

V

Ю.Н. ПЛАХОВ

И
УДОЖЕСТВЕННЫЙ
КАНОН В СИСТЕМЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ВОСТОЧНОЙ
МОНОДИИ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УЗБЕКСКОЙ ССР
ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. М. АШРАФИ

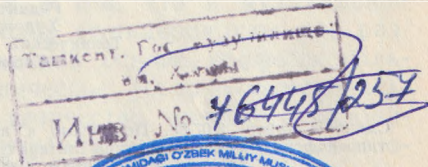
IV

П-37

Ю. Н. ПЛАХОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

(на материале инструментальной
музыки народов Средней Азии)



ТАШКЕНТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ ССР
1988

В монографии рассматривается актуальная для музыковедения проблема художественного канона в системе восточной традиционной музыки. Исследована каноничность в сферах содержания и структуры традиционной инструментальной музыки. Особое внимание уделено изучению импровизации как формы интонационной реализации художественного канона средствами инструментальной монодии.

Для музыковедов, искусствоведов, педагогов и студентов музыкальных учебных заведений.

Ответственный редактор
доктор искусствоведения *И. Р. Еолян*

Рецензенты:

доктор искусствоведения *А. П. Милка*,
кандидат искусствоведения *Ю. В. Кац*

ЮРИИ НИКОЛАЕВИЧ ПЛАХОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

(на материале инструментальной музыки
народов Средней Азии)

Утверждено к печати Ученым советом
Ташкентской государственной консерватории им. М. Ашрафи,
Научным советом Министерства культуры Узбекской ССР

Редактор *Х. Э. Раупова*
Художник *А. Бахрамов*
Технический редактор *Г. Негматова*
Корректор *Д. Пикулина*

ИБ № 4270

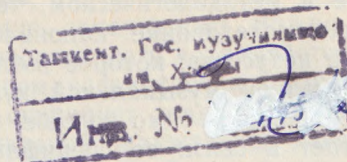
Сдано в набор 8.07.88. Подписано к печати 11.08.88. P16213. Формат 60×84^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 9,30. Уч.-изд. л. 10,8. Тираж 1000. Заказ 162. Цена 2 р. 30 к.

Издательство «Фан» УЗССР: 700047, Ташкент, ул. Гоголя, 70.
Типография Издательства «Фан»: Ташкент, проспект М. Горького, 79.

П 490500000—3951
M355(04)—88—191—88

© Издательство «Фан» Узбекской ССР,
1988 г.

ISBN 5-648-0125-8



ВВЕДЕНИЕ

Венец всякой науки есть
раскрытие закономерностей.

В. Я. Пропп¹.

Одна из самых молодых ветвей советского музыковедения — музыкальное востоковедение — в наши дни интенсивно расширяет свои границы, углубляет проблематику. Советское музыкальное востоковедение сегодня уже не может ограничиваться лишь исследованием источников — средневековых музыкальных трактатов на восточных языках, оно активно включает в орбиту изучения живую музыку — сохранившееся в веках традиционное наследие восточных народов, в том числе и жанры профессионального музыкального искусства. Наконец, отечественное музыкальное востоковедение неустанно обращается к актуальным проблемам сегодняшнего дня, связанным с творчеством композиторов Советского Востока, которые успешно осваивают богатства мировой музыкальной культуры, не порывая при этом с национальными истоками. Данное явление в историческом плане принципиально новое, требующее для своего исследования разработки адекватных методов.

Новизна ситуации выражается и в том, что в музыкальной культуре некоторых восточных народов функционируют две различные в своей эстетико-художественной основе профессиональные музыкальные традиции: каноническое устно-профессиональное творчество и композиторское творчество новой — неканонической — формации². Аналогичная ситуация складывается во многих странах зарубежного Востока. Данное явление, беспрецедентное в своем роде, выдвигает перед музыкальной наукой особые задачи, не знакомые музыковедению прошлого и требующие соот-

¹ Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки. (Ответ К. Леви — Строссу) // Семиотика. М., 1983. С. 567.

² Фольклор как художественно-культурная система не является предметом настоящего исследования.

ветствующего научного подхода. Важная его составляющая — тщательное в методологическом, теоретическом и историческом отношениях исследование канонического музыкального профессионального искусства, которое выступает как полноправный элемент современной музыкальной культуры. Хотя исследование в таком аспекте важно само по себе, однако его значимость особенно возрастает в связи со спецификой музыкально-исторического процесса на современном этапе.

В отечественной науке проблема художественного канона на материале музыкального искусства лишь затрагивалась в процессе рассмотрения тех или иных конкретных, чаще всего собственно музыковедческих вопросов, и, в частности, в контексте исследования общеэстетических проблем.

В последнее время в искусствознании все чаще стало применяться понятие «художественный канон». Им пользуются как при изучении закономерностей строения отдельных художественных произведений, так и при изучении жанров, стилей, крупных художественных школ, вплоть до стилистических черт эпохи в целом. Данное понятие используют при исследовании и западноевропейского и восточного искусства (театра, живописи, поэзии, архитектуры, музыки и т. д.) древности, средневековья, вплоть до наших дней. Подобная всеобъемлемость создает определенные трудности в конкретном, в частности, музыкальном приложении понятия, поскольку зачастую реализуется в самых многообразных контекстах. Нередко при изучении конкретного художественного явления оказывается трудно, а порой и практически невозможно определить, что именно в данном случае является «представителем» художественного канона. Данное обстоятельство вынуждает исследователя специально указывать те границы, в пределах которых он предполагает использовать это понятие.

Подобная широта и универсальность употребления понятия «художественный канон» обусловлены теми или иными объективными причинами. Это позволяет искусствоведам пользоваться им достаточно свободно, что, видимо, подразумевает априорное представление об исходном содержании данного понятия. Думается, что особенно результативно его использование в трудах, где акцентируется внимание на эстетическом аспекте проблематики³. Однако, как указывает А. Ф. Лосев, «всякий, кто достаточно занимался историей философии или эстетики, должен признать, что в процессе своего исследования он часто встречался с такими терминами, которые обычно считаются общепонятными и которые без всяких усилий обычно переводятся на всякий другой язык,

³ Об этом см.: Шахназарова Н. Музыкальный профессионализм в контексте культуры // Советская музыка. 1981, № 7; Ее же. Музыка Востока и музыка Запада (Типы музыкального профессионализма). М., 1983.

оставаясь повсюду одним и тем же словом... Таковы, например, термины «структура», «элемент», «идея», «форма», «текст», «контекст»⁴. В этот список вполне закономерно можно включить и термин «канон». Но эта общепонятность «оказывается лишь иллюзией, которая при ближайшем рассмотрении разрушается»⁵.

Всякое научное мышление оперирует понятиями, которые служат инструментом познания явлений окружающей действительности. Любое понятие, которое претендует быть научным, складывается в результате выделения сознанием общих и существенных признаков предмета или явления. Таким образом, не раскрыв предварительно содержание понятия «художественный канон», мы не в состоянии будем осмыслить роль этого феномена в художественном творчестве. И здесь во многом успех будет определяться мерой приближения описания к подлинной картине функционирования канона в исследуемой художественной системе.

Цель настоящей работы состоит в выявлении основных закономерностей функционирования художественного канона в системе профессиональной восточной музыки устной традиции на примере ее инструментальной ветви, что подразумевает решение ряда взаимосвязанных задач. Наиболее важные среди них — уточнение содержания понятия «художественный канон» и выявление особенностей структуры данного явления. Иные задачи предусматривает рассмотрение «действия» канона в различных сферах системы профессиональной традиционной музыки. Важнейшая и, пожалуй, наименее изученная среди них — сфера канонического художественно-музыкального содержания. Разнообразны и задачи выявления канонических закономерностей в различных аспектах структуры инструментальной музыки, однако в рамках сравнительно небольшого по объему исследования нет возможности исчерпывающе осветить проблематику, связанную с «работой» художественного канона в традиционном музыкальном искусстве. Это трудно осуществить еще и потому, что подобного рода исследования в отечественном (равно как и в зарубежном) музыковедении до сих пор не предпринимались. Поэтому мы считаем целесообразным сосредоточить свое внимание лишь на тех вопросах, решение которых представляет первостепенный, фундаментальный интерес (к их числу, на наш взгляд, относятся вопросы структуры художественного канона и семантики канонической музыки), и которые в музыковедении изучены еще недостаточно (к ним, помимо названных, относятся вопросы каноничности в сфере композиции и ритма инструментальной монодии). Что касается ладовой структуры, то она нами не рассматривается

⁴ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

С. 3.

⁵ Там же. С. 3.

прежде всего потому, что ладовая сторона традиционного искусства освещена в литературе достаточно полно.

Методологической базой данного исследования являются достижения марксистской философии и эстетики, на которые опирается прогрессивное современное искусствоведение. Особое место среди них принадлежит ленинской теории отражения, вне которой адекватное и серьезное рассмотрение основополагающих проблем художественного творчества невозможно⁶. Не менее существен также учет общеметодологического принципа историзма, который распространяется на подлинно научное изучение явлений природы, общества, в том числе и художественной культуры⁷.

В общенаучном методологическом плане настоящее исследование отталкивается от системного подхода. Последний неразрывно связан с фундаментальными идеями материалистической диалектики и, в первую очередь, с философским принципом системности, получившим глубокую разработку в трудах классиков марксизма-ленинизма. На основе системного подхода, способствующего выработке эффективной стратегии изучения многих научных проблем, исследователь ориентирован на раскрытие целостности объекта, выявление механизмов, обеспечивающих целостность, на установление многообразных типов связей сложного объекта и сведение их в единую теоретическую картину⁸. Несомненно, что решение поставленных нами задач непосредственно входит в сферу действия системного подхода и позволяет разработать как стратегию, так и тактику конкретных решений.

Что касается частнонаучного методологического среза, то мы здесь основываемся прежде всего на достижениях советского искусствознания и музыковедения, в том числе и тех, которые накоплены современным музыковедением в сфере изучения монодии.

Свои выводы мы делали непосредственно опираясь на результаты наблюдений над музыкальными произведениями, обращаясь при этом к теоретическим достижениям самых разных областей искусствознания. При этом мы стремились установить своеобразные точки соприкосновения между структурами музыкального

⁶ Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм// Полн. собр. соч. Т. 18; Его же. Философские тетради// Полн. собр. соч. Т. 29; Ленинская теория отражения и современная наука (кн. 1—3). София, 1973.

⁷ Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. Соч. 2-е изд. Т. 3; Маркс К. К критике политической экономии. Соч. 2-е изд. Т. 13; Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Соч. 2-е изд. Т. 20.

⁸ Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973; Они же. Системный подход. Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 612—614; Блауберг И. В., Садовский В. И., Юдин Э. Г. Философский принцип системности и системный подход// Вопросы философии, 1978, № 8; Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М., 1978.

профессионального творчества устной традиции и иными видами художественного творчества. Однако поскольку речь здесь идет о профессиональном музыкальном мышлении, развивавшемся на протяжении многих веков, мы сочли вполне допустимым использовать и такие приемы, как догадки, логические и спекулятивные конструкции и др.

Если обратиться к музыковедческим исследованиям, посвященным профессиональным музыкальным жанрам устной традиции, нетрудно заметить, что в них прежде всего рассматриваются элементы языка, синтаксиса, формообразования и т. д. Это, видимо, обусловлено тем, что вопросы формы в глубоком понимании представляют более широкие возможности для различных наблюдений и выводов. Освещение же аспектов, связанных с содержательной стороной музыки, обычно ограничивается фиксацией наиболее общих положений. Не последнюю роль в этом играет и то, что современная музыкальная эстетика и музыковедение до настоящего времени не выработали надежного аналитического аппарата, с помощью которого исследователь мог бы достаточно адекватно описать содержательную сторону музыкального произведения. Очевидно именно этим можно объяснить боязнь исследователей вторгаться в область содержательности, семантики музыкального восточного профессионального творчества устной традиции. Подобного рода попытки обычно производят неудовлетворительное впечатление. Вместе с тем очевидно, что исследование восточного музыкального творчества может быть подлинно плодотворным лишь в том случае, если оно базируется на диалектической взаимосвязи содержания с формой выражения. Поэтому изучение его содержательной стороны — организация содержания, способы его передачи и восприятия — насущная научная необходимость.

Чтобы полнее и глубже понять, что несет в себе конкретное традиционное музыкальное произведение, необходимо прежде всего выявить наиболее характерные особенности соответствующей художественной системы. В значительной степени они канонизированы, хотя и допускают некоторую вариативность. Канонизированность стиля восточного музыкального произведения устной традиции, основанная на общеэстетическом единстве структуры содержания и формы, обусловлена прежде всего причинами историко-стадиального плана⁹.

Исследование музыкально-художественной системы профессиональной музыки устной традиции с точки зрения канона представляет чрезвычайную сложность еще и потому, что нам практически ничего не известно о времени возникновения данной сис-

⁹ Об этом см., например: Конрад Н. И. О некоторых вопросах истории мировой литературы // Конрад Н. И. Избр. труды. Литература и театр. М., 1978.

темы. Согласно записям, относящимся к XX столетию, не представляется возможным документировать то или иное произведение даже с погрешностью в сто лет, не говоря уже о том, что нам не известны и имена авторов этих произведений. Правда, в названиях некоторых пьес упомянуты имена профессиональных музыкантов, указывающих, как считают, на их авторство, однако данные факты не содержат, как правило, «конструктивных» сведений. Для того, чтобы какое-либо имя «заговорило», необходимы специальные научные изыскания¹⁰.

В процессе исследования мы исходили прежде всего из распространенного в музыкальном востоковедении мнения о том, что ведущие жанры восточной профессиональной музыки устной традиции имеют многовековую историю, начало которой исследователи склонны относить хронологически еще к доисламской эпохе, а географически — к ближневосточному региону. Несомненно, что начальный период становления данной жанровой системы был сопряжен с тесным ее взаимодействием со многими восточными музыкальными культурами. История же ее последующего развития во многом связана с формированием многочисленных региональных и локальных стилей, функционировавших на огромной территории. Что касается Средней Азии, то несомненно, что наиболее известные традиционные жанры (и, прежде всего, Шашмаком) в основном сложились здесь к XVIII в. Есть все основания также полагать, что в аспекте ведущих структурно-языковых составляющих эта система в Средней Азии (равно как и в других восточных регионах) — в силу канонического традиционализма — сохранилась до наших дней наиболее полно. Данное обстоятельство позволяет с достаточным основанием апеллировать в контексте настоящего исследования к современному звучанию профессиональной инструментальной монодии и, прежде всего, потому, что мы при этом ориентировались на так называемый внутрисухожественный подход, практически оставляя в стороне подход внешнехудожественный¹¹. Последний адресуется к способам функционирования, интерпретации, бытования и другим аспектам творчества. Именно в этой — внешнехудожественной — сфере наиболее активно протекают сейчас исторически обусловленные антиканонические процессы, результаты которых так или иначе (рано или поздно) скажутся и на структурно-языковых сторонах музыки. Тем более актуально изучение их канонических закономерностей:

¹⁰ В связи со сказанным можно назвать работу Я. Хаимова «Левича хафиз» (Ташкент, 1975, на узб. яз.), посвященную Леви Бабаханову, любимому певцу последнего бухарского эмира. Однако она написана не музыковедом и поэтому в ней мы не найдем соответствующего серьезного музыковедческого анализа творчества Левичи.

¹¹ Подробнее об этих типах подходов см.: Зисъ А. Я. Эстетика: идеология и методология. М., 1984. С. 24 и далее.

ведь традиционные профессиональные жанры пока продолжают функционировать как живое музыкальное искусство.

Приведенный нами краткий обзор вопросов, связанных с каноническим аспектом бытующего в настоящее время профессионального традиционного искусства, прежде всего был необходим и потому, чтобы показать, что в конечном счете современный музыкальный материал не дает оснований сомневаться в своей «полноценности» в аспекте поставленной задачи — исследования закономерностей художественного канона. Стабильность формы и содержания — характерного свойства канонического искусства, наиболее полно проявляется и в музыке. Сравнение всех существующих записей Шашмакома, начиная с первой из них, осуществленной в 1924 г., убеждает нас в этом. Функционирование макамов на протяжении последних шестидесяти лет в практически неизменном языковом виде свидетельствует о многом, особенно на фоне стремительных процессов в неканоническом искусстве XX столетия, интенсивной трансформации форм, жанров и даже видов искусства вплоть до полного исчезновения одних и появления новых. Подобного рода изменения характерны и для стран Востока, ибо еще в недалеком прошлом музыкальные эстетико-художественные потребности общества на Востоке удовлетворялись в основном за счет фольклора и профессионального искусства устной традиции. Лишь после Октябрьской революции в республиках Советского Востока начался бурный процесс освоения как музыкантами, так и слушателями совершенно новых для них жанров и форм многоголосной неканонической музыки. Тем удивительней кажется факт сохранения и активного функционирования здесь профессиональных жанров устной традиции, языковые особенности которых практически в неизменном виде дошли до нас из глубин веков. Изменения, которые, тем не менее, имели место, скорее относятся не к внутренней канонической ладо-, ритмо-, формообразовательной сути, а лишь носят «количественный» характер, т. е. либо добавлялись отдельные пьесы в тот или иной раздел макамов (в основном это касается насров — вокальных разделов), либо менялся состав исполнителей. Это, однако, не мешает использовать музыкальный материал для раскрытия сущности художественного канона.

Таким образом, в основе данной работы лежит высокоразвитая монодическая профессиональная музыка устной традиции народов Средней Азии, отчасти Закавказья и Ближнего Востока. Основной акцент на профессиональной музыке среднеазиатского региона нами сделан не только в силу сугубо технических трудностей (мера доступности нотного материала и записей, степень изученности профессиональной музыки разных стран и регионов и др.), но и потому, что профессиональные жанры, бытующие на территории Средней Азии, в определенной степени отражают мно-

гие черты аналогичных восточных профессиональных музыкальных культур. Это обусловлено несколькими причинами, и, прежде всего, историческими, породившими общность социального уклада народов Востока (имеются в виду древность и средневековье) и, следовательно, общность, связанную с зарождением и развитием профессиональной ветви музыкального творчества устной традиции.

В работе нами использованы все имеющиеся нотные издания среднеазиатской профессиональной музыки устной традиции. В процессе исследования мы обращались и к звучащему материалу (в виде магнитофонной записи), и к непосредственному исполнителю. Такой подход по сравнению с обычным был связан с дополнительными трудностями, обусловленными слуховым анализом. Однако, как нам представляется, полноценное изучение музыки устной традиции возможно лишь при органичном сочетании указанных подходов.

На данном этапе изучения профессиональных жанров устной традиции целесообразно максимально полно исследовать непосредственно произведения профессионального творчества, собрать наиболее полные сведения об их языке, структуре, выявить глубинные связи элементов и классифицировать их, ибо «музыкальный язык (традиционного искусства. — Ю. П.) ...становится средством художественного обобщения народа... В этом отношении музыкальный язык проявляет значительно большую консервативность, чем разговорный, служащий как для общения людей, ...так и для других, более сложных целей»¹². Поэтому выявление семантики элементов, их связей в произведении и, шире, — формы и жанра в целом — помогут многое понять в музыке, сложившейся в далеком прошлом. При такой постановке задачи обычный музыковедческий анализ вряд ли будет способствовать достижению ожидаемого результата. Необходимо, вероятно, разработать такую методику, которая наилучшим образом отвечала бы успешному решению поставленной задачи.

В работе также затронуты вопросы, касающиеся каноничности в сфере формообразования и ритма, связей математики и искусства и т. п. Используемая нами методика исследования структурно-языковых и композиционных особенностей профессионального музыкального искусства устной традиции имеет нечто общее с методом, предложенным Е. В. Назайкинским в его труде «Логика музыкальной композиции»¹³ в применении к западноевропейской неканонической музыке. Вслед за Е. В. Назайкинским всю совокупность рассматриваемых традиционных средств мы попытались представить себе как «общую идеальную композицион-

¹² Гошовский В. У истоков музыки славян. М., 1971. С. 12.

¹³ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

ную модель» музыкального произведения¹⁴, «которая с большей или меньшей определенностью может быть выявлена в конкретном музыкальном произведении или специально подобранных дополняющих друг друга примерах»¹⁵. Кроме того, о каком бы явлении ни шла речь, следует иметь в виду, что в живой музыкальной практике оно выступает в тесном единстве и взаимодействии с другими, хотя исследователь оставляет за собой право рассматривать любой элемент изолированно, как бы независимо от системы в целом.

В данной монографии намечены пути решения проблем, связанных с содержательной и формальной сторонами профессиональной музыки устной традиции. «Фольклористы достигают ювелирной тонкости в объяснении версий и вариантов, но все равно — принципиально — то, что мы можем объяснить, всегда в той или иной мере гипотетично и всегда неполно: исчерпать множественность фольклорных причин и множественность следствий невозможно»¹⁶. В полной мере это относится к профессиональной канонической музыке.

В подобном ракурсе становится понятным избранный автором метод изложения. Монография построена в виде очерков, каждый из которых посвящен самостоятельной проблеме, однако все они служат решению единой задачи.

¹⁴ Там же. С. 8.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Земцовский И. И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 29.

О ПОНЯТИИ „ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН“

Художественный канон как явление и как понятие составляет ядро так называемого «искусства эстетики тождества» («ритуализированного» или «канонического»). Подобный тип искусства формировался на протяжении всего развития художественной культуры и характеризуется ориентацией на канонические системы. Его различные частные проявления рассмотрены в литературе достаточно широко¹. В искусстве канонического типа «художественное достоинство произведений измерялось степенью наперед известных норм»². По мнению Ю. Лотмана, гносеологическую природу искусства эстетики тождества определяет то, «что разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям. При этом сознательно отбрасывается как несущественное все то, что составляет индивидуальное своеобразие явлений, приравнивая явление его сущности, а сущность — одной из имеющихся в его распоряжении готовых гносеологических моделей. Искусство этого типа — всегда искус-

¹ См.: Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. М., 1975; Фрейд денберг О. М. Миф и литература древности (Исследования по фольклору и мифологии Востока). М., 1978; Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; Роберт Вейман. История литературы и мифология. М., 1975; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979; Его же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; Конрад Н. И. Избранные труды (Литература. Театр). М., 1978; Пермьяков Г. Л. От поговорки до сказки. М., 1970; Пропп В. Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969; Его же. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; Рошьяну Н. Традиционные формулы сказки. М., 1974; Индийская лирика II—X ввек. М., 1978; Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1978; Фильштинский И. М. Арабская литература в средние века (VIII—IX вв.). М., 1978; Невелова С. Л. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. М., 1979; В красе нетленной предстает (узбекская классическая лирика XV—XX вв.). М., 1979; Искусство Востока и античности. М., 1977 и др.

² Лотман Ю. М. Лекции по структурной лингвистике. Труды по знаковым системам. Вып. 1. Тарту, 1964. С. 173.

ство генерализации, возведение к абстракту. Это искусство отождествлений»³.

Прежде чем перейти к дальнейшему раскрытию понятия художественного канона, необходимо условиться о некоторых обозначениях. В настоящей работе в качестве ключевого наименования объекта исследования используется словосочетание «каноническое искусство». В этом мы исходим из считающегося установленным в исторической поэтике факта существования двух типов искусства — канонического и неканонического, факта, подтвержденного весьма широким историческим материалом и системой теоретических выкладок⁴. В этой связи заметим, что каноническое искусство древности и средневековья (независимо от региональной принадлежности, вида и жанра) и неканоническое Нового времени (западноевропейское по своему генезису) базируются на прямо противоположных эстетических установках. Канонический тип художественного мышления изначально подразумевал, что вновь создаваемое произведение должно быть аналогом уже имеющегося образца (модели), доминирующего в данном виде искусства и жанра. Это относится как к содержанию, так и к форме его выражения. Неканонический же тип мышления отвергал и отвергает подобную эталонность. Напротив, каждое новое произведение мыслится как не имеющее аналогов в прошлом, оно должно быть оригинальным и в содержательном плане, и в формально-языковом. Особенно интенсивно этот процесс стал развиваться с конца XIX — начала XX века. Оба названных типа мышления подразумевали и разные типы профессионализма. По мнению Н. Шахназаровой, «каждый из них как бы в «свернутом» виде заключает в себе не только систему специфических музыкальных представлений, но — шире — систему представлений мировоззренческих — этических, эстетических, философских»⁵.

Каноничность как широкая и емкая характеристика, затрагивающая различные, в том числе и самые глубинные аспекты художественного творчества, ориентированные на эстетический идеал, в науке принято относить к искусству древности и средневековья. «Элементы каноничности, — указывает Д. С. Лихачев, — неизбежно обнаруживаются и в древней мифологии, и во всем средневековом религиозном, и во всем фольклорном искусстве»⁶.

³ Там же, С. 174.

⁴ См. об этом: Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

⁵ Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983. С. 63.

⁶ Интересны «переклички» обозначений «искусство этикета» и «каноническое искусство» на многих страницах монографии Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (М., 1979. Изд. 3-е. С. 80, 91 и др.).

В этом высказывании заключается важный для понимания каноничности момент, связанный с историко-стадиальным осмыслением данной категории. И, тем не менее, нельзя сказать, что это обозначение, отличающееся, на наш взгляд, особой «сущностностью», является бесспорным: реализация результатов неканонического типа творчества, как якобы некоммуникативного в своей основе, иногда подвергалась сомнению. Следовательно, наличие отождествление канона с системой правил вообще, ибо вне правил невозможно создать то или иное художественное произведение (подробнее об этом см. далее).

В научной литературе для обозначения рассматриваемого типа искусства используются различные наименования, связанные с региональной, национальной или жанровой принадлежностью, с социальными характеристиками его носителей, историческими аспектами и т. п. Однако это вовсе не означает, что различия в конкретных наименованиях проистекают из различного понимания сущности этого искусства, о чем С. С. Аверинцев справедливо отмечал: «Вся средневековая, а впрочем и античная литература, ...живет чувством канона, строгой внеличной «правильности»⁷. Несомненно, эти слова в полной мере относятся к соответствующему искусству любого народа любого региона. В музыковедении применительно к подобному типу творчества чаще всего используется термин «традиционное». Например, И. Еолян, исследуя арабскую музыкальную культуру, оперирует понятием «традиционная музыка», в которое «...вмещается по существу все музыкальное наследие Арабского Востока (исключение составляют лишь новейшие формы художественного творчества). Оно включает богатый фольклор (крестьянский и городской), его вокальные, инструментальные и танцевальные формы, профессиональное искусство устной традиции (некоторыми авторами оно называется классическим.— Ю. П.), также достаточно многоаспектны в своих проявлениях»⁸. Совершенно очевидно, что понятия «каноническое» и «традиционное», обозначающие один и тот же тип творчества, синонимичны. В данном исследовании они выступают именно в таком качестве, причем предпочтение первого из них вызвано большей — в контексте настоящей проблематики — смысловой «нагруженностью». Каноническим мы склонны называть прежде всего профессиональное искусство устной традиции, так как именно в нем каноничность выражает себя с наибольшей определенностью.

Исследователи канонического искусства единодушно подчеркивают, что в нем типическое господствует над индивидуальным,

⁷ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, С. 8.

⁸ Еолян И. Традиционная музыка Арабского Востока. Автореф. дис... докт. искусств. М., 1986. С. 2.

где автор не столько стремится создать новый, неповторимый образ (мотив, ситуацию), сколько направляет свои творческие усилия на то, чтобы любое изображаемое им явление подвести под общий знаменатель, уложить в определенные канонические рамки. И это не есть какая-то ограниченность, недостаток; наоборот, подобное качество составляет необходимое условие, не выполнив которого автор не может рассчитывать на адекватное восприятие его произведения. Более того, в определенный исторический период своего развития общество и не ждет от творцов радикально новых идей, образов и т. д. Напротив, значимость произведения искусства оценивается в зависимости от того, насколько автору удалось в рамках эстетики предустановленного, канонизированного, освященного временем, выразить свое «я» через традиционную форму⁹. Поэтому большое значение в создании произведений приобретает игровое начало. Ведь автор, имея перед собой готовые традиционные сюжеты и схемы, свободен лишь в комбинировании составляющих их элементов. Задача художника — найти новое сочетание таких элементов, выявить необычное их чередование и т. д. Исследуя, например, греческий роман, М. Бахтин приходит к выводу: «Сюжеты всех этих романов (равно как и их ближайших и непосредственных преемников — византийских романов) обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их комбинации. Легко составить типическую схему сюжета с указанием отдельных более существенных отклонений и вариаций»¹⁰. К выводу о том, что в искусстве, определяемом эстетикой тождества, творческая задача заключается не столько в создании нового, сколько в перекомбинировании старого, приходят практически все исследователи.

Обратимся к истории. Сам термин «канон» (греч. κανον — «правило», «норма», «эталон») впервые в истории искусства появился в трактате «Канон» скульптора Поликлета (V в. до н. э.), в котором автор дал теоретическое обоснование идеальных пропорций человеческого тела. Для иллюстрации своих теоретических выводов он создал скульптуру копьеносца «Дорифор», получившую название «канон», которая давала «правила соблюдения пропорций при создании скульптур с идеальными формами»¹¹ или «Диадумен» (юноша с повязкой победителя). В этих скульптурах Поликлет продемонстрировал образцы пропорционального сло-

⁹ Это в определенном плане диалектически отрицает каноническую установку и обуславливает возможность исторического развития канона как художественной системы.

¹⁰ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 237.

¹¹ См.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. М., 1962. Т. 1. С. 82.

жения человеческого тела. Современные ему ученые и художники по достоинству оценили работы скульптора (и теоретика искусства). У одного из них (Галена) находим следующие слова: «Хвалят некую статую Поликлета, называемую «Канон»... Дело в том, что, показав нам в своем сочинении всю симметрию тела, Поликлет доказал на деле (свое) учение, сделав статую по правилам своего учения и назвав и самую статую, как и сочинение, Каноном. И, действительно, красота тела заключается, согласно учению врачей и философов, в симметрии частей»¹².

Последующие поколения художников неизменно следовали канонам, продемонстрированным Поликлетом на примере мужского тела. В дальнейшем появились и «канонизировались» в скульптуре правила пропорций женского тела: «Бегунья» (V в. до н. э. — скульптор неизвестен), «Афродита Книдская» Праксителя (IV в. до н. э.). Интересно, что в основе названных скульптур лежит, по-видимому, универсальное правило «золотого сечения»¹³.

Чрезвычайно показательно в свете основополагающей для античной эстетики теории мимезиса, что явление каноничности было осмыслено прежде всего на основе изобразительных искусств, точнее скульптуры, искусства, обладающего наибольшей «вещностью», реальной пространственной объемностью. Это обуславливало представление о каноне как некоем предметном явлении, с чем возможно как бы конкретно, «вещно», материально-наглядно манипулировать. В связи с этим нельзя не вспомнить о том, что в античную эпоху «поэзия, музыка, ораторское мастерство... воспринимались скульптурно, предметно, телесно»¹⁴. Недаром само понятие «канон» сложилось на вещной основе. Считалось, что термин происходит от более древнего греческого слова «канна», которым обозначалась прямая палка, входившая в устройство ткацких станков, весов, отвесов и служившая для измерения. Отсюда, очевидно, и берет начало главный аспект понятия «канон» — его нормативность, выражающаяся прежде всего в измеренности.

Еще в античные времена круг явлений, к которым оказалось причастно рассматриваемое понятие, все время расширялся. Появился трактат древнегреческого философа-материалиста Демокрита (ок. 460—470 гг. до н. э.) «Каноны» или «О логике». В этом трактате ученый рассматривает нормативность, правильность процесса познания, установления истины. Демокрит утверждает, что существуют три критерия м е р и л а (разрядка наша. — Ю. П.) истины: 1) чувственное восприятие; 2) правильное размышление;

¹² История эстетики. С. 82.

¹³ О правиле золотого сечения см. далее.

¹⁴ Шестаков В. Вступительная статья к разделу «Классическая Греция» // История эстетики. С. 78.

3) чувственная практика¹⁵. Еще одно сочинение подобного типа создал греческий философ-материалист Эпикур (341—270 гг. до н. э.). Его «Канон» — трактат, в котором также исследуются вопросы теории логики. В нем в качестве меры истинности Эпикур выставлял так называемые природные, родовые понятия, которые образуются у всех людей в результате обобщения единичных предметов. Эти природные родовые понятия, по мнению философа, исключают какие-либо ошибки¹⁶.

Ключевое положение категории меры и сопряженной с ней измеренности относительно канона становится более чем закономерным, если вспомнить, что мера, мерность была ключевой категорией не только античной эстетики, но и вообще всей системы античного мироощущения, мировосприятия, мирооценки. Мера определяла собой практически все области человеческого бытия: «и принцип поведения, и норму восприятия, и закон развития Вселенной, и структуру художественного произведения»¹⁷. Недаром Демокрит считал: «Если перейдешь меру, то самое приятное станет самым неприятным»¹⁸. Аристотель в своей «Метафизике» посвятил «мере» отдельную главу: «Самые главные формы прекрасного — это порядок в пространстве, соразмерность и определенность»¹⁹. Очень показательно высказывание Платона о формировании гармоничной личности в процессе мерного взаимодействия явлений жизни и искусства: «Кто превосходно соединяет гимнастику с музыкой и весьма мерно прилагает их к душе, того мы можем называть человеком совершенно музыкальным»²⁰.

В античную эпоху канон в его теснейшей связи с мерой функционировал в музыкальных сферах деятельности человека. Так, именно «канон» в Древней Греции называлось устройство, при помощи которого изучалось и демонстрировалось соотношение тонов, образуемых различными частями колеблющейся струны (в дальнейшем такой инструмент получил название монохорда). Каноном называли также и саму числовую систему интервальных соотношений, установленных с помощью монохорда, некоторые музыкальные инструменты, сходные по устройству, и т. д.²¹ Отсюда происходит и слово «каноники» — так назывались исследователи, пользовавшиеся в своих трактатах математическим аппаратом для объяснения музыкальных закономерностей.

В Древней Греции получил большое распространение и другой

¹⁵ Кондаков Н. И. Логический словарь. М., 1971. С. 205.

¹⁶ Там же. С. 205.

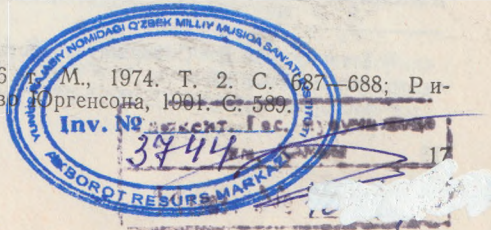
¹⁷ Шестаков В. Вступительная статья к разделу «Классическая Греция». С. 67.

¹⁸ История эстетики. С. 87.

¹⁹ Там же. С. 26.

²⁰ Там же. С. 67.

²¹ Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М., 1974. Т. 2. С. 687—688; Ринман Г. Музыкальный словарь М.: Изд-во Оргенсона, 1901. С. 589.



аспект понятия «канон», осмысленный в трактате Поликлета в качестве «правила». Одним из первых мыслителей, кто сознательно развивал именно эту сторону понятия «канон», был Аристотель (384—322 гг. до н. э.). В своей «Поэтике», явившейся едва ли не первым трудом, в котором обобщена художественная практика того времени (поскольку Аристотель постоянно подкрепляет приводимые положения примерами из сфер драмы, музыки, живописи, архитектуры и т. д.), он, по сути, дает свод правил для художественного творчества. Существенным для нас моментом является то, что правила в большей своей части относятся не только к содержанию произведения, но и к его форме. По мнению советского литературоведа и эстетика Г. Д. Гачева, весьма показательно, что «такой философский ум... снисходит до простого описания, чуть ли не крохоборческой статистики и учета разных «частей», как он их называет, трагедии..., он детально описывает форму, технику, приемы создания хорошей трагедии, словно полагая, что, если поэт выполнит эти правила, ему само собой гарантирована глубина и общезначимость в понимании мира и человека»²². Достаточно определенно Аристотелем проводится мысль, что творческий процесс не должен быть бесконтрольным, аморфным. Он утверждал: «Мудрость в искусстве мы признаем за теми, которые наиболее точны в своем искусстве, например (называя) Фидия мудрым скульптором и Поликлета ваятелем, выражаем этим то, что мудрость есть не что иное, как совершенство в искусстве»²³.

Античный канон—это прежде всего категория предметной, «вещной» направленности, характеризующая главным образом практический аспект художественного творчества. В дальнейшем, в эпоху средневековья в Европе, усиливался символический смысл канона, когда каждый элемент произведения искусства получает символическое истолкование в духе христианской религиозной идеологии, которая исходила из постулата о трансцендентности красоты, когда красота земная трактуется лишь как символическое подобие духовной, божественной красоты. Возможно в силу этого средневековые художники и теоретики избегали широких теоретических деклараций, логических объяснений, эстетических выкладок, общих сценок. Поэтому большинство средневековых трудов представляют собой сборники технических рекомендаций и рецептов по различным видам искусства. Естественно, что каноничность в таких сборниках, равно как и богословских трудах, непосредственно предстает в первую очередь со стороны нормативной правильности, измеренности, выступающих как некий символ. В определенном смысле числовые соответствия расцениваются как веду-

²² Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. М., 1968. С. 30.

²³ История эстетики. С. 26.

ший эстетический критерий. Так, в «Наставлениях о музыке» Боэция (V—VI вв.) читаем: «Нет сомнения, что состояние нашей души и тела, по-видимому, подчиняется в известном смысле тем же пропорциям, которые... объединяют и сочетают друг с другом гармонические модуляции»²⁴. Здесь следует полностью согласиться с С. Аверинцевым в том, что «вся средневековая литература (как и все искусство в целом.— Ю. П.)... живет чувством канона, строгой внеличной «правильности» («все да будет благообразно и по чину»)»²⁵.

Те же аспекты каноничности были осмыслены и на Востоке. Так, многочисленные трактаты по различным видам искусства в Китае и Индии демонстрируют систему канонических правил, согласно которым должно строиться произведение искусства. Показателен в этом плане трактат «Категории старинной живописи» Се Хэ (китайского художника и теоретика живописи V века), где сформулированы так называемые «шесть принципов живописи». Они с разных сторон характеризуют каноническую сущность древнего и средневекового художественного творчества. Особое внимание обращают на себя пятый и шестой принципы, касающиеся, с одной стороны, правильности, пропорциональности компонентов картины (цзиньин вэйчжи), с другой — традиционности, выражающейся в копировании лучших образцов прошлого (чуаньни мосе). Трактат «Тайны живописи» другого крупнейшего китайского поэта и теоретика искусства, основателя так называемой Южной школы монохромной живописи Ван Вэя (VIII в.), раскрывающий целую эстетическую систему, написан как ряд конкретно-практических правил-рекомендаций, затрагивающих самые различные стороны работы художника²⁶.

Большая часть «Натяшастры» — древнейшего индийского эстетического трактата — представляет собой собрание правил и инструкций, связанных с драматической техникой, правилами поведения и воспитания актеров. Много внимания ткуни, структуре художественных произведений различных видов искусства с точки зрения каноничности уделено в индийских трактатах и раннего, и позднего средневековья (так называемых ранней и поздней школ)²⁷. Особенно показателен трактат Ваманы «Кавьяланкара сутра» (VIII в.), где зафиксировано большое количество технических поэтических правил, которые автор стремится подчинить

²⁴ Там же. С. 251.

²⁵ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 8.

²⁶ История эстетики. С. 351—356.

²⁷ И это несмотря на то, что учеными новой школы уже не удовлетворяла некоторая односторонность ранней. Исследователи новой школы обратили свое внимание на сущность и формы эстетического воздействия. Об этом см.: История эстетики. С. 387—423.

более общему принципу — стилю (*rīti*), видя в нем душу поэзии²⁸. В индийских трактатах ясно обозначена ориентация на древние образцы, выступающие в роли эстетико-канонических эталонов. Судя по источникам, в средневековой России художественное творчество также существовало на базе канона. С этой точки зрения показательна рекомендация Стоглавого собора (1551 г.): «Писати... иконы с древних переводов, како греческие иконописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы... а от своего замышления ничтоже предворяти»²⁹.

Предложенные пунктирные замечания не имели целью дать ни сколь-нибудь полный анализ эстетических воззрений древности и средневековья, ни даже их самый беглый обзор. Задача состояла в том, чтобы показать, что каноничность как таковая — хотя и с разных точек зрения и с разной степенью глубины — в эпоху древности и средневековья осмысливалась в качестве основополагающего атрибута искусства в самых различных регионах, причем в общем, осмысливалась в едином ключе.

Значит ли это, что категория «художественный канон» была исчерпывающе исследована в эпохи прошедшие, что она не нуждается в дальнейшем изучении? В этой связи уместно привести высказывание С. Аверинцева, касающееся поэтики: «Даже в те времена, которые были исключительно продуктивны по части теоретической поэтики, последней не удавалось исчерпать все, что было объективно дано в самой литературной практике: этого не могли достичь ни Аристотель, ни Лессинг, не говоря уже о Горации или Буало»³⁰. Нам кажется, что это в полной мере можно отнести и к искусству в целом в аспекте художественного канона: даже античность, которая столь богата изысканиями в соответствующей области и которой история обязана появлением самого термина «канон», не может претендовать на полное теоретическое освещение этого явления, ключевого для художественного творчества определенных эпох.

Современная наука пока не располагает едиными и достаточно глубокими представлениями о художественном каноне. Эстетическая ли это категория или какие-то пространственно-временные закономерности художественного текста? Может быть, структура произведения или группы произведений и есть художественный канон? Не следует ли искать проявления канона в содержании художественного текста, в специфике этого содержания? Или, наконец, канон заключается в стиле художественного произведения? Ни на один из поставленных вопросов, по-видимому, нельзя ответить однозначно. Каждый из названных аспектов имеет отношение

²⁸ Там же. С. 387—423.

²⁹ Там же. С. 427.

³⁰ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 3—4.

к художественному канону, его влияние можно обнаружить в любом из них.

Искусствовед Н. А. Померанцева дает следующую трактовку понятию «канон» применительно к изобразительному искусству и архитектуре Древнего Египта: «Канон — это свод художественных правил, способствующих выявлению локальных черт в изобразительном искусстве данной страны и закреплению их в памятниках». Она отмечает: «Пропорциональные соотношения составляли его (канона.— Ю. П.) сущность, ибо система пропорций явилась той единой основой, которая давала возможность обеспечить органичный синтез всех видов искусства, привести в соответствие форму памятника с декоративной системой его пластического или живописного решения»³¹. Здесь следует обратить внимание на то, что словосочетание «свод художественных правил» в принципе можно отнести к любому виду искусства любого народа, любой страны, любой эпохи. То же относится и к постулату автора о том, что пропорциональность соотношения частей составляет сущность канона. Ограничивая влияние канона рамками только изобразительного искусства и пределами одной страны, Н. А. Померанцева невольно сужает емкость этого понятия. Ведь сходные закономерности действуют не только в сфере изобразительного искусства. Пропорциональность отношений элементов характеризуют литературу, театр и музыку у многих народов Востока и Запада³². Очевидно, обнаружив весьма сильное «давление» канонических закономерностей в принципах композиции древнеегипетских памятников додинастического периода, автор под их «влиянием» придает локальные черты общим закономерностям, действовавшим в разных видах искусства в самых разных странах.

Попытку сформулировать общее определение понятия «художественный канон» удачно делает А. Ф. Лосев. На наш взгляд, определение А. Ф. Лосева очень емко, ибо оно охватывает различные стороны художественных явлений. В процессе выработки своего определения ученый предлагает ряд суждений о важнейших сторонах канона. Сведя их воедино, автор дает следующее определение канона: «Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»³³.

³¹ Померанцева Н. А. Принцип композиции древнеегипетских памятников додинастического периода и эпохи первых двух династий // Искусство Востока и Античности. М., 1977. С. 13.

³² В этот ряд необходимо включить и архитектурный орнамент, хотя он и не относится к самостоятельному виду искусства.

³³ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

Упомянутая ранее емкость предложенного определения — существеннейшее позитивное его качество. Емкость эта видится прежде всего в том, что А. Ф. Лосев не ограничивает сферу действия канона ни географическими границами, ни рамками каких-либо конкретных видов искусства, адресуя канон к искусству в целом. Важно и то, что функционирование канона увязывается с социально-историческими моментами («являясь определенным социально-историческим показателем»), а также с художественно-содержательными аспектами искусства (поскольку речь идет о модели именно художественного произведения). Все это в комплексе заставляет нас справедливо усматривать в каноне категорию эстетического порядка, связанную с эстетическими идеалами эпохи. Определение это включает также и аксиологический аспект: он зафиксирован в словах «канон... интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений», обозначающих эталонность канона и специфический традиционализм возникающих на его базе художественных произведений. Совершенно естественно, что в определении получил наиболее детальное отражение структурный уровень искусства. Слова «канон есть количественно-структурная модель» прямо и непосредственно свидетельствуют об этом. Косвенное указание на структурный параметр содержится в выражении «стиль художественного произведения», ибо осмысление его стиля невозможно помимо средств художественной выразительности, та или иная конфигурация которых формирует структурные параметры, через которые и воспринимается стиль. Наконец, словосочетание «принцип конструирования известного множества произведений» вновь апеллирует к их структуре.

Таким образом, емкость определения понятия «художественный канон», предложенного А. Ф. Лосевым, во многом определяет его адекватность. Последняя, в частности, проявляется в том, что каждая составляющая этого достаточно сложного и многоуровневого определения выполняет сразу несколько функций (например, выражение «канон... интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» указывает одновременно и на структурный, и на историко-эстетический моменты). Это свидетельствует о сложной «взаимосвязанности» сторон явления, обозначенного термином «художественный канон», своеобразном «совмещении функций» (Л. Мазель) каждой из них. Последнее, несомненно, отвечает специфике канона.

И все же, на наш взгляд, определение А. Ф. Лосева не лишено некоторых шероховатостей.

Одна из них связана с известной неопределенностью исторического ракурса: из приводимого определения следует, что канон как будто может сложиться на любом этапе исторического развития искусства, достаточно того, чтобы он был «определенным со-

циально-историческим показателем». Но художественное творчество — поскольку оно художественное — всегда является социально-историческим показателем той или иной исторической эпохи, поэтому в форме, предложенной в определении, этот момент недостаточно конкретизирован, более того, избыточен. На наш взгляд, здесь необходимо ясное указание на исторический этап, показателем которого служит канон, а именно, указание на докапиталистический период социально-исторического развития. Без учета названного момента складывается впечатление, что каноничность всегда внутренне присуща искусству, что вне канона (по-видимому, исторически меняющегося по форме, но все же канона) искусство вообще не функционирует. Совершенно очевидно, что подобная точка зрения логически приводит к отрицанию существования неканонического искусства. Это, конечно же, расходится с конкретными данными художественно-исторического процесса, когда «в определенные периоды истории именно отсутствие канона входит в условия осуществления идеала (эстетического.— Ю. П.). В таком случае канон как целостная система распадается, возвращаясь к своим истокам — традициям»³⁴. Чтобы нейтрализовать имеющуюся в определении А. Лосева некоторую историческую расплывчатость, вполне достаточно указания на то, что канон складывается на базе докапиталистических типов общественных отношений, иными словами, что канон — исторически обусловленное эстетико-художественное явление³⁵.

Другая шероховатость рассматриваемого определения вытекает из первой и касается художественно-содержательной стороны канона. Хотя этот момент в определении не обойден, но подан он, пожалуй, слишком обобщенно — как атрибут художественного произведения вообще, без должной конкретизации. Поскольку канон вбирает в себя художественные представления о действительности во всем ее многообразии, подразумевая ее художественное видение, постольку содержательный аспект художественного канона должен, по-видимому, отражать какие-то основополагающие характеристики социальной жизни. В эпоху же древности и средневековья общественное устройство «насквозь», тотально было канонизировано, «ритуализировано». В этом смысле прав Е. Яковлев в том, что «канон исторически есть устойчивая система, регулирующая и организующая духовные структуры общественной жизни вообще, и религиозной и художественной в особенности»³⁶. Такая система характеризуется величайшей изначальной предустанов-

³⁴ См. вступ. ст. к сб. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. С. 5.

³⁵ Его функционирование в капиталистический и посткапиталистический периоды — особая и весьма сложная проблема, требующая специальных исследований.

³⁶ Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М., 1977. С. 84.

новленностью. Последняя целиком присуща и каноническому типу содержания, которое как бы дается художнику извне, будучи обусловлено каноном, точнее, мифологическим и религиозным сознанием соответствующих исторических эпох, формирующих весь контекст культурных традиций. И если исходить из того, что каноничность как атрибут искусства исторически преходяща, то следует признать, что канонический тип содержания, заданный как бы помимо художника (отсюда и специфический тип авторства), также исторически ограничен. Это в полной мере относится и к принципам соотношения содержания и формы в каноническом художественном творчестве, к принципам взаимодействия средств выразительности в нем.

Наконец, третий, не вполне ясный момент сопряжен с пониманием структурных характеристик канона. Определение А. Лосева, если отталкиваться от неопределенности его историко-типологической «привязки», можно трактовать и в том плане, что каноничность ассоциируется с любым набором правил. Тогда любое музыкальное искусство может быть осмыслено как каноническое, ибо любое подразумевает опору на какую-либо систему правил, в той или иной мере регулирующих языковое и композиционное строение произведений (сонатное аллегро, додекафония, серийность, алеаторика и др.). Однако в нашем представлении художественный канон вбирает в себя далеко не систему правил вообще (поскольку вне правил по существу невозможно формирование произведения), а систему таких правил, которые сопряжены с определенным — каноническим (заранее предопределенным) — типом содержания. Иными словами, любое искусство опирается на систему правил, но не каждая система может быть принадлежностью канона.

Думается, изложенные соображения способны уточнить анализируемое определение, придать ему большую конкретность и точность. В целом же еще раз подчеркнем емкость и адекватность определения понятия «художественный канон», данного А. Лосевым. Это выражается еще и в том, что оно учитывает не только внутренние, но, отчасти, и внешние связи искусства. Первые связаны с его многочисленными языково-структурными параметрами. Вторые охватывают прежде всего социально-идеологические, культурологические аспекты жизни общества. По-видимому, своеобразным связующим звеном здесь служит содержательная сфера, которая интегрирует как внешние, так и внутренние художественные связи. Очень важно еще раз подчеркнуть при этом, что понятие «художественный канон» в полной мере включает структуру художественного содержания, рассматриваемого в плане как экстрамузыкальных (прежде всего общекультурных), так и интрамузыкальных (языковых) связей.

Таким образом, художественный канон представляет собой

чрезвычайно сложное многостороннее и многоуровневое, иерархически выстроенное явление, которое обуславливает все основные функции искусства определенного исторического периода — искусства эстетики тождества — его эстетические, социальные, художественные, выразительные, коммуникативные и прочие функции. Обобщая сказанное, можно попытаться зафиксировать — хотя бы в предварительном плане — основные стороны, аспекты и уровни художественного канона. Но, прежде чем останавливаться на них, необходимо подчеркнуть, что канон — и это очень важный момент — представляет собой явление в полной мере идеальное, в определенном плане ассоциирующееся с языком. И в то же время художественный канон далеко не исчерпывается языковыми характеристиками, он — явление более широкое и глубокое, поскольку важнейшая функция художественного канона, как и искусства в целом, — эстетическая. И эту эстетическую сущность художественного канона единодушно отмечают искусствоведы и эстетики.

Именно в рамках эстетической функции наиболее целесообразно, на наш взгляд, рассматривать такие стороны канона, как семантическая, историко-типологическая, аксиологическая. Семантический аспект канона подразумевает типологию содержательности, присущей каноническому искусству, а также теснейшим образом сопряженные с ней принципы соотношения с нехудожественной жизненной реальностью, способами ее художественного отражения.

В связи с эстетической функцией следует расценивать и историко-типологический аспект канона, который выступает в форме специфического традиционализма, направленного на копирование древних образцов. В таких условиях и «копирующий» подход (притом, возможно, более точный), и древность копируемого художниками канонического типа субъективно воспринимается как нечто абсолютно необходимое, неизбежное, единственно возможное. Здесь возникает вопрос, каким же образом в границах подобного традиционалистского подхода осуществлялось поступательное (в целом, на уровне искусства как «макросистемы») развитие художественной культуры? Вопрос многосложен, неоднозначен и представляет далеко не академический интерес³⁷. Он, несомненно, будет решаться не только в рамках искусствоведения, а с привлечением данных философии, эстетики, истории, культурологии, смежных областей искусствознания.

Наконец, в разрезе именно эстетической функции канона видится его аксиологический аспект, апеллирующий к канону как к

³⁷ Особое значение этот вопрос имеет для тех народов, в художественной культуре которых функционируют оба типа профессионального искусства — каноническое и неканоническое. Поистине драматично звучит он в тех странах, где профессиональная неканоническая культура лишь начинает складываться. Многие страны Востока находятся сегодня именно на таком этапе.

некоему эталону, непререкаемому образцу в художественно-эстетическом, структурном и всех прочих отношениях. Очевидно, нет надобности доказывать, что перечисленные аспекты художественного канона находятся как бы во взаимобратимых амбивалентных отношениях, как бы обуславливают друг друга. Очевидно также, что названные аспекты — семантический, историко-типологический, аксиологический — целесообразно рассматривать в иерархической связи с эстетической функцией художественного канона, которая обобщает все прочие. По-видимому, в том же плане следует рассматривать структурно-языковой его аспект. В свою очередь, он подразумевает наличие собственных, т. е. языково-структурных, сторон и уровней, касающихся самых различных аспектов строения художественных произведений. Думается, что прежде всего через свой структурно-языковой срез художественный канон как явление идеального ряда соприкасается с материальной стороной искусства, с субстанциональным срезом художественного творчества. Без учета именно этого параметра художественного канона вряд ли возможно исследовать его действие в различных видах искусства, строить адекватную его теорию — обобщенную и в то же время вполне конкретно адресуемую. На наш взгляд, видовую конкретизацию в анализе структуры канона, по крайней мере, при сегодняшней степени изученности проблемы, очевидно, целесообразно осуществлять именно в сфере структурно-языковых принципов строения произведений, где канон непосредственно реализован.

Исследование канонических закономерностей восточного (как, впрочем, и европейского) профессионального музыкального искусства устной традиции и в нашей стране, и за рубежом протекает достаточно неравномерно. Можно с уверенностью сказать, что в комплексном плане эта проблема еще не была полно освещена. Более того, она даже не была поставлена с должной мерой обоснованности. Довольно многочисленные труды, касающиеся восточной профессиональной традиционной музыки (в большинстве своем — статьи, реже — развернутые монографические исследования), обычно посвящены изучению отдельных сторон строения произведений, причем «каноническое» наклонение в анализе бывает выражено не всегда явно. В отечественном музыкальном востоковедении в целом преобладает рассмотрение канонических явлений в самом музыкальном творчестве на примере отдельных произведений, жанров, средств музыкальной выразительности и т. п. чаще всего под структурно-языковым углом зрения³⁸. В зарубежной науке значительное место занимают труды, посвящен-

³⁸ См. далее сноски 247, 248.

ные анализу трактатов, созданных на Востоке в эпоху средневековья³⁹.

Применительно к профессиональной музыке устной традиции с достаточной уверенностью можно утверждать, что основные атрибуты категории «художественный канон» специфически отражены в понятии «маком» (макам, мукам, мугам и т. п.). Об этом, в частности, свидетельствует тенденция внутренне-системного, многостороннего и многоуровневого толкования понятия «макам», четко обнаружившаяся в последнее время⁴⁰. Такая диалектичность в трактовке этого понятия — новый и, на наш взгляд, перспективный путь в изучении как самого понятия, так и стоящего за ним явления. Последнее, естественно, особенно важно.

Достигнутый наукой уровень исследования профессиональной монодии пока еще не позволяет с одинаковой степенью глубины рассмотреть все аспекты и уровни действующего в ней художественного канона. Благодаря практической неразработанности проблемы художественного содержания в профессиональной музыке устной традиции, достоверное и исчерпывающее описание содержательной стороны канона, вскрывающего связи этого искусства с действительностью, на сегодняшний день вряд ли возможно, тем более, что такое описание настоятельно требует включения в орбиту внимания исследователя сведений о всем комплексе художественной (да и не только художественной) культуры. Кроме того, подобное описание требует также и выработки научно-методических подходов, нацеливающих на раскрытие именно содержательных параметров, не подменяя их структурными. Все это слишком сложная задача, решение которой в границах одной работы заведомо неосуществимо. Это относится также и к аксиологической, и историко-типологической сторонам канона. Поэтому автор предпочитает ставить перед собой более реальные и доступные цели, достижение которых обеспечивается методологическим состоянием современного музыкознания. В их числе — рассмотрение канона в связи с различными сторонами монодической профессиональной музыки — ладовой, ритмической, синтаксической, композиционной, словом, интонационно-формообразующими. Естественно, при этом затрагиваются аспекты и содержательные.

В структурно-языковом отношении каноничность целесообразно рассматривать с учетом отмеченных выше особенностей в трех

³⁹ См., например: Wright O. The modal System of Arab and Persian Music. A. D. 1250—1300. Oxford University Press, 1978.

⁴⁰ См., например: Орансай К. Выступление в дискуссии // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 282; Карагичева Л. Мугам в Азербайджане // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 92—93; Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981. С. 86—89.

ракурсах — меры, правила и композиции как результирующей модели. Аспект меры подразумевает изучение количественных закономерностей канона, выражающихся в упорядоченных числовых отношениях между его элементами. Каноничность в качестве правила (имеются в виду правила построения произведения) акцентирует главным образом процессуальные стороны такого построения. Наконец, канон как композиционная модель демонстрирует как бы конечный структурный результат, который формируется в итоге целенаправленного (по правилам организованного) интонационного процесса. Таким образом, три намеченных структурно-языковых аспекта отражают качественно различные стороны канона как целостного явления.

Организующая роль названных факторов, действуя в профессиональном монодическом искусстве устной традиции, которое является по своей природе однолинейным⁴¹, прослеживается достаточно четко, практически на всех уровнях в ладо-, ритмо- и формообразовании. Однолинейная же природа этого вида искусства обусловила и большое разнообразие в ладовой организации, тесно связанной со строем, а также в ритмической структуре⁴².

Канон целиком, во всех своих аспектах, представляет явление идеального порядка. Это полностью относится и к канону, действующему в профессиональной монодии. Какова же форма интонационной реализации канона, способ его музыкально-звукового воплощения? Ответ на этот вопрос может быть только один: канон в реальности интонационно осуществляется в виде импровизации.

Вопросы импровизации в музыковедении относятся к числу мало разработанных. В аспекте проблематики настоящей работы нет возможности углубляться в сложный и многообразный комплекс вопросов, связанных с импровизацией, освещать их достаточно широко. Здесь же целесообразно рассмотреть импровизационность не автономно, но лишь в соотношении с каноном.

Так что же такое импровизация?

«Импровизировать (итал. *improvvisare* — «непредвиденно», «внезапно») — говорить без предварительной подготовки к неожиданному вступлению; излагать мысль, пришедшую в голову в данный момент; сочинять, выдумывать; создавать художественное произведение (стихи, музыку) в ходе исполнения»⁴³. Исследователи, оперирующие понятием «импровизация», используют его, как правило, без всяких объяснений, обычно подразумевая смысл, четко и лаконично сформулированный именно в этом определении.

⁴¹ Термин С. Галицкой. Об этом см.: Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. С. 16—29.

⁴² Там же. С. 30—52.

⁴³ К о н д а к о в Н. И. Логический словарь. М., 1975. С. 196.

В последнее время интерес к проблемам импровизации заметно активизировался. Чаще всего они затрагиваются в трудах, связанных с фольклором (литературным или музыкальным). Значительно меньше работ, в которых соответствующие вопросы рассматриваются в связи с восточным профессиональным музыкальным искусством устной традиции. Достаточно часто термин «импровизация» звучит в выступлениях на международных и всесоюзных форумах, посвященных различным проблемам восточных музыкальных культур⁴⁴. В большинстве публикаций слово «импровизация» употребляется в сочетании с эпитетом «свободная», «трудно уловимая», причем авторы нередко прямо говорят о том, что импровизация — это сложный момент для изучения. Н. Шахназарова считает: «Своеобразие профессионализма в традиционных жанрах — изысканность, тончайшая разработанность монодии в эмоциональных нюансах, отсутствие ярко выраженных контрастов, погруженность, иногда до экзотичности, в одно эмоциональное состояние, филигранность вариантного развития, свобода импровизации (разрядка наша.— Ю. П.), при которой огромную, если не решающую роль, продолжают играть талант, изобретательность, знание традиций исполнителем»⁴⁵. Египетский музыковед Самха эль Холи, рассматривая музыкальную импровизацию на Востоке, утверждает: «В быстро меняющихся социальных условиях наших дней арабская музыка в целом, и особенно ее трудно уловимый аспект — импровизация (разрядка наша.— Ю. П.) переживают критическую стадию развития»⁴⁶.

Существует точка зрения, что профессиональные восточные музыканты не могут исполнить дважды одну и ту же пьесу одинаково: она обязательно прозвучит с теми или иными изменения-

⁴⁴ См. материалы международных и всесоюзных симпозиумов, конференций и совещаний: VII Международный музыкальный конгресс под девизом «Музыкальные культуры народов. Традиции и современность». М., 1973; Музыкальная трибуна Азии. Алма-Ата, 1975; Межреспубликанская научно-теоретическая конференция «Макомы, мугамы и современное композиторское творчество». Ташкент, 1978; Профессиональная музыка народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Самарканд, 1978; Международный музыковедческий симпозиум «Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность». Самарканд, 1983; Всесоюзное совещание «Современное состояние, актуальные проблемы и перспективы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки». Ташкент, 1979; Всесоюзный семинар музыковедов «Профессионализм в музыке устных традиций (опыт практического освоения)». Хива, 1980.

⁴⁵ Шахназарова Н. Зарождение и развитие симфонизма и музыкально-сценических жанров на основе освоения национально-художественных традиций республик Советского Востока // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973. С. 179—180.

⁴⁶ Самха эль Холи. Традиции музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // Музыкальные культуры народов. С. 187.

ми, иногда настолько значительными, что ее трудно узнать. Вот одно из таких высказываний, касающееся исполнения татарской протяжной песни: «Свободно-импровизационная манера исполнения мелодического орнамента чрезвычайно затрудняет фиксацию. Точная запись порой становится невозможной, ибо исполнители не поют и не играют одну и ту же мелодию два раза одинаково»⁴⁷. Оставим в стороне возникающее здесь формально-логическое противоречие, поскольку исполненная по-разному мелодия, строго говоря, уже не будет той же самой, но окажется вариантом. Другой вопрос, насколько этот вариант близок или далек от исходного. Но совершенно очевидно, что в любом исполнении существуют инвариантные моменты — композиционные, ладовые, ритмические, исполнительские и другие, которые дают возможность слушателям воспринимать формально разные мелодии как варианты некоей модели, существующей в памяти, и поэтому отождествлять эти варианты как «одну и ту же» мелодию.

Почти во всех музыковедческих работах, в той или иной мере раскрывающих вопросы импровизации в восточной профессиональной монодии, обнаруживается одна закономерность: чем выше уровень обобщения, на котором рассматривается «свободная импровизация», тем больше смысл этого термина как бы расплывается, и даже не всегда оказывается возможным понять, что же под ним понимается. Возникает ощущение, что импровизация связана с чуть ли не безграничной интонационной свободой, при которой исполнитель спонтанно волен делать все, что ему заблагорассудится. И наоборот, чем пристальнее мы всматриваемся в детали конкретного произведения, становящегося предметом исследования, тем границы импровизационной свободы становятся как бы уже.

Пока с полной определенностью можно утверждать, что психологический и логический аспекты импровизации — этого важнейшего элемента канонического художественного музыкального творчества — практически очень мало изучены, хотя при исследовании музыки, начиная с самых древних ее форм, музыковеды отмечают его влияние на форму и содержание музыкального произведения. Правда, ученые нередко расходятся как в принципиальной оценке феномена импровизации, так и в понимании сущности ее влияния на процесс художественного творчества, причем взгляды оказываются иногда диаметрально противоположными. Например, в словаре Грова (1956) утверждается, что импровизация — это «примитивный акт музыкального творчества»⁴⁸. С не-

⁴⁷ Абдуллин А. Некоторые особенности татарского народного музыкального исполнительства // Вопросы народного творчества и народного исполнительства. Казань, 1960. С. 70.

⁴⁸ Цит. по: Самха эль Холи. Традиции музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка. С. 184.

которым пренебрежительным оттенком говорит об импровизации Б. А. Асафьев: «Обычно это — настойчивое повторение очень затрепанных формул, как точек опоры, вокруг которых крутятся, с постоянным к ним возвращением случайные сочетания»⁴⁹. Совершенно по-другому оценивается это явление, например, Б. М. Руниним: «Импровизация как «первотворчество», как самая непосредственная попытка извлечь по рядок из беспорядка (разрядка наша.— Ю. П.), как чисто интуитивное самоопределение в хаосе впечатлений и эмоций, как свободный полет своевольной фантазии... все это знакомо представителям разных видов искусств»⁵⁰. Поясняя эту мысль, автор подчеркивает, что импровизация профессионала — это не просто спонтанное «лирическое самосуществование, а публичное и безотлагательное выполнение творческого заказа. Это умение сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все запасы памяти и все причуды воображения на одной, продиктованной кем-то специальной задаче. Да еще так, чтобы сразу превратить эту задачу в личную и настоящую»⁵¹.

Здесь мы подошли к вопросу о том, что любой вид творчества связан с тем, что художник при конструировании (не будем бояться этого слова) формы, через которую он доносит художественную идею, образ, неизбежно сталкивается с необходимостью выбрать из поистине необозримого количества способов, средств, принятых в данной системе творчества, единственно ему необходимое. Этот момент творчества — извлечение порядка из беспорядка — в полной мере присутствует и тогда, когда произведение искусства письменно фиксируется и затем имеется время и возможность отделять детали, и тогда, когда временной промежуток между моментом замысла и его осуществлением практически отсутствует. Последнее обычно и принято называть импровизацией. О том, что выбор средств (или, точнее сказать, происходящий в уме перебор возможных вариантов) в любом типе творчества — чрезвычайно сложный процесс, говорить не приходится. Сошлемся в данном случае на высказывание Л. Толстого, который после окончания работы над «Войной и миром» писал А. А. Фету: «Как это трудно — обдумать миллионы возможных сочетаний лишь для того, чтобы выбрать из них одно-единственное»⁵². Мы, в данном случае, смело можем отнести непосредственно к Л. Толстому сло-

⁴⁹ Об этом см.: Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 34.

⁵⁰ Рунин Б. М. О психологии импровизации//Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 46.

⁵¹ Там же. С. 46.

⁵² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 269.

ва У. Р. Эшби: «В гении замечательно умение отсеивать возможности»⁵³. Конечно, в процессе подобной творческой работы художнику помогает своеобразное творческое самоограничение, когда он, по мнению того же Б. М. Рунина, «субъективно отказывается от примеривания всех возможностей. В процессе творчества он убежденно отбрасывает с порога целые классы и группы вариантов, заведомо ненужных ему. Он идет к непредсказуемой неизбежности, прибегая к разумному самоограничению»⁵⁴.

Хотелось бы коснуться достаточно широко бытующего среди даже образованных европейских музыкантов заблуждения, что восточный человек (не обязательно музыкально образованный) «что увидит — о том и поет». Очевидно, под этим подразумевается музыкальная импровизация, условно говоря, на свободную музыкальную тему, совершенно свободную и в плане содержания, и в плане выражения, т. е. не связанную никакой интонационной «программой». В самом по себе этом явлении, на наш взгляд, обнаруживается естественная потребность человека «самовыразиться» через звуки, для чего не требуется ни музыкальной одаренности, ни профессионального музыкального образования. Однако это вовсе не означает, что подобное самовыражение протекает как спонтанное изобретение каких-то дотоле неизвестных музицирующему субъекту интонаций и их последований. Если же это профессиональный музыкант, то и тогда в его творчестве, осуществляемом в системе искусства эстетики тождества, практически происходит лишь какая-то новая комбинация «характерных для данного музыкального диалекта составных элементов»⁵⁵. Весьма верно высказался по этому поводу В. Гошовский: «Народный певец, который вносит в исполнение элементы индивидуальной импровизации, в сущности лишь воспроизводит «по-своему» бытующую в народе традиционную песню. Даже в том случае, когда он — по своему твердому убеждению — «творит новую песню», волей-неволей создает лишь новый вариант... народного произведения. Дело в том, что народный певец мыслит только на собственном музыкальном языке, ...на языке своего народного диалекта... Создать такой напев, который бы в корне отличался от бытующих в народе мелодий, певцу так же невозможно, как и заговорить на неизвестном ему языке»⁵⁶. Поэтому явно ошибочным оказывается представление, что свободная импровизация «на случай», как бы непосредственное и бесхитрое музыкаль-

⁵³ Эшби У. Р. Схема усилителя мыслительных способностей//Автоматы (под ред. К. Э. Шеннона и Дж. Маккарти). М., 1956. С. 285.

⁵⁴ Рунин Б. М. Творческий процесс в эволюционном аспекте//Художественное и научное творчество. Л., 1972. С. 64.

⁵⁵ Гошовский В. У истоков музыки славян. М., 1971. С. 11.

⁵⁶ Там же. И хотя В. Гошовский говорит о фольклоре, его соображения вполне приложимы к профессиональной традиции как традиции устной.

ное выражение впечатлений и эмоций с интонационно-структурной точки зрения совершенно непредсказуемы, абсолютно свободны от какой-либо языковой программы. На самом деле это далеко не так. Человек с самого раннего детства музыкально воспитывается на определенных музыкальных стереотипах — ладовых, ритмических, формообразовательных — и любая его «свободная» импровизация на «тему», на «случай» будет протекать в достаточно жестких рамках именно этих стереотипных постоянных элементов и их связей.

Вообще суждения о том, что «традиции свободной музыкальной импровизации составляют сущность всех восточных музыкальных культур — республик Советского Востока, Индии, Дальнего Востока,... территорий, где расположены арабские страны — от Марокко до Ирака, а также Турция и Иран»⁵⁷, — стали достаточно тривиальными.

В связи с вышеизложенным неизбежно возникает вопрос: что же имеется в виду в словосочетании «свободная импровизация»? Какова мера этой свободы, чем она определяется? Уместно, в связи с этим, вспомнить высказывание К. Караева, относящееся, правда, лишь к азербайджанскому мугамату. Но мысль его можно экстраполировать и на профессиональную музыку устной традиции всех названных регионов. «Строго говоря, — пишет К. Караев, — понятие импровизационности в применении к мугамам — сюитам — рапсодиям не совсем точно, ибо творческая фантазия исполнителей покоится на крепком фундаменте ладовых форм, и исполнение мугамов вовсе не представляет собой, как полагают некоторые музыковеды, бесформенной и стихийно-импульсивной импровизационной речитации»⁵⁸.

В последнее время появились исследования, в которых не просто затрагиваются в общем плане вопросы импровизации в восточной профессиональной музыке устной традиции, но намечаются некоторые конструктивные пути изучения этого феномена на основе проникновения в сущность ладо-, ритмо- и формообразования непосредственно музыкального произведения.

Среди этих работ, пожалуй, наибольшей конструктивностью и методической четкостью отличаются исследования Н. Тагмизяна и Т. Джанизаде.

Н. Тагмизян предлагает рассматривать «данные о методах импровизации... по трем дифференцированным линиям: ладо-интонации, метроритма и формообразования»⁵⁹. Автор считает це-

⁵⁷ Самха эль Холи. Традиции музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка. С. 183.

⁵⁸ Караев К. Симфонические мугамы Ф. Амирова // Советская музыка. 1949. № 3. С. 42.

⁵⁹ Тагмизян Н. Об изучении методов импровизации в профессиональ-

лесообразным сохранить и названную очередность в их изучении. Совершенно прав он и в том, что только при детальном изучении названных моментов непосредственно в живой музыкальной практике, при условии записи одного и того же произведения в исполнении разных профессиональных музыкантов, при их расшифровке и сравнении мы сможем приблизиться к пониманию этого явления. Но при изучении восточной импровизации вряд ли можно ограничиваться лишь названными линиями. По-видимому, трудно достигнуть положительных результатов без тщательного исследования всей системы художественно-музыкальных традиций, действующих на протяжении веков в том или ином восточном регионе, без рассмотрения исторических и общекультурных данных, без обобщения сведений, накопленных при изучении смежных видов искусств.

Т. Джани-заде при анализе мугамной импровизации предлагает прежде всего разграничивать стабильные и нестабильные факторы музыкального целого: «В плане музыкальной структуры импровизационные формы искусства содержат не только элементы, заранее неподготовленные исполнителем — рождаемые в самом процессе исполнения, ... но также элементы запланированные, заранее известные, закрепленные некоторыми стилистическими нормами данного вида импровизации, иными словами — элементы канонизированные»⁶⁰.

Одной из первоочередных задач исследователей, на наш взгляд, и является установление меры стабильности и нестабильности функционирующих в импровизации элементов. Существует ли между ними какое-то равновесие или один из факторов всегда превалирует над другим? Какие элементы являются обязательными, а какие могут подвергаться изменениям либо вообще опускаться? У подавляющего большинства музыковедов, пишущих о восточной профессиональной музыке, существует точка зрения, что каждое новое исполнение есть заново воссоздаваемое произведение. Очевидно, на эту точку зрения «работает» тот факт, что нестабильные моменты в количественном отношении воспринимаются как превалирующие над неизменными. В связи с этим следует подчеркнуть, что стабильными в любом произведении восточной профессиональной монодической музыки всегда оказываются существенные (для данной традиции) факторы ладо-, ритмо- и формообразования, а изменениям (некоторому определенному варьированию) подвергаются несущественные, т. е. те, изменение которых не может привести к искажению специфики как самого монодического произведения, так и, по выражению

ном искусстве устной традиции Востока//Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент. 1981. С. 77.

⁶⁰ Джани-заде Т. Проблема канона в макомной импровизации//Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. С. 89.

В. Гошовского, того музыкального диалекта, на котором принято разговаривать в данном регионе. Например, у азербайджанских мугаматистов чаще всего варьируется чрезвычайно прихотливая ритмика мугама, а ладовая основа и приемы формообразования действуют всегда как очень жесткая система. В практике же узбекских макомистов ритмика меньше всего подвержена различным изменениям, а варьируются прежде всего высота интонирования той или иной ступени лада, причем ее повышение или понижение во многом зависит от местоположения в форме. Кроме того, изменениям подвергается и «оформление» кульминационных разделов формы. В Средней Азии они связаны с использованием так называемых намудов, когда исполнители в качестве кульминаций помещают фрагменты (чаще всего начальные) из других макомов.

На наш взгляд, одна из первоочередных задач в изучении феномена импровизации — тщательное исследование научной литературы, но исследование не абстрактное бесстрастно-констатирующее, а практически целенаправленное. Целенаправленность эта должна выражаться в стремлении «выстроить» чрезвычайно актуальные для исследователей традиционной профессиональной музыки методические выводы, установить как бы алгоритм к рассматриваемому явлению, алгоритм, действующий на любом — на начальном этапе изучения хотя бы на одном — уровне системы, в пределах хотя бы одного стилистического, национального жанрового типа монодии, в сфере любого ее языкового элемента.

Думается, исходный методический вывод можно сделать уже сейчас и сделать безошибочно. Вывод этот — обязательное наличие записей и расшифровок как можно большего числа исполнений одного и того же произведения различными артистами (представителями различных школ), а также исполнение одного и того же произведения одним и тем же музыкантом, но в разное время и в различных «концертных» условиях. Полезно также сравнение исполнения одной и той же пьесы различными исполнителями внутри одной исполнительской школы⁶¹.

Все три момента очень важны. Первый позволяет взглянуть на импровизацию в историко-стилистическом плане, установить меру соотношения мобильных и стабильных интонационных (формальных и содержательных) элементов как бы в макромасштабах, обусловленных процессом исторического развития всей музыкально-художественной системы. Второй момент подразумевает исследование импровизации в функционально-ситуационном контексте, когда соотношение мобильного и стабильного параметров определяется конкретным «заданием», внешним по отношению к

⁶¹ Первый подход использован Т. Джани-заде. См.: Джани-заде Т. Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат». Автореф. дис... канд. искусств. М., 1984.

музыкальной структуре. Имеются в виду характер и состав слушательской аудитории, повод, по которому состоялось исполнение, самочувствие музыканта и т. п. Здесь проявляются специфические микромасштабные воздействия на процесс импровизации. Наконец, третий момент сопряжен с личностью исполнителя, его художественной индивидуальностью, его новаторскими или — напротив — сугубо традиционалистскими устремлениями. Этот момент, как представляется, объединяет и макро-, и микроподходы, позволяет оценить меру в соотношении мобильных и стабильных элементов с особой, как бы внутренне-личностной стороны.

В каждом конкретном исполнении, звучащем «здесь и сейчас», все три момента осуществляются в симультанном единстве, определяя и обуславливая друг друга. Абстрагированная их дифференциация является научно-аналитической операцией, нацеленной на выявление сущностных, глубинных параметров феномена импровизации, его инвариантного ядра.

Развивая соображения, касающиеся предложенного исходного методического вывода, который, по нашему мнению, является основополагающим и который связан с упорядоченным сбором музыкального материала, необходимо подчеркнуть, что здесь исследователя ждут немалые трудности. Они сопряжены со значительными недочетами в этой сфере — явно недостаточным количеством записей и — особенно — расшифровок музыкального материала, а также с практическим отсутствием его обоснованной классификации.

Значение подобной классификации не ограничивается пределами вспомогательного технического приема, безотносительного к методологическим аспектам теоретического анализа импровизации. Классификация эта может помочь в организации направления теоретических поисков ученых.

Так, учитывая положение дел в сфере сбора и предварительной обработки музыкального материала, на сегодняшний день наиболее плодотворным представляется исследование импровизации в рамках отдельных национальных культур, возможно даже в рамках отдельных национальных жанров профессиональной музыки устной традиции. Особое внимание должно быть уделено макомам (мугамам, мукамам, макамам, дастях, нубам, рагам и т. п.), ибо именно в этих жанрах с наибольшей полнотой и определенностью проявляют себя фундаментальные свойства профессионального монодического мышления, в том числе и импровизационность. Одновременно с накоплением и обобщением эмпирических сведений в рамках национальных культур вполне уместно их сравнение по тем или иным параметрам импровизации (а также в целостном плане) сначала в области достаточно близких, а затем и более далеких в интонационно-стилистическом отношении художественных систем. Сопоставление

же явлений профессиональной монодии в аспекте импровизации на региональном уровне (т. е. при условии выраженной интонационно-стилистической специфичности), очевидно, может быть достоверным лишь при наличии достаточного объема сведений «внутрирегиональных».

Несомненно, рассмотрение импровизации на каждом из названных масштабных уровнях приведет к нахождению интересных данных, специфических для каждого из них и не присущих другим. Однако также несомненно, что целенаправленный и методологически выверенный анализ способен выявить инвариантное ядро импровизации, так сказать, канон этого противоречивого и сложно организованного феномена, своеобразный «субканон», действующий в идеальной сфере мышления. Еще один несомненный факт — это то, что решение всех упомянутых задач потребует немало времени и объединенных усилий ученых многих стран.

Обзор литературы по проблемам импровизации позволяет сделать еще один вывод, который носит, правда, предварительный характер. Он касается важного момента — принципа (или принципов) распределения меры (или мер) действия мобильности и стабильности в двух основополагающих для музыкального искусства сферах — сфере временной организации (метроритма) и сфере звуковысотности (ладовых структурах). Временной параметр музыкальной организации — родовой признак музыки как вида искусства. Музыкальная же звуковысотность знаменует собой признак видового отличия, выделяющей музыку из ряда искусств, составляющих род искусств так называемых временных.

Работы, посвященные импровизационности в арабских маках и азербайджанских мугамах (а также иранских дастгах, в стилистическом отношении весьма близко связанных с мугаматом) уже дают некоторые результаты. Хотя описание импровизационности в этих работах не отличается исчерпывающей развернутостью и всесторонней доказательностью, а осуществляется скорее в предварительно-эмпирическом плане, достигнутые результаты достаточно показательны. Они заключаются в том, что зона мобильности (т. е. запланированного варьирования) охватывает временные параметры интонационной структуры, прежде всего метроритмический аспект на синтаксическом, а, отчасти, и композиционном уровнях, тогда как ладовый аспект — зона действия стабильности. Подобный результат — это следствие непосредственных эмпирических наблюдений за течением интонационного процесса в конкретных произведениях. Однако он подтверждается и общелогическими соображениями, касающимися фундаментальных свойств музыкального мышления вообще, и монодического в частности. В самом деле, если временной параметр «схватывает» музыкально-родовое начало, то звуковысотность

обуславливает видовые отличия⁶². На наш взгляд, это в высшей степени закономерно, ибо взаимоотождествление некоторого числа исполнений, различающихся — подчас очень значительно — по временной протяженности, оценка их как одного и того же произведения осуществляется исключительно за счет ладовых структур (по ладотональному признаку — по выражению Х. Тоумы). Речь идет не о попевочно-интонационных комплексах, включающих, наряду с другими, и ладовые элементы, а именно с логической по своей природе ладовой структуре, действующей на всех уровнях произведения.

Сформулированный выше и подтвержденный общелогическими соображениями вывод о преимущественных областях действия мобильности и стабильности сделан учеными на основе изучения арабского макамата и близких друг другу мугамных традиций Азербайджана и Ирана. Значит ли это, что данный вывод ограничивается только названными макамными стилями или может быть распространен на всю систему профессиональной музыки устной традиции (в том числе и на среднеазиатскую профессиональную монодию?). Для убедительного ответа на этот вопрос нужны дополнительные широкие и глубокие исследования.

Наконец, еще один предварительный вывод, который можно сделать в результате анализа музыковедческой литературы. Этот вывод таков: проникновение в существо импровизации возможно лишь на базе тщательного изучения канона, более того, на основе рассмотрения как бы специфического импровизационного «канона», т. е. правил импровизации. В этом плане нельзя не поддержать слова армянского музыковеда К. Худабашян, прозвучавшие с трибуны ММС в Самарканде в 1978 году: «Нам кажется, что и исследователям мугамата следует на некоторое время забыть слово «импровизационность», и постараться вскрыть особенности форм мугамов (в их исторической, региональной, национальной и индивидуальной специфике), без стремления найти однотипные решения и не путая жанровую характеристику с характеристикой формы, не путая вид творчества (импровизацию) с результатом (импровизационностью). В результате регламентированной импровизации могут возникнуть самые различные формы, а не единая некая аморфная импровизационная форма, под рубрику которой можно подвести все непонятные процессы формообразования»⁶³. Действительно, и импровизация как форма

⁶² Существует мнение, что видовые отличия, дифференцирующие монодический и многоголосный типы мышления, имеют место в области звуковысотной, что чрезвычайно показательно. Об этом см.: Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. С. 11—30.

⁶³ Худабашян К. Форма — структура и принципы формообразования в мугамах, записанных в Армении в конце XIX века. С. 91.

творчества, и импровизационность как принцип интонационного становления возможны лишь на основе и в русле канона, охватывающего как внутренние (содержательные, языковые), так и внешние связи искусства эстетики тождества.

Завершая очерк о понятии «художественный канон», уместно вновь возвратиться к вопросу, играющему в контексте затронутой проблематики основополагающую роль. Имеется в виду фундаментальный вопрос о принципах реализации художественного канона в музыкальном искусстве. Выше уже отмечалось, что канон как идеальное явление выводится вовне и воплощается в виде импровизации. Здесь еще раз следует подчеркнуть, что музыкально-художественный канон в принципе может быть реализован только в виде импровизации, т. е. осуществляемого «здесь и сейчас» интонационного воплощения. Иными словами, канон и импровизация в музыкальном искусстве эстетики тождества диалектически взаимосвязаны: канон интонационно существует лишь в виде импровизации, тогда как импровизация может возникнуть исключительно на базе канона. Разумеется, это может иметь место лишь в том случае, если речь идет о живом, полноценно функционирующем художественном организме: увядание импровизационного искусства в той или иной традиционной музыкальной культуре неизбежно ведет к забвению или искажению ее канонических основ; оба эти момента вместе свидетельствуют либо о внутренней трансформации традиционного жанра, либо о его остепенении. Во всяком случае, ослабление «жизненной активности» в импровизационном аспекте традиционно-музыкального творчества — достаточно тревожный симптом, требующий внимания и специального изучения⁶⁴.

Представляется, что предложенная точка зрения на соотношение канона и импровизации в традиционном музыкальном искусстве является в методологическом отношении наиболее верной. Она, на наш взгляд, способствует нейтрализации, в сущности, недialeктического подхода к рассмотрению такого соотношения, когда канон и импровизация оцениваются как находящиеся в обратно-пропорциональном количественном отношении (чем каноничнее музыка, тем меньшая роль импровизационности в ней отводится). К сожалению, такие (и подобные) суждения иногда встречаются в музыковедческой литературе и в нашей стране, и за рубежом. Ослабление импровизационного начала означает вовсе не количественное увеличение канонических элемен-

⁶⁴ Данный вопрос в советском музыкознании уже поднимался. Об этом см.: Мухамбетова А. И. К вопросу взаимодействия культур в современных условиях // Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии в Казахстане. Ташкент, 1977; Е е же. Народная инструментальная музыка казахов (генезис и программность в свете эволюции форм музицирования). Автореф. дис... канд. искусств. Л., 1976.

тов в той или иной традиции, а внутреннюю ее трансформацию, тенденцию к окостенению, изживанию.

Из сказанного нетрудно понять, что исчерпывающее изучение (и возможно ли оно в принципе?) музыкально-художественного канона возможно осуществить лишь при детальном учете данных о его интонационно-материализованном бытии, т. е. об импровизации. В свою очередь, сущность импровизации полноценно может быть выявлена при достаточно широких и глубоких представлениях о каноне. Однако научная практика показывает, что на начальном этапе изучения этой комплексной проблемы — а мы находимся именно на таком этапе — целесообразно логическое отвлечение друг от друга двух названных сторон изначально целостного явления — традиционного искусства — и исследование их во многом порознь. Музыкально-художественный канон на сегодняшний день предстает поэтому как самостоятельная проблема со своим собственным кругом вопросов, тогда как импровизация составляет лишь ее фон. Подобное исследование канона носит предварительный характер, подразумевающий дальнейшее движение «навстречу» импровизации. И только при объединении этих — пока еще разнящихся — линий явление художественного канона будет охвачено с должной мерой полноты и глубины.

К ПРОБЛЕМЕ СЕМАНТИКИ КАНОНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Содержательность произведения искусства — одна из сложнейших проблем, которой современная эстетика начинает уделять все большее внимание. В последнее время появились работы, в которых на современном методологическом уровне ученые с разной степенью глубины пытаются проникнуть в образно-смысловую суть художественных творений. Большая их часть посвящена различным видам западноевропейского искусства. Научный же интерес к искусству народов Востока зародился лишь в нашем столетии, и тут сразу выяснилось, что мы не всегда можем понять, «что» выражено в том или ином произведении восточного искусства и «как» оно сделано. По мнению Г. Д. Гачева, «непроницаемость странной формы вставала как шифр, как система условных значений: ими надо было овладеть, прежде чем идти дальше» (в сферу содержания. — Ю. П.)⁶⁵. Эти «странные формы» воспринимались европейскими учеными сквозь призму своих, привычных представлений. Поэтому снимался лишь поверхностный информа-

⁶⁵ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, Лирика, Театр. М., 1968. С. 35.

ционный слой, а глубинные идеи художественного отражения мира восточными художниками оставались как бы «за кадром».

Не имея в виду исчерпывающего освещения проблемы, остановимся на некоторых важных ее аспектах.

Процесс познания художественного мышления, на которое опирается искусство эстетики тождества, привел искусствоведов к мысли, что огромное, если не решающее, значение в познании содержания произведения имеет его структура, формообразование — форма в широком смысле. Оказывается, что не всегда главным является то, что изображено, а как оно изображено, не то, о чем говорится, а как говорится. И когда начался процесс познания содержательной сущности канонических художественных структур, то они (структуры) «заговорили», через них стало возможно проникать в содержательность системы традиционного художественного мышления того или иного народа.

Вот иллюстрация того, что «как говорится» гораздо важнее того, «о чем говорится». Это подлинный образец рабочей песенки древнегреческих мукомолов, возникшей в VI в. до н. э. На этом примере хорошо просматривается проблема содержательности канонической художественной формы. Пример этот фигурирует во многих искусствоведческих работах. Мы воспользуемся его анализом, данным И. М. Тронским и Г. Д. Гачевым. Первый пишет: «Песня мукомолов, сложенная в начале VI в. до н. э. на о. Лесбосе: «Мели, мельница, мели. Ведь Питтак молот, властвуя в великой Митилене». Это «мели, мельница, мели» поется в Греции и поныне, но в современном греческом фольклоре о Питтаке уже не упоминается, вместо него введен более новый социальный материал⁶⁶. Что же будет содержанием, а что формой? Вот как Г. Д. Гачев отвечает на этот вопрос: «На первый взгляд кажется, что перед нами совершенно простое умозаключение:

А. Питтак молот в великой Митилене.

В. Следовательно, молот — почтенно.

С. Поэтому ты, мельница, мели.

Но в том то и дело, что смыслом является записка «мели, мельница, мели», а уж кто там молот и где — Питтак ли или какой-нибудь там Вельзевулос, в «великой Митилене (равной нынешней деревне средней величины) или в перикловых Афинах (равных нынешним Мытищам) — это лишь материал для этого содержания⁶⁷.

Таким образом, форма в искусстве эстетики тождества есть не просто конструкция, а «и мирозерцание. Притом ее преимущество перед мировоззрением, которое мы извлекаем из выска-

⁶⁶ Тронский И. М. История античной литературы. Л., 1947. С. 35.

⁶⁷ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. С. 81.

зываемых взглядов, идей и т. д., состоит в том, что здесь миропонимание живет вещественно, материально, его можно осязать»⁶⁸.

Коснемся еще одного, на наш взгляд, основополагающего явления, вернее, эстетической установки, организующей взаимоотношение между содержанием и формой в произведении искусства эстетики тождества. Этот принцип прямо противоположен тому, на котором основываются современные виды искусства, когда каждое новое крупное произведение мыслится как не имеющее себе аналогов: европейские художники нового времени постоянно искали и ищут новое и в сфере содержательной, и в сфере формальной. Особенно бурно этот процесс стал развиваться с конца XIX — начала XX в. В поисках нового содержания и новых технических средств для его выражения дело иногда доходило до абсурда, когда уничтожалось и само содержание (например, в живописи в качестве картины выставляется белое полотно, на котором ничего не изображено и каждый смотрящий эту «картину» волен сам вообразить любой объект), или в музыке — когда в качестве «произведения искусства» слушателям предлагалось полное молчание вышедшего на сцену исполнителя⁶⁹.

В искусстве же эстетики тождества с точки зрения изложенной выше установки наблюдается, образно говоря, необычное поведение содержания и формы. Практически во всех видах и жанрах такого искусства содержание является неизменным, предопределенным традицией, и — что весьма важно — потребитель, пользующийся этим искусством, заранее знаком с содержательным планом произведения. Форма, хотя она также строго регламентирована традицией, может подвергаться некоторым трансформациям. Возможно, эти прямо противоположные новоевропейские эстетические установки в свое время и мешали понять «шифр» как западноевропейского, так и восточного искусства древности и средневековья.

Стабильность в своих основных составляющих канонической художественной системы, действующей на протяжении сотен лет, во многом определяется общественным строем стран Дальнего, Среднего и Ближнего Востока, Средней и Южной Азии, укладом жизни, быта, где при смене правящих династий коренных перемен в общественном строе государства не происходило, основные общественные институты оставались неизменными. И поэтому в подобных обществах «особенно велико значение жанров и форм жизни, быта, поведения, мышления, искусства. В устойчивости

⁶⁸ Там же. С. 39.

⁶⁹ Если исключить подобные крайности, то следует оговориться, что любое новое, даже самое левоавангардистское произведение не может полностью разрушить структурные, жанровые и прочие принципы, сложившиеся в истории различных видов художественного творчества.

каждого жанра общество созерцало свою устойчивость. Само содержание мысли (сюжета, пьесы), всем известное, служило средством, чтобы дать возможность ожить форме, и каждый, застав дыхание, ожидал и следил за воскрешением материального тела, фактуры, вещи. И поскольку субстанция вещи была одна и та же (ведь в содержании здесь разнообразия быть не могло), то весь интерес сосредотачивался на тончайших нюансах, миниатюрных вариациях: отклонениях или полных приближениях ко всеми известному пределу, идеалу роли, образцу»⁷⁰. Вот как описывает, например, средневековую китайскую классическую драму, широко распространенную в Китае и в наши дни, С. В. Образцов: «Содержание большинства классических пьес знает почти каждый китаец. Если даже спектакль, который он сейчас смотрит, для него новый и видит он его впервые или если он плохо помнит сюжет пьесы, все равно ему известен каждый грим, так как основные черты характера героя любого спектакля определяются в гриме одинаковыми признаками для одинаковых амплуа, и каждый костюм, так как в костюмах, как правило, есть постоянные признаки, характеризующие амплуа героев, и, наконец, каждый мотив, каждый ритмический рисунок ударных инструментов, так как они одинаковы для всех спектаклей данной театральной формы»⁷¹. Как бы продолжая мысль С. В. Образцова, Г. Д. Гачев уточняет: «Мы видим, что содержание здесь совершенно отвердело в форме и весь интерес зрелища теперь не в неизвестности, что произойдет, а в удовольствии, получаемом от узнавания как»⁷².

Таким образом, первоочередной задачей любого исследователя, предпринимающего попытку проникнуть в содержательную сущность произведения искусств, возникшего в системе эстетики тождества, является необходимость дешифровать форму, найти правильный «конец», потянув за который можно развязать сложнейший узел художественного содержания. Такими «концами», которые уже помогли ученым разобраться в содержательных параметрах некоторых жанров, оказались традиционные формулы (клише, матрицы), при помощи которых конструировалась форма произведения. При этом художественное мышление предстает перед нами как в высшей степени системное, что также является немаловажным фактором в процессе познания содержания канонического искусства.

Важным шагом в освоении этой проблематики явился капитальный труд В. Я. Проппа «Морфология сказки», где убедительно была показана взаимобратимая связь канонических содержа-

⁷⁰ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. С. 38.

⁷¹ Образцов С. В. Театр китайского народа. М., 1957. С. 178.

⁷² Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. С. 38.

ния и формы на примере фольклорного словесно-поэтического жанра — волшебной сказки⁷³. Этот труд, вышедший почти 60 лет назад, по мнению К. Леви-Стросса, демонстрирует «глубокое предвосхищение позднейших исследований в той же области ...прозрения, глубина и пророческий характер которых вызывает восхищение»⁷⁴. Чрезвычайно показательным, что критическое — в целом — отношение К. Леви-Стросса к книге В. Я. Проппа не помешало французскому ученому выразиться столь восторженно. Не менее высоко оценил эту работу К. Бремон: «Книга Проппа и по сей день сохраняет значение теоретического первоисточника»⁷⁵. В контексте нашего исследования важную роль играет ведущая идея, сквозным образом проходящая через этот фундаментальный труд. Изложим ее словами самого В. Я. Проппа: «Мир идей («содержание») научно и объективно возможно изучить только тогда, когда будут изучены закономерности в области художественной формы... Кто анализирует форму, ...анализирует содержание... Если в профессиональной литературе художественное произведение как таковое есть форма выражения идеи, то тем более это относится к фольклору (и к профессиональному каноническому творчеству. Ю. П.). Здесь имеются столь железные законы формы (композиции), что игнорирование их приводит к величайшим ошибкам»⁷⁶.

Так, достаточно четко выявил содержательность «формулы» сказки румынский последователь В. Я. Проппа Н. Рошияну, разделив их на три большие группы по местоположению в форме на инициальные, медиальные и финальные. В своем труде, посвященном этому вопросу, автор прослеживает содержательную значимость (знаковость) формулы времени, формулы пространства, делает экскурс в историю знаковых функций сказочных формул, прослеживает их судьбы вплоть до настоящих дней⁷⁷. Заметим, кстати, что Н. Рошияну во многом расширил, углубил и детализировал многие положения В. Я. Проппа. Исследователь отмечает: «В последние годы, в особенности после появления книги В. Я. Проппа «Морфология сказки» в английском переводе, наиболее широкий размах получило исследование структуры устной народной прозы. ...Операция, предпринятая Проппом и приведшая его к установлению нового соотношения: композиция (морфология) — сюжет, эквивалентного соотношения и вариант — вариант может быть продолжена... Речь идет об «одежде», в кото-

⁷³ Пропп В. Морфология сказки. Л., 1928 (Второе изд. М., 1969).

⁷⁴ Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика. М., 1983. С. 410—411.

⁷⁵ Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Семиотика. М., 1983. С. 429.

⁷⁶ Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. С. 579, 580.

⁷⁷ Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. М., 1974.

рую облакаются композиционные структуры. И здесь мы найдем элементы, более или менее формализованные»⁷⁸. И хотя основной областью исследования Н. Рошияну является румынская сказка, в сравнительном плане им привлекаются сказки восточно-славянских и романских народов, в которых тоже обнаруживаются традиционные формулы⁷⁹. Кроме того, в работе Н. Рошияну очень важным, на наш взгляд, является установление коммуникативной роли формул в налаживании связи «сказочник — слушатель». В результате анализа подобных взаимосвязей самых разных традиционных формул сказки автор приходит к двум выводам, показательным с позиций соотношения содержания и формы: «1. Морфологические элементы формулы — это фактор стабильности, между тем как форма их конкретизации — это фактор варьирующийся. 2. Чем разнообразнее комбинирование..., тем экспрессивней формула; структура является, таким образом, и важным признаком степени выразительности»⁸⁰.

В другом виде профессиональной художественной деятельности — в творчестве западноевропейских трубадуров — обнаружилось, что его содержание также не мыслится без опоры на систему варьируемых традиционных элементов. И тут авторы добиваются большого разнообразия формы и предельной выразительности содержания. Достигается это комбинированием наборов формул, соответствующих каждой теме провансальской поэзии⁸¹.

Построение развернутых художественных композиций на основе варьирования традиционных элементов с целью достижения «запрограммированного» содержательного результата присутствует также и во всех жанрах средневековой поэзии. Так, исследуя творчество Унсури, Фаррухи, Манучехри, Е. Э. Бертельс установил, что образы монументальной эпической поэзии, т. е. собственно содержательный аспект, как бы скрыты под словесной тканью отдельных традиционных мотивов (типа: рука шаха — туча — море; конь шаха — ветер — буря; копьё шаха — змей — дракон и т. д.). Этих мотивов, по мнению Е. Э. Бертельса, «совсем не так много, как может показаться с первого взгляда, но они сплетены все в новые сочетания, вводятся все новыми техническими приемами. То есть основной мотив начинает скрываться под арабесками, бесконечно разнообразными и все же состоящими из того же огра-

⁷⁸ Там же. С. 9.

⁷⁹ Этому же вопросу посвящены и другие работы. См., например: Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1971; Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки. Заметки по общей теории клише. М., 1971; Костюхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.

⁸⁰ Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. С. 174—175.

⁸¹ Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975.

ниченного числа элементов»⁸². Те же требования предъявлялись и к газели — восточному средневековому поэтическому произведению, где действовали аналогичные эстетические критерии и оценки. В связи с этим Е. Э. Бертельс утверждает: «Традиция... требовала, чтобы содержанием газели было исключительно описание любви... Газель должна иметь печальный тон... Это требование, конечно, крайне связывало поэтов и толкало их в сторону увлечения формой, так как содержание уже как бы было predeterminedo заранее»⁸³.

О том же явлении содержательной и формальной канонизации свидетельствует издавна существующая на Востоке литературно-художественная традиция так называемых «назира» («татаббу»). Она заключается в том, что поэты последующих поколений создают свои произведения в виде своеобразных реплик-ответов («назира», «татаббу») на написанное предшественниками. К их числу можно отнести, например, поэмы «Лейли и Меджнун», принадлежащие перу Низами, Эмиру Хосрову, Навои; персоязычный диван Навои «Диван Фани» на газели других восточных поэтов⁸⁴, а также «Фархад и Ширин» Навои и т. д. Обращение к традиционным сюжетам вовсе не отрицало проявление авторской оригинальности, не мешало большим поэтам ярко обнаруживать свою творческую индивидуальность.

Собственно, о той же традиции, но действующей уже в Европе, пишет М. Б. Мейлах. Это касается, например, сикстины — сложной строфической формы с чередующимися постоянными словорифмами, которая получила развитие в творчестве Данте и Петрарки. Напомним, что две сикстины на один и тот же сюжет принадлежат Данте, девять — Петрарке. Ученый отмечает также, что в другом виде европейского поэтического творчества — в поэзии трубадуров вообще весьма широко распространено заимствование сюжетов, а также метрических строфических схем, структур, рифм и т. п. Использование традиционных формул, часто строго регламентированных, и построение на их основе своей, оригинальной формы, ценилось потому, что «подчеркивало преемственность автора традиции»⁸⁵. Все это на европейском материале вновь демонстрирует нам не что иное, как традицию «назирагуйи» или «татаббуат», которые выступают не как особое восточное явление, но как специфическая закономерность, характеризующая определенный исторический этап развития мировой литературы⁸⁶.

⁸² Бертельс Е. Э. Придворная касыда в Иране и ее связи с развитием изобразительного искусства. Иранское искусство и археология. С. 29.

⁸³ Бертельс Е. Э. Навои. М.; Л., 1948. С. 67.

⁸⁴ Шамухамедов А. Ш. Традиции татаббу в творчестве Алишера Навои. Ташкент, 1984.

⁸⁵ Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975. С. 80.

⁸⁶ Подробнее см. об этом: Шамухамедов А. Ш. Традиции татаббу в творчестве Алишера Навои.

В контексте данного очерка принципиально важное значение имеет проблема соотношения собственно отражательно-моделирующих и специфически знаковых элементов в структуре художественного содержания. Она далеко еще не решена. Как известно, существуют эстетические теории тотальной знаковости искусства. Имеются в виду прежде всего многочисленные иероглифические теории как искусства, так и всей культуры в целом, которые появились и продолжают появляться за рубежом в рамках философских течений неокантианства, гуссерлианства, семантической философии и т. д. (например, «символическая» культурологическая концепция отношения человека в мире Э. Кассирера, «иконическая» эстетическая теория Ч. Морриса, формально-структурный подход, осуществляемый в трудах Я. Мукаржовского и др.). В отечественной науке также имеются сторонники особой художественно-знаковой трактовки структуры произведений искусства (прежде всего, литературы)⁸⁷.

По-видимому, подобные теории, основанные на безоговорочном приоритете знакового начала, базирующегося на конвенциональных правилах в формировании художественного содержания, вряд ли целесообразно принимать без оговорок, равно как и отрицать их полностью. Возможно, что в процессе возникновения феномена художественного содержания решающую роль играют не только и даже не столько чисто конвенционально-знаковые, сколько собственно отражательно-моделирующие явления. Место каждого из них в структуре художественного содержания, а также принципы и механизм их взаимосвязи, приводящие в конечном счете к основе полноценного художественного содержания — художественному обобщению, насколько известно автору, еще совершенно не разработаны. Впрочем, это в известной мере относится и к процессу художественного отражения как такового. Возможно ли оно вне семиотических связей? Возможно ли в принципе формирование и восприятие художественного содержания, как и художественные формы, словом, художественного целого исключительно лишь на семиотической базе? Эти вопросы ждут своего решения.

В советском искусствознании уже высказывалась мысль о том, что художественное содержание возникает как бы на пересечении отражательно-моделирующих и знаково-семиотических параметров⁸⁸. По нашему мнению, несомненно верным является утверждение, что в различных типах художественных систем отражательно-моделирующее и знаковое начала находятся в различном соот-

⁸⁷ См.: например: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.

⁸⁸ Храпченко М. Художественное творчество, деятельность, человек, М., 1982.

ношении. Очевидно, правильно также мнение и о том, что в искусстве эстетики тождества, т. е. традиционном каноническом искусстве, роль знакового начала особенно велика⁸⁹. Бесспорна, на наш взгляд, посылка, гласящая, что фольклор (и входящие в его состав музыкальные элементы), будучи системой синкретической по своей сути, опирается на знаковость «сквозного» плана, пронизывающую все его стороны и обеспечивающую большую содержательную их нагрузку при простоте, подчас элементарности строения⁹⁰.

Проблемы художественного содержания в музыкальном искусстве в последнее время начинают все больше привлекать внимание советских ученых. К сожалению, пока еще не появилось работ, где такая проблематика нашла бы достаточно доказательное и всестороннее освещение. Вместе с тем некоторые из них отличаются глубиной и перспективностью в самой постановке соответствующих вопросов⁹¹. Что касается музыкального традиционного искусства, как фольклора, так и — особенно — профессиональной монодической музыки, то ни зарубежная, ни советская наука не располагает работами, специально посвященными проблемам семантики⁹².

Процесс познания содержательной сущности восточного профессионального музыкального искусства, по сравнению с другими видами, оказывается намного сложнее прежде всего потому, что музыкальное искусство отражает действительность особенно сложно и опосредованно. Своеобразная отвлеченность, завуалированность связей в процессе отражения — это его специфическое и притом очень важное свойство. Поэтому — на основе диффузных отношений формы и содержания — проникновение во «что» выражено, т. е. в содержательную сущность профессионального монодического произведения, наиболее адекватно осуществимо лишь через «как» это сделано. Если в поэзии какую-то помощь в познании смысла произведения оказывает понятийность слова, а в живописи — предметность изображения, то в музыкальном искус-

⁸⁹ Там же. С. 255, 256, 259 и др.

⁹⁰ Об этом см., например: Путилов Б. И. Проблемы изучения песенного фольклора Океании // О языках, фольклоре и литературе Океании. М., 1978. С. 97; Его же. Связи музыкального фольклора папуасов Новой Гвинеи с их мифологией // Там же. С. 128 и др.

⁹¹ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976; Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.

⁹² Исключение составляют: Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. Ruwet N. Musicology et linguistique. In: Revue internationale des sciences sociales, 1967, vol. XIX, № 1. Несмотря на все свои достоинства, эти две работы не могут заполнить белых пятен в науке, где ситуация на сегодняшний день в целом не изменилась.

ве содержательность форм является решающим фактором. Это очевидно прежде всего в приложении к музыке профессиональной инструментальной, но не в меньшей степени относится и к вокальной, поскольку в восточной вокальной монодии данный конкретный поэтический текст — вследствие действия принципов эстетики тождества — не является фактором определяющим. На Востоке широко распространена практика контаминирования текстов. Профессиональный музыкант может делать это достаточно свободно. В западноевропейской музыке последних столетий этот прием совершенно отсутствует⁹³.

Кроме того, практически невозможно приблизиться к познанию содержательной сущности художественного произведения без учета условий жизни, быта народа, мировоззренческих установок, господствовавших в той или иной общественно-политической формации. Совершенно права И. Еолян в том, что «образный строй, тематику, жанровые особенности арабской музыки нельзя рассматривать изолированно, вне связи со всей жизнью народа, его историей, бытом, природой. ...В художественных образах можно увидеть и каждодневный «отклик» народа на жизненные события, и своеобразный уклад его жизни, и идущие из глубины веков устойчивые национальные традиции»⁹⁴. Это также справедливо и по отношению к среднеазиатской профессиональной монодии, поскольку в ней с достаточной определенностью отразились реалии жизни и быта, некоторые философско-религиозные идеи, господствовавшие в Средней Азии на протяжении многих столетий. В этой связи вопрос о семиотических аспектах содержания традиционной восточной музыки заслуживает особого внимания.

Из сказанного следует, что подход к проблеме художественного содержания восточной традиционной профессиональной музыки чрезвычайно труден, что в методологическом плане осуществлять его он вынужденно должен едва ли не «от нуля». Что знаем мы о содержательной стороне профессиональной восточной монодии? Если обобщить имеющийся материал, то окажется, что известно нам до обидного мало: практически наши знания ограничиваются констатацией факта господства в ней лирического начала. Правда, музыковеды стремятся уточнить и конкретизировать эту констатацию. Так, на наш взгляд, семантическая направленность монодического искусства довольно удачно отмечена Н. Шахназаровой: «Восточная профессиональная музыка достигла высочайшего совершенства в развитии определенных свойств музыки — поразительна ее способность выразить самоуглубление и медитацию, тон-

⁹³ Достаточно широко распространенное в западноевропейской музыке сочинение различной музыки на один и тот же поэтический текст имеет принципиально иной смысл и не меняет общего положения.

⁹⁴ Еолян И. Очерки арабской музыки. М., 1977. С. 67.

чайшую нюансировку эмоций, особое ощущение — как бы нерасчлененность — времени, погруженность до экстаза в одно эмоциональное состояние»⁹⁵. Н. Шахназаровой принадлежит также серьезная попытка объяснить исключительно лирическую направленность монодического искусства: «Концепция мугамов — макомов, в силу генезиса жанров и обусловленных им формально конструктивных особенностей, в силу самой эстетики не отражает мир — не стремится отразить — в его многогранности, конфликтности, диалектическом противоборстве, становлении. Содержание обращено во внутрь личности, ее лирических переживаний. Специфичен и сам характер обнаружения эмоций. Они раскрываются не в диалектическом становлении, а в пребывании. В каждый конкретный момент музыкального развертывания личность пребывает в данном состоянии, замыкается в нем. Отсюда — та удивительная способность почти экстатической концентрированности, погруженности в эмоцию, которая отличает исполнителей данного жанра»⁹⁶.

Здесь целесообразно напомнить, что иногда встречающаяся в обиходе трактовка лирики как некоего чисто субъективного содержательного феномена неверна, поскольку лирическое отношение к жизни предполагает, что «его (человека. — Ю. П.) эмоциональная сфера, сфера его волевых импульсов и стремлений ... всегда бывают порождены явлениями внешнего мира, его отношениями и обстоятельствами, они всегда бывают направлены на явления и отношения внешнего, объективного мира; они всегда бывают освещены светом представлений о внешнем мире и понятий о нем, светом тех мыслей, которые складываются из этих представлений и понятий, которые часто имеют более или менее широкое обобщающее значение. Поэтому эмоции и стремления сами всегда бывают так или иначе пронизаны представлениями о внешнем, объективном мире и мыслями о нем»⁹⁷.

Именно такова объективная по своей сути лирическая содержательность монодической музыки, направленная не столько во внутрь душевного «я» единичного лирического субъекта, взятого как бы изолированно от мира, сколько устремленная вовне, в бесконечный мир сложных моральных, нравственных, интеллектуальных, словом, духовных процессов и изнутри познающая эти процессы. В монодии подобная семантическая тенденция столь самоценна и интенсивна (не экстенсивна), что нередко затрудняет ощущение образно-смысловых ее (монодии) связей с конкретной внемузыкальной действительностью, тем более — предметной, иногда

⁹⁵ Шахназарова Н. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада // Музыкальная трибуна Азии. М., 1975. С. 54.

⁹⁶ Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. М., 1983. С. 92.

⁹⁷ Поспелов Г. Н. Лирика. М., 1976. С. 100.

даже провоцирует полное их отрицание. Не потому ли египетский музыковед Самха эль Холи называет профессиональную монодию абстрактной⁹⁸, а турецкий композитор и фольклорист А. Сайгун настаивает на ее сугубо декоративном характере⁹⁹. Сказанное выше заставляет думать, что это не соответствует действительности.

Разумеется, что мысль о господстве в профессиональной восточной монодии лирического начала соответствует существу дела. Не расходитя с ним и утверждение об особой значимости медитативного лиризма. Но подобные соображения носят слишком общий характер, не позволяющий отчетливо акцентировать эстетико-художественное своеобразие восточной профессиональной монодии, особенно если говорить о ее региональной или национальной стилистике.

В свете изложенного представляется, что на данном этапе изучения наиболее целесообразным и продуктивным является проникновение в семантическую сферу монодического искусства одновременно с двух сторон: во-первых, со стороны формы, т. е. со стороны музыкально-структурных закономерностей, тем более, что в описании формальных сторон музыки наука достигла значительных результатов; во-вторых, со стороны немusикальских связей.

В связи с первым направлением исследования музыкально-канонического содержания необходимо отметить, что различные его аспекты в той или иной мере предполагается осветить в последующих очерках, где будут рассмотрены канонические особенности композиции, формы, ритма, а также процессуальные моменты формообразования и их количественные закономерности. Эта сторона содержания, как и вся художественно-музыкальная структура в целом, построена иерархично. Ее фундаментом, несомненно, служат содержательные явления всеобщего, универсального порядка, которые базируются на универсальных законах восприятия, отражения, мышления. На их основе зиждятся те содержательные параметры, которые представляют уровень особенного. Здесь, очевидно, концентрируются аспекты содержания, порожденные историко-стадиальными моментами, причинами социально-культурного порядка. И, наконец, уровень единичного в структуре содержания связан с моментами стилевой региональной, национальной (по-видимому, и локальной) интонационно-содержательной, образной специфики. Именно этот интонационно-образный слой схватывается восприятием наиболее непосредственно, наиболее ярко и как бы заслоняет собой содержательные моменты высших уровней,

⁹⁸ Самха эль Холи. Выступление в дискуссии // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. С. 277.

⁹⁹ Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока // Музыка народов Азии и Африки. Вып. II. М., 1973. С. 330.

адекватная оценка которых требует известной доли абстрагирования. Это, однако, не означает, что каждый из названных уровней включает автономный отграниченный от других набор признаков. Все уровни функционируют в диалектическом взаимодействии, являя как бы «другое свое» глубоко целостного, механическим путем неразложимого феномена музыкального содержания.

Что касается второго направления, сопряженного с установлением взаимосвязей канонического музыкального содержания с внетекстовой и вообще внемзыкальной действительностью, то оно в принципе представляется достаточно перспективным, особенно если исходить из упомянутого выше положения о «сквозной» семиотизации традиционного культурного наследия. Об этом хорошо сказано в широко известной статье Ю. М. Лотмана «Каноническое искусство как информационный парадокс»¹⁰⁰. В самом деле, канонический текст — это лишь «узелок на память», мнемонический фактор, который напоминает слушателю уже известное, поскольку извлечь полную содержательно-художественную информацию из одного лишь такого текста принципиально невозможно. «И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать ... скрытые в нем (каноническом искусстве.—Ю. П.) источники информативности, позволяющие тексту, в котором, казалось бы, все известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры»¹⁰¹, — это пожелание Ю. М. Лотмана следует только приветствовать. Однако реализовать его применительно к музыкальному искусству — задача, представляющая значительные трудности прежде всего в силу отсутствия аппарата анализа. Мы в свое время пытались подойти к этой проблеме, сближая в содержательном плане инструментальные пьесы Шашмакома и среднеазиатский архитектурный геометрический орнамент — гирих, через выявление некоторых изоморфных моментов в их структуре¹⁰². Новые интересные попытки в этом направлении принадлежат казахским музыковедам. Например, А. Мухамбетова стремится показать символический — внетекстовый — аспект содержания известного кюя «Аксак кулан». Отказавшись от пространственных сюжетно-программных трактовок, исследовательница опирается на бытующие поэтические (естирту — иносказательное сообщение о смерти) и песенные (жоктау — плачи) фольклорные жанры и приходит к выводу о том, что «кюй «Аксак кулан» представляет собой развернутое естирту, ... он стал печальным вестником жанровой определенности напева ... и обычая иноска-

¹⁰⁰ Об этом см.: Канон как композиционная модель.

¹⁰¹ Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс//Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 25.

¹⁰² Плахов Ю. Н. О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакома. Автореф. дис. ... канд. искусств. Л.; Ташкент, 1975.

зательного сообщения о смерти»¹⁰³. В том же направлении следует и Б. Байкадамова, которая продолжает выявлять внетекстовые источники информации в казахских инструментальных кюях. В ее работах отчетливо проявляется «каноническое» склонение в постановке вопроса (недаром в методологическом отношении она отталкивается от названной выше статьи Ю. М. Лотмана), стремится усмотреть элементы символизации в музыке кюев, причем символизацию связать прежде всего с внетекстовыми данными¹⁰⁴. Б. Байкадамовой, кажется, удалось нащупать момент, чрезвычайно важный в аспекте нашей проблематики. Он касается внетекстовых значений музыкальных символов. Этот момент — при условии его должного углубления и развертывания — по-видимому, мог бы стать ключом к разработке методики собственно семантического анализа музыки, этого — по выражению французского музыковеда и лингвиста Н. Руве — «исключительно трудного вопроса»¹⁰⁵.

Основная трудность, по крайней мере на начальном этапе, заключается в двух моментах.

Первый сопряжен с необходимостью дифференцировать возможные принципы отношений между собственно текстовыми и внетекстовыми образно-содержательными аспектами музыки. Речь идет о крайней сложности принципиального расчленения текстовых как таковых и внетекстовых элементов содержательности, поскольку оба эти аспекта в реальности существуют слитно, в виде элементов музыкально-интонационной целостности. И только абстрагирующая деятельность сознания способна представить их раздельно друг от друга. Подобное разделение необходимо для аналитических целей, ибо адекватный анализ вне такого разделения практически неосуществим.

Второй момент касается сложностей дифференцирования и систематизации самих внетекстовых связей. В целом они мыслятся как отношение к комплексу явлений действительности, которая находится за пределами музыкального текста. На данном этапе исследования целесообразно в качестве некоего текста принять суммарно всю инструментальную профессиональную музыку. По отношению к ней внетекстовые связи уместно подразделить на

¹⁰³ Мухамбетова А. Народная инструментальная культура казахов (генезис и программность в свете эволюции форм музицирования). Автореф. дис. ... канд. искусств. Л., 1976. С. 15.

¹⁰⁴ Байкадамова Б. Внетекстовые функции повтора и обновления в бесписьменной музыкальной культуре казахов//Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985; Ее же. Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы). Автореф. дис. ... канд. искусств. Ташкент; Алма-Ата, 1985.

¹⁰⁵ Ruwet N. Musicology et linguistique. In: Revue internationale des sciences sociales. 1967, vol. XIX, N 1. p. 91.

музыкальные и внемузыкальные. Собственно музыкальные, очевидно, следует дифференцировать на связи, сопрягающие между собой различные жанры профессионального искусства (для нас важны содержательные сопряжения с одной стороны — профессиональных инструментальных, а с другой — вокальных жанров), а также содержательные связи между фольклором и профессиональной инструментальной монодией. Оба названных типа внетекстовых (по отношению к инструментальной монодической музыке) связей под музыкально-содержательным углом зрения не исследованы вовсе. В лучшем случае они пунктирно и фрагментарно намечены в плане некоторых структурно-языковых соответствий (ладовых, ритмических, композиционных и др.).

В свою очередь, внетекстовые внемузыкальные связи профессиональной инструментальной восточной музыки можно разделить на художественные и внехудожественные. Первые связывают содержательный план различных видов искусства с инструментальным профессиональным, вторые касаются содержательных сопряжений нехудожественных аспектов культуры с инструментальным традиционным профессиональным искусством. Названные внемузыкальные связи по отношению к профессиональной традиционной музыке (взятой как в целом, так и дифференцированно в жанровом отношении) в аспекте музыкального содержания изучены крайне недостаточно, несистематизированно и отрывочно, хотя нельзя сказать, что в музыковедческой литературе предварительные сведения по этому поводу отсутствуют вообще. Так — и это отмечалось многими учеными, — среди внехудожественных внетекстовых связей для профессионального музыкального искусства особое значение имеют его взаимодействия с культурно-идеологическими установлениями общества, в котором оно (музыкальное искусство) функционирует. В самом деле, именно профессиональное искусство (в том числе и каноническое) с большой полнотой отражает особые мировоззренческие, эстетические, гносеологические, этические концепции, выработанные обществом на том или ином историческом этапе развития.

Предложенные соображения не только не исчерпывают сложной проблематики внетекстовых связей восточного канонического музыкального искусства, но даже не намечают ее в необходимой полноте. Все эти вопросы могут (и должны!) стать предметом развернутого самостоятельного исследования. Данный же краткий экскурс был необходим нам в основном с целью показать, что внетекстовые связи профессионального музыкального искусства с общей музыкальной, а также всей внемузыкальной средой носят закономерный системный характер. Естественно, что в разветвленной многоуровневой системе внетекстовых отношений средневековой профессиональной канонической музыки особая роль принадлежит ее взаимодействию с культурно-идеологическим

комплексом, в том числе с религиозным канонем средневекового общества.

Сам этот факт широко известен и не нуждается в пояснениях. Он постоянно фигурирует в трудах соответствующей тематики — от фундаментальных до учебно-методических. Отражение средствами профессиональной музыки тех или иных религиозных идей, вообще всестороннее использование возможностей музыкального искусства в интересах религии — это явление — разумеется на определенных исторических этапах развития общества — не знает ни территориально-географических, ни тем более — национальных, ни даже собственно религиозно-типологических исключений.

Названное явление наиболее очевидно на примере христианства. Оно легко прослеживается на всех уровнях и во всех спектрах, поскольку христианский культ изначально и на всех этапах своей истории предполагал активное обращение к средствам музыкального искусства и во время богослужения, и при совершении христианских таинств, и во многих других случаях общественной и частной жизни¹⁰⁶. Что касается ислама, то нередко приходится слышать, что поскольку ортодоксальная исламская доктрина отрицает широкое использование музыки в культовых целях, то профессиональное музыкальное искусство мусульманского Востока свободно от какого-либо влияния религии. Подобное мнение по крайней мере односторонне. В самом деле, «преобладание религиозной формы общественного сознания в странах (зарубежных.— Ю. П.) азиатского и африканского регионов — факт известный и общепризнанный. Всякая попытка анализа того или иного аспекта общественной жизни средневековья сопряжена с необходимостью выявления роли религиозного фактора. Этому достаточно много оснований дает и сама «восточная реальность» с действительно характерным для нее доминированием религии»¹⁰⁷. И если подобные слова даже сегодня можно адресовать странам зарубежного Востока (в нашей стране ситуация принципиально иная), то тем более они справедливы по отношению к Востоку средневековому. Именно поэтому вряд ли можно согласиться с тем, что профессиональная восточная музыка полностью осталась в стороне от каких бы то ни было религиозных воздействий, под предлогом того, что она не имеет непосредственного касательства к культовым обрядам.

Факт взаимодействия профессиональной музыки и религии, каким бы оно ни было, вовсе не означает, что главной и единственной функцией музыкального искусства была функция рели-

¹⁰⁶ Яковлев Е. Г. Мировые религии и искусство. 1977; Антонова О. А. Католицизм и искусство XX века. М., 1985; Е е же. Музыкальное искусство и церковь. М., 1977.

¹⁰⁷ Философия и религия на зарубежном Востоке XX века. Предисловие. М., 1985. С. 3.

гиозная. Этого нельзя сказать даже о профессиональной европейской музыке эпохи средневековья, когда религиозность тотально определяла общественное мирозерцание и самосознание, вся частную и общественную жизнь. Тем более нельзя этого говорить о профессиональном музыкальном (и особенно инструментальном) искусстве мусульманского Востока, где оно не имело прямого отношения к религиозным отправлениям и где его ведущая функция — эстетическая — особенно ясно выступала на первый план.

И, тем не менее, исходя из факта широкого признания религиозной формы средневекового общественного и индивидуального сознания на Востоке — было бы по меньшей мере неосмотрительно игнорировать религиозные внетекстовые связи восточной профессиональной музыки. Говоря это, мы вовсе не имеем в виду рассмотрение данного вопроса во всей его полноте и глубине. Вопрос этот — совершенно самостоятельная и чрезвычайно сложная задача, далеко выходящая за рамки настоящих очерков. Здесь же мы коснемся только одного момента — внетекстовых связей традиционного профессионального восточного искусства с суфизмом — влиятельнейшим религиозно-философским течением, которое на протяжении нескольких столетий функционировало на средневековом мусульманском Востоке.

До настоящего времени практически все отечественные музыковеды обходили вопрос о связях суфизма и профессиональной музыки устной традиции¹⁰⁸. Причина этого совершенно непонятна: в других областях искусствознания, например в литературоведении, в этом направлении давно и активно ведутся исследования, достигнуты интересные научные результаты, имеющие большое значение для понимания образной системы художественно-языковой структуры средневековой восточной поэзии, вообще всего литературного творчества на мусульманском Востоке¹⁰⁹. Вполне понятно, что эти исследования опираются на надежный методологический фундамент. Наши литературоведы отрицают довольно распространённое мнение, «что восточным народам присуще исключительно религиозное мирозерцание и что применительно к ним вряд ли можно говорить о независимой философской (и художественной. — Ю. П.) традиции»¹¹⁰. Очевидно наступила пора

¹⁰⁸ Об этом см.: Джанизаде Т. Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат». Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1984; Более подробно об этом см.: Абдуллазаде. Философская сущность музыкального искусства. Баку, 1985; Курбанмаматов А. Эстетическая доктрина суфизма. Душанбе, 1987.

¹⁰⁹ Иванов С. Предисловие//В красе нетленной предстает. Узбекская классическая лирика XV—XX веков. М., 1977; Шамухамедов А. Ш. Традиции татаббу в творчестве Алишера Навои. Ташкент, 1984.

¹¹⁰ Философия и религия на зарубежном Востоке. XX век. С. 3.

и музыковедам снять табу с этой проблемы и взглянуть на нее непредубежденно.

Но прежде необходимо напомнить некоторые исторические сведения. Первые суфии появились в начале VIII в. в Иране, Ираке и Сирии. Их религиозное учение стало быстро распространяться по всем странам мусульманского Востока и число последователей неуклонно возрастало. Суфийские — мистические в своей основе — идеи представляли собой своеобразную форму пассивного протеста против властимущих, халифов и их приближенных, извративших, по мнению суфиев, истинные исламские ценности. Суфии призывали целиком посвятить себя аллаху, отойти от мирских дел и забот, отказаться от имущества и т. п. Они учили искать и постигать аллаха в себе через отказ от собственного «я», проповедовали полное и безоговорочное подчинение всего личного богу, стремлению познать «божественную истину». Способность суфия, который в процессе вневещного, внерационального интуитивного познания божественного начала умел как бы раствориться в нем, в глазах окружающих делало его святым. Еще в раннем суфизме начало разрабатываться специальное учение о последовательных стадиях — «состояниях», в преодолении которых заключалось движение суфия к божественной истине¹¹¹. В конечном итоге суфизм выработал систему четырех стадий — ступеней — тарикат (арабск. «путь», «дорога»), которые должен пройти мюрид¹¹². Этот путь религиозно-нравственного совершенствования представлял сложную, детально разработанную программу всевозможных психологических упражнений, через которые мюрид шел, приближаясь к богу. В этой системе огромная — если не решающая роль — отводилась психологическому внушению и самовнушению. Можно даже предполагать, что суфии-наставники (мюршиды) не чуждались гипнотических воздействий на послушников. Во время обучения «суфий накапливает необходимые положительные качества, приобретение которых символизируется определенными «стоянками» (макамат) и «состояниями» (ахвал), например, покаяние, терпение, искренность, страдание, благодарность аллаху, страх перед аллахом, надежда на спасение, бедность, аскетизм, единобожие, упование на аллаха и отречение от собственной воли, тоска, радость, довольство, любовь к аллаху. Постепенное приобретение данных качеств вело человека от обычной религиозной практики к мистической «досто-

¹¹¹ Л. С. Васильев предполагает, что здесь не обошлось без индубуддийского влияния. Об этом см.: Васильев Л. С. История религий Востока. М., 1983. С. 145.

¹¹² Мюрид от арабск. «тот, кто хочет», «послушник». Мюрид — ученик суфийского шейха. Мюршид — шейх, наставник.

верной истине», доступной, как считали суфии, только избранным»¹¹³.

На первой ступени (шариат) мюрид должен был в совершенстве изучить нормы ислама, научиться беспрекословно подчиняться старшим. Вторая ступень — собственно тарикат — означала, что ученик уже достаточно подготовлен, чтобы вступить на благочестивый путь. На третьей ступени (марифат) мюрид уже в совершенстве должен уметь доводить себя до экстатического транса, в котором он «сливается» с аллахом. Постигнувшему эту ступень предоставлялось право учить молодых. Высшая — четвертая ступень — хакикат (арабск. «истина»). Считалось, что прошедший эту ступень (а это доступно было немногим), полностью постиг божественную истину. Исследователи отмечают две формы выражения крайней степени душевного напряжения, необходимого для постижения бога и полного с ним слияния: 1. «Активный экстаз и 2. Молчаливая медитация (разрядка наша. — Ю. П.)»¹¹⁴.

На протяжении долгой, более чем тысячелетней истории суфизма сложилось множество суфийских орденов — Ахмадийя, Бекташийя, Джунайдийя, Саадийя, Тиджанийя, Накшбандийя и мн. др. (их названия произошли от имен основателей). Все они отказались и от обязательного для мусульманина посещения мечети, и от ежедневной пятикратной молитвы, и от многих других обязательных мусульманских ритуальных предписаний. Правда, впоследствии стали возникать суфийские молельные дома (как, например, у ордена Саадийя в Сирии, Египте, Турции). Суфии ордена Накшбандийя в Средней Азии стали пользоваться и мечетями. В Самарканде и поныне действует мечеть Хаджи Ахрара (XV в.) — главы ордена, крупного религиозного деятеля, с которым общались Навои и Джамии. До последнего времени он считался крайним реакционером, вдохновителем и организатором убийства Улугбека. Сейчас эта точка зрения начинает уточняться и пересматриваться. Эта мечеть и поныне почитается верующими святым местом, поскольку там захоронен Хаджи Ахрар.

Профессиональные музыкальные жанры устной традиции возникли задолго до появления суфизма, который не сразу (т. е. не в момент своего возникновения) стал использовать музыку для своих запросов. Одним из первых суфийских философов, понявших, какое воздействие оказывает музыка на психику человека, был ал-Газали¹¹⁵. Он писал, что музыка «освобождает от всех за-

¹¹³ Ислам. Справочник. М., 1983. С. 104.

¹¹⁴ Васильев Л. С. История религий Востока. С. 147—148.

¹¹⁵ Ал-Газали Абу Хамид (1058—1111) — знаменитый суфийский философ. Главный его труд, в котором изложены основные воззрения ученого, — «Воскрешение наук о вере».

бот, печали, земных влечений»¹¹⁶, что музыкой «достигается усиление влечения ко всевышней истине»¹¹⁷, что она «возбуждает любовную страсть к аллаху»¹¹⁸. Музыка стала проникать в практическую деятельность суфиев не сразу, а постепенно. Потребовалось определенное историческое время, чтобы теоретически обосновать ее необходимость в практическом использовании. При этом суфийские шейхи прибегали ко всевозможным уловкам, дабы оправдать свои действия различными неправдоподобными фактами, ссылаясь при этом на хадисы, на мусульманских святых «вали», халифов и т. д., которые будто бы для хвалы аллаха и доказательства своей преданности ему использовали музыку»¹¹⁹. В учении суфиев отсутствует собственно музыкальная теория, которая разрабатывала бы технологические вопросы строения музыкальных произведений, пригодных для использования в радениях. Но для музыкантов и слушателей был разработан определенный ритуал, условия которого они должны были выполнять: «Всем нужно держать голову прямо перед собой, не разглядывая друг друга, каждый должен сосредоточиться (на исполняемой мелодии), не разговаривать между собой, не пить, не смотреть по сторонам, не двигать руками, ни головой и никаких движений неестественного порядка не делать. И даже более того, вести себя так, как будто ты находишься в молитве, иметь все помыслы, обращенными к одной истине, ожидать тех откровений свыше, что нисходят от музыки, и все время следить за собою, чтобы непроизвольно не встать и не двигаться. Если же человек встанет под влиянием охватившего его ваджа (экстаза.— Ю. П.), тогда пусть и другие поступят в соответствии с ним; если у одного упадет чалма (в этом состоянии), то пусть все сидят спокойно (не выражая неудовольствия), ее поднимут»¹²⁰.

Главным ритуальным действием, заменившим суфию молитвы, является так называемый зикр — особое радение, когда его участники доводят себя до исступления¹²¹. Зикр — это своеобразное те-

¹¹⁶ Памяти А. А. Семенова. Душанбе. 1960. С. 31.

¹¹⁷ Там же. С. 331.

¹¹⁸ Там же. С. 330.

¹¹⁹ Курбанмамадов А. Эстетическая доктрина суфизма. С. 48. Об этом также см.: Большаков О. Г. Ислам запрещает//Наука и религия. 1968. № 5; Керимов Г. Как ислам относится к искусству//Наука и религия. 1980. № 4; Джумаев А. Вечно живая музыка//Наука и религия. 1980. № 11.

¹²⁰ Памяти А. А. Семенова. С. 352.

¹²¹ О роли зикра, например, в культуре аш-Шайгия (одного из сотен племен, населяющих Судан), см.: Салах ад Дин Мухаммад Хасан. Песенная культура аш-Шайгия. Автореф. дис. ... канд. искусств. Ташкент, 1985. С. 10—11; Асим Абдшалла аль-Халиф. Вопросы современного развития городской музыкальной культуры Судана. Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1985. Автор во время защиты диссертации показал видеокассетой этот обряд по телевизору; Об арабских зирах (дикр — транскрипция автора моно-

атрализованное действие, в котором большую роль играют танцы, декламация, музыка. Последняя представлена в виде вокально-инструментального цикла. Зикр условно можно разделить на три части. Первая основана на мелодекламации религиозных текстов, связанных с рождением пророка, которая чередуется с пением. Средняя часть носит пантомимический характер, словесный же текст практически ограничивается краткими заклинательными формулами, включающими имя аллаха. В заключительной, наиболее динамичной части, сопровождаемой экспрессивными телодвижениями и танцами, пением касыд, участвующие начинают впадать в психологический транс. Этот вид суфийского радения — как бы эмоционально открытый, направленный во вне индивидуума, захватывающий в свою орбиту не только участвующих в нем, но и окружающих (или в наше время — наблюдающих его как концертный номер), контрастирует с другой формой религиозного радения — медитацией, направленной вовнутрь индивидуума.

Таким образом, зикр — религиозный обряд, который в силу исторических причин либо продолжает существовать в наше время (например, у многих мусульманских народов африканского континента), либо в силу тех же причин полностью исчез (например, на территории Советской Средней Азии: зикр как массовое явление последний раз наблюдался у туркмен в 20—30-е годы; отголоски зикра отмечены в Ташкенте в начале XX века в деятельности каландаров)¹²².

Обращает на себя внимание тот факт, что суфийская доктрина придает совершенно особое значение двум моментам, касающимся душевного и умственного состояния человека, — экзальта-

графии) см.: Еолян И. Очерки арабской музыки. Исследователь пишет, что «в них опять-таки действует фактор мелодической и ритмической импровизации и, что особенно интересно, принцип нарастающего и орнаментального нагнетания, свойственный многим образцам профессиональной музыки арабов. Он доведен здесь до высокого накала. Путем подобного crescendo достигается та религиозная экзальтация, которой подчинен собственно жанр дикров и через которую, по убеждению суфиев, происходит их единение с богом» (с. 83).

Форма зикра у разных народов отличается, иногда достаточно значительно, как по своей структуре, так и по протяженности. Например, у агишцев участвуют лишь чтецы без всякого музыкального сопровождения. Продолжительность же зикра колеблется от одного дня до целой недели. Зафиксирован даже случай, когда в селении Тутлы зикр продолжался (правда, с некоторыми перерывами) целый месяц. См.: Базилов В. Н. О происхождении туркмената (простонародные формы среднеазиатского суфизма) // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М., 1975. С. 159.

¹²² Троицкая А. Л. Из прошлого каландаров и мадахов в Узбекистане // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. С. 191.

Интересна социальная трансформация зикра в Туркмении: он превратился в фольклорный «молодежный» жанр, полностью утратив свой изначальный религиозный смысл. См.: Абу бакирова Н. Н. Эволюция туркменского зикра // Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1977. С. 86.

ции как яркого эмоционального порыва вовне и медитации как предельной внутренней сосредоточенности. Оба эти момента — на первый взгляд — противоположные — в конечном счете должны привести к одному и тому же результату — полному отрешению от своего «Я» и от окружающего мира, к душевному воспарению, к идеалу. Чрезвычайно важен в связи с этим факт, что суфийская обрядовая практика — в противовес ортодоксальному исламу — активным образом эксплуатировала музыкальное искусство с главной целью — добиться столь желанного для суфия состояния транс.

Вернемся к вопросу внетекстовых связей профессиональной восточной монодии. Некоторые ее характерные особенности, возможно, следовало бы расценить в свете названных связей. В самом деле, общий музыкально-эмоциональный настрой таких жанров, как маком (и аналогичных ему) — углубленно-медитативный, возвышенно-философский, а в зоне кульминации вызывающий у слушателя напряженнейшее экстатически-отрешенное состояние — в чем-то отвечает суфийской идее. Так, говоря о направленности ладовых средств, лежащих в основе Майе Раст — центрального раздела азербайджанского мугама Раст, Н. Шахназарова совершенно справедливо отмечает, что «все эти средства мелодического развертывания Майе Раст служат одной цели: они постепенно «затягивают» слушателя, завораживают его, отдают в плен максимумно-концентрированной, до экзальтации, художественно претворенной в Майе Раст эмоции»¹²³. К вопросу о характере претворенной в Майе Раст эмоции мы вернемся позднее, здесь же только добавим, что «затягивать, завораживать, отдавать в плен» — присуще не только Майе Раст или соответствующим разделам других азербайджанских мугамов. Этим же свойством обладают и некоторые произведения (как вокальные, так и инструментальные) макомов, мукамов, макамов и т. п. И разве эта характернейшая черта содержания макомата не вызывает ассоциаций (в плане внетекстовых связей) с определенными моментами суфийских радений? В этом же плане уместно взглянуть и на аудж. Аудж представляет собой не просто кульминацию, но особый раздел формы, на который специально и заранее направлено и восприятие слушателей, и внимание исполнителей. Если — в плане внетекстовых связей — сопоставить содержательную и структурную функцию ауджа с жизненной целью суфия — достижением высшей ступени совершенства — хакикат, то вполне понятной становится и специфическая именно для упомянутых жанров беспримерная «культура ауджа», и его своеобразно-автономное, «целевое» положение в форме (не перекрываемое понятием европейской кульминации). По-новому в этом свете выглядит и техника

¹²³ Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада (Типы музыкального профессионализма). С. 74.

употребления намудов в Шашмакоме. В том же плане обращает на себя внимание и каноническая композиционная модель монодического профессионального произведения с его четырьмя «ступенями» восхождения к кульминации (применительно к Шашмакому они именуется даромад, миёнхат (или дунаср), аудж, фурувард)¹²⁴, в определенной мере ассоциирующимися с этапами тариката¹²⁵.

Все сказанное вполне можно связать с бесспорным историческим фактом широчайшего распространения суфийских идей на мусульманском Востоке, которые глубоко проникли в художественную культуру и прочно в нее внедрились. Есть все основания предполагать, что это произошло и в отношении профессиональной восточной монодии, возникшей и развивающейся, несомненно, как искусство светское, но наряду со всеми видами художественного творчества не избегнувшее соприкосновения с суфийской философией. В этом смысле нельзя не согласиться с И. Еолян, которая — в несколько иной связи — говорит о религиозном факторе применительно к арабской традиционной музыке: «Для музыки арабов характерно взаимопроникновение элементов одной тематической группы в другую. Оно касается в первую очередь лирических образов, а также религиозной (в том числе и суфийской. — Ю. П.) тематики, проникающей во многие, даже сугубо светские области искусства»¹²⁶.

Изложенные соображения о контактах суфийских философских концепций и содержательной стороны профессиональной восточной монодии (и, в первую очередь, таких жанров, как маком, макама, мугам, нуба и т. п.) подтверждаются еще и тем, что в них огромную содержательно-смысловую роль играл поэтический текст, который во многом сам был проводником суфийских идей.

Стихотворной основой названных музыкальных профессиональных жанров на всем арабо-персидском Востоке и в Средней Азии служила газель — один из ведущих жанров восточной классической поэзии, строго канонизированный и в семантическом, и в формально-структурном планах¹²⁷. Тот факт, что суфизм оказал существенное влияние на содержательный план средневековой восточ-

¹²⁴ О строении формы см. в очерке «Канон как правило».

¹²⁵ Аналогичные соображения развиты Т. Джани-заде по отношению к азербайджанским мугамам. См.: Джани-заде Т. Азербайджанские мугамы. С. 18—21.

¹²⁶ Еолян И. Очерки арабской музыки. С. 68.

¹²⁷ В арабской поэзии газель известна с VII—VIII вв., персидско-таджикской — с IX в., тюркской — с XIV в. Структурный и семантический аспект газелей хорошо изучены и описаны в советском литературоведении. Об этом см.: Бертельс Е. Э. Избр. труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965; Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. М., 1982; В красе нетленной предстает (узбекская классическая лирика XV—XX веков). М., 1977.

ной поэзии, широко известен, и не вызывает сомнений. «Только наивное желание модернизировать средневековую узбекскую поэзию способно вести к отрицанию прочных уз связи этой поэзии с философией и эстетикой суфизма. Суфизм как философская доктрина явился одним из существенных источников той богатой поэзии, которая создана на узбекском языке начиная с XV в.»¹²⁸

Суфийские представления и терминология проникли прежде всего в газели. В результате в них возникает как бы двойной смысл — религиозный и земной. Подобная возможность в техническом отношении обеспечивалась тем, что в тюркских и иранских языках отсутствует категория грамматического рода. Это легко позволяло словесно отождествлять чувство к возлюбленной и любовь к аллаху. Символическое значение имеет и тема вина, трактуемая как знак ухода, разрыва с мирскими соблазнами и т. д.¹²⁹ В силу традиционности газели эта двойственность смысла возникает даже безотносительно к тому, имел или не имел в виду его автор. Каноничность жанра предопределяла прежде всего взаимодействие парных понятий, как правило, контрастных по своему смыслу¹³⁰. Вот некоторые примеры:

- огонь сердца и печаль души,
- белизна чела и темнота кудрей,
- открытость глаз и закрытость сердца,
- белизна лика любимой и желтизна лица изнуренного мученика страсти,
- чаша вина и небосвод,
- безумие влюбленного и цепи, налагаемые на него,
- лунный лик возлюбленной и стоны влюбленного, возносимые к небу, и т. д.

Суфийская символика заключается в том, что, например, обычное в газелях земное противопоставление «светлого лика любимой и темных локонов отражает суфийские представления о сутях, имеющих «истинное бытие» (светлое начало — единичность), в их противоположении сутям, не имеющим «истинного бытия» (темное начало — множественность). Стремление суфия к светлому

¹²⁸ Иванов С. Вступ. ст. к сб.: В красе нетленной предстает. С. 20.

¹²⁹ В красе нетленной предстает. С. 21. Подобная двойственность смысла не есть исключительная особенность жанра восточной газели. Нечто аналогичное наблюдается и в русских былинных сюжетах, в каждом из которых имеется архаическое ядро, которое и составляет скрытый тот или иной подтекст, а прямое повествование как бы скрывает его. Они могут развиваться параллельно, контрапунктом. Подобное сосуществование прямого и архаического смыслов Ю. И. Юдин называет своеобразной «двусмысленностью». См.: Юдин Ю. И. Интерпретация былинного сюжета (К методике обнаружения эпического подтекста) // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 148.

¹³⁰ Иванов С. В красе нетленной предстает. С. 24.

началу всегда встречает преграду, требующую преодоления — непроглядный мрак кудрей и т. д.»¹³¹

Твоим смутительным очам я в жертву отдан пенаароком,
Когда ты пряди темных кос распустишь на челе высоком.

(Агаи).

Часто сопоставляются «очи любимой» (очи — как выход во «внешний» мир) и сердце (как средоточие внутреннего, сокровенного):

От *глаз и сердца* — муки мне, и мукой ослепил я *очи*,
А *сердце* — вам бы сжечь его, когда б найти его сумели.

(Навои).

Суфийский смысл (растворение собственного «Я», познание сокровенного, отрешенность от мирского, высшая любовь и т. п.) сквозит во многих бейтах:

Достоин тот, кто позабыв мирскую суету,
Пьет залпом чашу и хранит хмельной завет любви.

(Надира).

О горе! Выдали меня ручьи кровавых слез:
Все стало явным, что хранил я тайно в глубине.

(Гадаи).

В целом суфийская символика, проникшая в поэзию, достаточно сложна. Однако суфийски настроенный мусульманин, равно как и всякий осведомленный читатель или слушатель, без труда ее улавливает. Это особенно важно для исследователя, соприкасающегося с подобными явлениями: он должен уметь рассмотреть двойственность смысла, продиктованную и философскими воззрениями поэта, и каноническими особенностями жанра. Без учета этих моментов может возникнуть односторонность, неполнота понимания смысла стихотворения (а также музыки, с ним связанной). Именно это произошло в трактовке Н. Шахназаровой содержания газели Физули, положенной в основу Майе Раст из мугама Раст¹³².

Вьюга вьющихся волос — сердце моего томленья,
Далеки мы, но душа ведь не знает отдаленья.
Счастлив бедами любви, врачеватель, не трудись,
Все лекарства мне горьки, мне погябель — исцеленье.
Не кори за горечь слез, что струятся из очей,
Потому что сладость губ у истока их теченья.

(Физули).

¹³¹ Там же. С. 22.

¹³² Об этом произведении в другом аспекте упоминалось на с. 61.

Н. Шахназарова считает, что в Майе Раст максимально концентрированно претворена любовная эмоция. Исследователь пишет: «Характер ее однозначно (разрядка наша. — Ю. П.) конкретизирован текстом...» Н. Шахназарова права лишь наполовину, когда пишет, что «это — не просто сильное лирическое чувство или страдание от неразделенной любви. Это особый феномен мучительного наслаждения страданием, культивирование страдания. Герой не ищет избавления, он не стремится к счастливому единению с возлюбленной, он принимает безнадежность любви как мучительно сладостную неотвратимость, которая... предопределена бытовыми установками средневекового Востока»¹³³. Подобная трактовка свойственна современному, естественному восприятию смысла подобных газелей. На наш взгляд и тем более в контексте экстатически напряженного Майе Раст — здесь следовало бы учесть и второй — несомненно суфийский смысл, предопределенный не столько бытовыми, сколько идеологическими установками средневековья — мучительную сладость стремления к мистическому идеалу.

Думается, двойной смысл, диктуемый эстетикой жанра газели, в свое время был присущ и Шашмакому. На всем протяжении его становления и развития действовала система контаминации, когда каждый музыкант по тем или иным причинам мог менять поэтический текст в той или иной вокальной пьесе. Так произошло и в последнем издании Шашмакома (1966 г.), где Ю. Раджаби, которому принадлежала запись, по сравнению со своим же изданием 1959 г., изменил достаточно большое количество стихотворных текстов — газелей¹³⁴. Технически подобную операцию производить безболезненно позволяет именно каноничность их содержания и формы: процесс оказывается в известном смысле механическим. Иногда произведена замена газели одного и того же автора, иногда разных; естественно, во всех случаях содержательная и структурная сущность стихов остается неизменной. Обращает на себя внимание тот факт, что какой бы текст не лежал в основе вокального произведения из Шашмакома в любом

¹³³ Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. С. 74.

¹³⁴ В связи со сказанным возникает некоторое недоумение, когда одна и та же газель в издании Шашмакома 1959 г. дана под одним авторством, а в издании 1966 г. фигурирует под другим. (См.: Маком Бузрук — Насруллои, Тарона III. — с. 70; автор газели Юсуп Саръёми; та же газель в издании 1966 года — с. 84 — дана с указанием «слова народные»; Маком Сегах — Са-рахбор, Тарона IV. В первом случае газель дана с указанием авторства Навои, в другом — автором того же текста назван Фазли; Тарона V этого же макома — автором назван Навои, а в издании 1966 г. — слова народные. Подобные факты встречаются и в других макомах). Бесспорно, авторство той или иной газели может быть уточнено, но, к сожалению, этот момент никак не прокомментирован ни Ю. Раджаби, ни редактором последнего издания Ф. М. Кароматовым.

его издании, ни разу не встречается газель, созданная после Октябрьской революции. В свете рассматриваемой проблематики это чрезвычайно показательный факт.

Выше речь шла о внетекстовых связях на примере профессиональной вокально-инструментальной монодии. Как же обстоит дело в монодии инструментальной? Имеется ли нечто во внутритекстовых связях, что давало бы убедительное и объективное основание усматривать некую связь с теми же суфийскими идеями? Сразу же необходимо оговориться, что вряд ли возможно увидеть в ладо-интонационном или ритмическом строении профессионального (вокального, вокально-инструментального или инструментального) произведения то или иное суфийское (или любое другое) влияние, как это было возможно в тексте поэтического. Ал-Газали писал, что «музыка (сама по себе) ничего не несет в сердце такого, чего бы в нем не было, а только то, что бывает в сердце... У каждого человека бывает в сердце что-нибудь такое, что с точки зрения религиозного закона допустимо и требует укрепления сего, и когда это (нравственное начало) увеличивается под влиянием музыки, то это будет добрым делом»¹³⁵.

Некоторые моменты внутритекстовых музыкальных связей были использованы суфизмом. Они позволяли вызывать у суфийски настроенного слушателя такое психофизическое состояние, которое направляло их образно-эмоциональное восприятие в определенное русло. Вот как говорил об этом ал-Газали: «Знай, что всевышним господом заложена в сердце человека некая тайна. Она там скрыта, как огонь в железе и камне. И так же, как ударом железа о камень высекается эта искра огня и падает на землю, так приятная ритмическая музыка заставляет двигаться существо сердца и вводит в него нечто такое, что нарушает волю человека. Причиной сего явления то соответствие, которое может наблюдаться у человека с высшим миром, называемым духовным. Высший мир есть мир красоты и изящества. Основание красоты и изящества суть гармония частей. А все гармоническое есть проявление красоты того мира, ибо всякое изящество, красота и гармоничность, которые имеют место в этом чувственном мире — все суть плоды изящества и красоты того мира. Посему ритмические и мелодические звуки, будучи соразмерны, в то же время имеют сходство с чудесными звуками того мира и по этой причине запечатлеваются в сердце, трогают его и пробуждают в нем желание (слушать их) до такой степени, что человек не знает, что (происходит с ним)»¹³⁶. Мы имеем в виду упо-

¹³⁵ Цит. по сб.: Памяти А. А. Семенова. С. 325.

¹³⁶ Цит. по сб.: Памяти А. А. Семенова. С. 324.

минавшиеся ранее две формы крайней степени душевного напряжения суфия — экстаз¹³⁷ и молчаливая медитация¹³⁸.

У многих народов, исповедующих ислам, религиозный экстаз достигается через зикр — жанр синтетический, в котором музыка занимает достаточно большое место. В дальнейшем мы не будем касаться экстаза и музыкально-синтетических жанров, его вызывающих, так как зикр как жанр на территории Средней Азии исчез еще в начале XX столетия¹³⁹. Что касается медитации, то очень часто это понятие (имеется в виду не религиозная медитация) связывают с поэтической лирикой. В литературоведении и эстетике практически устоялось мнение, что для лирического поэта «непосредственно открыт только его собственный внутренний мир, только его социальное сознание», хотя конечно же он может «...познавать проявления внутреннего мира других людей в их поведении..., постигать далее глубины и возможности чужого социального сознания»¹⁴⁰. И как бы не были различны и «не менялись бы исторически в развитии всего литературного рода, существенные свойства и закономерности последнего (т. е. лирического.— Ю. П.), в его отличии от эпического, все же с наибольшей отчетливостью проявляются в медитативной лирике»¹⁴¹. Медитативность как одно из важнейших свойств лирики подразумевает воспроизведение тех или иных внутренних эмоциональных состояний. Ей, как правило, не свойственно отображение каких-либо реальных жизненных явлений, конкретного бытия, а наоборот, погруженность в одно состояние. Но подобные лирические переживания не есть отражение одного лишь внутреннего мира поэта. Поскольку поэт всегда социален, то и лирическое

¹³⁷ Экстаз (греч. ekstasis — «исступление», «восхищение») — состояние аффекта, проявляющееся в сильном нервном возбуждении, стирании грани между вымышленным и реальным. В арсенал религиозных средств, вызывающих экстаз, входят изнурительные посты, неистовые пляски, самобичевание. Для погружившихся в экстаз характерны нарушения чувства времени и пространства, зрительные и слуховые галлюцинации, потеря болевой чувствительности и т. д. См.: Атеистический словарь. М., 1985. С. 499.

¹³⁸ Медитация (лат. meditatio, от meditor — «размышляю», «обдумываю»). Атеистический словарь следующим образом объясняет это состояние: «...психическая активность личности, целью которой является достижение состояния углубленной сосредоточенности. Медитация предполагает определенные изменения в протекании физиологических и психических процессов, что выражается в расслабленности человека, отрешенности от внешних объектов. Существуют различные, разработанные главным образом на Востоке, методики медитации, включающие психические упражнения, способствующие достижению умственной сосредоточенности. Медитация широко применялась в различных религиях как способ отвлечения человека от эмпирического мира и «приобщения» его к миру иллюзорному». См.: Атеистический словарь. С. 261.

¹³⁹ Об экстазе, до которого доводят себя, например, шаманы во время «врачевательного» действия, см.: Ерзакович Б. Врачевательная песня бахсы// Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967. С. 99—108.

¹⁴⁰ Поспелов Г. Н. Лирика. М., 1976. С. 64.

¹⁴¹ Там же. С. 64.

произведение через внутренний мир поэта отражает и внутренний мир определенной социальной эпохи.

Все сказанное о поэтической лирике мы с полным основанием можем отнести и к профессиональной музыке устной традиции не только народов Средней Азии, но, практически, и всего Ближнего и Среднего Востока. В данном случае мы можем сослаться на следующее высказывание И. Еолян: «В развитии традиционного (в частности инструментального) искусства немаловажную роль сыграло соприкосновение арабов с культурой соседних стран и областей, таких, как Иран, Индия, Византия, Закавказье, Средняя Азия. Именно поэтому «внутри» профессиональной музыки, особенно в сфере инструментального творчества, нетрудно найти элементы, сближающие профессиональную культуру арабов с культурой народов Средиземноморья и Среднего Востока»¹⁴². И совершенно не случайно появилось ее определение как «музыки состояния», «музыки пребывания». Но в отличие от поэтического текста, направленного на восприятие, как правило, одного индивидуума, музыка, в силу своей природы, способна создавать такое психологическое состояние у достаточно большой массы людей¹⁴³. Подобное внутреннее медитативное состояние при слушании профессиональных (канонических) жанров устной традиции, конечно же, возникало и возникает не только у суфиев или суфийски настроенных слушателей. Собственно, суфиям в принципе и не требовалось каких-либо особых внешних толчков. Они умели вызывать в себе его сами, ведь не случайно их этому обучали на протяжении многих лет¹⁴⁴. Но каноническая музыка как внешний раздражитель быстрее помогала войти в это состояние¹⁴⁵.

Таким образом, воздействие профессиональных жанров устной традиции на слушателя, на его эмоциональное состояние оказывается очень большим. История дает нам достаточно много примеров того, как музыку в качестве сильнодействующего раздражителя психики человека применяли даже как лечебное средство. Музыкаотерапия (в настоящее время этот термин в медицине получил полное «право гражданства») в Индии и на Древнем Востоке использовалась в виде священных песнопений.

¹⁴² Е о л я н И. Очерки арабской музыки. М., 1977. С. 72.

¹⁴³ В. А. Успенский писал: «Шашмаком пользуется в Бухаре огромным вниманием и любовью народа, в чем я смог лично убедиться в 1923 году, когда на празднике саиль многотысячная толпа слушала пение Ата Джалал Назирова при гробовой тишине; замечательный пример, как надо любить и слушать музыку». (Цит. по: Пеккер Ян. В. А. Успенский. Ташкент, 1959. С. 53).

¹⁴⁴ Нечто подобное наблюдается и у йогов, которым также не требуется внешних раздражителей для входа в психологический транс.

¹⁴⁵ У японцев, например, таким внешним толчком оказывается «сад камней». Здесь необходимо учитывать, что психологические установки у всех разновидностей подобного внутреннего состояния, отклонения от реалит жизни были изначально различными.

Достаточно хорошо известно, какая роль отводилась древними греками музыке в общественном воспитании молодого поколения, которые разработали стройную систему «музыкальных ладов, ритмов, мелодий, инструментов, выделяя те из них, которые являются подходящими для воспитания мужественной, героической личности»¹⁴⁶. В энциклопедическом универсальном «Каноне врачебной науки» Авиценна также не обошел вниманием музыкотерапию. Он, например, предлагал страдающим меланхолией «развлекаться музыкой и пением птиц»¹⁴⁷.

Большое значение в том, что на протяжении истории развития человечества в самых разных географических точках планеты музыку использовали в качестве психотерапевтического средства (зачастую в синкретическом единстве с различными религиозно-мистическими ритуалами), имел тот факт, что музыкальное произведение, его структура оказывали на слушателя гипнотическое действие. С этим явлением человечество сталкивалось с незапамятных времен, хотя сам термин «гипноз» (от греч. *hypnos* — «сон») появился в научной практике лишь в середине XIX века. Немецкий физиолог Рудольф Гейденгайн (1834—1897) обратил внимание на то, что оно «возникает в результате действия на корковые клетки монотонными раздражителями — звуковыми и тактильными (т. е. ритмически организованными.— Ю. П.), зрительными». Это, по мнению В. Е. Рожнова, была «проницательная догадка, так как в ее основу не было положено экспериментальное физиологическое обоснование»¹⁴⁸. Впоследствии она была подтверждена И. П. Павловым и его школой. Опуская историю становления научно-экспериментального взгляда на гипнотическое состояние и природу его возникновения, следует отметить, что И. П. Павлов считал гипноз частичным сном, состоянием между бодрствованием и сном. Согласно В. П. Протопопову (ученик В. М. Бехтерева), «гипноз есть не тормозное состояние, а наоборот, специальная форма бодрствования, которая физиологически идентична тому, что наблюдается у человека при особой концентрации его внимания на каком-нибудь одном явлении или раздражителе. Такое состояние повышенной активности внимания на одном объекте (разрядка наша.— Ю. П.) именуют реакцией сосредоточения»¹⁴⁹. В советской медицине в результате клинико-экспериментальных работ последних лет сложился взгляд на гипноз «как на качественно особое психологическое состояние, возникаю-

¹⁴⁶ Брусиловский Л. С. Музыкотерапия//Руководство по психотерапии. Изд. 3-е. Ташкент, 1985. С. 274.

¹⁴⁷ Авиценна (Абу Али ибн Сина). Канон врачебной науки. В 6 т. Кн. 3. Т. I. Ташкент, 1958. С. 549.

¹⁴⁸ См.: Рожнов В. Е. Гипнотерапия//Руководство по психотерапии, С. 166.

¹⁴⁹ Там же. С. 166.

щее под влиянием направленного психологического воздействия, отличающегося и от сна, и от бодрствования. Важное место в возникновении и протекании гипноза принадлежит значимым установкам индивидуума (определяющих его отношение к социальной среде, самой процедуре гипнотизации и т. п.)»¹⁵⁰.

Использование монотонно-действующего прибора на слуховой анализатор для ввода в гипнотическое состояние с лечебными целями имеет давнюю традицию. Еще В. М. Бехтерев проводил гипнотизацию под монотонное тиканье часов или стук метронома, под мерные звуки гонга или там-тама. В наши дни в психотерапевтической клинике ЦОЛИУВ¹⁵¹ сконструировали специальную установку «Гипнотрон», которая ритмически (а также зрительно и термически) воздействует на анализаторы гипнотизируемого. Музыкальное сопровождение, по мнению психологов, придает «сеансу психотерапии... ту глубину переживаний и эмоциональную насыщенность, которые в значительной степени могут повысить ... эффективность проводимой беседы»¹⁵².


Профессиональные произведения устной традиции оказались прекрасным инструментом, способным создать определенное эмоциональное состояние внутренней медитативной сосредоточенности, к которой целенаправленно стремились послушники. Эти жанры как бы сконцентрировали в себе сразу две функции: и функцию гипнотизера, т. е. внушающего, и функцию инструмента, при помощи которого происходит внушение. Первая функция, которую как бы выполняет, например, весь Шашмаком, как цикл (и особенно его вокальные разделы), заключается в том, что его поэтические тексты несут определенную программу, причем слушатели эту программу хорошо знают и их психологическая установка ориентирована определенным образом. Вторая функция, т. е. способ, при помощи которого достигается специфическое эмоциональное состояние, как бы заложена прежде всего в ритмической и интонационной структуре произведений. Инструментальные же разделы Шашмакома, выполняющие роль вступления к этим грандиозным циклам, призваны эмоционально подготовить слушателя к восприятию основных, вокально-инструментальных частей, действуя на слушателя как своеобразный гипнотрон. В самом деле, например, ритмика пьесы Тасниф из макома Бузрук¹⁵³ организована так, что она монотонно-методично действуя на слушающего, постепенно как бы убаюкивает и усыпляет. Например, в исполнении Бободжалола, Мирзо Гияса и Мирзо Назрулы (в записи В. А. Успенского, пример № 55) имеется всего 488


¹⁵⁰ Там же. С. 169.

¹⁵¹ Центральный ордена Ленина институт усовершенствования врачей.


¹⁵² См.: Рожнов В. Е. Там же. С. 171.

¹⁵³ Для иллюстрации сказанного можно привести любую инструментальную пьесу — эффект окажется тем же самым.

долей, из которых 45 изложены ритмической фигурой ,


а остальные 443 , причем доли, состоящие из шестнадцатых

длительностей, находятся иногда на большом временном расстоянии друг от друга и практически поглощаются длительностями

восьмыми. При указанной скорости движения М. М.  = 72,

ритмика произведения начинает действовать на психику слушателя как сильнодействующее гипнотизирующее средство. Слушатель постепенно отрешается от окружающей среды и как бы погружается «во внутрь себя». А если учесть, что и ладовый сюжет произведения разворачивается в таком же темпе, без резких интонационных переходов, когда каждая ступень, будь то главные или переменные устои, обыгрывается последовательно, плавно, то воздействие оказывается очень сильным.

Ритмика этого произведения в исполнении и записи Ш. Сахибова, Б. Файзуллаева и Ф. Шахובה имеет некоторые отличия от вышеприведенного примера, но они не носят принципиального характера. В их исполнении пьеса имеет 392 доли, из которых шестнадцатыми длительностями изложено 40, а восьмыми — 352 доли. И хотя данная авторская интерпретация подразумевает бо-

лее быстрое исполнение (М. М.  = 92), конечный художест-

венный и психологический эффект оказывается точно таким же, поскольку равномерное повторение одинаковых длительностей создает своеобразную «инерцию ритма»¹⁵⁴, которая действует на психику слушателя завораживающе, создавая особое психологическое состояние.

В связи с вышеизложенным возникает вопрос: нужно ли в наше время выявлять в содержательном плане те элементы средневекового мусульманского мировоззрения, которые вошли в произведение несколько столетий назад? Говоря о текстовых и особенно внетекстовых связях канонической восточной монодии с суфийскими философскими идеями (что необходимо отметить. — Ю. П.), в наше время и газели, лежащие в основе макомов, мугамов и аналогичных им жанров и их собственно музыкальная составляющая, несомненно, воспринимаются — подчас даже специалистами — уже вне суфийского подтекста. И это вполне закономерно, поскольку миновали историко-культурные условия, оп-

¹⁵⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Изд. 2-е. Л., 1971. С. 184—185.

ределяющие распространение и действенность суфийских идей. Сейчас мы с большой эстетической отдачей воспринимаем лишь один — земной — смысл восточной лирической поэзии и профессиональной традиционной музыки.

Меняется социальная среда, условия жизни каждого последующего поколения и, как следствие, меняется восприятие произведений искусства. Поэтому мы, как бы ни пытались, все же не можем всеобъемлюще представить себе восприятие произведения искусства средневековым человеком. В лучшем случае, с той или иной степенью достоверности, мы можем это восприятие лишь гипотетически предположить. Несмотря на изначальную устойчивость традиционных форм канонического искусства (традиций обучения, исполнения и т. п.), они на протяжении столетий подвергались определенным изменениям. К настоящему времени кардинальным образом трансформировались формы обучения и исполнения, формы бытования этого вида искусства, что особенно наглядно видно на примере Средней Азии. Если ранее (до XX столетия) исполнение и восприятие Шашмакома можно было назвать камерным, то в XX веке (особенно с 50-х годов) ситуация резко изменилась: полностью исчезла камерность как исполнения, так и восприятия. В связи с этим о медитативности музыкального содержания уже просто не приходится говорить. Концертность и зрелищность (красочность) стали преобладающим фактором¹⁵⁵. Однако восприятие современного слушателя, обусловленное идеолого-культурными установками нашего времени, вовсе не является художественно обедненным или менее полноценным: наше восприятие — по сравнению со средневековым — просто другое. Смысловая многозначность имеет совершенно иную сравнительно со средневековым основу. Здесь можно провести параллели с другими видами искусства, например, с архитектурой. Подавляющее большинство памятников на территории Средней Азии было порождено религиозными нуждами, однако наши современники любят ими только как выдающимися произведениями искусства, вне всяких религиозных связей.

Говоря о генезисе профессионального традиционного музыкального искусства в связи с суфизмом, возникает вопрос: не суфийское ли происхождение по преимуществу имеют крупные профессиональные жанры монодии и что их — в комплексе содержательных и структурных особенностей — следует рассматривать как некую музыкальную иллюстрацию суфийской доктрины? Ответ может быть только отрицательным, ибо подобная точка зрения неприемлема прежде всего по причинам исторического характера. Как известно, циклические профессиональные музыкальные жанры начали складываться на Востоке еще до зарож-

¹⁵⁵ Эти вопросы могут быть объектом отдельного исследования.

дения суфизма. Их ладовые, ритмические, интонационно-структурные закономерности в своих основных чертах сформировались намного раньше, чем оформилась суфийская доктрина. Это, однако, не отрицает возможностей использования суфизмом выразительных музыкальных средств в своих интересах, о чем, в частности, свидетельствуют философские размышления ал-Газали. Кроме того, независимо от признания или непризнания данного факта, не следует забывать и о том, что основная функция искусства — художественно-эстетическая. В полной мере это относится и к традиционному каноническому искусству, и именно данное обстоятельство однозначно решает поставленный вопрос.

Разговор о текстовых и внетекстовых внехудожественных связях профессиональной восточной монодической музыки не может ограничиться лишь отношением к суфизму. Несмотря на огромное значение суфизма в общественной и культурной жизни в средневековье на территории Средней Азии, общественные и художественные связи далеко не исчерпывались одним лишь суфизмом. Поэтому мыслить взаимодействие с суфизмом как главнейшее текстовое, равно как и внетекстовое, по-видимому, нет достаточных оснований. И, тем не менее, полностью отдавая себе отчет в несопоставимости средневековья, когда были созданы эти произведения, и сегодняшнего дня, когда мы можем ясно судить о характере их бытования, мы воспринимаем их эмоционально, непосредственно, без смысловых предубеждений. Опыт и знания помогут нам оценить эти художественные явления в достаточно полной степени, даже если многие содержательные элементы, некогда важные, уже изжили себя в наши дни.

КАНОН КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДЕЛЬ

При изучении структурно-языковой стороны художественного канона прежде всего следует обратиться к композиционной модели как специфической результирующей форме интонационного процесса. В этом смысле едва ли не основным универсальным свойством понятия «модель» (которое само по себе оказывается достаточно широким) является «...наличие какой-то структуры, которая действительно подобна или рассматривается в качестве подобной структуры другой системы. Понимая такое сходство структур как отображение, мы можем сказать, что понятие модели всегда означает некоторый способ отображения или воспроизведения действительности (разрядка наша.— Ю. П.)»¹⁵⁶. Человеческой психике вообще свойственно при восприятии окружающего мира группировать явления, его составляющие, в некие комплексы, через которые легче осмысливает-

¹⁵⁶ Штофф В. А. О роли моделей в познании. Л., 1963. С. 48.

ся все многообразие объективных явлений. В процессе отражения действительности каноническими художественными средствами также сложились определенные, устоявшиеся и отшлифованные веками модели композиционного строения произведений искусства.

Говоря о композиционных моделях, действующих в художественных видах творчества, необходимо подчеркнуть, что они обладают своей собственной структурой, знание которой помогает полнее понять и осмыслить сущность художественных произведений. Чем дальше от нас в исторической ретроспективе художественное явление, тем сложнее выявляются его художественные каноны, в том числе и структура композиционных моделей. Для этого не всегда оказывается достаточно общекультурной подготовки, а требуются специальные знания.

Элементы, составляющие структуру композиционной модели, в различных искусствоведческих работах фигурируют под разными названиями: клише, матрицы, блоки, традиционные элементы, модусы и т. д. В некоторых литературных жанрах клишированность их структуры выявлена настолько четко, что по ней можно определить и сам жанр¹⁵⁷. На особую формализованность, например, вьетнамской поэзии, указывает Н. И. Никулин: «Важнейшая черта конфуцианцев и их эстетики состояла в уважении к традиции, традиционному канону. Канон обуславливал темы стихотворений, их жанровые формы, выбор образных выражений, ритм и размер стиха... И, как правило, успеха добивался тот поэт, который наиболее ярко выразил содержание, уже много раз высказанное предшественниками, используя готовые художественные приемы, формы, образы»¹⁵⁸.

Выявление композиционной модели канонических произведений может во многом упростить процесс познания общих закономерностей их внутренней организации. Но это не всегда удается сделать. Относительно некоторых видов искусства ученые полагают достаточным количеством фактического материала, в той или иной степени помогающего проследить процесс создания художественного канонического произведения, выявить композиционную модель, а иногда и сам способ ее формирования, соотнести данную модель с действовавшими в данную историческую эпоху другими моделями (канонами, традициями) и т. д.

¹⁵⁷ См., например: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969; Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки. М., 1970; и др.

¹⁵⁸ Никулин Н. И. Вьетнамская литература X—XIX вв. М., 1977. С. 71—72. О строгой регламентированности всей системы общественных отношений, например, в Бирме, см.: Бурман А. Д. Бирманская драма середины XIX века. М., 1973. Автор отмечает, что даже манера поведения, одежда, язык регламентировались в соответствии с местом, занимаемым человеком на общественной лестнице. Отсюда вытекает и жесткая канонизация произведений искусства, особенно бирманской драмы.

Так, изучая архитектурный орнамент бухарских мастеров, Л. И. Ремпель во многом опирался на различные документы, дошедшие до наших дней, вплоть до эскизов и набросков, принадлежащих самим мастерам¹⁵⁹. М. Б. Мейлах при исследовании лирики трубадуров Прованса исходит не только из авторских текстов как таковых: он точно знает время создания тех или иных произведений, а также учитывает общехудожественные и социальные условия, которые определяют литературное творчество трубадуров¹⁶⁰.

Несомненно, что в ходе исследования художественных явлений, непосредственно не связанных с эстетикой тождества, при изучении творчества того или иного художника, процесса создания любого художественного произведения, наличие разного рода вспомогательного материала облегчает задачу ученого. Трудно, например, переоценить в этом смысле роль бетховенских эскизов и набросков к различным произведениям (особенно опубликованным, открывающим доступ к ним большого количества исследователей), или знаменитых его писем¹⁶¹. Все это облегчает воссоздание композиционных моделей, свойственных не только данному виду искусства в определенный исторический период, но дает возможность выявить модели, которыми пользовался тот или иной конкретный автор.

Намного сложнее становится задача, когда приходится изучать художественные произведения, по отношению к которым не установлено ни авторство, ни время их создания. К таким произведениям относятся, например, узбекско-таджикские макамы, уйгурские мукамы, азербайджанские мугамы, индийские раги, арабские макамы и т. д. И если вокальные части названных произведений имеют тексты, большинство авторов которых нам известно, что может дать в руки исследователя некоторый ключ, то профессиональные восточные музыкальные инструментальные жанры чаще всего не имеют даже такого косвенного материала для изучения их в нужном ракурсе. Очевидно, в подобных случаях следует пытаться установить композиционную модель при непосредственном исследовании самих произведений, их интонацион-

¹⁵⁹ См.: Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1964; Его же. Далекое и близкое. (Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары). Ташкент, 1981; См. также: Булатов М. С. Арочно-сводчатые формы зодчества средневекового Самарканда // Из истории искусств великого города. Ташкент, 1972; Маньковская Л. Ю. Новое в изучении Биби-ханым (краткая характеристика конструкций) // Там же; Булатов М. С., Долинская В. Г. Пропорции рукописных книг средневекового Востока XV—XVI веков // Там же.

¹⁶⁰ Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975; См. также: Хамраев М. К. Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963.

¹⁶¹ Письма Бетховена (1787—1811), М., 1970 (1812—1816), М., 1977; Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.

ной структуры. Дополнительным источником информации могут стать некоторые данные, заимствованные из смежных видов искусства того же региона и эпохи.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу восточных профессиональных инструментальных пьес, попытаемся выявить композиционную модель, на которую опирались неизвестные нам авторы этих высокохудожественных музыкальных произведений.

Практически во всех восточных профессиональных инструментальных произведениях обнаруживается определенная, достаточно последовательно проводимая система формообразования, базирующаяся на весьма ограниченном числе исходных элементов. Вот как описывает формообразование в таксиме Самха эль Холи¹⁶²: «Вначале используются звуки нижнего тетрахорда в пределах определенного тонального центра... На следующей стадии импровизации шкала лада разрабатывается в восходящем направлении, при этом используется средний регистр инструмента. Для избежания монотонности возникает необходимость смены тональности. Модуляции в «Таксиме» — процесс очень тонкий и изощренный. Они могут происходить через соотношения тетрахордов, либо путем прямой смены тоники. Эта стадия — высшая кульминация развития «Таксима». Мелодия постепенно поднимается вверх, охватывает еще один или два тетрахорда. После этой напряженной модуляции начинается деликатный и сложный процесс постепенного движения мелодии вниз по направлению к основной тональности, с тем, чтобы восстановить мелодический характер основного лада. После того, как в последний раз звучит тетрахорд нижней октавы, пьеса заканчивается богато орнаментированной каденцией»¹⁶³. Описывая произведение сквозь призму становления лада («ладодраматургию»), музыковед по сути дела через ладоконструкцию обрисовывает нам формирование композиционной модели.

Более лаконично процесс становления композиционной модели в азербайджанских мугамах дан С. Багировой. Она разграничивает этот процесс на определенные драматургические фазы: «1. Зерно и его прорастание. 2. Движение, развитие. 3. Апогей. 4. Свертывание». Правда, автор делает оговорку, что указанное разграничение в определенном смысле условно, так как «все эти

¹⁶² Таксим — свободный, в основном, инструментальный вид импровизации, бытующий на арабском Востоке. В странах Северной Африки известен под названием «истихбар». Он служит прелюдией или интерлюдией в «васле» (буквальный перевод — пьесы, сходные по структуре, объединенные в сюиту). Инструментальные или вокальные пьесы этой сюиты следуют одна за другой в установленном порядке. См.: Самха эль Холи. Традиции музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // Музыкальные культуры народов. Традиция и современность. С. 185.

¹⁶³ Там же. С. 186.

фазы следуют друг за другом слитно, в едином нерасчлененном потоке»¹⁶⁴.

Результирующая композиционная модель монодических восточных инструментальных пьес фактически зафиксирована в традиционной музыкальной терминологии. В разных регионах Востока она различна. В Средней Азии, например, бытуют следующие термины: 1. Даромад — начальное построение, вступление, звучащее в нижнем регистре. 2. Миёнпарда (или миёнхат) — следующий раздел, интонируемый в среднем регистре; обычно опирается на квартный или квинтовый переменный устои. Дунаsr — повторение начального построения в более высоком регистре, чаще всего октавой выше. 3. Аудж — кульминационное построение, интонируемое в самом высоком регистре. Часто аудж строится на мелодическом материале (как правило, трансформированном) начальных построений из других произведений (частей макома). Подобный прием (и кульминационный раздел) называется «намуд». 4. Фуровард — заключительная часть целого, которая следует за ауджем и замыкает интонационный процесс. Кроме того, в Средней Азии бытует еще один традиционный термин — «хат». Хат — это интонационно-структурная единица, мелодическое построение, соответствующее бейту (бейт — двустигшие в арабоязычной, персоязычной и тюркоязычной поэзии). Аналогично именуется завершающее мелодическое построение и в инструментальной музыке. Протяженность хат'а бывает достаточно различной — от 20—30-ти тактов до 60-ти. В вокальной музыке хат может предваряться инструментальным вступлением. Композиционная модель вокальной музыки учитывает также и ханг — распев на различные возгласы (ерей, додей, жоним, а, о и т. д.). Ханг примыкает к хат'у и имеет существенное формообразующее значение. Ханг служит своеобразной связкой при «выходе» из одного раздела формы и переходе в другой. Иными словами, ханг функционирует в качестве плавной связки между перечисленными этапами формы¹⁶⁵.

В практике казахских кюйши бытуют различные в словесном выражении, но единообразные по функциональному смыслу термины. Особое место в казахской традиционной терминологии занимает слово «буын» — звено. В нем «отражено понимание структуры кюя как взаимосвязанных частей единого целого, он содер-

¹⁶⁴ Багирова С. О драматургии мугама//Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 104.

¹⁶⁵ Матякубов О. Хорезмские макомы//Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973. С. 62. Впервые вопрос о намудах был разработан в работах И. Раджабова. См.: Раджабов И. Макомлар масаласига доир. Тошкент, 1963; Его же. Макомы. Автореф. дис., докт. искусств. Ташкент—Ереван, 1970.

жит мысль о крепком сцеплении, взаимопроникновении частей-звеньев..., например, в выражении ага буын — орта буын — жас буын (старшее звено — среднее — младшее) зафиксирована спаянность, неразрывность трех поколений людей¹⁶⁶. Композиционная модель кюя зафиксирована в следующих терминах — Бас буын — Орта буын — Биринши сага — Екинши сага. Бас буын — начальное, главное звено — означает исходное построение, которое в то же время расценивается как основополагающее, многократно повторяющееся на протяжении кюя, открывающее и завершающее его. Орта буын — среднее звено; термин фиксирует промежуточное (в том числе и высотное) положение между бас буын и сага. Применительно к домбровой музыке слово «сага» означает определенный — высший — регистровый этап интонационного становления; в отношении же формы сага — это «трансформированное звено, в котором саморазвитие длящегося состояния достигает наивысшего напряжения, обнаружения»¹⁶⁷. Различают два типа сага — биринши (первая) и икинши (вторая); от первой сага ко второй напряжение интонационного тока нарастает. Существует и другой вариант традиционного обозначения этих элементов композиционной модели кюя — киши сага (младшая или малая сага) и улкен сага (старшая или большая сага), что более наглядно отражает внутреннюю сущность обеих сага. Еще один вариант: кюйдин басы — кюйдин ортбасы (или аяги) передает достаточно распространенную возможность функционирования лишь одной сага в кюе¹⁶⁸.

Легко убедиться, что приведенные комплексы терминов, фиксирующие компоненты композиционной модели в различной словесной форме, означают фактически одни и те же явления. Аналогичная терминология бытует и в других восточных регионах, во всяком случае, в тех, где функционирует профессиональная традиционная музыка. Насколько нам известно, эта (равно как и вся традиционная музыкальная) терминология для музыковедов-востоковедов представляет пока разрозненную, фрагментарную картину. Собрание, системное изучение и классификация такой терминологии на современном методологическом уровне — одна из ближайших насущных задач музыкального востоковедения, задач, решение которых, очевидно, может заметно продвинуть исследование многих фундаментальных проблем профессиональной традиционной музыкальной культуры.

В рассмотренном аспекте представляет интерес термин пеш-

¹⁶⁶ Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985. С. 40.

¹⁶⁷ Там же, С. 42.

¹⁶⁸ Там же, С. 41—42.

рав (башраф¹⁶⁹, пишру, пишрав, пешрев и др. транслитерации), широко бытующий во многих регионах Востока. Подобно макаму, этот термин многозначен: он обозначает и жанр, и форму инструментальной восточной музыки. В современном прочтении он как бы обобщает в себе основополагающий принцип становления композиционной модели инструментальной восточной музыки, базирующейся на чередовании хона (хана, хане и др.) — варьируемых построений, в определенном смысле подобных эпизодам европейского рондо, и бозгуй (таслим — в арабской традиционной практике) — повторяющихся построений, по своим функциям в чем-то близким рондальным рефренам. Общее число хона (соответственно — и бозгуй) может быть достаточно различным — от 5—6 до 13 и более. Они группами (сообразно своему регистровому положению) распределяются на рассмотренных выше этапах интонационного процесса, «наполняя» каноническую композиционную модель. Графически она выглядит следующим образом:

АУДЖ (НАМУД)

МИЕНХАТ (ИЛИ ДУНАСР)

ДАРОМАД

ФУРОВАРД

Приведенная модель реализуется в произведениях (как инструментальных, так и вокальных), входящих в состав профессиональных жанров музыки устной традиции на Востоке. В этой общей композиционной модели содержится результирующая конструкция ладо- и формообразования профессиональной восточной монодии. Данная модель в конечном итоге предопределяет многие аспекты формы произведения, независимо от региона, национальной принадлежности или исполнительской школы. Конкретная же звуковая реализация модели обусловлена интонационно-языковой спецификой, связанной с региональными, национальными и другими музыкально-культурными моментами.

Как видно, в описываемой композиционной модели, взятой в своем логическом срезе, нет ничего специфически восточного. Она основана на универсальной закономерности, которая составляет фундамент любого временного произведения искусства, древнего или современного, западноевропейского или восточного. В этой модели, по сути, представлено то, что сформулировал еще по отношению к древнегреческой трагедии Аристотель: «Целое есть то, что имеет начало, середину и конец»¹⁷⁰. Этот принцип положен и в основу триады «иницио — мотус — терминус» (i—m—t)

¹⁶⁹ Аммар Ф. О жанре башраф в арабской музыке устной традиции // Ученые записки Азгосконсерватории. Сер. XIII, № 2. Баку, 1974. С. 33—47.

¹⁷⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 62.

Б. Асафьевым¹⁷¹. Вопрос же заключается в том, каким образом эта всеобщая закономерность реализуется в конкретном произведении. Здесь и начинают сказываться различия, обусловленные спецификой музыкального мышления — многоголосного или монодического, неканонического или канонического. Естественно, что в профессиональном произведении устной традиции, predetermined именно профессионализмом, они оказываются неизмеримо сложнее, нежели в фольклорном музыкальном произведении.

На какой основе сформирована рассматриваемая композиционная модель? Каких-либо письменных правил, которыми руководствовались создатели этих пьес, до нас не дошло; возможно, что письменно зафиксированных правил вообще не существовало. Здесь мы вновь обратимся к мысли Ю. М. Лотмана, высказанной по поводу аналогичного явления, обнаруженного им в средневековой литературе, основанной на эстетике тождества: «Как может случиться, что система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания, тяготеющими к канону, не автоматизируется, то есть сохраняет информативность как таковая? Ответ может быть лишь один: описывая произведение фольклора, средневековой литературы или иной любой (разрядка наша.—Ю. П.) текст, основанный на «эстетике тождества», как реализацию некоторых правил, мы снимаем лишь один структурный пласт. Из поля зрения, видимо, ускользает действие специфических механизмов, обеспечивающих деавтоматизацию текста в сознании. Представим себе два типа сообщения: одно — записка, другое — платок с узелком, завязанный на память. Оба рассчитаны на прочтение. Однако природа «чтения» в каждом случае глубоко своеобразна. В первом случае сообщение будет заключено в самом тексте и полностью может быть из него извлечено. Во втором — «текст» играет лишь мнемоническую функцию. Он должен напомнить о том, что вспоминающий знает и без него. Извлечь сообщение из текста в этом случае невозможно»¹⁷².

Вот такой, не дающей конкретной рекомендации автору, а как бы являющейся «узлом на память», и представляется нам композиционная модель, с коррекцией на которую профессиональные восточные композиторы-исполнители и создавали свои произведения. Смысл этой модели как «узелка на память» определить однозначно очень трудно. В интересующем нас явлении наличествуют закономерности, которые действуют как бы на протяжении всей формы (т. е. на уровне произведения целиком); некоторые

¹⁷¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 129 и далее.

¹⁷² Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс//Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 26.

распространяют свое влияние только на определенных участках произведения. Таким образом, композиционная модель профессиональных восточных произведений предстает перед нами как определенная система, в которой действие каждого элемента любого уровня определяется закономерностями восприятия вообще, музыкального восприятия в особенности и музыкального восприятия, воспитанного на стереотипах восточной монодии, в частности.

Главным «ядром» такой модели, на наш взгляд, является кульминационное построение¹⁷³. В профессиональной восточной музыке устной традиции это не просто кульминационная зона, но в известном смысле как бы заранее заданная цель, ради которой осуществляется предшествующее мелодическое развертывание. Но в то же время аудж должен ощущаться и как естественный результат целостного монодического становления.

В узбекской профессиональной музыке устной традиции кульминация — аудж представляет собой довольно обширное и, как правило, завершенное построение, звучащее в высоком регистре и обычно требующее от исполнителя незаурядной технической виртуозности. В Средней Азии существует традиция особого отношения к ауджу, можно говорить даже о культе ауджа и со стороны исполнителей, и со стороны слушателей. Исполнитель смотрит на аудж как на своеобразную проверку своего художественного и технического мастерства. Слушателя же аудж интересует не только как центральный, кульминационный раздел произведения, но и как некая, в известной мере, самостоятельная «художественная единица», артистическое исполнение которой доставляет ему живое эстетическое удовлетворение. Слушатель, не разбираясь во всех тонкостях и деталях интонационного становления, испытывает внутреннюю потребность в появлении ауджа, ждет его. Другими словами, установка слушателя восточной профессиональной монодии будет установкой на кульминацию. По мере приближения к ней эмоциональное напряжение постепенно и неуклонно возрастает, и только с появлением кульминации это напряжение разрешается.

Создатели профессионального произведения устной традиции, по-видимому, бессознательно (а вполне возможно — и сознательно) учитывали не только специфику восприятия кульминации, но и особенности процесса ее ожидания. В связи с этим на первый

¹⁷³ В узбекской профессиональной монодии, например, это катта аудж — большой аудж. Кроме главного, большого ауджа, в профессиональном произведении имеется, как правило, еще, по крайней мере, один. «В таких случаях следует различать средний (урта аудж) и главный (катта аудж)». См.: Ашрафи М., Кон Ю. Народное музыкальное творчество // Музыкальная культура советского Узбекистана. Ташкент, 1955. С. 48. Каждая региональная (и национальная) традиция имеет собственные названия кульминационных построений. Это подтверждает их особую роль в каноне.

план выступает проблема необходимого времени для эмоциональной подготовки восприятия кульминации. Количество необходимого для полноценного восприятия кульминации времени в каждом конкретном произведении индивидуально. И если кульминация наступит раньше или позже, это отрицательно скажется на восприятии произведения в целом. Время же, потребное для эмоциональной подготовки слушателя, в полном соответствии с общими законами музыкального мышления, регулируется ни чем иным, как принципом золотого сечения.

Каким же образом творцы профессиональных произведений могли определять во временном процессе точку (или зону) золотого сечения? Перефразируя широко бытующее среди художников выражение Микельанджело — «художник должен иметь в своем глазу циркуль» — можно сказать, что профессиональные восточные музыканты¹⁷⁴ имели «циркуль» в своих ушах. Очевидно, они исходили из подспудно ощущаемого общего времени звучания произведения, приемлемого в монодических условиях при тех или иных интонационно-семантических «обстоятельствах». Во внимание принималась нежелательность чрезмерной продолжительности мелодического развертывания, которая может повести за собой инертность восприятия. Поэтому действующая в профессиональных монодических пьесах композиционная модель испытывает определенные «поправки на восприятие». Их функция сводится к регулированию общей протяженности произведения при сохранении активности восприятия. В связи с отмеченным можно сказать, что кульминационная зона формируется в результате планомерного, в определенной мере заранее предугадываемого интонационного движения¹⁷⁵. Таким образом, кульминация «определяла», «диктовала» ряд условий, которые необходимо было выполнить для того, чтобы произведение приобрело «пропорциональные и симметричные соотношения частей, составляющих то целое, которое называется художественным произведением»¹⁷⁶. Для достижения этой цели в творческом арсенале неизвестных нам профессиональных художников прошлого сущест-

¹⁷⁴ Это относится не только к профессиональным восточным музыкантам. Подобный «циркуль» в ушах имели практически все выдающиеся композиторы. Изучение с этой точки зрения творчества Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича показало, сколь чутко они слышали форму, ее пропорции и т. д., См.: Девуцкий В. Точные масштабные отношения в музыкальной форме // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979. С. 285—305.

¹⁷⁵ См., например, описание процесса формообразования в инструментальной импровизации, бытующей в профессиональной арабской музыке устной традиции под названием «таксим» в ст.: Самхаэль Холи. Традиции музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка. С. 183—189.

¹⁷⁶ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве. С. 15.

наль-
ходи-
каж-
мина-
и на
эмо-
с об-
чем

еный
оло-
кни-
в
ные
вид-
вву-
при
Во
ки-
сти
ес-
ны-
во-
ри
но
те
го
е-
ы-
о-
в-
е-
е-
г-

вовал, очевидно, набор средств, при помощи которых они доби-
вались необходимого художественного результата. М. Б. Мейлах,
исследуя язык трубадуров, творчество которых относится к сфе-
ре эстетики «установленного», эстетики тождества, приходит к
выводу, что «публика требует от автора не психологически оправ-
данных признаний, а хорошо сделанных произведений, отсылаю-
щих слушателя не к миру авторских переживаний, но к общей для
них обоим реальности, модель которой конструиру-
ется при помощи системы взаимообусловлен-
ных знаков — традиционных элементов формы
(разрядка наша.— Ю. П.). Личность автора может раскрываться
не только в оригинальности мысли, но и в формальной интуиции,
заставляющей его по-новому комбинировать эти элементы. Вер-
ность этому принципу, определяющая черта куртуазной поэзии от
самых общих сюжетных ситуационных построений, мотивов и об-
разов персонажей, их чувств, поведения и характеристик вплоть
до мельчайших деталей, особенно заметна в использовании стерео-
типных средств выражения, получивших название «формул», кли-
ше, матриц, ключевых слов, окаменелостей»¹⁷⁷. Эти средства вы-
полняют и функцию мнемонической модели, «узелка на память».

Применительно к инструментальным монодическим пьесам
подобную «мнемоническую» модель можно представить следую-
щим образом: кульминация — смысловой и художественный
центр модели: задача автора музыкального произведения заклю-
чается в том, чтобы постепенно и, самое главное, логично подвес-
ти слушателя к главной кульминации. Это являет собой процесс,
в ходе которого исполнитель, «разогреваемый восторженными вос-
кликаниями своих слушателей, вдохновляется своей импровиза-
цией»¹⁷⁸. Ключевая точка этого процесса — «тонкий и изощрен-
ный»¹⁷⁹ момент — вход в кульминацию, после чего начинается
«деликатный и сложный процесс постепенного движения мелодии
вниз»¹⁸⁰, т. е. наступает момент успокоения (исполнителя и слу-
шателя).

О том, что подобная модель несомненно существовала в созна-
нии восточных музыкантов-исполнителей и создателей професси-
ональной монодии, говорят, например, следующие факты. В ин-
дийской профессиональной музыке одно из значений понятия «ра-
га» — не что иное, как ладо-мелодическая модель. Кроме того,
перед рагой исполняется своеобразное вступление — алап. Алап
во многом аналогичен Таснифам Шашмакома. В алап создается
самый общий облик раги. Это можно осуществить лишь в том
случае, если в голове исполнителя имеется строго определенная

¹⁷⁷ Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975. С. 87.

¹⁷⁸ Самхаэль Х оли. Там же. С. 186.

¹⁷⁹ Там же. С. 187.

¹⁸⁰ Там же.

конструкция произведения, его каркас, т. е. композиционная модель, заполнить которую уже не трудно будет в самых различных временных отрезках.

Аналогичную роль играют своеобразные вступления к азербайджанским мугамам — дерамед, где «дается сжатое изложение содержания всего мугама» или бердашт, подводящий к начальному основному разделу — майе. Дерамед и бердашт представляют собой инструментальные пьесы песенно-танцевального характера, в которых «как в увертюре проходят ладо-интонационные и ритмические элементы всего мугама (разрядка Таша.— Ю. П.)»¹⁸¹. Мугаматист ясно представляет себе целиком все произведение, средства, которыми он будет его организовывать, демонстрирует вначале интонационную модель и в дальнейшем ее разворачивает. Такую же функцию выполняют первые две части Шашмакома и хорезмских макомов. В Шашмакоме первая пьеса инструментального раздела — всегда Тасниф. В хорезмских макомах она имеет название макома, т. е. Маком Рост, Маком Бузрук и т. д. Но эти пьесы имеют и еще одно наименование — Тани маком, т. е. основа макома. По мнению И. Раджабова и Ф. Кароматова, «тасниф в определенной степени отражает дух всего макома. Его интонационно-мелодический материал используется не только в инструментальных, но временами и в вокальных разделах. Определенные интонационно-мелодические построения Тасниф с некоторыми изменениями применяются в Тарже, Мухаммас и Сакиль»¹⁸².

Правда, адресуясь к рагам и мугамам, следует сделать существенную оговорку. Дело в том, что индийские раги и азербайджанские мугамы по своей протяженности резко отличаются от макомов. Это обстоятельство вносит свои коррективы. Если индийскому и азербайджанскому исполнителю и слушателю модель в сжатом виде дает представление о всем произведении, которое относительно невелико, то в силу большой протяженности макомов Тасниф и Тани маком этого сделать не могут. Они отражают дух всего макома скорее в эмоциональном плане, моделируют своеобразную эмоциональную настройку и т. д. В структурном же плане эти первоначальные пьесы представляют модель именно каждой последующей пьесы макома.

Завершая рассмотрение канонической композиционной моде-

¹⁸¹ См.: Касимова С. Народно-национальные истоки мелодии и гармонии оперы «Севиль» Ф. Амирова//Ученые записки Азгосконсерватории. Серия XIII (история и теория). Баку, 1971. № 1 (8). С. 22.

¹⁸² Кароматов Ф., Раджабов И. Шашмаком. Вступительная статья к 1 тому: «Шашмаком». Ташкент, 1966. С. 16; Матякубов О. Локальные особенности хорезмских макомов//Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978. С. 113.

ли, действующей в восточной инструментальной традиционной музыке, необходимо подчеркнуть два момента.

Первый связан с тем важным обстоятельством, что предложенная модель ясно опирается на общие закономерности, характеризующие временные процессы. Это весьма существенно, поскольку в конечном счете означает, что при исследовании композиционных принципов инструментальной восточной музыки вполне возможно, а точнее, совершенно необходимо отталкиваться от музыкальных универсалий, разработанных современной музыковедческой наукой. Данный момент, на наш взгляд, имеет для музыкального востоковедения очень важное методологическое значение. С одной стороны, он направлен на нейтрализацию как европоцентристских, так и востокоцентристских тенденций, одинаково нежелательных при изучении музыкальной культуры Востока. С другой стороны, подход с позиций музыкальных универсалий способен упрочить исторический ракурс такого изучения, актуальный в настоящее время для музыки устной традиции, сделать выводы особенно аргументированными¹⁸³.

Второй момент касается того, что анализируемая композиционная модель функционирует лишь в самостоятельных как вокальных, так и инструментальных пьесах, но не затрагивает циклические произведения целиком. Изучение композиционного канона восточной музыки на уровне цикла требует самостоятельных глубоких изысканий. Дальнейшее исследование канонических композиционных закономерностей традиционной музыки Востока, несомненно, должно осуществляться с учетом всего ее жанрового комплекса.

КАНОН КАК ПРАВИЛО

Практическая реализация композиционной модели в профессиональной монодии осуществлялась по строго определенным правилам. Эти правила представляют собой интонационно-процессуальную «развертку» композиционной модели, т. е. ее временной срез. Напомним, что в явном виде такие правила не фигурируют в дошедших до нас трактатах по музыке, которые разрабатывают, по словам Н. Тагмизяна, «спекулятивную теорию, призванную осмыслить наиболее основополагающие вопросы монодической музыки, в духе высокого академизма и широких обобщений»¹⁸⁴.

¹⁸³ Об этом см.: Галицкая С. П. Некоторые методологические аспекты изучения восточной монодии // Научно-исследовательская работа в музыкальном вузе и пути ее интенсификации в свете решений XXVII съезда КПСС. Тезисы докладов. Ташкент, 1987.

¹⁸⁴ Тагмизян Н. Об изучении методов импровизации в профессиональном музыкальном искусстве устной традиции // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978. С. 74.

И лишь некоторые из подобного рода трудов содержат рекомендации (педагогические наставления) для музыкантов-практиков, например, такие, как «Руководство по восточной музыке» Тамбуриста Арутина (первая половина XVIII столетия) и труд У. Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки»¹⁸⁵.

Настоящая работа не предполагает выведение всех правил, на основе которых профессиональные музыканты разворачивали композиционную модель инструментального произведения во времени и пространстве. Эти правила, несомненно, чрезвычайно многообразны, и касались самых различных сторон художественного произведения, прежде всего лада, синтаксических и собственно композиционных особенностей.

Здесь мы остановимся на одном композиционном приеме, получившем достаточно широкую «прописку» как во времени, так и в пространстве художественного творчества, приеме, пока не имеющем в искусствоведческой литературе единого названия, приеме, выступающем как одно из основных правил формирования художественной композиции. Следы его обнаруживаются в произведениях различных видов искусств — и в литературе (от Древней Греции и до наших дней), в архитектурном орнаменте, в музыке, причем в исследованиях различных авторов он фигурирует под различными названиями. Так, О. М. Фрейденберг, назвавшая данный композиционный прием «принципом поступательной композиции» (или правилом «нанизывания»), считала, что он впервые появился в творчестве древнегреческих авторов, например, в «Трудах и днях» Гезиода. К этому же типу формирования композиции автор относит и комедии Аристофана¹⁸⁶.

Тот же прием, но в несколько измененном виде, породил, например, специфически легкий, «несерьезный» литературный жанр в XVI в. в Японии, известный под названием «ренг». Буквально ренг — это шуточные «нанизанные» строки. В отличие от древнегреческой литературы, в которой произведение имеет конкретного автора, японский ренг сочинялся группой поэтов — мастеров ренга. Структура жанра такова: обычно самый уважаемый из присутствующих на состязании поэтов сочиняет маэку (начальные строфы, двустихие, в котором должно быть заключено какое-либо комическое противоречие или загадка и т. п.). Другие поэты присочиняли к начальным строфам цукеку (дополняющие строфы). Именно в цукеку выявлялись виртуозность автора, гибкость его поэтического мышления¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке (перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна). Ереван, 1968; Гаджибеков Узеир. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957.

¹⁸⁶ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 481.

¹⁸⁷ Кин Дональд. Японская литература XVII—XIX вв. М., 1978. С. 10.

Приведем некоторые образцы ренга.

Маэку:

Тут тебе и боязно,
Тут тебе и радостно.

Цуэку:

Идя к жениху,
перейти в вечерней мгле
по бревну ручей.

(Моритаке, XVII в.)¹⁸⁸.

Маэку:

Одеяние из дымки
по подолу промокло.

«Подразумевается,— пишет Д. Кин,— что... низовья, не скрытые туманной дымкой, темнее, чем вершины гор, подобно промокнутому и потемневшему подолу одежды, волочащемуся по сырой земле»¹⁸⁹.

Вот дерзкий ответ знаменитого поэта XVI в. Сокана:

То весна пришла —
и вот богиня Сао¹⁸⁹
мочится стоя.

А вот продолжение другого поэта, Сате, по мнению Д. Кина, «совершенно беззубое»:

Будто кто вспугнул —
стаей гуси поднялись
с поля заливного.

Здесь нет ничего, что могло бы позабавить современного любителя поэзии, кроме упоминания заливного рисового поля, ассоциирующегося с образом промокнувшего по подолу одеяния»¹⁹⁰.

Этот прием фактически заключается в том, что заданная тема как бы варьируется авторами в «бесконечной», открытой форме чередующихся относительно завершенных фрагментов. Он получил большое распространение не только в состязаниях японских поэтов. Явлением того же порядка оказываются и состязания острословов, широко распространенные на Востоке как в древности, так и в наши дни. Известны и соревнования средневековых

Автор отмечает, что ренг в дальнейшем получил свое развитие в качестве серьезного литературного жанра.

¹⁸⁸ Там же. С. 11.

¹⁸⁹ Сао — богиня весны//Там же. С. 12.

¹⁹⁰ Там же. С. 12.

ученых (например, при правлении Улугбека в Самарканде)¹⁹¹. Будущий армянский ашуг, обязательно проучившийся много лет у какого-нибудь известного мастера, должен был сдавать публичный экзамен, в котором ему нужно было продемонстрировать свободное владение сложной системой канонических правил и технических приемов, «строго регламентирующих как творческий процесс, так и исполнительское искусство»¹⁹². Только после этого экзамена ему присваивались звание «ашуг» и псевдоним, т. е. выдавался своеобразный диплом о высшем профессиональном музыкальном образовании. Но подлинная известность и определенная репутация приходили только после участия в состязаниях ашугов, на которых приходилось «здесь и сейчас» импровизировать на заданную тему с учетом приема последовательного, с внешней стороны имевшего вид чисто механического «нанизывания»¹⁹³.

Широкое применение названный принцип получил в узбекской и таджикской профессиональной музыке устной традиции. Интересно, что исследователи, обнаружившие подобный прием в формообразовании, отмечают его как «очень своеобразный принцип формообразования»¹⁹⁴. На наш взгляд, выражение «очень своеобразный» в общем контексте можно понять как специфический именно для узбекской музыки. В данном случае явлению всеобщему ошибочно придаются черты индивидуального, национально-специфического. У различных авторов этот принцип получил различные названия. Так, О. Бочкарева именует его «прорастанием наоборот»¹⁹⁵. Автор настоящей работы в свое время назвал его

¹⁹¹ История Самарканда. В 2 т. Ташкент, 1969. Т. 1. С. 212—255.

¹⁹² Манукян М. Гусаны Армении. М., 1977. С. 11.

¹⁹³ Там же. Вспомним в связи с этим и состязание органистов в Галле, в котором участвовал И. С. Бах в 1714 г., посвященное памяти Генделя, где все собравшиеся музыканты отдали пальму первенства именно Баху. Лишь после победы на этом состязании Бах получил известность как исполнитель и стал получать приглашения в различные немецкие города для участия в концертах. Или другое состязание Баха — осенью 1717 г. в Дрездене — с прославленным французским виртуозом Маршаном, с которого последний тайно исчез. Общим между всеми этими состязаниями является то, что мастерство музыканта оценивалось не потому, как он заранее подготовил свою концертную программу, а по его умению здесь и сейчас на глазах у публики продемонстрировать свое умение разработать предложенную тему. В этом коренное отличие подобных состязаний от современных конкурсов, в которых решающую роль играет именно предварительная подготовка, когда конкурсант, полностью зная программу, заранее ее выучивает. Собственно, начиная с известного «состязания» Листа и Тальберга в начале 1837 г. в Париже, импровизационное начало как главный критерий при оценке мастерства состязующихся уходит в прошлое.

¹⁹⁴ Ахунджанова Н. А. О принципах развития в узбекской народной музыке // Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1976. С. 21.

¹⁹⁵ Бочкарева О. Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодии узбекской народной инструментальной музыки. Автореф. дис. ... канд. искусств. Ташкент.

«принципом наложения», а несколько измененный вариант — «принципом замещения»¹⁹⁶. Н. А. Ахунджанова предлагает еще одно наименование — «принцип совмещения»; этот термин, по ее мнению, удачно объясняет рассматриваемое явление, поскольку в нем наблюдается соединение двух принципов развития: обновления и репризности¹⁹⁷. Вл. Протопопов назвал аналогичный принцип развития, действующий и в многоголосной музыке, «принципом прорастания»¹⁹⁸.

Представляется, что каждое из этих наименований акцентирует какую-то одну сторону исследуемого приема, но их объединяет то, что в конечном счете они фиксируют факт наложения в процессе развития на данный тезис (интонационный элемент) либо того же материала («а» — буквально повторенный или видоизмененный), либо материала нового. Причем новый элемент («в») может вырасти из первоначального путем постепенного накопления изменений отдельных субэлементов, составляющих основу исходного, когда эти количественные изменения в конечном итоге приводят к качественным.

Все названные приемы и принципы реализуют один из существенных универсальных признаков, действующих в окружающей нас действительности, который можно условно назвать «принципом закономерной последовательности» (разрядка наша.—Ю. П.). Этот принцип буквально пронизывает все сферы человеческой деятельности. В логике, например, его определяют как «такое качество правильного логического мышления, которое свидетельствует о том, что рассуждение свободно от внутренних противоречий самому себе по одному и тому же вопросу, взятому в одно и то же время и в одном и том же отношении... Логическая последовательность означает... следующее: мысли в рассуждении (умозаключении, теории) так органически связаны, что содержание каждой новой мысли с необходимостью вытекает из предыдущей мысли... Отступление от этого правила означает логическую непоследовательность»¹⁹⁹.

Универсальность действия принципа закономерной последовательности объясняется прежде всего тем, что он организует порядок в любом действии или явлении. С некоторыми так или иначе организованными последовательностями приходится сталкиваться практически ежедневно, поскольку к ним обращаются всег-

¹⁹⁶ Плахов Ю. Н. О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакова. Автореф. дис. ... канд. искусств. Ташкент.

¹⁹⁷ Ахунджанова Н. А. // Там же. С. 21.

¹⁹⁸ Протопопов Вл. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962. С. 93; Его же. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967. С. 30.

¹⁹⁹ Кондаков Н. И. Логика. М., 1954. С. 57; Его же. Логический словарь. М., 1971. С. 400.

да, когда требуется навести порядок в каком-либо множестве. Здесь чаще всего прибегают к нумерации, в которой используются натуральные числа. В них принцип последовательности, порядок выражен идеально (нумерация страниц, книг, домов и т. д.). Естественно, что наиболее жестко этот принцип используется в математике, где он определяется как «функция, заданная на множестве натуральных чисел и обозначается обычно: $a_1, a_2, \dots a_n$ или $(a_n), = 1, 2, 3 \dots$ »²⁰⁰.

Различают два вида последовательностей — расходящуюся и сходящуюся. «Расходящаяся — это такая последовательность чисел a_n , у которой нет конечного предела, то есть либо ее предел бесконечность, либо не существует вовсе. Сходящаяся — это последовательность чисел a_n , которая имеет конечный предел»²⁰¹. Для того, чтобы возникла та или иная последовательность, должны существовать элементы последовательности, которые могут быть одушевленными и неодушевленными предметами (слова, числа, звуки — сами по себе, а также объединенные в группы или классы). Они, в свою очередь, образуют универсальное множество последовательности. Но закономерная последовательность возникает только тогда, когда элементы поддаются нумерации и их можно логически правильно расположить в один ряд с тем, чтобы возник какой-то смысл. Например, следующее словесное множество, в каком бы порядке мы не располагали его элементы (хотя формально им можно присвоить определенную нумерацию), не создает предметно-смысловую последовательности: ваза, дерево, кошка, музыка, картошка, валка, автомобиль, самолет, пол. А вот другое множество — сентябрь, январь, апрель, июль, март, февраль, август, июнь, ноябрь и т. д. — его элементы поддаются определенной закономерной нумерации, благодаря чему появляется порядок со своей логикой и внутренним смыслом.

В связи со сказанным возникает еще одна проблема — роли знаковости и ее отражательной сущности в восприятии окружающего мира, в том числе и в границах искусства (музыкального, восточного монодического, в частности). Следующее множество (имеются в виду названия звуков, а не их звучание) — си, фа, ми, соль, ре, ля, до — для музыкально необразованного человека совершенно ни о чем не говорит; как бы ни нумеровал он эти звуки, в каком бы порядке их не располагал, в его сознании не возникает никакой осмысленной музыкально-значимой последовательности. Музыканту же для образования закономерной последовательности из данного множества даже не требуется нумерация: эти звуки мгновенно в его сознании образуют строго определенный

²⁰⁰ Мантуров О. В., Солнцев Ю. К., Сорокин Ю. И., Федин Н. Г. Толковый словарь математических терминов. М., 1965. С. 331.

²⁰¹ Там же.

ряд, и чем образованнее музыкант, тем большую информацию из этого ряда он извлечет.

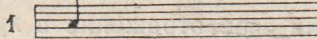
Оба вида последовательностей нашли свое отражение в художественных видах творчества, однако последовательность сходящаяся распространена в гораздо меньшей степени, нежели расходящаяся. Это объясняется прежде всего тем, что во второй из них как бы заложена тенденция к движению, «разматыванию» формы, ее количественному увеличению, которое на определенном этапе переходит в новое качество, тогда как в первой главенствует элемент угасания, свертывания формы. Эти две прямо противоположные тенденции предопределили в конечном счете тот факт, что во временных видах искусства на основе последовательности расходящейся художники организовывали всю форму своих произведений целиком, тогда как свойства последовательности сходящейся позволили использовать ее лишь на отдельных участках формы. Чаще всего такая последовательность выполняла функцию завершения. В. Цуккерман, например, считает, что «функция завершения обладает своим не менее развитым и богатым арсеналом средств. Назовем их. Таково упорное приведение к ладовой и метрической тонике. Первое из них не нуждается в комментариях, что же касается «приведения к метрической тонике», то здесь я имею в виду стопы ямбического типа с длинными затактами. Они ведут к сильной доле как завершающему устою, подобно тому как гармонические обороты ведут к тонике»²⁰². Это высказывание музыковеда относится к многоголосной западноевропейской музыке, но его целиком можно отнести и к музыке традиционной восточной, поскольку и в ней профессиональный музыкант в любом произведении упорно приводит слушателя к основному ладовому устою (тонике), а также и метрической опорности.

Вот как это осуществляют, например, азербайджанские профессиональные музыканты в мугамах. Но, прежде чем демонстрировать сходящиеся последовательности в мугамах, необходимо сказать несколько слов о специфической особенности, связанной с их ритмикой.

Основной метрической единицей в мугамах является четверть, и — как следствие — наиболее употребительными в них размерами служат $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$. Размеры $\frac{6}{8}$ появляются лишь в теснифах и ренгах. Необыкновенная прихотливость ритмики в мугамах возникает за счет чрезвычайно разнообразного деления четверти на большое количество частей — от двух до четырнадцати. Деление это может осуществляться одинаковыми длительностями (условно назовем его «прямым»). Вот как это выглядит на практике:

²⁰² Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1977. С. 11.

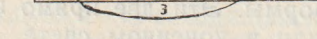
1.



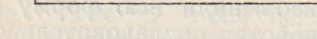
2.



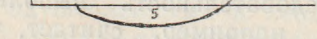
3.



4.

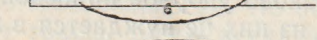


5.



Муғам Забул

6.



Бердашты из муғамы
Забул (10^й такт)

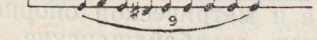
7.



8.



9.



или

10.

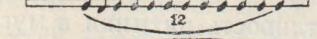


11.



муғам Саргах

12.



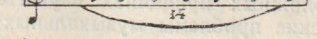
муғамы: Саргах, Баяты Шираз,
Шур

13.



муғамы: Саргах, Шур, Сегях

14.



муғамы: Баяты Шираз,
Шур

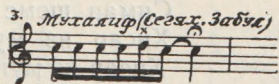
Но азербайджанские мугаматисты не ограничиваются лишь «прямым» делением четвертной длительности. Отдельные части ее, в свою очередь, также могут подвергнуться еще более мелкому дроблению, что в результате дает громадное количество всевозможных ритмических образований, включающих различные длительности. Условно назовем такое дробление «непрямым».

Оба вида ритмического дробления в звуковысотном отношении происходят при исполнении как одного звука (репетиционно), так и разных, что создает для музыканта особые сложности. Очевидно, что при обучении профессионального музыканта все эти приемы отработывались специально, доводились буквально до автоматизма. Думается, что выработка автоматизма в выполнении отдельных элементов только и может обеспечить принципиальную возможность импровизации, понимаемой как свободное комбинирование заранее известных элементов.

Возвращаясь к сходящейся последовательности, отметим, что подводя слушателя к майе (основному устою мугама) или к концу любого логически заверщенного (или относительно заверщенного) мугамного построения, мугаматист, как правило, осуществляет в каденции ритмическое торможение (или ритмическое угасание) вплоть до полной остановки. Такой прием как бы говорит слушателю, что предстоит частичная либо полная остановка движения. Обычно такое ритмическое угасание производится на одном звуке:



Иногда, правда, может появиться вспомогательный звук сверху:



или снизу:



или сверху и снизу одновременно:



Наиболее распространенный прием остановки ритмического движения (можно даже с уверенностью говорить о формуле ритмической остановки) — когда в каждой следующей ритмической группе, всегда равной одной метрической доле (т. е. четверти), в процессе дробления длительности неуклонно увеличиваются, постепенно приводя к завершающей все построения четверти. Остановка осуществляется именно в ней (правда, она может в завершенном виде быть продолжена половинной или целой длительностями), как бы «дроблением наоборот».



Если воспользоваться в качестве индексов порядковыми номерами, под которыми в примере 1 показаны применяемые деления четверти, то процесс ритмического затухания (т. е. сходящейся последовательности) оказывается очень зримым (индекс 1 присваивается четверти, индекс 2 — четверти, разделенной на 2 части, индекс 3 — при дроблении на 3 части и т. д.):

12—8—1	Зил-забул
12—6—3—1	Сегях из мугама Сегях-забул
12—6—1	Ренг маненди-мухалиф из Сегях-забул
11—6—5—1	Мугам Зил-забул
10—9—7—5—1	Шур
10—8—5—1	Майе из мугама Сегях-забул
8—7—4—1	Бердашт из мугама Сегях-забул
8—5—4—1	Бали кабутер из мугама Чаргях
7—7—4—1	Симаи шемс из мугама Шур
7—5—5—1	Хисар из мугама Чаргях
7—5—4—1	Хисар из мугама Сегях-забул
7—4—4—1	Мугам Баяты Шираз
6—4—1	Эмири из мугама Рахаб
6—3—1	Хисар из мугама Чаргях
5—2—1	Бердашт из мугама Сегях-забул

Естественно, в приведенных примерах имеет место не жестко выдержанная последовательность типа 7—6—5—4—3—2—1, хотя и она в процессе завершения интонационного становления в принципе не исключена. Речь идет о ясно выраженной тенденции к ритмическому свертыванию, когда любая предшествующая доля по числу длительностей дробления превышает последующую.

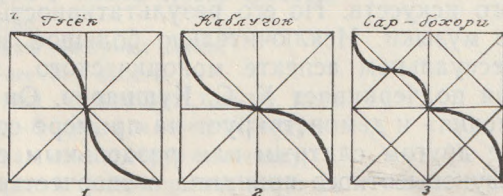
Частный случай схождения — если обе смежные доли равны, что не отрицает общего принципа²⁰³.

В художественном творчестве обращаются чаще всего к расходящейся последовательности как более динамичной. Ее действие проявляется в различных аспектах, причем наиболее важно, что расходящаяся последовательность способна организовать форму произведения в целом, а не только ее отдельные этапы.

Здесь следует отметить следующую закономерность: во-первых, создавая произведение искусства, художники всегда стремились обходиться ограниченным количеством исходных элементов; во-вторых, чем дальше от нас в исторической ретроспективе находится художественное явление, тем проще по своей конструкции первоначальные элементы и тем жестче действуют законы эстетики тождества и связанные с ней различные каноны, понимаемые как в широком смысле (художественно-эстетическом), так и в узком (языково-технологическом).

Иногда в качестве строительного материала участвует лишь один исходный элемент. Учитывая, что его можно расположить в художественном времени и пространстве по-разному (используя как прямые, так и зеркальные виды симметрии), неудивительно, что даже один элемент может быть основой достаточно развернутого произведения искусства.

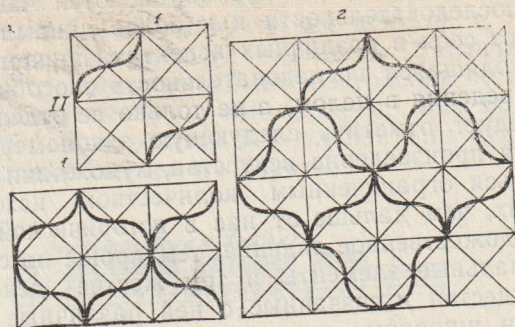
Так, в архитектурном орнаменте Средней Азии принцип расходящейся последовательности был едва ли не самым главным формообразующим средством. Среднеазиатские мастера, используя элементы, распространенные еще в античной архитектуре, — «гусек» и «каблучок» и созданный на их основе среднеазиатский вариант, называемый «сар—бохори», при помощи их нанизывания один за другим создавали самые разнообразные орнаментальные композиции:



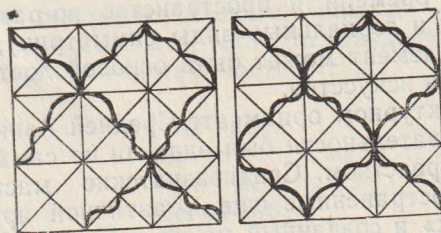
В основу узора кладется тот же гусек, он повторяется и на противоположной стороне ромба так, что линии их параллельны. Получаемая фигура располагается на всей декорируемой плоскости с той разницей, что верх и низ фигуры одинаковы (в обеих фигу-

²⁰³ Стабильным здесь является сам принцип схождения, мобильным же — конкретная форма его воплощения.

рах может быть употреблен каблучок или иной элемент, скомпонованные по тому же принципу):



Следующая схема повторяет схемы 1 и 2, но вместо гуська и каблучка использована фигура сар — бохори (она состоит из гуська и дуги):



Таким образом, нанизывая один и тот же элемент практически до бесконечности, можно заполнить большое пространство²⁰⁴.

Описываемый прием «нанизывания» (принцип организованной последовательности) иллюстрировался на примере словесного и изобразительного искусств. Но его результативность обнаруживается и в сфере музыки. Исключительно большое значение этого метода в процессуальном аспекте монодического звукоряда и ладообразования подчеркивает Х. С. Кушнарев. Он называет его «методом сцепления» и демонстрирует на примере соединения тетракордов друг с другом слитным или раздельным способом. Господство этого звуковысотного принципа в творчестве народов всего Переднего Востока автор объясняет «тенденцией сообщить интонации максимальную степень концентрированности и текучести»²⁰⁵.

Интересно, что выразительность приема нанизывания, играю-

²⁰⁴ Схемы взяты из монографии Л. И. Ремпеля. См.: Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1964. С. 234—235.

²⁰⁵ Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958. С. 358. См. об этом также: Слезко А. Е. Вопросы фор-

щего универсальную роль в различных видах искусства эстетики тождества, отчасти сохранилась и в художественном творчестве нового времени. Естественно, чем ближе к нашему времени создано то или иное произведение, тем слабее действуют веками установившиеся законы искусства эстетики тождества, тем свободнее оперирует художник различными средствами выразительности. Если же современный автор при создании произведения обращается к каким-либо каноническим «рецептам», то часто это производит необычайное впечатление, вызывает ощущение иронии, шутки, юмора, насмешки и т. д.

Вот, например, образец, когда при использовании принципа буквального наложения в структуре нанизываемых элементов практически без всяких изменений (аналогично тому, как он использован в некоторых инструментальных пьесах Шашмакова), С. Я. Маршак создает свое известное шутивное стихотворение для детей «Дом, который построил Джек» (из английских народных песенок). Приведем его полностью:

- [a [Вот доме,
Который построил Джек.
- [b [А это пшеница,
Которая в темном чулане хранится
- [a [В доме,
Который построил Джек.
- [c [А это веселая птица-синица,
Которая ловко ворует пшеницу,
- [b [Которая в темном чулане хранится
- [a [В доме,
Который построил Джек.
- [d [Вот кот,
Который пугает и ловит синицу,
- [c [Которая ловко ворует пшеницу,
- [b [Которая в темном чулане хранится
- [a [В доме,
Который построил Джек.
- [e [Вот пес без хвоста,
Который за шиворот треплет кота,
- [d [Который пугает и ловит синицу,
- [c [Которая ловко ворует пшеницу,
- [b [Которая в темном чулане хранится
- [a [В доме,
Который построил Джек.

мообразования в киргизской народной инструментальной музыке. Автореферат дис. ... канд. искусств. М., 1977; Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент, 1979; Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. М., 1928; Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Ташкент, 1979 (раздел «О чертах народно-ладового мышления». С. 16—40).

f [А это корова безрогая,
 Лягнувшая старого пса без хвоста,
e [Который за шиворот треплет кота,
d [Который пугает и ловит синицу,
e [Которая ловко ворует пшеницу,
b [Которая в темном чулане хранится
a [В доме,
 Который построил Джек.

g [А это старушка, седая и строгая,
 Которая доит корову безрогую,
f [Лягнувшую старого пса без хвоста,
e [Который за шиворот треплет кота,
d [Который пугает и ловит синицу,
c [Которая ловко ворует пшеницу,
b [Которая в старом чулане хранится,
a [В доме,
 Который построил Джек.

h [А это ленивый и толстый пастух,
 Который бранится с коровницей строгою,
g [Которая доит корову безрогую,
f [Лягнувшую старого пса без хвоста,
e [Который за шиворот треплет кота,
d [Который пугает и ловит синицу,
e [Которая ловко ворует пшеницу,
b [Которая в темном чулане хранится
a [В доме,
 Который построил Джек.

k [Вот два петуха,
 Которые будят того пастуха,
h [Который бранится с коровницей строгою,
g [Которая доит корову безрогую,
f [Лягнувшую старого пса без хвоста,
e [Который за шиворот треплет кота,
d [Который пугает и ловит синицу,
e [Которая ловко ворует пшеницу,
b [Которая в темном чулане хранится
a [В доме,
 Который построил Джек²⁰⁶.

Подобная система композиции очень удобна как для автора, так и для восприятия благодаря большому количеству неизменно повторяющегося материала. В приведенной форме обращает на себя внимание факт, что она как бы открыта, т. е. может в любой удобный по смыслу момент завершиться, но в то же время в силу

²⁰⁶ Маршак С. Я. Сказки, песни, загадки. М., 1960. С. 761.

принцип
 конечност
 но, как б
 у равнове
 сюжет п
 любом с
 вительно
 исчислен
 прием н
 мышлен
 художес

Обра
 через п
 ный пр
 очень п
 мена ср
 простра
 ства и
 ческом
 жающе
 художе
 гося м
 Поэтом
 раннег
 ковой
 чинами
 темат
 ционно

Ин
 образ
 тради
 специ
 В хол
 рондо
 па ра
 дальн

207
 предст
 тия. J
 адреса
 208
 ния,
 щая с
 209
 хов
 «Вост
 Азии

принципа нанизывания может продолжаться по существу до бесконечности. Прогрессия, которая в ней действует неукоснительно, как бы гарантирует симметрическое соотношение всех частей, уравнивает их²⁰⁷. При любой протяженности такой формы сюжет постоянно развивается и углубляется, и кульминация в любом случае окажется в точке золотого сечения. Поэтому неудивительно, что подобные формы легко поддаются математическому исчислению. Весьма показательно, что С. Я. Маршак использовал прием нанизывания в произведении для маленьких читателей, мышление которых как бы в филогенезе моделирует особенности художественной мысли отдаленных от нас эпох²⁰⁸.

Обращение С. Я. Маршака к своим маленьким читателям через подобную, легко запоминающуюся форму, чей конструктивный принцип расходящейся последовательности «схватывается» очень просто, наталкивает на мысль, что и в древности, и во времена средневековья не случайно она получила такое широкое распространение в самых различных видах художественного творчества и у самых разных народов. Человечество в своем «младенческом» возрасте, очевидно, также нуждалось в познании окружающего мира посредством подобных простых, легко доступных художественных форм, в которых много неизменно повторяющегося материала, помогающего быстро усваивать произведение. Поэтому не случайным, а вполне закономерным оказывается факт раннего возникновения и большого распространения в средневековой западноевропейской музыке формы рондо. С теми же причинами связано и то, что первые образцы рондо оказались монотематическими, когда вся форма вырастает из единого интонационного тезиса.

Интересно, что примерно в это же время сформировалось своеобразное рондо и в восточной профессиональной музыке устной традиции. На примере инструментальных пьес Шашмакома ее специфика уже затрагивалась ранее автором данной работы²⁰⁹. В ходе дальнейшего описания нас интересует не столько форма рондо как таковая, сколько прием нанизывания (в виде принципа расходящейся последовательности), лежащей в основе рондальности как способа развертывания восточной инструменталь-

²⁰⁷ Все произведения, написанные выдающимся советским поэтом для детей, представляют большой интерес как с точки зрения композиции, так и восприятия. Любопытно, например, было бы проследить, как с увеличением возраста адресата постепенно усложняется форма стихотворений.

²⁰⁸ Специфика художественных форм, связанных с принципом нанизывания, вернее, специфика их целостности — весьма сложная проблема, требующая самостоятельного изучения.

²⁰⁹ О форме рондо в восточной профессиональной монодии см.: Плавов Ю. Н. Изоморфные моменты формообразования в аспекте проблемы «Восток — Запад» // Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1977.

ной музыки. Подчеркнем, что здесь первичной является расходящаяся последовательность, тогда как рондальность — вторичной.

Выше уже говорилось, что в инструментальных пьесах Шашмакома процесс формообразования зиждется на чередовании так называемых хона и бозгуй. Их роль в процессе формообразования в общем совпадает с ролью рефрена и эпизода (особенно монотематических) в западноевропейской форме рондо. В хона сосредоточено динамическое начало, моменты развития, тогда как бозгуй реализует тормозящие, статические тенденции. Отчетливое противоположение хона и бозгуй, как носителей антитетических факторов формообразования, без сомнения, всегда ясно осознавалось в художественной практике музыкантов прошлого. Не менее отчетливо воспринимается это противоположение современными узбекскими макомистами²¹⁰. Антитеза хона — бозгуй, таким образом, означает наличие двух самостоятельных линий в едином интонационном процессе — динамической линии хона и статической линии бозгуй, каждая из которых имеет свою собственную структуру. Динамическая линия развития (линия хона) обладает самостоятельной внутренней организацией, сущность которой сводится к гарантированию неуклонного нарастания напряженности вплоть до появления кульминационной зоны произведения — ауджа. Несомненно, статика бозгуй призвана подчеркнуть динамику хона, подобно тому, как в европейских рондо стабильность рефрена оттеняет мобильное в эпизодах. Живое интонирование и восприятие подразумевает взаимодействие обеих тенденций: динамика хона осмысливается должным образом лишь на фоне статичности бозгуй. Таким образом, с точки зрения формы в целом статичность бозгуй функционально активна, она оттеняет и, тем самым, как бы усиливает динамизм хона.

Интонационно бозгуй чаще всего не отличается от первоначальной хона. Можно сказать, что первоначальное замкнутое построение, фигурирующее под названием хона или бозгуй, в сущности, нельзя назвать ни тем, ни другим. Их роль в форме определяется только в процессе интонационного развертывания. По-видимому, начальное построение является скорее функционально нейтральным элементом, могущим в ходе развития монотематически превратиться равно как в хона, так и в бозгуй. Лишь движение формы дифференцирует такой материал в функциональном отношении. Если подобный контраст на начальном этапе формообразования в принципе отсутствует, то по мере интонационного продвижения он все более углубляется и достигает максимума в зоне ауджа и последнего бозгуя.

²¹⁰ Сведения почерпнуты из бесед автора с академиком Ю. Раджаби.

Обязательное присутствие в профессиональной инструментальной пьесе (и не только макомной) названного контраста, носителями которого являются хона и бозгуй, для создающего подобные произведения является своеобразным «узелком на память»²¹¹. Этот контраст — составная часть модели инструментальной пьесы. Внимание традиционного музыканта сосредотачивается в основном на изменяющейся, динамической части, т. е. на линии хона, поскольку бозгуй, единожды созданный, вставляется между изменяющимися разделами как бы автоматически. Главная задача — это конструирование первоначальной и всех последующих хона таким образом, чтобы каждая следующая звучала динамичней, напряженней предыдущей и планомерно подготавливала появление главной кульминации — катта ауджа.

Бозгуй, первоначальная и все последующие хона составляют, в основном, из двухтактных построений — ритмоинтервальных блоков²¹². Эти блоки можно назвать основной структурной ритмической единицей инструментальных пьес Шашмакома. Они являются своеобразными матрицами, комбинируя, переставляя которые музыканты добиваются определенного художественного результата. По своей формообразующей роли ритмоинтервальные блоки аналогичны мадохиллю, медальону или розетке в архитектурном орнаменте: и те, и другие обладают известной структурной завершенностью, но ни те, ни другие не представляют целостной композиции, являясь лишь ее частью. В инструментальных макомных пьесах только на уровне ритмоинтервальных блоков возникает интонационная характеристика, своеобразность каждой из них.

Напомним также, что ритмоинтервальный блок включает два такта, которые, в свою очередь, составлены из четырех полутактов. В целях выявления модели каждому новому блоку (т. е. блоку, звучащему впервые) целесообразно присвоить порядковый номер (или индекс). Под этим индексом данный блок фигурирует на протяжении всего произведения независимо от числа появлений. Поскольку каждая пьеса базируется на только ей присущей комбинации элементов (полутактов, тактов, блоков, строк), постольку

²¹¹ Зафиксированное разделение на хона и бозгуй имеют 44 из 46-ти инструментальных пьес Шашмакома. В хорезмских макомах это разделение дается не во всех произведениях. Инструментальные же пьесы, опубликованные в I, II, III томах «Узбек халк музикаси» в записи Ю. Раджаби (ред. Ил. Акбаров), такого зафиксированного разделения не имеют. Но, тем не менее, все они строятся аналогично макомным инструментальным произведениям. В них также имеются изменяющиеся (динамические) и неизменяющиеся (статические) разделы, т. е. разделы, выполняющие те функции, которые в Шашмакоме закреплены за хона и бозгуй.

²¹² Ритмическая конструкция любой инструментальной профессиональной пьесы представляет собой четко организованную систему. Подробнее об этом см. очерк «Канонические закономерности ритма».

нет необходимости вводить индивидуальный для каждой отдельной пьесы набор индексов. Естественно, один и тот же индекс в разных произведениях обозначает различные ритмоинтервальные блоки. В принципе возможными совпадениями индексов и их рядов в различных пьесах можно пренебречь, так как система индексов привлекается для исследования лишь внутренней структуры произведений.

Макомная инструментальная пьеса состоит из различных ритмоинтервальных блоков (их число колеблется от 3 до 23), каждый из которых в процессе становления монодии варьируется. Варированию подлежат его ритмическая, интервальная и высотная стороны. Последовательное соединение одного блока с другим (новым или варьируемым) обычно осуществляется плавно. Показательно, что внутренняя структура и конкретный выбор блоков обеспечивают возможность осуществления плавного соединения практически каждого блока с любым предыдущим или последующим независимо от перемещения их в пределах звукоряда. Этой особенностью отличается большинство инструментальных произведений Шашмакома: интонационное становление в них всегда допускает несколько вариантов сочетаний ритмоинтервальных блоков, дающих плавный переход от одного к другому. Это отвечает специфике интервального строения узбекской профессиональной монодии и сохраняет непрерывность течения мелодической мысли.

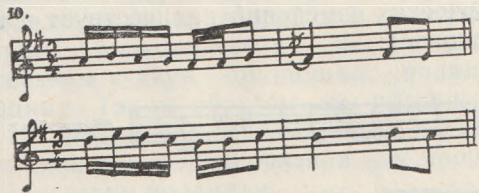
Строго говоря, разные ритмоинтервальные блоки, входящие в состав произведений, обладают известной интонационной общностью, так как комбинируются из одних и тех же исходных элементов. Более того, подобная общность — обязательное условие стилистического и структурного единства произведения. Тем не менее при сравнении двух блоков восприятие без труда оценивает их либо как различные структуры, либо как один блок, представленный в вариантах. Каков же релевантный структурный признак, позволяющий безошибочно определять блок как вариант или как нечто новое?

Анализ инструментальных макомных пьес показал, что на уровне ритмоинтервального блока таким признаком является мелодический контур. В данном контексте термин «мелодический контур» трактуется весьма узко: для совпадения мелодических контуров тех или иных построений нужно совпадение не только направления и общего характера мелодического рисунка, но и равенство ступеневой величины интервалов (тоновая величина их может быть различна)²¹³. Именно таким образом понимаемый контур

²¹³ Мелодический рисунок отличается определенной структурой и выраженной самостоятельностью. См., например: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Гл. II. М., 1967; Мазель Л. А. О мелодии. Гл. IV. М., 1952.

мелодической линии составляет необходимый и достаточный элемент структуры блоков-вариантов. Все другие стороны — тоновый аспект интервалики, высотное положение и, наконец, ритмическое строение — могут более или менее варьироваться.

Вполне очевидно, что диатоника, на которую опирается узбекская монодия, имеет в виду тесную взаимозависимость между высотным положением блока и тоновой стороной его интервального состава²¹⁴. Так, в Самой из макама Дугох высотное перемещение ритмоинтервального блока не влияет на интервальную (тоновую) структуру:



Ритмоинтервальные блоки Тарже из макама Бузрук — яркий пример ритмического варьирования, не затрагивающего высотного и, следовательно, интервального параметров:



Другие блоки того же Тарже представляют убедительную иллюстрацию высотного положения и ритмической структуры, не касающегося интервалики²¹⁵.

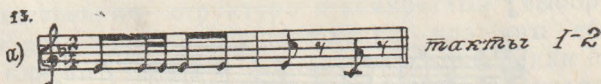


²¹⁴ В данных условиях вполне очевидна также невозможность изменения тоновой стороны интервалики без изменения высотного положения блока.

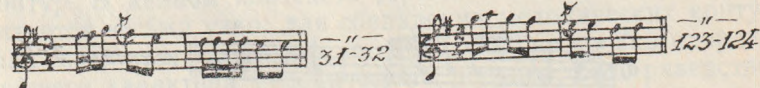
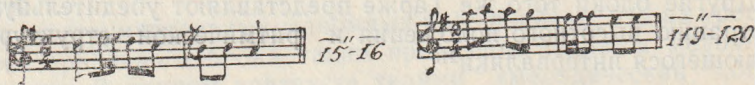
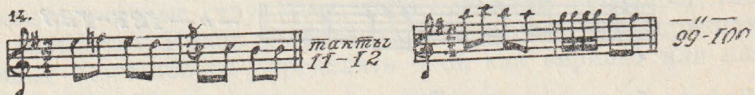
²¹⁵ Вспомогательный звук соль¹, который появляется на слабом времени слабой доли между первым и вторым тактами в примере а) можно не учитывать. Он в целом не нарушает ощущения одного уровня интервальных сопряжений.



Следующий пример (из Сакиль I макома Ирок) демонстрирует возможность ритмического и высотного варьирования блока, где интервальное строение более разнообразно, чем в предыдущих фрагментах. В вариантах а) и б), а также а) и в) кроме высотных и ритмических изменений наличествует и варьирование интервальное (тоновое):



Варьирование одновременно по всем трем параметрам (высотному, интервальному, ритмическому) присутствует в следующих блоках из Тарже макома Бузрук. Показательно, что здесь столь интенсивное разностороннее варьирование охватывает значительное количество блоков:



В любом из приведенных здесь примеров фигурирует блок, представленный в ряде вариантов. Подобная оценка допустима постольку, поскольку в них наличествует стабильный элемент структуры — мелодический контур. Он выступает в роли своеобразного модуля, перемещающегося в музыкальном времени и пространстве пьесы. Специфическим пространственным ограничите-

лем являются ладовые звукоряды, в пределах которых протекает интонационное варьирование. Эти звукоряды можно сравнить с сеткой квадратов, служащих канвой для геометрического орнамента. Мелодический орнамент образуется на диатонической «сетке» подобно тому, как на сетке квадратов возникает орнамент изобразительный. Конкретный контур при этом в какой-то мере аналогичен исходным изобразительным элементам.

Попробуем теперь по предложенной выше модели проследить за возникновением макомной инструментальной пьесы. Все дальнейшее изложение будет представлять собой не что иное, как огрубленную, приблизительную схему процесса становления инструментального произведения, в которой все многообразные аспекты формообразования, выявленного в инструментальных пьесах Шашмакома, сведены к двум принципам, правда, являющимся основополагающими. Таким образом, мы получим некую усредненную пьесу. Но нам важна не сама пьеса как таковая, а принципиальная возможность моделирования как процесса, организованного по каноническим правилам.

Задача первая. Необходимо создать при помощи канонических формул два музыкальных построения, достаточно завершенных по своей форме с расчетом на то, что в дальнейшем один из них должен видоизменяться, динамизироваться, обеспечивать постоянное увеличение напряжения и логично «довести» слушателя до главной кульминации — катта ауджа. Такое построение будет играть роль хона. Второе же построение на протяжении всего произведения будет оставаться неизменным и автоматически вставляться между изменяющимися хона. Он выполняет функцию бозгуй. Известный автор макомной пьесы на базе буквально двух-трех ритмоинтервальных блоков создает и хона, и бозгуй, причем они, как уже упоминалось, интонационно могут мало отличаться друг от друга. Вот, например, хона I и бозгуй из пьесы Тасниф макома Бузрук:

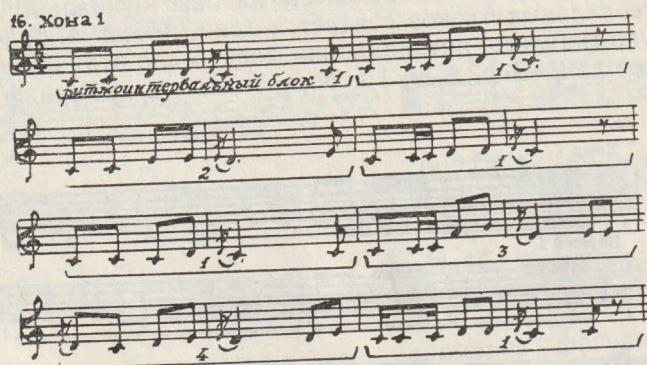
15.

Хона I

Бозгуй I

Они состоят из одних и тех же ритмоинтервальных блоков. Бозгуй — это дважды повторенная хона, в котором при втором

проведении в первом ритмоинтервальном блоке меняется лишь один такт. Лад в процессе сочинения выступает в сущности в пассивной роли, приближаясь в этом отношении к роли сетки квадратов в архитектурном орнаменте. На звукоряд лада, как на сетку, накладываются ритмоинтервальные блоки. Они чередуются в определенном порядке, который заключается в следующем: первый блок опирается на квартный (как в приведенном примере), либо на квинтовый устоя, а последующий (или последующие, если хона конструируется более протяженной) располагается таким образом, чтобы заключительный звук ритмоинтонационного блока оказался бы на первой ступени избранного лада, т. е. выступил бы как основной устоя. Описанный вариант удобен для конструирования коротких по протяженности музыкальных построений. Если же хона или бозгуй предполагаются продолжительными, то оказывается удобным другой вариант: в начале звукоряда помещается ритмоинтервальный блок (его можно повторить дважды, но не более)²¹⁶, внутри которого звуки располагаются горизонтально, либо со сдвигом на секунду (чаще всего вверх, но может быть и вниз). И этот блок утверждает основной устоя. Последующие блоки конструируются с расчетом на то, чтобы обеспечить постепенное завоевание диапазона. Тесситура в процессе развертывания повышается чаще всего до квартного или квинтового устоя. Возврат к основному устоя затем обязателен. Совершается он постепенно при помощи ритмоинтервальных блоков (или одного блока), внутри которых имеется тенденция направления движения вниз. Вот как выглядит результат описанного процесса хона I Тасниф из макама Рост:



Вариантов приведенной схемы может быть чрезвычайно много, но все они подчиняются одной закономерности: если создается

²¹⁶ Вследствие возникновения инерции восприятия.

короткое музыкальное построение, то оно начинается сразу с верхнего кварттового либо квинтового устоя, после чего следует плавный спуск к основному устою; если же требуется продолжительное построение, то движение от устоя идет вверх, как бы постепенно завоевывая звуковое пространство и лишь затем осуществляется плавный спуск к основному устою. Таким образом можно сконструировать первоначальную хона (или бозгуй) любой протяженности.

Следующий этап связан с созданием на основе первоначальных хона и бозгуй произведения целиком. Выше уже упоминалось, что катта аудж как бы подчиняет себе всю структуру произведения. Все музыкально-выразительные средства направлены на то, чтобы логично подготовить слушателя к восприятию ауджа, планомерно и неукоснительно к нему подвести. Но, кроме этого, не следует забывать, что обучение искусству исполнения макомов происходило исключительно на слух. Необходимость изустного запоминания громадных по протяженности циклов, отдельные пьесы которого также отличаются весьма большими размерами (некоторые достигают 320 тактов), предъявляет к структуре произведения (а равно как и к структуре восприятия) особые требования. Поэтому в строении пьесы должны содержаться моменты, значительно облегчающие запоминание и воспроизведение. Таким моментом является прежде всего рационализм строения, обеспечивающий быстроту и прочность усвоения элементов структуры. По-видимому, рационализм, проявляющий себя на разных уровнях, но не нарушающий естественность и органичность интонационного процесса, и есть один из признаков профессионального мышления. В частности, рациональные черты организации монодии резко повышают результативность экстраполирования. Поэтому при восприятии, «нацеленном» на запоминание, этот момент, уменьшающий удельный вес механической памяти, имеет немаловажное значение.

Одним из рациональных способов организации интонационного материала является такой, который мы и называем принципом закономерной последовательности. Основные черты этого формообразующего принципа расходящейся последовательности для инструментальной макомной пьесы таковы:

1. Исходная хона, оставаясь в целом интонационно неизменной, входит как обязательная составная часть в каждую последующую хона в качестве заключительного раздела.

2. Не только первая, но и любая предыдущая хона целиком повторяется во всех предыдущих.

3. Каждая последующая хона начинается выше предыдущей, завершается же на нижней тонике (это, как уже говорилось выше, относится и к первоначальной хона). Взаимодействие указанных моментов создает, во-первых, увеличение каждой последующей хона по сравнению с любой предыдущей и, во-вторых, приводит к

появлению в высотном отношении нового материала непосредственно в начале каждой хона, начиная со второй.

Описываемый формообразующий принцип отражает следующая схема:

¹⁷	<u>Хона 1</u>	<u>Хона 2</u>	<u>Хона 3</u>	<u>Хона 4</u>	<u>Хона 5</u>
	А	ВА	СВА	ДСВА	ЕДСВА

Принцип последовательности определяет порядок расположения материала во времени и пространстве формы. Бесспорно, этот принцип характеризуется строгой логичностью и, в сущности, он есть не что иное, как своеобразный алгоритм, на основе которого осуществляется становление линии хона²¹⁷. Бозгуй же специально-го внимания музыканта к себе не привлекает, так как он автоматически вставляется между хона. Последняя, кульминационная, она же и самая протяженная хона (обычно это 6-я или 8-я по счету) начинается обычно в пределах от соль² до до³ и постепенно (постепенно) спускается вниз к основному устою, после чего помещается последний бозгуй. По этому принципу сконструированы семь пьес инструментальных разделов Шашмакома из 46 (это Тасниф из макома Бузрук, Дугох и Ирок; Тарже из макомов Се-гох и Ирок, и Гардун из макома Бузрук).

В остальных 39 произведениях действует тот же принцип организации интонационного материала внутри пьесы, но в несколько измененном виде. Смысл его заключается в следующем. Если в произведениях, где основой формообразования является принцип наложения (принцип расходящейся последовательности), когда каждая следующая хона оказывается по своим масштабам больше предыдущей, причем новый материал, помещаясь каждый раз в начале хона, оказывается тесситурно на более высоком уровне, то в произведениях, формообразование которых зиждется на принципе замещения, при всех прочих равных условиях обновление музыкального материала и тесситурное повышение осуществляется другим способом. Прежде всего любая хона, на каком бы расстоянии от ауджа она не находилась, всегда остается масштабно неизменной, но при этом, чем ближе к ауджу расположена хона, тем большее количество новых блоков в ней фигурирует. Новые ритмоинтервальные блоки, группируясь в начале каждой серединной хона, располагаются обычно выше тех, которые они замещают.

²¹⁷ Здесь вполне сознательно не рассматриваются возможные варианты конкретной реализации описываемого принципа. Например, не всегда следующая хона оказывается ступенью выше предыдущей. Иногда некоторые ступени пропускаются. Это связано с величиной первоначальной хона и с ладовым фактором (хона не помещается на тех ступенях лада, между которыми образуется тритон, не свойственный в целом узбекской монодии, и т. д.).

Процесс постепенного и по мере продвижения к ауджу все более интенсивного вытеснения старого материала новым — ясно ощущаемая тенденция в формообразовании рассматриваемых произведений.

Вот как действует «принцип замещения» в Мухаммас Чоргох из макома Дугох. Исходная хона этого произведения состоит из семи ритмоинтервальных блоков, первый из которых повторен дважды. Приводим ряд индексов, соответствующих структуре данной хона — 1 1 2 3 4 5 6 7:

18.

ритмоинтервал блок I

Вторая хона Мухаммас Чоргох (по сравнению с первой) включает два новых ритмоинтервальных блока, которые расположены в ее начале. Шесть последующих блоков обеих хона тождественны. Это отражено в ряде индексов — 13 14 2 3 4 5 6 7²¹⁸.

19.

ритмоинтервал блок II

²¹⁸ Возгуй анализируемого Мухаммас Чоргох, записанный в виде ряда индексов, выглядит следующим образом: 1 8 9 10 11 12 6 7.



Этот ряд показывает, что первый блок бозгуй совпадает с первым блоком хона; идентичны также два последних блока хона и бозгуй. Однако бозгуй содержит пять новых блоков (8 9 10 11 12). Поэтому вторая хона открывается блоком под индексом 13.

Зашифровав подобным способом все хона Мухаммас Чоргох, получим следующие ряды индексов:

- Хона I — 11 2 3 4 5 6 7
- Хона II — 13 14 2 3 4 5 6 7
- Хона III — 15 16 15 16 4 5 6 7
- Хона IV — 17 18 19 20 21 22 23 7

Из схемы видно, что во второй хона сравнительно с первой обновились два блока, в третьей — по сравнению со второй — также два блока; но если за точку отсчета принять исходную хона, то обновленной оказывается половина блоков. Кульминационная же, четвертая хона, почти целиком состоит из новых блоков. Данная схема показывает также, что каждая последующая хона, оставаясь стабильной по протяженности, по мере достижения кульминации неуклонно динамизируется за счет внедрения все большего количества новых блоков, которые звучат неизменно выше вытесненных, замещенных.

Все описанное выше имеет прямое отношение к правилам реализации композиционной модели инструментальных пьес Шашмакома, являющих собой среднеазиатское (или логико-стилистически близкое к нему) профессиональное инструментальное музыкальное творчество устной традиции. Но роль композиционной модели, таким образом, оказывается шире — она выполняет не только своеобразную мнемоническую функцию («узелок на память»), но несет в себе определенные предустановленные закономерности и ограничения, в рамках которых автор может действовать, создавая произведения искусства. А эти закономерности и ограничения в процессуальном плане есть не что иное, как правила сочинения профессионального музыкального произведения. Здесь канон выступает в своем прямом значении — в смысле «правила». И тот факт, что исследователи до сих пор не обнаружили подобных письменно зафиксированных правил в дошедших до нас трактатах о музыке, не должен вызывать на этот счет каких-либо сомнений.

МЕРА КАК КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАНОНА

Восприятие красоты природы и природных явлений, существующих независимо от нашего сознания, объективно было доступно человеку на самых ранних этапах социального развития. Основные признаки этой красоты, такие, как пропорциональность, соразмерность, симметрия, гармония цвета и частей целого были глубоко прочувствованы еще первобытными художниками. Эти признаки сохранили свое аксиологическое значение до наших дней, и при оценке любого произведения искусства они являются едва ли не основными критериями.

Чем больше упорядочены, уравновешены и согласованы между собой составные части художественного произведения, тем успешнее оно воспринимается зрителем и слушателем и, следовательно, более надежным и долговечным оказывается его существование в истории культуры того или иного общества. Вообще пропорциональность, симметрия, всякая количественная соотнесенность, «некая повторяющаяся правильность»²¹⁹ — упорядоченность структуры, уравновешенность всех ее составляющих обычно принято называть чувством формы. Собственно, это те качества любого художественного произведения, которые создают в сознании слушателя (зрителя) ощущение совершенства его композиции. Они же оказываются в числе важнейших признаков высокого профессионализма художников.

Количественная сторона художественного канона, выражаемая категорией «мера», была глубоко осмыслена еще в эпоху античности. В древней Греции в трудах деятелей Пифагорейской школы родилась и получила свое развитие эстетико-философская идея: «Мир есть число и гармония». Термины «симметрия» и «гармония» зачастую употребляются как равнозначные и для выражения красоты человеческого тела, и красоты вообще, и в размышлениях об упорядоченности Космоса»²²⁰.

На исходе античности, при переходе к средневековью и на протяжении все этой эпохи и на Востоке, и на Западе число продолжало воплощать «законы равенства, единства и упорядоченности» (*leges aequalitatis et unitatis et arditionis*), которым подчиняется все сущее, формируя некую «космическую мелодию... в круговороте своих исчисляемых времен»²²¹. Весьма ярко эти

²¹⁹ Овчинников Н. Ф. Симметрия — закономерность природы и принцип познания // Принцип симметрии. М., 1978. С. 7.

²²⁰ Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973. С. 24.

²²¹ Цит. по: Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа

идеи выражены в трактате «О музыке» Аврелия Августина (354—430 гг.). Шесть книг этого интересного, в своем роде программно-го для всего средневековья сочинения раскрывают (естественно, на соответствующей методологической основе) числовые закономерности искусства, излагают принципы числовой эстетики. Ставя своей целью познание «высшей истины искусства», Августин видит ее именно в числовых закономерностях. По Августину, не что иное как числа объединяют в единое целое все науки квадривия. Числовая пропорция, по его мнению, есть критерий совершенства и натурального ряда чисел, и произведений искусства²²². Последние же имеют бытие лишь постольку, поскольку они пронизаны числом; в них то, что создается снаружи, должно, насколько это возможно, казаться правильным в свете сияющих внутри чисел²²³. Для Августина, полностью воспринявшего пифагорейскую символику, число выполняет важнейшие семиотические функции: «Числа суть знаки, обозначающие объективно существующие закономерности искусства и процесса его восприятия»²²⁴. Основой всего мироздания Августин считает эстетические принципы «единства, равенства, порядка — ... красоты чистых форм»²²⁵. Эти принципы, в свою очередь, интегрируются наиболее универсальным, лежащим в их основе единым принципом числа.

Несомненно, что сама по себе упорядоченность количественного аспекта произведений искусства принадлежит к числу важнейших эстетико-художественных универсалий. И если отвлечься от мистических выкладок, богословско-философских спекуляций и идеалистических преувеличений, присущих древним и средневековым мыслителям, то многое в их идеях окажется актуальным и в наши дни.

В свете изложенного вполне закономерно выглядят труды, где сквозь призму количественных зависимостей достаточно результативно рассматриваются явления музыкального искусства самых разных эпох и стилей. Так, Л. Александровой принадлежит исследование, где творчество Б. Бартока изучается под углом зрения соразмерности, пропорциональности, симметричности в расположении частей целого. По мнению Л. Александровой, этот аспект помогает полнее осветить особенности стиля художника: «Обобщенное понимание симметрии в музыке Бартока ассоциируется

и ритма//Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981. С. 108. См. об этом также: Матвиевская Г. П. Развитие учения о числе в Европе до XVII века. Ташкент, 1971; Из истории точных наук на средневековом Ближнем и Среднем Востоке (сб. статей под ред. С. Х. Сираждинова). Ташкент, 1972.

²²² Бычков В. В. Там же. С. 74, 80—83.

²²³ Там же. С. 84.

²²⁴ Там же. С. 117.

²²⁵ Там же. С. 122.

с образностью объективного характера, которая проявляется не только в специфике используемых средств, но, в первую очередь, в выборе и трактовке жанров и форм. В целом такая направленность творчества Бартока преломляет его философски объективное, жизнеустойчивое мироощущение и перекликается с вейлевской мыслью об интуитивной реализации идеи симметрии в творческом духе художника»²²⁶.

Аналогичные вопросы, но на более разнообразном музыкальном материале, исследуются М. Ломановым. Автор справедливо приходит к выводу, что изучение количественных закономерностей поможет «дать ключ к пониманию той общей логики, которая заключена в многообразных формах выражения искусства»²²⁷. Работы Ю. Кац, А. Милки, М. Ройтерштейна выявляют некоторые количественные аспекты линейных ладов²²⁸. В трудах Б. Борисова с соавторами, Б. Гаспарова, М. Иглицкого устанавливаются численные закономерности гармонических структур²²⁹.

Мы уже не удивляемся тому, что музыканты самых разных эпох интуитивно постигали строгие количественные соотношения в форме музыкальных произведений и, опираясь только на слух и память, создавали композиции, точность числовых пропорций которых впоследствии была установлена с помощью математических формул. В небольшой работе В. Девуцкого убедительно демонстрируется количественно точное «слышание» формы выдающимися европейскими композиторами — Гайдном, Моцартом, Бетховеном, Чайковским, Прокофьевым, Шостаковичем. Форма в их произведениях практически без всяких искажений «просчитывается» математически²³⁰. Правда, подобную точность В. Де-

²²⁶ Александрова Л. В. О принципах симметрии в композиторской технике Б. Бартока. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Л., 1972. С. 17.
²²⁷ Ломанов М. Элементы симметрии в музыке // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970. С. 165.

²²⁸ Кац Ю. В. Типы структурной организации семиступенных диатонических ладов в народной и профессиональной музыке. Ташкент, 1983; Милка А. П. Одна из возможных моделей ладовой функциональности // Проблемы музыкального мышления и восприятия (материалы конференции). Ташкент, 1972; Ройтерштейн М. И. В помощь ладовому анализу // Советская музыка. 1960. № 8; Его же. Хроматизм ли? // Советская музыка. 1969. № 8; Его же. Граф и матрица как инструменты ладового анализа // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.

²²⁹ Борисов Б. и др. О некоторых чертах эволюции функциональной гармонии // Точные методы в исследовании культуры и искусства (материалы конференции). М., 1971; Гаспаров Б. М. Опыт порождающей модели гармонического уровня музыкального языка (на примере произведений первого периода творчества Бетховена) // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 228, 1969 и др.; Иглицкий М. Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.

²³⁰ Девуцкий В. Точные масштабные отношения в музыкальной форме // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.

вудский считает необходимой лишь для западноевропейской многоголосной музыки. Он пишет: «Существуют музыкальные явления, композиционная стройность в которых не относится к их основным эстетическим требованиям (разрядка наша.— Ю. П.), да она и не может быть достижима, ибо, например, восточная импровизация, мугам... не имеют результирующей связи. В их формообразовании акцентируется, по сути дела, лишь процесс, но не структура—такие сочинения не завершаются, а лишь прерываются по каким-либо причинам»²³¹. Утверждение В. Девуцкого, касающееся восточной музыки, конечно же, ошибочно, поскольку в профессиональной восточной монодии композиционная стройность так же, как и в произведениях европейских композиторов, является основным эстетическим требованием. Заметим попутно, что настоящий очерк как раз и посвящен доказательству этого положения. К сожалению, В. Девуцкий по каким-то причинам оказался незнаком с опубликованными работами, в которых композиционная пропорциональность, стройность произведений профессиональной восточной монодии подтверждается практически теми же формулами, которыми пользуется и В. Девуцкий²³².

Например, инструментальные произведения узбекской профессиональной музыки устной традиции представляют богатый материал для исследования в этом направлении. Строгая иерархическая взаимозависимость элементов, начиная с отдельных деталей и кончая произведением в целом, установление гармонических пропорций как внутри каждого уровня, так и между ними, нередко может быть выражена математически. Математические зависимости проявляют себя в самых различных сферах: в ритме, интонационном строе, формообразовании, в соотношении старого и нового материала и т. д.

Ритмическое строение инструментальных пьес бухарских макомов опирается на разнообразнейшие, но при этом упорядоченные комбинации из ограниченного числа элементов²³³. На всех уровнях ритмической структуры развитие протекает в соответст-

²³¹ Там же. С. 286.

²³² См.: Плахов Ю. Н. К вопросу о структуре инструментальных частей узбекских макомов//Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1968; Его же. О взаимовлиянии формообразования и восприятия (на примере инструментальных частей Шашмакома)//Проблемы музыкального мышления и восприятия (тезисы докладов конференции). Ташкент, 1972; Его же. О двух принципах формообразования в инструментальных частях Шашмакома//Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973; Его же. О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции//Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.

²³³ Подробнее о ритмообразовании в инструментальных пьесах Шашмакома см.: Плахов Ю. Н. К вопросу о ритмической организации инструментальных частей Шашмакома в свете некоторых положений Средневекового Востока//Вопросы истории и теории музыки Узбекистана. Ташкент, 1976.

вии с принципом четности, образуя ряд геометрической прогрессии. В самом деле, приняв за единицу измерения ритмополутакт, мы получим следующую последовательность чисел:

Ритмополутакт	Ритмотакт	Ритмоблок	Ритмострока
1	2	4	8

Вот, например, пьеса Гасниф из макама Наво. Это произведение, состоящее из 144 тактов (размер $2/4$), основано на трех ритмических элементах

20. / ♩ , ♩ и ♩ /,

и пяти ритмических полутактах:



На следующем уровне полутакты объединены в ритмические такты. Новых, не повторяющихся ритмотактов, в пьесе имеется всего 7, из которых в принципе можно получить 42 ритмических блока. Однако в рассматриваемой пьесе используется всего 9 ритмоблоков. Следующий уровень — ритмостроки — их в пьесе также 9. Таким образом, каждый следующий масштабный уровень (кроме последнего) увеличивается в арифметической прогрессии (3, 5, 7, 9 и 9).

Подобным рациональным способом, т. е. с количественно-упорядоченным использованием комбинаций из небольшого числа исходных элементов, организован не только ритм, но весь временной аспект интонационного процесса пьес Шашмакома.

Особенно ясно математические закономерности прослеживаются в интонационном становлении, динамической линии хона. Ориентируясь на масштабный момент, все инструментальные произведения Шашмакома можно разделить на две неравные группы. Первая состоит из семи пьес. В них каждая следующая хона по числу тактов превышает предыдущую. Это увеличение, сочетающееся с неизменным повышением уровня верхней звуковысотной границы хона, служащее внешним признаком нарастания динамики, легко просчитывается следующим образом. Число тактов любой хона, кроме первоначальной, зависит от трех величин: 1) количества тактов исходной хона или ее структурного ядра (X_1); 2) числа тактов, на которое происходит увеличение хона в связи с ее восхождением на одну ступень (A); числа ступеней, на которое удалена искомая хона от начальной (B). Учитывая важнейшую закономерность принципа расходящейся последовательности — вхождение всей предыдущей хона в последующую — и, зная число

тактов начальной хона, а также число тактов, на которое происходит увеличение последующей хона, несложно представить, что количество тактов любой хона (кроме первой) при соблюдении строго поступенного подъема исчисляется по формуле: $X_{2,3,4 \dots} = X_1 + A \cdot B$.

Однако восхождение хона в пьесах первого вида не всегда осуществляется строго поступенно; подъем может проходить с пропусками тех или иных ступеней (чаще всего образующих тритон). В процессе формообразования пропущенные ступени не влияют на число тактов соответствующих хона и поэтому в расчет не принимаются, как если бы их не было вовсе, и исключаются из общего числа ступеней. Обозначив число пропущенных ступеней через C , получим формулу в ее общем виде:

$$X_{n+1} = X_1 + A(B - C), \text{ где } n = 1, \infty$$

Обе формулы фактически соответствуют несколько трансформированной формуле нахождения n -ного члена арифметической прогрессии. Ее отчетливое и систематическое влияние на масштабную сторону формообразования линии хона не подлежит сомнению. В контексте средневековых восточных философских учений о числе²³⁴ это влияние свидетельствует о явно выраженной эстетизированной математизации некоторых сторон интонационного процесса.

Приведенные формулы четко отражают количественный аспект процесса масштабного развития на протяжении хона в пьесах первого вида. Естественно, живое интонационное развертывание не всегда точно совпадает с границами, предопределенными математическими формулами, стремится нарушить формальную сухость. Но отступление от жестких схем-формул никогда не реализуется по произволу, оно всегда происходит в соответствии с требованиями художественного восприятия. В полной мере это относится и к непосредственной реализации канонического правила — формулы, действующих в пьесах первого вида.

В остальных произведениях (пьесах второго вида) протяженность всех хона одинакова. Главным внешним показателем увеличения динамики в линии хона является повышение тесситуры каждой последующей. Процесс чередования ритмоинтервальных блоков в формообразовании пьес второго вида включает два направления. Первое связано с последованием вариантов одного и того же ритмоинтервального блока, другое — с появлением новых блоков. Первое направление говорит о накоплении количественных изменений в интонационном развертывании, второе — о качественном скачке в нем. Тот или иной характер взаимодействия

²³⁴ Матвиевская Г. П. Учение о числе на средневековом Ближнем и Среднем Востоке. Ташкент, 1972; Е. е. же. Развитие учения о числе в Европе до XVII века. Ташкент, 1971.

названных направлений составляет важную часть интонационного процесса в линии хона. Вскрыть главнейшие особенности этого процесса — значит акцентировать в первую очередь активные моменты мелодического движения, совпадающие, в частности, с возникновением новых ритмоинтервальных блоков.

В аналитических целях, направленных на максимальное выделение именно таких моментов, автор присваивает разные индексы только различным блокам, базирующимся на различных мелодических контурах. Варианты же одного блока — независимо от степени варьирования — обозначаются одинаковым индексом. Подобный метод «зашифровки», ориентированный на различия мелодических контуров блока, не учитывает ведущего для структуры узбекской монодии атрибута — постепенного и неуклонного повышения регистра звучания блоков по мере приближения к ауджу. Хотя в принципе данный момент нетрудно показать в обозначениях (посредством ввода дополнительных символов), мы считаем удобным для большей наглядности их не вводить в систему индексов, но постоянно иметь в виду как бы в качестве своеобразного подразумеваемого коэффициента. Предлагаемый способ обозначения, естественно, не может отразить процесс формообразования во всей полноте.

Цель использования данного метода — показать именно количественный аспект динамических тенденций в интонационном развитии, точнее, количественный аспект обновляемости на разных этапах развития. Выявление подобных тенденций в любом процессе посредством присвоения числовых показателей различным его элементам и дальнейшего оперирования такими показателями — метод, достаточно традиционный и широко применяемый в различных областях знаний²³⁵. В настоящей работе система числовых индексов ни в коей мере не отражает абсолютное количество динамики в интонационной структуре. В этой системе находят опосредованное выражение лишь относительные моменты динамики крупных частей формы при приближении их к ауджу, и численные в самой общей форме. В принципе такой метод может быть детализирован за счет количественного описания всех видов варьирования не только на уровне крупных, но и более мелких разделов произведений. Очевидно, детальный количественный анализ, анализ на уровне ритмоинтервальных полутактов, тактов, блоков, строк дал бы более полное представление об указанных тенденциях мелодического становления²³⁶. Однако подобное опи-

²³⁵ В музыкознании он употреблен в работах Ю. Кона, А. Милки, М. Иглицкого и др.

²³⁶ По-видимому, здесь возможно также приложение закона связи между силой раздражителя и интенсивностью вызванного им ощущения, сформулированного Г. Фехнером: «Изменение силы раздражителя в геометрической прогрессии ведет к изменению интенсивности ощущения в арифметической прогрес-

сание далеко выходит за пределы данного очерка. Для решения поставленных здесь вопросов достаточна самая общая форма исчисления, которой мы и ограничиваемся.

В некоторых случаях образуются чрезвычайно интересные закономерности. Зашифровав подобным образом, например, пьесу Самой из макома Дугох, обнаруживаем, что сумма индексов хона дает следующий ряд чисел: 18—36—52—70, что представляет собой близкое подобие арифметической прогрессии с разностью 18 (правда, в середине разность эта нарушена на две единицы).

В Тарже из того же макома Дугох сумма индексов хона будет выражаться почти точно геометрической прогрессией (53—106—210).

Кроме приведенных математических зависимостей, можно назвать целый ряд других, проявляющихся столь же четко.

Если сравнить количество всего интонационного материала, предшествующего кульминационной хона, выраженного в процентах, с количеством буквально повторяющегося материала, также выраженного в процентах, то окажется, что оба эти количества равны. Так, если в произведении буквально повторяется 60% музыкального материала, то кульминация начнется тогда, когда прозвучит 60% материала всех хона, и т. п. Ниже приводим эту зависимость:

Название частей	Буквально повторяющийся материал, %	Материал, предшествующий кульминационной хона, %
Гардун из макома Бузрук	60	60
Тарже из макома Сегох	67	67
Тарже из макома Ирок	70	70
Тарже из макома Рост	70	70
Тарже из макома Ирок	73	73
Тарже из макома Дугох	75	75
Тарже из макома Бузрук	75	75

Отсюда непосредственно вытекает еще одна точная количественная закономерность: объем нового материала в произведении по числу тактов равен последней, кульминационной хона. Это, конечно, не значит, что весь новый материал сосредоточен в кульминационном построении. Он закономерно распределен на протяжении всего произведения. Соотношение нового материала и кульминационной хона (в тактах и процентах) приводим ниже:

Название произведения	В тактах		В процентах	
	новый материал	кульминационная хона	новый материал	кульминационная хона
Гардун из макома Бузрук	24	24	40	40

сии». Цит. по: Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 13.

Тарже из макома Сегох	36	36	33	33
Тарже из макома Ирок	50	50	30	30
Тасниф из макома Рост	94	94	30	30
Тасниф из макома Ирок	76	76	27	27
Тасниф из макома Дугох	21	21	25	25
Тасниф из макома Бузрук	36	36	25	25

Восточные профессиональные музыканты, разворачивая во времени композиционную модель инструментальной пьесы, получали стройную художественную форму, т. е. практически безошибочно помещали кульминацию произведения в точку золотого сечения:

Название пьесы	Всего тактов в пьесе	Точка золотого сечения	Кульминация (наступает фактически)	Погрешность в тактах
Шашмаком				
Маком Наво				
Гардун	96 т.	59,62 т.	60-й	0 тактов
Ораз наъмаси	72 т.	44	41-й	3 т.
Хусайн Мухаммаси	96 т.	59,52	64-й	4 т.
Хорезмские макамы				
Маком Рост				
Маком Рост	407 т.	252, 34 т.	253 т.	0 тактов
Тарже	86 т.	53,32 т.	57 т.	3 т.
Пешрав гардун (без бозгуев)	185	114,7 т.	114-й	0 тактов
Мухаммас I (без бозгуев)	68 т.	42,16	42-й	0 тактов
Мухаммас II (без бозгуев)	84 т.	52,08 т.	47-й	5 т.
Мухаммас ушшок (без бозгуев)	196 т.	121 т.	112-й	9 т.
Сакиль Вазмин	228 т.	141,36 т.	136-й	4,5 т.
Маком Бузрук				
Маком Бузрук (без бозгуев)	259 т.	161,82 т.	146-й	15 т.
Пешрав	97 т.	60 т.	52-й	8 т.
Мухаммас	124	76,88 т.	80-й	3 т.
Сакиль Исламхона	122 т.	75,64 т.	80-й	4 т.
Сакиль Ниязходжа	107 т.	66,34 т.	65-й	1 т.
Сакиль Султан	100 т.	62 т.	64-й	2 т.
Маком Наво				
Пешрав	32 т.	19,84 т.	21-й	1 т.
Пешрав II	77 т.	47,74 т.	53-й	5 т.
Пешрав III	49 т.	30,34 т.	29-й	1 т.
Пешрав IV	99 т.	61,38 т.	56-й	5 т.
Пешрав Зандшир	216 т.	133,92 т.	143-й	9 т.
Азербайджанские мугамы				
Мугам Сегях-забул				
Мугеддима забул	81 т.	50,52 т.	50-й	0 тактов

Забул	51 т.	31,62 т.	30-й	1,62 т.
Ренг	12 т.	7,64 т.	8-й	0 тактов
Сегях	46 т.	28,52 т.	33-й	4 т.
Зил-забул	25 т.	15,5 т.	17-й	1,5 т.
Ренг	40 т.	24,8 т.	22-й	2,8 т.
<i>Мугам Рахаб</i>				
Ренг рахаб	25 т.	15,5 т.	15-й	0,5 т.
Шикестей-фарс	15 т.	9,3 т.	11-й	1,7 т.
Ренг	24 т.	14,88 т.	14-й	0,88 т.
Ирак	16 т.	9,92 т.	10-й	0 тактов

Отмеченные количественные закономерности формообразования в своем непосредственном виде вряд ли доступны восприятию. Они интерпретируются последним, по-видимому, как особая уравновешенность становления формы²³⁷.

Средневековая восточная наука и эстетика выработали определенную систему канонов, которые распространились на многие виды искусств — формы стихосложения, орнамент, архитектуру, каллиграфию, живописные миниатюры и музыку. Действие канонической системы, взятой в количественном срезе, отчетливо обнаруживается в интонационной структуре (и, как результат, в формообразовании) инструментальных разделов Шашмакома и хорезмских макомов (равно как и азербайджанских мугамов). Это вытекает из единства художественно-образного строя искусства средневекового Востока. Однако при всем традиционализме художественного мышления Средней Азии, при всей его рационально-логической направленности роль тех или иных схем, а также возникших на их основе количественных зависимостей в практике различных искусств все же не следует абсолютизировать. Подлинное произведение искусства не исчерпывается схематически понимаемой «системой». Более того, подлинное произведение искусства необходимо подразумевает определенные отступления от жестких требований схемы. Действие схемы, знаменующее собой порядок и нарушение ее диктата, воспринимаемые как беспорядок, находятся в диалектическом единстве²³⁸.

²³⁷ Подробнее об этом см.: Плахов Ю. Н. О двух принципах формообразования в инструментальных частях Шашмакома // Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973.

²³⁸ Об этом Г. Борисовский в книге «Наука. Техника. Искусство» пишет так: «Порядок и беспорядок должны составлять одну пару. Гармоническую. Для этого необходимо, чтобы обе составляющие отличались определенными признаками. Каждый порядок имеет свой индивидуальный беспорядок, беспорядок существует со своим индивидуальным порядком». И далее: «Они должны составлять единство. В этом специфика искусства». Описывая Парфенон и, в частности, его колонны (их симметричность в расположении и асимметричность в толщине), исследователь отмечает: «Парфенон красив потому, что диалектичен. Парфенон красив потому, что порядок и беспорядок находятся в единстве. Единстве противоположностей. Здесь они составляют одну пару. Они допол-

Гармоническое сочетание порядка и беспорядка индивидуальное, неповторимое в каждом совершенном произведении искусства, представляет один из важных моментов его уникальности. Мысль о том, что совершенное художественное творение не может быть неопределенным, приблизительным, неточным, что к совершенству нельзя ничего прибавить и от него нельзя ничего убавить, сформулировал еще Аристотель. В своей «Этике» он подчеркивал, что следует называть только «те результаты совершенными, от которых нельзя ничего ни отнять, ни прибавить, так как совершенство уничтожается избытком или недостатком»²³⁹.

Принцип построения крупных композиций посредством комбинирования ограниченного числа исходных элементов имманентно подразумевает какой-либо порядок в сочетаниях элементов. Последний необходимо возникает как результат сильно выраженного в узбекской монодии инвариантного начала. В таких условиях заведомо невозможно достигнуть абсолютного беспорядка: в любой последовательности элементов устанавливается тот или иной порядок. В свою очередь какой-бы то ни было порядок в художественном произведении диалектически заключает в себе определенный беспорядок.

Одна из форм проявления порядка, например, в инструментальных пьесах Шашмакома — показанная выше точная количественная зависимость между некоторыми элементами его структуры. Строгая логичность формообразования, вытекающая из его главной задачи — оптимального способа достижения ауджа в эстетико-художественных и интонационных условиях узбекско-таджикской монодии, создает принципиальную возможность возникновения таких закономерностей. Они обнаруживают себя подчас в самых неожиданных ситуациях. Однако ни в одном случае «математический» метод организации звукового материала не выдержан от начала до конца без каких-либо нарушений. Так, в основе ритмической структуры Тасниф из макома Наво лежит соотношение членов арифметической прогрессии —3—5—7—9—9. В данном ряде чисел несомненно отчетливо выявлен определенный порядок. Вместе с тем пятый член — 9 — означает отклонение от порядка (поскольку в правильной математической прогрессии должен быть следующий член — 11). Превалирование четности в метрическом строении инструментальных произведений макомов, диалектически связанное как со своеобразием профессионального мышления, так и со спецификой инструментального исполнительства, порождает подавляющее преобладание двухдольного метра в пьесах

Мушкилот (в размере $\frac{2}{4}$ звучит 41 произведение из 46). Это, ко-

нительны. Парфенон это Гармония. А гармония, это нечто большее, чем порядок и беспорядок. Это синтез порядка и беспорядка» (Указ. соч. М., 1969. С. 88—93).

²³⁹ Аристотель. Этика. Спб., изд. Философского общества. 1908. С. 30.

нечно, есть репрезентирование порядка. Но оставшиеся пять пьес (Гардун) опираются на трехдольный метр, и в этом заключен беспорядок. Динамичность сферы хона в пьесе Самои из макама Дугох отражена в ряде арифметической прогрессии, разность которой равна 18. Но связь двух членов (из четырех) покоится на разности, равной 16. Тот же процесс нагнетания динамизма в Тарже из макама Дугох находит выражение в ряде чисел —53—106—210. Этот ряд был бы строгой геометрической прогрессией (что знаменовало бы собой порядок), если бы последнее число было больше на две единицы (беспорядок). Приведенные примеры демонстрируют хорошо организованный порядок, однако в каждом из них содержится «свой» беспорядок.

В макомных инструментальных пьесах второго вида (напомним, что таких пьес большинство) нарастание динамики развития от исходной к кульминационной хона не имеет вида строгих количественных зависимостей. В качестве примера приведем схемы сумм индексов некоторых пьес:

Мухаммас из макама Бузрук

Хона I — 36
Хона II — 60
Хона III — 60
Хона IV — 69

Сакиль Султон из макама Бузрук

Хона I — 39
Хона II — 85
Хона III — 141
Хона IV — 178

Мухаммас Насрулло из макама

Бузрук

Хона I — 29
Хона II — 78
Хона III — 100

Мухаммас из макама Дугох

Хона I — 29
Хона II — 84
Хона III — 99

Мухаммас Чоргох из макама Дугох

Хона I — 29
Хона II — 54
Хона III — 84
Хона IV — 140

В данных примерах указанное увеличение динамики отражено, на первый взгляд, в совершенно беспорядочных рядах чисел, в которых трудно установить какую-либо закономерность. Но и в этом, казалось бы, явном беспорядке, имеется свой жесткий порядок. Суть его заключается в том, что ни одна предыдущая хона по сумме индексов не превышает предыдущую: «движение» таких сумм везде идет по восходящей линии. Даже там, где суммы индексов соседних хона равны (хона II и хона III в Мухаммас из макама Бузрук), отмеченный порядок не нарушается.

Аналогичная ситуация наблюдается и в пьесах первого вида. Несмотря на то, что основной конструктивный принцип, на котором базируется формообразование, вполне поддается математи-

ческому исчислению, что безусловно является высокоорганизованным порядком, однако в каждом конкретном произведении этот порядок так или иначе нарушен (вследствие пропуска ступеней, некоторых изменений в правилах увеличения протяженности хона и т. д.).

Подобное «гибкое» проявление порядка в формообразовании линии хона макомных инструментальных пьес, по существу, направлено на обеспечение оптимальных интонационных условий для достижения, воспроизведения и восприятия ауджа. Уже не раз отмечалось, что достаточно многочисленные моменты рационально-канонического — обязательный и существенный атрибут профессионализма в макомном мышлении.

Мастера искусств Средней Азии великолепно чувствовали красоту порядка, прекрасно умели устанавливать его в форме своих произведений, о чем свидетельствуют тщательная продуманность и выверенность приемов. Вместе с тем профессиональные восточные художники не менее остро ощущали то, что гораздо позднее американский ученый Джон Р. Пирс выразил следующими словами: «Хотя порядок и необходим искусству, однако посредственное искусство страдает как раз от избытка порядка... Как только в искусстве будет проведен математически точный порядок, искусство умрет»²⁴⁰. В художественных произведениях на Востоке всегда ценилось не только жесткое следование издавна выработанным канонам, но и индивидуальная манера мастера, оригинальность исполнения, которые создают впечатление неповторимости художественного творения. По этому поводу Л. И. Ремпель писал: «В среднеазиатских гирихах мы постоянно наблюдаем отход от чисто математической правильности фигур, открывающий простор мысли и фантазии художника. Но было бы странно видеть художественные качества орнамента только в случаях нарушения правил строгой геометрии. Нет, художественные качества гирихов не стоят в противоречии с закономерностями их чисто математического (или, точнее, геометрического) построения»²⁴¹.

Весьма ценные соображения ученого, касающиеся стиля и художественной природы архитектурного орнамента, в полной мере могут быть отнесены к другим видам искусства, в том числе и к музыкальным профессиональным жанрам устной традиции. Шашмаком, мукам, макам, мугам — это основанное на эстетике тождества строго канонизированное искусство не потеряло для нас живой прелести. Его высокие эстетические достоинства рождаются в процессе органически противоречивого взаимодействия мате-

²⁴⁰ Цит. по кн.: Кобринский Н., Пекелис В. Быстрее мысли. М., 1963. С. 331.

²⁴¹ Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961. С. 183.

матически-рационального и ярко эмоционального начал. Именно такое взаимодействие позволило профессиональным музыкантам Востока создавать на базе количественно-унифицированных принципов подлинно художественные произведения.

Нами был рассмотрен с позиций канонической меры, т. е. с точки зрения количественных отношений, возникающих в ходе интонационного становления в профессиональной монодии, сравнительно ограниченный музыкальный материал — инструментальные пьесы Шашмакома, хорезмских макомов и азербайджанских мугамов. Однако даже этот небольшой объем исследуемой музыки позволил сделать ряд, на наш взгляд, перспективных выводов. Дальнейшее изучение канона как меры, направленное на углубление и расширение представлений о его функциях в системе профессионального монодического искусства, потребует кардинального расширения объекта исследования. В поле зрения ученых, несомненно, должны будут войти все вокальные и инструментальные жанры профессиональной монодии по возможности большего числа регионов. Только такой исчерпывающий охват может служить надежной гарантией достоверности полученных результатов, гарантией возможности их всеобщего — в границах монодического искусства — приложения.

КАНОНИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РИТМА

Ритму, ритмообразованию — шире — ритмическому мышлению профессионального (среднеазиатского) музыканта практически не посвящено ни одной музыковедческой работы, выполненной на современном методологическом уровне. И это удивляет: ведь в дошедших до нас трактатах по музыке средневековых ученых по давней традиции ему уделялось достаточно много внимания. Правда, рассуждения о ритме следует скорее отнести к так называемой «спекулятивной» теории, поскольку она не дает музыкантам-практикам конкретных рекомендаций об организации ритма того или иного произведения.

Если обратиться к современным работам, в которых в той или иной степени затрагиваются вопросы ритма, то в них содержатся лишь короткие фрагменты, мало чего добавляющие к нашему «незнанию». Как правило, у читающего возникает больше вопросов, чем имеется на них ответов. Например, А. Сайгун писал: «Поддерживает мелодию и дает ей внешнее оформление ритмический элемент. Ритм также подчиняется неизменному закону циклической концепции. Ритмические формулы — одни простые и короткие, другие исключительно сложные и длинные, определяют ту форму, в которую отливается вдохновение

композитора»²⁴². Здесь общие фразы («ритмический элемент поддерживает мелодию» или «форму, в которую отливается вдохновение композитора») чередуются с попыткой апеллировать к некоему всеобщему закону («неизменному закону циклической концепции»), организующему ритм. Но что под этим законом подразумевает автор? Пояснения отсутствуют. Приведем еще один фрагмент: «Состоит не только из изохронных ритмов (имеется в виду музыка Востока. — Ю. П.). Здесь встречаются также гетерохронные ритмы, как турецкий ритм аксак. Ритмическое изменение — очень частое явление (Индия, Вьетнам). Во вьетнамской традиции основная ритмическая формула — чанг фуонг («прямая и квадратная»); ритмическая вариация — хо а ля («с цветами и листьями»). Ритмические стереотипные формулы многочисленны (Китай, Япония, Вьетнам, Индия, Индонезия и т. д.). Отсутствие полифонии часто широко компенсируется полиритмией (Индия, Вьетнам)»²⁴³. И из этого фрагмента, хотя автор в нем использует специфические названия ритмических формул, широко распространенных в музыке разных народов юго-восточной Азии, читатель получает мало «конструктивной» информации. Кроме того, последний тезис — «отсутствие полифонии широко компенсируется полиритмией» — вызывает ряд вопросов, на которые в названной статье не находится ответов. Почему, например, отсутствие именно полифонии (а не гармонии) компенсируется полиритмией? Представляется, что не отсутствие полифонии порождает ритмическую изощренность в том типе профессионального музыкального мышления, о котором в статье идет речь и которое вполне определенно и справедливо обозначается термином «монодическое». Ритмическая сложность монодической музыки, на наш взгляд, закономерно формируется на базе так называемой однолинейности, которая способствует богатому разнообразию не только в ритмической, но и в ладовой сферах, а также в сфере строя. Это специфическое свойство монодии в последнее время было названо «повышенной неоднородностью элементов»²⁴⁴.

Даже в специальных музыковедческих исследованиях, посвященных отдельным профессиональным монодическим жанрам, где отмечается большая значимость временной организации в формировании, ритмический аспект обходится стороной или затронут лишь в самом первом приближении. Так, изучая уйгурскую профессиональную монодию (автор называет ее «уйгурской мукамной монодией»), А. С. Шкловская отмечает: «Принципы ва-

²⁴² Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока // Музыка стран Азии и Африки. М., 1973. С. 329.

²⁴³ Тран ван Кхе. Вклад Азии в мировую музыкальную культуру // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973. С. 155.

²⁴⁴ Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981. С. 30—53.

риантного изложения музыкального материала — вариантность звука, интервала, мотива — тесно взаимосвязаны между собой. Каждый из них — составное звено в сложном процессе организации мелодической линии. И все они вместе тесно соприкасаются с еще одним, не менее важным принципом — принципом ритмической вариантности²⁴⁵. Представляется, что совершенно не случайно этот принцип в статье выделен авторской разрядкой, поскольку исследователь отдает себе отчет в конструктивной значимости ритма в уйгурской профессиональной монодии. Следующий абзац статьи подтверждает сказанное: «Проблема временной организации мукамной монодии, пожалуй, самая сложная. Область метроритма, с одной стороны, способствует выявлению индивидуальных качеств исполнителя в условиях мукамной импровизации, с другой — канонизирует метроритмический аспект в рамках музыкального жанра, содержащий в себе отличительные признаки каждого мукама»²⁴⁶. И, тем не менее, вполне осознавая ту роль, которую играет ритмическая организация в становлении уйгурской монодии, А. С. Шкловская ни в своей статье, ни в диссертации данную проблему не исследует²⁴⁷.

Сказанное в полной мере относится и к другим музыковедам, изучающим различные национальные и региональные варианты профессиональных монодических жанров и затрагивающим в основном вопросы, связанные с ладо- и формообразованием, но не рассматривающим практически проблемы ритмообразования²⁴⁸.

²⁴⁵ Шкловская А. С. Вариантность в уйгурской мукамной монодии // Известия АН КазССР (серия филологическая). Алма-Ата, 1983. № 3. С. 54.

²⁴⁶ Там же. С. 54.

²⁴⁷ Шкловская А. С. Особенности ладообразования и формы в уйгурском мукаме. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Алма-Ата, 1985.

²⁴⁸ См.: Каримова З. Г. Навои в музыке. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Ташкент — Ереван, 1974; Кокулянская Н. П. Об особенностях мелодики, лада и формы в Шашмакоме. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Ташкент — Москва, 1979; Азимова А. Н. Музыкальная форма ашула. Автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1979; Коваль Л. Г. Интонирование узбекской традиционной инструментальной музыки. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Ташкент, 1983; Матякубов О. Р. Хорезмские макамы. Автореф. дисс. ... канд. искусств.; Юнусов Р. Ю. Особенности формообразования в макамах и мугамах. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Ташкент, 1984; Зарухова С. М. Теоретические основы музыкальной системы казахских домбровых кюев (проблемы лада). Автореф. дисс. ... канд. искусств. Алма-Ата, 1971; Мухамбетова А. И. Народная инструментальная культура казахов (Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования). Автореф. дисс. ... канд. искусств. Алма-Ата, 1975; Садыкова В. Н. Проблемы формообразования в азербайджанских мугамных импровизациях. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Л., 1981; Ерджанкян Л. В. Искусство мугамата в аспекте армянско-иранских музыкальных связей. Автореф. дисс. ... канд. искусств. Ташкент, 1982; Даждемирова С. Пути исторического развития музыкальной культуры Ирана. Автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1985 (III глава построена на параллельных связях иранского даст-гяха и азербайджанского мугама), и др.

Приемы ритмической организации в профессиональной монодии, в частности в инструментальных произведениях Шашмакома, во многом напоминают способы ритмообразования, с одной стороны сложившиеся в архитектурном орнаменте на территории Средней Азии, с другой — вообще в восточной поэзии. Прямые параллели можно проводить как с гирихом (геометрическим орнаментом), так и с ислими (растительным орнаментом), а также, например, с газелями. Напомним, что и геометрический, и растительный орнаменты основаны на комбинировании ограниченного числа исходных элементов. Такие элементы образуют мотивы, из которых, в свою очередь, складываются фигуры или схемы. На следующем уровне из схем образуется узор. Используя тот или иной порядок комбинирования элементов, можно строить огромное количество различных бесконечных или замкнутых узоров. Таким образом, ритмика орнаментальных композиций предстает в высшей степени системно организованной.

В сущности тот же принцип лежит в основе аруза — системы, широко распространенной в арабо-фарсо-тюркоязычной поэзии. Он базируется на использовании (комбинировании) трех исходных ритмических элементов: сабаб (легкий и тяжелый), ватад (соединенный и разъединенный) и фасила (большая и малая). Из этих трех элементов образуется следующий масштабный уровень — так называемые рукны. Всего имеется восемь основных рукнов. Из нескольких рукнов по определенным правилам организуются бахры — основные размеры аруза (их всего 18).

Таким образом, принцип бесконечного разнообразия вариантов, скомбинированных из ограниченного числа элементов, составляет сущность формообразования в различных видах средневекового восточного искусства. На определенном этапе существовало даже полное сходство трактовки строительного материала в изобразительном искусстве и поэзии, что, бесспорно, указывает на внутреннее единство процессов развития ряда искусств²⁴⁹.

Ритмическое богатство бухарских макомов также опирается на разнообразнейшие комбинации из ограниченного числа элементов. Структуру ритмического узора можно представить в виде нескольких уровней: I уровень — ритмические элементы, взаимодействие которых дает II уровень — ритмические полутакты; на базе ритмополутактов образуется III уровень — ритмотакты; комбинация ряда ритмотактов дает IV уровень — ритмические блоки. Из двух ритмоблоков возникает V уровень — ритмические строки.

I уровень — ритмические элементы. Ритм всех инструменталь-

²⁴⁹ См.: Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана. М., 1965; Ремпель Л. И. Эстетические основы искусства эпохи тимуридов // Общественные науки в Узбекистане, 1969, № 8—9.

ных пьес Шашмакома комбинируется из пяти ритмических элементов. Три из них — длительности

22.
♪, ♪ и ♫,

два остальных паузы

23.
у и у.

В число элементов не входит пауза

24.
у

Хотя эта пауза име-

ется в одной инструментальной пьесе (Сакиль Бастанигор из макома Сегох), она появляется лишь 17 раз, что составляет всего 0,2% от общего количества всех других ритмических единиц. Поэтому включение ее в общее число элементов, из которых складывается ритм произведений, нецелесообразно²⁵⁰.

II уровень — ритмические полутакты. Ритмическим полутактом мы называем любую комбинацию, состоящую из пяти названных ритмических элементов, сумма длительностей которых равна четверти

25.
/

Из этих элементов можно составить большое количество ритмополутактов, количество которых трудно поддается учету не только ввиду неэквивалентности длительностей элементов, но и в связи со сложившимися правилами нотной записи. Например, полутакт

26.
у у

²⁵⁰ Здесь не учитываются пьесы Гардун, которым посвящен специальный раздел.

по содержанию тождествен полутакту

27.

но записаны они по-разному; то же можно сказать и о полутактах



и т. п. В инструментальных пьесах используется всего 12 полутактов. В приведенном ниже примере слева указан порядковый номер полутакта, под которым он в дальнейшем будет фигурировать в тексте; справа отмечено общее количество появлений полутакта в пьесах (без Гардун).

29.	1		5562 раза	7		940 раза
	2		1431 раза	8		594 раза
	3		1338 раза	9		160 раза
	4		1286 раза	10		2 раза
	5		1138 раза	11		1 раза
	6		1138 раза	12		17 раза

Как явствует из приведенных примеров, в структуре полутакта подчеркивается четность. Четность как основа метрической организации интонационного развития оценивается в качестве наиболее простого, элементарного начала. Именно четный метрический тип отличается полной внутренней уравновешенностью (одной сильной доле соответствует одна слабая). Поэтому «двудольность

членит музыку и производит впечатление граней»²⁵¹. Кроме того, явное предпочтение, которое в Мушкилот отдается четности, связано, по-видимому, со спецификой исполнения на тамбуре: поскольку чувство ритма в принципе базируется на явлениях моторного плана, постольку моторный аспект игры на тамбуре не может не влиять на ритмическую структуру инструментальных произведений. Известно, что многие двигательные моменты прямо связывались с метром, прежде всего четным (в трудах Г. Римана, Б. Яворского, Э. Курта, Г. Катуара). Двигательная сторона игры на тамбуре — струнно-щипковом плекторном инструменте — как раз и характеризуется равномерным чередованием ударов вверх—вниз, дающим ясную аналогию (точнее, базу) метроритмической четности.

Возвращаясь к анализу метроритмических полутактов, отметим, что в инструментальном разделе Шашмакома господствуют те полутакты, в которых ощущение четности очевидно (полутакты 1—7). Например, полутакт 1, в этом смысле наиболее оптимальный, используется 5562 раза, что составляет около 40% от общего количества полутактов (всего их в инструментальном разделе 14140). В тех случаях, когда восприятие четности затруднено (за счет ослабления сильного времени доли), число появлений полутактов резко падает.

Ритмические полутакты в целом не играют самостоятельной формообразующей роли. Структурную значимость они приобретают, объединяясь попарно, т. е. на более высоком уровне.

III уровень — ритмические такты²⁵². На данном уровне ведущее значение имеет метр. Главным его качеством оказывается четность, в связи с чем большинство произведений опирается на двухдольный метр (41 из 46 пьес написаны в размере $\frac{4}{4}$). Таким образом, каждый ритмотакт включает два полутакта. Любой из приведенных выше полутактов может помещаться как на первой, так и на второй доле такта. Из 12 используемых полутактов в принципе можно скомбинировать 132 варианта. В макомных же произведениях встречаются лишь 57. В приложении приведены все используемые ритмотакты, указано общее количество их как по каждой отдельной пьесе и каждому отдельному макому, так и по всему инструментальному циклу в целом.

²⁵¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 143. Логическая ясность четной метрической организации в полной мере проявила себя в творчестве классиков, опирающемся на «законы строжайшей в истории музыки организации» (Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX в. М., 1971. С. 23). Не удивительно, что сугубо четная концепция Г. Римана возникла вследствие теоретического обобщения в основном классической музыкальной практики. Не удивительно также, что четность преобладает и в узбекско-таджикской профессиональной монодии, по строгости организации в известном смысле не уступающей музыке классиков.

²⁵² См. приложение 1.

При анализе предложенной статистической таблицы выявляется известная закономерность: некоторые ритмические полутакты и, соответственно, такты, имеются во всех произведениях, некоторые употреблены только в половине инструментальных частей, отдельные же ритмотакты встречаются весьма редко, вплоть до единичного появления. Вообще следует подчеркнуть неравномерность применения большинства ритмических тактов: определенные группы их концентрируются в одном (иногда в двух-трех) произведениях, составляя индивидуальную особенность последних.

По характеру распределения и степени применяемости общее число ритмических тактов следует разделить на пять групп. Так, ритмотакты из 2 и 1, 5 и 1, 6 и 1, 3 и 1 полутактов (приложение, группа I, порядковые номера 1—4) присутствуют практически во всех пьесах. Комбинация из 2 и 1 полутактов звучит 1013 раз, что составляет 14,5% от общего количества ритмотактов; 5 и 1 полутактов звучит 991 раз, или 14%; 6 и 1 полутактов звучит 911 раз, или 12,6%; 3 и 1 полутактов звучит 593 раза, или 8,3%.

Таким образом, четыре названных ритмотакта занимают в сумме 50,4% времени всех инструментальных частей. Как видно, степень их применяемости весьма высока.

Ритмотакты, фигурирующие в схеме под порядковыми номерами с 5 по 12 (группа II) появляются приблизительно в половине пьес. Общая степень применяемости их относительно всего количества ритмотактов также сравнительно велика (№ 15—519 раз, № 6—380, № 7—367 раз и т. д.). Ритмотакты с порядковыми номерами 13—24 (группа III) имеются в каждом макоме, но распределены в них неравномерно. В IV группу помещены ритмотакты, появляющиеся в каждом макоме от 1 до 25 раз. И, наконец, замыкает схему V группа, куда входят ритмотакты, использованные во всем инструментальном цикле 1—4 раза.

Подобная направленность в применении элементов рассматриваемого III уровня показывает существование наиболее приемлемых для инструментальных частей макомов ритмических структур: действительно, из 132 вероятных ритмотактов употребляются лишь 57. Некоторые из них, характерные для всех пьес макомов (группа I, отчасти группа II), воспринимаются, по-видимому, вне индивидуально-выразительных возможностей; в других (группа III) на первый план выступает, очевидно, образно-выразительная специфичность. Объяснение же единичного использования некоторых ритмических образований вероятно необходимо искать в своеобразии творческого облика тех или иных авторов и исполнителей инструментальных пьес.

Ритмические такты выступают не только как самостоятельные композиционные единицы. Они являются составной частью более крупных объединений, которые названы ритмическими блоками.

IV уровень — ритмические блоки. На этом уровне, как и на предыдущих, решающее значение принадлежит четности. Ритмический блок включает два такта²⁵³. Будучи связан с определенными интонациями, он выступает как своеобразный модуль, перемещающийся в музыкальном времени и пространстве. Развитие на уровне ритмических блоков (в дальнейшем их удобнее называть ритмоинтонационными блоками) подчиняется одной, общей для всех инструментальных частей макамов (равно как и всех частей вокальных, а если взять шире, то вообще для любого восточного профессионального произведения устной традиции) закономерности. Она связана с особым значением, которое имеет в процессе формообразования кульминация произведения — аудж. Композиционную роль ритмических блоков в инструментальных частях макамов можно сравнить с ролью, которую играют в архитектурном орнаменте мадохили, медальоны и розетки. И те, и другие предназначены для заполнения больших пространств. Но если орнаментально-архитектурные элементы представляют собой замкнутые, законченные фигуры, то ритмические блоки разомкнуты. Эта разница диктуется спецификой видов искусств. Мадохили, медальоны и розетки располагаются на плоскости, т. е. в двумерном пространстве. В музыкальном же произведении ведущее место принадлежит времени. Кроме того, ритмические блоки не могут выступать изолированно от других компонентов формообразования, от ладоинтонационных, где взаимодействие устойчивых и неустойчивых моментов подчинено собственным законам.

Подобным же образом формируется следующий уровень — ритмические строки.

V уровень — ритмические строки. Ритмическая строка — это тот уровень, который убедительно демонстрирует, как некоторое количество ритмических исходных элементов, группирующихся на строгой системной основе, переходит в новое качество, поскольку она (ритмическая строка) становится уже некоей структурно оформленной и завершенной единицей. Следовательно, ритмострока приобретает и семантическую значимость, становясь самостоятельной формообразующей единицей. Главным «виновником», создающим это новое интонационное качество на уровне ритмострок, оказывается музыкальная рифма.

Прежде чем перейти к анализу ритмострок, напомним, что если в процессе (а любой процесс связан с движением) начинают повторяться какие-либо моменты, которые мы можем соотнести между собой как идентичные, по каким-то признакам сопостави-

²⁵³ Исключение составляют песни Гардун.

мые, то и весь процесс в целом будет восприниматься как ритмически организованный. Главным признаком, позволяющим ощутить и воспринять в движении ритм, оказывается «периодическое повторение соизмеримых единиц, являющихся признаком ритма (разрядка наша.— Ю. П.)²⁵⁴. Потребность ритмически организовать любой процесс в окружающей нас действительности — это потребность прежде всего физиологическая (природная). Любой трудовой процесс, связанный с физическими нагрузками, всегда организуется таким образом, чтобы он совпадал с ритмом работы сердца, дыхания и т. п. Физическое время организм начинает воспринимать и ощущать буквально с первых минут жизни. В процессе эволюционного развития человек научился делить сутки, с одной стороны, на часы, минуты, секунды, а с другой — складывать из них недели, месяцы, годы и т. д. На этой основе в организме каждого человека, так же, впрочем, как и животного, возникает свой, индивидуальный биологический ритм.

Не вдаваясь в историю вопроса о том, что одной из главных задач в искусстве, начиная со времени его зарождения и вплоть до наших дней, является осмысление и освоение художественного времени, отметим, что это осознавалось и теми, кто создавал художественные произведения, которые принято относить к временным видам искусства («Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из постоянных поэтических работ — ритмические заготовки»²⁵⁵, и теми, кто их изучал («Словесный ритм есть закономерное звучание во времени»)²⁵⁶.

Наиболее полно и последовательно к настоящему времени изучены вопросы, связанные с поэтической ритмикой, причем многие исследователи отмечают (не акцентируя на данном вопросе специального внимания), что «наиболее близко к ритму стихотворному стоит ритм музыкальный. Звук необходим как музыке, так и речи, следовательно, у обоих ритмов могут обнаружиться общие закономерности»²⁵⁷. И действительно, закономерностей, позволяющих проводить параллели между поэтическим ритмом и ритмом музыкальным, оказывается достаточно много. Прежде всего это касается рифмы и стихотворной строки. Рифмой в поэзии принято называть созвучные окончания в словах, завершающих стихотворные строки. Повторение одинаковых звуков и созвучий в конце строк позволяет воспринять их последователь-

²⁵⁴ Калачева С. В. Стих и ритм. М., 1978. С. 6.

²⁵⁵ Маяковский В. В. Как делать стихи//Полн. собр. соч. В 13 т. 1959. Т. 12. М. С. 100—101 (Организация сценического пространства и времени).

²⁵⁶ Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С. 258.

²⁵⁷ Калачева С. В. Стих и ритм. С. 11.

ность как нечто целое. Рифмой обычно завершается какая-либо поэтическая мысль и, следовательно, рифмонтоналционная завершенность оказывается как структурной, так и семантической. Стихотворная же строка — «это отрезок между двумя паузами»²⁵⁸.

Оба эти понятия — рифма и строка — вполне приложимы и к ритмической организации профессиональной инструментальной монодии. И хотя действуют они в тесной связи с ладоинтонационным развертыванием, но оказываются семантически емкими и вне связи с последним.

Итак, под музыкальной рифмой условимся понимать одинаковый ритмический рисунок любого музыкального отрывка пьесы, укладываемого в пределах одного такта и появляющегося, как правило, в связи с основным или переменным устоем в любой части музыкальной формы. Кроме того, что подобный повторяющийся ритмический рисунок сопровождается ладовым устоем, он и сам выражается такими длительностями, которые каким-либо образом выделяют его из общей «ритмической массы» произведения.

Для примера возьмем самую первую инструментальную пьесу Шашмакома — Тасниф из макома Бузрук. Если Шашмаком представляет собой единый цикл (до сих пор это положение являлось аксиомой)²⁵⁹, то названный Тасниф представляет собой произведение, не только начинающее первый маком Бузрук и дающее эмоциональную настройку лишь данному макому, эта пьеса открывает и весь грандиозный цикл Шашмакома. Следовательно его внутренняя содержательная сущность должна экстраполироваться на Шашмаком в целом. А поскольку «содержательную сущность» мы познаем через «как это организовано», то к строгости его структурных (в том числе и ритмических) закономерностей должны предъявляться повышенные требования.

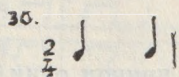
Названная пьеса строится на чередовании так называемых хона и бозгуй (т. е. действует форма Пешрав). Хона — это развивающаяся часть, в которой происходят все основные интонационные события произведения. Бозгуй же — очень важный для формы произведения в целом раздел — всегда в неизменном виде появляется между хона. И хона, и бозгуй содержат свою, самостоятельную, завершенную музыкальную мысль, они замкнуты в себе и, следовательно, закончены по смыслу. Подобный принцип организации целого, являющийся как бы «генеральной идеей»,

²⁵⁸ Там же. С. 23.

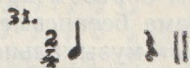
²⁵⁹ В наши дни слушатели уже не представляют себе Шашмаком как единый организм, поскольку он не звучит целиком с концертной эстрады. Он не исполняется полностью не только в виде «суперцикла» — шести макомов, но каждый отдельный маком целиком в одном концерте не звучит. Поэтому единство Шашмакома как цикла стало уже некоей абстракцией.

базируется на диалектическом взаимодействии динамики и статики и стал обязательным условием существования формы восточного профессионального инструментального произведения.

Оставив, для аналитического удобства, в стороне бозгуй, обнаруживаем, что 8 имеющихся в Тасниф из макама Бузрук хона состоят в общей сложности из 148 тактов. Из них на фоне переменных устоев, т. е. в сопровождении интонационно-логических цезур, 29 раз появляется следующий ритмический рисунок 24:



Основной же устой, к которому обязательно приходит интонационное движение в каждой хона, сопровождается ритмом



(в семи случаях из восьми). Подобная периодическая повторяемость приведенных ритмических фигур при восприятии создает сильное ощущение рифмованности, подобное тому, какое возникает при слушании (или чтении) любого поэтического текста, например:

Сомненья нет, что цель творенья — мы.
Что разума источник зренья — мы
И если мирозданье наше — перстень,
То лучшее в нем украшенья — мы.

(Омар Хайям)

Приняв предложенную ритмическую фигуру за рифму Тасниф, весь музыкальный отрезок, помещающийся между рифмами, назовем ритмической строкой (ритмострокой). Поскольку рифма регулярно появляется через 4 такта, то и ритмическая строка включает соответственно 4 такта. О том, что в ритмической организации данного произведения конструктивно-значимой единицей является ритмострока, говорит еще и тот факт, что усуль дойры (ритмоформула), сопровождающий Тасниф, также соответствует ритмостроке. Об особом значении строки свидетельствует и другой момент. Так, И. Раджабов, говоря, правда, о вокальных разделах Шашмакома, указывает: «Размеры стихов... оказывают заметное влияние на ритмоинтонационное состояние мелодии, а порою и на ее форму. Соответствующие по форме и содержанию

стихи обеспечивают органическое сочетание выразительных средств с поэтическим словом, от которого зависит степень воздействия музыкального произведения»²⁶⁰. Автор приводит размеры стихов, в которых исполняются насры (вокальные разделы макомов) именно в виде ритмостроки, несмотря на то, что в некоторых размерах, например «Хазадж», одна и та же ритмоформула повторяется четырежды²⁶¹:

Ма—фо—ий—лун Ма—фо—ий—лун Ма—фо—ий—лун Мз—фо—ий—лун
 √ — — — √ — — — √ — — — √ — — —

В данном случае И. Раджабов привел один из ритмов аруза, широко распространенного в поэзии народов мусульманского Востока. О большом влиянии аруза на ритмообразование, например, Персидских теснифов, писал в свое время еще В. М. Беляев²⁶².

Здесь мы вплотную подошли к ответу на два основополагающих вопроса: во-первых, каким образом профессиональные музыканты в существовавшей системе бесписьменной традиции умели запоминать огромные «массивы» музыкального материала; во-вторых, что им помогало мыслить форму инструментальной пьесы («видеть» всю ее конструкцию, в том числе и ритмическую) сразу, целиком? Для этого попытаемся с предложенных выше позиций проанализировать Тасниф из макома Бузрук и затем репродуцировать (естественно, во многом в предположительном плане), как бы заново сконструировать ритмическую организацию этой пьесы, тем самым как бы восстановив процесс мышления автора при создании данного, конкретного произведения, ключевого не только для макома Бузрук, но и для всего Шашмакома в целом.

Принцип такого восстанавливания в искусствоведении известен. Им широко пользуются в настоящее время при реставрации памятников культуры в самых различных видах искусства: сначала в деталях исследуются конструктивные особенности произведения, например, архитектурного сооружения, затем начинают его восстанавливать, иногда восполняя большое количество утраченных элементов.

Продолжая аналогию, воспользуемся той системой записи, которая сложилась в поэзии — ритм пьесы запишем не в одну линию, а расположим ритмические строки вертикально, одну под другой, учитывая рифму:

²⁶⁰ Р а д ж а б о в И. Р. Макомы. Автореф. дисс... докт. искусств. Ташкент—Ереван. 1970. С. 163.

²⁶¹ Там же. С. 162.

²⁶² Персидские теснифы. Записи Хатем-хана (для голоса без сопровождения). Вступ. статьи Б. В. Миллера и В. М. Беляева. М., 1964.

Таскиф Бозрук

Хона 1	$\frac{2}{4}$				
Бозрук					
Хона 2					
Бозрук					
Х.3	кавалка фортула				
Бозрук	заключительная фортула				
Х.4	кв. средняя санта				
Бозрук	з.ф.				
Х.5	к.ф.				
Бозрук	сп.з.				
Х.6	к.ф.				
Бозрук	сп.з.				
Х.7	к.ф.				
Бозрук	сп.з.				
Х.8	к.ф.				
Бозрук	сп.з.				
Бозрук					

В заключительном Бозруке

Оказывается, что хона (начиная с четвертой) четко делится на три части, каждая из которых выполняет в форме целого свою, строго определенную функцию:

1-я часть — начало (участвует одна ритмострока)

2-я — средняя часть (неопределенное количество ритмострок)

3-я — заключение (участвует одна ритмострока).

Система эта настолько строго проводится до конца пьесы, что эти части начинают восприниматься как знаки:

1-я ритмострока — знак начала развития (назовем ее начальной ритмострокой или начальной формулой);

Последняя ритмострока — знак окончания движения (ее можно назвать заключительной ритмострокой или заключительной формулой).

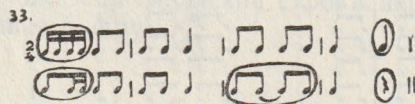
Все, что помещается между ними, составляет среднюю часть. В анализируемой пьесе количество ритмострок, составляющих среднюю часть в хона, колеблется от 2-х до 7-ми. С достаточной степенью уверенности можно сказать, что в конструктивном плане ритмостроки, составляющие среднюю часть хона, оказываются функционально инертными. Автор как бы автоматически, не отвлекая своего внимания от процесса развития, может интонировать их любое необходимое количество раз. Об этом свидетельствуют следующие три момента:

1. Количество ритмострок, составляющих среднюю часть, не регламентировано и целиком зависит от ладообразования и местоположения данной хона в форме целого.

2. Ни в одной ритмостроке средней части нет какого-либо специфического ритмического элемента, который обратил бы на себя особое внимание и который бы выделил ту или иную ритмостроку из общего ряда как нечто функционально значимое²⁶³.

3. Строгая количественная регламентация и четкая функциональная значимость первой и последней ритмострок, выполняющих роль начала движения и его окончания.

О том, что определенные ритмостроки способны выполнять роль той или иной формулы, совершенно определенно свидетельствует структура хона 3. В ней имеются всего две ритмостроки: первая в дальнейшем будет всегда выступать в роли начальной формулы, вторая — в функции заключительной:



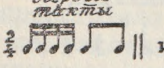
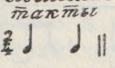
На первый взгляд кажется, что разница между двумя приведенными ритмостроками незначительна, но это лишь «на первый

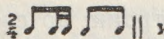
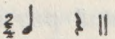
²⁶³ О некоторых изменениях речь пойдет ниже.

взгляд». Для восточного художника каждая деталь играет огромную роль и всегда конструктивно значима²⁶⁴. В данном случае начальная формула отличается от заключительной ритмическим оформлением первой и последней четвертей:

34.

Первые такты *Последние такты*

 || и  || *в начальной формуле*

 || и  || *в заключительной формуле*

Кроме того, едва ли не самым главным знаковым признаком, избранным для Тасниф из макама Бузрук, оказывается синкопированный ритм, имеющий место в третьем такте ритмостроки, которая используется в качестве заключительной формулы:


35.




Кроме этого момента, в форме всего произведения, на протяжении всех его 148 тактов, приведенный ритмический рисунок больше нигде не встречается.

Ритмостроки же, составляющие основу средней части, отличаются от начальной и заключительной формул буквально одной длительностью:


36.

 — *первая четверть начальной формулы*

 — *первая четверть ритмостроки средней части*


(См. в схеме первые такты всех хона по вертикали) и

37.

 | — *третий такт ритмостроки средней части*

(См. в схеме третьи такты всех хона по вертикали).

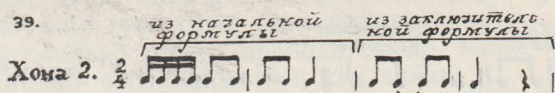
38.

 | — *третий такт заключительной ритмостроки*

Хона II вообще состоит из одной ритмостроки. В ней как бы

²⁶⁴ Шмидт Е. М. О контрасте в монодии // Актуальные проблемы современной музыки (Труды ТашГУ, № 669). Ташкент, 1981. С. 13—21.

объединились в одновременности характерные части обеих ритмоформул — первая половина — это характерная часть формулы начальной, а вторая половина — характерная часть формулы заключительной:



Хона I, также состоящая из одной ритмостроки, по своей ритмической организации отличается от всех последующих. Однако в ней много общего с первой ритмострокой бозгюя, участвующего в формообразовании пьесы.

Думается, в данном случае мы вправе провести аналогию с конструктивными особенностями, например, жанра газели, «появившегося в тюркоязычной поэзии как результат заимствования из арабской и персидской литератур, к периоду расцвета классической тюркоязычной поэзии Средней Азии (вторая половина XV — первая треть XVI в.)», который «имел уже солидную историю существования в практике тюркоязычных поэтов»²⁶⁵. Исследуя газели Бабура, И. В. Стеблева приходит к выводу, что «композиция газелей Бабура единообразна и складывается из ...структурных единиц», среди которых обязательными оказываются «начальный бейт²⁶⁶ — матла, показателем которого являются рифмующиеся полустушишия — мисра». Кроме начального, каждая газель обязательно имеет «заключительный бейт — макта, содержит Тахаллус (поэтическое имя автора). Тахаллус способен на любом бейте вызвать чувство конца»²⁶⁷. Между ними помещаются бейты, «объединенные единой рифмой»²⁶⁸. Автор безусловно права, утверждая далее, что «если газель по традиции обязана иметь начало и конец, то можно думать, что в пределах этих границ содержание газели так же должно быть подчинено определенным закономерностям»²⁶⁹. Последнее предположение литературоведа отнюдь не вступает в противоречие с высказанной нами ранее мыслью о том, что ритмостроки, составляющие среднюю часть хона (т. е. помещенные между ее началом и концом), функционально инертны. В данном случае основную семантическую нагрузку в этой части формы несет ладовая организация произведения, которая также базируется на канонических закономерностях.

Учитывая все эти крайне необходимые сведения, попытаемся как бы заново проследить процесс «художественного конструиро-

²⁶⁵ Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. М., 1982. С. 100.

²⁶⁶ Бейт — законченное по смыслу двустушише.

²⁶⁷ Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. С. 75.

²⁶⁸ Там же. С. 57.

²⁶⁹ Там же. С. 59.

вания» ритма в Тасниф из макома Бузрук уже с позиций нашего нового знания.

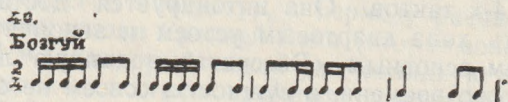
Описываемую ниже систему художественно-ритмического мышления следует расценивать как предположения, но предположения, имеющие достаточно серьезные основания. Создание макетной пьесы осуществлялось не предварительно в письменном виде, а происходило «здесь и сейчас». Подобный тип творчества, конечно же, накладывал значительный отпечаток на весь процесс художественного мышления. Автор должен был группировать звуки сразу по двум параметрам — пространственному (ладоинтонационный процесс) и временному (ритмическая организация звуков). Кроме этого, музыкант должен был иметь в виду две сферы — динамическую (развивающуюся) и статическую, на фоне которой динамика ощущалась бы более отчетливо.

Самый первый ритмический материал, входящий в интонационную структуру хона I, появляется в виде ритмостроки, состоящей из 4-х тактов. Она интонируется достаточно времени, чтобы начать хона квартовым устоем и закончить музыкальную мысль устоем основным. «Расчитать» данную ладоритмическую конструкцию во времени, в сущности, совсем не сложно, поскольку при весьма умеренном темпе в мелодическом становлении участвуют все четыре ступени звукоряда (IV—III—II—I), и для демонстрации каждой отводится один такт. Тем самым сразу же показан нижний тетракорд лада, в пределах которого развивается все музыкальное «действие»²⁷⁰. В структурном плане этот отрывок, начальный, но уже заверченный по смыслу музыкальный материал (о его завершенности говорит основной устой, появляющийся в конце построения), мыслится как некая конструктивно-значимая «строительная» единица, как своеобразные «художественные часы», регулирующие, точнее сказать, отсчитывающие в сознании музыканта художественное время. Поэтому совершенно неслучайно рассматриваемое построение обозначено как хона I: музыкант как бы сам себе говорит, что именно этот материал он превратит в развивающуюся часть. Вместе с тем в ритме хона I имеется некоторая доля неопределенности, поскольку в ее ритмическом оформлении пока не ощущается какой-либо системы. Художник как бы только начинает «нащупывать» ритмическую почву, еще не зная твердо, какой материал будет превращаться в развивающуюся часть — хона, а какой останется неизменным — бозгум.

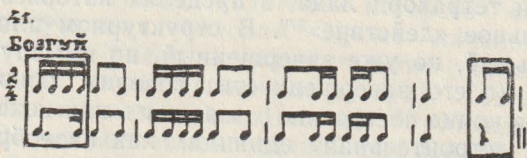
²⁷⁰ О закономерностях, связанных с нижним положением основного устоя в узбекской музыке, см.: Галицкая С. П. Принцип нижней тоники в узбекской музыке // История и современность. Проблемы музыкальных культур народов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. М., 1972; Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент, 1979.

В этом смысле ритм хона I, т. е. первую ритмостроку, можно сравнить с куском глины, которую разминает в руках скульптор перед началом работы. С одной стороны он уже знает, что именно будет сейчас ваять — внутренний творческий процесс уже начался, но материал в его руках пока аморфен, это еще сырой кусок глины, которому предстоит приобрести те или иные очертания.

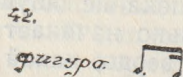
Поскольку прозвучавший фрагмент в дальнейшем должен развиваться (ведь он мыслится как хона), то — следуя закономерностям Пешрав — музыкант должен создать ту часть, которая в произведении всегда будет оставаться неизменной — бозгум. И вот появляется следующая ритмострока, которая почти полностью повторяет только что прозвучавшую, но с двумя незначительными ритмическими изменениями (в мелодико-интонационном плане она совершенно идентична первой). Но для восточного музыканта и слушателя этих изменений вполне достаточно, чтобы ощутить ее как нечто новое:



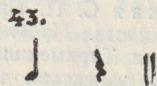
Во второй ритмостроке бозгума, по сравнению с первой его строкой, вновь изменяются всего два ритмоэлемента:



Для музыканта они очень важны, ибо становятся как бы двумя островами в ритмическом мире всего произведения: во-первых, эти элементы расположены в начале и конце ритмострок (а начало и конец всегда легче фиксируются памятью); во-вторых, вновь появившиеся фигуры служат своеобразными ритмическими знаками:



— знаком бозгума, поскольку она появляется только в начале второй ритмостроки, превращая ее в заключительную ритмостроку бозгума: фигура



45.

Начальная ритмострока 

Заключительная ритмострока 

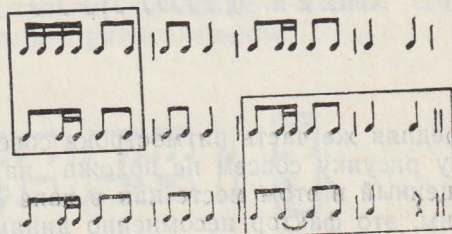
После очередного, автоматически «вставленного» (третьего по счету) бозгуй, звучит хона IV, в процессе создания которой завершается собственно творческий процесс в ритмической организации данного варианта произведения. Завершающий этап «ритмоторчества» заключается в том, что музыкант находит ритмостроку, которую будет использовать в средней части любой последующей хона, причем в том количестве, которое необходимо для интонационного развертывания в данной хона. Судя по «алгоритму» создания предыдущих ритмострок, она должна отличаться от них какими-то новыми нюансами. И действительно, в качестве таковой оказывается ритмострока, весьма близкая начальной и заключительной, но все же отличающаяся от них своими начальными и заключительными ритмическими фигурами. Для наглядности приводим все ритмостроки:

46.

Начальная ритмострока

Ритмострока, используемая для заполнения средней части хона

Заключительная ритмострока



С этого момента внимание автора освобождается от забот по ритмообразованию и весь дальнейший процесс, связанный с ритмической организацией пьесы, полностью автоматизируется. Вот как выглядит данный процесс (начиная от хона IV и до конца всего произведения):

Хона IV	Начальная формула	Вставляется автоматически
	2 средних ритмостроки	Вставляются автоматически
	Заключительная формула	Вставляется автоматически
Бозгуй		Вставляется автоматически
Хона V	Начальная формула	Вставляется автоматически
	3 средних ритмостроки	Вставляются автоматически
	Заключительная формула	Вставляется автоматически
Бозгуй		Вставляется автоматически
Хона VI	Начальная формула	Вставляется автоматически
	5 средних ритмострок	Вставляются автоматически
	Заключительная формула	Вставляется автоматически

дить «на три», что оказывается сильным психологическим «поворотом». Кроме того, хотя трехдольность продолжается на протяжении двух тактов (шести долей), но и здесь прием ритмической организации не дает воспринять процесс как некую «правильность». Таким образом, на протяжении всех трех тактов, из которых состоят ритмостроки Гардун (а во всех Гардунах Шашмакома ритмическая организация почти одинакова), происходят как бы четыре метрических «сшибки». Хотя в восприятии устанавливается периодическая повторяемость, цикличность этого движения и регулярность структуры ритмострок, однако эффект переменчивости «поворотов» все же остается. В Гардун из макома Сегох в записи В. А. Успенского изменена метрика внутри ритмострок: вместо $\begin{matrix} 2 & 3 & & 3 & 2 & 3 \\ 4 & 4 & \text{дано} & 4 & 4 & 4 \end{matrix}$, но это никак не отразилось на содержательной сущности пьесы, поскольку ритмический «кругооборот» остался тем же.

Ритм Гардун в целом организован так же, как и в других пьесах. Но он базируется не на пяти, а лишь на четырех ритмических элементах:

48.

↓, ↓, ↓ и ↑

По одному разу изменены три других:

49.

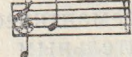
↓, ↓, ↓

В ритмообразовании участвует меньшее, нежели в других пьесах, количество ритмополутактов (они обозначены теми же номерами, которые представлены в примере 29).

50.


1  358 раз

4  58 раз

3  283 раза

7  39 раз

11  72 раза

6  15 раз

По сравнению с Тасниф, Тарже, Мухаммас и Сакиль, в Гардун изменился удельный вес некоторых ритмополутактов. Например,

11-й полутакт в названных пьесах был использован один раз, тогда как в пяти Гардун он употреблен 72 раза.

Свою специфику имеет и следующий уровень — уровень ритмотактов. В трехчетвертном размере каждый ритмотакт складывается из трех «полутактов»²⁷¹. Количество возможных комбинаций таких «полутактов» внутри одного такта весьма велико — 2016. Однако в рассматриваемых пьесах применяются далеко не все возможные комбинации: 18 трехчетвертных ритмотактов и всего 2 двухчетвертных. Коэффициент ритмического разнообразия Гардун значительно выше, чем в остальных пьесах: пять Гардун основаны на 20 вариантах ритмотактов, тогда как в 41 оставшемся произведении находятся 57 различных ритмотактов. Повышенная ритмическая мобильность Гардун, несомненно, также способствует возникновению ощущения активного внутреннего движения. Внешнее выражение этот момент находит в структуре ритмоблоков — в Гардун они включают три такта, первый из которых двух-, а два других — трехчетвертные. Но, несмотря на различную внутреннюю метроритмическую организацию, общая протяженность музыкальной строки в Гардун остается точно такой же, как и во всех остальных произведениях — она состоит из 8 полутактов. Тем не менее ведущей тенденцией в метроритмической структуре Гардун оказывается тенденция к сглаживанию, нейтрализации четного принципа. Она начинает действовать на уровне тактов и распространяет свое влияние на все последующие уровни — блоков, строк и т. д.

Таким образом, ритмическое мышление, на котором базируется структура инструментального профессионального произведения, организовано строго системно. Его основой является четный принцип, причем отступления от него вписываются в собственную систему. Например, ритмическая организация пьесы Тасниф из макама Наво выглядит следующим образом. При ее анализе мы сознательно абстрагируемся от ладоинтонационной стороны и выделяем лишь собственно ритмический аспект формообразования. Это произведение, состоящее из 144 тактов, основано всего на трех ритмических элементах:

51.

♩, ♪ и ♫.






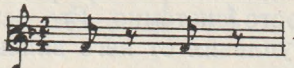
Из них образуются пять ритмических полутактов — 1, 2, 4, 5 и 6 (в записи фигурируют номера ритмополутактов, указанные в примере 29).

²⁷¹ В данном конкретном случае полутакт — условное название, соответствующее по своей протяженности одной четверти.



На следующем уровне полутакты объединены в ритмические такты в таких сочетаниях:

53.

- 1) 1-й полутакт с 1-м  использован 6 раз
 - 2) 2-ой с 1-м  —"—" 29 раз
 - 3) 5-й с 1-м  —"—" 25 раз
 - 4) 6-й с 1-м  —"—" 44 раза
 - 5) 5-й со 2-м  —"—" 2 раза
 - 6) 6-ой со 2-м  —"—" 2 раза
 - 7) 4-й с 4-м  —"—" 36 раз
- Всего: 144 такта

Получилось всего 7 ритмотактов, из которых в принципе можно получить 42 различных ритмических блока. Однако в рассматриваемой пьесе используются всего 9 ритмоблоков, составленных из следующих сочетаний ритмотактов²⁷²:

54.

- 1) 1, 1, 2 и 1  Использован 2 раза
- 2) 2, 1, 1 и 1  —"—" 4 раза

²⁷² Нами не вводятся самостоятельные индексы, соответствующие ритмотактам, ритмоблокам и ритмострокам. Все они обозначены через индексы полутактов.

3) 2, 1, 2 u 1 — " — " — 4 раза

4) 2, 1, 6 u 1 — " — " — 1 раз

5) 5, 1, 2 u 1 — " — " — 14 раз

6) 5, 1, 4 u 4 — " — " — 2 раза

7) 5, 1, 6 u 1 — " — " — 9 раз

8) 5, 2, 6 u 2 — " — " — 2 раза

9) 6, 1, 4 u 4 — " — " — 3 раза

На базе приведенных ритмоблоков возникает следующий уровень — ритмические строки, состоящие, соответственно, каждая из 4-х тактов:

2 1 5 1 6 1 4 4
 2 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 1 1 2 1 6 1 4 4
 1 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 2 1 2 1 6 1 4 4
 2 1 2 1 6 1 4 4
 2 1 1 1 6 1 4 4
 2 1 1 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 5 1 4 4
 5 1 2 1 5 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 2 6 2 6 1 4 4
 5 2 6 2 6 1 4 4

5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 6 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 5 1 2 1 6 1 4 4
 2 1 2 1 6 1 4 4
 2 1 2 1 6 1 4 4
 2 1 1 1 6 1 4 4
 2 1 1 1 6 1 4 4

«Организованная повторность», на которой основано ритмическое строение пьесы, несомненно свидетельствует о его последовательной системности.

Необходимо отметить еще одну тенденцию, свойственную ритму профессиональной монодии: чем продолжительней произведение, тем меньшее количество ритмических комбинаций более высоких уровней в нем использовано (начиная с ритмотактов). И, соответственно, чем короче произведение, тем большее число комбинаций тех же уровней участвует в формообразовании. В последнем случае пьеса оказывается ритмически более разнообразной, нежели в первом. Ниже отражена указанная тенденция:

Название пьесы	Всего тактов	Кол-во ритмо-элементов	Кол-во ритмо-полу-тактов	Кол-во ритмо-тактов	Кол-во ритмо-блоков	Кол-во ритмо-строк
Тасниф из макама Бузрук	212	5	8	11	11	10
Арже из макама Наво	104	3	6	11	14	21
Ораз Нагмаси из макама Наво	72	5	9	15	18	18

Например, Тасниф из макама Бузрук, состоящий из 212 тактов, построен на 11 ритмотактах, а пьеса Ораз Нагмаси, включающая 72 такта, — на 15. В первой из названных пьес имеются всего 10 ритмострок, которые постоянно повторяются (до семи повторений в средней части хона), в то время как в третьей пьесе их 18.

Сейчас наука вряд ли в состоянии дать удовлетворительный ответ на вопрос о том, каковы же были восточные инструментальные произведения на ранних этапах своего существования и как они изменились к настоящему времени. Однако независимо от этого вряд ли правомерно говорить о «неправильности» существующих записей, поскольку сама идея вариантности по отношению к каноническому эталону изначально отрицает возможность категорической «неправильности», хотя подобная негативная оценка некоторых записей Шашмакома и выдвигалась. Ведь не можем же мы говорить о «неправильности» архитектурной конструкции, например, той или иной восточной мечети, исходя из ее уникальности и неповторимости. И даже столь выдающиеся образцы архитектурных памятников в Самарканде, как медресе Шер-Дор и Улугбека, которые мыслились при постройке как строго зеркально-симметричные, тем не менее значительно отличаются друг от друга размерами, конкретными деталями и имеют собственное архитектурно-художественное лицо. То же наблюдается, например, и в среднеазиатском архитектурном орнаментальном творчестве, когда обнаружить два совершенно одинаковых орнаментальных «полотна» практически невозможно. Это вовсе не означает, что одни рисунки правильные, а другие неправильные: просто в силу канонической вариативности каждый несет индивидуальный творческий почерк мастера²⁷³.

То же самое можно сказать и о профессиональных музыкальных жанрах устной традиции. Это убедительно доказала Т. М. Джани-заде, сравнивая 5 основных азербайджанских мугамов — Раст, Шур, Сегах, Чаргах и Баяты-Шираз в исполнении выдающихся музыкантов Н. Мамедова, Т. Кулиева, Э. Багирова, А. Бакиханова²⁷⁴. В этом смысле систему среднеазиатского «макамат» осмыслить, оказывается, с одной стороны, проще, чем азербайджанские мугамы, поскольку в них импровизационное начало в целом менее развито, а с другой — сложнее, ибо индивидуальные различия подчас оказываются весьма тонкими и иногда касаются буквально одной, двух или трех деталей, благодаря которым произведение все же приобретает свое собственное лицо.

В этом смысле достаточно сравнить записи (в исполнении певцов и инструменталистов Старой Бухары) Шашмакома, сделанные В. А. Успенским в 1924 году и авторские, выполненные Ю. Раджаби (50-е годы)²⁷⁵. Даже невооруженным глазом видно,

²⁷³ См. об этом: Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1964.

²⁷⁴ Джани-заде Т. М. Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат». Автореферат дис... канд. искусств. М., 1984. С. 13.

²⁷⁵ В задачу настоящей работы не входит детальное сравнение всех имею-

что первые — значительно более унифицированы. И ладовая их организация, и ритмический рисунок выглядят (и воспринимаются) как более простые, как более геометричные, изобразительно-орнаментальные. Термины «геометричные» и «орнаментальные» использованы неслучайно, поскольку принципы организации исходных элементов монодии и орнамента настолько близки, что их можно как бы переводить из одного в другой. Общим моментом, позволяющим проделать подобную операцию, служит системный принцип организации художественно-строительного материала. Именно эта системность дает некоторый ключ для ответа на вопрос, не вкрались ли в зафиксированные варианты макамов какие-либо нелогичные моменты, а возможно и прямые ошибки, нарушающие жесткую логику ритмического становления. Прежде всего имеются в виду ошибки при нотной расшифровке и в работе издательских гравиров, редакторов нотных изданий, а также изменения, которые вносились отдельными исполнителями в ту или иную инструментальную пьесу.

Поставленные вопросы отнюдь не противоречат высказанному выше утверждению, что мы не имеем и не можем иметь некоего канонического, эталонного образца, с которым могли бы сопоставить любую запись (исполнение). В данном случае речь идет о «чистоте стиля» того или иного варианта, о том, насколько он вписывается в систему ладо-, ритмо- и формообразования, определяемых эстетикой тождества, и конкретизируется правилами, которые действуют в той или иной музыкальной профессиональной традиции. Поэтому наиболее целесообразно сравнение исполнений одного и того же произведения одним и тем же музыкантом, хотя на каком-то аналитическом этапе момент сравнения различных исполнительских манер окажется необходимым.

Для анализа возьмем ту же пьесу Тасниф из макама Бузрук, но уже в записи В. А. Успенского. В. А. Успенский зафиксировал ритм этого произведения в размере $\frac{4}{4}$. Мы же запишем его (как

это имеет место у Ю. Раджаби) в размере $\frac{2}{4}$. Это, в сущности, не меняет ритмической структуры всей конструкции в целом, но подобная унификация позволит в дальнейшем не менять методику аналитического подхода к записям различных музыкантов и облегчит сравнение этих записей между собой.

Расположив метрические строки Тасниф и Бузрук одну под другой, обнаруживаем высокую степень ритмической стройности конструкции всей пьесы:

шихся записей макамов. Это могло бы стать предметом исследования самостоятельного историко-теоретического профиля, весьма актуального в современном музыкальном востоковедении. В данном очерке сравнительный момент привлекается лишь по мере необходимости.

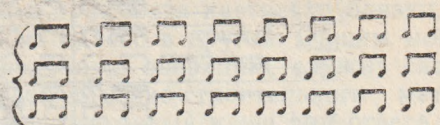
дополнены и начальная с заключительной ритмостроки. Все они имеются в хона V:

56.

*Начальная
ритмострока*



*Средние
ритмостроки*



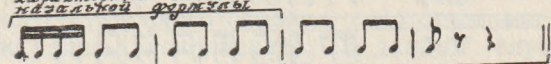
*Заключительная
ритмострока*



В целом ритмообразование данного Тасниф абсолютно идентично описанному выше в записи Ю. Раджаби: в хона II объединились характерные ритмоэлементы начальной и заключительной ритмострок:

57.

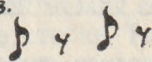
*характерный элемент
начальной ритмостроки*



*характерный элемент
заключительной ритмостроки*

В хона I так же трудно определить, что именно станет специфическим ритмоэлементом для хона, а что — для бозгуя; наконец, какой ритмический материал войдет в состав начальной, заключительной или серединной ритмострок. Если проанализировать рифму произведения («взгляд по вертикали»), то легко установить, что она везде выдержана очень строго, кроме хона IV, в которой несколько изменен характерный элемент заключительной ритмостроки (в примере 55 он взят в кружок). В связи с этим возникает вопрос — намеренное ли это авторское изменение, специально потребовавшееся для какой-то художественной задачи, либо оно является техническим дефектом при расшифровке и последующем издании? Подтвердить первую гипотезу очень трудно. В принципе ритмическая фигура

58.



может стать характерным моментом заключительной ритмостроки. Таковой она оказывается, например, в Тасниф и Мухаммас из макома Наво, в Вазмин Сакиль из макома Рост и др. (в авторской записи Ю. Раджаби). Но анализ пьес показывает, что

ритмоэлемент, который расценивается как характерный, особенно для ритмостроки заключительной, как правило, появляется сразу, в самом начале пьесы и помещается на одном и том же месте всех хона до конца произведения. Он создает музыкальную рифму на расстоянии. Эта арочная рифма скрепляет, цементирует все интонационное здание и выступает в роли знака окончания прежде всего в сознании самого создателя-исполнителя произведения, а затем и слушателя. Одноразовое же появление «особой» ритмической фигуры действует как раз наоборот, так как нарушает ритмическую стройность произведения, «сбивает» рифму. Поэтому на вопрос о специальном введении данной ритмической фигуры должен последовать отрицательный ответ. И наоборот, в пользу того, что этот ритмический элемент — случайный, нелогичный, не вписывающийся в систему ритмообразования всего произведения, свидетельствуют следующие аргументы.

Аргумент первый — логический. Вся пьеса Тасниф из макома Бузрук состоит из 244 тактов (включая хона и бозгуй) и тот факт, что лишь в одном из них появилась «нелогичная» ритмическая фигура, выпадающая из общего ритмического строя произведения, свидетельствует, что система здесь нарушилась. Кроме того, место в форме, где произошло нарушение системы — функционально важное для всего целого, ибо оно знаменует момент завершения хона. И если взять лишь заключительные ритмостроки (их всего 18), то и тогда появление в хона IV не той фигуры, которая стала уже к этому времени и для исполнителя, и для слушателя знаком окончания, а какой-то другой — нарушит систему ритмического течения и закономерную стройность восприятия.

Аргумент второй — математический. Можно было бы воспользоваться математико-статистическими методами для доказательства «нелогичности» появления ритмического рисунка, в частности опереться на закон распределения. В математической статистике существует понятие «выскакивающей варианты». Г. Ф. Лакин, предлагающий использовать статистические методы в биологии, так описывает это явление: «При распределении выборочной совокупности в вариационный ряд бывают случаи, когда отдельные... варианты сильно отклоняются от соседних с ними вариант, и возникает сомнение в их принадлежности к данной генеральной совокупности. Причины таких явлений могут быть разные: во-первых, возможны технические ошибки,... во-вторых, «выскакивание» вариант может быть следствием вариабельности признака»²⁷⁶. И далее: «Если варианты попали в выборку случайно и к данной совокупности не принадлежат, их надо отбро-

²⁷⁶ Лакин Г. Ф. Биометрия. М., 1973. С. 120.

силь»²⁷⁷. Имеется много различных математических способов проверки «доброкачественности» высказывающихся вариантов, но в данном случае нет необходимости ими пользоваться, поскольку налицо некое множество, организованное на жесткой стабильной основе, в которой отсутствует «вариабельность признака». Рассматриваемая «нелогичная» ритмическая фигура настолько ясно «выскакивает» из общего ряда (243 такта и 1 такт!), что отпадает всякая необходимость в какой-либо математической системе доказательств. Здесь можно обратиться к совету Г. Ф. Лакина: «Не следует подвергать сложной математической обработке то, что очевидно само по себе. Во многих случаях результаты наблюдений... оказываются настолько убедительными, что отпадает всякая... форма их математической интерпретации»²⁷⁸.

Аргумент третий — поэтический. Если посмотреть на систему рифм этой инструментальной пьесы, нарушаемую в результате появления «нелогичной» ритмической фигуры, сквозь призму рифмы поэтической, то нелогичность нарушения станет еще более очевидной. Для сравнения можно взять любое поэтическое произведение любого жанра (совсем необязательно восточного автора) и произвольно нарушить имеющуюся в нем рифму. Для большей убедительности можно было бы привести в качестве примера произведение, примерно равное по количеству строк анализируемому Таснифу, но в этом нет необходимости, поскольку эффект нарушения, «провала» рифмы можно ощутить буквально на любом четверостишии.

Твои дары, о жизнь — унынье и туга;
Хмельная чаша лишь одна нам дорога.
Вино ведь — мира кровь, а мир — наш кровопийца,
Так как же нам не пить кровь кровного врагу (кровного врага).

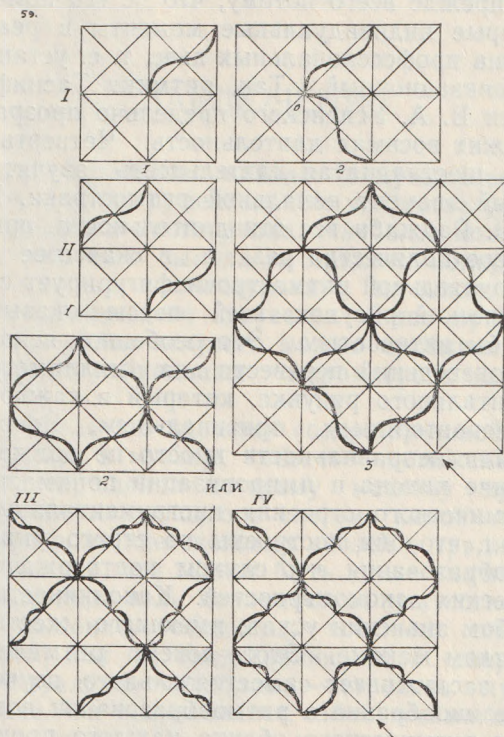
Подобная аналитическая операция с заменой слога в конце строки с тем, чтобы нарушить рифму, кажется совершенно бессмысленной и такой дефект на слух мгновенно ощутит любой человек.

Аргумент четвертый — орнаментально-архитектурный. Подобной же аномалией будет восприниматься и нарушение ритма в среднеазиатском геометрическом архитектурном орнаменте. Напомним, что в архитектурном орнаменте народов Средней Азии (как и народов всего Ближнего и Среднего Востока) широко распространены такие первоначальные элементы, как известные еще у древних греков Гусёк, каблучок и производный от них восточный вариант — сар-бохори. Каждый из них может стать основой для большого орнаментального полотна. Для возникнове-

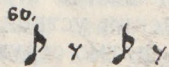
²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Там же. С. 9.

ния рисунка художнику необходимо их расположить в абсолютно симметричном порядке, где сразу же возникает определенный ритм в чередовании начальных элементов. Системность расположения элементов — основа всего рисунка, и малейшая неточность в их расположении воспринимается как нарушение ритма всей системы в целом. Например:



Приведенных доказательств, на наш взгляд, вполне достаточно, чтобы ритмический элемент:



единственный раз появившийся в самом конце хона IV Тасниф из макома Бузрук (в записи В. А. Успенского), считать элементом случайным, нарушающим ритмическую систему пьесы в целом.

Используя предложенную методику, можно проверить (с той или иной степенью вероятности) чистоту стиля каждого инстру-

ментального произведения во всех имеющихся записях, не сравнивая их между собой.

Если такой сравнительный анализ и произвести, то отнюдь не с целью подтверждения правильности или неправильности интонирования и фиксации того или иного произведения относительно некоего идеального образца. Подобный анализ, по-видимому, целесообразен прежде всего потому, что с его помощью можно выявить некоторые индивидуальные моменты в реализации ритмического канона профессиональных пьес, т. е. установить момент мобильно-импровизационный. Так, ритмика Тасниф из макама Бузрук в записи В. А. Успенского предельно прозрачна, проста. В ее основе лежит восьмая длительность. Четверть не используется ни разу, шестнадцатая длительность звучит в хона лишь как характерный элемент начальной ритмостроки. В исполнении же и записи Ю. Раджаби все эти длительности применены примерно одинаковое количество раз, а в качестве характерного элемента заключительной ритмостроки фигурирует синкопа. В результате ритмический рисунок всей пьесы оказывается более сложным, как бы витиеватым. Это особенно ясно видно, если ритм обоих произведений перевести на миллиметровую бумагу в виде орнаментального рисунка, который в каждом исполнении оказывается неповторимым, оригинальным. Вопрос же о его правильности или неправильности просто не должен возникать, если соотношение канона и импровизации понимается адекватно.

Анализ ритмического строения инструментальных пьес Шашмакома показал, что они построены на строго унифицированной системе ритмообразования, что служит подтверждением действия в них канонических закономерностей. Каноничность проявляется также и в особом значении усуля, имеющего жесткую прикреплённость в каждом макаме. Этот аспект ритмического канона очень важен и заслуживает самостоятельного изучения. Однако каноническое единообразие в ритмообразовании вовсе не мешает неповторимости ритмического облика каждого произведения. Это достигается индивидуальным набором ритмических полутактов и своеобразием их комбинирования в пределах, предустановленных канонам.

Описанная система ритмического строения инструментального профессионального произведения устной традиции, в сущности, представляет определенную ритмо-структурную модель, которая помогает музыканту не заблудиться в поистине необозримом море возможных вариантов связей небольшого числа исходных ритмических элементов. Эта модель для каждого из пяти обязательных составляющих инструментального макового субцикла (для Тасниф, Тарже, Гардун, Мухаммас, Сакиль) имеет, несомненно, свое «наклонение», сопряженное с ладо-мелодическим обликом пьесы. Одновременно такая модель действует в пьесе как жесткий ритмический каркас, который помогает музыкальной памяти симультанно охватить произведение как единое целое.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема художественного канона в музыкальном профессиональном восточном инструментальном искусстве устной традиции чрезвычайно сложна и многогранна. Наиболее полное ее рассмотрение требует широкого выхода за пределы конкретного объекта исследования — канонической музыки, активного обращения ко всей системе канонического искусства. Лишь при использовании данных смежных видов искусств можно приблизиться к пониманию собственно музыкальных параметров художественного канона.

В первую очередь это касается содержательной стороны художественного канона в музыке, ибо его постижение совершенно невозможно без обращения ко всему массиву художественного творчества, функционирующего в системе канонического искусства. В силу этого роль внетекстовых связей в традиционной музыке столь значительна, что может быть даже значительней связей собственно текстовых: ведь каноническое искусство, равно как и вся жизнь традиционного общества, тотально семиотизированы, ритуализированы, как бы представляя собой «сверх-канон».

Наиболее актуальная проблема — строение художественного канона в музыке. Он представляет собой весьма сложную систему, обладающую многосторонними иерархическими связями. Всеми гранями и уровнями музыкально-художественный канон диалектически взаимодействует с каноническими художественными структурами других видов искусств и через этот уровень — со «сверх-каноном» социальной жизни той или иной эпохи. Подобная сложная многоуровневая связь характеризует все аспекты и уровни канона музыкального: как содержательный, так и языково-композиционный.

В настоящей работе рассмотрены лишь некоторые вопросы, связанные с художественным каноном. Однако это лишь начальный этап изучения данной проблемы, ибо вопросы содержательности канона и некоторые языково-структурные аспекты требуют своего дальнейшего углубления и расширения. Кроме того, изучение художественного канона подразумевает активное включение

ние в орбиту исследования, во-первых, вопросов исторического характера и, во-вторых, расширения теоретических горизонтов. Первый момент связан с изучением проблемы функционирования профессионального канонического (по своему генезису) искусства в современном обществе, ибо профессиональное каноническое искусство в нетрадиционных обществах теряет свою изначальную целостность. Однако, быть может, это прекрасное искусство в современном нам обществе начинает функционировать в составе какой-то иной целостности? Это и многое другое еще предстоит выяснить, однако делать это наиболее удобно там, где процесс осуществляется на глазах: каноническое искусство функционирует параллельно с неканоническим и не просто соприкасается, но и взаимодействует с ним. Изучение этих и других вопросов является объектом самостоятельного изучения.

Что касается вопросов расширения теоретических горизонтов, то они должны рассматриваться в тесной взаимосвязи с проблемой импровизации.

И, наконец, необходимо детально разработать методологическую базу исследования канонических явлений, ибо без глубоких теоретических обоснований невозможно выявить исторические закономерности в развитии художественного канона.

Цена 2 р. 30 к.

