պատկերը: