

РИТМ И СИМВОЛ В ПЕРВОБЫТНОМ ИСКУССТВЕ

А. Р. ДЕМИРХАНИЯН, доктор ист. наук Б. А. ФРОЛОВ (Москва)

В истории изучения первобытного искусства, начиная с его древнейшей и самой продолжительной эпохи—палеолитической (ок. 35—10 тыс. до н. э.), в настоящее время выделяются три основных этапа. На протяжении первого из них основное внимание исследователей было сосредоточено преимущественно на художественно-эстетических достоинствах шедевров древнейшего искусства. На рубеже XIX и XX вв. утверждается магическая концепция происхождения первобытного искусства, во многом определившая новые подходы к трактовке его тем и сюжетов: отдельные изображения стали рассматриваться сквозь призму первобытных магико-мистических представлений и получать объяснения исключительно как элементы колдовских обрядов первобытных охотников, направленных на размножение дичи, привлечение ее, успешное преследование и удачные результаты охотничьего промысла, обеспечивающие обильной пищей первобытную общину. Однако к середине нашего столетия становятся вполне очевидными весьма существенные недостатки и общая ограниченность магической концепции первобытного искусства. Соответственно третий этап характеризуется всесторонней критикой магической концепции и переходом к более широкому взгляду на данную проблематику. Первобытное художественное творчество теперь рассматривается прежде всего как средство общения людей, развития их коммуникаций во времени и пространстве, как часть целостной системы общественного сознания первобытного человека, где каждый изобразительный элемент имел свое глубокое символическое значение, значительно более сложное, чем можно было бы постулировать на первом и втором этапах.

В настоящее время все острее ощущается потребность в целостном представлении о развитии первобытного искусства, которое обобщало бы все ценное и перспективное, что было достигнуто наукой на каждом из трех этапов в истории изучения этой области духовной культуры. Подобные обобщения невозможны без учета и специального анализа основополагающих категорий, на которых в той или иной степени базировались все три упомянутых подхода к изучению первобытного художественного творчества.

Одной из таких категорий, несомненно, является ритм. Лежащие в его основе упорядоченные чередования однородных элементов характерны и для художественно-эстетических, и для ритуально-магических, и для символично-мифологических представлений первобытного общества, как собственно говоря и для многих других сфер его жизнедеятельности. Прежде всего, ритм проявлялся в труде как важнейшем социальном факторе бытия первобытных коллективов¹. Общий ритм жизни делал совместные действия в коллективе едиными, облегчающими достижения общей цели с меньшей затратой сил, т. е. наиболее

¹ См. напр.: История первобытного общества. М., 1983; 1986.

продуктивными и рациональными. Процесс труда с ритмичными движениями и звуками был легче, он вызывал больше положительных эмоций, что определило, по-видимому, довольно раннее развитие в первобытном обществе ритмичных трудовых песен, простейших музыкальных сопровождений разных видов деятельности, в том числе зачаточно-драматических действий². Возможным косвенным свидетельством в пользу их весьма раннего бытования может служить разнообразно фиксированное в археологически выявленных в древнейших памятниках материальной культуры бесспорное внимание палеоантропов и даже архантропов к разным проявлениям ритма, что запечатлено в тщательно выверенной симметрии рубил (великолепные образцы которых известны, например, в палеолите Армении), а позднее и в графике, изначально выражавшей ритмичные повторения условных однородных элементов.

Как показывают современные исследования, ритмичные повторения определенных структур играют фундаментальную роль в формировании человеческой психики. Во многом ими определяются возможности памяти³, без достаточно высокого уровня которой были бы невозможны исходные достижения материальной и духовной культуры первобытного человечества, их последовательная передача из поколения в поколение; недаром древние считали память — Мнемозину — «матерью муз, всему началом», «всему причиной» (пользуясь известным выражением Эсхила в «Прикованном Прометее»). Экспериментальная психология убедительно доказывает, что представления людей о времени базируются на адекватном освоении ритмических структур⁴. В равной степени это утверждение может быть отнесено к становлению элементарных основ первобытных представлений о пространстве⁵. Вне ритма, также как вне пространства и времени, невозможно сколько-нибудь углубленное проникновение в истоки художественного творчества и связанной с ним символики⁶.

Внутренний синкретизм первобытного мирозерцания в его утилитарно-практических, художественно-эстетических, рационально-познавательных, ритуально-магических и символическо-мифологических сферах, по мере углубления в него современных исследователей, предстает перед нами всесторонне пронизанным ритмикой. Одним из наглядных примеров может служить комплекс художественных произведений в палеолитической стоянке Мезин. Браслеты из бивня мамонта, обнаруженные в долговременных жилищах Мезина, покрыты линейным геометрическим орнаментом, начиная с простейших штрихов и кончая рядами меандров (тех самых, которые считались изобретением древних греков вплоть до открытия их в Мезине). Один из мезинских браслетов обычно называемый «шумящим» (его можно было использовать как простейший музыкальный инструмент типа кастаньет) состоит из 5 пластин, покрытых резным орнаментом по общему принципу: одинаково симметрично расположенные прямые линии сгруппированы в одинаковые ряды так, что на каждой пластине их ритмичное повторение соот-

² К. Бюхер. Работа и ритм. СПб., 1899; М., 1923.

³ A. Lerol-Gourhan. La mémoire et les rythmes. Paris, 1965.

⁴ P. Fraisse. Psychologie Temps. Paris, 1956; ibidem. Les structures rythmiques. Paris—Bruxelles, 1957.

⁵ А. Р. Демирханян, Б. А. Фролов. Первобытная символика вертикали. — Историко-филологический журнал, 1985, № 3.

⁶ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

ветствует одной и той же величине—четырежды повторенной половине лунного месяца, а весь браслет на пяти пластинках имеет, соответственно, графическую «запись» десяти лунных месяцев. В итоге этот составной браслет сочетает в себе элементы счетной бирки, календаря, геометрически четкого орнамента, нарядного украшения и простейшего музыкального инструмента типа кастаньет. В дальнейшем ритмические элементы, соединявшиеся в подобных синкретических формах первобытного знания, символики и эстетики, как бы расщепляются на составные части: специальные арифметические, геометрические, астрономические инструменты и соответствующие им представления, с одной стороны, а с другой—на самостоятельные декоративно-художественные мотивы изобразительного искусства, за которыми с большей или меньшей определенностью могут угадываться и соответствующие динамические, возможно имевшие также музыкальное значение, ритмические действия⁷. Подобную графику мы встречаем в неолите Прибайкалья, в памятниках Хараппской культуры, в долине Инда, в раннесредневековой орнаментике архаичной культуры апсидов в Абхазии и во многих других памятниках древних культур Евразии. Подобные елочные и меандровые узоры известны и в первобытных памятниках Армении. Тем более интересны данные о явно намеренном предпочтении здесь сразу нескольких видов ритмических и символических построений (можно было бы сказать: целого комплекса их) по тому типу, который впервые зафиксирован в Мезине⁸. Аналогичный комплекс в несколько иной трактовке подробно исследован в Малой Азии в ранне-неолитическом поселении Чатал-Хююк (VII—V тыс. до н. э.)⁹, который теперь рассматривается в качестве одного из классических примеров непосредственной преемственности между культурами позднего палеолита и древними культурами Азии, отразившими преобразования эпохи перехода к земледелию и скотоводству.

Напомним основные черты мезинского комплекса, важные для дальнейшей разработки интересующей нас проблематики. Кости и бивни мамонтов служили основным конструктивным материалом мезинских жилищ, а также материалом для художественных изделий. Последние, наряду с браслетами, включали серию фаллических фигурок и скульптурных изображений птиц, причем те и другие вместе с тем несут и несомненные черты типично палеолитических форм женских стилизованных изображений (с чем связано обычное включение мезинских фигурок в круг схематически трактованных женских символов типа клавиформ). Скульптурные изображения Мезина, как и браслеты, покрыты сплошными геометрическими узорами, в мотивах которых выделяются серии прямых штрихов, шевронов, меандров, подтреугольных знаков. Примечательно, что простейшими из подобных узоров, нанесенными однако уже не резьбой, а красной охрой, украшены также некоторые крупные кости мамонтов из числа тех, что могли служить не только конструктивными деталями жилища или элементами его интерьера, но могли использоваться также как простейшие музыкальные инструменты ударного типа (в свете новейших результатов комплекс-

⁷ И. Г. Шовкопляс. Мезинская стоянка. Киев, 1965; Б. А. Фролов. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974, с. 63—66, 118—145, 191—193.

⁸ Б. А. Фролов. Начала первобытной символики.—Историко-филологический журнал, 1984, № 1.

⁹ J. Mellaart. Çatal Hüyük. London, 1967.

ного анализа этих памятников¹⁰). Упомянувшийся выше «шумящий браслет» в этом контексте оказывается своего рода звучащим символом и вместе с тем частью целого «аккумулятора» многообразных достижений материальной и духовной культуры первобытных охотников. Как охарактеризовать это целое? Ритмы в графической, цветописной и звуковой ипостасях либо самостоятельно, либо в неразрывной связи с объемными формами предметов, на которых они зафиксированы (включая пластику с ее взаимопереходами статуарно-женских, фаллических и орнитоморфных форм), через взаимосвязь различных жанров многозначно воплощали фундаментальные черты первобытной картины мира.

Обратим внимание на основные элементы построения этой картины—в той мере, разумеется, в какой это предстает перед современным исследователем. Прежде всего нельзя не отметить сравнительно малого числа этих элементов при несомненной тщательной продуманности их применения. Последнее ясно выступает при сравнении художественно-символического комплекса Мезина и соседних культур того времени, прежде всего костенковско-авдеевской. В Мезине изображенная фауна представлена лишь фигурками птиц, тогда как в Костенках—длинным перечнем видов сухопутных млекопитающих, без единого изображения птицы, змеи или других обитателей нижнего мира первобытной космологии. В Мезине, при полном отсутствии зооморфных намеков на средний мир, зигзаги в четко-прямолинейной орнаментации современным исследователем ассоциируются с движением змей, воды, с узорами на определенных видах раковин. Разумеется, палеолитические охотники Мезина прекрасно знали мир сухопутных млекопитающих, успешно охотились на мамонтов, диких быков, лошадей и т. п., о чем свидетельствуют и костные остатки такой добычи, в изобилии найденные на стоянках. Однако для символического и художественного отображения своих представлений об окружающем мире, мезинцы намеренно выбрали лишь узкий круг зооморфных сюжетов, указывающих прежде всего и исключительно на верхний и нижний ярусы своей «модели мира». Очевидно им хорошо были известны и пластические формы человеческого тела, но художники в Мезине шли не путем сравнительно точного повторения этих форм (как поступали создатели знаменитых женских статуэток в Костенках), но путем изощренной схематизации пластических особенностей женской фигуры, незаметно переходя от них к нераздельно слитому со статуэткой скульптурному воплощению признаков противоположного пола. Точно так же и в графической орнаментации мастера Мезина избегали простых мотивов, которыми пользовались костенковцы, но создавали сложнейшие орнаментальные композиции из шевронов, меандров, ромбов, подтреугольных знаков, покрывая ими сплошь поверхности художественных изделий. Мастера разных культур палеолита хорошо считали элементы орнаментов и могли, варьируя способы их чередования, отражать календарно-астрономические циклы и другие ритмические процессы. Излюбленными ритмами были чередования графических элементов по пять, семь, десять, четырнадцать и кратным им величинам. Однако при этом в Мезине предпочитали на том же общем фоне ритмических построений ритмы кратные трем, тогда как в Костенках и Авдеево столь же последовательно выделяли ритмы кратные четырем. Здесь перед нами снова, как и в пластике, ясно выступает пред-

¹⁰ С. Н. Бябиков. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Киев, 1981.

почтение троичной вертикальной оси мироздания в Мезине, в отличие от столь же определенного предпочтения горизонтальной (с четырьмя сторонами света) развертки лишь среднего мира в символике костенковско-авдеевской культуры. Сложному пластическому «диалогу» форм в скульптурных фигурах Мезина созвучен своего рода «ритмический диалог» взаимодополняющих начал в орнаменте. Высшим проявлением этого можно характеризовать орнаментацию браслетов. На «шумящем» браслете в сопредельных группах по 14—15 прямых штрихов соответствуют: каждому штриху одного направления тождественный, но противоположно направленный штрих, каждой группе штрихов—противонаправленная группа. При этом ясно видно, как в стыковых точках между группами естественно возникают ромбические или меандровые фигуры. Этот браслет, как уже говорилось, явно женский по семантике и принадлежности, заключает в своих узорах на пяти пластинах число штрихов, дважды повторяющее длительность десяти лунных месяцев—обычного и универсального в женском календаре срока беременности. Тем же числом линий, но уже объединенных в сложнейшую композицию из меандров и шевронов, на сплошном браслете в Мезине символически показан переход от десяти лунных месяцев к числу дней солнечного года (365), символика которого для первобытных охотников связана с периодически повторяющейся сменой сезонов, с соответствующей им динамикой охотничьих промыслов, главными участниками которых были мужчины. Вместе с тем, орнаментация последнего браслета сопоставляется с зоологическим кодом в динамике жизнедеятельности охотничьей первобытной общины: годовой оборот солнца и его «антропогенная» часть (10 лунных месяцев) соответствует срокам беременности у самок двух важнейших видов промысловой фауны палеолита—лошадей и быков¹¹. Поэтому, в частности, представляется явно не случайным использование бычьих черепов в Мезине с особыми, несомненно символическими целями: в одном внутри помещались две женские статуэтки, другим черепом была увенчана кровля мезинского жилища. Таким образом, очевидно, видимое отсутствие образа быка в художественных произведениях Мезина как бы компенсировалось символическим использованием натурального аналога в виде важнейшей части от целого быка—его черепа.

В контексте столь простой, на первый взгляд, по внешнему построению из немногих элементов символически значимой первобытной «модели мира», которая в действительности оказывается тщательно продуманной и исключительно богатой внутренними ассоциативными связями, комплекс музыкальных инструментов в Мезине также представляется весьма значимым во многих отношениях объектом исследований. Например, отнюдь не случайным может быть специфически ограниченный его инструментарий, представляющий пока набор лишь ударно-шумовых средств первобытной музыки. Здесь нет, скажем, свистков или флейт из полых костей животных со специально просверленными отверстиями, известных в комплексах палеолитических стоянок других первобытных культур.

Показательна топография жилища с музыкальными инструментами в Мезине. Они компактно сосредоточены в юго-западной части дома, окружены обильными скоплениями красной охры. На противоположной части жилища симметрично расположены три очага. Отсутствуют какие-либо следы производственно-хозяйственной деятельности в этом жилище, в отличие от соседних. Исключение составили девять.

¹¹ Б. А. Фролов. Числа в графике..., с. 142—146.

миниатюрных костяных острий, в общем контексте музыкального комплекса получивших убедительную трактовку в качестве заколок для одеяний из шкур зверей и тому подобного реквизита танцоров. На колотушки и резонаторы костяных ударных инструментов резьбой и краской нанесены женские знаки, шевроны, меандры, о семантике которых на женских браслетах мы уже говорили. Показательно и кольцевое размещение вокруг этих инструментов красной краски, как бы ассоциирующейся с огнем очагов в противоположной части дома¹².

Заключая обзор мезинского комплекса, еще раз подчеркнем устойчивый, продуманный характер его символики. Акцентирование особой роли огня в очаге, красной краски, чисел кратных трем и костей быка (рано выделенного среди других видов животных) началось еще в нижнем палеолите¹³; повторение их в Мезине свидетельствует, очевидно, о следовании многотысячелетней традиции этнокультурного порядка. Это позволяет полагать вполне возможным последующее длительное существование и развитие данной традиции.

Возвращаясь к ранненеолитическому святилищу Чатал-Хююк, нельзя не обратить внимание на многообразно повторяющиеся здесь сюжеты типично палеолитических традиций, включая характерные элементы мезинского комплекса: очаги, красная краска, узоры из меандров и шевронов, разнообразно сочетающиеся головы или рога быков в четкой связи с изображениями (от схематично-знаковых до объемно-пластических) женских фигур, в том числе повторяемые в ритмах трех и семи, изображения птиц (по Дж. Мелларту). Среди многих других аналогий такого рода нам особенно интересна уже отмечавшаяся аналогия по ряду элементов в древнем Двине¹⁴.

Не менее интересен спектр аналогий в трипольской культуре¹⁵. Наряду с разнопланово сопрягающимися образами женщин и быков, орнаментами из шевронов, ромбов, меандров (включая спиральные модификации последних), элементами орноморфной символики, ритмами три и семь при четко выраженной символике вертикальной трехчастной оси мироздания, здесь мы встречаем, как и в Чатал-Хююке, изображения танцующих человеческих фигур. Перед нами, следовательно, приоткрывается образ главного участника и связующего звена ритмических действий, различно отраженных в пластике, цветописе, орнаментике и в не дошедших до нас, но неизбежных в этом художественно-семантическом контексте звуковых (зачаточно-музыкальных) построений. Действительно, сейчас уже невозможно представить непрерывную передачу ритмов пластических и графических традиций в многотысячелетней истории первобытного общества вне «звуковой составляющей» его культуры от простейших речевых структур до разнообразных звуковых сигналов и звукоподражаний, начиная с ритмов коллективных трудовых действий и празднеств и кончая дошедшими до нас вещественными, материальными свидетельствами предметного оформления звуковых источников (разнообразные подвески, шумящие раковины и браслеты, ожерелья и т. п.—вплоть до специальных, хотя и простейших по своему виду ударных инструментов—типа мезинских, духовых—типа свистков и флейт).

¹² С. Н. Бибиков. Древнейший музыкальный комплекс..., с. 51—86.

¹³ История первобытного общества. М., 1983, с. 397—406.

¹⁴ К. Х. Кушнарeva. Древнейшие памятники Двина. Ереван, 1977, с. 52.

¹⁵ Н. К. Качалова. К вопросу о религиозно-магических представлениях трипольских племен.—В кн.: Археологический сборник. Л., 1978, с. 22—28. Ср. А. П. Погожева. Антропоморфная пластика Триполья. Новосибирск, 1983.

Следуя мнению специалистов, исследовавших истоки театра и хореографии в первобытном обществе начиная с эпохи палеолита¹⁶, признание столь же древних звуковых и зачаточно-музыкальных «составляющих» этого глубоко архаического и синкретичного феномена формирующегося искусства, традиционно сопровождавшего затем музыкально-драматические действия древних коллективов, получает все более солидную аргументацию. В шедеврах палеолитического искусства есть и прямые тому свидетельства. Наглядными классическими примерами могут служить знаменитые изображения «рогатого бога» и «колдуна» в пещере Труа-Фрер («Три брата»): первый, в маске птицы (совы), пляшет, открыв рот для крика или песни, второй, в рогатой шкуре быка, «зачаровывает» двух оленей, играя на музыкальном инструменте, который обычно трактуется как флейта или музыкальный лук (рис. 1).



Рис. 1. «Колдун», играющий на музыкальном инструменте (гравированное изображение. Пещера «Трех братьев». Франция. Верхний палеолит)

Среди косвенных доказательств возможностей специального музыкального сопровождения коллективных действий в ту эпоху—уже упоминавшиеся мезинские ударно-шумовые инструменты, покрытые ритмичной графикой. В этом контексте широко распространившиеся затем в эпохи мезолита и неолита изображения групповых и индивидуальных танцев (нередко перед фигурой быка) как бы подразумевают незримое участие в таких сценах ритмичных звуков человеческого голоса или музыкальных инструментов. Исключения не составляли, очевидно изображения танцующих фигур в Чатал-Хююке и в трипольской культуре, так же как и среди древнейших петроглифов Закавказья.

В IV тыс. до н. э. мы встречаем документальные свидетельства уже высоко развитой профессиональной музыкальной культуры. На цилиндрической печати из Чога-Миш (название холма в предгорьях массива Загрос) в провинции Хузистан в Иране, на северной границе равнины Сузиана, которая была найдена при раскопках города с остатками протописьменной культуры, нанесено изображение ансамбля, состоящего из певца и трех музыкантов, играющих на разных инструментах: барабан, два, по-видимому, разновысоких рога (сразу у одного музыканта) и инструмент типа арфы (рис. 2). Любопытно, что ансамбль окружен изображениями крупных сосудов, позволяющих предполагать их использование в качестве резонаторов. Таково самое древнее из известных нам изображений музыкального ансамбля¹⁷. Аналогичные изображения повторяются в более позднем месопотамском искусстве, нап-

¹⁶ А. Д. Авдеев. Происхождение театра. М.—Л., 1959; Э. А. Королева. Ранние формы танца. Кишинев, 1977.

¹⁷ Е. Д. Кантор, П. П. Делугаз. Первое изображение музыкального ансамбля.—Курьер ЮНЕСКО, 1969 (ноябрь), № 155, с. 24.

пример, в резьбе и рельефах периода ранних династий (начало III тыс. до н. э.). К IV тыс. до н. э. относятся изображения дуговых арф, найденные на барельефах эпохи IV династии фараонов в Египте¹⁸.



Рис. 2. Древнейшее изображение оркестра. (Цилиндрическая печать. Прорисовка оттиска. Элам. IV тыс. до н. э.)



Рис. 3. Изображение оркестра и танцовщиц. (Барельеф. Египет. III тыс. до н. э.)

Многочисленные находки музыкальных инструментов и их изображений на Древнем Востоке подтверждают указания на значительную роль музыки в общественной жизни той поры, приводимые в письменных документах. Так, в Месопотамии, в государственной иерархии музыканты близки богам и царям, а боги представлялись не только любителями музыки, но и музыкантами¹⁹. Профессиональное владение искусством музыки требовало специальной разработки принципов нотной грамоты и записи музыкальных текстов. Судя по опыту расшифровки одного из древнейших музыкальных текстов—хурритской клинописной таблички с письменами II тыс. до н. э. из древнего Угарита с записью культового гимна богов и музыкальной нотации, естественное генетическое продолжение достижений музыки древнего населения Востока можно предположительно связать и с музыкальной культурой древней Армении²⁰.

Среди многих аспектов последней темы мы коснемся лишь одного, связанного, как нам представляется, с первобытными традициями ритмики и символики архаической «модели мира». В космогоническом гимне «Песнь о Ваагне», который Мовсес Хоренаци слышал исполнявшимся под аккомпанемент бамбирна (инструмента типа лютни), воссоздается монументальная картина первоначального сотворения мира: из Хаоса водной стихии, окрашенной в пурпурный цвет жизни (ср. с символикой окраски первобытной охрой), заставляющий предполагать участие женского начала в этом процессе, рождается красный тростник—символ умирающего и возрождающегося мужского божества, близкого к Ара, Осирису, Таммузу и др., выполняющего в контексте гимна космологическую, медиационную функцию. Это «тростниковое» божество выступает в тексте гимна также в огненной, антропоморфной и солярной ипостасях²¹. Сокровенный смысл подобных гимнов для древ-

¹⁸ Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937, с. 47.

¹⁹ Р. И. Грубер. Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1956, с. 15.

²⁰ A. D. Kilmer, R. L. Crocker, R. K. Brown. Sounds from Silence. Berkeley, 1979; А. М. Ципцкян. Музыкальные инструменты в памятниках культуры Армении.—В кн.: Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству. (Тез. докл.). Ереван, 1985, с. 296—297.

²¹ А. Р. Демирханян. Аванский идол и символично-космологические представления Древней Армении.—В кн.: У Респ. научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Ереван, 1982, с. 307—310.

них исполнителей и слушателей не мог не ассоциироваться с циклическим обновлением природы и самого человека, также включенного в космический круговорот рождения, смерти, возрождения. Восходящим ритмам растущего тростника-меднатора, огня и восходящего солнца должны были отвечать аналогично направленные, «восходящие» ритмы музыкального аккомпанеента и человеческого голоса, поющего поэтический текст. В плачах о Таммузе сам Таммуз представлялся в загробном мире пастухом, играющим на тростниковой свирели. Исполнители плача (ими могли быть только женщины) играли на флейтах (традиционным и для армянской культуры инструменте эленической музыки), сокрушаясь в песнопениях о «сломленном как тростник» Таммузе:

Брат мой единый, не плачь обо мне
В дни Таммуза играйте на лазоревой флейте,
На порфирном тимпане с ним мне играйте,
С ним мне играйте певцы и певицы,
Мертвецы да восходят да вдыхают куренья²².

По представлению вавилонян, игра на флейте способствовала воскрешению мертвых. Здесь мы видим явственно намечающиеся контуры будущего мифа об Орфее²³. Тростник как символ древневосточных умирающих и воскресающих божеств-меднаторов и вместе с тем как основа духового музыкального инструмента явно сопрягает таким образом возрождающую силу музыкального искусства с творческой силой природы и божественных ее олицетворений в динамике ритмически восходящей вертикальной оси мироздания. Иными словами, перед нами предстает на новом уровне звучащий символ первобытного мироощущения и миропонимания. И даже после такого краткого экскурса в палеолитические его истоки, который мы предприняли ранее, вряд ли могут остаться сомнения в единой генетической цепи связей применительно к передаче целостной архаичной звуковой и музыкальной традиций вообще и, в частности, сопряженных с ней изобразительных элементов в древнейшей символике: красный цвет огня, солнца и самой жизни; календарно-астрономическая определенность коллективных ритуальных действий, их ритмический характер (в частности с акцентом на числа три, пять, семь, играющими первостепенную роль в генезисе музыкального мышления и в музыкальных концепциях древнего мира); формы организации посредствующего звена в элементарном космогоническом акте—графико-ритмические, пластико-ритмические, наконец, музыкальные.

Судя по всему, результаты современных историко-археологических и музыковедческих изысканий все полнее раскрывают тезис, который можно сформулировать следующим образом: говоря о ранних стадиях «музыкального искусства следует иметь в виду, что это не только «азбука», не только первые шаги музыкального сознания, но и открытие каких-то важнейших законов художественного восприятия. Приемы этого периода вошли в фонд позднейшего искусства (зачастую в опосредованном виде)»²⁴.

²² Р. И. Грубер. Всеобщая..., с. 15—16.

²³ Там же.

²⁴ С. Н. Кондратьева. О развитии средств музыкальной выразительности в фольклоре.—В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 164.

Одним из примеров синкретичной азбуки первобытных музыкально-драматических действий, нашедшим отражение уже в сравнительно поздний период в Египте эпохи Древнего царства, может служить барельефное изображение большой группы певцов, музыкантов и танцовщиц (рис. 3); подобные памятники позволяют специалистам утверждать, «что уже за четыре тысячи лет до н. э. существовал вполне точный «язык жестов», вернее даже «рисунок жестов», которым обязательно сопровождается вокальное исполнение. Эти движения способствуют оформлению звуковых представлений, построению, членению, динамике и движению мелодии, а также помогают памяти при воспроизведении знакомых мелодий; они выполняют роль нотного письма, объединяя и направляя исполнителей, и углубляют впечатление у слушателей»²⁵. Под этим углом зрения представляются отнюдь не случайными характерные детали древнейших изображений музыкально-драматического церемониала.

Обращаясь к упомянутому древнеегипетскому барельефу нельзя не заметить, что изобразительный (и, видимо, также смысловой) центр, как бы горизонтальную ось всей сцены, образуют повторенные в едином ритме руки пяти танцовщиц, поднятые над головой так, что создают непрерывную орнаментальную цепь из пяти ромбов, соприкасающихся вершинами, то есть типичную орнаментальную композицию, знакомую нам по многим произведениям первобытного искусства начиная с эпохи палеолита. Построению орнаментальной композиции из пяти ромбов (как бы своего рода орнамента танца) отвечает музыкальное оформление сцены. В нем участвуют, помимо музыкантов, играющих на духовых инструментах типа упоминавшихся уже флейт, на простейшем подобии арфы (музыкального лука), заменяющая здесь группу ударных инструментов пара людей, ритмично хлопающих в ладоши. По-видимому, рисунок жестов отвечает здесь «рисунку» звучащей музыки и человеческих голосов, ритмически объединяя их в одно целое разными способами: орнаментальными жестами, ударами ладоней, вибрацией струны-тетивы музыкального лука, звучанием голосов и флейты.

Подобные памятники подсказывают следующее предположение. Возникнув в недрах первобытного общества, сложившись на основе многотысячелетнего художественно-практического опыта, традиции музыкально-орнаментально-пластических «записей», в свою очередь, могли становиться едва ли не универсальным способом выражения применительно к разным уровням первобытной картины мира — от индивидуума до вселенной как единого целого. Не исключено, что речь должна идти здесь о своего рода *системе* звучащих символов. По-своему могли быть символически значимыми даже второстепенные, на первый взгляд, детали конструктивных формообразующих, функциональных особенностей отдельных инструментов.

Так, обращаясь к предыстории ударно-шумовых инструментов, речь о которых уже шла в связи с мезинским музыкальным комплексом, нельзя не отметить, что истоки и историю первобытной техники невозможно представить без четко определенных систем ритмических ударов, начиная с технологии изготовления простейших орудий из камня, кости, дерева и т. п. Вокруг соответствующих традиций могли складываться архаические пласты представлений о человеке и окружающем его мире. В Мезине видна уже достаточно сложная картина «космологических» трактовок, связанных с ударно-шумовыми ин-

²⁵ Музыкальная культура..., с. 51.

струментами, включая прообраз барабана. В дальнейшем развитии представлений, связанных с игрой на инструментах типа барабана, бубна и т. п., у разных народов мира так или иначе проступает первобытный архетип, отголоски которого в культуре средневековой Европы так характеризовал М. М. Бахтин: «Свадебный барабан имел эротическое значение. «Бить в свадебный барабан» и вообще в барабан значило совершать производительный акт; «барабанщик»... значило—любовник. Это значение в эпоху Рабле было общезвестно. ... В этом же смысле использовались слова «удар», «ударять», «бить», «палка» ... Все удары имеют здесь символически расширенное и амбивалентное значение: это удары одновременно и умерщвляющие (в пределе), и дарящие новую жизнь, и кончающие со старым, и начинающие новое»²⁶.

Современный опыт специальных этнографических и археологических исследований больших серий орнаментов на изделиях типа барабанов (в том числе бубнов, звучащих сосудов)²⁷ также показывает сложные космологические представления, воплощенные в орнаментации и способствующие пониманию такого изделия как своеобразной «модели мира» в миниатюре. Бубен может использоваться в широчайшем спектре функций: от лечения сородича до главного элемента коллективных мистерий, представляющих преобразования медиатора-шамана в духов предков, животных, птиц с магическими путешествиями в верхний и нижние миры ради благоденствия всей популяции. В ритмическом оформлении таких мистерий важная роль принадлежит числам кратным 3, 5, 7, рогам животных, огню и другим элементам рассмотренной выше первобытной символики. Вместе с тем само происхождение бубна в традиционных представлениях нередко ассоциируется с луком, а колотушки—со стрелой²⁸.

Лук даже в качестве охотничьего и боевого оружия может издавать звуки, воспринимаемые как музыкальные. «В Одиссее» (XXI, 410) рассказывается, как хитроумный мстительный герой, натягивая свой изогнутый лук, сделанный из дерева и рога, заставляет натянутую тетиву звучать подобно нежному щебету ласточки. Присоединение к луку резонатора (например, полой тыквы) усиливало издаваемый тетивой звук. Есть веские основания полагать, что древние арфы берут свое начало от первобытного лука²⁹. В мифопоэтических традициях многих народов сохранились представления о луке как об особой модели мира, в которой сам лук ассоциировался с женским чревом и с нижним миром, в то время как тетива делит мировое пространство на верхний и нижний миры, а сама стрела символически как бы соединяет центр мира с преисподней и ассоциируется с мужским началом. Таким образом, лук со стрелой является мифологической метафорой матери-земли и неба-отца, соединенных священным браком.

Весьма любопытными представляются и подобные случаи взаимоперехода, взаимодополнения функций и конструктивных элементов в

²⁶ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 222—223.

²⁷ См. напр.: Е. Д. Прокофьева. Шаманские бубны.—В кн.: Историко-этнографический атлас Сибири. М.—Л., 1961; Л. А. Абрамян. Первобытный праздник и мифология. Ереван, 1983, с. 86; Ю. В. Балакин, А. И. Петров, А. Я. Труфанов. Астральные знаки и их числовое содержание.—В кн.: Искусство и фольклор народов Западной Сибири. Томск, 1984, с. 18—29.

²⁸ Мифы народов мира, т. 2, М., 1982, с. 75.

²⁹ Э. Тейлор. Первобытная культура. М., 1939, с. 166.

архаичных формах музыкальных инструментов на определенных стадиях их генезиса. Если простейшие образцы струнных инструментов могли появляться с помощью сочетания звука, создаваемого тетивой музыкального лука (по этнографическим данным, наряду с рукой здесь использовалась и палочка как ударный инструмент и возможный прообраз смычка), с резонирующими возможностями сосудообразных полостей; если, в свою очередь, резонирующая полость ударного инструмента типа бубна представлялась восходящей по своим функциям к музыкальному луку; если, наконец, звучащий сосуд мог выступать как аналог или усилитель возможностей духовых инструментов (не исключено, кстати, что традиция использования глиняных сосудов как резонаторов в стенах храмов средневековой Армении могла своими истоками восходить к бронзовому веку, где найдены глиняные сосуды—резонаторы, которые рассматриваются как архаичные музыкальные инструменты³⁰), то за всеми подобными примерами явно проступают специфические первобытно-синкретические черты полифункционального использования архаического музыкального инструментария, в принципе сравнимые с полифункциональностью различных жанров художественного творчества и типов символики в первобытном искусстве, о которых выше уже шла речь. Рассматривая в таком контексте эволюцию форм архаических лютневых инструментов, нельзя не обратить внимания на определенную аналогию ее с эволюцией первобытных схематических антропоморфных изображений в репертуаре первобытной пластики, как нами было показано ранее, восходящих к палеолиту³¹. Форма, например, статуэтки из бивня мамонта, найденной в стоянке Межиричи (неподалеку от Мезина) образована треугольником в основании, из которого строго вертикально вверх отходит удлиненный стержень с нанесенными поперечными параллельными нарезками, сгруппированными явно по определенному ритму. (Сравним эту конструкцию с формой архаической лютни; сходство тем более усиливается, что семантика знаковой формы в основании статуэтки определяется символикой женского начала, которому изоморфны, как уже говорилось, полости сосудов, в частности и резонаторов). Как было показано ранее, символика основания подобной скульптуры, помимо знаковых, получала в ряде случаев и конкретно-натуралистическую, пластическую трактовку, например, в виде женской фигуры с утрированно удлиненным стержневидным продолжением верхней трети фигуры. В Мезине подобные статуэтки могли непосредственно сопрягаться с комплексом музыкальных ударных инструментов, а обитательницы мезинской стоянки носили составные украшения, создававшие ритмично-звуковые эффекты, например, упоминавшийся шумящий браслет с ритмической графикой, фиксирующей лунный календарь для исчисления сроков беременности. Возвращаясь к семантике упомянутой выше скульптуры (бытовавшей в разных регионах от палеолита до античности, в формах, реминисценции которых, возможно, сохранились на этнографическом уровне), уместно будет здесь еще раз подчеркнуть суть ее семантики, заключающейся в идее рождения из женского начала вегетативного или соотносимого с ним звена, организующего вертикальную систему мироздания и ассоциирующегося с божеством умирающей и возрождающейся природы с медиационной функцией. Подобная скульптура принимала черты условной двуполости и модели-

30. Э. В. Ханзадян. Древнеармянские музыкальные инструменты.—В кн.: Труды исторического музея Армении. Ереван, 1959, № 5, с. 62—93.

31. А. Р. Демирханян, Б. А. Фролов. Первобытная символика...

ровалась в различных жанрах первобытного искусства³⁷. Семантическим аналогом ее мог выступать сосуд с вырастающим из него вертикальным древом (на этнографическом уровне этот феномен сохранился у армян в так называемом древе жениха: вертикальном шесте с горизонтальными перекладинами, вставленном в сосуд, символизируя самого жениха; сосуд, тщательно осмотренный во избежание трещины, ассоциировался с невестой) или же сосуд с поднимающимся языком пламени, а в более общем плане—очаг с порождаемым им вертикально поднимающимся пламенем. Таким образом, звук, рождающийся в сосуде-резонаторе, был подобен растущему из него дереву или поднимающемуся из сосуда пламени.

На статуэтках описанного типа семантика «вегетативного» вертикального стержня нередко дополнялась ритмически повторяющимися и как бы ярусно восходящими от основания к вершине однородными графическими знаками или иными орнаментальными элементами (в некоторых случаях эта восходящая орнаментальная композиция принимала вид вегетативного мотива—дерева, произрастающего из лона). В ряде случаев удается установить и прямые календарные соответствия ритмически повторяющихся групп графических элементов наиболее наглядным периодам хода времени в динамике видимых невооруженным глазом и легко фиксируемых циклов движения небесных светил. К примеру, на мезинских статуэтках поперечно расположенные графические элементы соответствуют числам 5, 7, 10, 14 в тех же орнаментальных мотивах, которыми украшены браслеты-календары, а сами эти числа постоянно употреблялись в календарных расчетах палеолитических охотников. Тогда становятся уже не столь удивительными многочисленные совпадения числовой и астральной символики в оформлении архаических канонов музыкального мышления в древнейших цивилизациях Евразии, давно привлекая внимание современных историков музыки. Это заслуживает подробного изложения. Известно, что в древнем Китае и Греции строение, размеры и количество струн на инструментах, с одной стороны, и соотношения тонов, с другой, тесно связаны с представлениями о движении небесных светил. В китайской цитре выпуклая дека символизирует небесный свод, плоское основание—землю; отметки на грифе соответствуют месяцам лунного года. Подобные же факты мы встречаем в Греции: три древнейшие струны лиры соответствуют трем временам года, четыре стерженька систра—четырем стихиям, семь октавных тонов—семи дням недели и семи планетам. Согласно Плутарху, в древнем Вавилоне соотношение весны и осени уподоблялось кварте, весны и зимы—квинте, а весны и лета—октаве. К этим воззрениям близки музыкально-космологические представления древних китайцев, также считавших соотношение весны и осени равным кварте, а весны и зимы—квинте. Особое значение имели числа 5 и 7. 5—число планет, известных в глубокой древности, это число символизировало силу и здоровье и исцеляло болезни. 7—прежде всего число священное, символизировавшее совершенство и чистоту; в честь него устанавливалась семидневная неделя. Число музыкантов при храмах за три тыс. лет до н. э. было равно семи; позже число музыкантов, играющих на лютях, значительно увеличилось, но всегда оставалось кратным семи. Пять и семь как основные числа музыкальной системы, по-видимому, применялись в Месопотамии с давних времен. Об этом свидетельствует одно из древнейших

³⁷ А. Р. Демирханян. К проблеме символики трехчастных композиций древней Армении.—Историко-филологический журнал, 1982, № 4; с. 158—159.

изображений музыкальных инструментов на фрагменте драгоценного сосуда, найденном при раскопках храма в южной части Вавилона (IV—III тыс. до н. э.), (рис. 4). На нем изображено шествие музы-



Рис. 4. Изображение оркестра.
(Фрагмент сосуда. Вавилон.
IV—III тыс. до н. э.)



Рис. 5. Изображение оркестра.
(Барельеф. Ассирия. VIII в. до н. э.)

кантов. Идущий впереди музыкант держит в руках инструмент, напоминающий позднейшую лиру, а также дугοобразную арфу. К резонансному ящику прикреплена дуга, на которую натянуты струны. Подобный же инструмент и у музыканта слева. Струн у одного инструмента семь, у другого пять. Эти древнейшие инструменты настолько совершенны, что по мнению специалистов, их появлению должен был предшествовать длительный период развития музыкальной культуры³³. Последнее вполне соответствует материалам, излагавшимся нами выше. Не противоречит им и космологическая картина мира, включающая характерный музыкальный сюжет (магический культ луны, побеждающий дракона тьмы при помощи музыки, исполняемой оркестром в составе двойного авлоса, рамообразного барабана и лиры), изображенная на сосуде с надписью на арамейском языке VI в. до н. э., найденном близ Олимпии.

Таким образом, сходство музыкально-космологических аспектов в приведенных примерах указывает на возможность аналогий в формах и функциях музыкальных инструментов и первобытной пластики с подчеркнутой символикой вертикали. Особенно впечатляющим аргументом вышесказанного является изображение двух симметрично поставленных лютневых инструментов, образующих центральное звено лицевого изображения, составленного двумя Оками Гора на глазурованном диске из Рас Шамра в Сирии (XVI—XIV вв. до н. э.)³⁴ (рис. 6). Эта композиция четко ложится в семантический ряд, подробно рассмотренный нами в предшествующей статье о первобытной символике вертикали³⁵. Этот ряд берет начало в росписях ранненеолитического Чатал-Хююка, продолжаясь на лицевых сосудах Пулура (эпохи ранней бронзы Армении), в дальнейшем, на многочисленных аналогиях в Египте эпохи Среднего царства. Центральное звено таких композиций акцентирует вертикальную структуру мироздания, следуя архетипу обновляющей природу динамической вертикали, «рождающейся» в материнском лоне. Это условно двуполое сочетание образуется Ж-образным

³³ Музыкальная культура..., с. 92—97.

³⁴ См. Курьер ЮНЕСКО, 1973, № 6, рис. на с. 32—33.

³⁵ А. Р. Демирханян, Б. А. Фролов. Первобытная символика....

антропоморфным мировым деревом, как бы исходящим из подтреугольного основания (Чатал-Хююк), древ, вырастающих из вершин ромбов или треугольников (Пулур), наконец, зеленым Осирисом, «вырастающим» из крышки саркофага и т. п. При этом нижнее звено (лоно) как бы образует рот лицевого изображения, а вертикальное дерево — нос. Напомним, что в Египте подобные изображения связываются с заупокойным культом, выражая идею возрождения покойного (в одном из примеров, рассмотренных нами ранее, данного семантического ряда, сочетание «лоно-дерево» образуется двухъярусным погребальным сооружением, причем нижнему звену соответствует нижний ярус гробницы со входом (рот), а верхнему — треугольное в плане навершие). В примере с росписью из Сирии, изображающей музыкальные инструменты, аналогичная формула образована лютнями, опущенными резонаторами вниз (видимая аналогия рту и ноздрям) со строго вертикально поднятыми вверх грифами (аналогия линии носа). Глаза образованы двумя Оками Гора — символом обновления умершего. Таким образом, музыкальный инструмент типа лютни структурно-изобразительно и семантически ассоциировался в культуре Древнего Востока с вечно возрождающимся, умирающим и воскресающим божеством. Очевидно, в этом же аспекте шли ассоциации с музыкальными возможностями самого музыкального инструмента. Как видим, активная роль звучащих символов в космическом круговороте жизни и смерти могла проецироваться и на мироздание в целом и на отдельные его уровни и элементы, включая человека.

В свете вышесказанного не удивительно, что многие музыкальные инструменты оформлялись как важнейшие символы космологического характера. В Египте, Междуречье, Эгейском мире встречаются звучащие символы в виде важнейших формул обновляющей символики — систры, напоминающие знак «анх», арфы и лиры, как трехчастные зеркально-симметричные композиции, основанные на изображениях бычьей головы и рогов или формулы «две птицы у мирового дерева»³⁶. Струны, занимающие центр подобных композиций, выполняли функцию посредствующего звена в упорядоченной картине мира, моделируемой самим инструментом, а звучание их естественно приобретало глубочайший сакральный смысл, перекликающийся с символикой центра трехчастной обновляющей формулы. Подобные представления должны были быть свойственны и языческой Армении. Музыкальные идеи космологического характера господствовали в Армении в эпоху средневековья, свидетельствуя о древнейших местных истоках их формирования³⁷. Удивительным примером в контексте нашего исследования может служить миниатюра армянского средневекового манускрипта, изображающая струнный щипковый инструмент типа лютни как трехчастную орнитоморфную зеркально-симметричную композицию, мифологему «две птицы у мирового дерева» (рис. 7)³⁸. Центральное звено ее — крест, как бы вырастает из центра-резонатора, напоминая нам центральные звенья «процветших крестов» на хачкарах, представляющих собой христианскую переработку древнейших языческих трехчастных символов³⁹. Как видим, обновляющая символика мемориального памятника ассоциируется в средневековье с обновляющей функцией музыкального

³⁶ А. Р. Демирханян. К проблеме символики...

³⁷ Н. К. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, с. 60—70.

³⁸ Там же, с. 64, рис. 30.

³⁹ А. Р. Демирханян. К проблеме символики..., с. 160.

инструмента, опираясь на один и тот же знак—древнейшую формулу обновления жизни. Подобные формулы; представляя собой изобразительные иллюстрации языческих молитвенных формул, составленных из коротких и повторяющихся слов, «армянских формул ворожбы»,

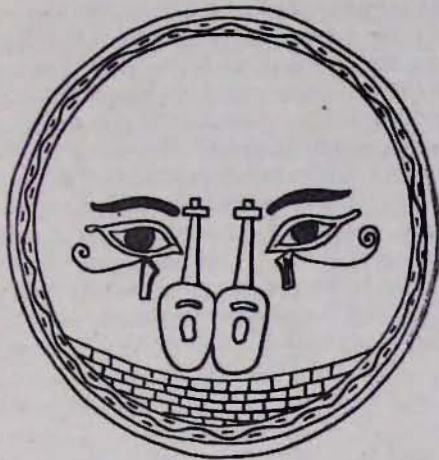


Рис. 6. Лицевое изображение со
сдвоенными лютнями.
(Глазурованный диск. Сирия.
XVI—XIV вв. до н. э.)

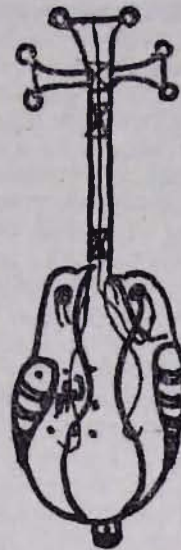


Рис. 7. Изображение музыкального инстру-
мента типа лютни в сборнике проповедей
Григора Татеваци, XV в. (Рук. Матенада-
рана № 3105, с. 379 а).

могли воспроизводиться и в песенной форме с ее музыкальным оформлением. «В древнейших пластах музыки записанных образцов армянского фольклора улавливаются соответствующие им (этим формулам,—прим. А. Д. и Б. Ф.) краткие, постоянно вращающиеся вокруг одного и того же звука и имеющие автоматизированный ритм напевы, а также отдаленные архаические формы пастушечьих наигрышей, песен земледельца, обрядовых заплачек, воинственных плясок и танцевальных мелодий типа «кочари»⁴⁰. Возвращаясь к изображению лютни в армянском средневековом манускрипте, заметим, что крест в символике армянского средневековья перекликался с вытесненными им вегетативными мотивами предшествующих эпох. Можно привести много примеров, указывающих на то, что игра на музыкальных инструментах—музыкальное действо—ассоциировалась у древних с ростом растений-медиаторов. Эти связи прослеживаются на различных уровнях, передавая архаичные представления об образных эквивалентах «космического дерева». Вегетативный фон прослеживается, например, в танцевальном искусстве разных народов, в том числе и армян⁴¹. В разнообразных плясках типа Вэр-вэр, с шестами и ветвями деревьев, в рисунке танца, носящем в большинстве случаев растительный характер, в этнографическом осмыслении отдельных движений

⁴⁰ Н. К. Тагмизян. Теория музыки ..., с. 20.

⁴¹ С. С. Лисицян. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. 1, Ереван, 1958; т. 2, 1972.

танца (прыжок—рост дерева), сопровождаемого пением и музыкальным аккомпанементом, отчетливо просматривается космологическая основа древнеармянского языческого культа. Вегетативные мотивы не случайно вплетаются в «музыкальные сюжеты» древнего изобразительного искусства, как бы иллюстрируя иными, но равноценными средствами «результат» всей представленной па подобных изображениях мистерии—моделирование процесса обновления жизни (рис. 4, 5). Связь музыки с вегетативным образом, основанная на семантической общности в построении упорядоченной картины мира, по-видимому, принадлежит к древнейшим пластам человеческого сознания. Во всяком случае, уже на известном нам изображении в пещере Труа-Фрер перед играющим на музыкальном инструменте «колдуном» помещена фигурка «антропоморфного божества» с признаками андрогина, форма которой основана на архетипе обновления жизни в виде произрастающего из порождающего начала древа-медиатора, формулы, занявшей позднее важное место в культуре всего первобытного мира. Как уже говорилось ранее, этот архетип, проявляя удивительную стойкость, фиксируется и на этнографическом уровне. В Армении это например, вышеупомянутое «дерево жениха», встречающееся опосредованно и как атрибут поминального обряда на мемориальных памятниках, причем в одной сюжетной связи с музыкальным аккомпанементом (рис. 8)⁴².



Рис. 8. Деталь сцены надгробия XVI в.
(Армянское кладбище в Джуге.—По
С. С. Лисициан).

О связи музыкального искусства с космологией свидетельствует Ригведа. В гимне о Пуруше (X, 90)—космическом гиганте, «рожденном в начале», которого, как известно, можно рассматривать как семиотический эквивалент космического дерева и который является антропоморфной интерпретацией жертвы в космическом масштабе, говорится:

Из этой жертвы, полностью принесенной,
Гимны и напевы родились
Метры родились из нее,
Ритуальная формула из нее родилась⁴³.

Сравните в этой связи возникновение космического дерева как результат жертвоприношения—дерево вырастает непосредственно из самой жертвы, подобно «гимнам и напевам» из принесенного в жертву Пуруши⁴⁴.

⁴² Там же, т. 1, табл. LXXXVII, 2.

⁴³ Ригведа. Избранные гимны. Перевод, комментарии и вступительная статья Т. Я. Елизаренковой. М., 1972, с. 260.

⁴⁴ Л. А. Абрамян, А. Р. Демирханян. Мифологема близнецов и мировое дерево.—Историко-филологический журнал, 1985, № 4, с. 81.

Музыкальное искусство несомненно моделировало динамику космических процессов, будучи с этой точки зрения вполне равноправным жанром в ряду устно-поэтических, изобразительных (орнамент, скульптура, живопись), архитектурных, танцевально-драматических, природоведческих и технологических возможностей моделирования обновляющей картины мироздания в традициях первобытного творчества.

Думается, вполне естественным продолжением одной из таких традиций можно рассматривать дошедшие до этнографической современности представления о целительной силе музыки. Они широко распространены на Кавказе. Так, у соседей армян—абхазов «музыка была лекарством», предназначенным для облегчения целого ряда заболеваний, в частности, для лечения оспы. Аналогичные поверья и связанные с ними песни имелись в музыкальном фольклоре адыгов, грузин и осетин. Музыка была у абхазов обязательной участницей при лечении детских инфекционных болезней. Особенно интересно то, что при лечении детей исполнялись колыбельные песни, которые использовались и при тяжелых родах. Песни врачевания были в основном двухголосные с бурдонной и остинантной формами многоголосия⁴⁵. У армян обычай лечения больных посредством игры на музыкальных инструментах бытовал издревле. Историк XIV века Степан Орбелиян рассказывает, что некая девица Саакдухт, сестра известного ученого Степана Сюнийского, была прекрасно знакома с музыкальным искусством и лечила музыкой больных людей⁴⁶. Армянский врач XII века Мхитар Герацци в своем произведении, носящем название «Утешение в лихорадках», также рекомендует лечение некоторых заболеваний посредством игры на музыкальных инструментах и пения приятных мотивов. Такие же сведения имеются и в труде армянского врача XV века Амировлата. Саят-Нова, воспевая струнно-смычковый инструмент кяманчу, характеризует его «лечебные свойства»: «Ты радуешь глубоко опечаленные сердца и обрываешь лихорадку у больного». Способ народного врачевания посредством музыки сохранялся в Армении и в XIX веке. В некоторых случаях излечивающая музыка сопровождалась пляской с участием самого больного⁴⁷. Одним из древнейших указаний применения музыки при лечении болезней мы встречаем в летописи, где говорится, что еще за 1000 лет до н. э. Эскулап чарующим пением как вспомогательным средством лечил душевнобольных. В Библии написано, что Давид пением под аккомпанемент арфы старался облегчить страдания Саула. Прибегать к музыке при лечении больных советовал Пифагор. Великий Авиценна лечил музыкой нервные и психические заболевания⁴⁸. Известно, что возможности музыкотерапии обсуждаются и в наши дни, в том числе в связи с определенными позитивными результатами, получаемыми благодаря ей в современной медицине⁴⁹.

⁴⁵ М. М. Хашба. Жанры абхазской народной песни. Сухуми, 1983, с. 55—65; Она же. Врачевательная музыка у абхазцев.—В кн.: Тезисы конференции по вопросам истории и теории монодической музыки. Ереван, 1984, с. 40—41.

⁴⁶ Л. А. Оганесян. История медицины в Армении. Т. 1. Ереван, 1946, с. 39—41.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ М. М. Хашба. Врачевательная музыка...

⁴⁹ См., например, Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Т. I—IV. Тбилиси, 1978—1986. Ср.: Я. Я. Рогинский. Об истоках возникновения искусства. М., 1982, с. 24—26.

Возвращаясь перед заключением к «Песне о Ваагне», сопровождавшейся игрой на лютовом инструменте—пандирне, подчеркнем следующее: не удивительно (а в свете вышеизложенного—знаменательно и вполне естественно), что космогонической гимн, рисующий становление мироздания с использованием архетипа обновления жизни в устно-поэтической форме, в своей музыкальной интерпретации сопровождался использованием того же архетипа, представленного в конструктивной, морфологической и функциональной ипостасях самого музыкального инструмента. И это не единственный пример тому, как звучащий символ фокусировал в себе выражаемые в ритмических соотношениях важнейшие достижения человеческой культуры.

Надеемся, читатель уже смог представить себе, сколь огромны и многообразны массивы фактических данных по этой теме, не вошедшие по вполне понятным причинам в рамки данной статьи. Разумеется, она носит сугубо предварительный характер. Ее целью была, прежде всего, постановка проблемы, важность и перспективность разработки которой теперь уже не вызывает сомнений. Столь же очевидно, что продуктивная разработка данной проблематики требует длительных комплексных междисциплинарных исследований, результаты же могут оказаться весьма существенными для современных наук о человеке.

ՌԻԹՄԸ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇԸ ՆԱԽՆԱԳԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ա. Հ. ԴԵՄԻՐԽԱՆՅԱՆ, բանասիր. գիտ. դոկտոր Բ. Ա. ՖՐՈՐՈՎ (Մոսկվա)

Ա մ ֆ ո փ ո մ

Ռիթմը այն սկզբունքային կարգն է, առանց որի անհնարին է նախնադարյան գեղարվեստական ստեղծագործության ուսումնասիրությունը: Ռիթմի գծային, գունային և ձայնային ձևակերպումները, ինքնուրույն կամ սերտորեն աղերսվելով ժամային առարկաներին, որոնց վրա դրանցված են, ժանրային տարբեր փոխկապակցություններում բազմանշանակ կերպով իրացնում էին աշխարհի նախնադարյան պատկերի առանցքային գծերը: Ներկա աշխատանքում առաջ է քաշվում հնչող խորհրդանշիչ հասկացությունը, որն իր մեջ բեկնացնում է մարդկային մշակույթի ռիթմիկ հարաբերակցությամբ դրսևորվող կարևորագույն նվաճումները: Օրինակ վահագնի երգում, ուր պատկերված է աշխարհաստեղծումը, օգտագործելով նորացման նախօրինակը, այդպիսի հնչող խորհրդանշիչ է փանդիլը: Իր երաժշտական մեկնաբանության մեջ ձոներգն ուղեկցվում էր նույն նախօրինակի կիրառությամբ, որ ներկայանում է այդ երաժշտական գործիքի կառուցվածքային, կազմաբանական և գործառական մարմնավորումներով: Երաժշտական արվեստը, անշուշտ, տնօրինում էր տիեզերական երևույթների և իրողությունների շարժումը նախնադարյան ստեղծագործության ավանդներում, այդ առումով իրավահավասար ժանր լինելով աշխարհաստեղծման նորացնող պատկերի ամենաբազմազան հնարավորությունների (խոսքային, պատկերադրական արվեստներ, ճարտարապետություն, պար-թատրոն, բնագիտություն և այլն) կողքին:

Երաժշտական մշակույթի ծագումնաբանության ուսումնասիրության պատմության մեջ առաջին անգամ երաժշտական արարքը դիտվում է իբրև տիեզերական ծառի կառուցման միջոց, իբրև տիեզերական եռանդամ բնօրինակի միջին օղակ, որը կազմում է բնություն-մշակույթ հակադրությունը: