

16167





ПАМЯТНИКИ  
МУЗЫКАЛЬНО-  
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ  
МЫСЛИ

1967

7  
16167

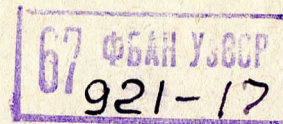
78(5)(09)

*Ленинградский  
Государственный Институт  
театра, музыки и кинематографии*

МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ЭСТЕТИКА  
СТРАН  
ВОСТОКА

*Общая редакция  
и вступительная статья*

В. П. ШЕСТАКОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО

• МУЗЫКА •



## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА СТРАН ВОСТОКА

---

При издании памятников музыкально-эстетической мысли стран Востока мы сталкивались с рядом трудностей. Тесно связанные с философскими и эстетическими учениями своего времени, эти памятники требуют для своего понимания знания специфических особенностей философского и эстетического сознания народов Востока, их представлений о красоте, гармонии, эстетическом наслаждении и т. д. Однако в исследовании богатого эстетического наследия стран Востока современная наука делает только первые шаги. Лишь в последние десятилетия началась работа по изданию и переводу на европейские языки философско-эстетических трактатов Индии, Китая, Ближнего и Среднего Востока. Большинство этих памятников доступно пока узкому кругу специалистов-востоковедов и остается неизвестным широкой массе читателей. До сих пор не существует ни одного обзора истории эстетических учений, который включал бы эстетическую мысль не только Европы, но и восточных стран.

Что касается истории и теории музыки стран Востока, то здесь дело обстоит несколько лучше. По этим вопросам существует солидная и довольно многочисленная литература, представленная работами советских и зарубежных исследователей (Р. И. Гру-



бера\*, А. А. Семенова\*\*, Р. Эрланже\*\*\*, Г. Фамера\*\*\*\*, Р. Вильгельма\*\*\*\*\*, В. М. Беляева и др.).

Поэтому при составлении настоящего издания основное внимание уделялось общим проблемам музыкальной эстетики: происхождению музыки, ее сущности, влиянию и значению в жизни человека, ее связи с различными видами общественного сознания и формами общественной жизни: воспитанием, политической, философией, религией, моралью. Вопросы музыкальной теории освещаются здесь лишь постольку, поскольку они связаны с эстетическими оценками и объясняют тот или иной момент в эстетических учениях Древнего и средневекового Востока.

Развитие музыкальной эстетики стран Древнего Востока совершалось в основном в том же русле, что и развитие западноевропейской эстетики. Это проявляется прежде всего в общности проблематики, в том, что ведущей проблемой там и здесь был вопрос о роли музыки в обществе, о связи музыки с другими формами общественного сознания и видами искусства.

Вместе с тем нельзя не видеть и определенных специфических особенностей, которые отличают эстетику стран Востока. Естественно, что эти особенности были обусловлены общим историческим развитием этих стран, общностью их духовной культуры. Одной из таких специфических особенностей эстетической и философской мысли стран Востока является наличие в ней устойчивой исторической традиции, преемственности в ее развитии.

Большинство музыкально-эстетических трактатов Индии, Китая, Средней Азии по форме представляют

\* Р. И. Грубер. Всеобщая история музыки, ч. I, 2-е изд. М., 1960.

\*\* А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Дарвиша Али. Ташкент, 1946.

\*\*\* D'Erlanger. La musique Arabe, v. I—IV. Paris, 1930—1939.

\*\*\*\* Farmer. The arabien influence on musical theory. London, 1925.

\*\*\*\*\* Wilchelm. Das wesen der chinesischen Music. Sinica, XI—XII, 1927.

собой комментарии к древним памятникам эстетической мысли, освященным традицией и возведенным в ранг теоретических канонов. Это, однако, не означает, что в индийской или китайской эстетике отсутствовало развитие, формирование качественно новых учений и школ. Но характерным для этого развития было то, что оно происходило в форме комментирования канонических положений. Эта особенность отличает эстетическую, и в частности музыкально-эстетическую, мысль Востока от античной эстетики, где на первый план выдвигался момент качественного различия и индивидуального своеобразия.

Другой особенностью музыкальной эстетики стран Востока является тесная связь философских идей с мифологией, эпосом, поэзией. «Философия, — говорил К. Маркс о ранних формах теоретического знания, — вырабатывается из религиозных форм сознания и тем самым, с одной стороны, уничтожает религию как таковую, а с другой стороны, сама движется, по своему положительному содержанию, первоначально лишь в этой идеализированной, переведенной на язык мыслей, религиозной сфере»\*.

На Востоке мифология, будучи одной из первоначальных форм мировоззрения, не исчезла, не разложилась окончательно, а была органически вовлечена в религиозные, философские, общественно-политические и эстетические формы общественного сознания. Поэтому вплоть до позднего средневековья мы находим сосуществующими различные элементы мифологического, эстетического и даже естественно-научного понимания мира. Это определило непрерывность и устойчивость в развитии основных философских и эстетических концепций.

Действительно, для музыкальной эстетики Древнего Востока характерно, что ее развитие происходит первоначально в мифологической форме. Это проявляется прежде всего в том, что музыка рассматривается здесь как могущественная демоническая сила,

\* К. Маркс. Теории прибавочной стоимости, т. I. М., 1936, стр. 36.



способная подчинить своему влиянию не только психику человека, но и весь мир, всю природу: растения, животные, горы, планеты, времена года и т. п. Правда, это понимание характерно для музыкального сознания не только народов Древнего Востока, оно свойственно всему древнему миру, в том числе и Древней Греции.

В античной эстетике мысль о магическом воздействии музыки получила наиболее яркое воплощение в мифе об Орфее. Согласно представлениям древних греков, Орфей являлся изобретателем музыки. Его музыка обладала могущественной силой воздействия: она укрощала диких зверей, заставляла растения склонять ветви, камни сдвигаться. Спускаясь в Аид, чтобы вернуть к жизни свою жену, нимфу Эвридику, Орфей звуками музыки укротил чудовищного стража Аида Кербера, исторг слезы у эриний, растрогал богиню подземного царства Персефону.

В музыкальной эстетике стран Востока нетрудно обнаружить мотивы, аналогичные мифу об Орфее. Прямой аналогией этому мифу является древнеавилонское сказание о богине Иштар, которая в поисках брата-мужа спускается в преисподнюю, причем и здесь опять-таки музыка способствует оживлению мертвых.

Орфический элемент присутствует и в одном из памятников индуистской литературы — Бхагават-пуране, излагающем миф о магической силе музыкального искусства Кришны.

Однажды бог Кришна, говорится в этом памятнике, очарованный светом полночной шафранно-алой луны, пленившись запахом жасмина, запел прекрасную песню, и звуки его пения вселили любовь всем живым существам. Музыка наполнила собою весь мир и заставила содрогнуться от восторга животных, птиц и деревья. Услышав пение Кришны, пастушки бросили свой дом и семьи, пришли к нему и, опьяненные музыкой, начали безудержный танец. Размахивая руками, изгибая талии, танцевали они; луна отражалась в их серьгах, браслеты звенели. Они танцевали, не в силах поправить покрывала, соскользнувшие с их во-

лос и обнажившие их головы и грудь. Даже боги, услышав музыку Кришны, съехались на своих колесницах послушать его, преисполненные желания. И луна, и окружающие ее созвездия удивились, глядя на это всеобщее веселье.

В высокохудожественной форме в этом мифе отражается момент экстатического и даже магического воздействия музыки на природу и человека.

Такое понимание музыки сохраняется не только в мифологических и литературных памятниках Древней Индии, но и в более поздних теоретических сочинениях. Например, в «Сочинении о красотах музыки» или в «Нектаре музыки» высказываются мысли о том, что музыка способна воздействовать не только на людей, но и на лишенных разума лесных зверей. Даже змея, услышав звуки, проникается радостью.

Аналогичные мотивы встречаются и в китайской мифологии. В Китае широко известно предание о легендарном музыканте Ху Ба, этом «китайском Орфее», который своей игрой на лютне заставлял птиц пускаться в пляс и рыб танцевать. Известно также предание о легендарном певце Вэне, который своей музыкой мог вызвать наступление определенного времени года: зимы, осени, лета или весны. Очень отчетливо орфический элемент прослеживается и в даосском трактате «Ле-цзы», где музыке приписывается способность воздействовать на природу: вызывать ветер, дождь, снег или оттепель.

Существовало также предание и о легендарном певце Гуане, который, исполняя определенную мелодию, мог вызывать ветер, облака или дождь. А однажды его игра вызвала засуху, которая продолжалась целых три года.

Другим необычайно популярным мотивом в восточной мифологии является музыкальное состязание. Как известно, этот мотив получил широкое распространение в древнегреческой мифологии, главным образом в известном мифе о состязании Аполлона и Марсия\*.

\* В античном мифе рассказывается: сатир Марсий так хорошо научился играть на флейте, что решил вызвать на соревно-



Тема музыкального состязания очень часто встречается и в восточной мифологии. Мы находим ее, например, в индийской джатаке о Гуттиле — одном из легендарных преданий о прошлых рождениях Будды.

В давние времена Будда возродился в образе музыканта Гуттилы, который прослыл лучшим музыкантом во всей Индии. Для людей, слышавших его музыку, игра других музыкантов воспринималась как скрип циновки или настраивание музыкальных инструментов. Один из музыкантов — Мусила, позавидовав Гуттиле, пришёл к нему с просьбой обучить игре на струнном инструменте — вине. Когда Мусила обучился всему тому, что знал Будда, он предложил своему учителю состязаться, надеясь победить его и занять доходное место при дворе. Гуттила долго колебался, то он уходил в лес, собираясь там умереть, чтобы не испытывать позора поражения, то, боясь смерти, возвращался обратно. Наконец наступил день состязаний, и Гуттила-музыкант, то есть Будда, хотя и не без помощи магии, победил Мусилу, которого слушатели забросали камнями.

Общим в содержании этих мифов о музыкальных соревнованиях является победа божества и наказание музыканта, дерзнувшего сравняться с богом в такой важной сфере деятельности, как музыка. Но, с другой стороны, в этих же мифах явственно проглядывает убеждение в высоком призвании музыки, которая как бы поднимает человека на один уровень с богами.

В индийской мифологии большое место занимает и мотив об обучении музыке. Известен миф о Нара-

---

вание Аполлона, бога-музыканта. Аполлон согласился, но поставил условие, по которому с побежденного будет содрана кожа. Победителем оказался Аполлон, он содрал кожу с Марсия и повесил ее на дереве в Келенах. Однако музыкальность Марсия сохранилась даже после его смерти; кожа его трепетала при звуках флейты.

Аналогичный мотив содержится и в легенде о Фамире Кифареде, фракийском певце, который вызвал на состязание муз. В наказание за это он был ослеплен и лишен дара речи.

де, который, стремясь достигнуть славы и милости богов, обучается искусству пения у мудрой птицы — «Друга песни». В течение тысячи дней изучает Нарада искусство модуляции и все правила исполнения на лютне. И вот, постигнув искусство пения, он идет к легендарному певцу Тумбуру, которого боги почтили своим вниманием, чтобы победить его в музыкальном состязании. Однако по дороге он встречает искалеченных мужчин и женщин; у одних не было рук, у других ног, у третьих были отрезаны носы, вырваны глаза. На вопрос Нарады, кто они и кто их так искалечил, они отвечали, что они раги и рагини (то есть мелодии), которые искалечены его неправильным пением. И тогда Нарада снова обращается к изучению музыки. Целых два года он учится играть на вине у жены бога Кришны, два года посвящает изучению тонов. Только после этого познал Нарада искусство пения, и исчезли в душе у него зависть и ненависть, которую он питал к Тумбуру. И божественный Вишну, танцующий от радости, признал его великим певцом.

В этом мифе мы вновь сталкиваемся с признанием высокого значения музыки, которая даже богами ставится выше аскетических подвигов и жертвоприношений. Овладение искусством пения очищает человека от дурных чувств и желаний, поднимает его на уровень божества.

Один из характерных моментов музыкальной эстетики стран Востока — космологическое понимание музыки, убеждение в том, что музыка является грандиозной космической силой, царящей над миром.

Это понимание опять-таки не составляет исключительную принадлежность восточной эстетики. Известно, что античные мыслители, главным образом пифагорейцы, считали, что музыка проникает собою весь космос и что она образуется из гармонического движения небесных сфер. Согласно пифагорейскому учению, круговое движение небесных тел, их мерное вращение издает непрекращающуюся музыку, которая заполняет собою всю вселенную. Пифагорейская

эстетика оказала большое влияние на всю античную эстетику. Космологическое понимание музыки развивается у последователей пифагорейской школы, так называемых неопифагорейцев. Глубокое философское обоснование оно получает и у Платона, который в своем диалоге «Тимей» не только воспроизводит, но и развивает отдельные положения пифагорейской музыкальной эстетики, связывая их с собственным учением о гармонии и подражании.

В музыкальной эстетике стран Востока отсутствует специфически античное учение о небесной гармонии как вращении небесных тел. Но тем не менее музыка здесь понимается как гармония, как единство и взаимопроникновение противоположных начал вселенной. Она представляет собою единство взаимодействующих и взаимопроникающих космических сил «инь» и «ян», гармонию пяти первоэлементов (дерево, металл, огонь, вода, земля), из которых состоит все сущее. Музыка приводит в равновесие пять добродетелей, соответствующих этим пяти первоэлементам: человечность, справедливость, воспитанность, предусмотрительность и искренность. Обнимая собою все сущее, она обеспечивает нормальное, гармоническое развитие природы и всего живого на земле. «Небо и земля, — говорится в «Юэцзи», — сливаются в гармонию, и сходятся принципы «инь» и «ян». Все живое согревается ласковым теплом неба и по-матерински вскармливается землей, расцветают деревья и травы, распрямившись, выходят на поверхность посеянные в землю семена, взлетают вверх птицы, рождаются и растут олени, насекомые, замерзшие в спячке, выходят на свет и оживают, птицы высиживают и согревают яйца, животные, покрытые шерстью, зачинают и выкармливают своих детей (...) Таково действие музыки».

Космологическое понимание музыки проявляется и в оценке отдельных музыкальных тонов. В китайской музыкальной эстетике широко распространено представление о соответствии музыкальных тонов различным явлениям и силам природы. Пять музыкальных тонов (гун, шан, цзюэ, чжи, юй), образу-

ющих систему китайской пентатоники, соответствуют пяти первоэлементам, пяти планетам (Сатурн, Венера, Юпитер, Марс, Меркурий), пяти явлениям природы (ветер, холод, жара, свет, дождь), пяти частям света (центр, запад, восток, юг, север), пяти цветам (желтый, белый, зеленый, красный, черный).

Подобное же сопоставление музыкальных тонов с временами года или суток, с отдельными цветами содержится и в индийской эстетике. Каждый из семи тонов музыкального звукоряда обладает соответствующим, только ему присущим цветом: шадджа имеет цвет лепестков лотоса, ришабха — желто-зеленый цвет, гандхара — золотой цвет, мадхьяма — цвет жасмина, панчама — черный цвет, дхайвата — ярко-желтый цвет, нишада же обладает свойствами всех цветов.

Кроме того, индийская эстетика соотносит каждый музыкальный тон с голосом определенного животного. Павлин, например, кричит в тоне шадджа, бык мычит в тоне ришабха, козел блеет в тоне гандхара, кроншнеп кричит в тоне мадхьяма, кокила (индийская кукушка) поет в тоне панчама, лошадь издает тон дхайвата и слон — нишада. В музыкально-эстетических трактатах Индии мы находим подробное сопоставление музыкальных тонов (в приведенном выше порядке) не только с отдельными планетами (Сатурн, Венера, Луна, Солнце, Меркурий, Юпитер и Марс), но и знаками зодиака (Водолей, Весы, Рыба, Лев, Дева, Стрелец, Скорпион) и определенными лунными созвездиями. В эстетическом сознании древних индийцев, еще не свободном от элементов мифологии, Солнце настроено в тоне мадхьяма, а Луна обладает тональностью гандхара.

Космологическое понимание музыки сказалось и в том, что для исполнения музыки индийская эстетика рекомендует различное время суток. Так, Бхарата говорит, что пением надо заниматься летом — в вечернее время, весной — по ночам, в сезон дождей — в полдень и осенью — когда угодно. Также и в среднеазиатской эстетике исполнение тех или иных макамов приурочивается даже к определенному времени



суток. Макам рахови следует исполнять перед восходом солнца, ушшак — после восхода, раст — в предлуденное время, ирак — в полдень, зангуле — перед закатом, зирафкан — перед сном и исфахан — ночью. В музыкально-теоретических трактатах Средней Азии, например в «Драгоценном трактате [о музыке]», так же говорится о соответствии двенадцати макамов месяцам и определенным часам суток и точно таким же образом рекомендуется при исполнении музыки учитывать соответствующее время и характер.

Если мы обратимся, наконец, к средневековой армянской эстетике, то и в ней найдем попытки соотношения музыкальных тонов с явлениями природы. Так, выдающийся армянский поэт и мыслитель Иоанн Ерзынкаци указывает на соответствие четырех струн четырем стихиям природы. Струна, издающая тон «зил», соответствует огню, вторая струна «туга» подобна воздуху, третья — «сета» подобна земле и четвертая — «бамб» — воде. Соответствуют музыкальные тоны и определенным составным частям человеческого тела. Так, «сур» — теплая и влажная, как кровь, «туга» — теплая и сухая, как желтая желчь, «сета» — холодная и сухая, как черная желчь, и «бамб» — тяжелая, холодная и влажная, как флегма — слизь. Подобные же аналогии между четырьмя элементами, временами года, темпераментами и струнами музыкального инструмента мы находим и в других музыкальных трактатах Ближнего и Среднего Востока.

Таким образом, в эстетическом сознании народов Востока музыка воспринималась как природная космическая сила, подобная воздуху или огню, Солнцу или Луне, свету или холоду и т. п. Чтобы ярче проиллюстрировать это понимание, приведем таблицу соответствий музыкальных тонов явлениям природы и социальной жизни, характерную для китайской и индийской эстетики (см. стр. 16—17).

Эта таблица наглядным образом представляет специфические особенности понимания музыки на Древнем и средневековом Востоке. Эти особенности проявляются прежде всего в тесной связи музыки с кос-

мологией. И для Китая, и для Индии характерно сопоставление музыкальных тонов с небесными планетами, с временами года, с частями света, с элементами и явлениями природы, с различными цветами и т. д. Такая детальная разработка не свойственна античной эстетике. Но что совершенно специфично для Востока — это цветовое восприятие музыки: в музыкальном восприятии народов Востока тона окрашиваются в строго определенный цвет. Восточная музыка представляет, таким образом, своего рода красочную палитру, из которой образуется цветовая гамма, и музыкальное восприятие тесным образом связывается с цветовым.

Наряду с этим необходимо учесть, что соотношение музыкальных тонов с явлениями природы и космическими силами не было в восточной эстетике какой-то внешней аллегорией или намеком. В эстетическом сознании китайца тон «чжи» действительно воспринимался как огненно-красный цвет и лишь потом символически отождествлялся с летом и югом. Конечно, восточная музыкальная эстетика обладает развитой символикой, но она, эта символика, основывается на реальной почве эмоционального цветового и вещественного восприятия.

Рассматривая таблицу, мы видим также, что музыкальная эстетика Древнего и средневекового Китая и Индии строила музыку по образцу вселенной. В музыке господствуют все те закономерности, которые царят в мире, и само течение музыки следует той же временной последовательности, в которой развивается вселенная. Однако особая связь музыки с космосом проявлялась не только в этом. Характерно, что для восточной эстетики не только вселенная представляла прообраз музыки, но и сама музыка рассматривалась как изначальный образец, по которому строится и развивается вселенная. На этот счет существуют недвусмысленные свидетельства индийских теоретиков музыки, которые считали, что весь мир имеет звуковую природу и зависит в своем развитии от звука. Так, Матанга в «Сочинении о светской музыке» писал: «Звук следует знать как высшее лоно, звук причина

## КИ

НАЗВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТОНОВ	ПЛАНЕТЫ	СОЗВЕЗДИЯ	ЭЛЕМЕНТЫ ПРИРОДЫ	ЦВЕТ	ЯВЛЕНИЯ ПРИРОДЫ	ВРЕМЯ ГОДА
гун	Сатурн	—	земля	желтый	ветер	середина лета
шан	Венера	—	металл	белый	холод	осень
цзюе	Юпитер	—	дерево	зеленый	жара	весна
чжи	Марс	—	огонь	красный	свет	лето
юй	Меркурий	—	вода	черный	дождь	зима

## ИН

шадджа	Сатурн	Водолей	—	цвет лотоса	—	—
ришабха	Венера	Весы	—	оранжевый	—	—
гандхара	Луна	Рыба	—	цвет золота	—	—
мадхьяма	Солнце	Лев	—	цвет жасмина	—	—
панчама	Меркурий	Дева	—	белый (или черный)	—	—
дхайвата	Юпитер	Стрелец	—	желтый	—	—
нишада	Марс	Скорпион	—	пестрый	—	—

## ТАЙ

ЗВУКИ ЖИВОТНЫХ	ПРОИСХОЖДЕНИЕ	ОРГАНЫ ТЕЛА	ЭТИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ	СОЦИАЛЬНАЯ ГРУППА	ЧАСТИ СВЕТА
—	—	сердце	искренность	властитель	центр
—	—	печень	справедливость	слуги	запад
—	—	селезенка	человечность	народ	восток
—	—	легкие	воспитанность	—	юг
—	—	почки	предусмотрительность	—	север

## ДИЯ

павлин	бог Агни	душа	изумление и героизм	брахманы (жрецы)	—
бык	бог Брахма	голова	гнев	кшатрии (воины)	—
козел	Владыка ночи	руки	умиротворенность и смех	вайшья (земледельцы и торговцы)	—
кроншнеп	бог Вишну	грудь	любовь	брахманы	—
кокила	певец Нарада	шея	любовь	брахманы	—
лошадь	певец Тумбуру	бедрa	отвращение	кшатрии	—
слон	певец Тумбуру	ноги	сострадание	шудры (слуги)	—



Всего. Всё мир, подвижный и неподвижный, проникнут звуком». Согласно Матанге, первоначальное состояние мира, первые этапы творения вселенной определены звуком, недоступным человеческому слуху космическим звуком «пада». Музыка как выражение этого звука связана со всеми вещами и явлениями вселенной.

Не только вселенная, но и даже боги имеют звуковую природу. Именно такой, музыкальной в своей основе, природой обладают главные боги индийского пантеона: Брахма, Вишну и Махешвара. Они возникают как порождение силы и мощи звука. Здесь, таким образом, космологическое понимание музыки получает свое логическое завершение: весь мир наполнен музыкой и построен на ее законах. И в этом пункте музыкальная теория Древнего Востока имеет прямую аналогию с эстетикой античного мира, и прежде всего с пифагорейством.

Мы не случайно постоянно сравниваем музыкальную эстетику Востока именно с эстетикой Пифагора. В музыкально-теоретических трактатах Средней Азии есть прямые ссылки на Пифагора как на основоположника восточной музыки и музыкальной теории, изобретателя тонов и музыкальных инструментов. Конечно, сведения о Пифагоре дошли в Среднюю Азию через посредство позднеантичных или средневековых авторов, которые окружили жизнь Пифагора и его учение легендами и мифическими преданиями. Большой интерес представляет собою то, каким образом изменялась форма этих преданий, как они приспособлялись к местным особенностям и практическим нуждам музыкальной теории Средней Азии.

В средневековой музыкальной эстетике особое распространение получает легенда о том, каким образом Пифагор нашел теоретические основы музыкальной гармонии. Подробно эта легенда излагается в музыкальном трактате Бозция. Как здесь сообщается, Пифагор, проходя однажды мимо кузницы, заметил, что от ударов молотка из различных звуков образуется некое единое созвучие. Пораженный этим своим наблюдением, он решил, что различие звуков

обусловлено силой ударяющих, и велел кузнецам обмениваться молотками. Однако это не изменило характера звучания. Тогда Пифагор понял, что свойство звуков зависит не от силы ударов, и исследовал вес молотков. Оказалось, что один из них был вдвое больше другого и вместе они образовывали созвучие октавы. Пифагор вычислил весовые отношения и других молотков, которые звучали как кварта и квинта. Таким образом он определил математические основы музыкальной гармонии.

Эта легенда, очень популярная в средневековой Европе, дошла и до Средней Азии, но получила здесь несколько иную интерпретацию. Так, в трактате «Драгоценности наук» Амули рассказывается о том, что музыкальная теория Пифагора зародилась вовсе не в кузнице, а на базаре чистильщиков хлопка. Посетив этот базар, Пифагор услышал, что при чесании хлопка специальным лучком издается звук. Держа хлопковую нить в зубах и проводя по ней лучком, Пифагор определил, что высота тона зависит от длины струны. Используя эту нить как струну и натянув ее на панцирь черепахи, Пифагор создал струнный инструмент — барбат.

Отчетливое пифагорейское влияние прослеживается и у мыслителей Ближнего и Среднего Востока. Это влияние проявляется в широко распространенном космологическом понимании музыки, в многочисленных учениях о гармонии. Нельзя не видеть пифагорейского влияния в той широкой универсальной трактовке гармонии, которую выдвигает, например, арабский философ аль-Кинди. «В самом деле, — писал он, — гармония имеет место во всем, и очевиднее всего она обнаруживается в звуках, в строении вселенной и в человеческих душах — как это мы установили в нашей «Большой книге по гармонии»\*.

Это магическое и космологическое понимание музыки, которое, как мы видим, было широко распро-

\* Аль-Кинди. «Трактат о количестве книг Аристотеля и о том, что необходимо для усвоения философии» в книге «Избранные произведения мыслителей Ближнего и Среднего Востока». М., 1961, стр. 50.

странено в музыкальных учениях стран Востока, обусловливалось тесной и органической связью эстетической мысли с мифологией. С развитием научного и философского знания мифологическая оболочка, в которой развивалась музыкальная мысль Древнего Востока, постепенно разрушается, уступая место сугубо рационалистическому и утилитарному пониманию музыки. Из универсального одушевленного и одушевляющего целого, каким она была для мифологического сознания, музыка превращается в средство для сугубо практических целей — воспитания морали, установления порядка в государстве, достижения определенного социального регламента. Классическую форму подобное понимание музыки получает в Древнем Китае, в философском и нравственном учении Конфуция и его последователей.

Музыка занимает значительное место в философии Конфуция. Для него она является одним из важных средств общественного воспитания и даже управления государством. «Если церемонии и музыка, — говорил он, — не будут процветать, то наказания не будут правильны; а когда наказания не будут правильны, то народ не будет знать, как ему себя вести». Для Конфуция и конфуцианцев музыка вполне достаточное и надежное условие для гармонии социальной. «В музыке, — говорится в конфуцианском трактате «Юэцзи», — вникают в единое, чтобы установить гармонию. Таким образом устанавливается единство и согласие между отцом и сыном, господином и подданными, воцаряется братская любовь между всеми народами».

Считая музыку важнейшим средством достижения социальной гармонии, Конфуций подчинял саму музыку строгой регламентации, распространяя на нее сугубо государственную, политическую точку зрения. Так же как и древнегреческий философ Платон, он запрещал всякую музыку, преследующую иную цель, чем воспитание нравственности, называл подобную музыку «распущенной», ведущей к разврату и роскоши.

Когда музыка фальшива, когда расстроены звуки,

тогда нормы поведения между людьми нарушены и государство находится на краю гибели. «Когда первая нота расстроена, — говорится в «Юэцзи», — то звук грубый. Значит, князь высокомерен. Когда расстроена вторая нота, то звук неровный. Значит, чиновники недобросовестны. Когда расстроена третья нота, звук печальный — народ недоволен. Когда расстроена четвертая нота, звук жалобный — трудовая повинность тяжела. Когда расстроена пятая нота, звук оборванный — вещей не хватает. Когда же расстроены все пять звуков, наступает всеобщее равнодушие. Когда дошло до этого, государство может погибнуть со дня на день».

Таким образом, в учении Конфуция на первый план выдвигалась политическая роль музыки. Социальный смысл этой концепции раскрывается при сопоставлении ее с этической доктриной конфуцианства. В своей этике Конфуций, как известно, выступал с попыткой восстановить древнюю, чжоускую мораль, отражающую этические идеалы родового общества. Его социальный идеал — общество, основанное на патриархальных принципах уважения и почитания старших, на строгом соблюдении иерархии семейных и общественных установлений, идущих от древнего родового общества. Эта консервативная общинно-родовая традиция определяет и подход Конфуция к вопросам музыки. Не случайно Конфуций сетовал на утрату многих древних мелодий и напевов, тщательно отделяя китайские и не китайские мелодии, подчеркивал политическое значение чисто китайских музыкальных традиций.

Таким образом, конфуцианское учение о музыке было попыткой реставрации нравственных норм общинно-родовой формации с ее обрядами, жестко и точно регламентированной системой общественных обязанностей. Этому и должна была служить музыка, которая, по мысли конфуцианцев, имеет одну цель — подчинить народ воле «мудрых» правителей, привить ему строгие нормы конфуцианской морали. В этом смысле музыка ничем не отличается от системы наказаний, посредством которых правители под-



держивают порядок и послушание в народе. «Правила поведения, музыка, наказание и управление, — говорится в «Юэцзи», — в конечном счете едины. Они направлены к тому, чтобы привить общие чувства народу и создать упорядоченный строй».

Выдвинутая Конфуцием концепция музыки получила широкое распространение в Китае. Она развивалась в сочинениях крупных китайских мыслителей Мэн-цзы и Сюнь-цзы. Она оказала значительное влияние на эстетические принципы даосизма. В этих произведениях, правда, мы не находим ничего принципиально нового по сравнению с тем, что говорят о музыке Конфуций и конфуцианцы. Здесь вновь те же традиционные рассуждения о роли музыки в управлении государством, в установлении послушания в народе, в воспитании нравов и соблюдении социального регламента.

Вместе с тем конфуцианское учение о музыке не было господствующим в Китае. В IV веке до н. э. оно получает решительный отпор со стороны известного китайского философа-утописта Мо-цзы. Известно, что этот философ выступил с резкой критикой конфуцианства, противопоставляя его иерархии этических и эстетических ценностей утопическое требование достижения равенства и справедливости между всеми людьми. В трактате «Осуждение музыки» Мо-цзы указывал, что музыка является не полезным, а скорее вредным искусством, достойным осуждения, так как она — просто средство роскоши и не только не приносит пользу народу, а лишь отрывает его от занятий. Если бы музыка приносила пользу народу, то, говорил Мо-цзы, мы не стали бы ее осуждать. «Однако из-за употребления музыкальных инструментов народ имеет три бедствия: голодные не получают пищи, страдающие от холода не получают одежды, а работающие не получают отдыха. Таковы три огромных бедствия для народа...»

Очевидно, что критика музыки Мо-цзы и его последователями — моистами — была более демократичной, чем ее прославление у конфуцианцев. Осуждение музыки, с которой выступал Мо-цзы, было свое-

образным протестом против конфуцианского утилитаризма, против превращения музыки в простое средство улучшения нравов. В этом смысле Мо-цзы открывает ту традицию демократического «отрицания» искусства, которая в мировой эстетической мысли представлена такими именами, как греческий эпикурец Филодем, автор трактата «Осуждение музыки», как великий французский просветитель Руссо, как утописты-уравнители, как писатель-демократ Л. Толстой. Критика искусства, с которой выступили эти мыслители, была протестом против превращения искусства, в том числе музыки, в простое средство развлечения для общественной верхушки и в средство назидания для народа.

Понимание нравственного и воспитательного значения музыки свойственно как древнегреческой, так и древнекитайской музыкальной теории. Эта общность представляет собой одно из наиболее интересных явлений в истории мировой эстетической мысли, которое издавна привлекает внимание исследователей. Широко известно античное учение о музыкальном «этосе». Согласно воззрениям древних греков, каждый музыкальный инструмент, каждый музыкальный лад или ритм обладает своеобразным «этосом», то есть способностью строго определенным образом настраивать психику людей.

Такое же внимательное отношение к этическому значению музыки мы встречаем и в музыкальных учениях стран Востока. Так, например, подробную этическую оценку различных мелодий содержит известный конфуцианский трактат «Юэцзи». Здесь дана подробная классификация музыкальных напевов в зависимости от характера их эмоционального и этического воздействия на человека. Для великодушного и спокойного человека рекомендуются песни «Сун», для проникательного, умного и спокойного — песни «Дая», для скромного и вежливого — песни «Сяо-я», для честного и уступчивого — песни «Фэн» и т. д. Этическое значение имеют и отдельные музыкальные тоны: тон «гун» развивает чувство искренности, «шан» — справедливости, «цзюе» — человечно-

сти, «чжи» способствует воспитанности и «юй» — предусмотрительности. Все это живо напоминает нам пифагорейскую систему воспитания страстей души при помощи определенных мелодий.

Отмечая сходство древнегреческой и китайской эстетики в понимании воспитательной роли музыки, необходимо вместе с тем иметь в виду, что сходство это имело, в общем-то, формальный характер, что помимо этого существовало принципиальное отличие в понимании целей, содержания и средств музыкального воспитания. Общими были проблемы, но отнюдь не методы и характер их решения. В демократическом античном полисе музыка была одним из элементов демократической системы воспитания, она использовалась как одно из средств воспитания гармонически развитой личности, свободной от ограничений профессионального, ремесленного труда.

Иное социальное значение имеет музыкальное воспитание в Древнем Китае. Музыка здесь выступала главным образом как идеологическое средство в руках правителей для установления политической власти над народом. Посредством эстетической формы правители пытались достичь гармонии между народом и правителями, добиться послушания народа, привить ему строгие правила социального регламента, превратить абстрактные нормы права и морали в веление сердца и принципы поведения всего народа. Правда, в какой-то степени этот момент присущ и античной эстетике, в частности учению Платона. В его идеальном государстве дорические мелодии возбуждают мужество граждан, политическая воля которых была ослаблена кризисом античной государственности. Однако у греков воспитание всесторонне развитого гражданина всегда рассматривалось как самоцель, тогда как в Древнем Китае музыкальное воспитание выступало как средство для достижения политических целей феодальных властителей.

Положения об этическом, воспитательном воздействии музыки на характер человека широко распространены и в музыкальной эстетике Индии. Правда, здесь отсутствует утилитарно-практическое понима-

ние музыки как средства управления государством, которое так широко развивалось в китайской эстетике. Согласно воззрениям древних индийцев, музыка способствует достижению четырех целей: благочестия, богатства, наслаждения и конечного освобождения. Иными словами, она обладает этическим, утилитарно-практическим, эстетическим и религиозным значением. Весь вопрос в том, какая из этих целей была определяющей.

Знакомство с музыкально-эстетическими трактатами Древней и средневековой Индии убеждает нас в том, что в основе понимания музыки лежит прежде всего убеждение в эмоциональной, эстетической по своему существу природе музыкального искусства. В основе классификации видов пения (выразительное, полное, ясное, понятное, резкое, украшенное, мелодичное, размеренное и изящное), в основе понимания достоинств и недостатков музыкального исполнения, классификации тонов, интервалов и ритмов лежит то эмоциональное чувство, которое вызывается этим видом пения, тонами, интервалами или ритмами. «Музыкальные инструменты», — говорит Шарнгадева, — вызывают подъем духа у мужей и благоприятствуют [успеху], они заставляют трепетать [от радости или волнения] сердца людей и уничтожают страдания».

Этическое значение имеет и каждый тон в отдельности. Как известно, центральным понятием древней и средневековой индийской эстетики являлось понятие раса. Оно означает эстетическое восприятие или переживание, производимое искусством — поэзией, танцем или музыкой. Различалось девять типов раса: изумления, любви, героизма, отвращения, гнева, смеха, страха, сострадания и умиротворенности. Каждый из семи музыкальных тонов рассматривался как носитель определенного раса: тон шадджа вызывает раса изумления и героизма, ришабха вызывает раса гнева, гандхара вызывает раса умиротворенности и смеха, панчама и мадхьяма вызывают раса любви, дхайвата — раса отвращения и страха, нишада — раса сострадания.



Исполнение песен, обладающих тем или иным раса, то есть имеющих определенное этическое и эстетическое воздействие, должно соответствовать характеру исполнителя. Например, песни раса героизма должен петь тот, кто наделен присутствием духа, выносливостью, мужеством, гордостью, энтузиазмом, отвагой в битве. Мелодии, обладающие раса гнева, должен исполнять человек, полный решимости, отчаяния, удивления или заблуждения и т. д. Музыка должна соответствовать и возрасту человека. Так, для детского возраста желательна музыка в быстром темпе, для юности более подходит средний темп, а для зрелых людей — темп медленный и спокойный.

В музыкально-теоретических трактатах Средней Азии также дается подробная оценка этического значения тонов (макамов). Например, макамы ушшак, нава и бусалик вызывают в человеке чувство неустрашимости. Макамы раст, ирак, исфахан — чувство веселья, макамы рахави, кучак, зангуле вызывают грусть, а хусайни и хиджаз — веселье, смешанное с грустью.

Определенным этическим и эстетическим значением обладают в индийской эстетике и музыкальные инструменты. Различные типы инструментов — струнные, металлические или ударные — должны применяться в различных случаях. «Только при помазании царей, — говорит Шарнгадева в «Океане музыки», — отправлении в путь и на празднествах, во время всех благоприятных церемоний — на свадьбах, при посвящении и тому подобном, в случае бедствий и волнений, а также войн, в драмах, где изображается героический энтузиазм и гнев, применяются все музыкальные инструменты». Шарнгадева различает три типа инструментов, производящих звук: флейту, ви́ну и человеческий голос. Из них наиболее чарующим и нежным звуком славится флейта. Однако высшим образцом музыкального искусства он считает такую музыку, которую греки называли хореей, то есть соединение инструментальной музыки и пения. «Высшим образцом красоты музыкального звука, — говорит он, — мудрые считают исполнение на флейте, ви́не и

пение, звучащее в унисон». Это свидетельствует несомненно о том, что эстетическое сознание древних индийцев, впрочем, так же как и древних греков, не допускало чисто инструментального исполнения, но рассматривало его в единстве с пением, танцем или драматическим действием. Это подтверждает, в частности, «Музыкальная грамматика» Ирайянара, относящаяся к IV веку н. э.

Есть три разновидности языка, говорится в этом трактате: язык поэзии, музыкальный и драматический. Каждый имеет свои особенности. Но есть произведения, в которых все эти три языка объединяются в единое целое, то есть где чтение должно сочетаться с телодвижениями, мимикой, артикуляцией, пением или музыкальным сопровождением. «И чем древнее тексты, тем больше там пения, музыки и игры и меньше всего того, что дано читать и произносить... И нет здесь музыки без слова, строки и буквы; они для музыки то же самое, что и ось для колеса». С другой стороны, поэзия и слова, лишенные музыки, не обладают полноценным эстетическим значением. Поэтому, по мнению Ирайянара, современные поэзия и музыка потеряли свою магическую силу, которой они обладали, находясь в неразрывном единстве. Звук, проникающий собою всю вселенную, все вещи и души, есть «молоко душ». «А на язык и струны лишь капля этой влаги попадает, и стихами, не смоченными этой влагой, не спасешься. И нет более магии от тех слов и строк вед и других божественных стихов, потому что они сухи без этой влаги (...) Пропало волшебство музыки, недвижима остается ось [колеса], что вращает колесо мироздания».

Итак, мы видим, что древняя и средневековая эстетика стран Востока основывается главным образом на мифологическом и космологическом понимании музыки. Такой подход к музыке во многом определяется тем традиционализмом, который, как мы уже говорили, свойствен восточной философии. Однако это ни в коей мере не означает, что внутри общего мифологического подхода не вырабатывалось новое понимание музыки, основанное на естественно-науч-

ном мировоззрении. Это новое мировоззрение привносит в музыкальную эстетику величайший ученый Средней Азии — Ибн-Сина. В своей «Книге исцеления», в главе, посвященной музыке, он открыто выступает против мифологического и космологического понимания музыки. «Мы не будем, — говорит Ибн-Сина, — уделять внимание уподоблениям небесных сфер и нравственных качеств души соотношениям музыкальных интервалов, ибо это в обычае лишь тех, кто не отличает одну науку от другой... — тех, кто придерживается ветхой философии, унаследованной [ими даже] не в виде краткого изложения ее сути».

В противовес такому пониманию музыки Ибн-Сина заявляет, что его теория музыки строится «на основе опыта» и «безошибочных наблюдений». Действительно, его музыкальная эстетика основывается на эмпирических и сенсуалистических принципах. В основе чувственного восприятия музыки, рассуждает Ибн-Сина, лежит звук, который в отличие от других чувственных ощущений — запаха или вкуса — доставляет человеку удовольствие своей внутренней природой, а не формой или видом. Поскольку звук соответствует чувственной природе человеческого познания, Ибн-Сина пытается определить природу и назначение этого соответствия. И здесь мы встречаемся с попыткой определить музыку как средство общения между людьми. Посредством звука животные предупреждают друг друга об опасности, самец находит самку, дети — родителей и т. д. Точно так же и для человека звук является необходимым средством общения, без которого невозможно само существование человеческого рода. Появляется речь, которая выражает и чувства и настроения человека, а на этой основе и гармоничное пение.

По-новому Ибн-Сина ставит вопрос и о причинах наслаждения, вызываемого в человеке музыкой. Прежде всего, музыкальное наслаждение объясняется подражанием чему-либо, так как душа, испытывая сладкое чувство от какого-либо предмета, радуется воспроизведению его. Кроме того, гармония звуков нравится потому, что в ней «подражают различным

качествам». Но то наслаждение, которое присуще только музыкальной гармонии, объясняется Ибн-Синою чисто сенсуалистически: душа, воспринимая тот или иной тон, испытывает наслаждение от его присутствия, а с его исчезновением ощущает боль утраты, и тоска, вызванная разлукой с ним, уступает место восторгу от встречи с другим тоном и т. д.

Таким образом, здесь мы имеем дело с попыткой, пусть иногда и наивной, понять музыку из нее самой, вывести природу музыки из природы человеческого познания и, подходя к ней с критерием естественного научного познания, определить ее общественную пользу. В дальнейшем учение Ибн-Сины получает широкое распространение на Ближнем и Среднем Востоке.

Что же касается собственно музыкальной теории, то здесь крупнейшие мыслители Ближнего и Среднего Востока, такие, как Фараби, Ибн-Сина, следуют за древнегреческими теоретиками. В соответствии с греческой традицией музыкальная наука делится на практическую и теоретическую. Первая имеет целью создание мелодий, производимых инструментами или голосом, вторая носит умозрительный характер и делится на гармонику, ритмику и метрику. Возрождение греческой музыкальной теории среднеазиатскими авторами оказало исключительное влияние на развитие мировой музыкальной эстетики. В XII веке монах Доменико Гундисальв переводит с арабского на латинский язык два музыкальных трактата аль-Фараби. Начиная с этого времени в европейскую эстетику влияет мощная живительная струя греческой музыкальной эстетики, идущая от Аристиды Квинтилиана и других греческих мыслителей. Арабский Восток стал своего рода посредником в освоении средневековой музыкальной эстетикой реалистических античных традиций. Христианские теоретики музыки, которые слепо следовали за спекулятивными построениями неопифагореизма и неоплатонизма, через посредство арабских философов усваивают практические принципы греческой музыкальной теории и постепенно освобождаются от элементов математических спекуляций и числовой символики.

Характерно, что музыкальная эстетика стран Востока не знает широко распространенного в европейской эстетике деления музыки на «ученую» и «народную». Во многих китайских, индийских, арабских и среднеазиатских трактатах мы обнаруживаем интерес к народным и светским жанрам музыкального искусства. Светским характером отличается и большинство систем музыкального и эстетического воспитания, которые выдвигает средневековая эстетика стран Востока. Показательным в этом отношении является дидактический трактат XI века «Кабус-намэ». В этом трактате, в соответствии с традиционным космологическим пониманием музыки, указывается, какие напевы надо играть для стариков, какие для молодежи, какие — осенью, какие — зимой, на какой струне играть для желчного, склонного к меланхолии человека, на какой — для человека темпераментного. Вместе с тем в трактате содержатся наставления о том, как должен держать себя музыкант перед различного рода публикой: военными, влюбленными, женщинами или детьми. В противовес традиционным правилам исполнения автор «Кабус-намэ» считает, что самое главное правило в музыке — «угодить вкусам слушателей».

Однако все эти элементы светского и естественно-научного понимания музыки не могут скрыть общего космологического и мифологического характера музыкальной эстетики стран Востока. Все эти элементы сосуществуют друг с другом, составляя сложное, подчас противоречиво развивающееся, но единое целое.

Излагая основные принципы музыкальной эстетики стран Востока, мы не случайно сопоставляли их с принципами античной эстетики. Типологическая общность, которая обнаруживается при таком сопоставлении, свидетельствует об общности музыкальной культуры, о внутреннем единстве мировой эстетической мысли.

Здесь мы неминуемо приходим к рассмотрению более широкого вопроса — вопроса о так называемом взаимодействии между культурами Востока и Запада. Очевидно, что без рассмотрения этого вопроса

трудно судить о характере соответствия между древнегреческой и восточной музыкальной теорией. С другой стороны, правильное решение вопроса об этом соответствии поможет понять формы взаимоотношения западной и восточной цивилизаций.

В буржуазной философии существуют две противоположные концепции в решении проблемы соотношения культур Востока и Запада. Одна из них появилась еще в начале XIX века. Связанная с первыми систематическими исследованиями памятников восточной культуры — философии, литературы, поэзии, — она явилась реакцией на широко распространенный в прошлые эпохи европоцентризм. Пионерами в этом движении были немецкие романтики, искавшие истоки западноевропейской культуры в мифологиях Древнего Востока. В русле этой тенденции решался и вопрос о взаимоотношениях музыкальной теории Древней Греции и Китая. Ряд исследователей в это время приходит к выводу, что истоки пифагорейской музыкальной эстетики связаны с музыкальной теорией Древнего Китая. Такую точку зрения отстаивал, например, немецкий исследователь А. Гладиш в своей книге «Пифагорейцы и китайцы» (1841). «Правда, — писал Гладиш, — мы не находим у китайцев так называемой «гармонии сфер», которой так прославилась пифагорейская философия. Тем не менее и у китайцев музыка создает движение всех вещей во времени, так что двенадцать часов, из которых состоит день и ночь, двенадцать месяцев, из которых состоит год, понимались как игра двенадцати музыкальных тонов\*. И к тому же надо принять во внимание, что глубочайшая и основная мысль, приписываемая пифагорейцам, согласно которой строение мирового тела объясняется музыкальными интервалами и что мировое тело само по себе звучит, эта мысль возникает и происходит из Китая»\*\*.

\* Гладиш имеет в виду, по-видимому, двенадцать полутонов китайского звукоряда.

\*\* A. Gladisch. Einleitung in das Verständniss der Weltgeschichte. Die Pythagoreer und die Chinesen. Posen, 1841, S. 41.



Против этой концепции Гладша выступил немецкий индолог Л. Шрёдер, который в книге «Пифагор и индийцы», опровергая мнение Гладша, выдвинул предположение о том, что основы музыкальной теории заимствованы Пифагором из Индии. В качестве доказательства этого положения Шрёдер опять-таки ссылается на сходство музыкальной теории Греции и Индии, проявляющееся в связи музыки с мифологией и числовой символикой\*.

Однако аргументы, приводимые Гладшем и Шрёдером, не получили достаточного научного подтверждения со стороны исторической науки. Поэтому факт непосредственного взаимовлияния музыкальной теории античной Греции и Китая оказался недоказанным и весьма гипотетичным.

На наш взгляд, гораздо больше оснований имеют попытки объяснить общность музыкальной эстетики Греции и Китая, исходя из внутренней логики развития самих этих наук, исходя из внутренней типологической общности в развитии мировой эстетической мысли.

Другая концепция, существующая в буржуазной науке, исходит из утверждения принципиальной невозможности какой-либо духовной общности, каких-либо духовных контактов между Востоком и Западом. Теоретической основой этой концепции была философия культуры известного буржуазного философа О. Шпенглера, который доказывал, что мировая история есть последовательная смена замкнутых и ничем не связанных культур, каждая из которых обладает сугубо индивидуальным и неповторимым обликом. Согласно Шпенглеру, каждая культура замкнута в себе, обладает своим собственным «стилем души», говорит на символическом, не понятном никому другому языке искусства, науки и философии.

Шпенглеровская концепция истории легла в основу многочисленных буржуазных исследований, про-

\* L. Schroeder. Pythagores und die Indern. Leipzig, 1884 (в русск. пер. «Журнал Министерства Народного Просвещения», 1888, № 10—11).

тивопоставляющих культуру западной и восточной цивилизации. Такова работа американского философа Т. С. К. Нортропа «Встреча Востока и Запада». Хотя автор постулирует грядущую встречу и даже «слияние» восточной и западной цивилизаций, он утверждает коренную противоположность их культур в прошлом и настоящем. Если культура Запада характеризуется склонностью к эмпирической теории, эксперименту, логической дедукции, то культура Востока, напротив, иррациональна, мистична, символична. Для нее характерно, по мнению Нортропа, «огромное подчеркивание эстетики и в высшей степени невыразимое мистическое качество»\*. Западная же цивилизация уже на своей античной стадии «порывает прежде всего с «живописным» или «эстетическим» экзотизмом, каким является цивилизация Востока», и становится сугубо рационалистической культурой. Поэтому на протяжении всей истории противоположность Востока и Запада сохраняется так же, как сохраняется противоположность эстетического и рационального понимания мира, которые символизируют эти культуры.

Еще более откровенно извечную противоположность между Востоком и Западом утверждает другой американский писатель, Г. Маурер, автор книги «Коллизия между Востоком и Западом». Согласно его концепции, никакой встречи, никакого взаимопонимания между Западом и Востоком быть не может, так как каждый раз такая встреча оказывалась столкновением, конфликтом культур. Причем причиной этой коллизии были не социальные и не исторические факторы, а противоположность и «столкновение психик». Восточная психика оказалась слишком традиционалистской, слишком консервативной, чтобы принять идеи прогресса и развития, лежащие в основе западного понимания мира.

Главную и определяющую причину столкновения культур Востока и Запада Маурер видит в распространении и влиянии на Востоке учения Конфуция. «То,

\* T. S. C. Nörtrop. The Meeting of East and West. New York, 1947, p. 377.

что играло здесь главную роль, — это чопорный ученый, имеющий возраст в 2500 лет, глумящийся над идеей прогресса и ищущий простоты первобытной природы»\*. В специальном разделе своей книги «Ритуал и музыка» Маурер подробно исследует конфуцианскую теорию музыки, считая ее наиболее консервативным элементом конфуцианской философии, который никогда не будет понятен европейскому мышлению.

Здесь не место входить в подробный анализ и оценку этих концепций. Необходимо только указать, что в основе их лежит стремление противопоставить друг другу Востока и Запад, вывести культуру и искусство стран Востока из пресловутого «азиатского» духа, который якобы проявляется в склонности к символической, созерцательности, интуиции и мистике. В соответствии с этим и эстетическая мысль стран Востока трактуется, как правило, в идеалистическом и иррационалистском духе.

Однако, на наш взгляд, делать выводы о «слиянии» или «столкновении» Востока и Запада совершенно невозможно без тщательного изучения философии и культуры стран Востока. В этом направлении европейская наука делает только первые шаги. Во всяком случае, изучение памятников музыкально-эстетической мысли стран Востока, их сопоставление с античными музыкальными теориями делают очевидным всю необоснованность вывода о противопоставлении западной и восточной культур и даже, напротив, ставят вопрос об их типологической общности, о возможности их сопоставления, об их сходстве. Поэтому изучение этих памятников имеет большое значение не только для познания музыкальной теории стран Востока, но и для доказательства единства мировой эстетической мысли, для исследования общих закономерностей развития мировой эстетики.

*В. Шестаков*

\* Н. Maurer. Collisium of East and West. Chicago, 1951, p. 27.

В изучении индийской музыкальной эстетики сделаны пока только первые шаги\*. Поэтому дать исчерпывающее описание ее развития в настоящее время не представляется возможным. Задача, которую мы ставим себе, состоит в том, чтобы, рассмотрев важнейшие учения о музыке, изложенные в приводимых здесь текстах, выявить некоторые общие проблемы и характерные черты индийской музыкальной эстетики древности и средневековья.

Многие особенности позднейших воззрений на музыкальное искусство заложены уже в древних сказаниях и мифах, где мы имеем дело с еще непосредственным, не осознанным в категориях философских учений, восприятием музыки. Так, например, сказания о рагах и рагини, принявших облик мужчин и женщин, позволяют предвидеть средневековую поэзию Рагама-ла и живописные изображения раг. Мифы, повествующие о великой силе музыкального искусства, которое делает любимцами богов тех, кто овладел им, предвосхищают будущие учения о музыке как средстве

\* Кроме главы о философии музыки в книге: Pandey. Comparative aesthetics, vol. I — Indian Aesthetics, 2nd ed. Benares, 1959, посвященной в основном изложению взглядов Абхивагупты, можно указать еще на работы об эстетике раги: А. Соомарасвами. Indian music (The Dance of Shiva. London, 1958); W. G. Raffé. Ragas and Raginis: a key to Hindu Aesthetics. Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. XI (1952).

достижения бога и освобождения, а мифы, рассказы-вающие о магическом воздействии музыки на природу и человека, — учение о сезонных рагах и строгую регламентацию времени исполнения раг.

Непосредственная связь с мифологическим восприятием музыки явственно ощущается в «Гиталанкаре» Бхараты (I век до н. э.). Это самый ранний из дошедших до нас трактатов о музыке. Ценность его для исследователей истории и теории древнеиндийской музыки несомненна. Для нас он интересен тем, что отражает переход от мифологических представлений к попыткам объяснить, почему и каким образом воздействует музыка на человека. Наряду с наивным описанием варн и т. д. мы встречаем в «Гиталанкаре» первую попытку анализа эмоционального воздействия музыки на человека. Но собственно философия музыки связана с именами значительно более поздних авторов — Матанги, Абхинавагупты, Шарнгадевы.

Трактат Матанги «Брихаддеша» («Сочинение о музыке разных местностей») предположительно датируется VII в. Это — сочинение по теории музыки, но мы находим в нем немало рассуждений философского характера, среди которых наибольший интерес представляет рассуждение о звуке, предпосланное трактату в качестве предисловия. Звук рассматривается Матангой в различных аспектах — философском, физическом, музыкальном. Остановимся прежде всего на философском значении звука.

Матанга исходит из допущения некоей абстрактной звукоушности (*dhvani*, *pāda*), лежащей за физическими проявлениями звука, которая характеризуется им как божественная сила (Шакти) и высшее лото, породившее весь мир. Этот абсолютный звук, эволюционируя, превращается в бинду (*bindu*). «Бинду» буквально значит «точка». Этим термином в некоторых философских системах (тантре, шиваитских школах) обозначается непосредственная причина материального звука, потенциальное звуковое множество мира. На следующей стадии эволюции появляется чистое звучание (*pāda*), а затем фонемы, слова и т. д. то есть речь.

Учение о мистическом звуке, который отождествляется с творческим принципом вселенной, по-видимому, заимствовано Матангой из тантр\*. В тантрах бог (Шива) рассматривается в качестве сознательного начала, лежащего в основании мира. В то время как Шива лишен всякой активности, его чудесная сила Шакти воплощает в себе деятельный творческий принцип. Будучи созидательной силой сознания, Шакти в то же время потенциально содержит в себе материю, из которой развивается объективный мир, и, таким образом, описывается как некий высший звук (*pāda*), связующий сознание и объект, духовное и материальное. Отсюда определение мира как происшедшего из звука и основанного на нем.

Естественно, что мир, рожденный звуком, рассматривается как звучащее целое (*vāṅmaya*). Матанга говорит: «Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный». Звук, о котором здесь говорится, есть материальный, возникший из высшей звукоушности. Как видим, Матанга подразделяет его на два вида — проявленный и непроявленный для нашего слуха. Так же описывают звук последующие авторы Нарада и Шарнгадева, но они употребляют при этом другие термины — «ударенный» (*āhata*) и «неударенный» (*anāhata*). Нарада, кроме того, замечает, что «неударенный» звук есть звучание акаши. Учение об акаше возникло в глубокой древности как попытка объяснить природу звука. Термином акаша обозначается особая звучащая субстанция, невидимая, неосязаемая, заполняющая собой все пространство. Звучание акаши недоступно человеческому слуху и определяется как непроявленный звук, который становится слышимым только при воздействии на акашу ударом друг о друга двух плотных субстанций. Отсюда термины «ударенный» и «неударенный» звук. Нарада, кроме того, классифици-

\* Об учениях о звуке и слове религиозно-философской школы тантра см.: Woodroffe. The garland of letters, 2nd ed. Madras, 1951.



рует проявленный звук на пять видов, в зависимости от того, обо что и чем производится удар.

Вселенная, таким образом, представлялась древним индийцам наполненной звучанием акаши. Нарада говорит, что звучание это слышат только йоги и боги. В некоторых произведениях философии йоги, где встречаются описания звука акаши, он уподобляется звону струн вины\*. Следовательно, вселенная представлялась звучащей музыкально. Не потому ли первое и непосредственное проявление звука, чистое звучание расценивалось как музыкальный звук поющего человеческого голоса?

Матанга описывает музыкальный звук как мелодический (содержащий мелодическое движение *varṇa*) и определяет его термином *pāda* (иногда *dhvani*) — чистое звучание. Хотя, видимо, он, как и другие ученые, объединяет под понятием музыки три искусства — пение, игру на музыкальных инструментах и танец, — но рассматривает только вокальную музыку, которая определяется как форма чистого звука. Музыка, таким образом, есть первое и непосредственное проявление звучания, наполняющего мир, и поэтому вызывает «отзвук» во всей природе. Отсюда непосредственность ее воздействия, о которой говорит Матанга и следующие авторы. Отсюда представление о том, что музыка связана с общим ритмом вселенной и со всеми ее проявлениями, что нашло отражение в космологических созначениях нот и раг. Матанга подчеркивает также, что музыка дарит великое наслаждение всем и всюду. Он говорит про песни, «которые в разных местностях, движимые желанием, распевают с наслаждением женщины и дети, пастухи и цари».

Мы находим у Матанги также описание возникновения звука в человеческом теле. Этот вопрос с древних времен занимал умы индийских ученых, в особенности лингвистов\*\*. Учение о рождении звука, сформировавшееся в грамматических трактатах, перекочевало в музыкальную литературу. Оно сводится к

\* Svātmarāma Svāmin. *Haṭha-Yoga-pradīpikā*, 1.4.86.

\*\* См. об этом в книге: Chakravartī P. Ch. *The linguistic speculations of Hindus*. Calcutta, 1933, p. 85—96.

тому, что огонь, по представлениям древнеиндийских физиологов осуществляющий важнейшие функции в организме, приводит в движение воздух, который, двигаясь в теле, рождает звук. Огонь же возбуждается к деятельности стремлением души к самовыражению. Сам Матанга при описании этого явления предпочитает исходить из мистических значений букв, составляющих слово «нада» — звук (в чем, между прочим, также видно влияние тантры). Соответственно с местом образования, Матанга разделяет звук на пять видов — неуловимый, едва уловимый, ясный, неясный, искусственный. Эта классификация звука сохранилась и у последующих авторов.

Любопытны также попытки физиологического и психологического объяснения различия звуков, которые приводятся в комментарии к «Брихаддешу». Древний музыкант Тумбуру объясняет возникновение резких, глубоких и нежных звуков преобладанием того или другого элемента в организме — сухого и легкого воздуха, горячей и едкой желчи или холодной флегмы. Другое учение, излагаемое там же, квалифицирует звуки в зависимости от состояния внутреннего чувства или ума (*manas*) — радостного, печального или раздраженного.

Пожалуй, ни одна из философских школ Индии не уделяла столь большого внимания эстетическим вопросам, как шиваитская школа Трика\*. С именем крупнейшего представителя этой школы — Абхинавагупты связан один из самых интересных этапов в истории индийской эстетики. Часть общеэстетической теории Абхинавагупты составляет его учение о музыке, к рассмотрению которого мы переходим\*\*.

Музыкально-эстетическая концепция Абхинавагупты строится на основе учения об этапах формирования

\* О философии северной школы шиваизма см.: J. C. Chatterji. *Kashmir Shaivism*. Srinagar, 1914; Guru Dutt K. *Kashmir Shaivism (Hindu Culture, 3d ed. Bombay, 1957, pp. 117—146)*.

\*\* Об эстетическом учении Абхинавагупты см.: H. Ch. Pandey. *Indian aesthetics*, 2nd ed. Benares, 1959; R. Gnoli. *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*. Roma, 1956.

речи (vāc). Это учение, зачатки которого прослеживаются в ведах и упанишадах, приобретает большое значение в философии знаменитого индийского лингвиста Бхартрихари и в работах ученых шиваитской школы\*. Вот краткое изложение этой теории. Процесс формирования речи проходит через четыре стадии, которые определяются терминами *paśyāntī*, *madhyamā* и *vaikharī*. Исходная категория — высшая речь — сводится к абстрактному принципу — способности мыслить или формулировать что-либо в словах вообще, поскольку мысль не существует вне словесного оформления. Начальный этап речевого акта знаменуется возникновением стремления у сознания к самовыражению и характеризуется тождеством означаемого понятия (*vācya*) и означающего его звукового образа (*vācaka*). Следующий этап — возникновение речи в сознании. Дифференциация на означаемое и означающее уже произошла, но она не может считаться окончательной, так как на этой стадии означающее есть нечто психическое, не самое слово, а только образ его. Последний этап — самый акт речи — произнесение звуков, образующих слова (*vācaka*).

Абхинавагупта переводит рассмотрение этапов речи в физический план означающего, связывая их с последовательными стадиями в формировании артикулированных звуков: первая стадия (*paśyāntī*) — недифференцированное звучание, звук как таковой; вторая — звук, в котором дифференциация уже намечена; третий (то есть собственно речь) — сочетание дифференцированных по месту и способу артикуляции звуков. Недифференцированное звучание (*nāda*) Абхинавагупта определяет как звучание поющего голоса, который при восприятии создает впечатление непрерывности и полного звукового тождества. Хотя песня складывается из отдельных музыкальных звуков, но они сливаются в единое целое мелодии и не воспринимаются

\* См.: D. S. Ruegg. Contributions à l'histoire de la philosophie linguistique indienne. Paris, 1959, p. 103—104.

237  
маются слушателем как самостоятельные единицы. Таким образом, в физическом аспекте пашьянти связывается с вокальной музыкой. Что касается мадхьямы, то она служит обозначением инструментальной музыки, под которой Абхинавагупта понимает звучание барабанов (мриданга и др.), тарелок (тала) и прочих ударных. Это звучание не образует единой мелодической линии, как звучание поющего голоса или, скажем, вины, а разбивается на отдельные музыкальные звуки, не сливающиеся друг с другом.

Соотнесение музыки с планами пашьянти и мадхьяма дает возможность Абхинавагупте рассмотреть ее в психологическом и эстетическом аспектах, поскольку высшее слово (*paśyāntī*) отождествляется с высшей формой познающего сознания (*vimarśa*), которая также характеризуется как блаженство (*ānanda*).

Шиваитская философия признает единственной реальностью мира чистое, единое, не ограниченное условиями пространства, времени и т. д. сознание, которое в то же время рассматривается в качестве бога Шивы. Это сознание присутствует во всех индивидах, но его чистая природа затемнена неведением, которое обуславливает восприятие мира как разделенного на субъект и объект и, следовательно, ограничение индивидуального «я» пространственно-временными и прочими отношениями. Познание реальности происходит интуитивно. Оно означает освобождение от неведения, мешающего индивиду видеть свое тождество окружающему миру и нереальность самого разграничения на субъект и объект. Познание своего освобожденного «я» характеризуется как активный процесс «вкушения» собственного сознания или высшее наслаждение (*ānanda*). Способность сознания быть самосознающим (*vimarśa*) есть созидательная, творческая сила сознания (*śakti*), которая определяется также как сила бога. С другой стороны, поскольку самопознание есть иначе мышление, а мышление невозможно вне словесного оформления, то шакти идентифицируется с высшей речью (*paśyāntī*), а уровни сознания, предшествующие шакти, — с этапами пашья-

янти и мадхьяма, при этом вайкхари соответствует низший уровень сознания, ограниченного неведением.

Таким образом, вокальная музыка, поскольку она является физическим аспектом пашьянти, оказывается наиболее непосредственным выражением самопознания, иными словами, — блаженства. Отсюда характеристика ее как наиболее очевидного проявления блаженности мира, как наиболее быстрого пути к обретению высшего сознания и т. д. Инструментальная музыка располагается на более низком уровне и поэтому характеризуется как менее прекрасная.

Итак, рассмотрение музыки в связи с этапами формирования речи позволяет Абхинавагупте определить ее как наиболее непосредственный эстетический объект, как чистое наслаждение и, кроме того, помогает ему обосновать преимущество вокальной музыки перед инструментальной.

Абхинавагупта рассматривает также музыку с точки зрения ее восприятия. Когда субъект слышит сладостные звуки песни, она завладевает его сознанием настолько полно, что он уже не в силах воспринимать свою ограниченность от нее. В его сознании исчезает представление о себе как субъекте и о песне как объекте его познания. Отождествление с объектом означает изъятие из пространственно-временных связей, поскольку нечто предстает в нашем сознании объектом лишь тогда, когда мы мыслим о нем как о существующем в пространстве и времени. Субъект обретает свободу и, следовательно, высшее блаженство.

Говоря об эстетическом наслаждении, Абхинавагупта употребляет два термина — ānanda и rasa. Последний из них является ключевым в древнеиндийской эстетике и требует специального рассмотрения.

Слово «раса» буквально значит «вкус», «то, что имеет вкус», «вкушение». В Упанишадах, древних религиозно-философских толкованиях Вед, встречается и другое употребление слова «раса» — в значении блаженства. В литературе по искусству «раса» — термин, служащий для обозначения эмоционального состояния, пробуждаемого эстетическим объектом. Образно выражаясь, при восприятии произведения искусства

субъект не испытывает, скажем, чувства любви, но ощущает вкус ее. Соответственно восьми (иногда девяти) основным чувствам насчитывается восемь (иногда девять) раса — раса любви, печали, героизма, гнева, веселья, страха, отвращения, изумления (иногда умиротворенности).

Несомненно, отголосками древней традиции являются ассоциации раса с определенным цветом и жестом, которые мы встречаем в «Гиталанкаре», в «Натьяшастре» и в трактате Шарнгадевы. Абхинавагупта, комментируя сочинение Бхараты, замечает, что цветовые ассоциации объясняются двояко. Одни полагают, что они имеют ритуальное значение. Музыкант, поэт или живописец, стремясь выразить в своем произведении то или иное чувство, обращается с мольбой о ниспослании ему удачи в этом деле к богу — покровителю данного раса. При совершении ритуала следует приносить богу цветы определенной окраски, которая и указывается автором трактата. Сам Абхинавагупта, однако, склоняется к мнению тех, кто видит в этих ассоциациях намек на цвет лица, который бывает при переживании гнева и печали, любви и страха и т. д. Людям свойственно краснеть от гнева и темнеть от страсти; в печали лицо становится пепельно-серым, а в смехе белеет сверкающими зубами. Выбор бога — покровителя для каждого раса — тоже кажется Абхинавагупте не случайным. Для древнего индийца Индра, царь богов, есть воплощение героизма; Рудра, бог бури, — гнева; разрушитель Шива — ужаса и т. д. Не следует, впрочем, придавать слишком большого значения толкованию Абхинавагупты. По всей видимости, это лишь остроумная попытка объяснить то, что было уже малопонятно в X веке.

«Гиталанкара» — самый древний трактат, в котором говорится о раса. Но он, несомненно, опирается на предшествующую традицию. Представление об эмоциональном воздействии искусства, и прежде всего музыки, сформировалось, видимо, очень рано. Можно даже предположить, что термин раса употреблялся первоначально только в связи с музыкальным искусством и позже был использован автором «Натьяшаст-

ры» для обозначения эмоций, возникающих при восприятии драматического спектакля. Отсюда он в VII—VIII веках перекочевал в литературу по теории поэзии.

Проблема раса оживленно дискутировалась теоретиками поэзии в IX—X веках. Итоги этой дискуссии подведены Абхинавагуптой в его знаменитом сочинении «Абхинавабхарати». Подвергнув критике различные соображения относительно природы раса, высказанные его предшественниками, автор выдвигает свою концепцию раса как эстетической формы эмоционального переживания. Произведение искусства не может выражать эмоцию иначе, как возбуждая ее, ибо познание чувства есть переживание его. Но поскольку в эстетическом восприятии объект познается вне времени и пространства, то, что переживает субъект, есть не его собственное чувство, не чувство кого-то третьего, но чувство само по себе. И как таковое оно становится объектом вкушения, которое имеет своим результатом наслаждение (*ānanda*). Поэтому даже чувство страха, печали и т. д., в обычных формах восприятия доставляющее страдание, в эстетическом переживании есть блаженство.

Следующий этап в развитии индийской музыкальной эстетики связан с именем Шарнгадевы, автора знаменитого трактата по теории музыки «Сангитаратнакара». Музыкально-эстетическое учение Шарнгадевы близко к концепции Матанги, но представляется более цельным и законченным, чем учение его предшественника.

Центральным понятием в музыкально-философской концепции Шарнгадевы является понятие звука (*nāda*)\*. В философском плане звук отождествляется с божественным абсолютным духом Брахманом, который в стиле философии Веданты определяется как единственное бытие, сознание и блаженство (*saccitānanda*). Учение о звуке-Брахмане (*nadā-brahman*) Шарнгадевы аналогично учению о слове-Брахмане

(*śabda-brahman*) в философии языка и, видимо, создано под его влиянием, что подтверждается упоминанием лингвистического термина спхота в комментарии Каллинатхи. Высший звук рисуется, таким образом, как некая единая сущность, содержащая в себе все звуковое многообразие мира, включая сюда звуки речи и музыки. Отождествление звука с Брахманом позволяет Шарнгадеве объяснить эстетическое и религиозное значение музыкального искусства.

Музыку Шарнгадева рассматривает как сочетание трех искусств — пения, игры на музыкальных инструментах и танца. Все эти искусства основаны на звуке (*nāda*), при этом вокальная музыка считается звуком как таковым, а инструментальная — лишь проявлением этого звука. Такое различие звучания голоса и инструментов основано, видимо, на том, что рождение звука в человеческом теле рассматривалось как непосредственное, спонтанное его проявление, а проявление звука в инструментах как сопряженное с определенным воздействием извне\*. Звук поющего голоса как непосредственное проявление высшего звука-Брахмана является, таким образом, воплощением блаженства и доставляет наслаждение всем — от животных до богов. Звучание инструментов также доставляет наслаждение, но не столь непосредственное. В том же духе объясняется религиозное значение музыкального искусства и в особенности пения, так как звук есть выражение божественного духа. В физическом аспекте звук объявляется сущностью мира, поскольку делает возможным общение людей и таким образом регулирует жизнь человеческого общества.

Комментарий к «Сангитаратнакаре» знаменитого ученого XV века Каллинатхи представляет большой интерес и далеко выходит за пределы простого толкования. Философские взгляды Каллинатхи, так же, впрочем, как и взгляды его предшественников, носят следы несомненного влияния философии языка.

В связи с приводимым у Шарнгадевы определением высшего звука (*nāda*) Каллинатха делает ряд лю-

\* О понятии звука у Шарнгадевы см.: A. B a k e. The Music of India (The New Oxford History of Music, I), p. 196—199.

\* См.: A. B a k e. Ibid., p. 197—198.



бопытных замечаний, которые дают представление о его собственных воззрениях на сущность эстетического воздействия музыкального искусства. Из его рассуждений явствует, что звук рассматривается им в двух аспектах — как материальное звучание и как сущность, облеченная значением, или, иначе, «проявляющая объекты». В этом своем качестве значащей сущности нада определяется термином спхота (sphoṭa), что указывает на связь концепции Каллинатхи с знаменитым учением древнеиндийских грамматиков\*. Под спхота в грамматике понималось слово как носитель значения, или, иначе, существующий в сознании акустический образ, связанный с понятием об объекте (artha). Это значащее, или проявляющее объект, слово противопоставлялось слову как последовательности звуков (dhvani), которое в свою очередь рассматривалось в качестве средства проявления единой и неделимой спхоты. Однако понятие нады у Каллинатхи шире понятия языкового знака, так как, по его определению, нада проявляет не только объекты, но и блаженство. Это не только носитель языкового значения, но и та внутренняя блаженная сущность, которая лежит в основе многообразных музыкальных звуков и проявляется в сознании слушателей при восприятии музыкального произведения. Так, опираясь на идеи грамматиков, Каллинатха объясняет эстетическую значимость музыкального искусства.

На этом мы заканчиваем рассмотрение философских учений о музыке и переходим к индийской музыкальной теории, в которой содержится немало чисто эстетических оценок и суждений о различных музыкальных категориях. Обратимся прежде всего к понятию свары.

Термином свара определяются в Индии семь основных ступеней звукоряда. Само слово «свара» буквально значит «звук» и служит также термином для обозначения гласной. Любопытно, что при определении сва-

ры Матанга и последующие авторы исходят из характеристики гласных звуков в грамматических трактатах. Гласный звук, как слогаобразующий элемент, определяется грамматиками как автономный — «то, что сияет само по себе»\*. Такое же определение свары приводится в «Брихаддешу». При этом комментарий разъясняет, что автономность свары состоит в том, что она независимо от связи с другими звуками способна доставлять наслаждение и возбуждать определенную эмоцию. В этом, видимо, древние индийцы видели различие свары от остальных музыкальных звуков (шрути), которые в отличие от свар не имеют твердо установленных эмоциональных созначений (rasa). Шарнгадева повторяет характеристику Матанги, несколько уточняя ее: «Нежный отзвук... который сам по себе способен возбуждать [эмоционально] сознание слушателей, называется сварой».

Кохала, на которого ссылается Матанга, определяет свару словами «raktadhvani». Dhvani значит «звук»; rakta — «окрашенный», «сладостный», но также «полный чувства», «страсти». Знаменательно, что в данном случае имелись в виду не одно, а все три значения слова.

Для древних индийцев музыкальный звук был не только носителем эмоции, но чем-то большим — выражением общих закономерностей, лежащих в основе вселенной. В глубокой древности музыка несомненно воспринималась как средство магического воздействия на природу. Отголоски таких представлений мы находим не только в древних преданиях, но даже в метафизических теориях. Вследствие веры в магическую силу звука возникает убеждение в том, что музыка каким-то таинственным образом связана с различными проявлениями вселенной — будь то цвет, небесные тела, элементы или божественные силы. Тот факт, что количество свар равно семи, был полон для древних индийцев глубокого значения. Целый ряд существ, предметов, понятий также был связан со священной

\* Об учении спхота см.: J. Brough. Theories of general linguistics in the sanskrit grammarians. «Transactions of the Philological Society». London, 1951, pp. 27—46; Ruḍḍg, ibid., p. 48.

\* Patañjali. Mahābhāṣya, Kielh, ed. 1, p. 201; также W. S. Allen. Phonetics in Ancient India, p. 83—84, 29.

цифрой семь. Связь эта была настолько устойчивой, что в Древней Индии до изобретения цифр пользовались именами этих существ или вещей, когда хотели назвать число семь. Естественно возникала мысль о том, что все это не случайное совпадение, а выражение единства вселенной и что все это связано между собой — свары и планеты, свары и мифические острова земли и т. д. Так возникла музыкальная космология в Индии и в других странах Востока. В трактате Нарады мы имеем подробное перечисление магических соответствий свар. Свары отождествляются здесь с семью планетами (пять планет плюс Луна и Солнце). Поскольку каждая из планет управляет определенным знаком зодиака и лунным созвездием, Нарада приводит и их названия. В индийской мифологии земля описывается в виде семи больших островов, окружающих священную гору Меру. Считается также, что число великих риши (мудрецов) равно семи; число знаменитых мифологических родов тоже равно семи. Отсюда представление о том, что каждая из семи свар родилась на одном из семи островов, в одном из семи родов и имеет покровителем одного из семи риши. Каждая из семи свар отождествляется, кроме того, с одним из семи ведийских стихотворных размеров. И конечно, каждая имеет своего бога-покровителя.

Остальные из известных нам ранних трактатов сообщают только о кастовой принадлежности свар, об их богах-покровителях, создателях и цвете. Шарнгадева в своем трактате приводит систему соответствий Нарады с небольшим сокращением. Можно было бы предположить поэтому, что Нарада и является создателем этой музыкальной космологии. Но, пожалуй, еще вероятнее, что он опирается на какую-то более древнюю традицию, на сочинения, которые до нас не дошли.

Большой интерес представляет также характеристика шрути, которую мы находим в трактатах Матанги, Нарады и Шарнгадевы. «Шрути» (śruti) буквально значит «то, что слышно», «звук» и определяется древнеиндийскими теоретиками как наименьший из



Пляшущая апсара.  
Индийская скульптура X века.



Богиня Сарасвати с виной.  
Индийская скульптура XI века.

доступных слуху музыкальных звуков. Двадцать две шрути составляют октаву. Интервалы между основными ступенями октавы (сварами) определяются в четыре, три и две шрути\*.

Значительное внимание уделяет вопросу о шрути «Брихаддеша». В комментарии к шлоке, формулирующей значение термина, приводится изложение различных мнений относительно общего количества шрути, то есть музыкальных звуков. Делается заключение о том, что правы те, кто определяет общее количество звуков, используемых в музыке, цифрой двадцать два. Поскольку диапазон человеческого голоса охватывает три октавы, возможна также цифра шестьдесят шесть. Некоторые полагают, однако, замечает комментатор, что количество музыкальных звуков вообще неопределимо. В основе такой точки зрения лежит, видимо, представление о бесконечном разнообразии тембровой окраски голоса.

Гораздо больший интерес, нежели эта, представляет дискуссия о соотношении шрути и свары. Поскольку семь из двадцати двух шрути выделяются в самостоятельную категорию, определяемую термином свара, то в связи с этим ставится вопрос о том, каким образом выделяемая шрути становится сварой и как они относятся друг к другу. Матанга излагает пять различных точек зрения на этот вопрос, три из которых он отвергает как ошибочные, а именно: мнение о полном тождестве шрути и свары, о ложности самого выделения некоторых шрути в специальную категорию и о причинных отношениях шрути и свары. Сам Матанга придерживается того мнения, что свара проявляется, то есть становится доступной восприятию, благодаря шрути, иными словами, что ступень окта-

\* Количественная значимость шрути неодинакова и до сих пор еще твердо не установлена. См. дискуссию по этому вопросу: E. M. Hornobstel, R. Lachmann. Das indische Ton-system bei Bharata und sein Ursprung. «Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1933); Telang. The 22 śrutis of Indian music. Poona, 1922; A. Daniélou. Introduction to the study of musical scales. London, 1943; A. Daniélou. Northern Indian music, vol. I. London, 1950.

Вы может восприниматься только интервально. Второе утверждение, поддерживаемое автором «Брихаддешу», состоит в том, что шрути трансформируется в свару. Это можно понимать двояко — как трансформацию предшествующих шрути, то есть интервала, в свару или как трансформацию выделяемой шрути в свару.

Шарнгадева определяет шрути как причину свары. При этом выделяемая в ступень шрути есть непосредственная причина свары, а шрути, отделяющие ее от тоники, — косвенная. Дело в том, что распространение звука от места его возникновения представлялось древним индийцам в виде серии рождающих друг друга звуков. То, что мы воспринимаем, есть последний, а не первый звук этой серии. Чтобы объяснить, каким образом шрути становится сварой, Шарнгадева определяет свару как отзвук, непосредственно следующий за первым звуком, который рассматривается как шрути. Далее он говорит, что шрути, предшествующие выделяемой, то есть отделяющие ее от тоники или от соседней ступени, также являются причиной свары, поскольку выделяемая шрути определяется по месту, которое она занимает в общей последовательности звуков октавы. Таким образом, Шарнгадева приходит к тому же заключению, что и Матанга, а именно — ступень октавы слышится как интервал. В отличие от свар шрути не имели твердо установленных названий, и мы встречаем в музыкальных трактатах (у Нарады и Шарнгадевы) очень интересные характеристики их, основанные прежде всего на эмоциональном восприятии звука. В описании Нарады преобладает изобразительный момент. За каждым определением встает зрительный образ: робкая девушка; девушка, украшенная цветами; девушка, украшенная драгоценностями, и т. д. Можно также заметить определенную связь между характеристикой шрути и богом, создавшим их. Агни, бог огня, породил пламенную и сверкающую шрути. Бог луны, Сомма, — трепещущую и юную. Богиня Земля — сильную, терпеливую, не боящуюся змей.

Описание шрути у Шарнгадевы ярко эмоциональ-

но. Каждому звуку дается особая характеристика, кроме того, они группируются по видам в жгучие, нежные, широкие, жалостливые и нейтральные. Основываясь на комментариях Каллинатхи, мы можем заключить, что, во-первых, такая характеристика шрути помогала тем, кто занимался или слушал музыку, отличать их друг от друга; во-вторых, она обуславливала реакцию слушателя, а следовательно, и использование певцом тех или иных из них в целях создания нужного эмоционального эффекта. Действительно, характеристика данной шрути закреплялась за ней в качестве ее сознания, и это создавало особую непосредственность в общении музыканта-исполнителя и слушателей.

Но, пожалуй, наиболее ярко специфика древнеиндийского восприятия музыки сказалась в оценке раги. Рага — это мелодическая структура или мелодическая модель, на основе которой создаются различные варианты формы, определяемые тем же термином. Принцип построения раги в сущности не изменился и продолжает оставаться таким, каким он был сотни лет тому назад. Мелодическая модель строится на основе определенного лада и ритма. Она может пользоваться лятью, шестью или семью нотами основного звукоряда. Одна из нот доминирует (*vādi, amśa*), с нее начинаются вариации, она акцентируется в вокализе, и ее соотношение с тоникой определяет в основном характер всей раги. Другая нота — квинта или кварта от вадии — составляет консонанс и призвана поддерживать эмоциональную линию, намеченную вадии. При исполнении рага украшается пассажами, фиоритурами. Рага, таким образом, имела значение организующего начала в музыкальной форме, и нарушение ее четких линий влекло за собой разрушение самой формы. Вспомним описываемого в «Адбхута-Рамаяне» Нараду, этого страстного, но малоспособного ревнителя вокального искусства. Он пел раги, не соблюдая всех предписаний, и они распались и стали уродливыми.

Рага — это только схема, законодательно закрепленный общий план, который передается от учителя к



## ТАБЛИЦА ШРУТИ ПО ШАРНГАДЕВЕ

НАЗВАНИЕ ШРУТИ	СТУПЕНЬ	КЛАСС ШРУТИ
1. Резкая 2. Лилейная 3. Медлительная 4. Размеряющая	шадджа (1-я ступень)	жгучая широкая нежная нейтральная
5. Жалобная 6. Очаровательная 7. Успокаивающая	ришабха (2-я ступень)	жалобная нейтральная нежная
8. Свирепая 9. Гневная	гандхара (3-я ступень)	жгучая широкая
10. Подобная молнии 11. Распространяющаяся 12. Любовная 13. Очищающая	мадхьяма (4-я ступень)	жгучая широкая нежная нейтральная
14. Подобная земле 15. Прелестная 16. Воспламеняющая 17. Согласная	панчама (5-я ступень)	нежная нейтральная широкая жалобная
18. Опьяняющая 19. Юная 20. Восхитительная	дхайвата (6-я ступень)	жалобная широкая нейтральная
21. Внушающая ужас 22. Возбуждающая	нишада (7-я ступень)	жгучая нейтральная

ученику и которым руководствуется певец при создании музыкального произведения. Импровизация по заданной схеме, то есть само музыкальное произведение, строится на антитезе свободы и закономерности.

Первая часть — алапа, — на протяжении веков считающаяся важнейшей и прекраснейшей частью раги, есть импровизационное вступление, исполняемое без слов, обычно в медленном темпе, без соблюдения четкого ритмического и мелодического рисунка. Певец стремится передать слушателям эмоциональное содержание раги и ее общую структуру — акцентированные ноты, соответственные пассажи и украшения. Постепенно темп ускоряется, форма становится более четкой и более статичной. Это и есть собственно рага. Здесь строго соблюдается определенный ритм, мелодическое развитие и т. д. Эта часть поется на слова, как правило, очень незначительные.

Рага — явление сравнительно позднее. Предшественниками ее считаются варны и джати. Джати, описываемая в «Натьяшастре», — переходная форма от лада к раге, с которой ее сближает ряд специфических черт: выбор одной ноты в качестве доминирующей, начало вариаций с одной и той же ноты и другие. Когда произошла смена джати рагой, сказать трудно. Во всяком случае, первое систематическое описание раг мы находим в «Брихаддешу».

Эстетическая оценка явственно проступает в древнейшем принципе классификации раг на роды — мужской, женский и средний. По этому принципу классифицирует раги Нарада, но добавляет, что существует и другой принцип группировки: шесть раг — мужчин и тридцать шесть раг — женщин, причем каждая из мужских раг возглавляет группу из шести женских, которые рассматриваются как его жены. Матанга придерживается другого, чисто формального принципа и разделяет раги на несколько групп, в зависимости от того, на каком ладе или, скорее, на каком ладовом типе основываются те или иные раги. Шарнгадева в своей классификации следует Матанге. Но принцип деления на мужские и женские раги восторжествовал в конце концов и утвердился прочно в индийской музыке. Он сохраняется и в настоящее время. Насчитывается шесть мужских раг. Имена их не изменились со времен Нарады. Это Бхайрава, Шри, Мегха, Васанта, Панчама и Натанараяна. В некото-

рых вариантах — Бхайрава, Шри, Мегха, Дипака, Хиндола, Малкоша. Мужские раги связаны с группой родственных им мелодических моделей. Это их жены — рагини. Их по пять у каждого. Характерно, что мужские раги, как правило, основаны на пентатонике и довольно примитивны. Рагини основаны на использовании шести или семи нот, их мелодический рисунок и украшения более изощренны. Видимо, это различие в музыкальной структуре и легло в основу классификации мелодических моделей на мужские и женские\*. Ниже мы увидим, как эта классификация отразилась в поэтических и живописных изображениях раг.

Неотъемлемой частью характеристики раги является ее эмоциональное значение (*rasa*), которое обязательно указывается наряду с другими элементами ее структуры (количеством нот, вадии и т. д.). Слово «рага» (*rāga*) значит «краска, цвет», а также «чувство, страсть». Исходя из первого значения термина, Матанга определяет рагу как то, что «окрашивает» (имеется в виду — в то или иное настроение) сознание слушателя. С другой стороны, рага, согласно Матанге, есть чувство, рисуемое музыкальными звуками. Таким образом, музыкальное произведение понималось как выражающее определенную эмоцию и стимулирующее ее появление у слушателей. С этой точки зрения специфическая структура раги рассматривалась древнеиндийскими учеными как идеальный способ организации звукового материала для создания соответствующего эмоционального эффекта.

Характер всего музыкального произведения определяется подбором элементов структуры — нот, имеющих закрепленные за ними эмоциональные значения. При этом доминирующей ноте — вадии — отводится центральная роль, ее называют господином раги. Все остальные элементы должны подчеркивать и развивать настроение, связанное с вадией. Поэтому при исполнении раги следует использовать ноты, состав-

ляющие консонанс с вадией (они друзья раги), но избегать диссонансирующих нот, так как они разрушают создаваемое настроение.

Описывая джати, Бхарата настойчиво повторяет, что певец никогда не должен забывать о том, с каким *раса* связана доминирующая нота (*atśā*); ему надлежит строить произведение так, чтобы выразить это *раса* наилучшим образом. В соответствии с эмоциональным характером акцентируемой ноты подбираются фиоритуры, пассажи и прочие украшения. Следует заметить, что раги, описываемые Матангой и Шарнгадевой, не всегда вписываются в эту идеальную схему. Наряду с *раса*, определяемым по доминирующей ноте, они нередко указывают другое, в котором традиционно исполняется данная рага. Связь раги с той или иной эмоцией с течением времени превращалась в устойчивую ассоциацию, и рага приобретала, таким образом, характер знака, символа этой эмоции для тех, кто был знаком с эстетическим кодом древнеиндийской музыки.

У Нарады мы находим попытку связать эмоциональные значения раг с их классификацией по родам. Он советует исполнять мужские раги для передачи «мужских» чувств (героического воодушевления, гневного возбуждения, потрясения от созерцания величественного); женские — для возбуждения любовно-меланхолических настроений и раги среднего рода — при передаче остальных чувств.

Рага рассматривалась не только в качестве возбудителя эмоции, но и как средство магического воздействия на природу. Представление о связи музыки с общим ритмом развития вселенной проявилось в ассоциации раг с сезонами и разными часами дня и ночи. В трактате Нарады впервые мы встречаем упоминание о сезонах в связи с музыкой: три основных звукоряда — шадджа, мадхьяма и гандхара — отождествляются с тремя временами года. Шарнгадева уже знает сезонные раги, то есть раги, исполняемые лишь в определенный сезон. По всей видимости, эти раги были связаны вначале с сезонными культовыми празднествами, а затем ассоциировались с тем или

\* O. Goswamy. The story of Indian music. Its growth and synthesis, Bombay, 1957, p. 86.

иним временем года уже просто по традиции. Скажем, осенняя рага Бхайрава, судя по названию (Бхайрава — одно из имен Шивы), в древности была связана с поклонением богу Шиве, которое совершалось в месяце ашвин (сентябрь—октябрь). Весенние раги васанта и хиндола, несомненно, восходят к очень древним праздествам. Шри-рага, возможно, была связана с культом богини Лакшми, которой поклоняются в начале зимнего сезона (Шри — одно из имен Лакшми). И вероятно, Мегха-рага (мегха — облако) родилось когда-то на древних праздествах в честь прихода сезона дождей, очень распространенных в некоторых районах Индии\*. С течением времени эта связь с тем или иным культом или праздеством была утрачена, но раги по традиции исполнялись только в определенное время года. В сознании древних индийцев эта ассоциация музыки и сезонного ритма вселенной приобретала таинственный и глубокий смысл. Известно множество историй, появившихся гораздо позже, в XVI—XVII веках, в которых рассказывается о магической силе сезонных раг. В одной из них говорится, например, что исполнением Мегха-раги певец вызвал дождь и тем спас народ от засухи\*\*.

Исполнение тех или иных раг в определенный сезон почти не соблюдается в настоящее время, но связь раг с тем или иным временем дня до сих пор имеет характер непреложного закона. Существуют утренние и вечерние раги, раги полудня и раги, исполняемые после полуночи. Возникновение этих ассоциаций объяснить, пожалуй, еще труднее, чем появление сезонных раг. Древние трактаты упорно отмалчиваются относительно мотивов установления таких строгих правил касательно времени исполнения раг. Многие современные индийские ученые видят в этих правилах отражение веры в воздействие музыки на физиологическое состояние человека\*\*\*. Какие-то намеки на та-

\* O. Goswamy. Ibid., p. 83—84.

\*\* См.: A. B. Fyzee-Rahamin. The music of India. London, 1925, p. 86—91.

\*\*\* См., например: O. Goswamy. Ibid., p. 89—90.

кое понимание музыки можно видеть в рассуждениях Бхараты о том, в какое время дня лучше (полезнее) заниматься пением весной, осенью, зимой и летом.

Правила об исполнении раг в определенные часы дня и ночи мы находим у Нарады и у всех последующих авторов. Любопытно, что, излагая их, Нарада настойчиво повторяет, что исполнение раг в неурочный час приводит к потере здоровья и сокращает жизнь. Считают, что в основе этих предписаний лежит представление о воздействии рага того или иного характера на три элемента человеческого организма, которые, согласно древнеиндийской медицине, вызывают все болезни,—воздух, желчь и флегму. Первый элемент преобладает в организме в начале дня и ночи; второй — в середине дня и ночи; третий — в конце дня и ночи. Нарушение равновесия в соотношении трех элементов вызывает болезнь. Исполнение страстной и взволнованной музыки может возбудить желчь и вызвать расстройство в организме. Поэтому в середине дня исполняются раги спокойные, в медленном темпе. Если петь те же раги вечером, это может повлиять на флегму, и поэтому вечером поют другие раги — более оживленного характера и т. д. Поскольку древним индийцам вообще было присуще восприятие музыки как силы магической, воздействующей на душу человека и на природу, такое объяснение кажется правдоподобным. Однако у нас нет никаких оснований для более определенных выводов.

Цветовое и зрительное восприятие музыки нашло свое завершение в так называемой поэзии Рагамала и живописных изображениях раг и рагини в раджпутской миниатюре XVII—XVIII веков. В преданиях и мифах о музыке мы постоянно встречаемся с описанием свар, ладов или раг в качестве прекрасных дев и юношей. В XVI веке, а возможно и значительно раньше, появляются поэтические рассказы о рагах и рагини. Даньелю предполагает даже, что многие из стихотворных описаний раг восходят к Кохале, предшественнику Матанги\*. Во всех этих описаниях особо

\* A. Daniélou. Northern Indian music, vol. 2. London, 1953, Introduction, p. X.

акцентируется цветовая характеристика. Цветовое восприятие музыки, которое сказалось уже в цветовых созначениях свар, нашло естественное воплощение в живописной интерпретации раг. Живописные изображения создавались главным образом на основе стихотворных описаний. В них запечатлены любовные сцены между рагами и рагини. Живописец должен был учитывать эмоциональное содержание и время исполнения изображаемых мелодий. Сам по себе факт существования «живописной музыки» не является чем-то исключительным (вспомним хотя бы «Ноктюрны» Уистлера). Но здесь возникает масса вопросов: о средствах и приемах передачи мелодического движения в ритме линий и красок, о специальном цветовом и композиционном коде и т. д. Это, однако, тема для специального исследования.

В заключение хотелось бы отметить некоторые общие особенности, характерные для индийской музыкальной эстетики древности и средневековья.

Прежде всего следует обратить внимание на то обстоятельство, что на всем протяжении ее развития музыкальная эстетика в Индии была теснейшим образом связана с философией языка. Связь эта объясняется, по всей видимости, тем, что в глубокой древности музыкальный звук поющего голоса не воспринимался как нечто самостоятельное и отличное от произносимого слова, и на этой основе сформировалось представление о том, что музыка и речь как системы звуковые могут рассматриваться в качестве явлений одного порядка. В индийской философии музыки проблема эстетического воздействия музыкального искусства, вопрос о том, каким образом музыкальное звучание способно вызывать определенный психический процесс (*citta-vṛtti*), характеризуемый как блаженство, разрешается в рамках той или иной теории, пытающейся объяснить осуществляемое в речи соединение звука и мысленного представления об объекте. Звучащее слово и музыкальный звук рассматриваются как различные аспекты (или различные стадии) манифестации единой сущности — трансцендентного слова (или звука), которое является не только

чистой сознательностью, заключающей в себе все многообразие действительности, но и чистым блаженством. Поэтому, в то время как слово рождает осознание того или иного объекта, музыкальное произведение возбуждает у слушателей специфическое состояние ума, которое определяется как высшее наслаждение или блаженство. Лучше всего эта идея выражена в поздней музыкальной эстетике (у Каллинатхи и других), где, по аналогии с грамматическим учением о спхота, свара и прочие элементы музыки рассматриваются как внешние звуковые проявления, за которыми лежит неизменная внутренняя сущность, выступающая в качестве носителя блаженства.

Влияние грамматики на учение о музыке не ограничивается областью философских идей. Оно прослеживается в учении об образовании звука, даже в теории — в определениях технических терминов и формальных категорий, в учении о регистрах.

Значительный интерес представляет выяснение связи музыкальной эстетики с учением о поэзии. Повидимому, именно под влиянием поэтики сформировалось учение о достоинствах и недостатках искусства пения, которому отведено большое место в «Гиталанкаре», но которое отступает на задний план в более поздних трактатах (у Нарады и особенно у Шарнгадевы). Понятие достоинств (*guṇa*) и недостатков (*doṣa*) поэзии относится к числу основных, которыми оперирует ранняя поэтика (до IX века). Примечательно, что музыкальные трактаты называют, как правило, десять достоинств пения («Гиталанкара», описывающая девять достоинств, составляет исключение), что в точности соответствует традиционному числу достоинств поэтического языка. Что касается недостатков, то как в тех, так и в других трактатах количество их варьируется, но чаще всего также равно десяти. Еще более примечательно то, что термины, которыми обозначаются достоинства и недостатки пения, за некоторыми исключениями те же, которые приводятся в трактатах по теории поэзии. Влияние поэтики на учение о музыке на раннем этапе его развития объясняется, как кажется, не столько ведущим

положением поэтики среди искусствоведческих дисциплин Древней Индии, сколько тесной связью древнеиндийской музыки с поэзией (следствие первобытной нераздельности музыки и слова). Когда древние музыкальные трактаты толкуют об искусстве пения, они имеют в виду не только искусство исполнения музыкального произведения, но и искусство словесное. Поэтому в категорию достоинств и недостатков пения включаются также достоинства и погрешности положенного на музыку поэтического текста, автором которого чаще всего бывает сам же певец. Так, например, нежное (*sukutāga*) пение описывается в «Гиталанкаре» (1.31) как использование нежных по звучанию нот и слов (сравните определение нежности (*saukutāga*) поэтического языка в трактате Дандина «Кавьядарша» 1.69: «Нежным [произведением] мы считаем такое, в котором нет [слов] звучащих грубо [или резко]»); в числе недостатков пения упоминаются грамматическая неправильность (*apaśabda*) и употребление вульгарных слов (*grāmyatā*). С течением времени связь музыки с поэзией, живо ощущаемая в ранних трактатах, слабеет, а затем исчезает вовсе. Поздние сочинения по теории музыки («Сангитаратнакара», например) совсем не касаются вопроса о поэтическом тексте вокальных произведений. В соответствии с этим теряет свое значение и учение о достоинствах и недостатках пения.

Гораздо интереснее вопрос о воздействии на учение о музыке знаменитой теории дхвани\*. Последующая традиция неизменно связывает создание этой теории, на много веков определившей развитие индийской поэтики, с именем Анандавардханы (IX век), автора сочинения «Дхваньялока», написанного в форме комментария к небольшому метрическому трактату, авторство которого не установлено. Хотя основная задача Анандавардханы состоит в исследовании се-

\* О теории дхвани см.: De S. K. History of Sanskrit poetics, 2nd ed. Calcutta, 1960; L. Renou. Le dhvani dans la poésie sanskrite, Adyar Library Bulletin, 1956; J. Brough. Some Indian theories of meaning, Transactions of the Philological Society, 1953.

мантики поэтического языка, он касается в своем сочинении также некоторых общих проблем значения и знака, и в этом огромная значимость его учения. Основные положения теории дхвани коротко сводятся к следующему. Считая описание семантической системы языка в категориях прямого (или выраженного) и переносного значений неудовлетворительным, Ананда вводит понятие о проявляемом (*vyāñgya*), или чувствуемом, значении. К категории проявляемого значения относится все то, что сообщается высказыванием помимо его буквального смысла (а также переносного, если таковой имеется). Таковы, между прочим, различного рода экспрессивные оттенки смысла (в таких, например, метафорах, как «безумные облака», «скромная луна» и проч.), а также эмоция, которая никогда не может составлять прямого значения слова (слово «гнев», например, называет чувство гнева, но не заставляет нас ощущать его). Вот это проявляемое (и прежде всего эмотивное, определяемое термином *rasa*) значение составляет истинный смысл поэтического высказывания, отличный от его прямого, или выраженного, смысла. По аналогии с учением о спхота, где звук (*dhvani*) противопоставляется проявляемому им значащему слову (*sphoṭa*), поэтическое высказывание (и, шире, поэтическое произведение) также определяется термином дхвани, поскольку его непосредственное содержание является средством проявления иного, внутреннего смысла. Анализируя функцию проявления — главную семантическую функцию поэтического языка, Анандавардхана характеризует ее как нефиксированную, возникающую лишь в определенном контексте связь означающего и означаемого, в то время как функция выражения (играющая в поэзии подчиненную роль) представляет собой не зависящую от контекста, зафиксированную соглашением связь слова с данным значением. В ходе дальнейших рассуждений Ананда приходит к выводу, что функция проявления не ограничена сферой языка и что ее можно наблюдать и в других явлениях, например в жестикеляции (как известно, при определенных условиях наклон головы, движение руки и проч. мо-



гут сообщать то или иное значение). Особый интерес представляют замечания Анандавардханы относительно проявляющей способности музыкальных звуков. «Звуки песен... — пишет он, — не выражают значение [лексическое], но сообщают значение, именуемое раса»\*. Комментатор делает при этом любопытную оговорку, смысл которой сводится к тому, что при анализе содержания песни следует абстрагироваться от ее текста, а еще лучше при исследовании природы музыкального искусства рассматривать чистую музыку — песню без слов или инструментальную пьесу. Тогда проявляющая функция музыкальных звуков выступает со всей очевидностью. Соображения, высказанные Анандавардханой, позволяют заключить, что он рассматривает музыку как аналогичную языку систему знаков с тем, однако, важным отличием, что в языке звук (слово) сообщает знание о том или ином объекте, а в музыке звук является средством сообщения эмоции.

Развивая идеи Анандавардханы, Каллинатха пытается выделить две функции музыкальных звуков — свар — по аналогии с двумя семантическими функциями языка — выражением (*abhidhā*) и проявлением (*vyāñjakatva*). Свара, как помним, определяется в индийской музыкальной эстетике как эмоционально окрашенный звук. Вот эта способность проявлять некоторое эмотивное значение, свойственная каждой сваре, рассматривается Каллинатхой в качестве функции, аналогичной функции выражения. Другая функция возникает лишь в определенном контексте, образуемом сочетанием свар. Она описывается как способность проявлять то или иное эмоциональное состояние, которое хочет выразить автор (или, вернее, исполнитель) музыкального произведения. По аналогии с проявляемым значением (*vyangya* — то, что должно быть проявлено) это эмоциональное содержание произведения определяется термином *geya* — то, что должно быть спето. «[Первая есть]... способ-

ность проявлять (*vyāñjakatva*) только эмотивность (*rakti*), присущую сваре, одинаковую для всех свар, — пишет Каллинатха. — ...Способность проявлять особое настроение (*rakti*), определяемое тем или иным сочетанием свар, обозначается [термином] *geya*, поскольку оно и есть то, что хочет выразить (*vivakṣita*) [тот, кто исполняет ее]. Точно так же [в поэзии]... слово, сообщая свое значение, в то же время обладает способностью проявлять раса, составляющее значение всего высказывания»\*.

Как видим, индийская музыкальная эстетика склонна расценивать музыку как средство сообщения эмоции. Поэтому рага обычно определяется как знак или выражение чувства. Эмоциональное значение составляет, как отмечалось выше, неотъемлемую часть характеристики раги и в общем так же неизменно, как она сама. Не останавливаясь на определении эмоциональной значимости раги, авторы музыкальных трактатов оценивают эмотивность самых мелких элементов музыки, выказывая при этом поразительную тщательность и скрупулезность.

И наконец, последнее, на что хотелось бы обратить внимание. Преимущественно вокальный характер индийской музыки предопределил возникновение одного из центральных вопросов индийской музыкальной эстетики — вопроса о причинах превосходства вокальной музыки над инструментальной. В основе различных учений, пытающихся дать ответ на этот вопрос, лежит противопоставление звучания поющего голоса как чистой и непосредственной формы звука — более грубому и искусственному звучанию музыкальных инструментов. Вина и флейта выделяются как наиболее прекрасные из всех инструментов, так как извлекаемые из них длительные и слитные звуки близки к звучанию человеческого голоса.

Ю. Алиханова

\* *Ānanda v ar dh a n a*. Dhvanyāloka. Bombay, 1891, p. 189. См. также стр. 183, 200.

\* *S ā r ṅ g a d e v a*. Saṅgītaratnākara. Poona, 1896, v. 1, pp. 80—81.

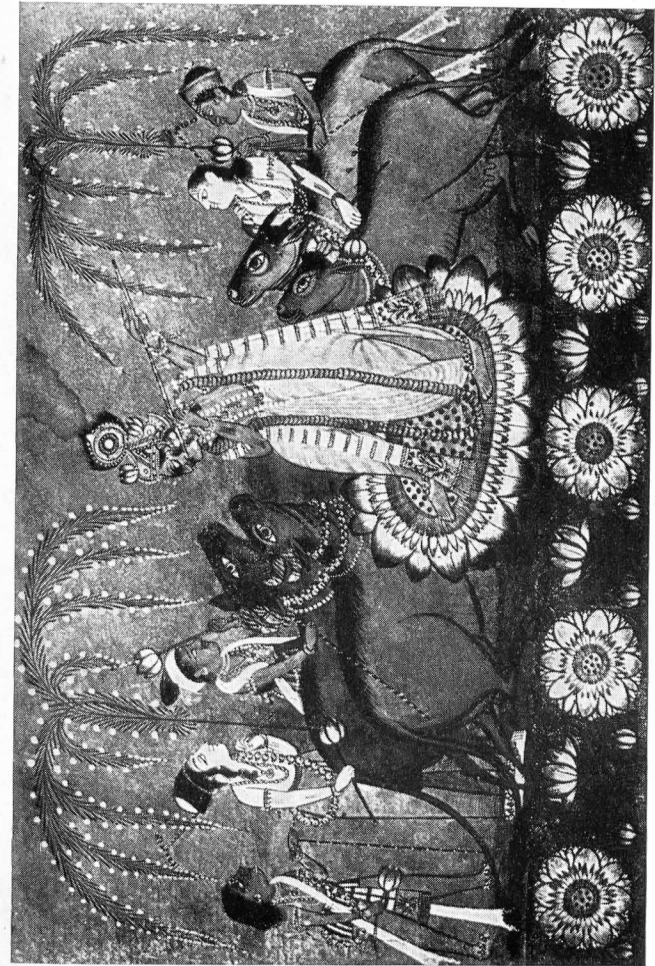
## § 1. МИФЫ И ЛЕГЕНДЫ О МУЗЫКЕ

### Бхарата. «Натьяшастра» («Учение о театральном искусстве»)

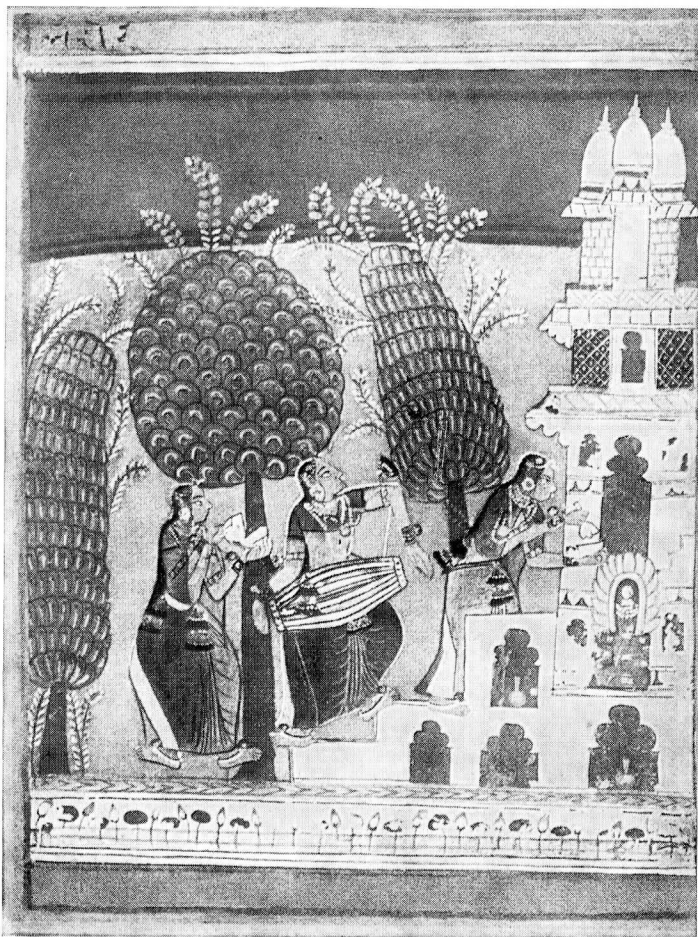
«Натьяшастра» Бхараты — произведение энциклопедического характера, содержащее сведения о драматическом искусстве, танце, музыкальном искусстве, поэтике. Установить время его создания с большей или меньшей определенностью почти невозможно. Ряд ученых относит его к III—IV вв. н. э., другие — к более раннему времени (вплоть до I века до н. э.). Трактату предпосылается введение, излагающее миф о происхождении драмы и ее составных частей, в том числе и музыки. Последующие трактаты по теории музыки неизменно называют создателем музыкального искусства бога Брахму.

*Глава I. 11—17.* Боги во главе с великим Индрой<sup>1</sup> пришли к прародителю Брахме<sup>2</sup> и сказали ему: «Мы хотим, чтобы ты создал для нас такую забаву, которая развлекала бы слух и зрение. Кроме того, ведь шудрам<sup>3</sup> недоступны веды<sup>4</sup>. Ты же создай новую, пятую веду, которая была бы доступна всем варнам»<sup>5</sup>.

«Да будет так!» — сказав им это и отпустив царя богов, [Брахма], знающий истину, предался упражнениям йоги и обратился мыслью своей к четырем ведам. Он сказал себе: «Я создам веду, которая будет называться драмой (nāṭya). Она будет приводить к благочестию, приносить материальную пользу, в ней люди будут получать нужные советы, и она будет указывать им на их долг. В ней будет смысл всех наук и сочетание всех искусств, и она будет основана на древних сказаниях».



Кришна, играющий на флейте.  
Индийская миниатюра XVII века.



Рагини Бхайрави.  
Индийская миниатюра XVI века.

Решив так, великий бог вспомнил все веды и создал веду о драме из четырех вед. Он взял содержание из Ригведы, музыку из Самаведы, драматическое действие из Яджурведы и учение о расах из Атхарваведы.

[О ТОМ, КАК НАРАДА УЧИЛСЯ ПЕНИЮ]

### «Адбхута-Рамаяна» \*

Глава 2. 1—45. И началось там великое и чудесное празднество на радость Каушике<sup>1</sup>. Собрались здесь те, кто искусен был в сладостных мелодиях, кто познал сущность игры на випанчи и других музыкальных инструментах. И чтобы послушать их, явилась супруга Вишну, Лакшми<sup>2</sup>, поющая в окружении несметного числа служанок и быстроногих слуг.

Завидели повелители ганов<sup>3</sup> — слуг Вишну, что собрались около господина их толпы богов во главе с Брахмой. Разгневались они и, вооружившись палицами, наводя ужас на Брахму и других богов, оттеснили их и стали там, довольные, огромные, как горы.

А все боги во главе с Брахмой отошли, говоря: «Правильно. Кто мы такие, чтобы стоять рядом с Вишну?» И встали все тридцать богов в стороне, с утихим гневом, сложив почтительно руки в знак приветствия.

Тут приблизился к богам и богиням почтительно принятый ими Тумбуру<sup>4</sup>. Воссел он там и запел прекрасную песню, чаруя слух сладостными звуками. Радостно пел и играл на випанчи несравненный певец, которого призвал Вишну, чтобы доставить удовольствие Каушике.

\* «Адбхута-Рамаяна» («Чудесная Рамаяна») — поэма, создание которой приписывается мудрецу Вальмики, легендарному автору великой эпосеи Древней Индии «Рамаяна». Временем создания «Рамаяны» считается вторая половина первого тысячелетия до н. э. Перевод Ю. Алихановой \*\*. Здесь и далее по всей книге две звездочки над фамилией переводчика означают, что текст переводится на русский язык впервые.

Одаренные множеством дивных драгоценностей, гирляндами цветов и прекрасными одеждами из храма Вишну, ушли той дорогой, которой пришли, Тумбуру и все тридцать богов во главе с Брахмой и все муни<sup>5</sup>. Ушли они, низко поклонившись благому, говоря: «Победа тебе!»

А муни Нарада<sup>5</sup>, увидев, как почтил Хари<sup>6</sup> Тумбуру, преисполнился печали. Сердце его охватило жгучее беспокойство, и разум ослабел от горя. Загорелся великим гневом превосходный муни и вдруг проклял Лакшми за то, что не почтили его ее служанки.

«За то, что меня, принявшего облик демона, жена Вишну и служанки ее прогнали палками, пусть родится Лакшми среди демонов. За то, что выгнали меня с презрением служанки твои, изгонит тебя с презрением жена демона!» И когда Нарада сказал так, содрогнулись три мира<sup>7</sup>.

В ужасе вскричали боги, гандхарвы<sup>8</sup> и данавы<sup>9</sup>. А Нарада тут возопил: «О горе мне! О горе! Тумбуру удостоился чести сидеть рядом с Нараяной<sup>10</sup> и Лакшми. О горе мне, неразумному! Как буду жить я вдаль от пресветлого Хари, изгнанный слугами его? Куда пойду я? Ах, какое горе причинил мне Тумбуру!»

Горько рыдал мудрый и думал: «О горе, горе мне!» Услышал Нараяна то страшное проклятье, и вместе с Лакшми приблизился Хришикеша<sup>11</sup> к муни. Сложив почтительно руки, обратилась Рама<sup>12</sup> к мудрому с просьбой.

«Да будет так, как сказал ты, и не иначе. Но прошу об одном, о муни, будь же милостив! Капля крови лесного муни пусть попадет в сосуд с водой, из которого отопьет жена демона. И буду рада я быть зачатой во чреве ее». Так говорила Рама. И без долгого раздумья согласился Нарада: «Да будет так! Пусть минует ее все, что ей предсказал я!»

Тогда сказал бог Нараяна Нараде:

«Ни приношения, ни аскетические подвиги, ни омоения в святых водах, совершаемые в мою честь, не радуют так меня, о лучший из дважды рожденных<sup>13</sup>, как прославление имени моего.

Того, кто восхваляет в песне имя мое и благодать мою, приближаю к себе я. И вот пример тебе: лишь искусством пения достиг царства моего Каушика. Радостно мне, когда воспевают имя мое те, кто овладел искусством пения ладов и прочими приемами, необходимыми в пении. И потому Тумбуру любезнее мне, чем ты, о дважды рожденный!

Да постигнешь ты искусство пения, включающее в себя знание ладов и ритмов. Пойди и узри сову, если стремишься научиться петь. Живет та сова на горе Манасоттара и зовется она Другом песни. Спешь к той великой горе! Ты будешь певцом».

Изумился Нарада, лучший из мудрецов, услышав такие речи. И пошел он к Другу песни на гору Манасоттара. Придя на ту гору, увидел он толпы гандхарвов, кимнаров<sup>14</sup>, апсар<sup>15</sup> и якшей<sup>16</sup>. Сидели они вокруг Друга песни. Та птица учила их искусству пения, и все они пели сладостными голосами.

Увидел Друг песни Нараду и, склонившись в поклоне, как должно, обратился к нему с такими словами: «Зачем, досточтимый, пожаловал ты сюда? Скажи мне, о брахман, что привело тебя? И что я могу сделать для тебя?»

Услышав эти слова, мудрый Нарада ответил птице: «О повелитель сов! О великий мудрец! Я расскажу тебе всю правду.

Я расскажу тебе, что случилось со мной. Происшествие это необычайное. О брахман, я отправился к Нараяне в Вайкунтху<sup>17</sup>.

Когда пришел я туда, то меня прогнали. Тумбуру же был обласкан. Вишну и Лакшми сидели и слушали его прекрасные песни.

Всех богов во главе с Брахмой, всех нас оттеснили в сторону, а Каушика и подобные ему, покорившие Хари искусством пения, сидели рядом с ним. Как легко достигли они милости повелителя ганов! И великое горе охватило тогда меня. Я совершил такие аскетические подвиги, столько приношений, я принес такие жертвы, так много познал и так учен, но не дано мне искусство пения. Не дано мне искусство пе-

ния, любезное Вишну. Тогда, увидев страдание мое, Нараяна сказал:

«О божественный риши!<sup>18</sup> Иди к сове, Другу песни, если ты стремишься овладеть искусством пения. Там, о брахман, обретешь ты его». И когда он сказал мне так, я отправился в путь. И вот я здесь. Скажи, что должен я делать. Я ученик твой. Учи меня, о всемогущий!»

*Глава 3. 1—60.* И сказал Нараде Друг песни: «Все эти кимнары, видьядхары<sup>19</sup> и апсары, которых ты видишь, пришли ко мне, сове, учителю своему, чтобы овладеть искусством пения. О великий аскет! Ты не научишься петь, если положишься на свои силы или предашься аскетическим подвигам. Лишь прилежно следуя моим советам, обретешь ты искусство пения». И когда сказал он такие слова, муни поклонился ему и чуть не запел от радости. «Помолись Васудеве<sup>20</sup>, а когда сделаешь это, послушай, что я скажу тебе, о лучший из муни!» — сказав так, сова начала учить превосходного Нараду искусству пения, постепенно переходя от легкого к более трудному. Друг песни сказал ему так: [...] «Смех, страх, голод, печаль, дрожь, мысли о постороннем, жажда — эти семь вещей недопустимы при пении, о мудрый!

Однорукий не может отбивать ритм, о муни! Не может делать это и тот, кого мучают голод, страх или жажда.

Не должен петь никоим образом также и слепой. Это и другие предписания необходимо знать, о великий муни».

Так говорил он. И достопочтенный Нарада учился, соблюдая все правила, тысячи божественных дней<sup>21</sup>.

И стал он искусен в сложении вступлений к песням и в игре на випанчи, и познал он, в чем состоит различие свар.

Несметное множество разных вещей узнал относительно свар лучший из муни.

Тогда пришли к нему гандхарвы, кимнары и ганы, и возликовали они, послушав его песни.

А Нарада сказал Другу песни: «Ты научил меня

петь так, что никто не может сравниться со мной. Ты — великий певец. [...] Будь благословен, великий мудрец! А я пойду, если будет на то твоя воля».

И сказав так, отправился мудрый, чтобы победить в состязании великого Тумбуру. Около дома Тумбуру увидел он искалеченных мужчин и женщин. У одних не было рук, у других ног, у третьих были отрезаны носы, вырваны глаза. Были среди них и такие, у которых не было груди и даже головы, а у некоторых не хватало пальцев.

Когда увидел Нарада этих искалеченных людей, спросил он у них: «Кто вас так изуродовал?» И они ответили Нараде: «Ты. Мы — раги и рагини. Ты неправильно поешь нас, и вот, гляди, во что мы превратились! Когда начинает петь Тумбуру, вновь срываются разорванные части. Тумбуру дает нам жизнь, а ты убиваешь нас, о Нарада!» И с удивлением внемля словам их, взирал Нарада на это великое чудо.

Воскликнул он: «О горе мне!» И отправился тут же к Вишну. Нашел он его на Белом острове<sup>22</sup>. Сказал Нараде потомок Мадху<sup>23</sup>: «Друг песни научил тебя петь, но ты еще не стал великим певцом. И не стал ты равным Тумбуру, о Нарада! В третью югу<sup>24</sup> я буду рожден в роде Яду у Деваки и Васудевы<sup>25</sup>, и имя мне будет Кришна, о великий муни! Тогда, встретив меня, напомни мне о нашем разговоре.

Тогда, о великий подвижник, я научу тебя петь, и ты сравнишься в пении с Тумбуру и даже превзойдешь его. А пока учись у богов и гандхарвов согласно правилам». Сказав так, он исчез.

Поклонился ему муни. А потом, преисполненный жаждой играть на вине, божественный риши, подобный богам и украшенный драгоценностями, предался ревностно подвигам во славу Васудевы. И повесив на плечо випанчи, ходил он по всем мирам.

Побывал благочестивый у Варуны<sup>26</sup>, у Ямы<sup>27</sup>, у Агни<sup>28</sup>, у Индры, у Куберы<sup>29</sup>, Вайю<sup>30</sup> и Шивы. Ходил он и пел славу Хари, великий искусник в игре на вине. И гандхарвы и апсары воздавали ему почести.

Однажды посетил он царство Брахмы и увидел там гандхарвов Хаха и Хуху, великих певцов и музыкан-



тов, что служат Брахме и почитаются лучшими из гандхарвов. И перед ними пропел он хвалу всемогущему Хари.

И великий Брахма оказал почести превосходному мунни. И поклонившись великому отцу мира, пошел Нарада дальше, по всему свету, куда глаза глядят. И вот по прошествии долгого времени пришел опять он к дому Тумбуру. Стал он там с виной в руках, невидимый теми, кто был там. И увидел он божественных дев — то были свары от шадджи до дхайваты. Увидел их Нарада, устыдился и быстро ушел оттуда. И много учился то там, то здесь великий мунни.

А когда пришло время, Вишну, содержащий в себе целый мир<sup>31</sup>, принял облик Ядавы, сына Деваки и Васудевы.

Великий мунни, искусный в пении, стремясь научиться правильно петь семь свар, отправился на гору Райватака и поклонился Кришне. «Я хочу напомнить тебе, что, будучи Нараяной, ты как-то увидел меня на Белом острове и обещал мне сообщить, в чем состоит тайна искусства пения».

Услышав его слова, Кришна рассмеялся и сказал радостно супруге своей Джамбавати: «Научи как следует, о прекрасная, этого превосходного мунни пению и игре на вине». И радуясь, стала учить она того мунни согласно правилам.

Когда прошел год, Кешава<sup>32</sup> сказал Нараде: «Теперь иди к Сати и учишь сызнова». Поклонился ему мунни и пошел к супруге его, Сатьябхаме. И она учила мудрого. А когда прошел год, Васудева послал его в дом к Рукмини. Служанки ее, послушав его песни, воскликнули: «О мунни! Да ты не знаешь свар!» И он прилежно учился целых два года.

А потом мунни учился у Рукмини. Великий мунни преуспел не только в знании свар, но и в игре на струнных инструментах.

Тогда призвал его бог Кришна, и сам всемогущий учил мунни великому искусству пения. И когда познал он то, чему учил его Кришна, пришли к нему прекрасные девы-свары. И душа Нарады растворилась в высшем блаженстве. Ненависть и прочая скверна исчезли

в душе у дважды рожденного, и та зависть, которую питал он к Тумбуру, тоже исчезла. Поклонился тогда божественный риши Вишну, танцующий от радости. А Хришикеша сказал: «Теперь ты знаешь все, о великий мунни! Отныне пой в моем царстве по законам древней традиции. Исполнилось то, о чем ты просил меня. И всегда пой вместе с Тумбуру». Услышав слова его, отправился мунни в царство Вишну.

[ПЕСНИ И ПЛЯСКИ АПСАР И ГАНДХАРВОВ]

«Матсья-пурана»\*, 121, 31—32.

Когда пировали гандхарвы и апсары, этот был среди людей<sup>1</sup> слушал множество разных песен, которые пели они под аккомпанемент звенящих струн.

А по вечерам пляшут гандхарвы и апсары вокруг бога богов Джанарданы<sup>2</sup> и играют на музыкальных инструментах.

[МИФ О ПРИНЦЕ НАГОВ<sup>1</sup> И БОГИНЕ САРАСВАТИ]

«Маркандейя-пурана»\*\*, 23, 28—61.

Царь нагов отправился в святое место Плакшаватарана, что находится на горе Кайласа, и ревностно предался там аскетическим подвигам. Затем он сосредоточил все свои мысли на богине Сарасвати<sup>2</sup>, воздерживаясь от пищи и не совершая троекратных омо-

\* Матсья-пурана — шестнадцатая из больших пуран. Пурана («древний») — название священных индуистских текстов, которые традиция ставит наравне с Ведами. Время их создания от IV до XIV веков, но в основе их лежат, несомненно, гораздо более древние сказания и легенды. Пураны повествуют о жизни и деяниях богов, о творении мира и пр. Различаются восемнадцать главных (или больших) и ряд малых пуран. Перевод Ю. Алихановой\*\*.

\*\* Маркандейя-пурана — одна из больших пуран. Относится, по-видимому, к III веку н. э. Перевод Ю. Алихановой\*\*.

вений<sup>3</sup>, и начал славить ее в хвалебных гимнах. Ашватара сказал:

«Стремясь снискать милость ее, я преклоняю главу свою и славлю прекрасную богиню Сарасвати, защитницу мира, рожденную Брахмой.

О богиня, все объекты, существующие и несуществующие, приносящие освобождение и пользу, все они как будто не имеют никакого отношения к тебе и все-таки оказываются связанными с тобой.

О богиня, ты — высший звук, в котором содержится все; этот звук подобен атому, о богиня! Высший звук есть Брахман, а также этот тленный мир. Как в дереве содержится огонь, а в земле атомы, так в тебе содержатся Брахман и весь этот мир, а также, о богиня, священный слог ом<sup>4</sup>, все, что движется и не движется [...]

Все объекты, вечные и преходящие, большие, маленькие и совсем неуловимые, все объекты, существующие на земле, в небе и за их пределами, могут быть постигнуты только через тебя.

Все, что имеет форму и не имеет ее, целое и часть его, все, что существует на земле и на небе и за их пределами, все связано с тобой через гласные и согласные звуки».

Так прославленная им богиня Сарасвати, язык Вишну, ответила великодушному нагу Ашватара. Сарасвати сказала:

«О брат Камвалы, о повелитель нагов! Я готова облагодетельствовать тебя. Скажи, что ты хочешь, и я дам тебе это». Ашватара сказал:

«О богиня, да даруешь ты милость свою и Камвале! Дай нам обоим знание всех свар». Сарасвати сказала:

«О лучший из нагов! Семь нот, семь раг, семь стилей пения и столько же ладов, сорок девять размеров и три основных звукоряда — все это ты, о безгрешный, и брат твой, Камвала, познав, научитесь искусству пения.

Моей милостью узнаешь ты, о царь нагов, еще и другое — четыре вида пада<sup>5</sup>, три разновидности ритма<sup>6</sup>, три темпа<sup>7</sup>, три вида пауз и четыре вида музы-

кальных инструментов. Моей милостью узнаешь ты это и все остальное, о царь нагов!

А именно — то, что включается в эти понятия, что зависит от этого, и все, что связано с гласными и согласными звуками. Ты и Камвала будете знать все.

О наг, и вы оба принесете все это на землю, в подземный мир и в мир богов».

И сказав так, лотосокая богиня Сарасвати, язык всего сущего, сразу стала невидимой для нага.

И случилось так, как она сказала. Оба брата познали все это в совершенстве — пады, размеры и темпы.

Тогда наги, стремясь умиловить бога, восседающего на вершине великой горы Кайласа<sup>8</sup>, стали распевать семь мелодий, которые они познали, соблюдая определенный размер, аккомпанируя себе на струнах вины. И славили они, сливая воедино слова и голоса, бога, испепелившего Каму<sup>9</sup>. И ревностно предавались они пению утром и вечером, днем и ночью.

По прошествии долгого времени восхваляемый ими Шива, на чьем знамени эмблема быка, усладился их песнями и промолвил: «Просите, чего хотите».

## «Бхагават-пурана»\*, X.

Глава 29. 1—41. Бог Кришна огляделся и увидел, что стоят осенние ночи и что жасмин в полном цвету, и душа его потянулась к удовольствиям, и он прибег к силе магии.

Поднялась луна и своими благостными лучами нарумьянила лик востока и успокоила страдания смертных, словно любовник, утешающий свою подругу после долгой разлуки. Когда Кришна увидел полную

\* Бхагават-пурана — пятая из числа больших пуран. Содержит мифическую биографию бога Кришны. Некоторые ученые считают, что она относится к числу наиболее поздних пуран и создана не ранее X века (см.: L. Р е п о u. Littérature Sanskrīte, Paris, 1946). Другие относят ее к числу ранних пуран и называют временем ее создания III в. (см.: D i k s h i t a r. The Puraṇa index. Madras, 1951). Перевод Ю. Алихановой\*\*.

луну, шафранно-алую, блестящую, словно лик Рамы, увидел, как осветился лес под ее нежными лучами, он запел песню, очаровывающую сердца прекрасных женщин.

Услышав песню эту, вселяющую любовь, пленились пастушки Кришной; и пряча друг от друга свои стремления, пришли они туда, где был их возлюбленный, а серьги в ушах их дрожали от быстрого бега. Они пришли, полные желания, бросив доить коров, забыв снять с огня молоко и вынуть пирог из печи. Они пришли, бросив ужин, который готовили, детей, которых они поили молоком, мужей своих, которым они прислуживали. Они пришли к Кришне все — и те, кто в тот момент умащали себя благовониями или совершали омовения, и те, что сурьмили себе глаза или, переодевшись, украшали себя драгоценностями. Мужья и отцы, братья и родичи старались удержать их, звали их, но они не вернулись, опьяненные любовью, стремясь к одному лишь Говинде<sup>1</sup> [...]

Увидев пастушек, пришедших к нему, сказал благой, лучший среди говорящих, чаруя их звуками своего голоса:

«Оглянитесь вокруг! Ночь полна страшных видений и кишит существами, внушающими ужас. Вернитесь же назад. Нехорошо быть здесь женщинам, о прекрасные!» [...]

А они ответили ему:

«Даже коровы, птицы, деревья и дикие животные содрогаются от восторга, заслышав нежные звуки твоей ванши. Да разве найдется в трех мирах женщина, которая не забудет о своих святых обязанностях при виде тебя, сочетающего в себе красоту трех миров, и не уйдет из дома, опьяненная песней твоей?»

Ты рожден, чтобы уничтожить здесь страх и страдание, как бог, как первый человек<sup>2</sup>, защитник мира богов. Положи свою руку-лотос, о защитник страждущих, на наши пылающие груди и на наши головы, и мы будем служить тебе».

*Глава 33. 1—19.* И Говинда вместе с преданными ему прекрасными женщинами начал [великий] танец

раса. Радостные пастушки взяли за руки и стали в круг.

Кришна начал танец раса. Встали пастушки в круг, а он силой магии проходил меж каждых двух женщин, обнимая их, и каждая из них думала, что он обнимает только ее. А небо заполнили небесные колесницы. В них сидели боги и жены их, преисполненные желания. Глухо гремели мриданги, падал дождь цветов, и пели повелители гандхарвов чистую славу Кришне.

А в кругу танцующих стоял звон и неясный шум — звенели браслеты на руках и ногах у влюбленных женщин, звенели колокольчики на поясах их. И благой сын Деваки, окруженный ими, сверкал, словно изумруд, оправленный золочеными драгоценными камнями.

Плясали жены Кришны, размахивая руками, изгибая талии, и брови играли на их смеющихся лицах, и покрывала слетали, обнажая грудь, и серьги дрожали на щеках, и пот выступил на их лицах, а волосы их были туго стянуты шнуром и потому лишь не рассыпались. Плясали они и воспевали его, сверкающие, словно молнии в тучах. Опьяненные прикосновениями Кришны, радостные, плясали они и громко пели сладостными голосами, и песня их наполнила весь мир.

И когда какая-нибудь из пастушек запевала песню в определенном стиле, чисто выпевая ноты и соблюдая размер мукунда, возлюбленный ее воздавал ей хвалу. «Прекрасно, прекрасно!» — говорил он. Тогда она опять запевала вступление к песне, и снова хвалил он ее [...]

Они плясали и пели, а колокольчики звенели на ногах их и поясах, и, устав, прижимали они благоую руку-лотос стоящего рядом всемогущего бога к груди своей. Обретя возлюбленного своего, всемогущего любимца Шри<sup>3</sup>, пели пастушки, предавшись радости, а он обнимал их.

Плясали пастушки и благой Кришна, и круг танца раса напоминал скопище поющих пчел. Были они прекрасны — дрожали за ушами их голубые лотосы,

кудри упали на щеки, лица блестели от пота, браслеты звенели, словно струны музыкальных инструментов, и с волос соскользнули венки.

Танцую вместе с прекрасными пастушками, среди объятий, прикосновений рук, влюбленных взглядов, необузданных забав и смеха, ликовал супруг Рамы<sup>4</sup>, словно ребенок, радующийся своему отражению.

А пастушки, опьяненные любовью, не в силах были поправить волосы, покрывала, обнажившие головы и грудь, соскользнувшие гирлянды и украшения, о царь! И небожительницы, увидев, как веселился Кришна, опьянились желанием, и изумилась луна и окружающие ее созвездия.

#### Примечания к «Натьяшастре»

<sup>1</sup> Индра — главное божество ведийского пантеона, олицетворяющее бурю и гром. В последующем отходит на второй план, но сохраняет за собой титул царя богов.

<sup>2</sup> Брахма — первый в триаде главных индуистских богов (Брахма, Вишну, Шива). Брахма, согласно индийской мифологии, является создателем мира и потому почитается великим прародителем.

<sup>3</sup> Шудры — низшее сословие древнеиндийского общества.

<sup>4</sup> Веды — древнейший памятник индийской литературы. Стоит из четырех частей: «Ригведа» — сборник гимнов, «Самаведа» — сборник молитв, «Яджурведа» — сборник жертвенных формул, «Атхарваведа» — сборник заклинаний.

<sup>5</sup> Варна — сословие. Древнеиндийское общество делилось на четыре сословия — жреческое (брахманы), военное (кшатрии), земледельческое (вайшии) и, наконец, низшее сословие батраков и пр. (шудры).

#### Примечания к «Адбхута-Рамаине»

<sup>1</sup> Каушика — легендарный мудрец.

<sup>2</sup> Лакшми — богиня красоты и богатства, супруга бога Вишну.

<sup>3</sup> Ганы — класс божественных существ, обычно составляющих свиту Шивы. Здесь они выступают как стражи, охраняющие царство Вишну.

<sup>4</sup> Тумбуру — гандхарва, почитавшийся великим музыкантом.

<sup>5</sup> Муни — мудрец-отшельник. Нарада — божественный мудрец, любимый сын Брахмы. Покровитель музыкального искусства. Обычно изображается с виной в руках.

<sup>6</sup> Хари — имя Вишну.

<sup>7</sup> Три мира — согласно индийской мифологии, вселенная состоит из трех миров: небесного, земного и подземного.

<sup>8</sup> Гандхарвы — небесные музыканты. Изображаются в виде полулюдей, полуптиц.

<sup>9</sup> Данава — демоны, сыновья мифического мудреца Кашьяпы.

<sup>10</sup> Нараяна — имя Вишну.

<sup>11</sup> Хришикеша — «тот, у кого волосы встали дыбом» (от дрожи восторга), эпитет Вишну-Кришны.

<sup>12</sup> Рама — «прекрасная», эпитет Лакшми.

<sup>13</sup> Дважды рожденный — так называют членов высшего сословия — брахманов и, в более широком значении, членов первых трех сословий индийского общества: брахманов (жрецов), кшатриев (воинов), вайшьев (торговцев, ремесленников).

<sup>14</sup> Кимнары — мифические существа, входящие в свиту бога Куберы. Изображаются в виде полулюдей, полулошадей.

<sup>15</sup> Апсары — небесные танцовщицы, певички и куртизанки при дворе бога Индры.

<sup>16</sup> Якши — полубоги, составляющие свиту бога Куберы.

<sup>17</sup> Вайкунтха — небесное царство Вишну.

<sup>18</sup> Риши — мудрец, учитель. Различались божественные, великие, духовные и царственные риши.

<sup>19</sup> Видьядхары — мифические существа, обитающие в Гималаях; обычно входят в свиту Шивы.

<sup>20</sup> Васудева — имя Вишну.

<sup>21</sup> Божественный день — день Брахмы, космический период, равный 320 млн. земных лет.

<sup>22</sup> Белый остров — один из семи островов, из которых, согласно индийской мифологической географии, состоит земля.

<sup>23</sup> Потомок Мадху — имя мифического героя из рода Яду, к которому принадлежал Кришна.

<sup>24</sup> Третья юга — в индийской мифологии различают четыре космических периода, или юги (Сатьяюга, Третаюга, Двапараюга и Калиюга), соответствующие понятиям золотого, серебряного, медного и железного века.

<sup>25</sup> Кришна — главное божество вишнуитов. Одно из перевоплощений Вишну. Отцом Кришны был Васудева, происходивший из знаменитого рода Яду, матерью — Деваки, дочь царя Матхуры.

<sup>26</sup> Варуна — бог неба в ведийском пантеоне.

<sup>27</sup> Яма — бог смерти и правосудия.

<sup>28</sup> Агни — бог огня.

<sup>29</sup> Кубера — бог богатства.

<sup>30</sup> Вайю — бог ветра.

<sup>31</sup> «Содержащий в себе целый мир» — эпитет Вишну-Кришны. Легенда рассказывает, что однажды маленький Кришна раскрыл рот и его мать увидела в нем весь мир.

<sup>32</sup> Кешава — «длинноволосый», эпитет Вишну-Кришны.

#### Примечания к «Матсья-пуране»

<sup>1</sup> «Этот бык среди людей...» — один из героев пураны, мифический царь Пуруравас.

<sup>2</sup> Джанардана — «тот, кто тревожит мир», эпитет Вишну.

### Примечания к «Маркандея-пуране»

- <sup>1</sup> Наги — змеи, мифические обитатели подземного царства.
- <sup>2</sup> Сарасвати — богиня красноречия. Покровительница наук и искусств. Супруга Брахмы, рожденная им.
- <sup>3</sup> Троекратные омовения, совершаемые утром, днем и вечером.
- <sup>4</sup> Слог «ом» — священный слог, с которого начинаются религиозные церемонии, молитвы, священные книги.
- <sup>5</sup> Пада — слог для распевания вокализов.
- <sup>6</sup> Три вида ритма — четырехчастный, трехчастный и смешанный.
- <sup>7</sup> Три темпа — быстрый, средний и медленный.
- <sup>8</sup> Бог, восседающий на вершине горы Кайласа, — Шива.
- <sup>9</sup> Бог, испепеливший Каму, — Шива, который, по преданию, сжег бога любви Каму, разгневавшись на то, что тот потревожил его во время его религиозных размышлений.

### Примечания к «Бхагават-пуране»

- <sup>1</sup> Говинда — эпитет бога Вишну-Кришны.
- <sup>2</sup> Имя первого божественного существа, созданного Брахмой.
- <sup>3</sup> Шри — имя Лакшми.
- <sup>4</sup> Супруг Рамы — Вишну-Кришна.

### «Джатака о Гуттиле» \*

В давние времена, когда в Бенаресе царствовал Брахмадатта, Бодхисатва возродился в семье музыканта. Назвали его Гуттила. Когда он вырос, то в совершенстве овладел искусством игры на разных инструментах и под именем Гуттила-музыкант прослыл лучшим музыкантом во всей Индии. Он решил не брать себе жену и жил, заботясь о своих ослепших родителях.

Однажды компания бенаресских купцов отправи-

\* Джатаки — рассказы о прежних рождениях Будды — крупнейший памятник древнеиндийского фольклора. Создаваемые в древнейшие периоды индийской истории в виде сказок, поэм и новелл, джатаки впоследствии были включены в буддийский палийский канон. Окончательная редакция дошедшего до нас собрания палийских джатак относится приблизительно к V веку н. э. Перевод дается по изданию: *The Jataka, edited in the original pali by V. Fausbøll, v. II, № 243. London, 1879.* Перевод В. Вертоградской \*\*.

лась по торговым делам в город Уджени. А там в это время был объявлен праздник, и купцы, сложившись, накупили много цветов, благоволий, душистых масел и всевозможных яств. Собравшись на площадке, где обычно происходили увеселения, они обратились к удженцам: «Вот мы собрали денег, пригласите нам музыканта».

В то время лучшим музыкантом Уджени считался некий Мусила. За ним купцы и послали, а когда он пришел, попросили его сыграть для них. Мусила играл только на вине. Он настроил вину в высоком регистре (*misraṅgā*) и стал играть. Но для ушей купцов, слышавших игру Гуттилы-музыканта, исполнение Мусилы казалось скрипом циновки, и никто из них не выразил одобрения. Заметив, что купцы никак не проявляют своих чувств, Мусила решил, что он выбрал слишком высокий регистр, и, настроив вину в среднем регистре, заиграл снова. Купцы опять остались равнодушными. «Наверное, они вообще ничего не понимают в музыке», — подумал Мусила и, как совсем не умеющий играть, забренчал на спущенных струнах. Купцы и тогда не произнесли ни звука.

— Почтенные купцы, — обратился, наконец, к ним Мусила, — почему вам не нравится моя игра?

— Разве ты играешь? — удивились купцы. — А мы думали, что ты настраиваешь вину.

— Почему же вы так подумали? Может быть, вы знаете музыканта лучше меня, а может, просто из-за своего невежества не получаете удовольствия от моей игры?

— В Бенаресе, — сказали купцы, — мы слышали Гуттилу-музыканта, так по сравнению с его игрой твоя кажется бормотанием женщины, укачивающей своего ребенка.

— В таком случае возьмите обратно ваши деньги, они мне не нужны, — сказал Мусила, — только, когда будете возвращаться в Бенарес, пожалуйста, захватите меня с собой.

Купцы согласились и взяли его в Бенарес. Там они показали ему, где живет Гуттила, и разошлись каждый по своим домам.



Мусила вошел в дом Бодхисатвы и, увидев его прекрасную вину, висевшую на стене, снял ее и заиграл. Слепые родители Бодхисатвы стали говорить между собой: «Мыши, наверное, скребут по вине; послушай-ка, крысы, кажется грызут ее».

Тогда Мусила повесил вину на место и поклонился родителям Бодхисатвы.

— Откуда пришел? — спросили они его.

— Из города Уджени, — отвечал Мусила, — пришел к Гуттиле поучиться у него музыке.

— О! Это хорошо! — сказали родители.

— А где же сам учитель?

— Сейчас его нет дома, но он сегодня вернется.

И Мусила остался ждать учителя.

Вернувшись домой, Бодхисатва дружески приветствовал Мусилу, и тот рассказал ему о цели своего прихода. Но Бодхисатва умел определять сущность людей по внешним признакам, и, распознав в Мусиле дурного человека, он прогнал его со словами: «Подика ты прочь, любезный, ни к чему тебе музыка!»

Тогда Мусила обратился к родителям Бодхисатвы и, оказывая им всевозможные услуги, стал умолять, чтобы они упростили своего сына обучить его музыке. Не смея противиться постоянным уговорам родителей, Бодхисатва взялся учить Мусилу.

Однажды, отправившись в царский дворец, Бодхисатва захватил с собой и ученика. Увидев его, царь спросил:

— Скажи, учитель, кто этот человек?

— Это мой ученик, о великий царь, — отвечал Бодхисатва.

И Мусила сразу же сумел войти в доверие к царю. И вот Бодхисатва, научив Мусилу всему, что сам умел, и не взяв никакой платы, сказал ему: «Теперь, любезный, ты постиг искусство музыки».

Тогда Мусила стал размышлять так: «Бенарес — самый большой город во всей Индии, Гуттила уже стар, и теперь, когда я постиг искусство музыки, неплохо было бы мне здесь обосноваться...» И он сказал Бодхисатве:

— Учитель, я хочу служить царю.

— Хорошо, я передам ему это, — отвечал Бодхисатва, и, придя к царю, он сказал:

— Мой ученик хочет служить божественному, назначь ему жалованье.

— Пусть получает половину такого жалованья, какое получаешь ты, — решил царь. Когда Бодхисатва передал решение царя Мусиле, тот сказал:

— Если царь будет платить мне столько же, сколько тебе, тогда буду служить ему, а если нет, — не буду.

— Почему так? — спросил Бодхисатва.

— А разве я не постиг всего того, что знаешь ты?

— Постиг, конечно.

— А раз так, то почему же царь дает мне только половину того, что получаешь ты?

Бодхисатва передал этот разговор царю.

— Ну что ж, — сказал царь, — если он сумеет доказать, что может равняться с тобой в музыке, то и равное с тобой жалованье получит.

Бодхисатва рассказал об этом Мусиле.

— Хорошо, — заявил тот, — я докажу, что могу равняться с тобой.

Узнав об этом, царь сказал Бодхисатве:

— Ну пусть доказывает, на какой же день назначить состязание?

— Назначь через шесть дней, о великий царь, — ответил Гуттила.

Вызвав к себе Мусилу, царь спросил его:

— Правда ли, будто ты собираешься состязаться в музыке со своим учителем?

— Правда, божественный, — отвечал Мусила.

— Стоит ли тебе соперничать со своим учителем?

Не делай этого, — стал предостерегать его царь.

— Конечно, великий царь, ссориться с учителем мне не следует, но разреши нам устроить состязание просто для того, чтобы определить, на что каждый из нас способен.

— Ну хорошо, пусть будет так, — согласился царь и приказал оповестить с барабанным боем всех жителей Бенареса: «Через шесть дней перед царским

дворцом будет происходить состязание Гуттилы-музыканта со своим учеником Мусилой. Они покажут свое искусство, а горожане пусть соберутся и посмотрят!»

Тогда Бодхисатва стал размышлять: «Этот Мусила молод и полон сил, я — стар и слаб. А удача всегда бывает на стороне молодости. Если ученик окажется побежденным, это не приумножит моей славы, а если он победит... Нет! Я предпочел бы скорее удалиться в лес и умереть, чем вынести тот позор, который выпадет мне на долю». И все эти шесть дней он проводит в колебаниях; то уходит в лес из страха перед позором, то, боясь смерти, возвращается обратно; даже тропинку в траве протоптал.

В это время трон Индры сделался вдруг горячим\*. Поразмыслив, Индра выяснил причину: «Гуттила-музыкант тяжело страдает в лесу из-за своего ученика, я должен помочь ему». В одно мгновение он очутился перед Бодхисатвой.

— Учитель, зачем ты пришел в лес? — спросил Индра.

— А ты кто?

— Я — Индра.

— О царь богов, — сказал тогда Бодхисатва, — я пришел сюда из страха потерпеть поражение от своего ученика. — И он произнес первую гатху:

Играть Мусилу научил на семиструнной вине я;  
Меня ж он на помост зовет; будь мне защитой, Косия\*\*.

— Не бойся, — сказал Индра, выслушав Бодхисатву, — я — твоя защита и спасение.

И он произнес вторую гатху:

Я честь твою всегда спасу, тебе защитой буду я;  
Успех не выпадет тому, кто в спор с учителем вступил.

— Когда ты будешь играть на вине, — продолжал Индра, — оборви одну струну и играй на шести.

\* Когда трон бога Индры становится горячим, это является признаком того, что в мире произошло какое-то чрезвычайное событие.

\*\* Эпитет бога Индры; буквально значит «сова».

Твоя вина будет звучать по-прежнему. Тогда Мусила тоже оборвет струну, но она не станет издавать звуков, и в этот момент он потерпит поражение. А ты, когда увидишь, что он побежден, оборви вторую струну, потом — третью и так все до седьмой, последней, и продолжай играть на одном дереве. Звуки, исходящие от концов оборванных струн, наполнят собой весь Бенарес, простирающийся на двенадцать йоджан\*.

Затем, дав Бодхисатве три игральные кости, Индра сказал:

— Когда звуки вины разнесутся по всему городу, кинь первую кость, — тогда триста апсар спустятся с неба и начнут танцевать перед тобой. В это время кинь другую кость, и другие триста апсар появятся и будут танцевать перед твоей виной. Тогда ты кинь третью кость, и еще триста апсар спустятся с неба и станут танцевать на площадке. Я тоже буду с ними. Ну, иди и не бойся!

На утро седьмого дня Бодхисатва возвратился домой. А тем временем у ворот царского дворца был раскинут шатер и там установлен царский трон.

Быйдя из дворца, царь вошел в этот разукрашенный шатер и расположился на диване. Тысячи рабов, нарядные женщины, советники, брахманы и придворные окружили его. Собрались и все горожане. Из нагроможденных друг на друга повозок и кроватей на царском дворе были устроены места для зрителей.

Бодхисатва, совершив омовение, умастившись душистыми маслами и отведав всевозможных изысканных яств, с виной в руках сел на предназначенное ему место. А Индра, видимый только для Бодхисатвы, расположился в воздухе. Пришел Мусила и тоже занял свое место; толпа окружила их.

Сначала оба музыканта исполнили одну и ту же вещь. Послышались одобрительные возгласы. Народ был в восторге от игры обоих.

Тогда Индра незаметно сказал Бодхисатве: «Оборви одну струну». Бодхисатва оборвал пчелиную

\* Мера длины, равная приблизительно шести английским милям.

струну, и оборванный конец ее зазвучал, как божественная музыка. Мусила тоже оборвал струну, но она не издала никакого звука. Тогда учитель оборвал вторую струну, затем — третью и так до последней, седьмой струны. И когда он заиграл на одном дереве, звуки его вины разнеслись по всему Бенаресу. Тысячи разноцветных тканей замелькали над головами, тысячи одобрительных возгласов раздались в воздухе.

Тогда Бодхисатва кинул первую кость, и триста апсар спустились с неба и стали танцевать, затем он кинул вторую и третью, и перед ним танцевали уже девятьсот апсар.

В это время царь сделал знак народу. Люди вскочили со своих мест и стали кричать: «Попал ты впро- сак, Мусила! Хотел соревноваться с учителем, а сам не умеешь играть даже так, как тебе полагалось бы!» И с бранью они стали хватать камни, палки и все, что попадется под руку, и бросать в Мусилу. Избив его до смерти, его потащили за ноги и бросили на навозную кучу.

А Бодхисатву довольный царь и горожане засы- пали дождем всевозможных подарков.

## § 2. МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИНДИИ

БХАРАТА

(I век до н. э.)

«Гиталанкара» [Сочинение о красотах музыки \*]

Трактат Бхараты «Гиталанкара» — один из древнейших из сохранившихся индийских трактатов по музыке. Относится, по- видимому, к I в. до н. э. В нем рассматриваются важнейшие вопросы музыкальной эстетики и теории: определения музыки, тонов, ладов, ритма. Представляет большой интерес для изучения древнеиндийской музыкальной теории и эстетики.

*Глава 1. Определение музыкального искусства.*

1. Поклонившись почтительно богу, благосклонному Шиве, подателю всех милостей, Бхарата поведал о музыкальном искусстве, которое способно укротить, как стрекало, даже слонов, обезумевших в течке.

Ведь музыка уничтожает страдания и скорбь во всем мире и даже в несчастье дарует счастье.

Больше всего люди всегда желают счастья, а му- зыка — источник его, как жизненная энергия — [источник] успеха и процветания.

Музыку называют средством к достижению четы- рех целей жизни: благочестия, богатства, наслажде- ния и конечного освобождения.

Вот почему нужно ревностно стремиться петь и слушать [музыку].

Пение перед наставниками, богами и дважды

\* Перевод О. Волковой \*\*.

рожденными приводит к благочестию, к [достижению] неба и победы.

Исполненная для царя музыка приносит огромное богатство и почести, ведет к наслаждениям и славе на земле.

Если песня оказалась сладостна для слуха красавицы, то человек, будь он даже безобразен, благодаря этой [песне] достигает желаемого.

Пение, будь то свободная импровизация\* или же пение в стиле вардхамана\*\*, вне всякого сомнения, приводит людей, освободившихся от желаний, к конечному освобождению.

Царь по имени Вену, совершивший много грехов, очистился от них с помощью религиозного пения и достиг обители богов.

Умилостививший музыкой Бхаргу [«сияющего» — Шиву], Равана достиг высшей власти. А два змия, Камвала и Ашватара, обрели несравнимое богатство.

Некогда в городе Вардхамана прокаженный шудра по имени Врика, убив соперника, наделенного красотой, соблазнил пением женщину.

Нарада, Парвата, Райбхья и гандхарвы Хаха и Хуху своим пением достигли конечного освобождения, а также многие другие, начиная с Джанаки.

Разве можно удивляться тому, что музыка подчиняет себе мудрых царей, если она властна даже над лесными зверями?

Музыка пленяет и питающихся травой глупых [домашних] животных, и выросших в лесу диких зверей. Что уж тут говорить о властителях земли?

Воспевающий царя в чистых мелодиях, составленных на основе прекрасных ладов и содержащих все элементы музыки, достигает славы и успеха.

За любовь к музыке воспевают даже такого царя, чей род и имя неизвестны на земле.

\* В оригинале *niṣkāla* — буквально «без ритма», чисто мелодическая разработка лада.

\*\* «*Chandaka, āsārīta, vardhamanaka, pānika, gāthā, sama* являются стилями пения, употребляемыми при прославлении Шивы. Ради освобождения их создал Творец». *Sang. Rān V, 55—56.*

Искусные певцы, ничего не желая и не получая никакой выгоды, ради одной любви к музыке могут воспеть даже повелителей врагов.

Если царя не окружают искусные певцы, знатоки музыки, то не сияет его слава, оставаясь невидимой, как светильник, спрятанный в кувшин.

Кто поет славу царю в прекрасных песнях, разве не оказывает он тем самым царю дружескую услугу?

Нет ничего в мире более приятного для богов, чем музыка. За чистое наслаждение звуками, извлеченными из жилы, Трехокий бог [Шива] освободил Равану\*.

Выразительное, полное, ясное, четкое, резкое, украшенное, мелодичное, размеренное и изящное — так называют знатоки музыки девять видов пения. Я объясню признаки каждого отдельно.

Если нежный музыкальный звук возникает в горле и звучит согласованно с виной, такое пение, по мнению знатоков, называется выразительным (*rakta*).

Если при исполнении песни строго соблюдается определенный метр, используются все тоны и все составные части мелодического развития, четко произносятся все слоги, такое пение называют полным (*pūrṇa*).

Когда песня исполняется без отклонений от правил, отдельные слоги отчетливо слышны и за основу берется гандхара, мы говорим, что она поется ясно (*prasanna*).

Пение, при котором ясно различаются суффиксы «крит» и «тадхита», сложные слова, падежи, отдельные слова, [глагольные] корни, неизменяемые слова и родовые окончания, называют четким (*vyakta*).

Если песня исполняется в верхней октаве без со-

\* Согласно Рамаяне, демон Равана, путешествуя на своей колеснице, приблизился к горе Кайласа, резиденции Шивы. Страж запретил ему входить в божественный сад и отобрал его колесницу. Равана в гневе пытался разрушить гору. Шива пригвоздил его к земле. Чтобы добиться милости Шивы, Равана в течение тысячи лет пел гимны Сававеды. По другой легенде, Равана изобрел струнный инструмент Раванахаста, чтобы играть для Шивы.

проведения флейты и вины и слова ее грубы и неуклюжи, то такое пение называют резким (vyukṛṣṭa).

Если звуки мелодии (gāga) возникают во рту, развиваются в горле и дрожат в верхней части полости рта, у нёба, такое пение называют украшенным (alamkṛta).

Правильно выдержанное в отношении темпа пение, то есть такое, в котором отчетливо различаются все три темпа — быстрый, умеренный и медленный, называют размеренным (ślakṣṇa).

Если песня составлена из красивых слогов, начинается с одного тона и кончается другим, говорят, что музыкант поет мелодично.

Пение, в котором все нежно и изящно — слова песни, выбранные певцом тоны и лады, ритмичное и любимое царями, называют изящным (sukumāga).

*Глава II. Чистота голоса.* 1. В трактатах о музыке специалисты называют следующие три элемента, необходимые для пения: способность, знание и практику [упражнение]. Четвертого не существует.

Если из уст быстро, легко, связно и без ошибок выходят слоги, это называется способностью.

Если искусный певец поет песни, зная [грамматические] трактаты и различные местные стили пения, это называют знанием.

Если человек, целиком отдавший себя пению, упражняясь в нем как следует, все время слушает или сочиняет песни, он приобретает практические навыки.

Ученые высоко ценят песни, полные глубокого смысла, составленные в долгих размерах, на языках различных местностей, [песни], в которых сочетаются разные лады.

Упражняться в пении следует зимой и в холодный сезон\*, проснувшись утром, натошак, ибо в это время приходит Бхарати\*\*.

\* Зима (hemānta) — период с середины ноября по середину января; холодный сезон (śiṣira) — с середины января по середину марта.

\*\* Бхарати — одно из имен Сарасвати, богини красноречия, наук и искусства.

Летом — в вечернее время, весной — по ночам, в сезон дождей — в полдень и осенью — когда угодно\*.

Пятью качествами наделен хороший певец: он знает все языки и грамматическую науку, обладает красивым, приятным голосом, он является хорошим поэтом, у него красивая внешность.

Плохие певцы бывают шести видов: с голосом как у вороны, с трясущейся головой, с отвисшими губами, гнусавые, ворующие песни [у других] и те, что брызгают слюной [во время пения].

Из всех достоинств певца главным является его голос. Если есть голос, можно стать хорошим певцом, как описано выше, ибо тогда приобретаются остальные качества.

Вот почему с самого начала профессиональный певец всегда должен применять для очищения горла благоприятствующие тому средства, указанные в медицинских трактатах.

[Шлоки 12—20 содержат практические советы по уходу за горлом].

Даже полная достоинств песня не должна исполняться на сцене, если у [певца] не очищено горло, а также если он плохо одет.

*Глава III. Недостатки пения.* Пение неуверенное, робкое, крикливое, неясное, гнусавое, подобное карканью вороны, пение ртом, без соблюдения регистров. Фальшивое, без эмоциональной выразительности, прерывистое, без соблюдения размера и темпа — таковы двенадцать видов дурного пения.

Если глупец будет пренебрегать теорией и наставником и станет сочинять песни, они будут похожи на незаконнорожденного ублюдка.

Кража песен у других музыкантов, без сомнения, уничтожает прежние заслуги, а слава и богатство

\* Лето (grisma) — период с середины мая по середину июля, весна (madhumad hava) — с середины марта по середину мая, сезон дождей (pravṛṣ) — с середины июля по середину сентября.



[полученные чужими песнями], исчезают бесследно, как сокровище змея Шанкхи\*.

Кража песен является таким же грехом, как убийство брахмана, насилие над женой учителя, убийство коровы или неродившегося плода.

Кража песен такой же грех, как неблагодарность, обман преданного и присвоение доверенного на хранение.

Кража песен такой же грех, как осквернение деревни, отравительство и предательство.

Кража песен такой же грех, как враждебность к хозяину, поджигательство и пользование фальшивыми мерами веса.

Все, что бывает [в наказание] людям, разрушающим колодцы, сады и пруды, то же бывает с ворами песен, — так говорит Бхарата.

Песня, в которой есть низкие сравнения, грубые намеки и вульгарные слова, заслуживает осуждения.

[Шлоки 11—14 содержат примеры вульгарных песен].

Песня, в которой есть неприятные, плоские, причудливые или невероятные выражения, не приносит успеха.

[Примеры].

Истинный ценитель не должен слушать песню, содержащую слова, которым можно придать нежелательный смысл, или оскорбительную для всех, или с грамматическими ошибками.

[Примеры].

Следует избегать в песне нежелательного [неудачного] расположения слов, презрительного отношения к предкам, непристойностей и логических несоответствий.

[Примеры].

Глава IV. Определение свары. 1. Существует семь свар, три грамы (gṛāma) [основной звукоряд], два-

\* Шанкха — один из хранителей сокровищ Куберы, бога богатств. Согласно легенде, богатство, приобретенное человеком, нашедшим эту сокровищницу, в один прекрасный день исчезает без следа.

дцать одна мурчхана (mūrchana) [вспомогательный звукоряд], сорок девять тана (tāna) [фон лада], три матри (matrā) [единица длительности] и три темпа (tāpa).

2. Есть три регистра (sthana) [место возникновения звука], три ритма (yati) [движение], шесть органов произношения (asya), девять раса, тридцать шесть варн (varṇa) [лад] и семь раз по шесть бхаша (bhāsa) [язык или же стиль исполнения народных песен].

Таким образом, в музыке всего известно сто семьдесят пять элементов. Это было сказано самим нерожденным Брахмой.

Заслуживает презрения тело человека, лишенное даже одного члена. То же можно сказать и о музыке, и нужно тщательно думать об этом.

Шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхайвата и нишада — это семь свар, которые возникают в горле человека\*.

Все в мире, что относится к речи, будь то слова или искусственные [звуки], все охвачено этими семью сварами, поэтому следует знать каждый из них в отдельности.

Шадджа имеет цвет лепестков лотоса [бледно-розовый]; ришабха — желто-зеленого цвета, как попугай; гандхара — золотого цвета; мадхьяма — цвета жасмина.

Панчама — черного цвета; дхайвата — ярко-желтого цвета, и нишада — всех цветов. Все свары имеют соответствующий [цвет].

Дыхание, восходя из пупка, проходит через грудь, сердце, два бока и голову; в этих шести местах рождается шадджа [ṣadja — «рожденный шестью»].

Ришабха [ṛṣbha — «бык»], рождаясь в основании пупка, как вихрь, проносится через полость живота и подобна мычанию быка, потому-то названа «бык».

\* В переводе А. Даньелю и Н. Р. Бхатта (Le Gitālamkāra, l'ouvrage original de Bharata sur la musique. Pondichery, 1959) даны следующие соответствия: шадджа — *Do*, ришабха — *Re*, гандхара — *Mi*, мадхьяма — *Fa*, панчама — *Sol*, дхайвата — *La*, нишада — *Si*.

При возникновении тона гандхара дыхание, выходя из пупка, с шумом проходит через путь, которым идет запах [то есть через нос]. Поэтому она и названа гандхара [gandha — запах].

Мадхьяма [средняя, срединная], исходя из основания пупка, возникает в середине [madhya] тела. Это глубокий и немного резкий звук.

Панчама [«пятая»] возникает из соединения пяти жизненных дыханий: праны [prāṇa — восходящий ток], апаны [apāna — нисходящий ток], саманы [sāmāna — ток усвоения, пищеварения], уданы [udāna — горловой ток] и вяны [vāyāna — циркулирующий ток].

Исходя из пупка вниз и достигнув ануса, снова, словно бегом, быстро поднимается к горлу дхайвата [«бегущий» или «соединяющийся», «сочетающийся»], благодаря чему она хорошо соединяется с остальными ранее названными сварами. Другие же считают более важной сварой нишаду.

Все вышеназванные свары опираются на седьмую, и потому она известна под названием нишада.

Три свары — панчама, мадхьяма и шадджа — известны как относящиеся к сословию брахманов, ришабха и дхайвата — обе относятся к кшатриям.

Гандхара же — вайшья, а нишада — шудра. В своей касте процветают они и славятся их имена.

Павлин кричит шадджа, бык мычит ришабха, козел же — гандхара, кроншнеп издает свару мадхьяма.

Когда же наступит весна, поет кокила в сваре панчама; лошадь издает дхайвата, слон же — нишада.

Шадджа спета Агни, ришабха самим Брахмой, гандхара — Владыкой ночи [Месяцем], и мадхьяма спет Вишну.

Панчама спет Нарадой, остальные две свары — Тумбуру. Шадджа и ришабха известны как свары Ригведы. Дхайвата и мадхьяма — Яджурведы, гандхара и панчама — Самаведы.

Нишаду же специалисты называют возникшей из Атхарваведы. Так мною описаны семь свар, которые охватывают весь мир.

Мудрым, искусным в музыкальной теории следует изучать их.

*Глава VIII. Определение матры\**. В зависимости от того, сколько времени длится данная свара, мы различаем три вида её: краткий, долгий, продолженный.

Краткая свара длится одну матру, долгой называется содержащая две матры и продолженной — три матры. Таково общее правило.

Крик журавля длится одну матру, чатаки — две матры, кокилы\*\* весной — три матры.

Свары в одну матру следует применять в [песнях, выражающих] смех и любовь; в [песнях, выражающих] страх, героизм, гнев, отвращение и умиротворенность, применяются свары в две матры; и свары в три матры — в [песнях, выражающих] сострадание и изумление.

*Глава IX. Определение темпов (laya)*. 1. Существует три темпа: медленный (lāmbita), быстрый (druta) и средний (madhya).

2. Когда поют песни стиля вардхаманаха или зовут издали, то употребляют тоны из трех матр, и так возникает медленный темп.

3. Когда описывают быстроногих оленей и других таких же животных, используют быстрый темп [со слогами] в одну матру.

4. В случае смешанных слогов и для описания смешанных [вещей] получается смешанный темп. И здесь следует применять темп [со слогами] в две матры.

5. Быстрый темп желателен для детского возраста, средний — для юности, всегда приносит отраду в этом мире зрелым людям медленный темп.

6. Свары шадджа и ришабха знатоки музыки называют подходящими для медленного темпа, гандхара и мадхьяма — для среднего, три остальных — для медленного.

\* Matra — единица длительности.

\*\* Кокила — черная индийская кукушка. Пение кокилы очень нежно и мелодично. В индийской поэзии она играет такую же роль, как соловей в европейской. Поэтому в индийских музыкально-теоретических трактатах кокила — образец музыкального исполнения.

Глава XI. Определение ритма (*yati*) \*. 1. Гопуччха [gorūccha — «хвост коровы»]; Ваджрасара [vajrasāga — «имеющий природу грома»] и махабхайрава [mahabhairava — «ритм великого Шивы»] — эти три ритма в пении называют знатоки музыки.

2. Если песня состоит из четырех полустихий, содержащих слоги с одинаковым количеством матр, то такой ритм, украшенный равными слогами, называется голуччха [«равномерный, как движение хвоста коровы»]\*\*.

3. Если в полустроке первый и последний слоги долгие, такой ритм, сжатый в середине, называется ваджрасара\*\*\*.

4. Если же в полустихии первый слог долгий, а три остальных краткие, то такой ритм [состоящий из пяти единиц] называется махабхайрава\*\*\*\*.

5. Мудрецы говорят, что если чист ритм, то чистым будет и пение. Если бы даже сам Тумбуру нарушил ритм, его прозвали бы травоядным животным.

Глава XIII. [Раса в музыке. Характерные признаки музыкального восприятия]

1. В поэзии известны девять раса: изумления, любви, героизма, отвращения, гнева, смеха, страха, сострадания и умиротворенности.

2. Из [раса] любви возникает [раса] смеха, из [раса] гнева — [раса] печали, из [раса] героизма происходит [раса] изумления, а из [раса] отвращения — [раса] страха.

3. Особняком стоит раса умиротворенности, его могут вызвать своим пением гандхарвы на небе, и то редко и с большим трудом. Для смертных же это недоступно\*\*\*\*\*.

\* В отличие от более поздних трактатов, где слово «*yati*» означает «движение, характер движения», в *Gitālmkāra*, в *Gitālmkāra* оно означает ритм (три ритма соответственно из 4-х, 3-х и 5-ти единиц) и описывается в терминах поэтической метрики.

\*\* — — — — — или — — — — —

\*\*\* — — — — —

\*\*\*\* — — — — —. Число пять есть священное число

Шивы.

\*\*\*\*\* «Раса умиротворенности не связано (с другими раса) и стоит отдельно». «*Visnudharmottara Purāna*», III, 30, 2.

4. Белого цвета — любовь, красного цвета — гнев, отвращение — цвета голубя, и печаль — коричневого цвета.

5. Смех — светлый по цвету, черного цвета страх, светло-желтого цвета мужество, и желтого цвета изумление\*.

6. В песнях раса любви воспевается человек, соединившийся со своей возлюбленной, обладающий всем, что только нужно для счастья, и увенчанный гирляндами цветов.

7. Песни, выражающие раса героизма, должны петь те, кто искусен в них, те, кто наделен присутствием духа, выносливостью, мужеством, гордостью, энтузиазмом, отвагой в битве, воинским искусством, те, кто умеет вызвать врага на бой\*\*.

8. Мудрые говорят, что если песня вызывает ощущение неприятного вида, вкуса, запаха и осязания или содрогание, она принадлежит к раса отвращения.

9. Стремясь описать человека, полного безрассудной решимости, вызванной отчаянием, удивлением или заблуждением, а также воином и т. п., знатоки исполняют песни, выражающие раса гнева.

10. Песни, в которых перепутаны украшения, искажены слова, жесты и одежда [певцов], а смысл полон противоречий, вызывают смех.

11. Песни, в которых говорится о необычных вещах, сверхъестественных существах, сражениях, [пустынных] лесах, заброшенных жилищах, а также о царях, охваченных испугом, и о ворах, вызывают раса страха.

12. Раса сострадания в песне выражается рыданиями и плачем, причитаниями, растерянными жалобами, а также ударами по [своему] телу.

\* В других источниках любовь темного цвета, то есть цвета Вишну, а белый цвет — цвет Шивы. Цвет печали обычно серый (цвет голубя). Страх чаще синего цвета. Умиротворенность чаще всего белого цвета.

\*\* Ср. «Для раса смеха и любви употребляется средний темп, для раса отвращения и страха — медленный и для героизма, гнева и изумления — быстрый».

13. Песни о необычайных деяниях людей, кажущихся невероятными и непривычными, вызывают раса изумления.

14. Никто, кроме Тумбуру, не мог возбуждать умиротворенность [соответствующими] песнями, танцами или поэтическими произведениями.

*Глава XIV. Определение варны (varna)\*. Шрирага, Каушика, Марга, Мегхарага, Бхайрава, Малавья, Кантхакади, Чатурмула, Суродбхава,*

*Гандхара, Рактагандхара, а также Нартанараяна, Бхаса, Мадхукари, Лати, Дакшинатья, Капардика,*

*Гауди, Девалая, Саури, Мангалья, Мригаваллабха, Шитала, Гандакарава, Нарта, Дханьятмака, Андхали, Дравиди, Камода, Рамаравика, Абхири, Прастава, Мурчха, Девакрита.*

Хритаджа и Вакпатишта, а также и другие лады известны мудрым. Я назвал тридцать шесть главных ладов.

Число же всех их разновидностей сосчитать невозможно. Теперь я разъясню признаки всех этих ладов и их названия, как это ранее делали Нарада и другие дважды рожденные. Первые двенадцать варн считаются ладами мужского рода.

Затем идут двенадцать ладов, которые считают их женами. Следующие двенадцать ладов рассматриваются как их дети.

Первый лад называется Шрирага — «наслаждение счастья», так как когда-то его спела сама Лакшми\*\*. Он внушает восторг и ликование богам.

Лад Каушика был спет Вишвамित्रой\*\*\*, стремя-

\* В Гиталанкаре музыкальные лады, получившие позднее название рага (rāga — чувство, цвет), называются варна (varṇa — цвет).

\*\* Лакшми — богиня счастья, богатства, красоты. Другое ее имя Шри.

\*\*\* Вишвамित्रа, сын царя Кушика (откуда второе его имя — Каушика), был побежден в схватке с брахманом Васиштхой. Увидев превосходство жреческого сословия — брахманов — над воинским сословием — кшатриями, — он пожелал стать брахманом и ради этого в течение тысячелетий совершал аскетические подвиги.

щимся одолеть Васиштху, и потому назван его именем. Песни этого лада воодушевляют и зажигают.

Благосклонный Шива указал гандхарвам ладом Марга путь к совершенству в музыке. И потому называют его Марга [путь].

Как при появлении облака ликует все существа, так и Мегхарага [наслаждение, даруемое облаком] даже в страданиях приводит всех в восторг, и потому так назван этот лад, получивший широкую известность\*.

Приняв ужасный облик, Носитель лука — Шива — создал лад Бхайрава во время танца, и потому на земле он известен под названием Бхайрава [«ужасный»].

Под названием «Ма» почитают в мире [божественный хмельной напиток] Сому. Даже капля (lavuṇa) его приносит радость. Потому называют на земле лад Малавья частицей Сомы [или частицей месяца]\*\*.

Так как Кантхади исходит из горла (kantha) и превосходит все своим очарованием, его называют Кантхади [первый лад горла или среднего регистра]. Он сладостен для влюбленных\*\*\*.

Четыре [цели жизни] существуют в мире: благочестие, богатство, наслаждение и конечное освобождение. Лад Чатурмула дарует их в награду правильно спевшему его, и потому он так называется [«корень четырех целей жизни»].

Как питье хмельного напитка приводит в блаженное состояние, так опьяняет лад Суродбхава [лад опьянения]. Его высоко ценят пьющие вино\*\*\*\*.

Впервые спетый небесными музыкантами-гандхар-

\* Этот лад был, по-видимому, позднее назван Мегхаранджани.

\*\* Оба варианта перевода названия лада равноправны, ибо месяц, по индийской мифологии, наполнен Сомой. В «Sivatattnavatnakaṅga» назван лад Mālava, в «Samgitadarpana» — Mālav; в «Samgitamakāṅga» — Mālavassi.

\*\*\* Лад под названием Мадхьямади («начальный лад среднего регистра») назван во многих трактатах по музыке.

\*\*\*\* Этот лад соответствует, по-видимому, ладу Сома (ладу священного хмельного напитка), упомянутому в «Samgitamakāṅga» и «Samgitaratnakāṅga».

вами, лад называется Гандхара. Правильно исполненный, он сразу уничтожает страдания людей\*.

Бегут к возлюбленным сразу же, едва услышав этот лад, даже холодные женщины, и потому называют его Рактагандхара [ладом страсти].

Танцует от радости сам Нараяна [Вишну], услышав звуки этого лада, потому называют его Нарта-нараяна [танцующий Нараяна].

### [Женские лады]

Правильно спетая, все вокруг освещает Бхаса\*\* [сияющая], и потому на земле ее так назвали.

Словно пчела в конце весны своим жужжанием, услаждает слух людей лад, называемый Мадхукари [«пчела»].

В стране Лата из горла женщин вышла Лати. Высшее удовольствие слуху она доставляет.

Как раковина, в воде рожденная, звучит Варатика, исходящая из горла\*\*\*.

Гауди, услаждающая слух, была создана смертными в стране Гауда и потому так называется\*\*\*\*.

Нисходят боги к тому, кто правильно спел Девала, и потому ее в этом мире называют ладом обители богов (devālayā).

Спетая самим владыкой Солнцем (sūrya) Саури, доставляющая радость слушателям, была названа в этом мире «солнечной» (saurī).

Как благое предзнаменование (maṅgala) является она тому, кто поет ее, и уничтожает дурное [предзнаменование]. Поэтому и назвали ее Мангалья.

Едва услышав звуки Мригаваллабха [«излюбленная для ланей»], перестают лани щипать траву, и влечет она их в западню охотника.

\* В «Nātyaśāstra» и других источниках упоминается лад Gondhari.

\*\* Лад Бхаса, а также ряд последующих ладов упоминаются во многих древних и средневековых трактатах. Однако музыковедам до сих пор не удалось соотнести эти лады ни с одним из современных ладов.

\*\*\* Vāratika — раковина.

\*\*\*\* Гауда — древнее название Восточного Бенгала.

Даже летом приносит она прохладу. Потому и назвали ее искусные в музыке Шитала [«прохладная»].

Названа знатоками музыки Гандакарава так потому, что похожа она на рев носорога\*.

Несущая усладу слуху Нарта вызывает у танцоров желание танцевать, потому и назвали ее в этом мире Нарта [«танцующая»].

Слушая ее, даже голодный насыщается, как будто отведал он хлеба, и потому называет так лад Дханья-атмака [«имеющая природу хлеба, хлебная»]\*\*.

Услышав свару Андхали, слепые начинают испытывать чувство стыдливости, и потому ее зовут Андхали. Приятна для людей она своим звучанием\*\*\*.

Лад Дравиди, доставляющий исключительное удовольствие, распевают дравиды. Пение Дравиды приносит счастье и удачу.

Слогом «ка» называют Четырехликого, который по желанию мгновенно дарует радость. Так создан был лад Камода, и назвали его «Радость Брахмы» [или «радующая по желанию»].

Исторг из горла опьяненный Баларама в лесу Вриндавана лад Рамарава — крик Рамы [Баларама]\*\*\*\*.

В горле женщин из страны Абхиров родилась Абхири\*\*\*\*\*, и потому так назван этот лад, несущий особую отраду слуху.

В песне всегда есть праства — вступление, в которой дается эмоциональное настроение песни. Лад, в котором поется вступление, называется Праства.

Лад, который, начинаясь, затем словно замирает в верхнем регистре, становясь почти неслышимым,

\*- Gandaka — носорог; āraava — рев.

\*\* В «Samgītamakaranda», «Samgītasamayasaṅgā» и других источниках упоминается лад Дханьятри.

\*\*\* У слепых нет чувства стыдливости. Оно появляется у них только вместе со зрением.

\*\*\*\* Вриндавана — «Лес пастушки»; пастушкой (vṛnda) называли возлюбленную Кришны — Радху. Баларама — брат Кришны.

\*\*\*\*\* Абхиры — древнее племя пастухов в Раджастане. В настоящее время их потомки — каста ахиров (молочников).



называется Мурчха [«замирающая»]. Те, кто сведущ в музыке, очень любят этот лад.

Все боги вместе создали лад Девакрити, чтобы обрадовать Умиротворителя Шиву. Поэтому великомудрые риши, знатоки музыки, назвали его «созданная богом»\*.

Брахман по имени Нрита [«лжец»], упавший в колодец, создал этот лад, чтобы умиловить богов. Потому называют этот лад Нритаджа — «созданная Нритой»\*\*.

Вакпатишта была создана наставником богов Вакпати [«Владыка речи»] и очень им любима. Поэтому на земле называют ее «Желанная для Владыки речи».

Таким образом, я объяснил основные названия всех ладов, соответствующие производимому впечатлению, хорошо известные мудрым.

## ИРАЙНАР

(IV век)

«Музыкальная грамматика» Ирайнара — тамильский грамматический трактат. Наряду с вопросами о строении и составе языка в трактате содержатся проблемы музыкальной эстетики. Наиболее характерным для трактата является убеждение в неразрывной связи музыки и слова. В приводимом ниже фрагменте приводятся содержащиеся в трактате музыкально-эстетические положения.

### «Музыкальная грамматика»\*\*\*

Прекрасный язык тамильский есть трех разновидностей: естественный, или язык поэзии, музыкальный и драматический. Каждый имеет свою грамматику и литературу. Но есть книги, сочетающие в себе все три [языка], то есть один там есть в целом, а два других являются таковыми лишь в силу возможного

\* Позднее этот лад был назван Девакри или Девакрити.

\*\* Нритаджа, очевидно, является древним названием для натарга.

\*\*\* Перевод А. Пятигорского \*\*.

соединения их с телодвижениями, мимикой, артикуляцией либо, соответственно, пением и музыкальным сопровождением. У них [двух последних] особые правила долготы, произношения и т. д., и из текста сразу видно, что хотя они в тексте не выделены, но составляют особые части. Иначе говоря, то, что в поэме не читается, должно петься или играть. И чем древнее тексты, тем больше там пения, музыки и игры и меньше того, что дано читать и произносить. То, что для стихов — размер, речения и стопа, то для музыкального текста тон, лад, манера пения и сопровождение. И нет здесь музыки без слова, строки и буквы; они для музыки то же, что и ось для колеса. Издревле никто и не думал читать что-либо или интонировать без слов. И поэтому такие части, которые должно петь, хотя они и в поэме, — не есть поэзия. В пространстве мира и миров нет слов, строк и поэм, но есть звук; он строит все пространство вселенной, которое не заполнено вещами, телами и душами, но он сам — молоко душ.

Он то, что тоньше эфира [акаши] и любой материи. А на язык и струны лишь капля этой влаги падает, и стихами, не смоченными этой влагой, не спасешься. И нет более магии от тех слов и строк вед и других божественных стихов, потому что они сухи без этой влаги. Никто почти не знает, как петь и играть их, и оттого нет силы им и прочим заклинаниям. Пропало волшебство музыки, недвижима остается ось, что вращает колесо мироздания. Музыка же не может быть записана, как не может быть описана душа. Она [музыка] — душа материи.

## МАТАНГА

(VII век)

Матанге приписывается создание знаменитого трактата по теории музыки «Брихаддеша» («Сочинение о музыке разных местностей»). Трактат снабжен комментарием, автором которого также считается Матанга. До сих пор предполагалось, что «Брихаддеша» был написан в VII в. (см., например, Ramaswami Aiyar, Bibliography of Indian Music. JRAS, 1941, p. 235).

Однако недавно Даньелю было высказано мнение относи-

тельно неоднородности трактата, который, по его предположению, состоит из трех частей, написанных в разное время разными авторами. Первую часть, описывающую свары, шрути и джати, он относит к I—II вв. н. э., вторую, описывающую раги, к периоду между IX и XIV вв. Комментарий же, как считает Даниелю, был написан позднее основного ядра, но, во всяком случае, ранее IX в. (См.: A. Daniélou et N. K. Bhatt. Textes des Purāṇa sur la théorie musicale, v. I. Publ. de l'Institut Français d'Indologie, N 11, p. 15—16).

### «Брихаддеша»\*, 1—25.

— В разных местностях, едва слышав звуки этой музыки, сразу великое наслаждение испытывают все существа — начиная с низших животных и кончая людьми и царями. Так как она звучит повсюду, мы называем ее «повсеместной» (deśī).

Услышав эти слова Матанги, муні Нарада воскликнул:

— Но великий муні! Каким образом у звуков появилась пространственность (deśitvam)? Ведь они бестелесны<sup>1</sup>. Что ты мне на это скажешь?

Матанга сказал:

— Дело в том, что когда мы слышим звук в [каком-нибудь] месте, он кажется нам занимающим это непосредственно воспринятое нами пространство.

За тем [причинным звуком] последовала бинду, а за ней по порядку чистое звучание (nāda) и элементарные сущности<sup>2</sup>, из которых появились звуки речи. Эти элементарные сущности разделяются на два вида, ибо свет, освещающий мир<sup>3</sup>, предстает здесь в форме гласных и согласных. Согласно правилу, звучат (svagate) в языках разных местностей «а» и т. д., кончая «ау», поэтому они называются «звуками» [svaḥ — гласными]<sup>4</sup>. Другие свары — шадджа и т. д. Согласность (vyañjanatvam) всех [звуков] сосредоточена в варгах, начиная с варги «ка»<sup>5</sup>. Как известно, проявление (vyañjanam) Шивы возможно только через проявление его силы<sup>6</sup>. В форме слов, составляющих фразу, которая служит средством для передачи значения, звуки речи рисуют (varṇayanti) весь мир, и поэтому их зовут «красками» (varṇa).

\* Перевод Ю. Алихановой\*\*.

Мудрым следует знать, что из фонем составились слова, из слов — предложения, обозначающие действие и совершающего его; из предложений — большие предложения. Затем возникли веды и дополнения к ним<sup>7</sup>.

Звук (dhvani), проявивший все это, породил также музыку.

Звук (dhvani) есть высшее лоно, звук — причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный. Проявленный [звук] рассматривается как источник «повсеместной» музыки, ибо в нем воспринимается мелодичность.

Здесь кончается рассуждение о происхождении «повсеместной» музыки.

«Повсеместными» мы называем такие песни, которые в разных местностях, движимые желанием, распевают с наслаждением женщины и дети, пастухи и цари.

[В музыке] мы различаем два рода [форм] — выделенные из общей связи [составные части музыкального произведения] и такие, которые представляют собой связную композицию. Общей известностью пользуются [музыкальные] композиции, которые строятся из алапа и проч.

Славится тот стиль исполнения, при котором песня строится из алапа и прочих частей<sup>8</sup>.

Такова «повсеместная» музыка, которую необходимо изучать знатокам песен.

На этом кончается определение «повсеместной» музыки.

Теперь я расскажу тебе наилучшим образом, что такое звук (nāda).

Без звука не было бы песен, без звука не было бы свар и танца. Значит, звук есть сущность мира. Брахма определяется как имеющий форму звука, а также Джанардана, Верховная Шакти и Махешвара<sup>9</sup>. Из звука рождается бинду; от звука все [в мире] обладает речью<sup>10</sup>.

Из праны [воздуха], что движется между местом

Брахмы и узлом Брахмы<sup>11</sup>, рождается огонь. От воздействия огня на прану возникает звук. Поднимаясь вверх из корневой опоры тела, он бывает пяти видов — неуловимый, едва уловимый и т. д. Так считают некоторые.

Воздух, движущийся снизу вверх, создает восходящую последовательность звуков. Так полагают другие.

Я же скажу так: «На» значит «прана». «Да» значит «огонь»<sup>12</sup>. Они вместе и составляют то, что мы называем словом «нада» [nāda — звук]. Это истинно. Слово же «звук» (śabda) происходит от корня «звучать» (vad).

Звук бывает пяти видов — неуловимый, едва уловимый, ясный, неясный, искусственный. Неуловимый звук возникает в области пупа, едва уловимый — в сердце, ясный — в горле, неясный — у нёба, искусственный — во рту. Вот эти пять видов звука должны знать мудрые.

Итак, я описал тебе, как прекрасно возникает звук [в человеческом теле].

### Примечания

<sup>1</sup> В Древней Индии звук рассматривался как качество особой субстанции — акаши, заполняющей собою все пространство, а иногда даже с ним отождествляемой. Будучи всепроникающим (vyāra), звук не подвержен пространственным отношениям, как телесные (mūrta) объекты, имеющие определенные размеры.

<sup>2</sup> Под элементарными сущностями звуков речи (mātra, mātaka) Матанга, видимо, подразумевает их непроявленные формы, то есть звуки речи, существующие в сознании говорящего.

<sup>3</sup> Jagajjyotiḥ — имеется в виду свет сознания.

<sup>4</sup> В тексте в этом месте, видимо, ошибка, и перевод дается приблизительно.

Описание звуков санскрита, возникших в результате эволюции причинного звука (dhvani), Матанга начинает с перечисления гласных.

<sup>5</sup> Согласные делились древнеиндийскими грамматиками на фонетические классы — варги (varga) в соответствии с местом их образования: на гуттуральные, палатальные и проч. Название каждой варги определяется по первому из входящих в нее согласных («ка»-варга, «ча»-варга и т. д.).

<sup>6</sup> Во многих лингвистических трактатах противопоставление гласных и согласных проводится не только по фонетическому,

но и по фонологическому принципу. Поскольку гласный выступает в качестве слога или же ядра слога, он определяется как автономный звук («то, что сияет само по себе»). Согласный же, образующий слог только вместе с гласным, рассматривается как зависимый от него, проявляемый им или вместе с ним. В трактате «Таиттирия-праѣшакхья», например, значение слова «согласный» (vyañjana, буквально «проявление») объясняется как «то, что проявляется другим, то есть гласным» (pragaḥ svagaḥ vyañjata iti vyañjanam. Taittirya-prāṣhikya 1.6. См. также: W. S. Allen. Phonetics in Ancient India. Oxford, 1953, p. 80—81). Это дает Матанге повод для сравнения гласных с созидательной силой бога, Шакти, в проявлениях которой мы можем обнаружить высший дух, Шиву, сравниваемого, таким образом, с гласными.

<sup>7</sup> Vedāh sāngāh. К ведам примыкает огромное количество религиозно-философских, лингвистических и прочих сочинений, созданных в целях толкования древних памятников, становившихся все менее понятными с течением времени. Это брахманы, объяснявшие различные детали ведийского ритуала; упанишады — толкования религиозно-философского характера; сутры, рассматривающие вопросы метрики, грамматики, астрономии и т. д.; араньяки, повествующие о жизни отшельников.

<sup>8</sup> Под двумя стилями пения Матанга, видимо, подразумевает артистическое и не артистическое исполнение. Певец-профессионал, выступающий перед публикой, создает музыкальное произведение на основе песенной модели — раги. Это произведение строится по определенной схеме, включающей вступление (ālāpa), собственно рагу, вариации на тему раги.

<sup>9</sup> Верховная Шакти (parāśakti) — созидательная сила Шивы, определяемая также как изначальный, причинный звук (ragā-nāda), в процессе творения мира воплощается в триаду божественных существ — Брахму, Вишну и Шиву, выполняющих свои определенные функции в созидании вселенной. Они также характеризуются как имеющие форму звука (nāda-gūḥa).

<sup>10</sup> Nādāt sarvam vāpṣyaṃ. Иными словами, мир, рожденный звуком, есть звучащее целое. В нем все звучит, «говорит», хотя и не всякая такая «речь» доступна человеческому слуху.

<sup>11</sup> Согласно учению древнеиндийских физиологов, в человеческом теле имется шесть нервных центров (sakra), которые описываются также как узлы, образуемые переплетениями мелких нервов (nādi) с главным нервом (Suṣumna-nādi), пронизывающим спиной хребет. Каждый из центров имеет свой элемент и часто называется по имени бога, покровителя этого элемента. Нижний центр расположен у основания позвоночного столба и называется «корневой опорой тела» (mūlādihāra). В нем сосредоточен элемент земли, покровителем которого считается Брахма. Отсюда другое его название — «место Брахмы». Второй центр расположен в нижней части живота, третий — в области пупа. Элементом этого центра считается огонь. Этот центр иногда называется также узлом Брахмы. Выше располагаются anāhata-

сакга у сердца (элемент — воздух) и viśuddha-sakga у основания горла (элемент — акаша).

<sup>12</sup> Матанга пользуется здесь мистическими значениями знаков алфавита, которые описываются в тантрах.

## НАРАДА

(VIII век)

Нарада — автор трактата «Сангитамакаранда» («Нектар музыки»). Трактат разделяется на две части; первая посвящена анализу вокального искусства и инструментальной музыки, вторая — танцу и драме. Нарادا считался в последующие века одним из крупнейших авторитетов в области музыкальной теории, на него часто ссылаются Шарнгадева, Каллинатха и другие. В трактате содержатся некоторые общие соображения о природе звука и значении музыкального искусства, которые мы здесь приводим.

### «Сангитамакаранда» \*

*Часть I, глава I, 1—24.* Преклонив главу перед богом Шивой, несущим благодать миру, я поведаю науку о музыке, пленяющей сердца людей.

Да хранят нас всегда Брахма, что держит тала в руках, Хари с его патахой, Бхарати, не расстающаяся с виной, Луна и Солнце, познавшие искусство игры на ванше. Пусть хранят нас сиддхи<sup>1</sup>, апсары и кимнары, чарующие слух своими песнями, Нанди и Бхрингирата и все другие прислужники Шивы, бьющие в мриданги! И да будет нам вечной защитой великий танец пляшущего Шамбху<sup>2</sup>, благого телом!

Музыкой называют песню, звук музыкальных инструментов и танец. Нарادا создал сочинение о музыке и назвал его «Нектаром».

Далее излагается происхождение звука (nāda).

Известны два вида звука — неударенный (anāhata) и ударенный (āhata). Определим первый из них. Звук неударенным называется звучание акаши. Божественные существа находят покой в этом звуке; и поглощает он сознание великих йогов, что неустанно

тренируют свой дух. Так обретают те и другие благодаря этому звуку полную свободу.

Звук ударенный бывает пяти разновидностей, в зависимости от того, производится ли он ударом ногтей или ветра, издается ли он кожей или металлом или возникает в человеческом теле. Ударом ногтей извлекают звук из вины, ударом ветра создаются звуки ванши, звук мриданги и т. п. производится ударом о кожу, звук тала и подобных им инструментов — ударом о металлический предмет. Прибавьте к этому звук человеческого голоса — и вы получите все пять известных видов звука.

Как мы уже говорили, музыкой называют пение, игру на музыкальных инструментах и танец.

Прежде всего Брахма после долгих раздумий создал танец и распространил его среди людей. Затем из не рожденного ударом звука он извлек семь имен и в соответствии с ними создал семь звуков — шадджа и другие, возникающие по порядку в области пула, сердца, горла, полости рта, носа, зубов и губ. Вот они — шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхайвата, нишада. [Известно, что] павлин кричит в сваре шадджа, чатака — в ришабха, козел издает свару гандхара, кроншнеп — мадхьяма, в пору цветения кукушка кукует в сваре панчама, конь ржет в дхайвата, а слон трубит в сваре нишада. Итак, [Брахма] создал свары и вложил их в вину и другие инструменты. И таким образом из ударенного звука сотворил [инструментальную] музыку. Этому пленительному искусству, основанному на сочетании свар, обучил он всех на вине Сарасвати.

Затем великий прародитель создал на основе Самаведы пение и научил этому искусству Нараду, а тот принес его в этот мир.

Пению радуется всеведущий супруг Парвати<sup>3</sup>, а бессмертный повелитель пастушек<sup>4</sup> пленен звуками ванши. Брахма любит гимны Самаведы, а Сарасвати свою вину, и все другие любят пение — и якши, и давалы, и люди.

Слезы высыхают на лице у ребенка, плачущего в колыбели, при звуках музыки. Еще не ведая сладо-

\* Перевод Ю. Алихановой \*\*.

сти мира, преисполняется он радости, отведав нектар песни. И детеныш антилопы, что мирно щиплет траву, бродя по лесу, слышав песню охотника, очарованный, спокойно идет на смерть. И даже черная змея при звуках песни испытывает радость! Кто же в силах восславить величие пения? Оно доставляет великую радость царям и людям всех каст и всех возрастов. Оно помогает нам достигнуть благочестия и богатства, наслаждения в любви и конечного освобождения.

#### Примечания

<sup>1</sup> Сиддхи — полубожественные существа, обладающие сверхъестественной силой.

<sup>2</sup> Шамбху — «Благой», одно из имен Шивы.

<sup>3</sup> Супруг Парвати — бог Шива.

<sup>4</sup> Повелитель пастушек — бог Кришна.

### АБХИНАВАГУПТА

(X—XI века)

Абхинавагупта — знаменитый индийский философ и музыкант, один из крупнейших представителей мистической школы шиваизма. С именем Абхинавагупты связан кульминационный пункт в развитии эстетической мысли средневековой Индии. Вопросы эстетики посвящены два знаменитых сочинения ученого — «Абхинавабхарати» (комментарий к трактату Бхараты «Натьяшастра») и «Дхваньялокалочана» (комментарий к трактату по теории поэзии «Дхваньялока» кашмирского ученого Анандавардханы). Много внимания проблемам эстетического восприятия уделяется также в религиозно-философском трактате Абхинавагупты «Тантралока» («Критический обзор тантр»), к которому имеется комментарий известного средневекового философа Раджанаки Джаяратхи. Мы приводим перевод фрагмента из «Тантралоки», в котором излагается музыкально-эстетическая концепция Абхинавагупты.

#### «Тантралока» \*

Часть III. 208—210, 236—248. Созидательная сила Шамбху таким образом функционирует всюду, и именно поэту все это переполнено блаженством или раса. Комментарий. Высшее блаженство, состоящее

\* Перевод Ю. Алихановой \*\*.

в [осознании] полного освобождения, имеет основанием наивысшую форму сознания. А созидательная сила [сознания]<sup>1</sup>, о которой мы только что говорили, таким образом (каким именно [подробно] будет описано далее) функционирует всюду; «функционирует», то есть проявляется в качестве тождества, тождества в различии и различия<sup>2</sup>. И поэтому развивающийся на основе этого [функционирования созидательной силы сознания] внешний мир, состоящий из означаемого и означающего<sup>3</sup>, есть блаженное множество. На это могут возразить следующее. — Внешнее предстает [в опыте] как [рождающее] удовольствие или страдание. Допустимо ли говорить о его блаженности? Имея в виду возможность такого рода возражения, он подтверждает свои слова примером:

Например, при [звуках] сладостной песни или восприятию чего-либо иного, превосходного в своем роде, исчезает состояние безразличия и сердце охватывает трепет, который и есть то, что называют силой блаженства. Поэтому тех, [кто испытывает это блаженство], называют «обладающими сердцем»<sup>4</sup>.

Комментарий. Это надо понимать так. У определенного субъекта при восприятии такого объекта, как песня, исчезает состояние безразличия, иными словами, равнодушие сменяется глубоким интересом к этому [объекту]. Тогда сердце его («сердце» употреблено в значении того, что составляет основу каждого индивида, то есть в значении сознания) охватывает трепет; иными словами, [сознание] отождествляется с этим [объектом] и вследствие этого приобретает форму вибрирующего [сознания]<sup>5</sup>. Это и есть состояние блаженства, о котором говорилось выше и которое описывается во всех философских учениях. Сказано, например: «Когда йог вкушает песню или другой подобный объект, душа его единится в несравненном наслаждении. Завладев сознанием, объект отождествляется с ним, и тогда йог обретает его [высшее блаженство]»<sup>6</sup>.

Наш духовный опыт складывается из проявлений удовольствия, страдания и проч<sup>7</sup>. Не имеющее с ними ничего общего «такое состояние, когда сознание при-

обретает вибрирующую форму, есть высшее бытие, не ограниченное местом и временем. Оно составляет сущность Махешвары и поэтому называется его сердцем»<sup>8</sup>. Описания вибрирующей формы [сознания], сущность которой сформулирована в этих словах, можно встретить всюду, она определяется как свобода, самосознание, блаженство; так как, кроме того, в ней выражается высшая духовность, мы говорим обо всем мире как о неодушевленном, а о человеке как о существе духовном.

Вследствие всего этого обычно принято называть обладающими сердцем тех людей, для которых блаженство является как бы их первой обязанностью.

Хотя весь этот многообразный мир преисполнен блаженства, но в этом случае [блаженность мира] проступает особенно явственно, поэтому он и приводит его [в качестве примера]. [...]

В процессе разделения оно выступает в трех формах, которые определяются соответственно словами пашьянти, мадхьяма и материальная.

Комментарий. «Оно» — имеется в виду сознание, имеющее «я» в качестве объекта, то есть выступающее в форме высшей речи. Значение слова «материальная» понятно. Что касается двух других терминов, то они служат для обозначения соответственно высшей и неосязаемой форм. Высшая речь есть высшая, независимо от сравнения с другими [формами], и поэтому считается наивысшей среди них. Она есть Махешвари, которая в силу свойственной ей самостоятельности желает проявить себя как нечто внешнее. [На этой стадии] не возникли еще [специфические] последовательности означаемых и означающих и поэтому нет еще разделения на то и другое. Речь выступает прежде всего как свет сознания, то есть в качестве того, кто видит, и поэтому определяется термином «пашьянти» — «та, что видит». Затем, хотя разделение на взаимосвязанные последовательности означаемых и означающих уже произошло, речь имеет одновременно проявленную и непроявленную форму, так как находится в сознании [говорящего]. [На этой стадии] речь есть прежде всего

то, при посредстве чего видят, и, таким образом, то, что связывает того, кто видит, с видимым. Поэтому она определяется термином «мадхьяма» — «промежуточная». После этого разделение [на означаемое и означающее] становится очевидным, ибо [на этой стадии мы] воспринимаем последовательности тех или иных звуков, создаваемых различными движениями органов речи. Теперь речь есть прежде всего нечто видимое, и так как она производится в грубом теле, то называется «вайкхари» — «грубая»<sup>9</sup>. Таковы три формы речи в процессе проявления мира.

Это, однако, не все. Каждая из этих форм имеет по три такие же формы, то есть может быть материальной и т. д. Он говорит:

В свою очередь они имеют по три формы, так как каждая из них может быть материальной, неосязаемой и высшей.

Комментарий. Вначале он выделяет [для рассмотрения] материальный план трех форм речи:

Среди них чарующая форма чистого звучания (nāda), сотканного из свар, есть, несомненно, материальная пашьянти, так как в ней отсутствует разделение на фонемы и прочее.

Комментарий. Такая форма речи есть алапа, в которой звук представляет собой трепещущее единство сплетенных друг с другом свар — шадджи и других, а не какую-либо одну из этих свар, а также не разделен на фонемы и прочее. Поэтому она [эта форма] чарующа, то есть приятна своей необычайной нежностью. Эта начальная форма речи, состоящая в одном лишь чистом звучании, есть, несомненно, материальная пашьянти. Нам могут возразить, что возникновение такого рода алапы возможно лишь при условии взаимодействия потока воздуха и мест образования звуков и поэтому ничто не мешает нам разделить ее как вайкхари. На такое возможное возражение он отвечает следующими словами: «... так как в ней отсутствует разделение на фонемы и прочее». Именно оттого, что она не разделена на фонемы, эта [форма речи] нежна и привлекает всех. Кто станет оспаривать ту истину, что людей восхищает нежное?



В противном случае, когда она разделяется на фонемы и прочее, речь груба, а грубое никому не нравится. Таким образом, различие их [вайкхари и пашьянти] доказывается личным опытом.

Далее он говорит:

Та форма речи, которая представляет собой единое, нерасчлененное звучание, считается нежной и называется силой [бога], а проявленная форма, возникающая при взаимодействии потока воздуха и мест образования звуков, считается грубой.

Комментарий. Поэтому она привлекает йогов, которые, [слушая ее], сразу же обретают высшее знание. Он говорит:

Так как природа ее [речи] в форме чистого звучания близка к природе высшего сознания, то вследствие этой однородности она есть непосредственный путь к достижению его.

Комментарий. «Так как природа ее...», то есть так как [на этой стадии] она еще не в такой степени проявила себя в качестве внешней формы, как в промежуточной и следующей за ней. Поэтому, как сказано в другом сочинении, «Когда йог... и т. д.».

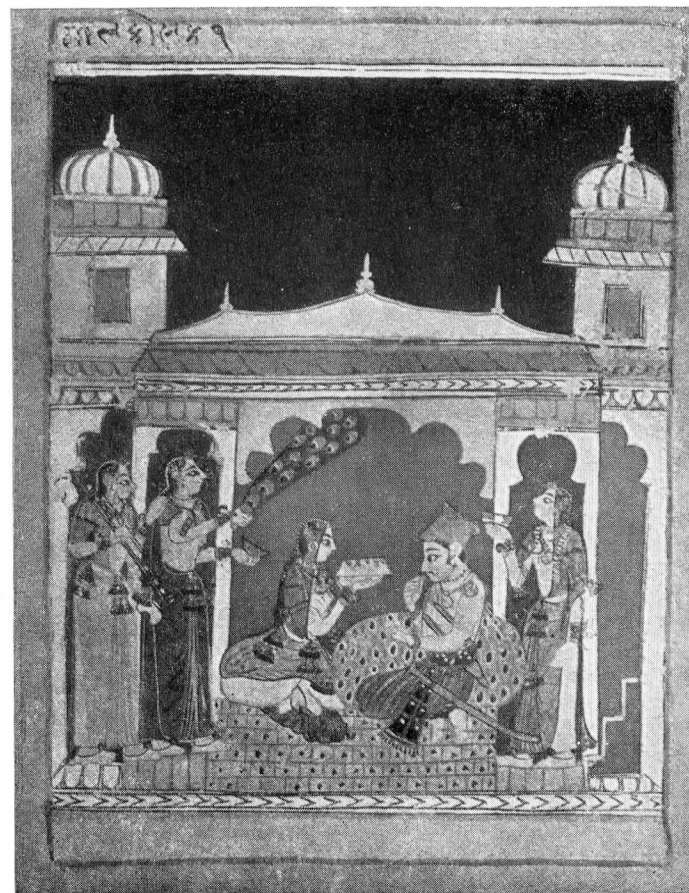
Можно было бы возразить на это следующим образом: «Некоторые, очень внимательно слушая песню, тем не менее не обретают его. Как же можно делать такое утверждение?» На такое возможное возражение он отвечает так:

Те, кто не обретает его [при этом], не ведают путей освобождения от власти тела и прочего. Высшее сознание подавлено в их умах [неведением]<sup>10</sup>.

Комментарий. Тот [субъект], который при восприятии превосходных в своем роде объектов — песни и других отождествляется с ними и таким образом обретает чаматкару<sup>11</sup>, называется «обладающим сердцем». Противоположный субъект определяется как «не имеющий сердца».

Рассмотрев материальную форму пашьянти, он переходит к описанию мадхьямы:

Звук (dhvani), возникающий в предметах, обтянутых кожей и прочих, есть материальная мадхьяма,



Рага Малкоша.  
Индийская миниатюра XVI века.



Рагини Гаури.  
Индийская миниатюра XVII века.

ибо он представляет собой форму, одновременно проявленную и непроявленную.

Комментарий. Звук, возникающий в мриданге и прочих предметах, обтянутых кожей, от удара по ним рукой, есть проявленный по сравнению с предыдущей формой, ибо выступает в качестве одной из свар — шадджи или другой. Но поскольку в нем не выявилось еще разделение на фонемы и прочее, он считается также и непроявленным. Эта форма речи определяется термином мадхьяма. Так как в ней звук не расчленен [на фонемы и прочее], то может быть нежным и потому нравится людям. Поэтому он говорит:

В мадхьяме нет расчленения [на фонемы и прочее], отсюда ее очарование. Но самая прекрасная та форма, которая состоит из связанных воедино свар.

Комментарий. Могут подумать, что она [мадхьяма] так же привлекательна, как пашьянти. Но он исключает возможность этой ошибочной мысли следующими словами: «Но самая прекрасная та... и т. д.». Речь, представляющая собой единое звучание не разделенных между собой свар, в высшей степени способна рождать восхищение. И поскольку она так привлекательна, возможно отождествление с ней [субъекта]. Этим она отличается от вайкхари.

Но как можно доказать, что именно нерасчлененность [звука] есть причина его привлекательности? Он отвечает так:

Именно нерасчлененность [звука] доставляет [нам] наслаждение. Пусть убедятся в этом [все], слушая звуки тала. Радуются [все] этой музыке, а ведь она состоит в непроявленном звучании (dhvani).

Комментарий. Нерасчлененность [звука] есть причина доставляемого им наслаждения — пусть воочию убедятся в этом все! Ибо то, что очевидно, не может быть невидимым. Именно поэтому весь этот мир поистине наслаждается, то есть вкушает блаженство, слушая звучание инструментов, имеющее нерасчлененную форму, — звон тала и прочее. Таким образом, доказательством служит личный опыт.

Описав материальную мадхьяму, он определяет вайкхари:

Та [форма речи], которая выступает в качестве причины при появлении отчетливо различаемых фонем и следствием которой являются, как правило, предложения, есть материальная вайкхари<sup>12</sup>.

Комментарий. Отчетливо различаемые фонемы — звуки, которые воспринимаются слушающим как возникающие в различных местах артикуляции. Так как она груба, эта форма речи не может вызвать восхищения.

Описав материальные формы, он переходит к неощутимым:

Трем видам материальной [речи] предшествуют мысленные создания их (anusamdhāna), определяемые как соответственные неощутимые формы.

Комментарий. Этим, то есть только что рассмотренным трем видам материальной [речи], предшествуют мысленные создания их, облеченные в форму желания, а именно — желания петь и т. д. Эти мысленные создания [материальных форм] определяются как соответственные неощутимые. Он иллюстрирует их по порядку:

[А именно] — сейчас я спою сладостную шадджу; сейчас я сыграю; сейчас я произнесу слово.

Комментарий. Иными словами, три вида мысленного создания [речи] — желание спеть, желание сыграть и желание сказать — составляют три вида неощутимой формы речи. Но как доказать это? Он отвечает:

Всякий из нас, без сомнения, осознает каждую из этих трех [мыслей].

Комментарий. Таким образом, доказательство нужно искать в личном опыте.

Теперь он описывает три вида высшей формы речи:

Начальная форма всех трех, не связанная ни с какими ограничениями, есть высшая, разделенная соответственно на три вида. Здесь [мы имеем] Шиву, или чистую сознательность<sup>13</sup>.

Комментарий. Начальная форма трех видов

мысленного создания [речи] — желания петь и т. д. — ничем не ограниченная, то есть такая, в которой нет и тени желания петь и проч., есть чистая сознательность, то, что предшествует желанию. Это и есть высшая форма речи, имеющая соответственно три разновидности. Нам могут возразить: «Если мы имеем чистое сознание, не связанное ни с какими ограничениями, то как можно говорить о трех его формах?» На такое возможное возражение он отвечает словами: «Здесь [мы имеем] Шиву, или чистую сознательность». Пашьянти и другие формы речи проявляются как единые с Шивой, или чистой сознательностью.

#### Примечания

<sup>1</sup> Высшая форма сознания (ragam dhāman), определяемая термином Шива, характеризуется как сознание свободное, не ограниченное временем, местом и проч. Осознание своего «я» как свободного от всяких ограничений есть блаженство (ānanda).

<sup>2</sup> Созидательная сила (visarga-ś akti) Шивы есть творческая способность сознания, которая выражает себя в создании объективного мира. Процесс созидания описывается как развитие или переход от полного тождества (abheda) к различию (bheda) через промежуточную ступень, которая характеризуется как сочетание различия и неразличия (bheda-abheda).

<sup>3</sup> Мир, творимый сознанием, определяется как единство означаемого (vācya), то есть понятия об объекте, и означающего, то есть слова (vācaka), в котором выражается это понятие.

<sup>4</sup> Слово saḥṛdaya переводится как «обладающий сердцем»

или «тот, кто обладает созвучным [прекрасному] сердцем». Этот термин широко используется в трактатах по поэтике и вообще в литературе по искусству и служит для обозначения субъекта, наделенного художественной интуицией (pratibhā) или способностью понимать прекрасное. В «Дхваньялокалочане» Абхинавагупта так объясняет значение термина (Anandavardhana, Dhvanya-lōka. Bombay, 1891, стр. 11): «Постоянное упражнение в искусстве поэзии и неустанное изучение ее приводят к полному очищению зеркала сознания. В результате приобретает способность отождествлять себя с событиями, описываемыми [в поэтическом произведении]. Те, кто обладает такой способностью, есть обладающие сердцем (saḥṛdaya) или обладающие созвучием сердца».

Итак, способность чувствовать прекрасное состоит в способности отождествляться с прекрасным объектом.

<sup>5</sup> Отождествление сознания субъекта с объектом означает снятие разделения на субъект и объект и, следовательно, исчезновение связанных с этим пространственно-временных ограничений. Таким образом, то, что познает субъект в этом случае, есть его собственное освобожденное «я». Самопознание характеризуется в шиваитской философии как активный процесс, который вы-

ражается в особой вибрации (sṛanda, sphurattā) сознания познающего субъекта.

<sup>6</sup> Виджнянабхайрава (Vijñānabhairava), 73.

<sup>7</sup> Духовный опыт (bhoga) ограниченного субъекта выражается в переживаниях удовольствия (sukha), страдания (duḥkha) и равнодушия (moha). Переживание высшего, неограниченного субъекта есть одно блаженство (ānanda).

<sup>8</sup> Утпаладева, Пратьябхиджня — карика-вритти (Pratyabhijñākarikāvṛtti), I.45.

<sup>9</sup> Толкование Джаяратхи связано прежде всего с разъяснением значения терминов raṣyaṇī (буквально «видящая», «зрящая»), madhyamā (промежуточная) и vaikhaṇī (это слово он, видимо, возводит к khaṇa — «грубый»), которые служат для определения соответственно начального или высшего (raṣa), неосязаемого (sūkṣma) и материального (sthūla) аспектов речи. Высшая речь есть просто сознание или субъект познания (у Джаяратхи dṛāṣṭṛ — «тот, кто видит»). Неосуществимая речь есть мысль или единство понятия (vācya) и соответствующего ему фонематического образа (vācaka). Это средство познания. Наконец, материальная речь есть собственно речь — сочетание определенным образом артикулируемых звуков. Теперь она уже есть видимое, внешнее, то есть объект познания.

<sup>10</sup> Неведение (avidyā) или заблуждение — то, что затемняет высшее сознание, связано с восприятием мира как разграниченного на объект и субъект. Неведение означает власть тела над духом, то есть власть желаний, которое мешает осознанию истинной сущности своего «я».

<sup>11</sup> Чаматкара (camaṭkāra) буквально значит «изумление». Термин, служащий для обозначения познания своего «я», не связанного ни с какими ограничениями. В поздних трактатах по поэтике (у Вишванатхи, Джаганнатхи и др.) чаматкара употребляется в значении эстетического наслаждения. В «Абхинавабхарати» чаматкара определяется как «состояние непрерывного наслаждения, в которое погружен субъект и которое характеризуется полной самоудовлетворенностью». (См. Bhāṭṭa, Nāṭyaśāstra, vol. I. Varoda, 1926, p. 281).

<sup>12</sup> Абхинавагупта определяет речь (vaikhaṇī) в двух аспектах — как причину и как следствие. Собственно речь есть предложения (vācya), произносимые говорящим. Процесс артикуляции звуков определяется как причина появления предложения. Таким образом, речь есть причина, имеющая себя же в качестве следствия.

В этом описании речи Абхинавагупта выступает последователем великого индийского лингвиста Бхартрихари, который утверждал, что предложение есть единственное, что реально дано в функционирующем языке, то есть речи. Слово же, по мнению Бхартрихари, представляет собой лишь абстракцию, используемую в целях анализа языкового материала.

<sup>13</sup> Желание предполагает объект и, следовательно, ограничение в сознании познающего субъекта. То, что предшествует желанию, есть неограниченная, чистая сознательность (paracit),

принцип, предшествующий потоку сознания. Этот принцип отождествляется с божественным духом — Шивой.

## ШАРНГАДЕВА

(XIII век)

Шарнгадева — автор трактата «Сангитаратнакара» («Океан музыки»), одного из крупнейших сочинений по теории музыки средневековой Индии. Отдельные части трактата посвящены описанию раг, музыкальных украшений, размеров, музыкальных инструментов и т. д. На сочинение Шарнгадевы написано несколько толкований, среди которых наибольший интерес представляет комментарий, составленный в XV в. известным ученым-музыковедом Каллинатхой.

### «Сангитаратнакара»\*

Часть I. 1, 21—30, 2, 1—3, 3, 1—5. Музыкаю называют сочетание трех [искусств] — пения, игры на музыкальных инструментах и танца. Различаются два рода музыки — культовая и светская. Культовая музыка определяется термином «путь» (mārga), ибо она была отыскана Виринчи<sup>1</sup>. Эта [музыка], приносящая прочное благополучие, была исполнена Бхаратой и другими мудрецами перед богом Шамбху. Светская музыка определяется термином «повсеместная» (deśī), ибо это такое пение, такая инструментальная музыка и такой танец, которые повсюду чаруют сердца людей своей красотой.

Считают, что танец следует [законам] инструментальной музыки, а инструментальная музыка есть подражание пению. Так как пение, таким образом, есть важнейшее [из музыкальных искусств], о нем будет сказано ранее, чем о двух других.

Вокальное искусство было создано великим прародителем на основе Самаведы.

Радуется пению всеведущий супруг Парвати; [сердце] бессмертного повелителя пастушек<sup>2</sup> покорила ванша; любит петь священные гимны Брахма, и Сарасвати не расстается с виной<sup>3</sup>. Что же говорить о якшах, гандхарвах, девах, данавах и людях! Не

\* Перевод Ю. Алихановой \*\*.

вкусившее еще от мирских радостей дитя, что плачет в своей колыбели, преисполняется восторга, испив нектар песни. И о чудо! Детеныш антилопы, что щиплет траву, бродя по лесу,— это животное, [лишенное разума],— заслышав песню охотника, забывает об осторожности и так находит свою смерть. Кто может по достоинству восславить великую силу пения? Оно есть средство для достижения благочестия, богатства, наслаждения и конечного освобождения<sup>4</sup>[...]

Сущность пения состоит в звуке (nāda); а инструментальная музыка есть проявление звука, и так как танец зависит от этих двух, то, следовательно, все три [искусства] основаны на звуке. Поскольку звуком проявляется фонема, из фонем составляются слова, из слов речь, а от речи [зависит] эта мирская жизнь, то, следовательно, мир зиждется на звуке.

Звук бывает двух видов — ударенный (āhata) и неударенный (anāhata) — и возникает в теле [...]

Тому звуку-Брахману (nāda-brahman), который есть сознание всех существ, обратившееся миром, который есть блаженство и единственное, [что существует], мы возносим молитвы<sup>5</sup>. Поклоняясь звуку, мы поклоняемся Брахме, Вишну и Махешваре, ибо они имеют его природу.

Душа, стремящаяся выразить себя в речи, возбуждает ум; ум возбуждает телесный огонь, а тот в свою очередь приводит в движение воздух, находящийся в узле Брахмы<sup>6</sup>. Двигаясь постепенно вверх, он рождает звук в пупе, сердце, горле, голове<sup>7</sup> и во рту. Соответственно пяти местам образования звука различаются пять видов его — неуловимый, едва уловимый, ясный, неясный, искусственный.

#### Примечания

<sup>1</sup> Виринчи — одно из имен Брахмы.

<sup>2</sup> Бессмертный повелитель пастушек — Кришна.

<sup>3</sup> Шарнгадева упоминает о ванше и вине, описывая достоинства пения, так как в Индии звучание этих инструментов приравнивалось к звуку поющего голоса.

<sup>4</sup> В Древней Индии считалось, что занятие искусствами и науками должно помогать человеку приобрести знание нравственного закона (dharma), достигнуть мирского благополучия (artha), постигнуть искусство любви (kāma) и, наконец, познать

пути, ведущие к духовному освобождению (mokṣa). Каллинатха подробно разъясняет, каким образом можно добиться всего этого, занимаясь пением. Поскольку пение необходимо при совершении некоторых ритуалов, певец, участвуя в них, облегчает себе задачу изучения дхармы. Боги любят песнопения в свою честь и даруют исполнителям их материальное благополучие. Мужчины, умеющие петь, пользуются успехом у женщин и легко добиваются их любви. Наконец, занятия пением считаются одним из самых непосредственных путей к обретению бога.

<sup>5</sup> Каллинатха комментирует эту шлоку следующим образом. «Мы отождествляем звук с сознанием (caitanya) на том основании, что звук (nāda) в качестве спхоты обладает свойством проявлять все объекты и, таким образом, имеет те же качества (dharma), что и сознание. [Сознание] обращается (vivartate) миром, то есть превращается в нечто не составляющее его природу, а именно — во множество неодушевленных предметов и живых существ. Так как звук проявляет шрути, фонему и все другое звуковое множество, он обладает теми же качествами [что и сознание], и мы отождествляем его с основой мира, представляющего собой сочетание имени и формы (nāma-rūpaka). Звук есть блаженство (ānanda), поскольку мы отождествляем звук — средство проявления (vyañjana) блаженства — с тем, что проявляется (vyañya), то есть блаженством. Мы отождествляем звук с единственной реальностью, так как подобно Брахману он есть причина самого себя, а именно свары и прочего множества звуков... Божественная сила Брахмана есть высшая речь, синонимом которой является звук (nāda). Следовательно, звук так тесно связан с Брахманом, что если мы проникаемся им, то обретаем Брахман, как тот, кого влечет к себе блеск драгоценного камня, обретает драгоценность. Ведь сказано: «Ибо когда слушают пение и постигают его сущность, то обретают высший дух, состоящий в блаженстве и чистом сознании. Точно так же привлеченный блеском драгоценного камня обретает этот камень, ибо они связаны воедино. Того же достигают игрой на вине».

<sup>6</sup> Описание возникновения звука в человеческом теле, приводимое Шарнгадевой, почти буквально повторяет описания, содержащиеся в лингвистических трактатах. В «Панининишикше», одном из древнейших сочинений по фонетике (V в. до н. э.), говорится: «Душа (ātman) обретает объект через посредство интеллекта (buddhi), затем сообщает уму (manas) желание говорить. Ум возбуждает телесный огонь, который в свою очередь приводит в движение воздух». (Pāṇinīyaśikṣā, 6); см. также Bhāṛṭṭhari, Vākyapadīya, I, 113—115.

<sup>7</sup> Имеется в виду, что поток воздуха ударяется о небо и таким образом образуется звук. Голова при этом играет роль резонатора.



### § 3. ХАРАКТЕРИСТИКА ОТДЕЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

#### СВАРА\*

##### Матанга. «Брихаддеша»\*\*

63—64. Здесь я хочу объяснить тебе значение слова «свара» (svara). Это слово образуется от корня «раджр» (gāṅr) в значении «блистать, сиять» и приставки «сва» (sva) — «сам». Таким образом, мы называем сварой то, что сияет само по себе.

А что же такое свара? Отвечаю — свара есть звук (dhvani), рождающий эмоцию и удовольствие (gāga). Ведь говорит Кохала: «По желанию атмана жизненный воздух, поднявшись из корневой опоры тела, приходит в соприкосновение с акашей, заполняющей капилляры (nāḍī), и таким образом рождается сладостный звук (dhvanirakta), который мы называем сварой...»

А теперь, воспользовавшись удобным случаем, я объясню тебе, на какие четыре вида мы разделяем свары. Вади [vādi — доминирующая] — свара, которая ведет разговор и подобна господину; самвади [samvādi, составляющая консонанс с вади] — свара, с которой, словно с другом и советником, ведет беседу первая; анувади [anuvādi, составляющая ассонанс с вади] — свара, вторящая первым двум, она подобна слуге; вивади [vivādi, составляющая диссонанс с вади] — свара, которая, словно с врагом, спорит с тем, кто ведет беседу. Ты скажешь: «Но ведь беседа есть

нечто свойственное живым существам, как же могут говорить бездушные свары?» Ты прав. Но употребляя слова «вести беседу, говорить», я подразумеваю при этом «сообщать, доносить до сознания». Ты спросишь: «Что же доносят до нашего сознания свары?» Они доносят до слушателя сущность раги.

65. К сословию брахманов относятся свары, состоящие из четырех шрути; к сословию кшатриев — те, что имеют по три шрути; к вайшьям — имеющие по две шрути. Шудры — все остальные.

74.2—83. Теперь я сообщу тебе все, что касается их рода, цвета и т. д.

Шадджа, гандхара и мадхьяма родились среди богов; панчама — среди праотцов человеческих; среди риши — ришабха и дхайвата; среди демонов — нишада.

Шадджа цветом подобна лотосу; ришабха — попугаю; гандхара — золоту; мадхьяма — белому жасмину; панчама черного цвета, дхайвата — желтого, а нишада — пестрая.

Шадджа находится под покровительством бога Брахмы; ришабха — бога Агни; гандхара — богини Сарасвати, мадхьяма — бога Шивы; панчама — Вишну; дхайвата — Ганеши и нишада под покровительством бога Солнца.

Шадджа была спета богом Агни, а ришабха Брахмой. Сома спел гандхару. Вишну — мадхьяму. Великий Нарада спел панчама. Дхайвата и нишада были спеты Тумбуру.

##### Нарада. «Сангитамакаранда»\*, ч. I, гл. 1.

28. От богов происходят свары шадджа, гандхара и мадхьяма, от праотцов панчама, от мудрых риши — ришабха и дхайвата и от асуров — нишада.

29. Шадджа и мадхьяма относятся к сословию брахманов, ришабха и дхайвата — к кшатриям, нишада и гандхара — к вайшьям, а панчама — к шудрам.

\* О значении музыкальных терминов см. на стр. 137.

\*\* Перевод Ю. Алихановой\*\*

\* Перевод О. Волковой\*\*



30. Цвет лотоса, оранжевый, цвет золота и цвет жасмина, белый, желтый и пестрый — вот цвета их по порядку.

31. Шадджа цветом подобна лотосу, ришабха — оранжевого цвета, гандхара — цвета золота, мадхьяма — цвета жасмина; панчама — белая, дхайвата — желтая, нишада — пестрая.

33. На островах Джамбу, Шакала, Куша, Краунча, Шалмали, Швета и Пушкара возникли шадджа и остальные свары.

34. На Джамбу — шадджа, на Шакала возникла ришабха, на Куша — гандхара, на Краунча — мадхьяма.

35. На материке, называемом Шалмали, возникла панчама.

36. На Швета — дхайвата; на Пушкара же, как известно, возникла нишада.

37. Дакша, Атри, Капила, Васиштва, а также Бхаргава, Нарادا и Тумбуру — этим великим риши соответствуют шадджа и прочие свары.

38. Агни, Брахма, Сарасвати, Шива, Вишну, сияющий бог Солнца и Ганеша являются соответственно богами-покровителями семи свар по порядку.

42. Сваре шадджа соответствует лунное созвездие Шатабхишадж, ришабха — Читра, гандхара — Дхаништха, мадхьяма — Магха.

43. Созвездие Утгара соответствует сваре панчама, Пурва — шадджа — сваре дхайвата, Анурадха сваре нишада. Таковы соответствующие сварам лунные созвездия\*.

44. Следует знать, что сварам по порядку соответствуют следующие знаки зодиака: Водолей, Весы, Рыба, Лев, Дева, Стрелец и Скорпион. А также планеты Сатурн, Венера, Луна, Солнце, Меркурий, Юпитер и Марс.

\* Согласно астрономии индийцев, существует 27 или (позднее) 28 лунных созвездий, через которые проходит луна: Шатабхишадж — 22-е (24-е) лунное созвездие, состоящее из 100 звезд, одна из которых aquarip; Читра — 12-е (14-е) созвездие, Spica virginis; Дхаништха — 24-е; marta — 10-е (15-е); Утгара (Уттарашадха) — 19-е (21-е); Пурвашадха — 18-е (20-е) и Анурадха — 17-е (28-е).

46. Четыре свары: шадджа, ришабха, гандхара и мадхьяма — относятся к ракшасам\*, панчама и дхайвата называют человеческими, свара нишада же известна как божественная.

## Ш Р У Т И

### Матанга. «Брихаддеша»\*\*, 26—45<sup>1</sup>.

Теперь я расскажу тебе все, что касается шрути. Чтобы правильно понять значение этого слова, тем, кто разбирается в лексике, следует рассматривать «шрути» как образованное от корня «шру» в значении «слышать» и суффикса «кти».

Комментарий. «Шрути», таким образом, значит — «те, что доступны слуху». [Имеются разногласия относительно того], существует ли одна или несколько шрути. [Некоторые полагают], что шрути одна. А именно. В любом случае, когда благодаря стремлению души [выразить себя] от взаимодействия огня и воздуха возникает звук, он устремляется вверх из области пупа и достигает открытого пространства [выходит наружу]. Поднимаясь, он [звук] по прихоти ветра приобретает ступенчатую форму и становится похожим на лестницу, как это бывает обычно с поднимающимся вверх] дымом. Поскольку таким образом создается уверенность в том, что он заключает в себе [какие-то части], звук представляется нам разделенным на различные шрути<sup>2</sup>. Таково наше мнение. Но иные считают, что имеются две разновидности шрути, поскольку мы различаем свары и другие шрути. Вишвавасу говорит так: «Шрути есть такой звук, который доступен слуху. Она одна, но познается двояко, как разделенная на свары и другие [шрути]. Знатоки шрути признают в качестве свар те шрути, которые поются в семи видах песнопений, ибо они составляют закрепленные шрути. Шрути, функционирующие иначе, чем свары, считаются другими.

\* Ракшасы — злые духи, преследующие по ночам людей.

\*\* Перевод Ю. Алихановой\*\*.

За теми, однако, [за сварами] признается главенствующее положение, так как они составляют звуко-ряд, используемый при религиозных церемониях.

Третьи утверждают, что существует три вида шрути в соответствии с местом возникновения звука<sup>3</sup>, а некоторые полагают, что существование трех видов шрути связано с различием [форм] внутреннего чувства. Внутреннее чувство имеет три различные [формы]—естественную, неправильную и рожденную ударом<sup>4</sup>.

Высказывают также мнение о том, что шрути имеет четыре разновидности, в зависимости от того, что вызывает звук—воздух, желчь, флегма или сочетание всех трех<sup>5</sup>. Как говорит премудрый<sup>6</sup>: «Самый высокий и резкий звук, как считают мудрые, рождается воздухом. Звук, рождаемый желчью,—низкий и глубокий. Приятный и нежный звук рождает флегма. И, наконец, звук, вызванный сочетанием трех, обладает всеми тремя качествами».

Некоторые, глубоко проникая мыслью в сущность предмета, утверждают, что общее количество шрути равняется двадцати двум. Но иные считают, что всего шрути шестьдесят шесть. Есть и такие, которые считают, что число шрути бесконечно. Кохала говорит: «Некоторые знатоки приводят цифру двадцать два, другие—шестьдесят шесть. Третьи заявляют, что количество шрути беспредельно».

Теперь я объясню тебе, что имеют в виду, когда говорят о шестидесяти шести шрути. При этом обычно исходят из того, что каждый звук бывает в низком, среднем и высоком регистрах, в зависимости от того, рождается ли он в груди, горле или в голове. В октаве каждого регистра двадцать две шрути. Следовательно, общее число всех шрути равно шестидесяти шести.

Сторонники бесконечного числа шрути приводят следующие доводы:

Мудрые говорят, что число шрути беспредельно. Ведь бесконечное множество звуков носится в пространстве. Разве можно сосчитать волны океана, возмущившегося от бешеного порыва ветра?

Теперь излагаются различные взгляды на тождество и т. д. шрути.

Говорят о тождестве шрути, об отражении, о том, что [одни] есть следствие [других], о превращении [одних в другие], о проявлении [одних через другие].

Теперь эти [точки зрения] разъясняются подробно:

(1). Именно потому, что свара и шрути несколько не отличаются друг от друга, они воспринимаются одним чувством—слухом. Они тождественны, как тождественны класс [предметов] и отдельный предмет [этого класса]. (2). Подобно тому, как отражаются лица людей в зеркале, отражаются свары в шрути. (3). Некоторые говорят, что свары есть следствие шрути, подобно тому, как горшок есть следствие глины и палки [гончара]. (4). Шрути, несомненно, превращаются в свары, подобно тому, как молоко превращается в творог. (5). Семь свар, начиная с шадджи, проявляются благодаря шрути, подобно тому, как горшок и другие [объекты], находящиеся в темноте, проявляются светом лампы.

Я изложил, таким образом, различные мнения относительно шрути. Теперь я тебе покажу ошибочность этих теорий.

Отличие тех [шрути], которые мы называем сварами, вообще очевидно [раз мы их называем особым именем], как нечто другое. Утверждение о том, что между ними нет никаких различий, так же [неправдоподобно], как утверждение о существовании небесного цветка. Кроме того, свара и шрути постигаются на основе разных представлений. Они не тождественны также и потому, что между предметом и его субстратом [необходимо] существует различие<sup>7</sup>.

То, что говорят о способности шрути отражаться, представляется неверным. Если бы это было верно, то восприятие свар было бы ложным познанием<sup>8</sup>.

Отношение следствия и причины у свары и шрути невозможно, ибо мы не имеем доказательств того, что шрути действительно составляют [причину свар]. Путем предположения или же на основании доказательства, которому предшествует наблюдение над не-

обходимой связью двух явлений, мы можем заключить, что шрути есть разновидность качеств эфира, рождающих данную свару. Это несомненно. Но несмотря на то, что здесь совершенно очевидно различие [характерное] для причины и следствия, всё же шрути не могут рассматриваться в качестве причины [свары]. Ибо [в данном случае] причина воспринимается в то же время, когда налицо есть следствие, а ведь когда перед нами стоит горшок, мы не воспринимаем кусок глины [из которой он сделан]<sup>9</sup>.

Две последние теории вполне приемлемы.

Итак, я изложил тебе, в чем состоят теория тождества и другие учения.

**Нарада.** «Сангитамакаранда», ч. I, гл. 1, 78—84.

Неизменная, блистающая, желанная и прекрасная — эти чудесные шрути составляют шадджу и родились изо рта прародителя Брахмы. Пламенная, сверкающая и наводящая ужас, рожденные богом Агни, проявляют ришабху. Прохладная и робкая шрути рождены богиней Сарасвати. Это шрути гандхары; они обладают качествами, соответствующими их названиям. Землею рождены шрути мадхьямы — стойкая, не боящаяся змей, терпеливая и сильная. Прекрасные дети Сомы, шрути панчама — увитая гирляндами цветов, трепещущая, юная и усыпанная драгоценностями. Шрути спокойная, тревожная и раздражающая рождены богом Куберой. Это шрути дхайваты. А шрути распространяющаяся и начинающая рождены богом Ямой. Они создают [впечатлительные] неизменности, которое свойственно нишаде.

**Шарнгадева.** «Сангитаратнакара», ч. I, гл. 3. 7—10, 24—39.

На практике, однако, он [звук] называется следующими тремя именами — низким называется рождающийся в сердце; средним — рождающийся в горле; высоким — рождающийся в голове. Каждый последующий двойной по сравнению с предыдущим<sup>1</sup>. Каждый из этих звуков разделяется на двадцать два,

которые называются шрути, поскольку они доступны слуху. Как известно, от артерии, расположенной выше сердца, отходит двадцать два мелких сосуда. Под ударами ветра шрути проходят через них, поднимаясь из одного в другой, и поэтому образуют последовательность, в которой каждая последующая шрути выше предыдущей. Так же образуются двадцать две шрути в горле и голове [...]

От шрути происходят свары — шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхайвата и нишада. Другие их названия — са, ри, га, ма, па, дха, ни. Нежный отзвук, непосредственно следующий за шрути, который сам по себе способен возбуждать сознание слушателей, называется сварой<sup>2</sup>. Нам могут возразить: «Пусть одна из шрути, скажем четвертая, есть причина свары. Но каким образом мы можем рассматривать в качестве причины этой [свары] три предшествующие шрути?» На это мы ответим так. Чтобы можно было выделить четвертую, третью шрути и т. д., требуется существование предшествующих им, поэтому предшествующие шрути также являются причиной этой [свары].

Шрути разделяются на следующие пять видов<sup>3</sup> — жгучие, широкие, жалостливые, нежные и нейтральные. Эти [виды шрути] распределяются по сварам таким образом: шадджа состоит из жгучей, широкой, нежной и нейтральной; ришабха из жалостливой, нейтральной и нежной; гандхара из жгучей и широкой; мадхьяма из нежной и нейтральной; панчама из нежной, нейтральной, широкой и жалостливой; дхайвата из жалостливой, широкой и нейтральной; седьмая свара из жгучей и нейтральной.

Теперь мы покажем, из каких шрути состоит каждый вид. Резкая, свирепая, подобная молнии, внушающая ужас — вот четыре жгучих шрути. Лилейная, гневная, распространяющаяся, воспламеняющая и юная — вот пять широких шрути. Жалобная, согласная, опьяняющая составляют три жалостливых шрути. Нежных шрути четыре — медлительная, услаждающая, любовная и покорная. Разморяющая, очаровательная, очищающая, прелестная, восхити-

тельная и возбуждающая — вот шесть нейтральных шрути.

Теперь я скажу, как они распределяются по сварам. Резкая, лилейная, медлительная и размеряющая составляют шаджу. Жалобная, очаровательная и услаждающая — ришабху. Свирепая и гневная — гандхару. Подобная молнии, распространяющая, любовная, очищающая — мадхьяму. Панчаму составляют покорная, прелестная, воспламеняющая и согласная. Опьяняющая, юная и восхитительная составляют дхайвату. Внушающая ужас и возбуждающая — нишаду.

### Примечания к «Брихаддешу»

<sup>1</sup> Рассуждение о шрути, которое мы приводим, почти дословно пересказано Каллинатхой в комментарии к трактату Шарнгадевы (см. Sārṅgadeva, Saṅgītagatnākara, стр. 34—36, 38). При переводе в ряде случаев мы устанавливали правильное чтение по тексту комментария Каллинатхи, так как рукопись, положенная в основу издания «Брихаддешу», страдает большим количеством пропусков и ошибок. Фрагмент приводится с небольшими сокращениями.

<sup>2</sup> Иными словами, существует только один звук, который представляется нам, однако, в качестве последовательности двадцати двух отдельных составляющих его звуков, то есть октавы.

<sup>3</sup> Музыкальный звук формируется: в груди (или сердце) — это звук нижнего регистра; в горле — это звук среднего регистра; в голове (то есть от удара потока воздуха о небо) — это звук высокого регистра.

<sup>4</sup> Согласно комментарию Каллинатхи, здесь имеется в виду манас (manas), внутренний орган, перерабатывающий данные чувственного опыта в факты сознания. Три состояния манаса Каллинатха связывает с преобладанием саттвы, преобладанием раджаса и тамаса и неприятным ощущением, полученным извне. Саттва (sattva), раджас (rajas) и тамас (tamas) — три аспекта, или качества (guṇa), материи. Аспект саттвы — светлое, сознательное начало; аспект раджаса — деятельное, активное; аспект тамаса — инертное. Естественное состояние (sahaja) манаса характеризуется преобладанием саттвы и связано с ощущением удовольствия, радости. Преобладание раджаса и тамаса влечет за собой затемнение истинной светлой сущности его (doṣaja), оно связано с ощущениями страдания, гнева и т. д. «Ударом», то есть раздражающим внешним ощущением — неприятным вкусом и т. д., — обусловлено третье состояние манаса.

<sup>5</sup> Согласно древнеиндийской физиологии, состояние человеческого организма, его функционирование определяется соотношением трех элементов — сухого и легкого воздуха (vāyu), горячей и жидкой желчи (pitta), тяжелой и холодной флегмы (kapha).



Рагини Тоди.  
Индийская миниатюра XVII века.



Музыкант.  
Индийская скульптура  
из Дальдур-Акур.  
Музей в Париже.

<sup>6</sup> Каллинатха приписывает эти слова древнему музыканту и теоретику Тумбуру.

<sup>7</sup> Возражение Матанги сводится к тому, что нельзя устанавливать тождество между классом (всем множеством звуков-шрути) и отдельным представителем этого класса (отдельной шрути, которую мы определяем именем свара), или, иначе, отдельным звуком (āś'ṭayin) и его субстратом (āś'ṭaya) — звуком вообще.

<sup>8</sup> Утверждая, что свары есть «отражения», которые мы воспринимаем в шрути, оппоненты Матанги тем самым устанавливают шрути как единственно реальную категорию и выделение основных ступеней в звукоряде — свар считают иллюзорным, кажущимся. Таким образом, представление о сваре как отдельной категории звуков оказывается ложным или ошибочным.

<sup>9</sup> Комментарий Каллинатхи (стр. 38) подробно разъясняет этот момент дискуссии относительно свары и шрути. Свара — скажем, шадджа — есть одна из шрути (поскольку берется шадджа, то, значит, четвертая). Но раз мы называем ее сварой и раз она чем-то отличается от других вспомогательных шрути, то, следовательно, составляет иную логическую категорию. Устанавливается, что свара есть следствие шрути. Согласно древнеиндийским представлениям, звук распространяется от места возникновения в виде серии звуков — первый, возникший от удара друг от друга двух плотных субстанций, рождает второй, второй — третий и т. д. Мы слышим последний звук серии. Это заключается на основе предположения (arthāpatti), а также на основе наблюдения за распространением звука при ударе колокола и т. д. Итак, если мы определим свару (шадджу) как последний звук серии, а шрути (четвертую) как первый, то получим основное условие причинной связи явлений — предшествование одного другому. На это Матанга возражает, что это еще ничего не доказывает, ибо восприятие свары не исключает восприятия шрути, тогда как восприятие горшка исключает одновременное восприятие глины, являющейся его материальной причиной.

#### К «Сангитаратнакаре»

<sup>1</sup> Согласно комментарию Каллинатхи, звук каждого регистра определяется как двойной по сравнению с предыдущим, так как на то, чтобы произвести его, затрачивается вдвое большее усилие (pṛayātna).

<sup>2</sup> Каллинатха разъясняет (стр. 40): «То есть звук, который способен появиться сразу после шрути — четвертой или другой, которая представляет собой первый звук, рожденный ударом воздуха».

<sup>3</sup> Каллинатха объясняет классификацию шрути на виды (jāti) следующим обстоятельством: «Он описывает систему (vya-vasthāna) видов шрути с соответствующими подвидами, чтобы мы могли различать истинную природу той или иной шрути, не смешивая ее с другими, а также для того, чтобы мы испытывали удовольствие (или особое настроение — rakti), встречаясь как бы с семействами (jāti) их то там, то здесь» (стр. 41).



## ГРАМА

**Нарада. «Сангитамакаранда»\***, ч. I, гл. 1.

49. 2. Существуют три звукоряда (grāma) — 1) звукоряд шадджа; 2) звукоряд мадхьяма и 3) звукоряд гандхара\*\*. Первые два звукоряда были созданы на земле, а звукоряд гандхара известен лишь в небесном мире, на земле же его не знают.

64.—65. Бог Брахма покровительствует звукоряду шадджа, Вишну — звукоряду мадхьяма, Махешвара — звукоряду гандхара.

Звукоряду шадджа благоприятствует зимнее время; мадхьяма — лето, а звукоряду гандхара — сезон дождей. И, соответственно, первый лучше слушать в начале дня, второй — в середине, а третий — вечером. Это приносит могущество и силу.

## РАГА

**Бхарата. «Натьяшастра»\*\*\***, гл. 29.

[«Бхарата насчитывает восемнадцать джати (jāti). Джати разделяются на простые и комбинированные.

\* Перевод Ю. Алихановой\*\*.

\*\* Три основных звукоряда древнеиндийской музыки прошли долгий путь развития, во многом еще неясный для нас. Звукоряд гандхара, по-видимому, древнейший и уже прочно вышедший из музыкальной практики к началу нашей эры. Его структура до сих пор остается невыясненной. Два других звукоряда были в равной мере употребимы в первые столетия новой эры, но с течением времени более древний звукоряд мадхьяма был полностью вытеснен производным от него звукорядом шадджа. Проблема строения этих двух звукорядов, на которых базировались все древние лады и мелодии, дискутируется до сих пор. Целый ряд исследований в этой области позволяет, однако, уже сейчас сделать более или менее вероятные предположения. Считают, что шадджа-грама представляла собой такую гамму — с, d, es, f, g, a, b, а мадхьяма-грама — с, d, e, f, g, a, b. (См.: N. A. Jairazbhoy. Bharata's concept of Sādhāraṇa. BSOAS, v. XXI, 1958, p. 55). Даниелю приводит следующие звукоряды: шадджа — с, d, e, f, g, a, b; мадхьяма — с, d, e, f, g, a, h. (D. Daniélou et Bhatt. Textes des Purāṇa sur la Théorie musicale v. I. Publ. de L'Institut Français d'indologie. N 11, p. 11).

\*\*\* Перевод Ю. Алихановой\*\*.

Простые джати — шадджи, аршабхи, садхайвати, нишадавати — строятся на основе звукоряда шадджа; гандхари, мадхьяма, панчами строятся на основе звукоряда мадхьяма. Остальные одиннадцать джати смешанные, комбинируемые из простых].

Теперь я объясню, какое раса вызывает каждая джати.

1—7. Джати шадждодичьявати и шадждамадхья возбуждают раса любви и веселья, ибо в качестве доминирующей ноты (apśā) в них выступают соответственно шадджа и мадхьяма. Джати аршабхи и шадджи, поскольку доминирующей нотой в них являются соответственно шадджа и ришабха, возбуждают раса героизма, изумления, гнева. В джати шаджакайшики и нишадавати доминируют: в первой — гандхара, во второй — нишада. Поэтому они вызывают раса печали. А джати дхайвати, имеющая в качестве доминирующей ноту дхайвата, возбуждает раса отвращения и страха.

Выступая с пением той или иной джати, певец обычно делает к ней вступление. Он должен исполнить это вступление, стараясь вызвать раса, которое соответствует данной джати.

Все перечисленные джати построены на основе звукоряда шадджа. Теперь я сообщу все, что касается джати, основанных на звукоряде мадхьяма.

Джати гандхари, гандхариракта, поскольку в них доминирует гандхара, возбуждают раса печали. Это должны помнить при исполнении джати певцы. Мадхьяма, панчами, а также нандаянти вызывают раса любви и веселья — ведь в первой из них доминирует мадхьяма, а во второй и третьей — панчама.

12. Певцам при исполнении джати следует стремиться к тому, чтобы возбудить раса, соответствующее доминирующей ноте этой джати.

17—18. Мадхьяма и панчама вызывают раса веселья и любви; шадджа и ришабха — героизма, гнева, изумления; гандхара и нишада — печали; дхайвата — отвращения и страха.



### Матанга. «Брихаддеша» \*

278—279.— Можешь ли ты сказать мне, что называют словом «рага» (gāga) или, иными словами, что такое рага, а также что значит само слово «рага»?

Матанга сказал:

— Мы объясним, что представляет собой система раг, о которой ничего не сказано у Бхараты и других знатоков музыки, а также сформулируем определенные раги.

280—281. Все, что рисуется особыми красками (varṇa) — сварами, то есть с помощью разновидности звука, есть, по общему мнению, рага. Или особая композиция звуков, украшенная мелодическими движениями (varṇa) свар, возбуждающая сознание людей, есть рага.

283. Теперь мы разясним значение слова «рага». Рага (gāga) происходит от глагольного корня «рандж» (gañj), что значит «окрашивать», «возбуждать», «доставлять наслаждение».

[Далее Матанга приводит различные раги, группируя их в зависимости от того, на каком ладе или, вернее, типе лада они основываются. При этом указывается количество используемых нот, ритм, тип украшений, раса. Раса раги определяется по расе доминирующей ноты (вади). Указывается также раса, которое следует выражать при пении раги (часто не совпадающее с первым)].

### Нарада. «Сангитамакаранда» \*\*, ч. I, гл. 3.

[Время исполнения раг]

5—19. Поклонившись благому Брахме, океану мудрости, восседавшему спокойно, спросил Нарада:

— Сколько раг, составленных из семи прекрасных свар, следует петь на рассвете? Сколько вообще

\* Перевод Ю. Алихановой \*\*.

\*\* Перевод Ю. Алихановой \*\*.

существует раг и кем они явлены? В какое время пение и игра на музыкальных инструментах считается благоприятной, а в какое неблагоприятной?

Услышав слова Нарады, прародитель мира Брахма сказал: — О благой! О великий герой! Все, о чем ты спрашиваешь, поведаю тебе. Я сообщу тебе правила относительно того, в какое время следует исполнять раги. Я сообщу тебе тайну местных раг, которая не познана даже богами и лучшими среди людей и кимнаров. Слушай же внимательно!

Гандхара, Девагандхара, Гурджари, Андола, Васанта, Бхупала, Сомарага [и др.] — все эти раги следует петь на восходе солнца. Шанкарабхарана, Пурва, Балахамса [и др.] раги следует петь в полдень. Ната, Шрирага, Чхая, Карната [и др.] — все эти раги подвластны луне. Раги, перечисленные вначале, всеильны в утреннее время; а эти, если петь их в вечернее время, приносят несравненное блаженство. Тот, кто поет или слушает в полдень вышеперечисленные [полуденные] раги, помня о богах Шиве и Вишну, освобождается от всех грехов.

23—24. Тот, кто, познав эти правила, будет петь раги согласно им, будет счастлив. А тот, кто будет петь не в должное время, разрушит раги. И тот, кто будет слушать их не вовремя, станет нищим и навсегда разрушит свое здоровье.

### [Классификация раг]

53—59. Бангла, Сомарага, Шрирага, Бхупали, Андола, Васанта [и др.] — мужские раги.

Тунди, Турушкатунди, Малвари, Махури, Мегхаранджи [и др.] — женские раги.

60—64. Знатоки раг говорят, что раги Кайшики, Лалита, Саураштри [и др.] — раги среднего рода.

Все это было сообщено Брахмой Нараде.

Если хотят возбудить раса гнева, изумления, героизма, то поют мужские раги. А если раса любви, веселья и печали — поют женские. Исполнение раг среднего рода приводит к раса страха, отвращения, умиротворенности.

Тот, кто поет, соблюдая это правило, достигает всяческого благополучия.

[Другой принцип классификации].

74—76. Другие считают, что существуют шесть мужских раг — Шри, Васанта, Бхайрава, Панчама, Мегха-раджа, Натанараяна.

Гауди, Колахали, Дравали, Андолики, Мадхави, Девагандхари — жены раги Шри; Шудха Ната, Савери, Сайндхави, Малати, Троти, Каумодаки — жены раги Панчама; [и т. д.]

### Дамодара Мишра. «Сангитадарпана»\*, гл. 2.

[Поэтическое описание раг]

46. Блистает мощью Бхайрава [Шива], первый среди раг. Он держит реку Ганг; и месяц на лбу его, словно знак тилака; у него три глаза и змеями украшено тело его; он завернулся в слоновью шкуру; в руке его сверкает трезубец; он опоясан гирляндой из человеческих голов, и одежда его бела.

47. На вершине прекрасной Кайласы, созданной из кристаллов, восседает жена Бхайравы, и поэты зовут ее Бхайрави. Она цвета золота, и глаза ее огромны. Держит в руках она тала и венчает Шиву лепестками цветущего лотоса.

52. Это Малавакайшика. Он — храбрец из храбрецов. В руке его окровавленная палица, и сам он цвета крови, стоит он, окруженный героями и опоясанный поясом из черепов врагов своих.

58. Мудрые говорят, что рага Хиндола [качели] — это карлик в прелестном зеленом одеянии. Прекраснобедрые женщины, играя, посадили его на качели и нежно качают.

64. Рага Дипака [светильник], царь прекрасный, вступил в темный дом, где потушен огонь. Он пришел туда любить юную девушку и смущает ее, ибо дра-

\* Перевод Ю. Алихановой \*\*.

гоценности, которыми украшена его голова, горят ярко, как светильник.

70. Раге Шри всего восемнадцать лет. Словно прекрасное изваяние бога любви он, когда в ушах его качаются нежные, сверкающие молодые побеги. В алой одежде он подобен царю, и служат ему шаджа и другие свары.

76. Тело его подобно синему лотосу, а лицо — луне. На нем желтые одежды; и чатаки, жаждущие воды, вьются вокруг него. Словно нектар, улыбка его. Голова его в тучах. И правит героями, хоть и молод он, Мегха-рага.

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ УКРАШЕНИЯ (АЛАНКАРА) И РИТМ

#### «Вайю-пурана» 87 \*

22. Тридцать существующих аланкар различаются и определяются соответственно варнами [мелодическими движениями], октавами, темпом и ритмом.

23. Применение аланкар определяется октавой, длительностью, вариациями и другими особенностями.

24. Разве кто-нибудь наденет на себя неподходящие украшения? Так же невозможно использование аланкар, не соответствующих варне, с которой они связаны.

25. Словно женщина, что становится во сто крат прекраснее от украшений, украшается варна благодаря аланкаре, соответствующей ей.

26. Использовать несоответствующую аланкару все равно, что надеть серьги на ноги или обвязать пояс вокруг шеи.

27. Применяемая аланкара должна выражать эмоциональную окрашенность [мелодии].

#### Бхарата. «Натьяшастра»

Пение без аланкар — словно ночь без месяца, река без воды, лиана без цветов, возлюбленная без украшений.

\* Перевод О. Волковой \*\*.

Пение, инструментальная музыка и танец основаны на ритме.

Главный член тела — лицо, нос находится в середине лица. Музыка без ритма подобна лицу без носа.

От ритма происходит равновесие, благодаря равновесию достигается конечное освобождение в этом и том мире.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ\*

### Шарнгадева. «Сангитаратнакара», VI

Существуют четыре вида музыкальных инструментов, которые создают музыку, оттеняют ее и размеряют. Вот они: струнные, духовые, обтянутые кожей [барабаны] и металлические ударные. Первые два из них создают музыку, барабаны же и металлические ударные ее размеряют.

При помазании царей, отправлении в путь и на празднествах, во время всех благоприятных церемоний — на свадьбах, при посвящении и тому подобном, в случае бедствий и волнений, а также войн, в драмах, где изображаются героический энтузиазм и гнев, применяются все музыкальные инструменты.

Они [музыкальные инструменты] вызывают подъем духа у мужей и благоприятствуют [успеху], они заставляют трепетать [от радости или волнения] сердца людей и уничтожают страдания.

Кто искусен в игре на вине, зная сущность шрути, [различных] мелодий и ритмов, тот легко, без мучений достигает освобождения. Поэтому Яджнявалкья и другие мудрецы говорят, что должно почитать вино.

Трое издают музыкальные звуки: ванша, вина и [человеческое] тело. Среди них своим чарующим, нежным и приятным звуком славится ванша.

Но высшим образцом красоты музыкального звука мудрые считают исполнение на ванше, вине и пении, звучащее в унисон.

\* Перевод О. Волковой \*\*.

Тому, кто находится в пути, далеко от дома, тому, кто стремится покорить сердце любимой, тому, кто измучен страданием, следует играть на ванше нежные мелодии в умеренном темпе.

Когда хотят вызвать раса любви, играют на ванше в любом темпе — быстром или другом.

Игра на ванше в быстром темпе, украшенная фиоритурами, применяется перед тем, кто объят гневом или гордыней, — так говорит Матанга.

## УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ И ИНСТРУМЕНТОВ

*Грама* — звукоряд, охватывающий семь *свар* (см.) или двадцать два *шрути* (см.); интервал между соседними сварами состоит из 2-х и более шрути.

*Шрути* — минимальная интервальная доля; в октаве 22 шрути.

*Свара* — ступень диатонического звукоряда, состоит из 2-х, 3-х или 4-х шрути.

*Рага* — мелодическая модель, характеризующаяся определенными ладовыми и ритмическими признаками.

*Джати* — название древней формы раги.

*Мурчхана* — 1. тональность (в древних трактатах); 2. мелодическая форма раги (в Южной Индии); 3. мелизм (в Северной Индии).

*Мриданга* — перепоночный ударный инструмент, род большого двухстороннего барабана бочкообразной формы.

*Тала, или Талам*, — самозвучащий ударный инструмент, небольшие бронзовые или латунные тарелочки.

*Ванша, или Ванши*, — духовой дудльцевый инструмент, род поперечной флейты.

*Випанчи (вина)* — струнный щипковый инструмент.

*Патаха* — санскритское общее название барабана.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### I. Основные источники по теории и эстетике древнеиндийской музыки

Abhinavagupta. *Tantrāloka*. Allahabad, 1921.

Bharata. *Nāṭyaśāstra*. Benares, 1929.

Bharata. *Le Gītālamkāra*. L'ouvrage originale de Bharata sur la musique, ed. par A. Daniélou et N. R. Bhatt. Pondichéry, 1959.

- A. Daniélou et N. R. Bhatt, ed., *Textes des Purāṇa sur la théorie musicale*. Pondichéry, 1959.  
 Narada. *Sangita-makaranda*. Baroda, 1920.  
 Matangamuni. *The Brhaddēsi*. Trivandrum, 1928.  
 Sārngadeva. *The Sangītaratnākara*, with comm. by Chatura Kallinātha, vol. 1—2. Poona, 1897.  
 Vyāsa deva. *Krishnānanda, Sangīta-Rāgakalpadruma*, vol. 1—3. Calcutta (6. r.).

## II. Работы общего характера об индийской музыке

- A. B a k e. *The Music of India*. (The New Oxford History of Music, vol. I—Ancient and Oriental Music, pp. 195—227).  
 S. B a n d o p a d h y a y a. *The Music of India. A popular handbook of Hindusthani Music*. Bombay, 1947.  
 A. D a n i é l o u. Introduction to the study of musical scales. London, 1943.  
 A. D a n i é l o u. *Northern Indian Music*, vol. 1—2. London, 1950—1953.  
 C. R. D a y. *The Music and Musical Instruments of Southern India and Deccan*. New York—London, 1891.  
 A. H. F o x - S t r a n g w a y s. *The Music of Hindostan*. Oxford, 1914.  
 F y z e e - R a h a m i n A d i t y a B e g u m. *The Music of India*. London, 1925.  
 O. G o s w a m y. *The Story of Indian Music. Its Growth and Synthesis*. Bombay, 1958.  
 D. P. M u k e r j i. *Indian Music. An Introduction*. Bombay, 1945.  
 H. A. P o p l e y. *The Music of India*, 2-nd. ed. Calcutta, 1950.  
 G. H. R a n a d e. *Hindusthani Music. An Outline of its Physics and Aesthetics*, 2-nd. ed. Poona, 1951.  
 E. R o s e n t h a l. *The Story of Indian Music and its instruments*. London, 1929.  
 C. S a c h s. *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York, 1943.  
 C. S a c h s. *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*. Berlin, 1915.  
 P. S a m b a m o o r t h y. *South Indian Music*, 5-th, ed., vol. 1—5. Madras, 1955—1959.  
 S w a m i P r a j n a n a n d a. *Historical development of Indian Music*. Calcutta, 1960.

## III. Работы по вопросам теории музыки и музыкальным инструментам

- E. F e l b e r. *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, Sitzungber. d. Kais. Akad. d. Wiss. Wien, Phil-Hist. K., vol. 170, N° 7 (1912).  
 A. H. F o x - S t r a n g w a y s. *The Gandhāra grāma*, JRAS, 1935, pp. 689 ff.

- B. F a d d e g o n. *Studies on the Sāmaveda*, p. I. Amsterdam, 1951.  
 E. M. v o n H o r n b o s t e l, R. L a c h m a n n. *Das indische Ton system bei Bhārata und sein Ursprung*, Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft I (1933).  
 N. A. J a i r a z b h o y. *Bhārata's Concept of Sādhārana*, BSOAS, vol. XXI, p. 1 (1958).  
 M a r c e l - D u b o i s C l a u d i e. *Instruments de Musique de l'Inde Ancienne*. Paris, 1941.  
 R a m a s w a m i A i y a r M. S. *The Question of Grāmās*, JRAS (1936).  
 B. S w a r u p. *Theory of Indian Music*, 2-nd ed. Allahabad, 1950.  
 T e l a n g. *The 22 śrutis of Indian Music*. Poona, 1922.

## IV. Работы по вопросам музыкальной эстетики

- A. B a k e. *The aesthetics of Indian music*. «British Journal of Aesthetics», 1964, v. 4, № 1.  
 A. K. C o o m a r a s w a m y. *The Dance of Shiva*. London, 1958.  
 O. C. G a n g o l y. *Rāgās and Rāginis: A pictorial and iconographic study of Indian musical modes based on original sources*, vol. 1—2. Calcutta, 1934.  
 K. C h. P a n d e y. *Comparative aesthetics*, vol. I—*Indian Aesthetics*. Benares, 1959.  
 W. G. R a i f f é. *Rāgās and Rāginis: A key to Hindu Aesthetics*, JAAC, vol. XI (1952).

В процессе длительного развития человеческого общества в Китае возникали и совершенствовались различные формы духовной культуры. Среди этих форм важная роль принадлежала музыке.

Слово «юэ» — музыка — в Древнем Китае, как и в других странах древнего мира, выражало довольно широкое по своему содержанию понятие. В него включались поэзия и танцы, живопись, гравюра, архитектура и даже церемониал, охота и сервировка стола. Некоторые историки считают, что термин «юэ» — музыка — по своему содержанию равнялся термину «ле» — радость — и обозначал все то, что доставляло наслаждение человеку.

О значении музыки в жизни древнекитайского общества рассказывают мифы и легенды. Показательно, что создание музыкальных инструментов в китайских легендах связывается, как правило, с именами мифических, легендарных правителей. Например, Фу-си приписывается создание гуциня и сяо, Хуан-ди — свирели. По другой версии легенды, творцом гуциня был Шэнь-нун. Во многих преданиях характеристика высокоморальных, добродетельных правителей древности очень часто сопровождается ссылками на их занятия музыкой. Это являлось обязательным признаком их высоких моральных достоинств. Так, в рассказах о мудром правлении Шуня обязательно сообщается о его искусной игре на пятиструнном гу-

цине. Известно предание о Хуан-ди, по приказу которого были отлиты двенадцать чжунов\*.

В китайских легендах и преданиях часто рассказывается об эмоциональном воздействии музыки, о ее большой воспитательной роли. Другой широко распространенный мотив легенд — влияние музыки на природу. В одном из преданий, например, рассказывается, что когда Ху Ба, легендарный музыкант, играл на гуцине, птицы и рыбы пускались в пляс. Известна также легенда о Гуане. Как только он начал играть мелодию, с северо-запада появились белые облака. Он сыграл еще раз — и поднялся большой ветер, а затем пошел дождь. Дальнейшее исполнение музыки Гуаном вызвало великую засуху, которая продолжалась три года. О благотворном влиянии музыки на природу рассказывается в предании о Цзоу Яне. На землях крайнего севера из-за морозов не росли злаки. Цзоу Янь своей искусной игрой содействовал потеплению климата, благодаря чему на этих землях начали произрастать хлеба. Мастерство легендарного музыканта Вэня достигло такого совершенства, что он мог своим исполнением вызывать наступление определенного времени года. Музыка приписывалась магическая сила воздействия на природу.

Дальнейшее развитие музыкальное искусство получает в последующий период — эпоху Чжоу (XI—III века до н. э.). Насколько велико было значение музыки в жизни древнекитайского общества, можно представить на основании свидетельств из древнейшего литературного памятника Китая — «Шицзин» («Книга песен»). Согласно традиционной версии, ее составителем является древнекитайский мыслитель Конфуций. По преданию, Конфуций из множества распространенных в то время песен отобрал несколько сот лучших произведений, которые и образовали текст книги. По свидетельству древнекитайского ис-

\* Предания о музыкальных инструментах см. в работе: Сюй Чжи-хэн. Краткая история китайской музыки. Шанхай, 1933, стр. 6—8 (на кит. яз.).

торика Сыма Цяня (II—I века до н. э.), «Конфуций пел их, играя на цине (гучине.— Ф. Б.), стремясь привести их в согласие с тонами совершенных древних песен, воинственных песен, од и гимнов».

«Книга песен» — памятник не только поэтического творчества китайского народа. Непременным условием исполнения многих песен являлось музыкальное сопровождение.

К сожалению, записи музыки песен «Шицзина» отсутствуют, однако характер стихосложения позволяет говорить о распевности чтения слов из «Шицзина». В результате изучения песен «Шицзина», относящихся к VI—I векам до н. э., установлено, что «наряду с мелодиями в бесполутоновом ладу пентатоники мелодии некоторых песен включали также IV и VII ступени, приближающие пентатонику к лидийскому или дорийскому ладу»\*.

Богатейшее музыкальное наследие «Книги песен» получило в дальнейшем глубокое и всестороннее развитие. Проблемами воздействия музыки на нравы и обычаи народа, использования музыки при управлении государством и в целях воспитания занимались прежде всего представители конфуцианства — одного из ведущих идейных течений Древнего Китая. Конфуцианская доктрина выдвигала вопросы морально-этического совершенствования личности. Музыка рассматривалась как одно из эффективных средств воздействия на человека. Считалось, что она способствует установлению социальной гармонии в обществе, а этому конфуцианцы уделяли особое внимание.

С именем Конфуция (551—479 годы до н. э.) неразрывно связано становление и развитие ведущего направления в истории философской мысли Китая — конфуцианства. Наиболее достоверным источником для изучения взглядов Конфуция следует считать трактат «Луньюй» («Беседы и рассуждения»), где изложены основные принципы и понятия его этико-

политического учения. Основа учения Конфуция — проблемы этики, морали и управления государством. Конфуция мало интересовала метафизика, он оставял в стороне решение вопросов устройства и объяснения мира. Особое внимание он уделял нравственному самоусовершенствованию личности. Конфуций довольно значительную роль отводил музыке. Его высказывания о музыке самым тесным образом связаны с главными положениями этико-политической концепции раннего конфуцианства.

Центральным понятием учения Конфуция является «жэнь», которое в тексте «Луньюя» имеет довольно многозначное содержание.

Давая широкую интерпретацию идеи жэнь, Конфуций тем самым подчеркивает ее всеобъемлющий характер, определяющую роль для человеческой природы, для жизни государства и семьи. В учении Конфуция жэнь выступает как закон, как совокупность принципов этических и социальных взаимоотношений людей. Жэнь не только источник, из которого вытекают этико-политические положения учения Конфуция, но и конечная цель нравственного самоусовершенствования личности. На вопрос о содержании жэнь Конфуций ответил: «Чего не желаешь себе, [того] не делай людям»\*. В другом высказывании приведенное положение объявляется правилом поведения человека до конца жизни\*\*.

Для Конфуция жэнь является основным законом, принципом, к достижению которого идет развитие мира и нравственное самоусовершенствование личности. «Жэнь — в преодолении личного [победе над собой] и возвращении к ли [нормам поведения]. Когда однажды преодолит личное и возвратится к ли, [тогда] Поднебесная направится к жэнь»\*\*\*. В последнем высказывании говорится и о другом основном понятии этико-политического учения Конфуция — ли (нормы поведения). Оно является конкрет-

\* Луньюй, 12. 2. См.: Ян Шу-да. Комментарии и обоснование к тексту Луньюя. Пекин 1957, стр. 200 (на кит. яз.).

\*\* Там же, стр. 288.

\*\*\* Там же, стр. 199.

\* Р. И. Грубер. Всеобщая история музыки, т. I. М., Музгиз, 1960, стр. 65.



ным воплощением высшего этического закона жэнь, методом его осуществления. Именно поэтому ли также имеет характерное и для жэнь многозначное содержание. Однако жэнь выступает как главное, определяющее по отношению к ли. «Если человек лишен жэнь, то к чему ли?»\* Человеку «нельзя смотреть, слушать, говорить и поступать вопреки ли [нормам поведения]\*\*», так как в противном случае невозможно будет достижение и осуществление требований высшего этического закона — жэнь.

Взгляды Конфуция на музыку неотделимы от его основных социально-этических построений. Конфуций утверждал, что если человек лишен жэнь, то нет смысла говорить о ли, если человек лишен жэнь, то к чему вести речь о музыке.

Одной из особенностей конфуцианских построений является тесная связь эстетического принципа с этическим. Для выражения понятия прекрасного конфуцианские мыслители использовали в основном два термина — мэй, который означал прекрасное по форме, и шань — прекрасное по содержанию. Именно последнему в конфуцианстве отдавалось предпочтение. Для Конфуция прекрасное — это прежде всего морально-этическое совершенство. Главным критерием для определения прекрасного служила нравственная значимость.

В тексте «Лунъюя» приводится сообщение, что на Конфуция оказало настолько сильное воздействие исполнение музыки легендарного правителя древности Шуня, что он три месяца не находил вкуса в мясе. По словам Конфуция, он не ожидал, что музыка может быть такой прекрасной. Основой для такого вывода послужили этические, гуманные принципы управления Шуня, которые якобы нашли свое выражение в его музыке.

Весьма высоко оценивал Конфуций и воспитательную роль музыки. Он говорил, что образование необходимо начинать с поэзии, затем развивать его

\* Лунъюй, 3. 3.

\*\* Лунъюй, 12. 1. См.: Ян Шу-да. Цит. соч., стр. 199.

путем совершенствования в нормах поведения и завершать музыкой. По мнению Конфуция, распространение соответствующей музыки может оказать глубокое воздействие на изменение нравов, обычаев, привычек народа. Это делало музыку могущественным идеологическим оружием в руках правителей Древнего Китая. В книге «Сяоцзин» Конфуцию приписываются следующие слова: «Для изменения нравов и обычаев нет ничего прекраснее музыки, для спокойствия правителей и для управления народом нет ничего прекраснее норм поведения [ли]»\*.

Конфуций интересовался прежде всего политической ролью музыки, ее влиянием на формы и методы управления. Согласно его взглядам, музыка должна быть направлена на укрепление власти «благородных» над «простолюдными», высших над низшими.

Согласно учению Конфуция, для надлежащего управления государством необходимо провести «исправление имен», что должно закрепить строгую социальную иерархию, обосновать подчинение низших высшим. И даже в этой основной своей концепции Конфуций почетное место отводит музыке. Поскольку конфуцианский принцип ли — нормы поведения — основан на противопоставлении «благородных» простолюдным, то, естественно, и музыка, являясь выражением норм поведения, должна отражать идею подчинения низших высшим.

Законченное выражение эта идея получила в теории «исправления имен». В одном из высказываний Конфуция отмечено: «Если имя неправильно [не соответствует действительности], то слово будет противоречить делу, а когда слово противоречит делу, то дело не будет исполнено, а если дело не будет исполнено, то церемонии и музыка не будут процветать, а если церемонии и музыка не будут процветать, то наказания не будут правильны; а когда на-

\* «Тринадцать классических книг с примечаниями и комментариями». Пекин, 1957, т. 37. «Сяоцзин», стр. 113 (на кит. яз.).

казания будут извращены, то народ не будет знать, как ему вести себя». Таким образом, без соответствующего развития норм поведения и музыки невозможно осуществлять управление.

Почти все положения о музыке в учении Конфуция легли в основу и получили дальнейшее развитие и обоснование в классической концепции китайской музыки, изложенной в специальном разделе канонической книги «Лицзи» («Записки о нормах поведения»). Все последующие теоретические построения и высказывания в истории китайской музыки в той или иной степени обязательно имеют своим источником положения, зафиксированные в «Лицзи».

Примером может служить одна из шести древних конфуцианских книг — «Юэцзи» — «Каноническая книга о музыке». В период гонений на конфуцианство и сожжения книг в III веке до н. э. это сочинение погибло, и впоследствии не удалось восстановить его текст. Сохранились лишь отдельные части, которые вошли в состав других конфуцианских произведений.

Наиболее подробные сведения о древнекитайской музыке приводятся в разделе «Юэцзи» — «Трактат о музыке», или, точнее, «Записки о музыке», — из канонической книги «Лицзи». Вопрос о датировке, этого памятника весьма спорен. Некоторые считают, что он относится к III—II векам до н. э.

В «Юэцзи» изложена строгая и последовательная теория музыки, основанная на принципах конфуцианского учения. Большинство высказываний Конфуция о музыке легли в основу музыкальной концепции «Юэцзи». В ней дано всестороннее обобщение богатого наследия древнекитайской музыки.

Следует отметить, что в музыкальной концепции, изложенной в «Юэцзи», довольно четко определена эмоциональная сторона влияния музыки на человека. То или иное душевное состояние находит свое выражение в соответствующих звуках. Например, печаль передается резким и замирающим звуком, радость — внезапным и раскатистым, гнев — грубым и свирепым, почтительность — открытым и отчетливым, любовь — гармоничным и мягким.

В «Юэцзи» содержатся следующие положения о воздействии музыки: «Когда фальшивые звуки действуют на человека, в нем возбуждаются злые чувства, а проявление злых чувств рождает сладострастную музыку. Когда на человека действуют правильные звуки, в нем возбуждаются добрые чувства, а проявление их рождает гармоническую музыку».

В «Юэцзи» развивается намеченное еще в высказываниях Конфуция положение о том, что совершенство и красота в музыке заключаются не в изобилии звуков, так же как красота торжественных жертвоприношений — не в изысканности блюд. В одном из высказываний отмечено, что древние правители, определяя правила нормы поведения и музыки, «не думали об удовлетворении желаний рта, желудка, глаз и ушей, а лишь о том, чтобы научить народ умерять любовь и ненависть и исправлять тех, кто не идет правильным путем».

Само собой разумеется, что под правильным путем понимается путь строгого и неукоснительного исполнения этических, моральных норм и требований конфуцианского учения, которое считало свои принципы врожденными, дарованными человеческой природой высшим «небом». Музыка является совершенной и прекрасной только в том случае, если она способствует сохранению и развитию лучших врожденных качеств человеческой природы. По мнению конфуцианцев, воплощением подобных качеств следует считать «совершенного мудрого» человека и «благородного мужа». Именно он выражает в музыке чувства, свободные от порочных желаний. «Фальшивые звуки и непристойные зрелища не привлекают его внимания, сладострастная музыка и жестокие нравы не достигают его сердца, дух лени, небрежности, порока и разврата не пристаёт к его телу. Уши, глаза, рот, нос, сердце, разум и все части его тела он приучает к послушанию и заставляет делать, что им полагается. И лишь после этого он выражает свои чувства в песнях под звуки диня и сэ, которые сопровождаются звуками сяо и гуаня».

Особого внимания заслуживает космологическая концепция музыки в «Юэцзи». В китайской эстетике космологический принцип при объяснении музыки играл ведущую роль. Для древних китайцев характерен взгляд на музыку как на нечто всеобъемлющее, пронизывающее все в мире. При этом музыка неразрывно связывается с космологическим определением теории о нормах поведения, ритуале. Музыка легка и естественна, как гармония неба и земли, благодаря ей «каждая вещь идет своим путем и не сбивается».

Согласно концепции «Юэцзи», музыка рассматривается и как своеобразный мир, построенный по образцу космоса. В самом деле, ясные и светлые музыкальные звуки являются выражением неба, сильные — земли. Музыкальное произведение подразделялось на части по аналогии с четырьмя временами года. Круги, образуемые в танце, символизировали ветер и дождь. Пять звуков гаммы заключали в себе «прекрасное целое» пяти цветов и т. д. Подобные аналогии с явлениями природы в музыке в дальнейшем получают широкое распространение.

Поскольку элементы музыки имели соответствующие натурфилософские определения, то, по мнению древних китайцев, музыка способна оказывать глубокое влияние на природу.

Вместе с тем музыка передает отношения между людьми, она способствует проявлению лучших качеств, заложенных в человеке, действует на его настроение, мысли, чувства, стремления. По «Юэцзи», музыка «может облагородить сердце народа, сделать глубокими его чувства, изменить нравы и преобразовать обычаи». Отсюда делается вывод о необходимости обучения музыке всего народа. Музыка исключительно глубоко и многообразно передает настроения и образ жизни народа.

Красной нитью через все построения «Юэцзи» проходит мысль о необходимости музыки для правильного управления государством. В основе ее — утопическое представление о музыке как средстве установления социальной гармонии. Помимо музыки, этой же

цели служит и учение о нормах поведения. В «Юэцзи» сказано, что когда правители и подданные, старшие и младшие вместе слушают музыку, между ними устанавливаются и развиваются отношения единства, согласия, почтительности, послушания и любви. Музыка определяет «основы соразмерности и гармонии» в обществе, и поэтому человек не может обходиться без нее.

Конфуцианское учение о музыке было хотя и господствующим, но не единственным в Древнем Китае. Против него решительно выступал мыслитель-утопист Мо-цзы и его последователи.

В своем учении моисты призывали к упрощению жизни и быта; по их мнению, каждый член общества должен заниматься физическим трудом. Как и конфуцианство, моизм особое внимание уделял разработке этических проблем. Путем распространения своей теории «всеобщей любви» Мо-цзы мечтал установить равенство между людьми, избавить общество от смут и беспорядков. Он решительно отвергал утверждения о существовании судьбы, якобы предопределяющей жизнь людей.

Гносеологические взгляды Мо-цзы и его первых последователей неразрывно связаны с их учением о так называемых «трех показателях». Всякое знание, говорили они, основано на трех критериях: опыте предшествующих поколений, свидетельствах органов чувств и практическом использовании. Последнее они понимали как пользу, приносимую народу. Именно этот критерий лег в основу высказываний Мо-цзы.

Одно из главных положений учения Мо-цзы сводится к тому, что следует осуществлять дела, приносящие пользу, и запрещать все, что не приносит людям пользы. Мо-цзы соглашался, что музыка больших чжунов, чу, сэ, гуциня, юя и шэна доставляет людям радость, но она не приносит им пользы, так как «правители и сановники занимаются созданием музыкальных инструментов, забросив государственные дела, связанные с рытьем каналов для отвода вод. Они увеличивают поборы с народа, используя средства на

музыку...»\*. Мо-цзы подходил к музыке более демократично, чем конфуцианцы. По его мнению, музыка заслуживает осуждения, поскольку «из-за употребления музыкальных инструментов народ имеет три бедствия: голодные не получают пищи, страдающие от холода не получают одежды, а работающие не получают отдыха»\*\*. Нигилизм Мо-цзы — естественное следствие демократического характера его социально-политического учения. Раз музыка не приносит пользы народу, то она заслуживает осуждения.

Наряду с конфуцианством одним из ведущих направлений в древнекитайской философии является даосизм. Согласно традиции, основоположником даосизма называют полубогородного мыслителя Лао-цзы, с именем которого связывают создание древнего даосского произведения — трактата «Даодэцзин» («Каноническая книга о дао и его проявлениях в природе и обществе»). Большинство исследователей относит время создания трактата к IV—III векам до н. э.

В философии Лао-цзы основным понятием является дао (отсюда и происходит название школы), что в буквальном переводе означает «дорога», «путь». Этот термин Лао-цзы понимает широко и обобщенно — как путь, проходимый природой в своем становлении и развитии. Дао предшествует всему в мире. Оно — мать и предок всех явлений и вещей. Дао является источником возникновения мира, его сущностью и одновременно его законом. В некоторых высказываниях дао приравнивается к понятию небытия, из которого порождается все реально существующее. Дао лишено формы, звучания. Человек наблюдает, слышит, прикасается к проявлениям дао, но само оно не воспринимается органами чувств. Дао чувственно непознаваемо.

На этих онтологических предпосылках в основном и построено даоское отношение к музыке. Даосизм отвергал эмоциональное воздействие музыки на

\* «Чжуцзы цзинэн» (Собрание произведений древних мыслителей). Пекин, 1954, т. 4, стр. 155—157 (на кит. яз.).

\*\* Там же.

человека. Так, например, Лао-цзы утверждал, что многообразие звуковых восприятий притупляет слух. В эстетических воззрениях Лао-цзы критерием прекрасного выступают простота и скромность, свойственные всему естественному. Поскольку дао заключает в себе все вещи и явления, то оно выступает как воплощение прекрасного, отражение которого человек познает в вещах.

Даосизм требовал от человека самоограничения желаний, стремлений. Человек должен быть ближе к природе. Поэтому у даоских мыслителей мы чаще всего встречаем рассуждения о космологическом значении музыки, о ее влиянии на природу и об отражении природы в музыке.

Эти высказывания особенно характерны для писателя и мыслителя Чжуан Чжюэ (Чжуан-цзы, 369—286 гг. до н. э.). Книга, названная его именем, отличается обилием образных и ярких, порой фантастических сравнений. Она является замечательным памятником древнекитайской литературы. Поэтическая фантазия Чжуан-цзы придала наглядную форму глубоким по своему содержанию рассуждениям раннего даосизма. Чжуан-цзы определял дао как всеобщее единство, в котором находят свое примирение все противоречия и противоположности действительности. Мир находится в постоянном развитии, и поэтому все в нем носит относительный характер. Поэтому относительно и понятие прекрасного.

Интересен раздел книги «Чжуан-цзы», где рассказывается о впечатлении от исполнения одного музыкального произведения, состоящего из трех частей. Автор музыкального произведения сообщает, что в первой части передается развитие мира, движение пяти «стихий»; или первоэлементов, природы; смена четырех времен года; взаимодействие света и тьмы и т. д. Во второй части рассказывается о проявлении в природе двух взаимоположенных и взаимосвязанных космических сил инь и ян. Третья часть изображает процессы, происходящие в природе\*. Только

\* «Чжуцзы цзинэн» (Собрание произведений древних мыслителей). Цит. изд., т. 3, стр. 222—224.

такая музыка является совершенной. Ее способен понять лишь мудрец, постигший тайны природы.

Однако, пожалуй, наиболее ярко о космическом значении музыки сообщается в даоском сочинении «Ле-цзы».

Согласно «Ле-цзы», музыка тем прекраснее, чем глубже она передает внутренний мир человека, его душевные переживания. В одной из глав рассказывается о музыканте Вэнь, который говорил, что не стоит прикасаться к струнам гуциня, когда по своему содержанию игра не трогает сердца, форма исполнения не соответствует музыкальному инструменту. В рассказе о музыкальном искусстве Вэня красочно передана идея о силе воздействия музыки на природу. Многие последователи даосизма рассматривали прекрасное в музыке как передачу прекрасного своеобразия природы, воплощающей таинственную и непостижимую силу высшего абсолютного начала дао.

Крупнейшим последователем учения Конфуция является Мэн-цзы (ок. 390—305 гг. до н. э.). Ему принадлежит учение о врожденном добре человеческой природы. По мнению Мэн-цзы, цель воспитания личности заключается в сохранении и развитии врожденных добрых качеств человеческой природы. При этом он отмечал, что за каждым человеком сохраняется равная возможность совершенствования доброго начала. Это совершенствование зависит от добродетельного, мудрого правления. Мэн-цзы считал музыку важнейшим средством воспитания, необходимым условием воздействия на управление. Он подчеркивал, что чем сильнее любовь правителя к музыке, тем ближе государство к благоустройству. Когда Мэн-цзы встретился с правителем, то последний сказал, что он любит современную музыку и не любит музыку древних времен. Из ответа Мэн-цзы следует, что новая и старая музыка различаются лишь по форме, а по своему содержанию и та и другая имеют общую цель — привести государство к благосостоянию и процветанию. Если правитель увлекается музыкой ради личного удовольствия, забывая при этом о нуждах народа, то, по мнению Мэн-цзы, подобное отношение к музы-

ке заслуживает осуждения. Лишь тогда музыка оказывает соответствующее влияние на управление, когда она становится всеобщим достоянием.

По словам Мэн-цзы, характер музыки свидетельствует о характере и степени нравственных качеств. «Руководствуясь этим, — говорит он, — мы можем по истечении сотни веков оценить действия правителей, и никто из них не ускользнет от нашей пронизательности». Мэн-цзы отметил интересное положение об общности эстетических восприятий у людей. Подобно тому, как сердца людей объединяют законы и понятие справедливости, так и восприятия у людей имеют общее, они сходны в наслаждении звуками и признании красоты.

К числу крупнейших представителей материалистической мысли Древнего Китая принадлежит Сюнь-цзы (IV—III века до н. э.). Если его предшественники разрабатывали главным образом этико-политические проблемы, то для Сюнь-цзы характерно создание стройного и последовательного учения о природе. В своем решении социально-этических проблем Сюнь-цзы в основном оставался на позициях конфуцианства.

Источником сведений о взглядах Сюнь-цзы является трактат, носящий его имя. Одна из глав этого памятника называется «Рассуждения о музыке». Перекликаясь во многом с положениями «Юэцзи» — «Записки о музыке», высказывания Сюнь-цзы о музыке направлены против взглядов Мо-цзы и его утилитаризма. Сюнь-цзы подчеркивает прежде всего эмоциональное значение музыки. «Музыка — источник радости, а радость свойственна человеку; человек не может жить без радости, когда же он радуется, это находит свое выражение в его голосе и проявляется в его поступках. Сущность человека, тембр его голоса, поведение — все это проявляется в музыке!»

По мнению Сюнь-цзы, распространение хорошей музыки благодаря ее эмоциональному воздействию способствует изменению привычек и обычаев. Благодаря музыке «хорошее и прекрасное, развиваясь и дополняя друг друга, доставляют людям радость».

Однако для Сюнь-цзы высшая радость заключается в достижении правильного пути. Данное положение связано с его учением о врожденных злых качествах человеческой природы. Все лучшее в человеке создается в процессе воспитания, на правильном пути самоусовершенствования. На этом пути огромную помощь человеку оказывает музыка. Музыка, говорит Сюнь-цзы, — это высшее средство совершенствования людей.

Перечисляя признаки, характеризующие хорошую музыку, Сюнь-цзы называет громкость чу, мощные звуки чжуна, резкость цина, строгость и мягкость юйя, широкое звучание сяня, трели сяо, веселые мелодии сэ, нежность и мягкость гудиня, чистоту пения и точность в танце. В зависимости от достоинств музыкальных инструментов Сюнь-цзы сравнивает их с явлениями природы: чу — с небом, чжун — с землей, цин — с водой, юй, шэн, сяо, гуань — со звездами, солнцем и луной и т. д. Музыка играет и большую социальную роль, при ее посредстве достигается согласие и послушание в обществе, устанавливается в стране общественная гармония и великое единение.

Большое место проблемам музыки уделено и в памятнике древнекитайской философии — книге «Люйши Чуньцю», или «Летопись «Весна и Осень» в изложении Люй (Бу-вэя)». В ней нашли выражение точки зрения и идеи многих направлений и школ древнекитайской философской мысли. На одних высказываниях из «Люйши Чуньцю» лежит печать даоского влияния, на других — конфуцианского. Наибольший интерес представляет космологическая теория музыки, изложенная в «Люйши Чуньцю». Музыка, говорится здесь, — это гармония мира. Она рождается вместе с ним и развивается по законам природы. Истоки музыки далеки. Она рождается в пространстве, корни ее в Великом едином. Великое единое представляет из себя первосостояние мира, состояние хаоса, в котором образуются небо и земля и присущие им космические силы ян и инь. Последние в своем воздействии сочетаются, то вновь разъединяются, что приводит к образованию форм. Этот процесс совершается беско-

нечно: завершается и возвращается к началу, достигает предела и возвращается к исходному положению.

«Все вещи начинаются и создаются в Великом едином, изменяются благодаря инь и ян». Ничего нельзя представить вне гармонии, все обладает звучанием. На этом основании в «Люйши Чуньцю» делается вывод, что «музыка рождается благодаря гармонии». Данная концепция, наряду с высказываниями из «Юэцзи» («Записки о музыке») о космологическом значении музыки, оказала глубокое влияние на последующее развитие представлений о музыке в Китае.

В «Люйши Чуньцю» подробно рассматривается также вопрос о музыке как средстве воспитания и управления государством. Однако его решение не выходит за рамки традиционных конфуцианских построений. Особое внимание уделено в «Люйши Чуньцю» эмоциональной стороне воздействия музыки.

В музыкально-эстетических трактатах Древнего и средневекового Китая большое место уделялось и проблемам теории музыки. Одна из особенностей как древней, так и в значительной степени современной китайской музыки заключается в том, что она основывается на пентатонном звукоряде — музыкальной системе, которая нашла свое теоретическое обоснование, вероятно, уже в V—III веках до н. э. Характерно, что происхождение каждой ступени такого звукоряда — гун, шан, цзюе, чжи, юй — объяснялось подражанием явлениям природы. Например, в древних памятниках отмечается, что, слушая раскаты грома, люди определили первый тон; звуки колеблемого ветром дерева — третий тон; свист огня при горении дров и журчание воды в ручье — четвертый и пятый тоны.

В древнекитайских источниках сохранились свидетельства об установлении полутона путем так называемого метода увеличения или уменьшения шелковой струны «по третям». Первоначально определялось натяжение струны для получения исходного звука. Затем струна последовательно перехватывалась с тем, чтобы сократить или увеличить на одну треть ее вибрирующую часть. Таким образом получали



высокие и низкие тоны. При этом было установлено, что чем выше тон, тем меньше длина струны.

Как известно, теория о числе как сущности действительности нашла одно из своих ярких воплощений у древних греков в разработке проблемы взаимоотношений музыкальных звуков. Гиппас первым определил числовые отношения тонов при помощи четырех медных дисков, одинаковых по диаметру, но различных по толщине. Для этих целей он использовал также сосуды с различным количеством жидкости. Архит, которого по праву называют основоположником акустики, установил, что музыкальные звуки представляют собой колебания, следующие через определенные интервалы. Высокий или низкий звук определяется частотой колебаний.

Много общего с указанными положениями мы находим и в древнекитайских музыкальных теориях. В частности, проблемой числового соотношения музыкальных звуков весьма глубоко интересовались древнекитайские мыслители. В трактате «Гуань-цзы», авторство которого приписывается политическому деятелю Гуань Чжуну (VII век до н. э.), сохранились свидетельства о числовом выражении каждого из пяти музыкальных тонов. Одновременно в «Гуань-цзы» дается объяснение пентатоники на основе акустики. Первый тон пятиступенного звукоряда — гун — определяется числом 81. Числовые выражения остальных музыкальных тонов устанавливаются при помощи так называемого метода последовательного увеличения или уменьшения на одну треть числового обозначения предшествующего тона. Таким образом, каждый музыкальный тон получал следующие числовые выражения: гун — 81, чжи — 108, шан — 72, юй — 96, цзюе — 64. Указанные отношения служили основой и для определения длины трубки, с помощью которой получали соответствующий музыкальный тон\*. Приведенные выше положения из трактата «Гуань-цзы», вероятно, являются наиболее ранним памятником,

\* «Чжунцзы цзичэн» (Собрание произведений древних мыслителей). Цит. изд., т. 5, стр. 311—312.

где разрабатывается теория пентатоники на основании законов акустики.

Наряду с пентатоникой в Древнем Китае существовала и семизвуковая музыкальная система, звукоряд которой, кроме названных пяти, включал два дополнительных тона — бань-гун и бьянь-чжи. Свидетельства об этой системе встречаются в некоторых древнекитайских письменных памятниках, например в «Цзочжуань»\*.

В истории китайской музыки имели широкое распространение представления о соответствии основных музыкальных тонов различным явлениям природы, об их взаимосвязи с жизнью человека и общества. Основной подобной соответствия объявлялись пять «стихий» природы, или первоэлементов, которые образуют все сущее в мире. Каждому из пяти музыкальных тонов соответствовал определенный первоэлемент, или «стихия» природы, через посредство которых музыкальные тоны связывались с другими явлениями. Так, например, уже в древнем памятнике «Цзочжуань» говорится, что мудрые правители установили «пять вкусов» и гармонию «пяти музыкальных тонов», благодаря чему они умиротворили свое сердце и добились совершенства в своем управлении страной\*\*. Один из ранних комментариев к «Цзочжуань» отмечает и другое весьма любопытное соответствие музыкальных тонов. Оказывается, что тон гун символизирует правителя, шан — чиновников, цзюе — народ, чжи — поступки, юй — вещи\*\*\*.

С течением времени круг соответствий музыкальных тонов все более расширялся, распространяясь на самые различные явления.

Основная диатоническая гамма также имела многочисленные соответствия. Для каждой ступени звуко-

\* Согласно китайской традиции, авторство «Цзочжуань» приписывается Цзо Цю-мину (VI—V вв. до н. э.), однако текст, несомненно, относится к более позднему времени.

\*\* «Тринадцать классических книг с примечаниями и комментариями» (на кит. языке). Пекин, 1957, т. 31, «Цзочжуань», книга 5, стр. 1997.

\*\*\* Там же, стр. 1998.

ряда устанавливалась связь с определенными месяцами года, сельскохозяйственными сезонами, с делением суток на периоды, с положением солнца и луны, с направлениями и т. д. Более того, шесть полутонов музыкального звукоряда рассматривались как выражение космического принципа ян — сила света, положительного, мужского начала в природе. Другие шесть полутонов символизировали действие принципа инь — силы тьмы, отрицательного, женского начала. Как известно, теория о взаимодействии полярных противоположностей инь и ян является основой китайских натурфилософских представлений. Сопоставление музыкальных тонов с силами инь и ян свидетельствует о натурфилософском подходе к музыке.

Символика занимала исключительно большое место в истории китайской музыки. Каждый музыкальный инструмент символизировал определенное явление природы. Данное обстоятельство было отмечено выше при анализе «Рассуждений о музыке» Сюньцзы. Можно привести множество примеров такого рода из истории музыкальных представлений в Китае. Существовала символика даже для длины музыкальных инструментов, числа струн, определенных мелодий и т. д. Так, например, Ин Шао (II век) говорил, что цюань цинь имеет в длину четыре чи и пять цуней по аналогии с четырьмя временами года и пятью стихиями (природы). Семь струн инструмента символизируют семь планет (звезд). Подобные представления находили свое выражение и обоснование во многих китайских исследованиях по теории музыки, в практических руководствах и пособиях.

Многие исследователи давно обратили внимание на сходство музыкальных представлений Древней Греции и Китая. Действительно, как в Греции, так и в Китае отдельные положения музыкальной теории, учение о воспитательной роли музыки, высказывания об акустических основах музыки в некоторых своих аспектах имеют много общего. Английский исследователь Крэбил проводит любопытную параллель между китайской и древнегреческой музыкальной теорией: «Согласно доктринам школы Конфуция, церемония и

музыка являются наиболее живыми и действенными факторами исправления привычек... У китайцев, как и у греков, составление положений о музыке являлось делом государственным. Их поэты, как некогда поэты-музыканты Эллады, несли строгую ответственность за правильное толкование моральных, политических и религиозных взглядов, которых придерживалось государство»\*.

В исторической науке выдвигались различные попытки объяснения этой общности. Одна из них связана со стремлением обнаружить непосредственные связи и взаимовлияния между античной Грецией и Древним Китаем. Так, например, китайский историк Чжу Цянь-чжи в своей книге «Влияние древнекитайской музыки на греческую»\*\* исходит из того, что якобы начиная с XI века до н. э. устанавливаются культурные взаимосвязи между Древним Китаем и Грецией, благодаря чему китайская наука повлияла на музыкальную культуру древних греков, и прежде всего на учение Пифагора.

На наш взгляд, концепция, выдвигаемая Чжу Цянь-чжи, не является достаточно обоснованной. Историческая наука не обладает достоверными фактами о непосредственных культурных взаимосвязях между Древней Грецией и Китаем, и поэтому попытка выводить истоки древнегреческой музыкальной теории из Китая представляется более чем преждевременной.

Гораздо больше оснований имеет та точка зрения, согласно которой сходство древнегреческой и древнекитайской музыкальной теории свидетельствует лишь об общих, типологически сходных закономерностях развития мировой музыкальной культуры.

При династии Хань (II век до н. э.) в Китае наблюдается значительный экономический и культур-

\* Н. Е. Krehbiel. Chinese music. The Talleyrand memories. The century illustrated monthly magazine, XII, 1891, N 3; p. 451—452. Цит. по работе Я. Б. Радуль-Затуловского «Конфуцианство и его распространение в Японии». М.—Л., 1947, стр. 96.

\*\* Чжу Цянь-чжи. Влияние древнекитайской музыки на греческую. Пекин, 1957 (на кит. яз.), стр. 25—30.

ный подъем. Происходит дальнейшее развитие и древнекитайского музыкального искусства. Однако в области теории музыки существенных изменений не произошло. В рассматриваемый период основой многих музыкальных представлений по-прежнему оставалась классическая концепция музыки, изложенная в канонической конфуцианской книге «Лицзи».

Большим событием в культурной жизни того времени явилось учреждение в начале II века до н. э. так называемой «музыкальной палаты» — Юэфу, призванной собирать и обрабатывать народные песни и танцы. Существовала специальная категория чиновников, которые направлялись в различные районы страны для прослушивания и отбора народных песен. Песни, собранные музыкальной палатой, впоследствии получили название «юэфу». Видную роль в деятельности музыкальной палаты сыграл поэт Сыма Сянь-жу (179—117 гг. до н. э.). Ему было поручено составление текстов песен и од, исполняемых во время торжественных приемов и при совершении различных обрядов. Говоря о музыке, Сыма Сянь-жу подчеркивал ее эмоциональное воздействие, влияние на чувства, настроения и переживания человека. По его мнению, глубоко впечатление оставляет музыка, исполняемая на гуцине.

Для ученых эпохи Хань весьма характерен натурфилософский подход к объяснению музыки. Например, в разделе о музыке династийной истории «Цянь-Ханьшу» («Ранняя история династии Хань») говорится, что музыка представляет собой искусство, посредством которого устанавливается связь между небом, землей и человеком — постоянной триадой китайской традиционной натурфилософии. В «Цянь-Ханьшу» представлен богатейший материал о музыкальном искусстве Древнего Китая\*.

Большая роль отводилась музыке в натурфилософии даосизма. В этом плане особенно следует отметить даосское сочинение «Хуай Нань-цзы», II век

\* L. Wiegner. China throughout the Ages. Trans. by E. S. Werner. 1928, p. 8.

до н. э., автором которого, по некоторым сведениям, является Лю Ань. Основу учения, изложенного в книге «Хуай Нань-цзы», составляют понятия дао — путь и юань-ци — первоматерия, или первовещество. Существуют две формы первоматерии. Одна из них, легкая и чистая, получила название ян-ци, другая, тяжелая и мутная, называлась инь-ци. Эти понятия являются главными, определяющими в системе возникновения мира, изображенной в книге «Хуай Нань-цзы». Автор ее «настолько часто использует музыкальные концепции для иллюстрации своих идей, что он получил название «музыкального философа»\*. В зависимости от действия космических сил инь и ян определяется и характер ощущений человека. Многие мыслители ханьского периода понятие прекрасного, эстетический идеал выводили из учения о двух видах ци. Чем полнее выражено ци, тем прекраснее те или иные вещи, явления, поступки и т. д.

Особо следует сказать о роли «Исторических записок» («Шицзи») великого древнекитайского историка Сыма Цяня (ок. 145—86 гг. до н. э.). Раздел о музыке в «Исторических записках» послужил образцом для написания соответствующих разделов в последующих династийных историях. В нем приводится самая широкая информация о музыкальном искусстве, рассматривается космологическое значение музыки, ее специальное воспитательное воздействие и т. д. Сыма Цянь подробно излагает принципы построения пентатонных ладов древнекитайской музыки. В «Исторических записках» использованы многие положения из главы о музыке в «Лицзи», рассмотренные нами выше.

Традиционное конфуцианское отношение к музыке как важнейшему средству воспитания в духе конфуцианских норм и требований поведения выражено во многих произведениях рассматриваемого периода. Примером может служить сочинение Ин Шао (II век

\* K. H. von Gulik. The Lore of the Chinese Lute. An Essay in Chin Ideology. Tokyo. (Monumenta Nipponica monographs Series), 1940, p. 28.

н. э.) «Фэнсу тун-и». Ин Шао утверждал, что «правильные и совершенные звуки побуждают к исправлению помыслов. Поэтому добро сердца торжествует, ложь и зло — пресекаются». Наибольшее предпочтение Ин Шао отдавал лютне. «Ее низкие звуки бурны, но не смешиваются, ее высокие звуки не настолько слабы, чтобы быть неслышными. Это соответствует гармонии помыслов человека и побуждает людей к совершенствованию разума (сердца)».

Большую ценность для истории музыки в Китае представляет книга «Цинь цао», автором которой одни источники называют знаменитого музыканта Цай Юна (133—192), другие — Кун Яня (268—320). Ценность книги определяется тем, что в ней собрано около пятидесяти древних мелодий. Однако мелодии воспроизведены здесь не через систему нотации, а через описание тонов и общую характеристику построения.

Многие произведения о древнекитайской музыке вошли в состав известной антологии древнекитайской литературы — «Вэньсюань». В ней представлены сочинения с III века до н. э. по VI век н. э. Составителем антологии является Сяо Тун (501—531). В середине VII века Ли Шань (?—689) разбил текст «Вэньсюань» на шестьдесят глав и написал к нему комментарий\*. Раздел о музыке в «Вэньсюань» составили семнадцатая и восемнадцатая главы, которые дают богатый материал о музыкальном искусстве в эпоху Хань и последующие периоды истории Китая. Об этом свидетельствуют произведения, включенные в данный раздел: Вань Бао (?—61 г. до н. э.) «О пай сяо», Фу И (I век н. э.) «О танце», Ма Юн (79—166) «О сяо (продольной флейте)\*\*», Цзи Кан (223—262) «О цине (цитре)», Бань Яо (?—300) «О шэне», Чэн Гун-суй (231—273) «О сяо (продольной флейте)». Наибольший интерес представляет сочинение о лют-

\* «Вэньсюань» с комментариями Ли Шаня. Издание в серии «Сыбу бэйяо», № 2293—2314 (на кит. яз.).

\*\* В подлиннике «Чан-ди» — древнее наименование сяо (продольной флейты).

не Цзи Кана, создателя своеобразной музыкально-эстетической концепции.

В своих воззрениях Цзи Кан находился под сильным влиянием идей даосизма. Он принадлежал к группе так называемых «семи мудрецов из бамбуковой роши», взгляды которых сыграли видную роль в развитии философской мысли Китая. В противоположность конфуцианским положениям, Цзи Кан считал, что музыка не может служить средством воспитания и управления. Он отвергал эмоциональное воздействие музыки.

Особое предпочтение Цзи Кан отдавал игре на цине, считая, что она является формой созерцания, посредством которого устанавливается прямая связь с мистическими, таинственными силами природы. Одновременно Цзи Кан допускал использование циня вместе с другими музыкальными инструментами для аккомпанемента песням. Однако такую музыку он отнес к низшему разряду.

Согласно Цзи Кану, прекрасное в музыке — это наиболее полное и всестороннее выражение взаимодействия космических сил инь-ци и ян-ци, проявление которых определяется мистической основой мира — дао. Одаренность человека также зависит от ци, заложенного в нем природой.

В период IV—X веков в истории развития китайской музыки происходят большие изменения. Многие произведения, собранные музыкальной палатой (Юэфу), в IV—VI веках получают все меньшее распространение. Некоторые из них были совершенно забыты. Происходит интенсивный процесс усвоения музыкальной культуры Индии и народов Центральной Азии. Китайские музыканты начинают создавать произведения с использованием мелодий, заимствованных из других стран. Особую роль при этом сыграло распространение в Китае буддизма, которому китайцы во многом обязаны знакомством с музыкой народов соседних стран. О значительном воздействии буддизма на развитие китайской музыки свидетельствует тот факт, что многие известные музыканты были буддийскими монахами. О косвенном влиянии буддизма

можно заключить из того, что к игре на отдельных музыкальных инструментах стали относиться как к магическому акту\*.

В VII—X веках, в эпоху правления династии Тан, экономическое и политическое объединение страны привело к небывалому подъему науки и культуры. Блестящий расцвет музыкального искусства этой эпохи подтверждается многочисленными источниками. Существует специальный термин — «танская музыка». Не чуждая некоторым заимствованиям, эта музыка в свою очередь получила распространение и приобрела широкую популярность в Индии, Японии и Корее.

К 714 году относится учреждение пяти специальных учебных заведений музыки и танца. При дворе императора существовали специальные актерские труппы ли юань («грушевый сад») и чунь юань («палата весны»). Эти труппы объединяли многих известных музыкантов того времени. Одному из них посвятил свое стихотворение «Ли Пин играет на кунхоу» поэт Ли Хэ (790—816). Ли Хэ говорит о глубоком, проникновенном выражении в музыке явлений природы. Она наделяет музыку Ли Пина сверхъестественными качествами. По словам поэта, музыка Ли Пина воздействует и на «Владыку небесных высот».

Развитие культуры Китая в эпоху Тан характеризуется исключительным расцветом лирической поэзии. Многие стихотворения танских поэтов посвящены музыке. Например, Бо Цзюй-и в своей поэме «О лютне» говорит о глубине передачи в музыке чувств, переживаний и настроений человека.

В эпоху Тан сохранилось и поддерживалось конфуцианское отношение к музыке как средству воспитания и управления. Об этом свидетельствуют разделы о музыке в «Цзю Тан-шу» («Старая история династии Тан», главы 28—31), где приведены некоторые гимны династии, и в «Синь Тан-шу» («Новая история династии Тан», главы 11—12), где значительно

подробнее говорится о ритуалах, чем о музыке. Богатый материал по истории китайской музыки представлен в историческом своде «Тун-дянь» (IX век). Из отдельных работ можно указать трактат Дуань Ань-цзе «Записки о музыке» (X век), где рассматриваются общие вопросы музыкального искусства.

Раннее конфуцианство не проявляло особого интереса к разработке онтологических и натурфилософских вопросов. Однако в период XI—XIII веков, известный под названием эпохи Сун, под этико-политическое учение конфуцианства была подведена метафизическая основа. Школа «даосюэ», или так называемое неоконфуцианство, поставила проблему о соотношении идеального начала ли (закон, норма) и материального начала ци (первоматерия). В развитии же и обосновании социально-политических принципов конфуцианские мыслители большую роль отводили музыке. Особенно подчеркивался тезис о том, что музыка должна служить политическому управлению. Например, Су Сюнь (1009—1065) писал: «Никто не действует так чудотворно, как звук. Вот почему Мудрец пошел за звуком, чтобы творить музыку. Когда он создал отношения государя и подданного, отца и сына, старшего и младшего, — это и был ритуал. Но то, чего не мог достичь ритуал, достигла музыка. Когда звук правды входит в человеческое ухо, то люди всей душой воспринимают служение царю, служение отцу, служение старшему, и выходит, следовательно, что ритуал определенно живет в наших сердцах».

Интересны высказывания поэта Ван Юй-чэна (XI век), автора «Оды музыке Великого Единства». Он говорил о Великой Музыке, всеобъемлющей и проникающей всюду. Идеал конфуцианства — «совершенно мудрый» человек — поступает в соответствии с требованиями подобной музыки. «Тогда повел он дух гармонии чистейшей, чтобы тем со света сжить плотское вождление. Он сделал это для того, чтобы сильные тоны и слабые полным владели созвучием; нотам как гун, так и шан место в порядке дать; чтоб отрешить людей от звуков музыки развратной, дать

\* R. H. van Gulik. The Lore of the Chinese Lute. Цит. изд., р. 49.

жизнь, величие и мысль Гармонии Спокойной. Он ею вдохновил людей, и люди ликовали; он с нею встал пред божеством, и бог сошел на землю». Ван Юй-чэн определяет космологическое значение этой музыки, в которой «величие лишь в том, что небо нам становится отцом, а матерью — земля». Музыка Великого Единства отличается строгим и возвышенным содержанием. «Ее услышать раз — забыть земные вкусы: тогда не вырастут превратные стремленья. Она — гармония, без сладострастных зовов, но честный, правый дух в ней сразу ощутим»\*. По мнению Ван Юй-чэна, музыка должна отличаться «ритмичной красотой», а ее сила воздействия зависит от чистоты и простоты.

Многие китайские писатели эпохи Сун указывали на эмоциональную природу музыки. В качестве примера можно указать оду «Красная стена» писателя Су Ши (XI век).

К рассматриваемому периоду относится деятельность поэта и композитора Цзян Бай-ши (ок. 1155—1221). Из сочинений по музыке наибольший интерес представляет «История лютни», автором которой называют Чжу Чжан-вэня (1041—1100). В книге содержатся более 150 биографий знаменитых исполнителей музыки на лютне, а также излагаются теория и техника музыкального исполнения\*\*.

Музыкальная эстетика Древнего и средневекового Китая — существенный этап в развитии теории музыки. Исследование ее имеет большую ценность для изучения как музыкальной культуры Китая, так и закономерностей мировой эстетической мысли.

Ф. Быков

\* В. М. Алексеев. Китайский поэт о китайской музыке (Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова). Л., 1934, стр. 541—545.

\*\* R. H. van Gulik. The Lore of the Chinese music, p. 167.

## § 1. ДРЕВНЕЙШИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ О МУЗЫКЕ

ШИЦЗИН

(XI—VII век до н. э.)

«Шицзин», или «Книга песен», — один из древнейших литературных памятников Китая. В его состав входят 305 народных песен, ритуальных и обрядовых гимнов и од. Основа текста «Шицзина» сложилась, вероятно, между XI—VII веками до н. э. Однако здесь имеются и произведения более позднего времени, вплоть до III века до н. э. Одна из характерных особенностей «Шицзина» — наличие довольно частых музыкальных повторов и ритмичность стиха.

«Книга песен» состоит из четырех больших разделов: «гофын» — «нравы царств», в котором помещены лирические народные песни; «малые оды» и «большие оды», в которых представлены произведения, исполнявшиеся в торжественных случаях в сопровождении музыки. Песни четвертого раздела «сун» — «гимны» — представляют собой торжественные храмовые песнопения и обрядовые гимны. Согласно преданию, составителем «Книги песен» был Конфуций (551—479 гг. до н. э.). Однако в настоящее время отсутствуют данные для подобного утверждения. Значительно позднее «Шицзин» был включен в конфуцианский свод канонической литературы. Конфуцианство широко использовало положения из «Книги песен» для обоснования своего учения, в том числе и учения о музыке.

### «Встреча невесты»

То коротки здесь, то длинны кувшинок листы,  
Справа и слева мы их соберем до конца...  
Тихая, скромная, милая девушка ты,  
С цитрой и гуслиями мы встретим тебя у крыльца.

То коротки здесь, то длинны кувшинок листы,  
Мы разберем их, разложим их в дар пред тобой.  
Тихая, скромная, милая девушка ты...  
Бьем в барабаны мы и в колокол — радостный бой.



### «Песнь танцора»

Я плясать всегда готов  
Так свободно и легко...  
Над высокою площадкой  
Солнце в полдень высоко.

Рост могучий, я — танцор,  
Выхожу на княжий двор...  
Силой — тигр, берет рука  
Вожжи — мягкие шелка.  
Вот я в руки флейту взял  
И перо фазанье сжал,  
Красен стал, как от румян,—  
Князь мне чару выпить дал.

### «Встреча гостей»

Согласие слышу я в криках оленей,  
Что сочные травы на поле едят.  
Прекрасных гостей я сегодня встречаю —  
На гуслях играют, и шэны звучат,  
И трубки у шэнов настроены в лад,  
Корзины подарков расставлены в ряд.  
Те люди мне путь совершенств показали;  
Я вижу любовь их, и счастлив, и рад.

Согласие слышу я в криках оленей,  
Что сочные травы едят на полях.  
Прекрасных гостей я сегодня встречаю,  
Их доблесть сверкает, им славу суля,  
Для всех благородных пример подражанья,  
Народ поучая, пороки целя,  
Отменным их ныне вином угощаю,  
Прекрасных гостей на пиру веселя.

Согласие слышу я в криках оленей,  
Что травы едят на полях поутру.  
Прекрасных гостей я сегодня встречаю  
И слышу цитры и гуслей игру,  
Согласье и радость в удел избираю.  
Отменным их ныне вином угощаю —  
Прекрасных гостей веселю на пиру.

### «Разлив реки Хуай»

То колокол громко звонит у реки,  
И воды Хуай высоки, высоки.  
И сердце поранено болью тоски:

Я полных достоинства наших царей  
Забуть не могу, хоть они далеки.

Гудит и гудит этот колокол там,  
Хуай поднялась, поднялась к берегам.  
И сердце тоскует, и горечь сильна:  
Я помню достоинства прежних царей,  
Их светлая доблесть была без пятна.

Звучит барабан там, и колокол бьет,  
Три острова вышли из схлынувших вод.  
И сердцу покоя тоска не дает:  
Я помню достоинства прежних царей —  
Им доблестью равных не видит народ.

И колокол бьет, барабаны звучат,  
И цитра и гусли настроены в лад,  
А шэны и цины, сливаясь, звенят,  
Великие оды и песни поют,  
И танцы под флейту так радуют взгляд!

### «Широкое поле»

I

В жертву чистейшего сам отберу я зерна,  
Выбран уже одномастный баран без пятна —  
Духов земли и сторон четырех уважай!  
Если на поле, бывало, хорош урожай,  
Счастье моих земледельцев являлось тут.  
Бьют в барабаны, и гусли и цитры поют —  
Встречу готовлю я предку и нив и полей,  
Сладостный дождь, умоляю, на землю пролей,  
Чтобы ячмень уродился и просо под стать,  
Чтоб земледельцев и жен их зерном напитать!

### «О вине»

II

Звучат барабаны, и флейта, и шэн... Плясуны  
Полны гармонии — музыки звуки слышны.  
Жертвы приятны прославленным предкам твоим —  
Ты по обрядам свершил приношения им.  
Вот и обряды тобою исполнены все,  
Лесу подобны в своей величавой красе.  
Чистое счастье в награду тебе суждено,  
Дети и внуки в веселье с тобой заодно.  
Пусть же веселье и радость наполнят чертог —  
Каждый из вас совершил по обрядам, что мог.  
Руки у гостя пустые — не стало вина,

Входит слуга, и опять его чара полна.  
Снова заздравные чары у всех налиты...  
В сроки всегда выполняешь обычаи ты.

### «Чудесная башня»

Звучащие камни висят под узорным гребнем,  
А мы в барабаны большие и в колокол бьем.  
И стройно звучат барабаны и колокола,  
И в школу средь круглого озера радость пришла!  
Как стройно звучат с барабанами колокола,  
И в школу средь круглого озера радость пришла!  
Из кожи каймана ритмично звучит барабан:  
Слепые поют свои песни, чтобы слушал Вэнь-ван.

### «Слепые явились»

Слепые явились, слепые явились  
На чжоуский храмовый двор!

Гребень зубчатый ставят на пару опор,  
Зубья и перья цветные нам радуют взор,  
Вешают малый, а с ним и большой барабан,  
Чжу деревянный и юй, цинов звонкий набор.  
Музыка началась: вот ударяют в тимпан,  
Флейта с гуанем в общий вплетаются хор.

Звуки раздались торжественно, в лад они, в лад —  
С должною важностью стройные звуки звучат.  
Слушают музыку предки: приятна она!  
Гости, что ныне явились к нам ко двору,  
Долго внимают звучанью: их радость сильна!

### «Гимн царю Чэн-тану»

О, сколь прекрасно, сколь изобильно:  
И барабаны, и бубны мы расставляем, как надо:  
Громко, так громко в согласье звучат барабаны.  
Нашим прославленным предкам да будет отрада!

Правнук твой с музыкой ныне пришел к тебе, Тан;  
Думы мои успокой, их исполнивши вдруг.  
Пусть барабаны звучат далеко, далеко;  
Чисто, так чисто гуаня разносится звук.  
Стройная музыка в полном согласье звучит,  
С нею подвешенных цинов сливается звук;

Правнук Чэн-тана, ныне он сколь величав!  
Каждый прекрасен, прекрасен той музыки звук.  
Мы в барабаны и колокол бьем и гремим;  
Танцы прекрасны — следом один за другим.  
Ныне прекрасные гости собрались у нас:  
Разве не радостно, разве не весело им?  
Некогда раньше и с самых древнейших времен  
Подавал благие примеры нам прежний народ:  
Был так приветлив и утром и вечером он,  
Дело свершая, был ревностных полон забот.

Предок Чэн-тан, благосклонно на жертвы взгляни:  
Правнуком Тана приносятся ныне они!

*Приводится по изданию:* Шицзин. Перевод А. А. Штукина.  
Изд-во АН СССР, М., 1957.

## § 2. РАННЕЕ КОНФУЦИАНСТВО О МУЗЫКЕ

### КОНФУЦИИ

(551—479 гг. до н. э.)

Конфуций — основоположник одного из ведущих направлений общественно-политической и философской мысли Китая. Основным источником сведений о Конфуции и его учении считают книгу «Луньюй» — «Беседы и рассуждения», в которой зафиксированы высказывания Конфуция и его ближайших учеников. Составление большей части книги относится к V—IV векам до н. э.

Раннее конфуцианство прежде всего интересовалось проблемами этики, морали и управления государством. Конфуций и его последователи придавали значение нравственному самоусовершенствованию личности. В учении Конфуция особенно подробно разработаны принципы взаимоотношений людей, нормы поведения человека в обществе. При разработке этих принципов Конфуций отмечал исключительную роль музыки.

#### [Высказывания о музыке]

Философ сказал: «Если человек негуманен, то что толку в церемониях? Если человек негуманен, то что толку в музыке?»

Примечание: Чэн-цзы говорит: «Гуманность — это истинный небесный закон, и когда он утрачен, тогда нет ни порядка, ни гармонии; а когда их нет, то для чего же нужны правила и музыка?»

Философ, во время пребывания в Ци услышав музыку Шао [Шуня], в течение трех месяцев не находил вкуса в мясе, говоря, что он не ожидал, чтобы эта музыка была в такой степени очаровательна.

Конфуций сказал: «Начинай образование с поэзии, упрочивай его церемониями и завершай музыкой».

Конфуций сказал: «Хотя прежние люди в церемониях и музыке были дикарями, а последующие людьми образованными, но если бы дело коснулось употребления их, то я последовал бы за первыми».

Цзы-лу сказал: «Вэйский государь [Чу Гун-чжэ] ожидает вас [философ], чтобы с вами управлять государством. С чего вы намерены начать?» — «Необходимо исправить имена». — «Вот как! Вы далеко заходите. К чему это исправление?» — «Дикарь ты, Ю, — отвечал философ. — Благородный муж осторожен по отношению к тому, чего не знает. Если имя неправильно [не соответствует действительности], то слово будет противоречить делу, а когда слово противоречит делу, то дело не будет исполнено, и если дело не будет исполнено, то церемонии и музыка не будут процветать, а если церемонии и музыка не будут процветать, то наказания не будут правильны; а когда наказания будут извращены, то народ не будет знать, как ему вести себя. Поэтому для благородного мужа необходимо, чтобы имя он непременно мог сказать и слово исполнить и чтобы в словах его не было ничего бесчестного [недобросовестного]».

На вопрос Цзы-лу о совершенном человеке философ отвечал: «Если взять знание Цзан У-чжуна, бесстрастие Гун-чо, мужество Бяньского Чжуан-цзы, искусство Жан-цю и украсить церемониями и музыкой, то такого еще можно было бы признать совершенным. Для современных совершенных людей, — прибавил он, — зачем непременно такая роскошь; если ныне человек при виде корысти думает о долге, при виде опасности готов пожертвовать жизнью, отдает

людям давно обещанное и не забывает слов, данных в жизни, то и такого можно назвать совершенным».

Конфуций сказал: «Когда во вселенной царит порядок [закон], то церемонии, музыка и войны исходят от сына неба; когда же в ней царит беззаконие, то церемонии, музыка и войны исходят от удельных князей. Когда все это исходит от удельных князей, то редкие из них через десять поколений не теряют власти. Когда все исходит от вельмож, то редкие из них через пять поколений не теряют власти; а когда бразды правления государством находятся в руках чиновников-вассалов, то редкие из них не теряют власти через три поколения. Когда во вселенной царит закон, то правительственная власть не находится в руках вельмож, и народ не участвует в обсуждении дел».

Примечание: По уставам прежних царей, вассальные князья не имели права изменять музыку и обрядовые постановления, а также самовольно объявлять войну.

Конфуций сказал: «Влечений, доставляющих человеку пользу, три, и влечений, причиняющих ему вред, три. Полезные влечения — это находить удовольствие в упражнении, в церемониях и музыке, не переступая должных границ; в рассказах о добре других и во множестве достойных друзей. Вредные влечения — это находить удовольствие во влечении к роскоши, в разгуле и в страсти к пирам [причем разумеются сладострастная музыка и разврат]».

Философ, прибыв в У-чан и услышав звуки музыки и пения, с улыбкой сказал: «Чтобы зарезать курицу, зачем употреблять нож, которым режут быков?» Цзы-ю сказал ему в ответ: «В прежнее время я слышал от тебя, учитель, следующее: — Человек, занимающий высокое положение, если он изучил нравствен-

ный закон, то любит людей; человек же, занимающий скромное положение, когда он изучил нравственный закон, то [высшему] легче им распорядиться». Тогда философ сказал: «Ученики мои, слова Яня верны, и прежние слова мои были шуткою».

Примечание: Цзы-ю был в это время начальником города У-чэн и научил жителей его церемониям и музыке, что, конечно, содействовало смягчению нравов. Но Конфуций нашел, что музыка для такого ничтожного городка — роскошь.

Философ сказал: «Церемонии, говорят, да церемонии! А разве под ними разумеются только подарки [яшмы и шелка]? Музыка, говорят, да музыка! А разве под нею разумеются только музыкальные инструменты [колокола и барабаны]?»

Примечание: Сущность церемоний, их основа, заключается в почтении, а подарки служат только внешним выражением их. Точно так же и основа музыки заключается в гармонии, а инструменты являются только орудием для внешнего выражения ее. Церемонии — это порядок, а музыка — гармония; поэтому в мире нет ни одного предмета, в котором бы отсутствовали эти два начала. Они есть даже у воров и разбойников, потому что им для совершения воровства и грабежей необходимо иметь начальника, которого бы все слушались; без этого у них пойдут раздоры и безначалие, при которых они не могут заниматься своим ремеслом.

Философ сказал: «Я не люблю фиолетовый цвет, потому что он затмевает красный; не люблю Чжэнский напев [сладострастный], потому что он нарушает истинную музыку; не люблю говорунов, ибо они губят государство».

Главный капельмейстер Чжи отправился в Ци; распорядитель музыки при завтраке Гань отправился в

Чу; распорядитель музыки при обеде Ляо ушел в Цай, и распорядитель музыки при ужине Цюе отправился в Цинь; барабанщик Фан-Шу удалился в Хэ-нэй [на север от Желтой реки в Шаньси, а Хэ-вай на юг от нее]; тамбурист У удалился в Хань-чжунь, а младший капельмейстер Ян с клепальщиком Сян удалился на поморье.

**Примечание:** Известно, что музыка составляла одну из прерогатив владетельных князей. Между тем, после преобразования музыки Конфуцием, в царстве Лу три знатные фамилии предвосхитили это право; тогда музыканты, не желая служить узурпаторам, разбрелись по разным частям тогдашнего Китая.

По Чжоускому обряднику удельным князьям полагалось есть три раза в день; причем для возбуждения аппетита играла музыка. Название еды, то есть завтрака, обеда и ужина, перенесено было и на капельмейстеров, управлявших музыкою во время стола.

*Приводится по изданию:* П. С. Попов. Изречения Конфуция, учеников его и других лиц. СПб., 1910.

### С Ю Н Ь - Ц З Ы

(ок. 315—236 гг. до н. э.)

Сюнь-цзы является крупнейшим представителем материалистической мысли в философии Древнего Китая. Получил образование в так называемой академии «Цзиня». Он создал стройное и последовательное учение о природе, отрицающее существование высшей, целенаправляющей силы — творца всех явлений и вещей в мире. Развитие, согласно Сюнь-цзы, совершается по законам, свойственным самой природе. В противоположность Мэн-цзы, Сюнь-цзы разрабатывал теорию о врожденном злом начале человеческой природы. Все лучшее в человеке создается в процессе воспитания. В решении ряда социально-этических проблем Сюнь-цзы оставался на позициях конфуцианства. Учение Сюнь-цзы сыграло исключительную роль в истории развития философской мысли Китая.

### «О музыке»

Музыка — источник радости, а радость свойственна человеку; человек не может жить без радости, когда же он радуется — это находит свое выражение в

его голосе и проявляется в его поступках. Сущность человека, тембр его голоса, поведение — все это проявляется в музыке! Поэтому человек не может обходиться без музыки, музыка же не может не иметь соответствующего выражения. Если не направлять это выражение музыки, возникнет беспорядок. Князья-предки питали отвращение к беспорядку в музыке, поэтому они направляли ее, создавая гимны и оды. Благодаря этому звуки музыки смогли доставлять радость и утратили непристойность, линия мелодии, новые звуки, их окраска и ритм — все это стало волновать людей и вызывать у них хорошие мысли, исчезла возможность появления порочных настроений. Таков путь князей-предков в создании музыки. А Мо-цзы выступает против этого! Что с ним поделаешь!

Когда хорошая музыка звучит в храме предков и ее одинаково внимательно слушают и правители и их министры, это неизбежно приводит к согласию и взаимному уважению. Когда хорошая музыка звучит на женской половине дома и ее одинаково внимательно слушают и отец, и сын, и младший и старший брат, это неизбежно приводит к родственному согласию. Когда хорошая музыка звучит [...] и ее одинаково внимательно слушают и стар и млад, это неизбежно приводит к согласию и послушанию. Поэтому в музыке следует находить гармонию и с ее помощью определять сочетание звуков; согласуя инструмент с необходимым звучанием, украшать ритм, согласуя ритм инструментов, добиваться красоты их звучания. Музыка должна вести всех по правильному пути, должна приводить в порядок все изменения в обществе — таков путь князей-предков в создании музыки. А Мо-цзы выступает против этого! Ну что с ним поделаешь!

Поэтому, когда слушаешь гимны и оды, твои стремления приобретают широту; когда, танцуя, держишь в руках щит и меч и овладеваешь искусством поворотов головы и движений корпуса, твой облик становится мужественным. Когда в танце находишься на отведенном тебе месте и согласуешь движения с ритмом, выравниваются ряды танцующих, а движения танца приобретают необходимую точность. Поэтому музыка

служит целям карательных походов, а также целям сплочения и согласия внутри страны. Когда музыка служит целям карательных походов, это неизбежно приводит к повинению; когда музыка используется в целях сплочения и согласия, это неизбежно приводит к послушанию. Музыка — источник великого единения в Поднебесной, основа гармонии!

Таков путь князей-предков в создании музыки. А Мо-цзы выступает против этого! Ну что с ним поделаешь!

Для князей-предков музыка была средством выражения радости; армия и секира — средством выражения гнева. В выражении своих чувств князья-предки всегда добивались соответствия! Поэтому радость принесла в Поднебесную согласие, гнев устрашал непокорных. Путь князей-предков — это образец правильного соблюдения этикета и любви к хорошей музыке! А Мо-цзы выступает против этого! Поэтому я говорю: в вопросе выбора пути Мо-цзы походит на слепого, который не в состоянии отличить белое от черного, на глухого, не отличающего чистого звука от фальшивого, или на человека, стремящегося попасть в Чу\*, но идущего в северном направлении.

Звуки музыки глубоко проникают в сознание человека, быстро изменяют его; поэтому князья-предки предусмотрительно делали музыку красивой. Когда музыка гармонична и спокойна, в народе царит согласие и благопристойность. Когда музыка сдержанна и мужественна, в народе царят единство и порядок. Когда народ пребывает в согласии и единстве, армия сильна, стены крепки, и враг не смеет подступить к Поднебесной. И весь народ тогда живет спокойно, доволен своими правителями и не помышляет о переезде в другие места. В результате слава Поднебесной гремит, ее величие сияет, а народы всех четырех морей желают видеть ее монарха своим правителем. Таковы основные принципы деятельности князей.

---

\* Чу — название местности, расположенной на юге страны.—  
Прим. составителя.

Когда музыка пуста и порочна, народ распушен и ленив, дик и достоин презрения. Когда народ распушен и ленив, возникают беспорядки, когда народ дик и достоин презрения, возникают споры. Если же возникают беспорядки и споры, слабеет армия, становятся хрупкими стены, и враг угрожает Поднебесной. В этом случае народ лишается покоя и недоволен своими правителями. Поэтому, если отбросить этикет и хорошую музыку, возникнут порочные звуки, а вслед за этим — и возможность быть покоренными и опозоренными. Поэтому князья-предки ценили этикет и хорошую музыку и презирали непристойную музыку. Просвещенный учитель говорит: совершенствовать законы и приказы, исследовать песню за песней, запретить непристойную музыку и в соответствии с требованиями времени совершенствовать музыку, чтобы вульгарная и порочная музыка варваров не могла внести беспорядок в хорошую музыку, — таковы задачи деятельности великого правителя!

Мо-цзы говорит: «Музыка — это то, что отрицают мудрые князья и утверждают конфуцианцы. В этом и состоит ошибка конфуцианцев». Совершенный человек придерживается иной точки зрения: музыка — источник радости мудрых людей. Она способна вызывать и в народе хорошие мысли; глубоко проникая в его сознание, она изменяет его нравы и обычаи. Поэтому князья-предки руководили народом с помощью этикета и музыки, и народ пребывал в мире и согласии.

Когда чувства народа не находят своего правильного выражения в радости и в гневе, возникает беспорядок. Князья-предки питали отвращение к беспорядку, поэтому они совершенствовали себя, исправляли музыку, и в Поднебесной царило послушание. Поэтому вид траурной одежды, звуки плача — все это заставляет страдать разум человека. Латы и шлем, пение в военном строю — все это делает разум человека мужественным. Непристойный вид женщин, вульгарная музыка царств Чжэн и Вэй делают мысли человека распушенными. Латы и шлем, исполнение «шао» и «у» — все это делает мысли человека муже-



ственными. Поэтому совершенный человек не слушает непристойную музыку, не смотрит на распущенных женщин, не произносит неприличных слов.

Порочные звуки рождают в человеке стремление идти наперекор; когда это стремление находит свое воплощение, возникают беспорядки. Хорошие звуки вызывают стремление к послушанию, и когда это стремление находит свое воплощение, возникает порядок. Пение и его результат соответствуют друг другу: хорошее пение порождает добродетель, плохое — порок. Поэтому совершенный человек очень осторожен в выборе музыки.

Совершенный человек игрой на цине и на чу направляет свои устремления, игрой на цинь доставляет радость своему разуму; во время танца он держит в руках щит и секиру, украшает себя перьями и коровьими хвостами, аккомпанирует танцующим на цине, юй, шэне и сяо. Поэтому разум его ясен, как небо, стремления широки, как земля, а наклоны и повороты корпуса чередуются так же точно, как времена года. Отсюда видно, что, когда находит распространение хорошая музыка, стремления людей чисты, когда совершенствуется этикет, добродетель торжествует, слух людей становится чутким, а зрение — острым, их нрав приходит в спокойное состояние, легко изменяются привычки и обычаи, в Поднебесной царит мир, хорошее и прекрасное, развиваясь и дополняя друг друга, доставляют людям радость. Поэтому я говорю: музыка — источник радости. Но совершенный человек радуется, когда достигает правильного пути, ничтожному же человеку для радости достаточно добиться лишь исполнения своих желаний. Когда правильный путь ограничивает желания, это приводит к радости и не вызывает беспорядка; когда же, стремясь к осуществлению всех своих желаний, забывают о правильном пути, это приводит к смутам и не доставляет людям радости. Поэтому музыка направляет человека к радости; музыкальные инструменты из металла, камня, шелковых нитей [струнные] и бамбука направляют человека к добродетели. Когда распространяется хорошая музыка, народ стремится встать

на правильный путь. Отсюда ясно, что музыка — это высшее средство совершенствования людей! А Мо-цзы выступает против музыки!

Музыка — это то, чему нужно следовать и что нельзя отвергать; этикет — это то, что нужно соблюдать и что нельзя изменять. Музыка соединяет одинаковое, этикет разъединяет отличное. Единство музыки и этикета неизбежно проникает в сознание людей. Глубоко исследовать сущность вещей и по мере возможности изменять их — такова роль музыки! Поощрять честность и отметать ложь — такова сущность этикета. А Мо-цзы выступает против этого! Потому его и казнили!

Просвещенные монархи давно умерли, и некому больше исправлять музыку и этикет. Когда глупец берется изучать их, он лишь вредит себе! Совершенный человек понимает значение музыки — это и составляет его добродетель. Когда творят произвол и порочат хорошее, это значит, что совершенного человека не слушают. Как все это печально! Совершенный человек не может добиться успеха! Хотя его ученики и усердно изучают музыку, они все равно ничего не могут достигнуть.

Признаки хорошей музыки таковы: громко звучит чу; мощно льются звуки чжуна, резко прерываемые ударами в цин; строго и вместе с тем мягко звучат юй и шэн; безудержно льются трели сяо, гуана и юэ, широко звучит сюань, весело — сэ, нежно и мягко — цинь; пение совершенно по своей чистоте; фигуры танца сменяют друг друга с той же точностью, как и времена года. Чу — господин музыки! Поэтому чу можно сравнить с небом, чжун — с землей, цин — с водой, юй, шэн, сяо, гуань и юэ — со звездами, солнцем, луной; тао, чжу, фугэ и кунцзе — с обычными вещами.

Спрашивают: как познать смысл танцев? Отвечаю: танцующий сам себя не видит и не слышит, тем не менее наклоны его головы и корпуса, движения, темп танца — все это строго определено, он добивается полного ритмического соответствия наклонов головы со звуками чжуна и чу и не допускает движений, которые не согласуются с этим ритмом. Это результат

правильного следования в танце желаниям всех танцующих!

Когда я вижу, как соблюдается этикет во время приемов в округе, я знаю, что и государю легко воспитывать народ.

Хозяин лично приглашает лишь гостя и его сопровождающих, все же остальные, кого гость сочтет нужным привести, приходят вместе с ним сами. Когда приглашенные доходят до ворот дома хозяина, тот поклоном приветствует главного гостя и его сопровождающих, остальные гости входят в ворота без приветствия хозяина. В этом — различие в церемониале между знатными и презируемыми людьми! Приглашая гостя в дом, хозяин отвешивает ему три поклона — так они доходят до порога. После троекратного взаимного приглашения войти в дом гость переступает порог. Хозяин поклоном благодарит его за посещение и подносит вино, которое гость выпивает за здоровье хозяина. Таково полное соблюдение правил вежливости; они не распространяются на сопровождающих. Что же касается остальных гостей, то, войдя в дом, они принимают вино, капают его на пол и выпивают стоя, не предлагая гостя за здоровье хозяина, после чего удаляются. Таково различие в церемониале между благородными и низкими людьми! Затем в дом входит музыкальный распорядитель с певцами, которые исполняют три песни. Хозяин преподносит им вино. Во двор входят музыканты с юй, шэнами и сяо и исполняют перед домом три номера. Хозяин также преподносит им вино. Далее следуют еще три номера, где певцы и музыканты сменяют друг друга. Наконец, певцы и музыканты трижды выступают все вместе. Музыкальный распорядитель объявляет об окончании концерта и уходит. Двое мелких служащих хозяина преподносят гостю и его сопровождающим кубки с вином, и только тогда в свои права вступает распорядитель приема. Вот что значит провести прием тепло, радостно и пристойно. Гость пьет за здоровье хозяина, хозяин — за здоровье сопровождающих гостя, сопровождающие — за здоровье остальных гостей; молодые и старые рассаживаются согласно возрасту, и

только за ними садятся слуги хозяина. Вот что значит проявить на приеме почтительность к старшим и в то же время не забывать никого! Те, кто раньше удалился, сняв обувь, снова входят в дом, садятся, и им без счета подносят кубки с вином. Согласно правилам, приемы не должны мешать делам — ни утром, ни вечером. Когда гость уходит, хозяин с поклоном провожает его — правила приличия соблюдаются до конца! Вот что значит провести прием спокойно и не вызвать беспорядка. Различать знатных и презируемых, благородных и низких, проявлять теплоту, радость и не быть распушенным, почитать старших и в то же время не забывать никого — всего этого достаточно для самоусовершенствования и спокойствия в государстве. Когда во всех государствах спокойно, мир царит и в Поднебесной. Поэтому я говорю: когда я вижу, как соблюдается этикет во время приемов в округе, — я знаю, что и государю легко воспитывать народ!

Признаки эпохи смуты и беспорядка таковы: люди носят роскошные одежды, мужчины прихорашиваются, как женщины, нравы распущены, люди стремятся к наживе, их действия беспорядочны, а звуки и музыка — непристойны; люди не соблюдают правил приличия и стремятся лишь к внешней красоте, в поддержании своего существования не соблюдают порядка, при похоронах близких допускают непочтительность и проявляют скупость, презируют этикет и чувство долга и восхищаются лишь смелостью; если бедны — разбойничают, если богаты — бесчинствуют. В эпоху мира и порядка все обстоит как раз наоборот.

«Восточный альманах», вып. 3. М., Гослитиздат, 1960, стр. 95—100. Перевод В. Феоктистова.

### «Л И Ц И» \*

«Лици» — «Книга установлений», или «Записки о нормах поведения». Время составления книги, вероятно, III—II века до н. э. В «Лици» получили свое закрепление нормы, регламентирующие моральное поведение последователей конфуцианского учения. Одна из глав книги носит название «Юэци» — «Записки о музыке». В ней говорится о роли музыки в жизни общества.

\* Перевод выполнен по изданию «Mémoires sur les bien-

## «Записки о музыке» \* («Юэци»)

Все музыкальные звуки рождаются в человеческом сердце. Движения человеческого сердца вызываются внешними предметами. Возбужденные внешними предметами движения [сердца] находят воплощение в голосе. Этому голосу должны ответить другие, ему соответствующие, и вот получается различие. Исполнение ансамблем различных гармонирующих звуков музыкального произведения вместе со щитами, секирами, веерами из перьев и бунчуками \*\* называется музыкой.

Музыка происходит от звуков. Их основа — чувства, рожденные в человеческом сердце внешними предметами. Поэтому, когда сердцу печально, то звук резкий и замирающий, когда в сердце удовольствие, то звук широкий и медленный; в сердце радость — звук внезапный и раскатистый, в сердце гнев — звук грубый и свирепый, в сердце почтение — звук открытый и отчетливый, в сердце любовь — звук гармоничный и мягкий. Эти шесть чувств — не от природы. Они возбуждаются внешними предметами.

Поэтому древние цари относились с таким вниманием ко всему, что может возбудить чувство: при помощи правил поведения они руководили желаниями, при помощи музыки приводили в согласие звуки и голоса, управление обеспечивало единство в действиях, наказания предотвращали разврат. Правила поведения, музыка, наказания и управление в конечном счете едины. Они направлены к тому, чтобы привить общие чувства народу и создать упорядоченный строй.

Все музыкальные звуки идут от человеческого сердца. В нем рождаются чувства, воплощающиеся в голосе. Музыкой становится голос, украшенный искусством. Поэтому в мирное время, когда управление

seances et les cérémonies. Tr. S. Couveur, Paris, 1951, t. II, p. I, p. 45—114 (китайский текст с французским и латинским переводами).

\* Перевод и примечания В. А. Рубина \*\*.

\*\* Щиты, секиры, веера из перьев и бунчуки — аксессуары, употреблявшиеся при танцах в Древнем Китае.

правильно и гармонично, музыка выражает спокойствие и радость. Во времена смуты, когда управление пристрастно и несправедливо, музыка выражает недовольство и гнев. Во времена гибели государства, когда народ отягощен невзгодами, музыка выражает скорбь и озабоченность. Настроенность музыки связана с политикой.

Первая нота гаммы (гун) означает властителя, вторая (шан) — его слуг, третья (цзюе) — народ, четвертая (чжи) — трудовую повинность, пятая (юй) — вещи. Когда правильны эти пять звуков, то музыка гармонична. Когда же первая нота расстроена, то звук грубый. Значит, князь высокомерен. Когда расстроена вторая нота, то звук неровный. Значит, чиновники недобросовестны. Когда расстроена третья нота, звук печальный — народ недоволен. Когда расстроена четвертая нота, звук жалобный — трудовая повинность тяжела. Когда расстроена пятая нота, звук оборванный — вещей не хватает. Когда же расстроены все пять звуков, наступает всеобщее равнодушие. Когда дошло до этого, государство может погибнуть со дня на день.

Музыка княжеств Чжэн и Вэй была музыкой смут и волнений. Здесь пренебрегали порядком. В стране тутовых деревьев над рекой Бу звучала музыка гибнущего государства. Правительство распалось, народ рассеивался; клеветали на высших, искали своих личных выгод, и зло нельзя было остановить.

Все музыкальные звуки идут от человеческого сердца; музыка связана с отношением человека к человеку. Поэтому звери и птицы знают голоса, но не знают музыкальных звуков. Люди простые и необразованные знают музыкальные звуки, но не знают музыки. И только благородные люди могут знать музыку. Поэтому нужно разбираться в голосах, чтобы понимать музыкальные звуки, нужно разбираться в музыкальных звуках, чтобы понимать музыку, нужно разбираться в музыке, чтобы понимать политику. Только в этом случае будет достаточно знаний для правильного руководства. Невозможно рассуждать о музыкальных звуках с тем, кто не знает голосов, невозмож-

но рассуждать о музыке с тем, кто не знает музыкальных звуков. Знающий музыку глубоко понимает правила поведения и ритуал. Постигнувших музыку и ритуал можно назвать людьми, достигшими совершенства в поведении, ибо совершенство в поведении — это достояние.

Совершенство музыки не в изобилии звуков. Красота торжественной жертвы предкам — не в изысканности блюд. Сэ, в сопровождении которых исполняют песню «Цинмяо»\*, имеют красные струны и большое [резонаторное] отверстие в дне. Исполнение начинают на одном сэ, а потом вступают еще три, и все же в этих звуках много лишнего. По ритуалу торжественного жертвоприношения предкам сначала приносят темное вино, а потом соленую рыбу. Главное блюдо не согласуют с другими, и все же слишком много изысканности. Древние цари, устанавливая правила ритуала и музыки, не думали об удовлетворении желаний рта, желудка, глаз и ушей, а лишь о том, чтобы научить народ умерять любовь и ненависть и исправить тех, кто не идет правильным путем.

Человек при рождении чист и спокоен, такова природа, данная ему небом. Его движения рождаются от соприкосновения с предметами, и сущность их — желание. Познав предметы, он начинает любить и ненавидеть их. Если любовь и ненависть не умеряются изнутри, то он дает себя увлечь внешними предметами и не в силах уже вернуться обратно. Полученные им от неба качества уничтожаются. Ибо предметы действуют на человека непрерывно, и если он не управляет чувствами влечения и отвращения, которые они внушают, то предметы подступают к человеку и порабощают его. [Тогда] человек теряет все то, что у него от неба, и приобретает дурные желания. Его сердце становится врагом разума, несправедливым, хитрым, фальшивым, сам он становится смутьяном и развратником. Тогда сильные начинают чинить насилие над слабыми, большинство бесчинствует над меньшинством, хитрые обманывают простосердечных, дерзкие

\* См. Шицзин, Чжоу-сун, книга I, песня 1.

мучают робких; больным и увечным не помогают; старики, дети и одинокие не находят поддержки. Это путь великой смуты.

Древние цари, устанавливая правила ритуала и музыки, упорядочивали действия человека. Похоронные церемонии регулировались положениями об одежде, о стогах и плаче; положения о чжуне и чу, шитах и секирах регулировали отдых и веселье. Положения о браке, о возложении шапочки совершеннолетия и заколки на волосы предназначены были для того, чтобы отделить мужчину от женщины. Положения о стрельбе в цель из лука, о пирах на сельских праздниках и приемах при дворах властителей регулировали взаимные отношения. Правила поведения упорядочивали чувства народа; музыка приводила к гармонии его голоса. Управляли так, чтобы осуществить это; наказания препятствовали всякому нарушению этого порядка. Когда правила поведения, музыка, наказания и управление достигают полного развития, то это значит, что осуществляются предначертания древних царей.

Музыка создает общность, ритуал и правила поведения — различие. Общность — это взаимная любовь, различие — это взаимное уважение. Когда побеждает музыка, все плывут по течению; когда побеждает ритуал и торжествуют правила поведения, люди отдаляются друг от друга. Когда музыка и правила поведения в гармонии, то чувства упорядочены и выражение их изящно. Когда правила поведения поддерживают справедливость и порядок, то соблюдается дистанция между благородными и низкородженными. Когда музыка рождает красоту и общность, то устанавливается гармония между высшими и низшими. Когда ясно видят, что нужно любить и что ненавидеть, то легко отличить добрых от злых. Когда при помощи наказаний подавляют злодеев и при помощи почестей вознаграждают добрых, то можно сказать, что управление каждому воздает по заслугам. Если человечность проявляется в любви к народу, а справедливость — в наставлении его, то управление идет правильным путем.

Музыка идет изнутри, ритуал и правила поведения — от внешних выражений. Раз музыка идет изнутри, она чиста и спокойна. Раз ритуал идет от внешних выражений, то он изящен. Великая музыка должна быть легкой и естественной, великий ритуал должен быть простым. При совершенной музыке не было недовольства, при совершенном ритуале не было борьбы. Управлять Поднебесной значит уметь применять правила поведения и музыку. Если прекращается насилие и грабеж, князья повинуются сыну неба, оружие откладывают, пять наказаний не применяют и у народа нет причин жаловаться, — это значит, что музыка распространилась повсюду. Если сыну неба удастся установить родственную любовь между отцом и сыном, ясный порядок среди старших и младших, так что взаимное уважение царит между четырьмя морями, — это значит, что соблюдаются правила поведения.

Великая музыка — как гармония неба и земли. Великий ритуал — как различные категории на небе и земле. Установленная гармония приводит к тому, что каждая вещь идет своим путем и не сбивается. Определенным категориям соответствуют жертвы, приносимые небу и земле. В видимом мире любят музыку и соблюдают ритуал, в невидимом мире чтут высших и низших духов, и тогда-то между четырьмя морями устанавливается взаимное уважение и всеобщая любовь. При выполнении ритуала действие меняется, но взаимное уважение остается; при исполнении музыки искусство меняется, но взаимная любовь остается. И там, и тут чувства общие. Поэтому мудрые правители установили взаимную преемственность, действие должно было соответствовать времени года, а названия песни — славным делам.

Чжун, чу, чуань, цин, юэ, щиты, боевые топоры употребляются при исполнении музыки. Украшение музыки — наклоны корпуса и головы, определенное расположение музыкантов, медлительность и быстрота движений во время танцев. Предметы, употребляемые при выполнении ритуала, — круглые или квадратные сосуды, столики, символические фигуры и эмблемы.

Подниматься и опускаться соответственно своему рангу, носить по одному или по два платья — все это как бы украшение ритуала. Поэтому те, кто знал чувства, которые выражают ритуал и музыка, могли создавать их; те, кто знал их украшения, могли обучать им. Творцы называются мудрецами, обучающие — умными. Умные и мудрецы — эти слова обозначают тех, кто обучает, и тех, кто творит.

Музыка — гармония неба и земли. Ритуал [нормы поведения] — порядок, существующий среди вещей на небе и на земле. Гармония способствует развитию всего существующего, порядок сохраняет различие среди этой массы. Источник музыки на небе, правила ритуала возникают на земле. Когда правила нарушаются, возникает беспорядок, когда искажается творчество музыки, рождается смута. Лишь ясное понимание того, что относится к небу и земле, может привести к процветанию ритуала и музыки.

Чувства, выражаемые музыкой, ведут к полному соблюдению обязанностей, которые налагают отношения между людьми; роль музыки здесь заключается в возбуждении веселья, радости и благоволения. Сущность ритуала [норм поведения] состоит в неукоснительной правильности и умеренности, а порядок его соблюдения требует серьезности, благоговейной почтительности и послушания. Выполнение правил поведения и исполнение песен в сопровождении инструментов из металла и камня при совершении обрядов в храме предков и принесении жертв духам — покровителям земли гор и рек — все это известно и народу.

Древние цари, совершив подвиги, создали музыку и песни; установив порядок, они ввели ритуал. Великолепные подвиги воспеваются в прекрасной музыке, ясный порядок выражается в полном ритуале. Если исполняются только танцы со щитами и секирами, то музыку нельзя считать прекрасной. Если в жертву приносится только жареное или вареное мясо, то ритуал нельзя считать совершенным. Пять древних императоров\* жили в разные эпохи и слагали неодина-

\* Пять императоров: Фуци, Шэньнун, Хуанди, Яо и Шунь. Это легендарные фигуры.

ковую музыку. Три древних царя\* жили в различные времена, и в их ритуале нет преемственности. Музыка, доведенная до крайности, рождает печаль; ритуал, выполняемый небрежно, становится односторонним. Не великий ли нужен мудрец, чтобы великолепная музыка не рождала печаль и чтобы ритуал не стал односторонним?

Небо наверху, земля внизу и живые существа, распределенные по особым видам, — вот основанный на различии порядок и действие ритуала. Все течет, не останавливаясь, и развивается, соединяясь — вот основанная на единстве радость музыки. Человечность — это как бы рождение растения весной и рост его летом, справедливость же — сбор урожая осенью и сохранение его зимой. Человечность ближе к музыке, справедливость — к ритуалу. Музыка широкая и гармоничная возбуждает высших духов и ведет их на небо, ритуал точный и правильный успокаивает низших духов и прикрепляет их к земле. Поэтому-то мудрецы создавали музыку, отвечавшую небу, и устанавливали ритуал, соответствовавший земле. Когда ритуал и музыка ясны и совершенны, то небо и земля действуют правильно.

Небо возвышенно, земля низка — так устанавливается отношение между господином и слугой. Как высокие и низкие предметы, существует высокое и низкое положение в обществе. У движения и неподвижности есть постоянные законы, так же постоянна разница между большими и маленькими людьми. Мanners и правила отличаются в различных сословиях, вещи различаются в зависимости от группы, к которой принадлежат. И сущности, и судьбы их неодинаковы. На небе — образы [солнца, луны, созвездий], на земле — формы [растений и животных]. Так в ритуале отражается различие неба и земли. Земные пары поднимаются наверх, небесные пары опускаются вниз, принципы инь и ян взаимодействуют друг с другом,

\* Три древних царя — основатели трех древних династий: Юй — династии Ся, Тан — династии Шан, Вэнь-ван — династии Чжоу.

небо и земля влияют друг на друга. Грохочет гром, поднимается ветер, и проливается дождь, движется время, проходя через четыре сезона, дни и месяцы приносят тепло — и вот в мире все изменяется и развивается. Так в музыке выражается гармоническое согласие неба и земли. Когда изменения происходят не вовремя, они не приносят плодов, когда нет четкого разделения между мужчинами и женщинами, возникают смуты. Так тонко чувствуют и откликаются на все небо и земля. Ритуал и музыка достигают неба и ползут по земле, они действуют с принципами инь и ян и вступают в общение с земными и небесными духами, поднимаются до высочайших вершин и доходят до отдаленнейших далей, проникают в глубочайшие бездны и проходят через самые плотные толщи. Музыка — великое начало, ритуал — оформление и завершение. Небо, [порождающее все], действует без усталости, земля, [все формирующая], остается недвижимой. Движение и неподвижность [создают все, что живет] между небом и землей. Поэтому-то великие мудрецы и говорили «ритуал и музыка» [считая, что эти слова обнимают все].

Некогда Шунь изобрел пятиструнный цинь и с ним исполнял южные напевы. Куй\* впервые упорядочил музыку, и она стала служить для награждения князей. При ее помощи сын неба награждал тех из них, кто заслужил этого своими достоинствами. Если их доброта и благоволение расцветали в изобилии и наставления, [которые они давали народу], были возвышенны, то их хлеба созревали вовремя, и тогда-то их награждали [разрешением иметь хорошую музыку]. Поэтому-то у тех, кто управлял народом добросовестно, ряды танцоров и музыкантов были длинны, у тех же, кто управлял небрежно, ряды танцоров и музыкантов были коротки. Их танцы давали возможность судить об их достоинствах, так же как посмертный титул дает возможность судить о поведении [при жизни].

\* Легендарный управляющий музыкой при Шуне.

Песня «Дачжан» славилась [добродетели Яо], «Сяньчи» — сочетание добродетелей [в лице Хуанди], «Шао» — продолжение [достоинств Яо в Шуне], «Ся» — великого [Юя], музыка династий Инь и Чжоу — совершенство [качеств их основателей].

Согласно закону неба и земли, когда холод и жара приходят не вовремя, возникают болезни; когда ветер приносит дождь, льющий без меры, наступает голод. Наставления [правителей] народу — это холод и жар; когда они даются не вовремя, страдает целое поколение. Действия [правителей] по отношению к народу — это ветер и дождь; когда они не умеряются ничем, то становятся безуспешными. Вот почему древние цари пользовались музыкой в качестве метода управления. Когда музыка хороша, то и действия благотворны.

Свиней кормили зерном и делали вино не для того, чтобы умножать несчастья, и все же широкое распространение вина приносило много бед. Все больше становилось тяжб и уголовных дел. Тогда древние цари ввели ритуал для вина, по которому, выпив один бокал, хозяин и гости должны были сто раз поклониться друг другу. Теперь даже те, кто пил целый день не переставая, не напивались допьяна. Таким образом древние цари предотвратили несчастья, пристрававшие от вина, и еда и питье стали вызывать веселье на пирах. Музыка способствует проявлению лучших качеств, ритуал — пресечению разврата. Древние цари ввели правила для смягчения выражений скорби при большом горе и выражений радости при счастливых событиях. Эти правила обозначали границы радости и скорби. Что же касается музыки, то мудрецы любили ее, считая, что она может облагородить сердце народа, сделать глубокими его чувства, изменить нравы и преобразовать обычаи. Это и побудило древних царей обучать [народ] музыке.

Человек состоит из крови, паров и разумного начала. Испытываемые им чувства скорби, радости, удовольствия и гнева непостоянны — они возникают под влиянием внешних предметов и лишь потом выявляют его характер. Поэтому звук короткий и замираю-

щий обозначает, что народ озабочен и печален; звук беспечный, полный украшений и размеренный — что народ здоров и доволен; звук грубый, свирепый, гневный и мощный, полный ярости в начале и возмущения в конце, означает, что народ тверд и жесток; звук честный, прямой, серьезный и искренний — что народ почтителен и скромный; звук щедрый, приятный и гармоничный — что народ полон благоволения, симпатии и нежности. Звук тягучий, лукавый и рассеянный, напоминающий песни дикарей, говорит о том, что народ погряз в разврате и смутах.

[В музыке] древние цари считали самым важным природу человека и его чувства. Изучая их, они старались привести в соответствие с ними размеры [инструментов], число [их частей] и упорядочить их при помощи ритуала и справедливости. В музыке отражалась гармония [двух основных начал] живого, и она шла путем пяти постоянных элементов, соответствующих пяти добродетелям, так, чтобы распространение принципа ян не стало рассеянностью, неподвижность принципа инь не стала скованностью, чтобы твердость не выродилась в гнев, а мягкость — в робость. Эти четыре начала развиваются внутри и проявляются вовне, каждая согласно своему положению и не мешая друг другу. Были установлены школы различных ступеней, где приучали исполнять песни под аккомпанемент и где тщательно вникали в их вариации и фиоритуры, с тем чтобы привести их в соответствие с добродетелью и благорасположением. Точность звуков устанавливалась с помощью трубочек различных размеров, которые располагались в порядке с первой до последней, чтобы таким образом представить правильное выполнение обязанностей и принципы отношений между близкими и далекими, между благородными и низкими, между старшими и младшими и между мужчинами и женщинами. Поэтому-то и говорят, что созерцание музыки открывает ее глубину.

Когда почва истощена, на ней не вырастают деревья и травы, когда вода взбаламучена, в ней не растут рыбы и черепахи, когда в упадке жизненные



силы, живые существа не развиваются, когда царят смуты и беспорядки, обычаи делаются жестокими, а музыка — сладострастной. Звуки печали тогда лишаются серьезности, звуки радости — спокойствия; небрежность и распушенность [по отношению к ритуалу] приводят к нарушению меры, потворство [дурным наклонностям] — к забвению основных [человеческих достоинств]. Звук широкий и долгий означает тогда преступные стремления, звук короткий и быстрый — похотливую озабоченность. Затрагивается дух непринужденного общения, и уничтожаются черты, способствующие согласию и миру. Мудрец презирает такую музыку.

Когда фальшивые звуки действуют на человека, в нем возбуждаются злые чувства, а проявление злых чувств рождает сладострастную музыку. Когда на человека действуют правильные звуки, в нем возбуждаются добрые чувства, а проявление их рождает гармоничную музыку. [Музыка соответствует чувствам, как] при пении первый голос соответствует второму.

Все предметы, извилистые и косые, кривые и прямые следуют своим путем, и закон взаимодействия всех существ друг с другом выражается по-разному в каждом роде. Поэтому мудрый человек возвращается к добрым чувствам, чтобы с ними согласовать свои стремления. Желая правильно построить свое поведение, он проводит различие [между добрыми и злыми делами]. Фальшивые звуки и непристойные зрелища не привлекают его внимания, сладострастная музыка и жестокие нравы не достигают его сердца, дух лени, небрежности, порока и разврата не пристает к его телу. Уши, глаза, рот, нос, сердце, разум и все части его тела он приучает к послушанию и заставляет делать, что им полагается. И лишь после этого он выражает свои чувства в песнях под звуки цинь и сэ, которые сопровождаются танцами со щитами, секирами, веерами и бунчуками и завершаются звуками сяо и гуань. Блеск совершенства его поведения приводит к гармонии четырех времен года и к правильному движению всех существ и предметов. Звуки ясные и светлые представляют небо, сильные и широкие —

землю, начало и конец музыкального произведения олицетворяют четыре времени года, круги [танцующих] — ветер и дождь, [пять звуков гаммы] — пять цветов, составляющих прекрасное целое и не смешивающихся друг с другом, [восемь видов инструментов] — ветры с восемью главных направлений, дующие не отклоняясь от своего курса. При этом постоянно соблюдается мера и число, высокие и низкие звуки дополняют друг друга, начальные и конечные звуки друг из друга рождаются, звуки чистые и замутненные согласуются друг с другом и попеременно играют ведущую роль. Когда музыка исполняется по-настоящему и точно выполняются предписания, то глаза и уши ясно воспринимают, кровь и жизненный дух в согласии и гармонии, исправляются нравы и улучшаются обычаи, спокойствие царит во всей Поднебесной. Поэтому говорят: «Музыка — это радость». Мудрому человеку доставляет радость выполнение его принципов, обычному человеку радость доставляет исполнение его желаний. Тот, кто упорядочивает свои желания в соответствии со своими принципами, радуется и не совращается. Тот же, кого желания заставляют забывать о его принципах, впадает в соблазн и лишается радости.

Мудрый человек возвращается к добрым чувствам, чтобы с ними согласовать свои стремления. Он распространяет музыку, чтобы дополнить ею наставления, и когда музыка исполняется по-настоящему, то стремления народа хороши. Тогда появляется совершенство в поведении. Совершенство в поведении — крайнее проявление человеческой природы, музыка же — цветение этого совершенства. Металлы, камень, шелк и бамбук — материалы, из которых делают музыкальные инструменты. В стихах выражаются стремления и чувства музыки, в песнях соразмеряется звук ее голоса, а в танцах приводится в движение ее тело. Корень этих трех видов музыки в сердце, музыкальные инструменты лишь сопровождают их. Когда чувство глубоко, выражение его прекрасно, когда жизненный дух наполняется, преобразуется человеческая душа. Когда гармония и повино-

вание накапливаются внутри, то цветение их [в музыке] прорывается наружу. Ничто так не противится фальши, как музыка.

Музыка — это движение сердца, звуки — проявление музыки, а внешние аксессуары — украшение звуков. Мудрый человек за основу берет движение сердца и рождающееся отсюда музыкальное вдохновение выражает в звуках. Лишь после этого он думает об украшении. [При исполнении песни «Да-у»] первый раз бьют в барабан, чтобы привлечь всеобщее внимание. Снова бьют в барабан, оповещая, что войска двинутся вперед. Усмирив беспорядки, войска возвращаются. Танец идет быстро, но не порывисто; музыканты неподвижны, но не бездеятельны. [У-ван] счастлив, что выполнил свой план и шел своим путем, не уставая. Он прошел этот путь полностью, и желания его проявились, и справедливость установлена. В конце песни прославляется добродетель. Такая музыка приводит мудрого человека к тому, чтобы любить добро, простого человека — к признанию своих ошибок. Поэтому говорят, что великое деяние музыки заключается в том, что она ведет народ по правильно-му пути [...]

Музыка выражает радость, вызванную тем, что послужило ей причиной, в ритуале высказывается признательность за те благодеяния, которые послужили его началом. Музыка славит совершенство в поведении, ритуал является свидетельством признательности и пиетета.

Так называемая «великая колесница» [далу] была колесницей сына неба. У сына неба были знамена с фигурами драконов, составленные из девяти шелковых полос с отдельно свисающими концами. Были у него и знамена с синей и черной оторочкой, на которых были изображены драгоценные черепахи. Все это, как и стадо коров и овец, использовалось для награждения [сыном неба] князей.

Музыка выражает чувства, которые не могут измениться, ритуал — правила, которые нельзя менять. Музыка объединяет общее, ритуал различает разное. Ритуал и музыка обнимают все человеческие чувства.

Музыке свойственно исследовать корень человеческих чувств и выяснять, что должно быть исправлено. Основа ритуала и правил поведения — прославление честности и изгнание фальши. Ритуал и музыка отражают чувства неба и земли, позволяют нам подойти к совершенству славных предков, поднимают низших духов и опускают высших, способствуют формированию тонких и грубых тел и заставляют отца и сына, господина и слугу соблюдать предписанные отношения.

Когда великий человек почитает ритуал и музыку, то блещет творческая сила неба и земли. Небо и земля сливаются в гармонии, и сходятся принципы инь и ян. Все живое согревается ласковым теплом неба и по-матерински вскармливается землей, расцветают деревья и травы; распрямившись, выходят на поверхность посеянные в землю семена; взлетают вверх птицы; рождаются и растут олени; насекомые, замершие в спячке, выходят на свет и оживают; птицы высиживают и согревают яйца; животные, покрытые шерстью, зачинают и вскармливают своих детенышей; птенцы не погибают в яйцах, и зародыши — во чреве матери. Таково действие музыки.

Музыка не означает ни звуков [полутонов] хуанчжун и да-люй, ни звуков струнных инструментов и песен; не означает она и манипуляций со щитами. Все это для музыки малозначительно. То же самое относится и к танцам, исполняемым детьми. Размещение верхних и нижних циновок, расположение жертвенных столов и чаш, сосудов из бамбука и из дерева, как и их подъемы и опускания, — все это малозначительно для ритуала, почему и заботятся об этом прислуживающие. Тот, кто возглавляет исполнение музыки, выбирает звуки и стихи и, обратившись лицом на север, играет [на чу, гуцине и сэ]. В храме предков определяет церемонию тот, кто произносит слова молитвы, и он держится позади представляющего духов предков. При похоронной церемонии, проходящей по предписаниям династии Шан, решение также принимается тем, кто произносит слова молитвы, и он держится позади хозяина. Совершенство добродетели

выше совершенства искусства; нравственное поведение идет впереди правильного выполнения обязанностей. Поэтому древние цари прежде всего отличали высшее от низшего и первое от последнего и лишь затем упорядочивали Поднебесную.

Вэйский князь Вэнь-хоу\* задал Цзы Ся\*\* вопрос: «Когда, одетый в парадное платье, с шапкой со свисающими яшмовыми украшениями на голове, я слушаю старинную музыку, то мне скучно и я боюсь заснуть; когда же слушаю песни Чжэн и Вэй, то забываю об усталости. Осмелюсь спросить, почему так по-разному влияет на меня старинная и новая музыка?».

Цзы Ся ответил: «В старинной музыке ряды танцующих в порядке продвигаются вперед и назад, здесь царит всеобъемлющая гармония звуков. Струнные и деревянные инструменты, шэн и хуан — все они молчат, пока не забьет чу. Начало музыки напоминает о Вэнь-ване\*\*\*, усмирение беспорядков в конце — об У-ване. Удары сяна поддерживают порядок, при помощи я умеряется быстрота. Мудрый человек, прослушав такую музыку, объясняет ее содержание, говоря о древности, исправляет собственное поведение и свою семью, а затем стремится установить справедливость и спокойствие в Поднебесной. Такова старинная музыка.

А в новой музыке ряды танцующих двигаются вперед и назад, склонившись, звуки порочны и скверны до крайности, выступают комедианты, карлики и шуты, подобные обезьянам. Мужчины здесь смешаны с женщинами, и отца не отличишь от сына. Прослушав такую музыку, не следует о ней говорить и затрагивать древность. Такова новая музыка. Вы спрашивали меня о музыке, а то, что вы любите, — музыкальные звуки. Они приближаются к музыке, но это не одно и то же».

\* Правил в 445—396 гг. до н. э.

\*\* Ученик Конфуция.

\*\*\* Отец основателя династии Чжоу У-вана (У-ван правил в 1027—1025 гг. до н. э.),

«Осмелюсь спросить, в чем же их отличие?» — сказал Вэнь-хоу.

Цзы Ся ответил: «В древности небо и земля следовали [правильным путем], и каждое из четырех времен года наступало в свой черед. Народ вел себя хорошо, все пять видов хлебов\* давали богатый урожай, не возникало лихорадок и других болезней, не появлялось привидений и дурных предзнаменований. Это называется великим соответствием. Затем совершенномудрые установили основы отношений между отцом и сыном и господином и подданным. Эти основы были определены правильно и обеспечили устойчивость в Поднебесной. Лишь после этого были отрегулированы шесть тонов, приведены в гармоническое соответствие пять звуков, и стали петь под звуки лютни оды и песни Ши. Это песни, в которых воспеваются совершенство в поведении, и такие песни называются музыкой. В Ши говорится: «[Верховный повелитель] молча позаботился о том, чтобы совершенство в поведении [Ван-цзи] было воспето в песнях; его добродетель получила свет ума и силу различать людей, формировать их и управлять ими. Став ваном такой большой страны, он сумел добиться повиновения и любви своих подданных. Вэнь-ван, его наследник, был безупречен; верховный повелитель был к нему милостив, и эту милость он передал сыновьям и внукам\*\*». Это относится к старинной музыке. Разве [по сравнению с нею] не предосудительны те музыкальные звуки и песни, которые вам нравятся?»

Вэнь-хоу промолвил: «Осмелюсь спросить, откуда взялись скверные песни?»

Цзы Ся ответил: «Песни Чжэн родились из распущенности и разврата, песни Сун — из приверженности к пирам и к женщинам, песни Ци — из заносчивости

\* В Древнем Китае под пятью видами хлебных растений подразумевались рис, два вида проса, пшеница и бобы.

\*\* Шицзин, Да-я, книга I, песня 7. Книга песен получила название «Шицзин» («Классический канон песен») в эпоху Сун (X—XIII вв.). До этого она называлась «Ши» («Песни»).

и гордости. Песни этих четырех княжеств полны плотского распутства и разрушают порядочность и добродетель. Их не следует исполнять при жертвоприношениях духам предков.

В Ши говорится: «В почтительной гармонии объединяются звуки; предки к ним прислушиваются»\*. «Су» означает «почтительность», «юн» — «гармонию»\*\*. Почему не выполнять своих обязанностей с почтительностью и гармонично?

Будучи человеком, правитель должен внимательно следить за собственной любовью и ненавистью. То, что любит правитель, делают его приближенные, а тому, что делают высокопоставленные, подражает народ. Недаром в Ши сказано: «Очень легко совратить народ». Это подтверждает мою мысль.

Лишь после того, [как стали исполнять песни, в которых воспевалась добродетель], совершенномудрые ввели тао, чу, кун, цзе, сюань и чи. Звуки этих шести инструментов были предназначены для того, чтобы сопровождать песни, восславляющие добродетель. Затем появились чжуны, цины, юй и сэ — эти инструменты составляли ансамбль [с первыми]. Щиты, секиры, бунчуки и веера употреблялись при танцах. Такова музыка, которая исполнялась, когда приносились жертвы духам покойных ванов, когда первый и второй раз подносили чашу приглашенным на пир гостям и тому, кто представлял духов предков, а также и тогда, когда в свою очередь брали чашу из рук гостей. Эта музыка исполнялась и тогда, когда расставляли чиновников по порядку их рангов, причем каждый занимал соответствующее место. Таким образом, будущим поколениям показывали пример соблюдения порядка в отношениях между высшими и низшими и старшими и младшими.

Звук чжуна — это звон. Под звон провозглашаются объявления и приказы, приказы вызывают воодушевление и пыл, а воодушевление и пыл необходимы для войны. Слыша звон чжуна, умный власти-

тель думает о своих военных подданных. Ясен звук гудиня. Ясность приводит к различению [хорошего и дурного], а умение различать [хорошее и дурное] приводит к тому, что жертвуют жизнью. Слыша звук цина, умный властитель вспоминает о тех, кто погиб, защищая свою страну. Звук шелковых [струн] печален. Печаль присуща честности, а честность приводит к твердой решимости. Слыша звук циня и сэ, умный властитель думает о своих справедливых и твердых подданных. У бамбуковых инструментов растекающийся звук, наводящий на мысль о собраниях и сходках, а собрания и сходки приводят к стечению толпы. Слыша звук юй, шэна, сяо и гуаня, умный властитель думает о тех своих подданных, которым поручено собирать народ. Звук чу раскатист. Раскатистый звук вызывает движение, а движение направляет вперед массы людей. Слыша звук чу, умный властитель думает о своих военачальниках. Слушая музыку, умный властитель не только слышит звуки инструментов, но и приводит в соответствие с ними свои мысли.

Конфуций, сидя однажды рядом с Биньмоу Цзя, вступил с ним в разговор о музыке и спросил: «Почему при исполнении песни об У-ване вступление и [отбиваемая барабанами] тревога тянутся так долго?» — «Они означают опасения У-вана о том, поддержит ли его войско», — ответил Биньмоу Цзя. «Почему звуки тянутся и стонут, как долгие вздохи?» — спросил Конфуций. «Чтобы выразить страх У-вана, что союзники не поспеют вовремя», — ответил Биньмоу Цзя. «Почему танцующие начинают так рано размахивать руками и топтать ногами?» — спросил Конфуций. «Чтобы показать, что настало время начинать сражение», — ответил Биньмоу Цзя. «Почему солдаты становятся на правое колено?» — спросил Конфуций. «Этого не должно быть», — ответил Биньмоу Цзя. «Почему слышатся такие же беспорядочные звуки, как [звуки музыки] Шан?» — спросил Конфуций. «Этих звуков нет в песне об У-ване», — ответил Биньмоу Цзя. «Если этих звуков в песне об У-ване нет, то откуда же они взялись?» — возразил Конфуций. «Ошиблись чиновники, которые передавали эту песню», — ответил Бинь-

\* Шицзин, Чжоу-сун, книга II, песня 5.

\*\* Разъясняются иероглифы текста Шицзина.

моу Цзя.— Если же допустить, что они не ошиблись, то придется признать, что у У-вана были пустые стремления».— «Я согласен с этим,— сказал Конфуций.— То, что я слышал о Чан Хуне, подтверждает вашу правоту».

Биньмоу Цзя поднялся, сошел с циновки и в свою очередь спросил у Конфуция: «Вы высказали сейчас свой взгляд на длинное вступление и тревогу в начале песни об У-ване. Осмелюсь спросить вас, почему вслед за этим замедлением следует другое, столь же длительное?» Конфуций ответил: «Садитесь. Я вам скажу это. Музыка показывает то, что совершилось. Танцующие, стоящие со щитами в руках прямо и непоколебимо, как гора, олицетворяют У-вана. Те, которые размахивают руками и топают ногами, представляют ярость Тай-гуна\*. В конце, когда беспорядки усмирены, все они преклоняют колена, представляя управление Чжоу-гуна и Шао-гуна\*\*. В начале песни об У-ване отправляются на север, затем уничтожают Шан. В третьей части идут на юг, в четвертой — У-ван определяет границы южных княжеств, в пятой — передает Чжоу-гуну левые [западные] княжества, Шао-гуну — правые [восточные], в шестой — танцующие возвращаются и воздают почести сыну неба [У-вану]. В момент сражения люди, стоящие по бокам с колокольчиками, воодушевляют армию и бросают в атаку колесницы, запряженные четверками лошадей, и трепет наполняет все Среднее государство. Армия разделяется, окружает врага, продвигается вперед, и сражение быстро завершается победой. В начале песни танцующие долго стоят на месте, показывая, что У-ван ждет прибытия князей.

Неужели вы единственный, кто не слышал рассказа о том, что произошло при Му'е? После того, как У-ван разбил армию династии Инь\*\*\* и дошел

\* Тай-гун — один из военачальников, отличившихся в битве при Му'е, когда было разгромлено войско династии Шан.

\*\* После битвы при Му'е У-ван поставил Чжоу-гуна во главе западных князей, Шао-гуна — во главе восточных князей.

\*\*\* Инь — другое название династии Шан.

до ее столицы, он, не сходя с колесницы, наделил наследников Хуанди княжеством Цзи, наследников Яо — княжеством Чжу, наследников Шуня — княжеством Чэнь. Сойдя с колесницы, он передал потомкам династии Ся княжество Ци, а потомков династии Инь переселил в Сун. Он воздвиг курган на могиле Би Ганя, выпустил из тюрьмы Цзи-Цзы\*, заставил найти Шан Юна\*\* и восстановить его на прежнем почетном месте. Он ввел мягкое управление для простого народа и удвоил жалованье низшим чиновникам. Затем, переправившись через Хуанхэ, он возвратился на запад. Лошадей, которые тянули военные колесницы, он распустил к югу от горы Хуашань, чтобы никогда больше их не запрягать. Волон, которые тянули телеги с военным имуществом, он распустил в лесу Таолинь, чтобы больше никогда их не использовать. Военные колесницы и латы, запятнанные кровью, были заперты на складе, чтобы никогда больше не применять их. Щиты и секиры, привезенные направленными в другую сторону\*\*\*, были возвращены в тигровые шкуры. Военачальники получили княжеские титулы и владения. Назначая их, У-ван сказал: «Оружие на складе и заперто на ключ». Тогда вся Поднебесная убедилась, что У-ван больше не возьмется за оружие. После того как армия была распущена, в окрестностях столицы стали упражняться в стрельбе из лука. В окрестностях слева [на запад] от столицы стреляли под пение песни «Лишоу» и в окрестностях справа [на восток] от столицы — под песню «Чжоуной»\*\*\*\*. Когда приступали к упражнениям, состоящим в том, чтобы пробивать кожаные доспехи, делали перерыв в стрельбе из лука. Стрелявшие

\* Би Гань и Цзи-Цзы — братья отца последнего иньского царя Чжоу, Би Гань был им казнен, Цзи-Цзы заточен в тюрьму.

\*\* Шан Юн — мудрец, в период господства иньского царя Чжоу бежавший в горы.

\*\*\* Оружие, которое брали с собой, отправляясь в поход, было повернуто острием вперед, к вражеской стране. При возвращении его поворачивали острием назад.

\*\*\*\* Шицизи, Го-фэн, книга II, песня 14.

из лука были одеты в парадный костюм с табличкой для записей за поясом; офицеры, называвшиеся «яростные тигры», учили пользоваться мечом. У-ван приносил жертвы предкам в храме Минтан, и народ постигал значение сыновней почтительности; он давал аудиенции, и князья постигали отношения между господином и подданным; он собственноручно вспахивал поле, урожай с которого шел для принесения жертв, и князья постигали, каким образом следует выказывать уважение. Таковы были пять способов обучения в Поднебесной. В высшем училище сын неба угощал самых опытных и почтенных старцев. Обнажив левую руку, он собственноручно отрезал для них мясо, подавал блюда из сои и подносил бокалы с водой для полоскания рта. Со щитом в руке и с шапкой для церемоний на голове он принимал участие в танцах перед ними. Так он наставлял князей в почтительности к старшим. Таким образом чжоуский образ жизни распространился на все четыре стороны света, ритуал и музыка проникли повсюду. Учитывая все это, разве не следует исполнять песню об У-ване медлительно и начинать ее с длинного вступления?»

Мудрец сказал, что ритуал и музыка должны всегда сопровождать человека, ни на мгновение его не покидать. Когда постижение музыки направлено на то, чтобы управлять своим сердцем, то сердце само собой становится простым, прямым, любящим и честным. Простое, прямое, любящее и честное сердце полно радости, радость приносит покой, а покой означает постоянство. Постоянство сближает человека с небом, а небо — с духами. Тогда, подобно небу, ему не нужно говорить, чтобы пользоваться доверием; подобно духам, ему не нужно предаваться гневу, чтобы внушать страх и уважение. Таков человек, постигший музыку, чтобы управлять своим сердцем. Когда постижение ритуала направлено на то, чтобы управлять своим телом, то человек держится солидно и почтительно, а солидные и почтительные манеры внушают уважение и страх. Если в сердце хотя бы на мгновение разрушены гармония и радость, то туда проникают алчность и лукавство; если осанка

перестает быть солидной и почтительной, в сердце просачиваются небрежность и легкомыслие.

Так музыка действует на внутреннее состояние человека, ритуал — на его внешний вид и осанку. Цель музыки — гармония, цель ритуала — послушание. Когда у властителя гармония внутри и послушание вовне, то народ, глядя на его лицо, отказывается от борьбы с ним; наблюдая его осанку и манеры, народ более не проявляет небрежности и легкомыслия. Когда блеск добродетели достигает сердца властителя, то добродетель воспринимает и народ; когда в поведении и внешнем виде властителя проявляются упорядоченность и соразмерность, то послушание распространяется и среди народа. Поэтому говорят, что для властителя, который постиг суть ритуала и музыки, распространил их по всей Поднебесной и придал им силу, нет ничего трудного.

Музыка действует на внутреннее состояние человека, ритуал — на его внешний вид и осанку. Поэтому ритуалу свойственно ограничивать, музыке — наполнять [сердце]. Ограничения, налагаемые ритуалом, внушают стремление вперед, и это стремление — красота ритуала. Наполняя [сердце], музыка в то же время умеряет, и эта мера — красота музыки. Если ритуал лишь ограничивает, не внушая стремления вперед, то он уничтожается. Если музыка лишь наполняет [сердце], но не умеряет его, то она приводит к распушенности. Так ритуал воздает, а музыка умеряет. Завершенное в ритуале выражение признательности дает радость; правильная мера, отраженная в музыке, дает спокойствие. Значение воздаяния, получающего выражение в ритуале, и меры, которую содержит музыка, едино.

В основе музыки лежит радость, чувство, без которого не может обойтись человек. Радость высказывается в звуках и песнях и отражается в движениях тела. Это закон для человека. Все изменения, происходящие в душе, целиком выражаются в звуках, песнях и движениях тела. Как человек не может не испытать радости, так радость не может не обрести форму. Если эта форма не согласуется со всеобщим

законом, то не может не произойти смуты. Прежние цари считали, что позорно допускать такую смуту, и поэтому устанавливали в соответствии с правильными основами звуки песен и гимнов. Они добились того, что их мелодии звучали радостно, не будучи распутными, а слова доставляли неисчерпаемые темы для бесед. Таким образом, места простые и запутанные, украшенные и сухие, скромные и богатые, так же как различные темпы и ритмы, стали возбуждать добрые чувства в человеческом сердце, а извращенные чувства и порочные стремления до него не доходили. Так древние цари установили музыку.

В храме предков властитель и подданные, высшие и низшие вместе слушают музыку, а это значит, что не нарушаются согласие и почтительность. На родовых сходках, уездных и сельских собраниях музыку вместе слушают старшие и младшие; значит, не нарушаются согласие и послушание. В домах отец и сыновья, старшие и младшие братья слушают музыку вместе, — значит, не нарушаются согласие и родственная любовь. Так в музыке вникают в единое, чтобы установить гармонию, соединяют инструменты, чтобы украсить песню, и согласуют темп и ритм, чтобы сделать совершенной красоту музыкального произведения. Таким образом устанавливается единство и согласие между отцом и сыном, господином и подданным, воцаряется братская любовь между всеми народами. Так прежние цари установили музыку.

Когда слышишь песни и гимны, растут и расширяются стремления и мысли. Когда со щитом и секирой сгибаешься и разгибаешься, склоняешь и поднимаешь голову, осанка становится солидной и величественной. Когда в рядах танцующих, заняв предназначенное место, двигаешься в такт музыке, то не нарушаются границы общественного положения и в надлежащем порядке совершается продвижение вперед и возвращение назад. Так музыка управляет небом и землей и устанавливает основы соразмерности и гармонии. Человеческое чувство не может обойтись без нее.

Музыка служила прежним царям красивой формой выражения радости, так же как армии и корпу-

са, боевые топоры и секиры служили им красивой формой выражения гнева. И радость, и гнев их выражались соответствующим образом. Их радость приводила к согласию в Поднебесной, их гнев внушал страх насильникам и смутьянам. Когда ритуал и музыка развивались по пути, предначертанному прежними царями, они достигали процветания.

Цзы Гун\*, встретив учителя музыки И, спросил у него: «Цы\*\* слышал, что каждому человеку подходят определенные песни. Какие же подходят мне?» Учитель музыки ответил: «Разве меня нужно об этом спрашивать? Я всего лишь жалкий ремесленник. Разрешите мне только повторить вам то, что я слышал, а вы уж решите сами.

Великодушному и спокойному, мягкому и справедливому подходят песни «Сун»\*\*\*. Широкому и спокойному, умному, проникательному и искреннему подходят песни «Да-я». Почтительному и скромному, вежливому и церемонному подходят песни «Сяо-я». Простому и спокойному, честному и уступчивому подходят песни «Фэн». Прямому, кроткому и милосердному подходят гимны династии Шан, доброму, но решительному песни страны Ци. С помощью песен человек направляет себя на правильный путь и развивает лучшие свои стороны. Тогда его действиям соответствуют движения неба и земли, и устанавливается гармония четырех времен года, правильный ход планет и благоприятное развитие всего живого.

Гимны Шан унаследованы от пяти древних императоров. Их знают потомки Шан, [живущие в стране Сун]; поэтому их и называют гимнами Шан. Песни Ци идут от трех династий; они сохранились в стране Ци, почему и называют их песнями Ци. Тот, кто усвоил гимны Шан, быстро принимает решения в неожиданных обстоятельствах. Тот, кто усвоил песни Ци, бескорыстен и уступает другому то, что может оказаться выгодным для него самого. Умение быстро

\* Ученик Конфуция.

\*\* Имя Цзы Гуна.

\*\*\* Эти песни, как и встречающиеся далее, входят в «Шичзин».



принимать решения в неожиданных обстоятельствах — смелость; бескорыстие и умение уступить другому то, что выгодно самому, — справедливость. Может ли человек без помощи песен сохранить эти качества?

В песнях звук идет вверх, как будто поднятый чьей-то рукой; спускаясь, он как будто падает; голос извивается, как будто его запутали, и останавливается, как сухое дерево. Порой он как бы прямоугольный, порой изгибается крючком, а иногда кажется, что звуки нанизаны, как жемчуг на нитку. Песня складывается из слов, и слова в ней удлиняются. Когда человек испытывает радость, то он высказывает ее. Когда обычного выражения недостаточно, он удлиняет слова, когда и этого недостаточно, радость находит выход в восклицаниях и вздохах. Когда и это выражение радости не удовлетворяет человека, то руки его непроизвольно начинают танцевать, а ноги — притоптывать». Таков был ответ на вопрос Цзы Гуна о песнях.

### МЭН-ЦЗЫ

(390—305 гг. до н. э.)

Мэн-цзы — один из виднейших последователей учения Конфуция. Книга «Мэн-цзы», в которой изложены взгляды этого древнего мудреца, впоследствии была включена в канонический свод конфуцианской литературы. Особенное значение имела теория Мэн-цзы о врожденной доброте человеческой природы. По мнению Мэн-цзы, нравственное самоусовершенствование человека сводится к возвращению к истинным врожденным свойствам человеческой природы. Как и Конфуций, Мэн-цзы большое значение придавал музыке как средству установления гармонии в общественной жизни.

«Мэн-цзы», глава I, часть 2. § 1. Чжуан-бао, увидевшись с Мэн-цзы, сказал ему: «Я увиделся с князем, который говорил мне о своей любви к музыке, и я не нашелся, что ответить ему. Что вы скажете о музыке?» — добавил Чжуан-бао. Мэн-цзы ответил: «Если у князя любовь к музыке была бы сильна, то



Музыкант и ученик.  
Средневековый китайский рисунок.



Игра на люэне в бамбуковой роще.  
Рисунок китайского художника династии Мин Шен цзюу (1427—1509).

Циское княжество было бы близко к благоустройству».

§ 2. Представившись в другое время князю, Мэн-цзы сказал: «Князь, вы говорили достопочтенному Чжуану, что вы любите музыку. Было ли это?» Князь, изменившись в лице, сказал: «Я не в состоянии любить музыку древних царей, а только люблю современную музыку».

§ 3. Мэн-цзы сказал: «Если ваша любовь к музыке сильна, то Циское княжество недалеко от благоустройства, потому что современная музыка походит на древнюю».

§ 4. Князь сказал: «Можно ли осведомиться об этом?» Мэн-цзы сказал: «Что приятнее — одному ли наслаждаться музыкою или вместе с другими?» «Лучше вместе с другими», — ответил князь. «Что приятнее — с немногими наслаждаться ею или вместе с многими?». «Лучше вместе со многими», — отвечал князь.

§ 5. «Я прошу дозволения говорить о музыке».

§ 6. Положим, что теперь у вас играет музыка. Народ, услышав у вас удары чжунов и чу и звуки гуаней и юэ, с недовольством и нахмурившись будет говорить друг другу: «Наш князь любит музыку; но зачем же нас-то он довел до такой крайности? Отцы и дети не видят друг друга, братья, жены и дети разлучены и разбрелись». Положим, что вы охотитесь здесь. Народ, услышав шум телег и лошадей и увидев красоту знамен, с недовольством и нахмурившись будет говорить друг другу: «Наш князь любит охоту; но зачем же нас-то он довел до такой крайности? Отцы и дети не видят друг друга, братья, жены и дети разлучены и рассеяны». Для этого нет другого объяснения, как то, что вы не веселитесь вместе с народом [то есть не разделяете удовольствий с народом].

§ 7. Положим, что у вас теперь играет здесь музыка. Народ, услышав у вас удары чжунов и чу и звуки гуаней и юэ, радостно и с веселым видом станет говорить друг другу: «По всей вероятности, наш князь здрав? Иначе как бы он мог наслаждаться музыкой». Сегодня вы, князь, охотитесь здесь, и народ,

услышав шум телег и лошадей и увидев красоту знамен, с радостью и с довольным видом станет передавать друг другу: «Должно быть, наш князь не болен? Иначе как бы он мог охотиться?» И это не от чего другого, как от того, что вы, князь, разделяете удовольствие с народом.

§ 8. Теперь, если вы, князь, будете разделять удовольствие с народом, то будете царствовать».

*Примечание:* Проникнутый горячим желанием спасти народ, Мэн-цзы, пользуясь страстью Цисского князя к музыке, старался развить в нем доброе чувство и очень его уговаривал делить свои радости с народом, не обращая внимания на качества музыки, то есть на то, была ли это древняя торжественная музыка, которой китайцы приписывают такое влияние на поднятие нравственного уровня, или же современная веселая, на которую китайцы-ригористы смотрели с большим неодобрением.

*Глава II, часть 1. II. § 26.* Цзын-Гун сказал: «По характеру церемоний мы узнаем характер правления, по характеру музыки мы узнаем характер нравственных качеств [добродетелей]. Руководствуясь этим, мы можем по истечении сотни веков оценить действия правителей, и никто из них не ускользнет от нашей проницательности. Но с тех пор, как появились люди, в этом отношении не было человека превосходнее учителя [Конфуция]».

*Глава IV, часть 1. § 1.* Мэн-цзы сказал: «Без циркуля и наугольника зрение Ли-лоу и искусство Гун Шу-цзы не могут сделать круга и квадрата. Без шести бамбуковых трубочек разной длины даже слух такого музыканта, как Куан, не в состоянии определить пять музыкальных тонов. Принципы Яо и Шуня без гуманного правления не в состоянии водворить порядок во вселенной».

*Примечание:* Куан — главный капельмейстер при Цзинском князе Пин-гуне. Происхождение пяти музыкальных тонов, известных у китайцев под именем гун, шан, цзюе, чжи, юй, объясняется следующим

образом: мудрые люди, слушая раскаты грома, определяли первый тон, слушая звуки колеблемого ветром дерева, определяли третий тон; слушая свист огня при горении дров и журчание воды в ручье, они определяли четвертый и пятый тоны.

*Глава V, часть 2. § 6.* Конфуций представлял собою, что называется, совокупность великой гармонии, которая получается, когда чжун возвещает музыку, а цин своими звуками заканчивает ее. Звуки колокола начинают приведение в гармонию отдельных инструментов, а удары в било заканчивают ее. Начинать приводить в гармонию — это дело ума, а оканчивать приведение в гармонию — это дело мудрости.

*Примечание:* Конфуций, совершая все во благовремени, следовательно, не отступая от золотой середины, является идеалом, совокупностью всех совершенств, и в этом случае сравнивается с совокупностью великой гармонии, получаемой в музыке от соединенного действия всех инструментов.

*Глава VI, часть 1. VII. § 8.* ...Рты людей сходятся в получении тех же самых вкусовых наслаждений; их уши — в наслаждении теми же самыми звуками; их глаза — в признании той же самой красоты. Неужели только их сердца не имеют ничего общего? Что же общего [одинакового] имеют они? Это присущие им законы и долг справедливости. И — мудрец — он только прежде меня уразумел то, что обще нашим сердцам. Поэтому законы природы и долг справедливости так же приятны моему сердцу, как мясо травоядных и хлебоядных животных приятно моему рту.

*Приводится по изданию:* П. С. Попов. Китайский философ Мэн-цзы. СПб., 1904.

#### МО-ЦЗЫ (V—IV века до н. э.)

Противник конфуцианства Мо-цзы жил в V—IV веках до н. э. Его учение изложено в трактате «Мо-цзы», текст которого создавался на протяжении довольно длительного времени и сохранился неполностью. В своем учении Мо-цзы призывал к упро-

щению жизни и быта; по его мнению, физический труд должен выполняться каждым членом общества. Он выступал против роскоши и обременительных обрядов, решительно осуждал войны. Путем распространения своей «всеобщей любви» Мо-цзы стремился к установлению равенства между людьми. Одним из критериев оценки явлений и событий общественной жизни Мо-цзы признавал принцип полезности. Этим объясняется его утилитарный подход к музыке.

### «Осуждение музыки»\*

Учитель Мо-цзы говорит:—Гуманный человек своими делами непременно стремится принести пользу стране [Поднебесной], он отвергает вредное для страны. Когда в стране следуют этому [положению], тогда исполняют дела, [которые] приносят людям пользу, и пресекают дела, [которые] не приносят людям пользы.

Гуманный человек осуждает прекрасное для глаз, приятное для уха, сладкое для рта, покой для тела [в том случае], если это наносит ущерб имуществу народа, его пище и одежде. Поэтому причина осуждения музыки учителем Мо-цзы не в том, что звуки больших чжунов, громких чу, циней, гуслей и юй и шэнов не приносят радости, что цвета гравировки и орнамента [украшений] лишены красоты, что вкус жареного мяса не сладок, что проживание в высоких башнях, в просторных и уединенных зданиях не приносит покоя. [В этих случаях] тело испытывает покой, рот чувствует сладкое, глаза видят прекрасное, уши слышат радостные [звуки]. Однако для стоящих наверху [у власти] музыка не соответствует делам мудрых правителей, а по мнению низов, музыка не приносит [не соответствует] пользы народу. Вот почему учитель Мо-цзы говорит: осуждаю музыку.

В настоящее время правители и сановники занимаются созданием музыкальных инструментов, забросив государственные дела, связанные с рытьем каналов для отвода вод. Они увеличивают поборы с наро-

да, используя [средства] на музыку [буквально: звуки] больших колоколов, громких, барабанов, лютен, гуслей, свирелей.

Например, мы не можем осуждать дела мудрых правителей, когда они [строили] лодки и повозки. В древности мудрые правители также увеличивали сборы с народа, используя [средства] для сооружения лодок и повозок. Какое им [лодкам и повозкам] находили применение? Отвечаю: благодаря лодкам на воде и повозкам на суше у благородного мужа отдыхали ноги, а у простолудинов отдыхали плечи и спина. Поэтому народ предоставлял средства. Разве [в этом случае] проявляли недовольство? Ведь лодки и повозки приносили пользу народу.

То же самое и [в отношении] музыкальных инструментов. Если бы они приносили пользу народу, то мы не осмелились бы их осуждать. Однако из-за употребления музыкальных инструментов народ имеет три бедствия: голодные не получают пищи, страдающие от холода не получают одежды, а работающие не получают отдыха. Таковы три огромных бедствия для народа.

[...] Когда заставляют мужчин заниматься [музыкой], то отрывают их от земледелия и садоводства. Когда заставляют женщин заниматься [музыкой], то отрывают их от прядения и ткачества.

\* «Чжуцзы цзичэн» (Собрание произведений древних мыслителей). Пекин, 1954, т. 4, «Мо-цзы», стр. 155—157. Перевод Ф. С. Быкова \*\*.

### § 3. КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКИ

#### «ЛЕ-ЦЗЫ»

Книга «Ле-цзы» представляет собой одно из важнейших произведений даосизма. Согласно традиции, автором книги является полубогатый мыслитель Ле Юй-коу, он же Ле-цзы. В древних источниках о нем приводятся крайне противоречивые сведения. Нет ясности даже в предположительной датировке времени его жизни. Сомнительно и существование Ле-цзы как исторической личности.

Некоторые исследователи относят книгу «Ле-цзы» к III веку до н. э. Вполне вероятно, что в текст книги включены отрывки из древних памятников, утерянных к настоящему времени. Существует также мнение о книге «Ле-цзы» как памятнике III—IV веков н. э. Основные положения книги восходят своими истоками к построениям основоположников даосизма Лао-цзы и Чжуань-цзы. Большой интерес в «Ле-цзы» представляют рассуждения о силе воздействия музыки на природу и человека.

Глава V. [Когда] Ху Ба<sup>1</sup> играл на цине, птицы пускались в пляс, а рыбы танцевали. Об этом прослышал Вэнь<sup>2</sup> — учитель [музыки] из [княжества] Чжэн. Он покинул семью и направился учеником к учителю [музыки] Сяну<sup>3</sup>. Он касался пальцами струн, настраивая их, [но] за три года не окончил исполнения мелодии.

Учитель Сян сказал: «Вы можете возвращаться [домой]». Вэнь отложил цинь и со вздохом заметил: «Для Вэня нет струн, [которые] он не мог бы настроить, нет мелодии, [которую] он не мог бы исполнить. [Однако сейчас] струны не отражают душевных переживаний Вэня, а звуки [циня] не передают его стремлений. По содержанию [моя игра] не трогает

сердца, по форме [она] не соответствует инструменту. Поэтому не смею прикосновением рук привести в движение струны. Позвольте мне немного задержаться, чтобы увидеть, что получится в дальнейшем».

Прошло сколько-то времени, и он вновь встретился с учителем Сяном. Учитель Сян спросил: «Как ваша [игра] на цине?» Вэнь ответил: «[Я] постиг ее. Прошу вас проверить меня».

Тогда была весна, но он коснулся струны Осени [шан] и взял ноту восьмого месяца [нань-люй]<sup>4</sup>. Неожиданно поднялся холодный ветер, и рост деревьев и трав завершился. Наступила осень, он коснулся струны Весны [цзюэ], и прозвучала нота второго месяца [цзя-чжун], закружил теплый ветер, и деревья, и травы зацвели. Наступило лето, он коснулся струны Зимы и издал ноту одиннадцатого месяца [хуан-чжун]. Пошел снег и выпал иней, внезапно замерзли реки и водоемы. Наступила зима, он коснулся струны Лета [чжэн], и прозвучала нота пятого месяца [жуй-бин]. Жар яркого солнца сразу растопил крепкие льды.

Наконец, он обратился к струне гун и вместе с ней к остальным четырем струнам. [Тогда] подул ветер, приносящий удачу, появились облака, несущие блага, пала роса, забил свежий родник.

Учитель Сян вскочил и, ударив себя в грудь, воскликнул: «Как величественна ваша игра! Даже исполнение Гуаном<sup>5</sup> музыки на цине, игра Цзоу Яня<sup>6</sup> на сяо ничего не прибавят к ней. Взяв цинь и держа в руках сяо, они будут учиться и следовать вам».

Приводится по изданию: «Чжуцзы цичэн» (Собрание произведений древних мыслителей). Пекин, 1954, т. 3, «Ле-цзы», стр. 59—60. Перевод Ф. С. Быкова\*\*.

#### Примечания

<sup>1</sup> Ху Ба — легендарный музыкант, славился игрой на цине. Рассказ об игре Ху Ба приводится в трактате «Сюнь-цзы» (III в. до н. э.).

<sup>2</sup> Вэнь — всю свою жизнь посвятил изучению циня, в игре на которой добился высокого совершенства. Сведения о нем приводятся также в «Люйши Чуньцю» (III в. до н. э.).

<sup>3</sup> Сян — известный музыкант древности. В книге «Хуай Нань-цзы» (II в. до н. э.) говорится, что у Сяна учился музыке Конфуций.

<sup>4</sup> Пять тонов китайской музыки (за исключением первого тона — гуан) символизируют времена года. Двенадцатиступенный звукоряд определялся по соответствию с месяцами года.

<sup>5</sup> Согласно легенде, когда Гуан начал исполнение музыки «цинь-цзяо», с северо-запада появились белые облака. Он сыграл еще раз, и поднялся большой ветер, а затем пошел дождь. Дальнейшая игра вызвала великую засуху, которая продолжалась три года.

<sup>6</sup> О Цзоу Яне сохранилась следующая легенда: на дальнем севере были расположены земли, на которых из-за морозов не росли злаки. Цзоу Янь игрой на духовых инструментах содействовал потеплению климата, благодаря чему на этих землях начали произрастать хлеба.

### «ЛЮИШИ ЧУНЬЦЮ»

«Люйши Чуньцю», или «Летопись «Весна и Осень» в изложении Люй (Бу-вея)», — памятник конфуцианской мысли.

Согласно традиционной версии, автором летописи «Весна и Осень» является Конфуций. В ней дано хронологическое изложение событий в древнем царстве Лу за период с 722 по 481 гг. до н. э. Вокруг летописи создано множество комментариев и толкований, принадлежащих последователям конфуцианского учения. Одним из таких комментариев является «Люйши Чуньцю», датируемая примерно III в. до н. э. Однако в «Люйши Чуньцю» нашли свое выражение не только конфуцианские положения, но и взгляды других направлений древнекитайской философии.

Глава «Даюэ» («Великая музыка»). Истоки музыки далеки. [Она] рождается в пространстве, корни ее в Великом едином. Великое единое создает небо и землю. [Два выражения Великого единого] — небо и земля создают инь и ян [тьма и свет, тяжелое и легкое, женское и мужское, отрицательное и положительное]. В [процессе] изменений и превращений инь и ян одно поднимается вверх, другое опускается вниз. Они сочетаются и образуют формы. В состоянии хаоса [инь и ян] то разъединяются и вновь сочетаются, то сочетаются и вновь разъединяются. Это называется постоянством природы [неба].

В круговороте неба и земли [происходит] то завершение и возвращение к началу, то [достижение] предела и возвращение к исходному [положению]. Во всем надлежащая связь.

Солнце, луна, звезды — то недостаток, то избыток. [Путь] солнца и луны различается — он то короткий, то длинный. Четыре времени года сменяют друг друга в своем расцвете. [Постоянно] либо жара, либо холод; либо коротко, либо длинно; либо податливо, либо твердо.

Все вещи начинаются и создаются в Великом едином, изменяются благодаря инь и ян. Зародыши [всех вещей] начинают приходить в движение, отвердевают и принимают формы. Все тела получают оформление. Все [тела] обладают звучанием. Звуки исходят от гармонии, а гармония исходит из надлежащего соответствия [вещей]. Древние правители установили, что музыка рождается благодаря гармонии и соответствию [вещей].

Глава «Шинь» («Соответствие мелодий»). В период порядка мелодии спокойны. В них [звучит] радость [в связи] с мирным правлением. В период смуты мелодии гневны. В них [звучит] возмущение порочным правлением. Мелодии гибнущего государства [выражают] скорбь. В них [звучит] скорбь [по поводу] грозящей правлению опасности. Все мелодии музыки связаны с управлением. Они изменяют нравы и улучшают обычаи. [Когда] обычаи определяются, [тогда] на них воздействуют мелодии музыки. Поэтому в период соблюдения дао [«пути»] совершенномудрых людей по мелодиям [музыки] познаются нравы, по управлению познаются главы [правления]. Поэтому правители древности непременно использовали музыку воспитания для пояснения своих правил.

Приводится по изданию: «Чжунцзы цзичэн». Цит. изд., т. 6, стр. 46, 50. Перевод Ф. С. Быкова \*\*.

#### § 4. ХАНЬСКИЕ МЫСЛИТЕЛИ О МУЗЫКЕ

СУН ЮЙ

(ок. 290—233 гг. до н. э.)

##### «Сун Юй отвечает чускому князю на вопрос»

Чуский князь Сян спросил у Сун Юя: «Почтенный, скажите, у вас есть в поведении изъяны, что ли? Почему вас не хвалят так сильно ученые, с ними же вместе и низший народ?» Сун Юй отвечал: «Да, это так! И это бывает! Хотелось бы мне, чтобы вы, государь, простив мне мой грех, разрешили бы мне высказать все до конца! Был гость, захожий в Ин, который песни пел в столице. Он начал с песни под названием «Последний деревенский озорник». Тогда в уделе Чу нашлось сейчас же много тысяч тех, кто стал подтягивать ему. Когда же он запел про «Лук в росе на южном склоне гор», то уж нашлось лишь сотни лиц, ему подтягивавших в тон. Когда затем он начал петь про «Солнце, и весну, и белый снег», то лишь десятки человек — отнюдь не более того — ему подтягивать могли. Потом он пел на ноте шан, и ударял на ноту юй, и в них вмешал поток нот чжи, и уж подтягивать ему могли отдельные лишь лица. И вышло так: чем выше песнь, тем меньше тех, кто вторит ей».

##### «Горы высокие Тан»

Когда совершающий жертву исполнит служенье и все до конца слова и молитвы доскажет, тогда только царь, взойдя на свою всю яшмами украшенную колесницу [он четверкой в нее запряжет и драконов], с висящими гроздьями бус на тиаре и с перьями, вот-

кнутыми в бунчуки, которые стройно подобраны к знаменам, велит заиграть на великой струне. Потекут, как струя, величавые, лучшие звуки, в них резкие бури проходят и горестный дух наращают. Тогда начинается песнь, заставляющая всех, кто слышит ее, в глубокой, глубокой тоске пребывать и вместе с певцом его горе-тоску пережить, вздыхать от волнующих чувств, что теснятся в груди.

Приводится по изданию: «Китайская классическая проза в переводах академика В. М. Алексеева». АН СССР. Москва, 1958, стр. 44—45, 57.

СЫМА СЯН-ЖУ

(179—117 гг. до н. э.)

Знаменитый поэт ханьской эпохи. Автор большой «Поэмы о Цзы-сюе», посвященной описанию императорской охоты. При учреждении так называемой Музыкальной палаты (Юэфу) ему было поручено составление текстов песен и од, исполняемых во время торжественных приемов при дворе.

##### «Там, где длинны ворота»

Белый журавль кричит и жалобно воет — да, воет; его одинокая самка стоит на одной ноге у сухих топей. День уже в сумерках желтых, надежды мои прерываются — да, оборвались; печально одна отдаю себя залу пустому. Свисает, сияет луна, лучи надо мной лишь блистают — да, только; иду в эту чистую ночь одна в свой глубокий альков. Берусь за классически строгую цинь, сыграть отходящий от строгих мотив; играю о том, что не может быть долгой печальная дума моя. Под пальцем течет высокая нота, она изменяется дальше и переходит в другую; и тембром струна упоительно чистым звенит, мелодия вздымается вверх. Проходит сквозь все, что я вижу теперь, ее четкая, строгая тема — проходит; мысль моя крепнет, растет и себя поднимает сама. Но те, кто со мной, по обе руки, в своем огорченье роняют слезу — да, плачут; их слезы струятся потоком во всех направлениях, и этак и так.

Там же, стр. 75.



Благоговейно читаю в «Шибэнь»: «Шэн-нун создал цинь»; в «Книге истории»: «Шунь играл на пятиструнном цине, исполнял песни «Южные напевы», и в Поднебесной царил порядок». В «Книге песен» говорится: «Прекрасных гостей я встречаю — шэны звучат, и на цинах играют».

Совершенный цинь включает в себе всю музыку, в ней представлены восемь видов звуков<sup>1</sup>. Из предметов, постоянно окружающих совершенномудрого человека, наибольшую любовь вызывает цинь. С ней он никогда не расстаётся.

[Цинь] не обязательно устанавливать на празднествах в храме предков, его не нужно, как чжун и чу, подвешивать на разные подставки. Даже в бедных жилищах или на безлюдных улицах, далеко в горах или в глубоких долинах цинь не утрачивает [своего значения].

[Звуки] циня рассматривают как середину между [звуками] низкими и высокими. Ее низкие звуки бурны, но не смешиваются, ее высокие звуки не настолько слабы, что быть неслышными. [Это] соответствует гармонии помыслов человека и побуждает людей к совершенствованию разума [сердца]. Поэтому в устной речи [слово] цинь означает «сдержанность» [умеренность — цинь], а «совершенной» [цинь] называют за то, что она «исправляет» [мысли и чувства человека]<sup>2</sup>. Это сказано, что совершенномудрый человек, сдерживая себя, сохраняет исправления.

Правильные и совершенные звуки побуждают к исправлению помыслов. Поэтому добро сердца торжествует, ложь и зло — пресекаются. Святые и совершенномудрые люди древности тщательно оберегали

свои чувства. Когда появлялась ложь, [они] пресекали ее; когда стремления были правильными, [они] присоединялись к ним. На досуге, совершенствуя свои мысли, [они] могли действовать свободно. Если встречались с трудностями, если их Путь [дао] не осуществлялся из-за препятствий и если в делах не воплощались [их учения], то [тогда] игрой на цине они передавали свои стремления, заявляя о них своим потомкам. Когда осуществлялся их Путь, они создавали гармоничную музыку. Ее мелодии определялись как гимны — этим словом выражали красоту и возвышенность осуществляемого ими Пути. Они не позволяли себе успокаиваться, им была чужда властность и несдержанность. Они любили ритуалы, но не старались превозносить свои устремления. Сталкиваясь с препятствиями и при меланхолии, они создавали [музыку], мелодии [которой] называли элегиями — этим [словом] определяли, что, когда они встречаются с несчастьями или сталкиваются с опасностями, когда находятся в затруднительном [положении] и поставлены перед необходимостью, хотя они скорбят и не могут достичь своих целей, они все же без страха и опасений придерживаются ритуалов и справедливости, радуются [своему] Пути и не утрачивают своего постоянства.

Бо Цзы-я играл на цине, а Чжун Цзы-ци слушал<sup>3</sup>. Когда [играющий на цине] мысленно унесся на высокие горы, тогда [Чжун] Цзы-ци заметил: «Как прекрасно! Величественно, словно гора Тайшань!» В следующее мгновение [играющий на цине] подумал о бегущих водах. Чжу Цзы-ци вновь заметил: «Как прекрасно! Раздольно, словно воды рек и потоков!» Когда Чжун Цзы-ци умер, Бо Цзы-я разбил цинь и порвал струны. И до конца жизни он больше не играл, потому что считал, что в мире нет достойного ценителя музыки<sup>4</sup>.

В настоящее время цинь имеет в длину четыре чи и пять цуней по аналогии с четырьмя временами года и пятью стихиями [природы]<sup>5</sup>.

Семь струн цинь символизируют семь планет [звезд].

\* «Фэнсу тунни», гл. VI. Перевод Ф. С. Быкова \*\*.

## Примечания

<sup>1</sup> Звуки, издаваемые теми видами музыкальных инструментов, которые изготавливаются из камня, металла, шелка, бамбука, дерева, кожи, тыквы и земли (глины).

<sup>2</sup> Вся фраза построена на труднопередаваемой игре слов.

<sup>3</sup> Бо Цзы-я и Чжун Цзы-ци жили в период Чуньцю (VIII—V вв. до н. э.). Получили известность за искусную игру на цине.

<sup>4</sup> Приведенная история о Бо Цзы-я отмечена и в более раннем памятнике — «Люйши Чуньцю» (III в. до н. э.).

<sup>5</sup> Пять «стихий», или пять первоэлементов природы: огонь, земля, металл, дерево, вода. Основные понятия в китайской натурфилософии.

## СЫМА ЦЯНЬ

### «Исторические записки»

Песен, од и гимнов насчитывалось в древности более трех тысяч. Конфуций отбросил те из них, которые являлись повторениями, и избрал те, которые могли быть полезны для торжества идеального порядка вещей, правления, обрядов и долга. Начав с древности, он отдал предпочтение [произведениям] Се и Хоу-ци, из времен последующих он поведал нам о расцвете династий Инь и Чжоу, и так подошел он к эпохе упадка времен царей Ю и Ли. Всего он избрал 305 произведений. Конфуций пел их, играя на цине, стремясь привести их в согласие с тонами совершенных древних песен, воинственных песен, од и гимнов.

Приводится по изданию: «Шицзин», 1957, стр. 480.

### «Цзочжуань»

Гун-цзы из царства У посетил Луское царство в качестве посла Уского князя... и просил ознакомить его с музыкой дома Чжоу. Повелели мастерам спеть для него «Песни царства Чжоу и юга», «Песни цар-

ства Шао и юга». Он сказал: «Сколь они прекрасны! Здесь начало и основание [дома Чжоу], и хотя оно еще не завершено, но [в песнях выражена] ревность к трудам и нет в них жалобы». Спели для него «Песни царства Бэй, Юн и Вэй», и он сказал: «И они прекрасны! В них скорбь, не переходящая в бессилие отчаяния. Я слышал, что такова была духовная доблесть Вэйского Кан-шу и князя У, и вот таковы и нравы Вэй [отраженные в песнях]». Спели для него «Песни владений царя», и он сказал: «Прекрасны и эти! В них мысли без страха. Таково было движение Чжоу на восток». Спели ему «Песни царства Чжэн», и он сказал: «Прекрасно, но слишком уж мелко, народ не может этого вынести — вот почему [царство Чжэн] погибло прежде других!» Спели для него «Песни царства Ци», и он сказал: «Они прекрасны! Сколь мощны эти великие песни! Это князь Тэй был примером [для побережья] Восточного моря, и царство его нельзя измерить!» Спели ему «Песни царства Винь», и он сказал: «Сколь они прекрасны и как они величавы! В них радость без низменной грязи. Таков был поход князя Чжоу на восток». Спели ему «Песни царства Цинь», и он сказал: «Здесь то, что мы зовем звуками Си, и если Цинь смогло стать одним из царства Ся, то велико оно, и величавость его достигла предела! Не оттого ли это, что [им заняты] прежние [земли] царства Чжоу?» Спели ему «Песни царства Вэй», и он сказал: «И они прекрасны! Сколь они стройны и величавы и в то же время приятны, — как будто кто-то с легкостью проходит сквозь горную теснину. И тот, кто укрепит их доблестью духа, тот будет светлый владыка [царства]!» Спели ему «Песни царства Тан», и он сказал: «О, глубина мысли! И разве не здесь народ, оставшийся [с времен совершенного царя, Яо, правившего] царствами Тао и Тан? И если бы это не было так, почему бы печаль в них простиралась так далеко? И если бы то было не влияние благородной доблести царя, кто бы мог создать такие песни?» Спели для него «Песни царства Чэнь», и он сказал: «Если в стране нет господина, сможет ли она просуществовать долго?» О «Песнях царства Гуй» и

последующих он ничего не сказал. Спели ему «Малые оды», и он воскликнул: «Прекрасны они, и полны мысли, и проникнуты единым духом, и негодование в них не выражено словом. Здесь [ощущается] уже порядок духовной доблести дома Чжоу». ...Спели ему «Великие оды», и он воскликнул: «Какая ширь! Какая гармония! В изгибах смен напева ощущаю прямоту всего целого. Разве в них не доблесть духа царя Вэня!»

*Там же, стр. 482—483.*



Музыкальное исполнение на фоне лесного пейзажа.  
*Средневековый китайский рисунок.*



Китайский философ и музыкант Цзи-Кан (223—262).  
играющий на лютне.  
Средневековый китайский рисунок.

## § 5. ТАНСКИЕ ПОЭТЫ О МУЗЫКЕ

СЕ ЧЖУАН

(421—466 гг.)

### «Лунная поэма»

VI

Душистое вино уж на столе,  
и цитра звонкая готова.  
Когда ж теперь  
ночь холодная настанет и на сердце неуютно,  
в бамбуках завоет ветер — вой в напевы перейдет.  
Нет родного человека здесь, поблизости со мной,  
лишь подходят, чередуясь, люди странные, чужие.  
Внимаю птице на лугу, что ночью слышат небеса,  
и слушаю осенний зов во флейте \* дальних северян.

VII

Тогда  
подвернуты струны, настроена цитра,  
и песни и лица в отменном согласье.  
Я разгуливаю в песне про «Розу на доме ночью»  
и скорблю, скорблю душою в песне про «Покатый холм».  
Звучащий лес вобрал в себя свирель \*\* стихии,  
и рябь стихает на воде озер.  
Душу в горестном волненье, ах, кому мне поручить?  
Воззову к луне светлейшей и протяжно запою!

\* В подлиннике — сяо.

\*\* В подлиннике — гуань.

«Духи реки Сян играют на сэ» (стихи, написанные на экзаменах в столице)<sup>1</sup>.

В искусных пальцах  
звучи сэ узорной  
Таят в себе  
мотивы духа-девы,  
Хотя Пин И<sup>2</sup>  
от них кружился в танце,  
Но гостю в Чу<sup>3</sup>  
не вынести напева.  
От скорби станут  
льдом металл и камень,  
И звуки чистые  
в ночной дали звучат:  
Они пришли  
в Цаньу оплакать мужа<sup>4</sup>,  
Там ирис белый  
льет свой аромат.  
Меж берегов  
струится тихо Сяо<sup>5</sup>,  
Печально ветер  
веет на Дунтине<sup>6</sup>.  
Никто не видел  
до конца напева,  
Что потемнели  
над рекой вершины.

#### Примечания

<sup>1</sup> Дочери легендарного императора Яо оплакивали у реки Сян своего покойного мужа — легендарного императора Шуня. Они утонули в реке и получили имя духов реки Сян. Славилась искусной игрой на музыкальных инструментах.

В эпоху династии Тан на экзаменах, где отбирали чиновников для государственной службы, непременным требованием было умение писать стихи. Тема этих стихов была задана Цянь Ци на подобном экзамене.

<sup>2</sup> Пин И — по китайской мифологии — речной дух.

<sup>3</sup> Гость в Чу — подразумевается поэт Цюй Юань, изгнанник, чья скорбь по родине усиливается, когда он слышит игру на лютне.

<sup>4</sup> Они пришли в Цаньу оплакать мужа... — дочери Яо пришли к месту, где погребен Шунь.

<sup>5</sup> Сяо — приток реки Сян.

<sup>6</sup> Дунтин — озеро, в которое впадает река Сян.

Приводится по изданию: «Антология китайской поэзии», т. 2. Перевод Л. Меньшикова. М., Гослитиздат, 1957, стр. 188, примечания — стр. 349—350.

«Ли Пин играет на кунхоу»

В глубокую осень на дерево Шу<sup>1</sup>  
натянет он нити из У<sup>2</sup>,  
В горах опустевших недвижные тучи  
спускаются ближе к нему.  
Заплакали Девы Реки<sup>3</sup> в бамбуках,  
Су-ной<sup>4</sup> в безысходной печали,  
Когда на кунхоу Ли Пина<sup>5</sup> в столице  
мелодией струны звучали.  
То слышны в них яшмы дробленые в Куншань<sup>6</sup>  
и фениксов двух голоса,  
То в них орхидеи смеются цветы,  
и с лотосов льется роса.  
Холодное солнце теплее сияет,  
согрело двенадцать ворот<sup>7</sup>,  
Растрогали двадцать три нити-струны  
владыку небесных высот.  
Где плавленным камнем чинила Нюй-ва<sup>8</sup>  
пробитый в борьбе небосвод,  
Там треснуло небо дрожащее — дождь  
осенний сквозь трещины льет.  
И грезится людям, что он на Шэньшань<sup>9</sup>  
Шэнь-шуй<sup>10</sup> обучает играть,  
Запрыгали рыбы, как встарь, по волнам,  
акулы пошли танцевать<sup>11</sup>.  
У ветки коричневого дерева стоя,  
У Чжи<sup>12</sup> не уснет от печали,  
И нити косые летящей росы  
на лунного зайца<sup>13</sup> упали.

#### Примечания

Большую часть своей жизни поэт Ли Хэ провел в путешествиях. В своих стихах он описывал виденное за время поездок; оставил после себя много произведений на темы необычайного, фантастического.

<sup>1</sup> На дерево Шу — дерево для музыкальных инструментов выделялось в Шу (нынешняя провинция Сычуань).

<sup>2</sup> Нити из У — струны из шелковых нитей, изготовлявшиеся в У (местность вблизи города Сучжоу).

<sup>3</sup> Девы Реки (жены мифического государя Шуня — XXIII в. до н. э.), почитаемые как духи реки Сян.

<sup>4</sup> Су-ньюй — служанка Верховного владыки, прекрасно игравшая на 50-струнной цитре. Услышав ее игру, хозяин был так тронут, что не выдержал и разбил цитру пополам, откуда и пошли 23-струнные кунхоу. Су-ньюй также завидует игре Ли Пина.

<sup>5</sup> Ли Пин — танский музыкант, учитель музыки в «Грушевом саду» (актерская школа, основанная по приказу императора Сюань-цзу-на).

<sup>6</sup> Куншань (Куэньлунь) — горы, где добывалась яшма, издававшая при дроблении громкий мелодичный звук.

<sup>7</sup> Двенадцать ворот — в городе Чаньани.

<sup>8</sup> Нюй-ва — сестра (по другому варианту легенды — жена) мифического императора Фу-си (XXX в. до н. э.). В легенде говорится, что она починила расплавленным камнем небо, пробитое во время борьбы за власть между Чжуань-сюем и Гун-гунном.

<sup>9</sup> Шэньшань — гора духов.

<sup>10</sup> Шэнь-шуй — жена божества Фань Дао-цзи, игравшая на кунхоу так, что все слушатели пускались в пляс.

<sup>11</sup> Рыбы прыгали над волнами и акулы плясали, когда играл мифический музыкант Хуба.

<sup>12</sup> У Чжи, или У Ган, — бессмертный, наказанный за провинность тем, что должен был вечно рубить ветки коричневого дерева, сразу же отраставшие.

<sup>13</sup> Лунный заяц — лунный рельеф; в китайских легендах представлялся древним китайцам в форме зайца, толкущего в ступе снадобье долголетия.

Приводится по изданию: «Антология китайской поэзии», т. 2. Перевод Л. Меньшикова. Цит. изд., стр. 283—284.

## БО ЦЗЮЙ-И (772—846 гг.)

Выдающийся китайский поэт, замечательный мастер лирической поэзии. Его отличает тонкая наблюдательность и глубина выражения чувств. Многие свои произведения Бо Цзюй-и посвятил музыке, в которой, по мнению поэта, находят наиболее полное выражение душевные переживания человека. Он писал:

Тринадцать струн тоскою сердце мучат  
У старого чиновника в груди.  
Прошу вас, друг, скажите ей, пусть перестанет  
Играть свою мелодию она,

Не то совсем от скорби белой станет  
Цяньчжоуского старца голова.

(«Лютня певичцы. В доме Цюй-Ци»)

## «Лютня» \*

### I

Ночную порою на сонном Сюньяе  
Мы с гостем моим расставались.  
Цветы камыша и листва на платане  
С осеннею грустью шептались.  
У берега я соскочил с коня.  
Уж в лодке мой гость поджидал меня,  
И мы поднимаем бокалы вина:  
Но нам не поет ни свирель, ни струна.

### II

Вино нас не тешит весельем своим.  
О близкой разлуке мы с другом скорбим,  
И в час расставанья, кругом широка,  
В себе луну утопила река.  
Но вдруг над водою, под легкою тенью  
Мы лютни услышали звуки...  
Хозяин забыл о своем возвращенье.  
И гость забыл о разлуке.

### III

Узнать захотели мы, кто там играет,  
Вопрос мы задать пожелали;  
Но вот уже лютня во мраке смолкает —  
И наши слова опоздали.  
Подъехала лодка из сумрачной тьмы,  
И в лодке лютнистку увидели мы.  
Поправил фонарь я, прибавил вина,  
Вновь пир открываю, чтоб вышла она.  
И вот, после многих моих приглашений,  
Пред нами она показалась  
И лютню держала. За сумраком теней  
Лица половина скрывалась.

\* В подлиннике — пипа. В русском переводе пипа переведена лютней.

## IV

Касается струн, подвернувши колки.  
 Три звука слышны из-под легкой руки.  
 Хоть песня еще не звучит на струне,  
 Но чувства певицы сквозят все сильнее.  
 Она покрывает струну за струной,  
 Исполнены думы все звуки.  
 Как будто счастье судьбой не дано ей,  
 А в жизни бывали лишь муки.  
 Нахмурила брови, доверясь руке,  
 И связно поет об извечной тоске;  
 И в песне своей выражает все,  
 Что в сердце безмерно огромном несет.

## V

Легко покрывает на грифе зажатья,  
 Замолкнет и вновь запекает.  
 Сперва сыграла «Зарничное платье»,  
 «Шесть крошек» потом исполняет.  
 И низкие струны гудят-гудят,  
 Как дождь проливной, торопливый.  
 Высокие струны звенят-звенят,  
 Как шепот веселый, счастливый.

## VI

Напев то расширен до гула, то сужен,  
 И звуки связаны-свиты.  
 Потоки больших и малых жемчужин  
 Упали в сосуд из нефрита.  
 И иволги вольной свободная речь  
 В кустах под цветами скользит.  
 Ручей, проглотивший журчание, течь  
 Еще продолжает внутри.

## VII

Потоки воды превращаются в лед...  
 Застыла-замолкла струна...  
 Застывши, мгновенье одно не поет  
 Певица. На миг — тишина...  
 И сам я в себе ощущаю рождение  
 Тоски и печали в тумане.  
 В такую минуту отсутствие пенья  
 Сильнее, чем пение, ранит.

И вдруг из разбитой серебряной вазы  
 Вино покатилося струею;  
 И панцирный всадник выскочил сразу,  
 Оружьем звеня за собою.

## VIII

Затихло бряцало, в сердце рванувши,  
 И снова напев умолк.  
 И в струнах, одним созвучьем мелькнувший,  
 Звучит «разрываемый шелк».  
 В обеих лодках стоит тишина  
 Глубокой печали, тоски.  
 И только осенней луны белизна  
 Покоится в сердце реки.

## IX

Она напевает задумчиво, в струны  
 Воткнувши бряцало концом.  
 Поправила платье и в дымке лунной  
 Встает со строгим лицом.  
 И тотчас она говорит нам: «Я  
 Жила в столице самой  
 И помню, что прежде наша семья  
 Жила под холмом Цзямо.  
 Едва мне тринадцать лет миновало,  
 Играть я могла. Мудрено ли,  
 Что в первых рядах мое имя считалось  
 Тогда в музыкальной школе?»

## X

И я принуждала актеров славе  
 Моей поклоняться всечасно.  
 В сердцах таили красавицы зависть,  
 Увидев наряд мой прекрасный.  
 Юнцы из лучших в столице кварталов  
 Соперничали в подношениях...  
 И алым шелкам я счета не знала,  
 Шелкам за одно выступленье.  
 Могла золотые гребенки ломать я,  
 Стуча ими в такт славословий;  
 Вином заливала я тонкое платье  
 Багрового цвета крови.



## XI

Бывало, в веселье промчится весь год,  
И новый такой же веселый придет.  
Осенние луны и ветры весной  
Свободной чредою неслись надо мной...  
Но вот умерла моя тетка. А брат  
Ушел от меня с полками солдат.  
Рассветы вставали, текли вечера,  
Увяла краса, и я стала стара.  
Мой двор перед домом порос травой:  
Там редко спускался с коня верховой.  
Все хуже и хуже, пока, наконец,  
Не взял меня в жены заезжий купец.

## XII

Купец дорожит своим барышом.  
Он мало желает со мной быть вдвоем.  
И в месяце прошлом из этих стран  
Уехал он чай закупать в Фоу-лянь.

## XIII

Скитаясь по устью реки, свою  
Одна сторожу я пустую ладью,  
Вокруг которой при свете луны  
Осенние струи воды холодны.  
И нынче холодной ночью глубокой  
О юности сны пришли:  
Во сне я рыдала, и красным потоком  
Обильные слезы текли».

## XIV

...Уже, внимая напевам и лютне,  
Не мог я тоски перенести;  
Рассказ же услышав, еще бесприютней  
Себя я почувствовал здесь.  
Когда такие забытые люди  
За гранью небесного круга  
Сойдутся, то разве помехою будет,  
Что прежде не знали друг друга?

## XV

«Увы, распростился с прошлого года  
Я с нашей веселой столицей;

В Сюньянском поселке лишен я свободы,  
И путь мой в болезнях влечется.  
Сюньянская эта земля — захолустье:  
Здесь песни совсем не слышны.  
Весь год я не слышу, объятый грустью,  
Ни гуани, ни шелка струны.  
Живу близ текущего медленно Пэня;  
Земля здесь низка и сыра;  
Лишь желтый камыш окружает ступени,  
И носится в нем мошкара.

## XVI

Кого же я слышу с утра до ночи  
Меж этих болотистых стран?  
Кукушку, что, плача до крови, пророчит,  
Да жалобный вопль обезьян...  
И в утро с цветами на вешней реке,  
И ночью с осенней луной —  
Всегда, одинокий, с бокалом в руке  
Я лью молчаливо вино.  
Порою здесь горные слышу напевы,  
Свирели в селе на лугу,  
Но звук их фальшив, безобразен... От гнева  
Я слушать их не могу.

## XVII

И ныне внимал я пропетому Вами  
И вашим печальным словам...  
Казалось, что это бессмертные сами  
Мой слух просветили. И Вам  
Я вновь предлагаю присесть и опять  
Сыграть, что хотите, сейчас,  
А я постараюсь в ответ написать  
Поэму «Лютня» для Вас».

## XVIII

Растрогавшись речью моею, она  
Довольно долго стояла...  
Присела потом, но теперь струна  
Еще торопливей играла.  
Напевы печально стали звучать:  
Они не такие, как были, —  
И мы на скамейке внимаем опять,  
И слезы мы снова скрыли.  
Меж нас у кого же слезы блестят  
Обильнее всех под глазами?

— Цзянчжоуский конюший синий халат  
Давно увлажнил слезами.

*Приводится по изданию:* «Антология китайской лирики».  
Перевод Ю. Шуцкого. М.—Пг., 1923, стр. 119—126.

### «Ночью, слушая чжэн»

Когда в Цзянчжоу по ночам  
Я слышал тихий чжэн,  
Седеть я только начинал —  
И слушать не хотел.  
А вот сегодня час пришел —  
Я бел, как белый снег.  
Играй на чжэне до зари —  
Я разрешу тебе.

### «Флейта \* на реке»

Кто это там на спокойной реке  
Ночью играет на флейте?  
В пении флейты как будто звучит  
Весна моей родины дальней.  
Если бы вы услышали напев,  
Вы бы и то поседели.  
Как же тому, кто в печаль погружен,  
Кто она долгой ночью не знает?

*Приводится по изданию:* Бо Цзюй-и. Четверостишия. Перевод Л. Эйлина, М., Гослитиздат, 1949, стр. 52, 134.

\* В подлиннике — чи.

## § 6. СРЕДНЕВЕКОВЫЕ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКИ

ВАН ЮЙ-ЧЭН\*

(XI век)

### «Ода музыке Великого Единства»

Великие цари  
творили музыку и величали доблесть, стремясь к  
верховному, служили Небу.  
То несомненно было пением Великого Единства.  
И, вознося всесовершенный звук до Самосуществующей  
Монады,  
их коренили в душе человека, вся жизнь которого  
тотчас же изменялась:  
в древнюю правду пытливо взирали, и божество  
тогда спускалось наземь к ним.  
Все это разве не идет с устава Музыки Великой и от  
уменья действовать ей в такт Сверхчеловека?  
Тогда  
повел он дух гармонии чистейшей, чтобы тем  
со света сжить плотское вожделенье.  
Он сделал это для того, чтоб  
сильные тоны и слабые полным владели созвучьем;  
нотам как гун, так и шан, место в порядке дать;  
чтоб отрешить людей от звуков музыки развратной,  
дать жизнь, величие и мысль Гармонии Спокойной.  
Он ею вдохновил людей, и люди ликовали; он с нею  
встал пред божеством, и бог сошел на землю.  
Жизнь этой Музыки не в тех восьми осенних при-

\* Известный поэт эпохи Сун (XI—XIII вв.).

ношеньях и не в шести обычных литиях... Ее величие лишь в том, что небо нам становится отцом, а матерью — земля.

Увидим свет великий звуков правды; поверим, что с Гармонией общимся и что причина тому в нас...

Неужли ж дело только в том, чтоб сотнями твари пришли друг за другом красиво, феникс рубиновый прибыл в фигурном движении.

Нет, эта музыка способна чувство сыновнее вызвать у старого друга по жертве, тихий восторг возбудить в пышно-крикливых людях.

Она, как нить, как череда волокон: вот то, что Музыкой зову я Величайшей; бью в такт и ударяю в ритм: теперь достиг того, что слышит бог меня!

Смотри ж:

— ее обряд: полным-полно служащих. О, Музыка Великого Единства!

Возникнешь Ты и в суть уставного величия вживешься;

Твое здесь вижу назначение: быть спутницей божеств, сходящих к предкам нашим...

— А звук ее — как море-океан... О, Музыка Великого Единства!

Восстала ты и вся полна классических красот. Твое я вижу назначенье: дать свет высокой чистоте близ предков царственных.

Неужли ж музыкой классическою звать лишь

Кости рельефной скульптуры,  
в вычурной установке литофон,  
звучащие в порядке медь и яшму  
и воинских доспехов важный ряд?

Обсудим же теперь:

Как установлена она? —

Ни сяо нет в ней, ни гуаней.

И чем же действует она? — О, только чистотой, о, только простотой!

Иначе, чем поняв всю тайну звука и суть познав правления людьми, как создан мог бы быть устав великий Ли и музыке положено начало?

Ее услышать раз — забыть земные вкусы: тогда не выростут превратные стремленья.

Она — гармония, без сладостных зовов, но честный, правый дух в ней сразу ощутим.

Вот почему, о, Музыка Великого Единства, Твоя мелодия — в ритмичной красоте. Тебя играть пред Небом: на круглом жертвенном холме; иль пред землей: к квадратной пади жертв. Тобой молить царю о счастье Небо, и землю там, на горной высоте.

Все дело разве здесь в литаврах и звонках, чтоб сладость дать очам и уху человека?

И если в музыке лишь странное бряцанье, она теряет вид своих достоинств сразу...

А ныне царство наше древнюю музыку Шао в пенья своем возносит, всюду исчерпав прекрасное, ярко и с блеском.

Царь возродил нам гимны Шуня в их античной простоте, ряд изгнав игривых песен, заболачивавших нас. Само собой теперь придет и с неба и с земли чудесно тайное благоволение, и засияет яркий свет в Великом Жертвеннике Неба.

*Приводится по изданию: «Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова», Л., 1934, стр. 541—545.*

С У Ш И  
(XI век)

### «Красная стена»

Один из гостей играл на сяо. Он стал теперь мне вторить в такт.

Однако звук его вдруг как-то загудел, заныл. Там словно злоба слышалась, то словно зависть и томленье, то словно плач, то жалоба на что-то. Остатним звуком плыл другой, звеневший чем-то долгим-долгим, не прерываясь, словно шелковая нить. На пляску подымал дракона он, что лег в глуби безлюдного зато-на, и слезы исторгал он у вдовы, скупающей на лодке одинокой.

### «О музыке»

Когда были впервые установлены ритуалы, это было дело трудное, но вести его было легко. Легко — да, — но трудно было опять-таки его долго длить.

Страна еще не осознала, что государь есть государь, и отец — отец, и старший — старший. И вот Мудрец дал ей и государя, и отца, и старшего.

Страна все еще ничем не могла отличить ни государя, ни отца, ни старшего. И вот Мудрец ввел ей поклон, подымание, усаживание, стояние.

Страна все еще не соглашалась покорно принять все эти его поклоны, подымания, усаживания и стояния. И вот Мудрец самолично первый это все проделал, введя стыд как побудительное начало.

— Да, скажу вам, дело было из трудных! Люди, конечно, испокон веку питали отвращение к смерти. Мудрец призвал их и сказал: «Придите ко мне, я дам вам жизнь». И если бы, действительно, это было так, — что его способ воздействия мог бы дать людям нашей страны жизнь, — то люди нашей страны, видя, насколько было до сих пор опасно жить и насколько теперь это стало безопасно, знали бы, за кем идти. Вот почему в эти времена, при всей трудности самого дела, его было легко провести в жизнь.

Теперь, когда начинания Мудреца были проведены в жизнь, люди нашей страны стали относиться к государю, отцу, старшему с такою же отчетливой ясностью, с какою они понимали разницу между головой и ногами, а к поклонам, подыманиям, усаживаниям, вставаниям с такою же безмолвною, не требующей деклараций готовностью, с какою они ложатся спать, садятся есть.

Все это так. Но вот, сто человек повинуются этому регламенту, а один человек возьмет да и не послушается. И что же? На деле-то окажется, что ему вовсе не придется сейчас же прийти к смерти. Теперь люди нашей страны, не понимая, что они в начале

своего бытия погибали именно от отсутствия твердого ритуала, вдруг видят, что этот человек, отвергающий ныне весь ритуал, к смерти, однако, не пришел. Они, очевидно, скажут: «Мудрец нас обманул!»

Вот почему, когда это так обстоит, то, при всей легкости дела, его трудно продлить.

Что делать? Единственно, на что Мудрец может рассчитывать в своем стремлении преодолеть человеческие отношения к труду, с одной стороны, и к беззаботной жизни, с другой, — это на свою проповедь о жизни для одних и смерти для других. Когда же его теория жизни и смерти доверием людей не пользуется, то сейчас же выплывут на свет разговоры о трудной жизни и беззаботной жизни, выплывут и будут торжествовать. А когда эти разговоры о жизни трудной и жизни беззаботной восторжествуют, то этим самым власть и авторитет Мудреца упраздняется.

Когда вино с ядом, а мясо с гнилью, мы не решаемся пить это вино и есть это мясо. Если же лекарство может возродить нас от явной смерти, то мы не побоимся его горького вкуса. Но ведь если из вина удалят яд, а из мяса гниль, то власть над нами вина и мяса — определенно скажу — куда сильнее, чем власть лекарства!

Когда Мудрец начинал творить ритуалы, он, конечно, заранее знал, что дело обернется именно так, и сказал себе: объявлю людям правду, и они ей поверят. Мое счастье, если в это время и мои слова, обращенные к людям, будут заключать в себе настоящую правду и дело будет складываться тоже по-настоящему. Люди, значит, мне верят. Я знаю свою правду, люди нашей страны знают свое дело. Но если теперь в жизни что-нибудь случится не так, то моей правде не сломить, как говорится, человеческого рта, и здесь скажется все бессилие моих речей и деклараций. А если речи мои не доходят, то надо непременно найти нечто, чем бы подействовать на людей тайно и взять их в свои руки незаметным для них образом.

И вот Мудрец, озираясь среди неба и земли, нашел там некое в высшей степени чудодейственное средство, освоил его и этим создал музыку.

Вот дождь: я вижу, что он нужен для увлажнения природы. Вот солнце: я вижу, что оно приспособлено к высушиванию природы. Вот ветер: я вижу, что он служит для сообщения природе жизни. А вот этот темный гул, грозный раскат — все, что мы называем громом, — это чему служит? Темнота сгущается, не расходясь, природа съеживается, не расправляясь: дождю не смочить, солнцу не согреть, ветру не сдвинуть. Но стоит прогреметь грому, как сгустившаяся темнота рассеется и съежившаяся природа расправится. И то, что мы зовем дождем, солнцем, ветром, действует внешне естественным порядком, а то, что мы именуем громом, действует сверхъестественно, как бог. Никто не действует так чудотворно, как звук. Вот почему Мудрец пошел за звуком, чтобы творить музыку.

Когда он создал отношения государя и подданного, отца и сына, старшего и младшего, — это был ритуал. Но то, чего не мог достичь ритуал, достигла музыка. Когда звук правды входит в человеческое ухо, то люди всей душой воспринимают служение царю, служение отцу, служение старшему, и выходит, следовательно, что ритуал определенно живет в наших сердцах.

В таком случае как же не верить словам Мудреца?

Приводится по изданию: «Советское востоковедение», М. 1945, т. III, стр. 146—182. Перевод В. Алексеева.

## УКАЗАТЕЛЬ

### МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

- Гу* — 1. барабан (общее название), а иногда и бубен; 2. било, главным образом металлическое (бронзовое)
- Гуань* — духовой музыкальный инструмент с двойной тростью; род примитивного гобоя
- Гуцинь* — см. цинь
- Кунхоу* — струнный щипковый музыкальный инструмент, род простой арфы. В древней китайской литературе встречается кунхоу горизонтальный, часто с

- приставкой сэ: кунхоу сэ — название, которым пользовались для обозначения гуслей
- Пайсяо* — духовой музыкальный инструмент — флейта Пана
- Сян* — род барабана
- Сэ* — струнный щипковый музыкальный инструмент, род настольных гуслей. Число струн от пяти до пятидесяти. В настоящее время употребляются только два вида: большой сэ (дасэ) с двадцатью пятью струнами и малый сэ (сяосэ) с шестнадцатью
- Сюань* — духовой музыкальный инструмент, род окарины
- Сяо* — 1. духовой музыкальный инструмент, род бамбуковой продольной флейты. 2. В древней китайской литературе этим названием пользовались также для обозначения пайсяо — флейты Пана
- Тао* — перепоночный ударный музыкальный инструмент, род погремушки в виде миниатюрного двухстороннего барабанчика с перепонками из змеиной кожи, насаженного на рукоятку. На концах двух шуручков находятся два шарика, которые ударяют по перепонкам при быстрых поворотах барабанчика в стороны
- Фу* — род барабана
- Хуан* — 1. металлический язычок, являющийся источником звука в шэне; 2. самозвучающий язычковый инструмент — варган
- Цин* — пластиночный ударный музыкальный инструмент, род литофона. Изготавливается главным образом из нефрита, откуда и бытовое название — «каменный гонг». Единично подвешенный цин называется тэцин, а набор цинов, из которых каждый настроен на определенную частоту (высоту), называется бяньцин
- Ци сянь цинь* — см. цинь
- Цзе* — см. чжу
- Цинь* — 1. струнный музыкальный инструмент (общее название). 2. В китайской литературе цинем называют струнный щипковый музыкальный инструмент, род цитры, вернее, старейшего предшественника цитры — гуцинь (то есть древний или старинный цинь), который в глубокой древности имел пять струн, а затем (и до наших дней) семь струн. Современное название этого рода цитры — ци сянь цинь
- Чжу* — самозвучающий ударный музыкальный инструмент, деревянное било в виде открытого, сужи-

- вающегося книзу ящичка, в который бьют изнутри колотушкой
- Чжун* — самозвучающий ударный музыкальный инструмент, род колокола
- Чи* — духовой музыкальный инструмент, род поперечной флейты
- Шэн* — язычковый музыкальный инструмент, состоящий из тринадцати-девятнадцати бамбуковых трубочек, вставленных в чашеобразный резервуар (обычно в тыкву), в который исполнитель дует. Источником звука являются металлические язычки (хуаны), укрепленные в нижних концах трубочек; трубочки являются резонаторами. Шэн в обиходе (не на китайском языке) часто называют «губным органчиком»
- Юй<sub>1</sub>* — самозвучающий ударный музыкальный инструмент — трещотка в форме лежащего тигра со вставленными в его спину металлическими пластинками, по которым проводят расщепленной с одного конца (в виде метелки) бамбуковой палочкой
- Юй<sub>2</sub>* — разновидность шэна (см.)
- Юэ* — духовой музыкальный инструмент, короткая поперечная флейта
- Я* — самозвучающий ударный инструмент, представляет собой бамбуковую трубочку, верхний торец которой обтянут кожаной перепонкой; в верхней трети трубки продет шнурок, за оба конца которого держат инструмент и ударяют им о землю

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Древние музыкальные инструменты китайцев. «Природа», 1875, № 3, стр. 78—84.
- Сокальский П. Китайская гамма в русской народной музыке. «Музыкальное обозрение», 1885—1886, № 16, 27, стр. 209—267.
- Фамницын А. С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. СПб., 1889.
- Лю-да-цзюнь. Китайская музыка. «Вестник Азии», 1923, № 51, стр. 249—274.
- Алексеев В. М. Китайский поэт о китайской музыке. Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Ленинград, 1934.
- Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М., 1952.

- Яп Инь-лю. Изучение наследия древней китайской музыки. «Народный Китай», 1956, № 8.
- Анастасьев А. В. В китайском театре. М., 1957.
- Гольдшмидт Г. Становление нового. Перевод с нем. «Советская музыка», 1957, № 2, стр. 198—205.
- Музыкальные инструменты Китая. Авторизованный перевод с китайского под редакцией и с дополнениями И. З. Аландера, Музгиз, М., 1958.

## На китайском языке

- Лю Чэн-фу. Музыкальный словарь. Шанхай, 1935, стр. 13, 61, 447, 57.
- Сюй Чжи-хэн. Краткая история китайской музыки. Шанхай, 1933, стр. 2, 191
- Тянь Бянь-шан-сюн. История китайской музыки. Шанхай, 1937.
- Его же. Мировое значение древнекитайской музыки, «Дунфан цзачжи», т. 20, № 10.
- Е Бо-хэ. История китайской музыки, т. I, 1922.
- Ван Гуан-цзинь. История китайской музыки (в двух томах). Шанхай, 1935.
- Чжу Цянь-чжи. История музыкальной литературы Китая. Шанхай, 1935.
- Яп Инь-лю. Очерки по истории китайской музыки. Шанхай, 1953.
- Le P. Amiot. Mémoires sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes. Paris, 1780 (Mémoires concernant les Chinois, vol. VI).
- J. A. van Aalst. Chinese Music. Shanghai, 1884 (re-issued at Peking in 1933) Imperial Customs, Special series, N 6.
- E. Chavannes. Des rapports de la musique Greque avec la musique Chinoise. «Memoires historique», vol. III. Paris, 1898, pp. 630—645).
- M. Courant. Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne. Paris, 1924 (Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, Tôme I, pp. 77—241).
- A. Eckardt. Koreanische Musik. Tokyo, 1930.
- R. H. van Gulik. The Lore of the Chinese Lute. An Essay in Chin Ideology. Tokyo, 1940. «Monumenta Nipponica Monographs Series».
- R. H. van Gulik. Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute. Tokyo, Sophia University, 1941.
- T. W. Kingmill. The Music of China. «Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society», vol. XLI, 1910, pp. 26—56.

- L. Laloy. La Musique chinoise. Paris. [no date.]  
 A. S. Moule. A list of musical and other sound-producing instruments of the Chinese. Shanghai, 1908.  
 G. Soulié. La Musique en Chine. Paris 1911.  
 Heinz Trefzger. Die Musik in China. «Sinica», XI. Jahrgang 1936, Heft 5/6.  
 R. Wilhelm. Das Wesen der chinesischen Musik. «Sinica», XI—XII, 1927.  
 Laurence Picken. The Origin of the Short Lute. «Galpin Society Journal», VIII, 1955, pp. 32—42.  
 H. E. Krehbiel. Chinese music. «The Talleyrand memoires. The century illustrated monthly magazine», XII, 3, 1891.

## БЛИЖНИЙ И СРЕДНИЙ ВОСТОК

---

Пробуждение музыкально-эстетической мысли на Ближнем и Среднем Востоке относится к эпохе становления и расцвета феодальных отношений, то есть к эпохе Арабского халифата. Возникновению этого могущественного государства и распространению его господства на огромную территорию, простиравшуюся от Пиренейского полуострова на западе до границ Индии на востоке, в значительной мере способствовала мусульманская религия, освящавшая новые, феодальные отношения и знаменовавшая собой утверждение единобожия и ликвидацию древних языческих культов, в которых находили свое идеологическое выражение старые, родоплеменные отношения.

Борьба, проводившаяся «пророком» Мухаммедом и его преемниками-халифами с пережитками политеизма, коснулась и музыкального искусства арабов. Согласно мусульманским преданиям, сам пророк выступал против музыки, приравнивая ее к винопитию, азартным играм, танцам и другим «запретным» развлечениям («малахи») \*. Фанатизм поборников ислама подчас доходил до того, что они не останавливались перед физической расправой над музыкантами

\* Впрочем, иные средневековые мусульманские авторы, выступавшие против запрещения музыкального искусства, в подтверждение своей правоты также ссылались на авторитет Мухаммеда, который, согласно другим преданиям, высказывался за допустимость музыки.



и певцами. Запрещение заниматься музыкой было канонизировано так или иначе всеми основными толками ислама (ханбалитским, маликитским, шафиитским и ханифитским) и получило «теоретическое» обоснование в ряде богословских сочинений. Выступления мусульманских теологов против музыкального искусства во все последующие века являлись частью той общей борьбы, которую мусульманское духовенство вело против светской культуры, светской образованности и светского искусства.

Единственными видами музыкальной деятельности, единогласно разрешенными мусульманским духовенством, были пение «азана» (призыв к молитве), исполняемого муэдзином с минарета мечети, и «тилява» — речитативно-напевное чтение Корана. Такое отношение шариата к музыке сказалось и на мусульманском богослужении, не знающем ни духовных песнопений, ни музыкального сопровождения религиозных обрядов. «Ваши молитвы, — говорил, по преданию, Мухаммед, — если музыка — их часть, кончатся не чем иным, как звучанием свирели и хлопаньем в ладоши»\*.

Следует, однако, оговориться, что музыка играла значительную роль в обрядах мусульманских мистиков-суфиев. Ибн-аль-Араби, Абу-ль-Хусейн ад-Даррадж и другие мусульманские мистики утверждали, что музыка способствует созерцанию Истины, то есть бога. В музыке суфии выделяли два аспекта: физический и духовный. «Звуки, — писал, например, Ибн-Зайля (ум. в 1048 г.), — действуют на душу двояко: со стороны своего музыкального строя и со стороны подобия своего душе». В соответствии с этим Абу-Хамид Мухаммед Газали (1058—1111) — крупнейший представитель исламистской философии, канонизировавший учение суфиев, — делил людей на тех, кто воспринимает лишь материальный звук, и тех, кто воспринимает духовный смысл мелодии; последняя категория слушателей, по мнению суфиев, воспринимает

\* К. А. Кузнецов. Арабская музыка. В кн. «Очерки по истории и теории музыки», т. 2. Л., 1940, стр. 267.

не мелодию и не ритм, а «музыку самое по себе». Любопытно, что и при чтении Корана представители мусульманского мистицизма обращали внимание не на содержание последнего, а на напевную сторону его чтения, усматривая в нем «известный вид музыки, способствующий пробуждению страха перед богом и воспарению к нему душой и помыслами»\*. В некоторых суфийских братствах придавали особое значение и танцу, в котором видели действенное средство приведения себя в экстатическое состояние, необходимое для духовного слияния с богом. Танец, в частности, был атрибутом мистического ритуала членов ордена Мевлеви, основанного знаменитым суфием XIII века Джалаля ад-Дином ар-Руми, ввиду чего этот орден получил название братства «танцующих дервишей».

Однако ограничения, наложенные представителями исламистской идеологии на музыкальное творчество, не помешали развитию музыкальной теории, а вместе с ней и музыкальной эстетики как у арабов, так и у других народов, принявших религию ислама. Творцами музыкальной эстетики в странах Ближнего и Среднего Востока выступили передовые философы и ученые, выражавшие идеологию прогрессивных слоев тогдашнего феодального общества. На становление эстетических концепций музыкальных теоретиков в странах Передней Азии значительное влияние оказало их знакомство с музыкально-теоретическим наследием Древней Греции (с работами Аристотеля, Аристоксена, Птолемея, пифагорейцев и других мыслителей античности), однако эти концепции развивались в основном на базе обобщения их создателями живой музыкальной практики народного искусства. Об этом свидетельствуют и прямые высказывания таких теоретиков музыки, как аль-Кинди и «Братья чистоты», которые утверждали, что в каждой стране существуют особые, только ей присущие каноны музыки и что народы различаются между собой музыкальными вкусами так же, как нравами и обычаями.

\* И. аль-Джунди. Философия у арабов. Бейрут, 6. г., стр. 269 (на арабск. яз.).

Подобно тому как поэтика рассматривалась учеными средневекового «мусульманского» Востока в качестве составной части науки логики, теория музыки и, соответственно, музыкальная эстетика разрабатывались ими в качестве одной из дисциплин, входящих в математику, то есть наряду с арифметикой, геометрией и астрономией. Очевидно, именно это обстоятельство, равно как и влияние, оказывавшееся на музыкальные теории арабов, персов и народов Средней Азии пифагорейским учением, явилось причиной того, что многие из этих ученых (особенно в ранний период) связывали науку о музыке с мистикой чисел, с учением об универсальной гармонии и «музыке сфер». «Братья чистоты» и другие теоретики музыки, стоявшие на таких позициях, полагали, что музыка составляет внутреннюю основу космической системы, что музыкальным интервалам свойственны такие же отношения, какие существуют между расстояниями, разделяющими сферы небесных светил. По их убеждению, музыка может быть разделена на четыре категории, соответствующие четырем временам года и четырем темпераментам, которые в свою очередь определяют четыре элемента (землей, водой, воздухом и огнем) и четыре основных качества (теплотой, холодом, влажностью и сухостью). Эти предрассудки пользовались широким распространением (о чем свидетельствуют, например, следы их влияния на известное дидактическое сочинение XI века «Кабус-намэ»), хотя такие теоретики музыки, как Ибн-Сина, исходившие в своем учении из опыта и отвергавшие в науке о музыке всякие априорные суждения, подвергли их критике, как концепции, слепо воспринятые «мусульманскими» учеными у пифагорейцев и других мыслителей античного мира.

Наивные представления первых музыкальных теоретиков сменялись более научными концепциями и в вопросе о происхождении музыкального искусства. На средневековом «мусульманском» Востоке долгое время пользовалась популярностью легенда о том, что «изобретателем» первых мелодий и первых музыкальных инструментов был Ной, что один из его потомков

стал родоначальником всех лютнистов, другой — всех исполнителей на медных и железных инструментах и т. д. Аналогичной точки зрения на происхождение музыки придерживались и «Братья чистоты», утверждавшие, что музыкальное искусство ведет свое происхождение от Пифагора, который будто бы сочинил первые мелодии в подражание тем, что издают в своем движении небесные светила. Более реальные представления о происхождении музыки мы встречаем в работах Ибн-Сины, который связывал возникновение мелодий с развитием интонаций человеческой речи. По его учению, изменение модуляций голоса (на пример, когда хотят кому-нибудь польстить, проявить покорность или, наоборот, утешить кого-то), вначале лишь сопровождавшее речь, со временем приобрело самостоятельную ценность, превратившись в мелодию, причем в этом процессе первостепенную роль сыграла склонность людей к подражанию, а также тяготение их ко всему стройному и гармоничному.

Ученые Ближнего и Среднего Востока рассматривали науку о музыке в качестве одной из математических дисциплин. Однако из этого не следует, что они не замечали специфики музыки как одного из видов художественного творчества, имеющего своей целью эмоциональное воздействие на слушателя, и не учитывали ее родства с другими видами искусств. «Братья чистоты», например, классифицируя различные виды человеческой деятельности, объединяли музыку, изобразительное искусство, вагание, фокусничество и т. д. в категорию ремесел, обладающих самостоятельной ценностью, в отличие от ремесел, обладающих определенной ценностью благодаря «наущности их усвоения» (ткачество, хлебопашество и строительное дело) или благодаря их «пользе для всех» (профессии мусорщиков, брдобреев, банщиков).

Что касается классификации самой науки о музыке, то наиболее полную разработку она нашла в работах Фараби. Среднеазиатский мыслитель делил эту науку на теоретическую и практическую, из которых первая носит чисто умозрительный характер и исследует мелодии вообще, независимо от того, как и по-

средством какого инструмента они исполняются, а вторая рассматривает конкретно правила инструментального и вокального исполнения. С точки зрения внутренней структуры музыки Фараби, как и другие теоретики, выделял в последней гармонию и ритм и соответственно с этим вычленил в науке о музыке учение о гармонии (гармонику) и учение о ритмах (ритмику)\*.

Ученые Ближнего и Среднего Востока, учитывая необычайную силу и своеобразие эмоционального воздействия музыки на души людей, изучали ее также с точки зрения психологии и этики, поднимая при этом ряд интересных вопросов, имеющих непосредственное отношение к эстетике.

Аль-Кинди в одном из своих трактатов о музыке пытался установить общность в эстетическом восприятии мелодий, цветов и запахов. Арабский философ писал, что между отдельными цветами и мелодиями, с точки зрения вызываемых ими эмоций, существует известное соответствие. Точно так же, утверждал он, обстоит дело и с запахами, являющимися своего рода «беззвучной музыкой»: одни ароматы могут выражать мужество, другие — страсть, третьи — гордость и т. д.

На специфике эстетического восприятия звука, отличающей его от действий других родов чувственно воспринимаемого, останавливался в своих работах Ибн-Сина. В прочих родах чувственно воспринимаемых объектов, писал он, существуют виды, вызывающие приятное или неприятное чувство как по своей природе, так и по своей интенсивности. Так, например, запах гнили, который является видом, входящим в род объектов обоняния, неприятен по своей природе, а запах мускуса (другой вид того же рода) приятен или неприятен не сам по себе, а в зависимости от его силы. В роде же звука не существует ни

\* Следует отметить, что ритмику ученые Ближнего и Среднего Востока рассматривали наряду с учением о метрических основах стихосложения, ввиду чего соответствующий раздел поэтики излагается в их энциклопедических трудах в главах, посвященных науке о музыке.

одного вида, который был бы приятен или неприятен по своей природе, — неприятное чувство вызывает не сам звук, а способ его извлечения.

Ибн-Сине же принадлежит попытка исследовать природу эстетического воздействия музыкальной гармонии, получившая широкое хождение в работах позднейших теоретиков музыки. Согласно этой теории, музыкальной гармонии (воспринимаемой не самим чувством слуха, а так называемой «различающей силой» души) свойственно качество, которого лишены прочие виды гармонии. Когда до слушателя доходит первый тон мелодии, его душа принимает его с таким восторгом, с каким она вообще встречает все, что для нее ново и желанно. Когда же звучание тона прекращается, душа испытывает от этого мучения, как при утрате того, что она приобрела с большим трудом. Когда же возникает новый тон, душа приходит вновь в ликование, и ее радость увеличивается, когда она замечает, что этот второй тон согласован с первым.

Арабские, иранские и среднеазиатские ученые были убеждены в том, что мелодии, способные в непосредственной форме выражать душевное состояние композитора и исполнителя, могут так же непосредственно влиять на душевное состояние и нравственное качество слушателей. В этом отношении некоторые ученые ставили музыку выше человеческой речи и говорили: «Превосходство пения над речью такое же, как превосходство речи над молчанием и исцеления над болезнью»\*. Музыка, по их мнению, была своеобразным лекарством, способным изменять не только настроения, но и характеры людей. «Мусульманские» ученые, очевидно, и в этих своих утверждениях следовали античной традиции, согласно которой музыка понималась как искусство врачевания человеческих нравов и страстей. Этическое значение музыкального искусства подчеркивалось, в частности, крупнейшим представителем арабской философии

\* А. аль-Аззави. Иракская музыка в эпоху монголов и турок. Багдад, 1951, стр. 97 (на арабск. яз.).

Ибн-Рушдом (Аверроэсом), который отвергал в связи с этим жалобные и устрашающие мелодии, подражание чему-то иррациональному и чуждому человеческой природе (например, крикам животных или морскому прибою), указывая на то, что музыка призвана прививать людям мужество, стойкость и духовную собранность.

Следует, наконец, отметить, что ученые Передней Азии рассматривали музыку не только как средство врачевания души, но и как лекарство, исцеляющее тело. «Слушание особых видов музыки в особые времена дня и месяцы составляло часть их терапевтики»\*.

Музыкально-эстетическая мысль народов Ближнего и Среднего Востока, как и само их музыкальное искусство, развивалась в борьбе с посягательствами реакционного мусульманского духовенства, тщетно пытавшегося ограничить деятельность народа в этой любимой им области художественного творчества. Светская, жизнеутверждающая струя оставалась характерной для музыки арабов, иранцев и среднеазиатских народов на протяжении всего средневековья. «Это — величайшая страстность, — писал об их музыке Р. И. Грубер, — нередко переходящая в стихийную чувственность, стремление к выразительной передаче всех изгибов эмоционального строя любящей, тоскующей, страдающей, восторженной личности. Это — глубокая заинтересованность во внутреннем мире переживаний (как раз то, что строжайше искоренялось господствующей религией католицизма в условиях западного феодализма и что вновь было приобретено на Западе ценой величайших усилий в эпоху Возрождения). Это — погоня за пряным, изысканным чувственным наслаждением от восприятия мастерски сотканного узора мелизматики, одновременного созвучания различных тембров, игры ритмов, смены регистров и способов звукоизвлечения (такой гедонистический подход, как помним, также всемерно пре-

следовался представителями патристики на Западе)»\*.

VIII—X века — эпоха расцвета культуры на арабском Востоке. Начиная с XII века, в связи с завоеваниями сельджуков, крестовыми походами и монгольским нашествием, арабская культура постепенно угасает. Этот процесс отражается и на музыкальной эстетике. Дальнейшее развитие музыкально-эстетической мысли на Ближнем и Среднем Востоке связано с научной и философской литературой народов Средней Азии и Ирана. В XIII—XIV веках здесь появляется целый ряд трудов энциклопедического характера, как, например, «Жемчужина короны» Махмуда ибн-Масуд аш-Ширази (конец XIII и начало XIV века) и «Драгоценности наук» Мухаммеда аль-Амули (XIV век).

В обоих этих трудах специальные разделы посвящены музыке. Хотя созданы они в Иране, но по своему значению выходят далеко за его пределы; по содержанию они очень органично входят и в историю музыкальной культуры среднеазиатских народов. Здесь получили дальнейшее развитие музыкально-теоретические и эстетические воззрения Фараби, Ибн-Сины, Сафи-ад-Дина и других.

Музыкальные сочинения аш-Ширази и аль-Амули родственны и по теме и по содержанию. Аль-Амули точно, но сокращенно излагает содержание труда своего предшественника аш-Ширази, включая легендарный рассказ об ученом Пифагоре, который якобы создал первый струнно-щипковый музыкальный инструмент барбат. Как у аш-Ширази, так и аль-Амули вопросы теории музыки изложены в пяти главах. Есть все основания считать, что трактат аль-Амули заимствован из «Жемчужины короны». Поэтому о содержании сочинения аль-Амули можно судить по трудам аш-Ширази.

Крупнейший ученый своего времени, аш-Ширази создал капитальный труд по музыке, характеризую-

\* The New Oxford History of Music, vol. I. London, 1957, p. 434.

\* Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I. М.—Л., Музгиз, 1941, стр. 471.

щийся тщательным анализом и глубоким исследованием основных теоретических проблем. Вначале аш-Ширази ссылается на своих предшественников, приводит выдержки из их произведений, критически сопоставляя освещение одних и тех же вопросов в трудах разных авторов. Затем он высказывает собственные соображения, обосновывая их музыкальной практикой и исправляя ошибки своих предшественников. Упоминание о трудах аш-Ширази и аль-Амули в трактатах, составленных в XV—XVI веках («Канон» аль-Хусайни и «Трактат по музыке» Кавкаби), свидетельствует о том, что они были широко распространены и имели значительное влияние на развитие музыкально-теоретических и музыкально-эстетических воззрений в Средней Азии.

В X—XIV веках музыкальные сочинения предназначались для различных целей. Как уже говорилось, музыка считалась одной из четырех математических наук и ее теория излагалась в связи с математическими правилами. Однако в своих теоретических положениях авторы исходили из музыкальной практики народов Востока соответствующего периода. Поэтому в музыкальных сочинениях находят свое отражение не только музыкально-теоретические воззрения ученых, но музыкально-эстетические вкусы народов Востока, в частности Средней Азии. С этой точки зрения для авторов XIII—XIV веков характерна постановка вопроса о взаимоотношении музыкальных явлений с человеческим чувством, исследование свойств отдельных звуков, консонирующих и диссонансирующих интервалов, сочетания тонов в ладах и мелодиях, непосредственно выражающие музыкально-эстетические взгляды авторов и имевшие положительное влияние на развитие среднеазиатской музыкальной культуры.

Например, начиная со времен Фараби, ученые считают, что музыкальные звуки обладают рядом свойств. Это прежде всего тембр. Бесконечное повторение одного и того же звука также надоедливо. Сочетание во времени различных звуков (со всеми их свойствами), определенным образом организованных, составляет мелодию. Имеют выразительный

смысл и доставляют большое удовольствие слушателям не только мелодии, но и лад сам по себе\*. Степень воздействия мелодии и ладов зависит, по мнению авторов трудов этой эпохи, от музыки и от самого слушателя, от характера сложившихся и выработанных у него навыков. Человек должен быть достаточно подготовленным и иметь совершенное и развитое чувство для восприятия музыки.

Музыкально-теоретические сочинения аш-Ширази и аль-Амули имеют огромное значение для изучения музыкальной культуры народов Востока того времени. В них исследуются средневековые лады (макамы), шубе, музыкальные инструменты, ритмические основы музыки и т. п.

В XIV—XV веках в Средней Азии феодализм достигает своего расцвета, здесь развиваются ремесленное производство, торговля, наука и искусство.

Огромное внимание уделялось науке, литературе и искусству во время правления Тимура (1370—1405) и Улугбека (1409—1449). Они окружили себя учеными, поэтами, музыкантами. В эти годы были созданы богатейшие культурные ценности, дальнейшее развитие получают математика, астрономия, исторические науки. К этому же времени относится деятельность теоретика музыки Ходжа Абд-аль-Кадыра (ум. в 1453 году). Азербайджанец по происхождению, он был приглашен Тимуром в Самарканд и в течение долгого времени служил в его дворце в качестве музыканта. Им были созданы два замечательных трактата — «Назначение мелодии» и «Собрание мелодий». В этих трактатах, содержащих все основные вопросы теории музыки, отражена и музыкальная практика народов Средней Азии\*\*.

\* В музыкальных сочинениях Фараби и аш-Ширази представлены различные звукосочетания, связанные с определенными ладовыми образованиями и предназначенные для упражнения на музыкальном инструменте уд.

\*\* По структуре и содержанию трактаты Сафи-ад-Дина, аш-Ширази и Ходжа Абд-аль-Кадыра тождественны. Ниже приводятся отрывки из трактата аш-Ширази.

Во многих культурных центрах Средней Азии и Хорасана средневековая литература и музыка достигают наивысшего расцвета в XV веке. В это время жили и творили Алишер Навои (1441—1501) и Абдар-Рахман Джами (1414—1492), великие представители литературы и искусства Средней Азии и Хорасана. В крупнейших культурных центрах тимуридских султанов, в Герате и в Самарканде, большое внимание уделялось развитию науки и искусства.

В период правления султана Хусейна Мирзы (1469—1506) большая часть ученых, поэтов и музыкантов сосредоточилась вокруг его двора. Им покровительствовали Навои и Джами. До нас дошли научные трактаты того времени, в том числе теоретические труды различных авторов о метрике, о музыке, антологии поэтов Давлетшаха Самарканди и других, «Маджалис-ан-нафаис» Навои и его же многие другие произведения.

Во всех подобных трудах ученых, поэтов и музыкантов имеются богатые сведения о культурной жизни того времени. В частности, там мы находим немало ценных материалов, касающихся музыки, музыкантов и вообще деятелей культуры.

О том, что музыка к тому времени была высоко развита, мы можем судить и по содержанию музыкально-теоретических трудов. Согласно косвенным источникам, такие ученые, как Ходжа Абу-ль-Вафа Хваризми (XV век), Мавляна Биони, Мухаммед Али, Гариби, Мавляна Шайхий, Пахлавон Мухаммед, Ходжа Абдалла Садр и многие другие, превосходно владели наукой о музыке. В этих же письменных источниках мы встречаем имена целой плеяды музыкантов и певцов, которые сочиняли накши, пешравы и другие формы музыкальных произведений.

В научных и литературных сочинениях Навои содержатся ценные сведения о музыкально-эстетических воззрениях великого поэта\*. Навои подчеркивал

\* В частности, характерны его взгляды на музыку, изложенные в «Возлюбленной сердец»; сводный текст подготовлен проф. А. Н. Каноновым. М.—Л., 1948.

большую эмоциональную и воспитательную силу музыки, указывал, что она связана с чувством, переживанием и настроением человека. По поручению Навои трактаты по теории музыки писали Мавляна Алишах, Амир Муртоз, Ходжа Шихаб-ад-Дин, Абдалла Марворид. Особенно выделяются «Канон» аль-Хусейни и «Трактат по музыке» Джами\*.

Теория музыки в этих трудах изложена просто, доступно. Содержание же в них в основном совпадает. Трактат Джами состоит из двадцати трех частей, а «Канон» аль-Хусейни — из двадцати четырех глав. В них освещаются почти все вопросы теории музыки — о происхождении музыки, о соотношении интервалов, о выразительном смысле ладов и т. д. В сочинениях аль-Хусейни и Джами получила своеобразное истолкование и развитие теория музыки Средней Азии XV века.

Начиная с XVI века народы Средней Азии стали подвергаться новым нашествиям кочевников, на протяжении нескольких столетий они все сильнее страдали от ханских междоусобиц и раздоров. Политическая обстановка очень сильно отразилась на научной и культурной жизни. Возросла, в частности, роль реакционного мусульманского духовенства, которое тормозило развитие науки и культуры. Мусульманский шариат недоброжелательно и враждебно относился к музыке. Слушание музыки, согласно шариату, считалось большим грехом. Отношение мусульманского шариата к произведениям музыки отражается и в самих трактатах по музыке XVI—XIX веков. Трактаты этого времени обычно ограничивались лишь перечислением двенадцати макамов, двадцати четырех их шубе, авазов, а также рассмотрением (очень путаным) проблем ритма. Изложение вопросов музыкальной теории окрашено мистицизмом.

Однако музыкальное творчество народов Средней Азии по-прежнему успешно продолжает развиваться в деятельности народных музыкантов.

\* В нашем издании приводятся извлечения из «Канона» аль-Хусейни и трактата Джами.

В трудах историко-мемуарного характера — «Удивительные события» Зайн-ад-Дина Васифи (1485—1551) и «Бабур-намэ» Захир-ад-Дина Бабура (1483—1530), а также многих антологиях поэтов, исторических трудах ученых XVI—XIX веков можно найти ценнейшие сведения о музыкантах и музыкальной жизни различных времен. Особенно важное значение с этой точки зрения имеет трактат Дервиша Али (XVII век). В его историческом разделе Дервиш Али знакомит читателей с интересными данными о многих поэтах, музыкантах-мелодистах, теоретиках (более ста двадцати). Здесь же есть любопытные данные о жизни и творчестве деятелей музыкальной культуры, которые внесли огромный вклад в развитие цикла макомов и заслуги которых неопределимы в формировании цикла шести макомов (шашмаком) \*1. В музыкальных трактатах XVI—XIX веков не менее важное место уделяется вопросу о значении музыки. Она считается пищей человеческого духа. Здесь же отмечается, что музыка воздействует на человека, степень же этого воздействия зависит от самого человека.

Среди других трактатов этого времени можно отметить «Трактаты по музыке» Мавляна Кавкаби Бухари (XVI век), Дервиша Али Чанги (XVII век) и некоторые другие сочинения анонимных авторов.

Таков в кратких чертах путь развития музыкально-теоретической мысли народов Ближнего и Среднего Востока.

Извлечения из различных трактатов по музыке Ближнего и Среднего Востока приводятся в сокращенном виде.

*И. Раджабов, А. Сагадеев*

\* Инструментально-вокальное циклическое произведение, которое имеет сложную многочастную структуру. Шашмаком у узбеков и таджиков является основой большинства произведений народной музыки.

## ФАРАБИ

(870—950 гг.)

Абу-Наср Мухаммед Фараби родился в местечке Фараба (на реке Сыр-Дарье). Образование получил в Багдаде и Харране, где изучал различные отрасли тогдашней философской науки (одним из его наставников был выдающийся философ Абу-Бишр Матта бну-Юнус). Годы, проведенные Фараби в Алеппо, оказались самыми плодотворными: в этом городе им были написаны наиболее значительные произведения, принесшие ему славу «Второго [после Аристотеля] учителя». Умер философ в Дамаске.

К числу сочинений Фараби, посвященных теории музыки, принадлежат «Большая книга о музыке», «Рассуждение о музыке» и «Книга о классификации ритмов». Из перечисленных работ до нашего времени сохранилась лишь первая. Вопросы музыкальной теории рассматриваются Фараби и в его «Книге о классификации наук», — выдержка из которой приводится нами.

### «Книга о классификации наук» \*

Что касается науки о музыке, то она, коротко говоря, заключается в изучении видов мелодий, того, из чего они слагаются, для чего их слагают, как их слагают и какими они должны быть, чтобы их действие [на душу] было более проникающим и впечатляющим. То, что известно под этим названием, делится на две науки, из коих одна образует практическую науку о музыке, а другая — теоретическую.

Практическая [наука о] музыке имеет своей целью создание тех или иных видов чувственно воспринимаемых мелодий при помощи различных средств, предназначенных для их [создания] либо природой,

\* Перевод А. В. Сагадеева \*\*. Осуществлен по арабскому тексту, содержащемуся в книге: Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music. Ed. by M. J. Farmer. New York, London, Frankfurt, 1960. Текст издан по рукописи библиотеки Эскуриала.



либо искусством. К числу естественных средств относятся гортань, язык, язычок и то, что в них имеется, а также нос. К числу искусственных средств относятся такие [инструменты], как мизмар, лютня и т. п. Музыкант-практик лишь извлекает тона и мелодии при помощи средств, которые обычно и служат для их создания.

Что же касается теоретической [науки о музыке], носящей умозрительный характер, то она дает знание о тонах и мелодиях, а также о причинах всего того, из чего создается мелодия, не постольку, поскольку она связана с материей, а в отвлеченной форме, безотносительно к инструменту и всякой материи. Она рассматривает мелодии как предмет слухового восприятия вообще, независимо от того, какому инструменту и какому телу случается быть их источником.

Теоретическая наука о музыке распадается на пять крупных разделов.

В первом разделе речь идет о началах и первоосновах, к которым обращаются при выяснении того, что включает в себя данная наука, о том, как эти начала применяются, какими способами исследуется это искусство, из каких и скольких элементов оно состоит и каким должен быть его исследователь.

Во втором [разделе] речь идет об основах этого искусства. Этот раздел касается происхождения тонов, дает знание об их количестве и количестве их видов, объясняет отношение одних тонов к другим и содержит доказательство относительно всего этого. В нем разъясняются также виды расположения и порядка тонов, благодаря которым последние становятся согласованными, с той целью, чтобы можно было подбирать подходящие тона и слагать из них мелодии.

В третьем разделе речь идет о применении того, что разъяснялось относительно основ, начал и доказательств, к различного вида искусственным средствам, предназначенным для [создания тонов], об извлечении всех этих [тонов] при помощи упомянутых средств, о расположении их в заранее определенном

порядке, коему разъяснение дается в началах [науки о музыке].

В четвертом разделе речь идет о видах естественных ритмов, составляющих метрическую основу тонов.

В пятом разделе говорится о составлении мелодий вообще, а также о составлении совершенных мелодий, каковые сочиняются для поэтической речи, слагающейся согласно определенному порядку и строю, о способах применения поэтической речи соответственно тем или иным целям мелодии и об определении тех мелодий, которые благодаря этой речи становятся более впечатляющими и проникающими [в душу], достигая цели, ради которой их создают.

#### [О происхождении наук] \*

Я утверждаю, что после того, как субстанция получила движение, она получила и звук, который разделен на три вида — а именно: на высокий, низкий и промежуточный между ними. Отсюда потребовалась наука, благодаря которой мы познали бы высокие звуки, низкие и промежуточные между ними, так что от нас не осталось бы скрытым ничто в этом отношении. Это наука о звуках.

Эта наука полезна в том смысле, что умеряет нравы тех, которые потеряли равновесие, делает совершенными тех, которые еще не достигли совершенства, и сохраняет равновесие у тех, которые находятся в состоянии равновесия. Эта наука полезна и для здоровья тела, ибо когда заболевает тело, то чахнет и душа, когда тело испытывает помехи, то испытывает помехи и душа. Поэтому исцеление тела совершается таким образом, что исцеляется душа, что ее силы умеряются и приспособляются к ее субстанции, благодаря звукам, производящим такое действие.

\* Публикуется по изданию: С. Н. Григорьян. Из истории философии Средней Азии и Ирана (VII—XII вв.). Перевод с латинского А. И. Рубина, стр. 150—151.

[4]. Речь о познании причины, благодаря которой возникла музыкальная наука.

У этой науки имеются три корня: метр, мелодия и жесты. Метр изобретен для того, чтобы привести к известным пропорциям разумные понятия; мелодия изобретена для того, чтобы привести к известным пропорциям высокие и низкие звуки; эти два корня подчинены чувству слуха. Жест же подчинен чувству зрения; он установлен для того, чтобы подобные и подлежащие сравнению между собой движения были согласованы с метром и звуком. Наука жеста подчинена этим двум главным чувствам, то есть слуху и зрению. Таким образом, очевидно, откуда возникла наука музыки и как она произошла.

### «БРАТЬЯ ЧИСТОТЫ»

(X век)

Тайная религиозно-философская организация «Братья чистоты», политически связанная с исомаилитскими кругами шиизма, возникла в Басре (Ирак) в середине X века. Члены этой организации ставили своей целью распространение философских и научных знаний с целью искоренения пороков современного им общества.

«Братья чистоты» были написаны 52 трактата (или «послания»), которые составили своеобразную энциклопедию, известную под названием «Послания братьев чистоты и друзей верности». В этом обширном сочинении нашли отражение все отрасли знания того времени: математика, естествознание, философия и другие. В разделе «Посланий», посвященном математическим наукам, имеется специальный трактат «О музыке», фрагменты из которого приводятся ниже.

#### «Послания «Братьев чистоты» 5. О музыке \*

Знай, о брат мой (да поспешествует аллах тебе и нам духом, от него исходящим): материей всякого ис-

\* Перевод А. В. Сагадеева\*\*. Осуществлен по изд.: «Послания «Братьев чистоты и друзей верности», т. I, вып. 2. Бейрут, 1957 (на арабск. яз.).

кусства, требующего ручного труда, являются природные тела, и все, что производится им, составляет телесные формы. Иначе обстоит дело с музыкой, материя\* которой целиком представляет собой духовные субстанции, а именно души слушателей, и всякое ее воздействие на душу находит также <чисто> духовное проявление. Ведь музыкальные мелодии <слагаются> из звуков и тонов, кои воздействуют на души так же, как искусство мастеров в других <областях> воздействует на материи, лежащие в основе их ремесла.

Эти тона и звуки могут побуждать души к выполнению тяжелых работ и к тому, чтобы заниматься утомительными ремеслами, вливать в них бодрость и укреплять решимость при совершении дел трудных, изнурительных для тела и поглощающих лучшие <силы> души и запасы средств. Это те бодрые мелодии, кои находят свое применение на войне. В сражениях к ним прибегают для хулы\*\*, особенно когда ее сочетают с ритмичными стихами, описывающими битвы и прославляющими доблестных <воинов>.

Эти мелодии и тона могут также подавлять вспышки гнева, класть конец вражде, примирять <людей> и внушать <им> дружбу и любовь. Так, рассказывают, что на одной пирушке встретились два враждовавших между собой человека, с давних пор питавших друг к другу ненависть и затаенную злобу. И вот в то время, когда они вместе пили, ненависть их прорвалась наружу, страсти их разгорелись и оба уже были готовы порешить друг друга. И тогда музыкант, увидев, к чему у них клонится дело (а в своем искусстве он был большим мастером), изменил извлекаемые им из струн тона, начал исполнять для них нежную, успокаивающую мелодию и продолжал свою иг-

\* Слово «материя» употребляется здесь в относительном смысле: душа, как пассивное начало, выступает в качестве материи музыкального искусства, как начала активного.

\*\* Хула («хиджа») — жанр поэзии древних арабов, выражавшийся в сатирических стихах, с которыми они обращались к своим противникам.

ру до тех пор, пока гнев их не остыл, пока они не встали, не обнялись и не примирились.

Мелодии и тона, далее, могут изменять состояния души и претворять друг в друга ее противоположные нравственные качества. Так, рассказывают, что несколько музыкантов собралось по приглашению одного знатного мужа. Тот рассадил их на своем собрании соответственно их мастерству, как вдруг к ним явился некий оборванец и хозяин усадил его выше их всех. Это вызвало на лицах музыкантов выражение несогласия, и тогда хозяин, желая показать им превосходство *<пришельца>* и умерить их недовольство, попросил его исполнить им какую-нибудь мелодию. *<Незнакомец>* извлек какие-то бывшие при нем деревянные предметы, приладил их друг к другу, натянул на них струны, ударил по ним, заиграв на один лад, и заставил всех, кто был на том собрании, рассмеяться — такую утеху, веселье и радость вселил он в их души. Потом он ударил по струнам, заиграв на другой лад, и заставил всех разрыдаться — так трогательна была мелодия и такую грусть вселила она в их сердца. Затем он перестроился и заиграл на новый лад так, что всех усыпил. После этого он встал, вышел и был таков.

Из того, о чем говорилось выше, явствует, что воздействие музыкального искусства на души слушателей бывает столь же разнообразно, как и воздействие искусства мастеров *<в других областях>* на материи, лежащие в основе их ремесла. Именно поэтому им пользуются все народы, составляющие род человеческий, а также многие *<виды>* животных. О том, что это искусство имеет действие на душу, свидетельствует следующее: люди к нему прибегают и на свадьбах, пиршествах и званых собраниях, когда им радостно и весело, и на похоронах, когда их одолевают грусть, тоска и горе, и на рынке, и дома, и в пути, и на привале, и на отдыхе, и на работе, и на собраниях у царей, и в жилище простолюдина; к нему обращаются мужчины и женщины, дети и старцы, ученые и неученые, ремесленники и торговцы — люди всех сословий.

*Глава о том, что музыкальное искусство обязано своим происхождением мудрецам.* Знай, о брат мой (да поспешествует аллах тебе и нам духом, от него исходящим): все искусства были изобретены мудрецами благодаря их мудрости, а затем люди научились им у этих мудрецов и обучили друг друга, так что эти искусства стали наследием, перешедшим простым людям от мудрецов, обучающимся от ученых, ученикам от наставников. Таким образом, *<и>* музыкальное искусство было изобретено мудрецами благодаря их мудрости, а люди научились ему у этих мудрецов и использовали его так же, как и другие искусства, *<...>* применительно к тем или иным целям.

Что касается цели, ради которой *<музыкальное искусство>* используется поборниками божественных законов в храмах и молитвенных домах при богослужении, при жертвоприношениях, при молебствованиях и при оплакивании — как это делал пророк Давуд (мир да будет над ним), когда он читал свои псалмы, и как это делают христиане в своих церквях и мусульмане в своих мечетях, устраивая красивые песнопения и читая напевно *<священные тексты>*, — то заключается она в том, чтобы растрогать сердца, подчинить и смирить души, *<склонить их>* к повиновению, повелениям и запретам всевышнего, к покаянию пред ним в грехах своих и к возвращению в *<лоно>* господина, славного и всевышнего, по стезе предначертанных *<им>* законов.

При богослужении, при восславлении *<господа>* и при чтении *<священных текстов>* использовали музыкальные мелодии, называющиеся «печальными», то есть такие мелодии, которые трогали сердца *<людей>*, когда *<они>* внимали им, вызывали в их глазах слезы, внушали *<их>* душам раскаяние за прошлые грехи, делали их более искренними и совестливыми. В этом заключается одна из причин изобретения мудрецами музыкального искусства и его применения в храмах при жертвоприношениях, молебствованиях и богослужениях.

Еще одна изобретенная ими мелодия, которую на-

зывают «бодрой», использовалась полководцами в сражениях и для хулы: она вселяла в души смелость и отвагу.

Еще одна изобретенная ими мелодия использовалась в лечебницах на рассвете: она облегчала больным страдания, причиняемые хворью и недугом, смягчала их остроту и исцеляла от многих недугов и болезней.

Еще одна изобретенная ими мелодия используется на похоронах, когда <люди охвачены> горем, печалью и унынием; она утешает души, облегчает страдания, причиняемые несчастьем, разгоняет тоску и утоляет печаль.

Еще одна изобретенная ими мелодия используется при выполнении тяжелых работ и когда занимаются утомительными ремеслами — таковы мелодии, исполняемые носильщиками, строителями и лодочниками: она облегчает усталость тела и утомление души.

Другие изобретенные ими мелодии используются на свадьбах и пиршествах, когда <людям> радостно, приятно и весело. Эти мелодии хорошо известны — они исполняются и в наши дни.

<Музыкальное> искусство могут применять и <при обращении> с животными. Так, например, поступают погонщики верблюдов, которые прибегают к «хида»\* на заре и ночью для понукания верблюдов и облегчения им бремени поклажи. Оно применяется и теми, кто пасет овец, коров и коней, когда последние подходят к водопою, чтобы посвистом возбудить в них желание пить. <В обращении> с теми же <животными> используются и иные мелодии: <одни> — при наступлении времени течки и при случке, другие — при доении, чтобы получить больше молока. Охотники за газелями, фазанами, катами\*\* и другими птицами используют по ночам мелодии, с помощью которых они заставляют их падать, так что их можно потом брать <голыми> руками.

\* «Хида» — пение, которым погонщики верблюдов сопровождают шаг своих животных. — *Прим. перев.*

\*\* Ката — род куропаток. — *Прим. перев.*

Женщины, <нянчащие> детей, используют мелодии, останавливающие плач и навевающие сон.

Из того, о чем говорилось выше, явствует, что музыкальное искусство используется каждым народом и доставляет наслаждение всем животным, наделенным чувством слуха. Напевы воздействуют на души, имеющие духовную <природу>, так же как другие искусства воздействуют на материи, обладающие телесной <природой>.

И мы теперь говорим: музыка — это напев; музыкант — это тот, кто исполняет напев; музыкальные <инструменты> — это орудия, <воспроизводящие> напев; напев — это мелодии, находящиеся друг с другом в определенном сочетании; мелодия — это следующие друг за другом тона; тона — это размеренные звуки; звук — это удар, возникающий в воздухе от взаимного столкновения тел, как мы это уже разъясняли в послании о воспринимающем и воспринимаемом.

Глава о <гармоничном> слиянии звуков и их дисгармонии. Знай: высокие и низкие звуки составляют противоположности. Однако, если между ними окажется гармоническое отношение, они будут согласованными, сольются и соединятся, став размеренной мелодией, и тогда они доставят слушателю удовольствие, духам — радость и душам — наслаждение. Если же между ними не окажется <такого> отношения, они будут несогласованными и чуждыми друг другу, гармонии в них не будет, и тогда они не только не доставят слушателю удовольствия, но будут для него неприятны, души проникнутся к ним отвращением, духи — неприязнью.

Высокие звуки бывают горячими; они нагревают грубую смесь «химусов»\* и утончают ее. Низкие звуки бывают холодными; они увлажняют горячую, сухую смесь «химусов». Умеренные же звуки, <занимающие среднее положение> между высокими и

\* «Химусы» — состав перевариваемой в желудке пищи. — *Прим. перев.*

низкими, сохраняют умеренную смесь «химусов» в ее <прежнем> состоянии так, чтобы она не вышла из равновесия. Громоподобные устрашающие дисгармонирующие звуки, внезапно и разом достигая слуха, нарушают смесь, выводят ее из равновесия и <могут> вызвать смерть от неожиданности. Для <извлечения> подобных звуков существовал <особый> инструмент, которым пользовались греки на войне, вселяя им страх в души своих противников. Те, кто дул <в этот инструмент>, пуская его в ход, затыкал себе уши. Что же касается гармоничных, размеренных и умеренных звуков, то они приводят смесь в равновесие, вызывают радостное настроение, доставляют усладу духам и утеху душам.

*Глава о действии звуков на смеси.* Знай, о брат мой (да поспешествует аллах тебе и нам духом, от него исходящим): смесь тел бывает многих разновидностей и природа животных — многих видов. Каждой же смеси и каждой природе соответствует определенный тон и подходит определенная мелодия, а число их ведомо лишь одному аллаху, великому и всемогущему. Об истинности сказанного и верности описанного нами ты можешь убедиться по собственным наблюдениям, если обратишь внимание на то, что у каждого народа существуют мелодии и напевы, кои доставляют ему наслаждение и радость, не вызывая их у остальных народов. Таковы, например, песни <жителей> Дейлама\*, тюрков, арабов, армян, эфиопов, персов, румов\*\* и других народов, различающихся между собой по языку, природе, нравам и обычаям.

Точно так же и в одном из этих народов, взятом отдельно, ты можешь найти людей, получающих удовольствие от тех или иных мелодий и тонов и испытывающих от них душевную радость, между тем как те же мелодии и тона не доставляют никакого на-

\* Дейлам — область южнее Каспийского моря. — Прим. перев.

\*\* То есть византийцев. — Прим. перев.

слаждения остальным <представителям того же народа>. Подобно этому ты можешь встретить и отдельного человека, который в одно время получает от какой-нибудь мелодии удовольствие и наслаждение, между тем как в другое время та же мелодия не только не приносит ему удовольствия, но заставляет его испытывать отвращение и страдание. Ты можешь заметить, что подобным же образом обстоит дело и с суждениями людей относительно того, что они едят, пьют, обоняют, одевают и относительно прочих предметов наслаждения, уборов и украшений. Все эти <суждения> зависят от различных смесей, природ, строения тела, места и времени, как мы это разъяснили отчасти в послании о нравах.

*Глава о том, что небесные сферы в своем движении <издают> тона, подобные тем, что <издают> люти.* Знай, о брат мой (да поспешествует аллах тебе и нам духом, от него исходящим): если бы единичные <тела>\* небесных сфер в своем движении не <издавали> звуков и тонов, обитателям их не было бы никакого проку от имеющегося у них чувства слуха. А если бы они не обладали слухом, то они были бы глухими, немыми и слепыми — но ведь таковы <лишь> косные, несовершенные в своем существовании минералы. Посредством же логико-философских рассуждений было установлено и убедительно доказано, что обитатели небес и жители сфер — ангелы и преданные рабы божьи — слышат, видят, разумеют, познают, читают и денно и нощно без усталости прославляют <своего господа>. Хвала же, <возносимая ими господу>, — это мелодии, превосходящие по красоте своей чтение Даудом псалма в святилище; это тона, доставляющие большее наслаждение, чем те, которые издают струны сладкозвучных лютен в царских палатах.

Из того, о чем говорилось, явствует, что движениям небесных сфер и светил свойственны приятные, доставляющие душам их обитателей наслаждение и

\* Имеются в виду небесные светила. — Прим. перев.

утеху тона и мелодии и что эти тона и мелодии напоминают обитающим там душам о радостях мира наднебесных духов, субстанции которых благороднее субстанций небесного мира, то есть мира душ. Свидетельством верности описанного и доказательством истинности сказанного нами служит то, что тона, <издаваемые> движениями музыканта, напоминают единичным душам\*, пребывающим в мире возникновения и уничтожения, о радостях небесного мира, подобно тому как тона, <издаваемые> движениями небесных сфер и светил, напоминают обитающим там душам о радостях мира духов. Все это следует из посылок, достоверность которых подтверждается мудрецами и кои выражены в их высказывании о том, что вторичное сущее, выступающее в качестве действия, в своих состояниях подражает состояниям первичного сущего, выступающего в качестве его причины. Это одна посылка. Другая посылка заключена в их высказывании о том, что единичные <тела> небесных сфер служат первыми причинами единичных <тел>, пребывающих в мире возникновения и уничтожения, что движения первых суть причины движений последних, что движения последних уподобляются движениям первых и что, следовательно, тона, <издаваемые> последними, должны уподобляться тонам, <издаваемым> первыми. Дело здесь обстоит так же, как с движениями детей, которые, играя, подражают поступкам отцов и матерей. Точно так же ученики и обучающиеся подражают в действиях своих и занятиях действиям и поступкам учителей и наставников.

Поскольку в мире возникновения имеют место упорядоченные движения, таковые издают согласованные тона, свидетельствующие о том, что в мире небесных сфер их упорядоченные, непрерывные движения <также издают> согласованные тона, доставляющие радость их душам и побуждающие их стремиться ввысь, подобно тому как дети по природе своей стремятся <подражать> поступкам отцов и

\* То есть душам людей. — Прим. перев.

матерей, ученики и обучающиеся — поступкам наставников, простолюдины — поступкам царей, а разумные <люди> по природе своей стремятся <подражать> поступкам ангелов и уподобиться последним. Ведь и определение философии гласит о том, что она есть уподобление божеству в меру человеческой способности.

Говорят, что мудрец Пифагор благодаря чистоте субстанции своей души и проницательности разума своего услышал тона, <издаваемые> движениями небесных сфер и светил, и благодаря превосходным врожденным качествам своим вывел основы музыки и тона мелодий. Из мудрецов он был первым, кто рассуждал об этой науке и поведал об этом таинстве. За ним последовали Никомах, Птоломей, Эвклид и другие мудрецы.

Именно такую цель преследовали мудрецы в использовании музыкальных мелодий и тонов, <издаваемых> струнами, в храмах и молитвенных домах при жертвоприношениях, <предписываемых> божественными законами, — особенно тех мелодий, которые размягчали черствые сердца и напоминали беспечным душам и беззаботным, суетным духам о радостях их духовного мира, светлой их обители и пристанища в их <потусторонней> жизни. Ударяя по этим струнам, они читали нараспев слова и стихи того же содержания, описывающие блаженство мира духов, наслаждение и радости его обитателей, подобно тому как мусульманские воины, отправляясь в поход, декламируют коранические стихи такого же содержания, дабы растрогать сердца и пробудить в душах влечение к миру духов и к блаженству рая.

Причина же, по которой в некоторых законоположениях пророков (мир да будет над ними) на музыку наложен запрет, заключается в том, что люди прибегали к ней не с той целью, с какой ее использовали мудрецы, а ради развлечения и забавы, для разжигания страстей, связанных с наслаждениями и суетой дольного мира. Примером стихов, распеваемых на один лад <с подобной музыкой>, могут послужить слова того, кто сказал:

Берите свою долю счастья и наслаждения,  
Ибо всему, как бы ни был долг срок, приходит конец!

или того, кто сказал:

Никто еще не пришел к нам и не поведал,  
В раю он после смерти или в аду.

Знай: большинство людей, заслышав подобные стихи, начинает думать и воображать, что нет ни наслаждения, ни блаженства, ни утехи, ни радости вне окружающих их чувственных предметов, что изречения пророков (мир да будет над ними) о блаженстве рая и наслаждениях их обитателей — небылицы, что изречения мудрецов о радостях мира духов, о его превосходстве и возвышенности — ложь и обман, не соответствующий действительности, и тогда эти люди впадают в сомнения и смущение.

Знай, о брат мой (да поспешествует аллах тебе и нам духом, от него исходящим): если бы ты не уверовал в то, что было сообщено тебе пророками (мир да будет над ними) о блаженстве рая и наслаждениях его обитателей, и не поверил тому, что поведали тебе мудрецы о радостях мира духов, но согласился бы с тем, что внушают тебе лживое воображение и порочное мнение, то оставался бы ты смущенным, сомневающимся, заблуждающимся и вводящим в заблуждение.

Но вернемся к нашему рассуждению. Мудрецы, занимавшиеся наукой о музыке, говорим мы, определили, чтобы струн у лютни было не более и не менее, чем четыре. Тем самым они хотели уподобить свои творения происходящим в подлунном мире природным явлениям в подражание мудрости создателя (да будет он превознесен), как мы это разъяснили в послании об арифметике. Вот почему <струна> «зир» является подобием элемента огня, а издаваемый ею тон соответствует его жару и пыли; <струна> «масна» является подобием элемента воздуха, а издаваемый ею тон соответствует влажности и мягкости воздуха; <струна> «маслас» является подобием элемента воды, а издаваемый ею тон соответствует

влажности и холодности воды; <струна> «бамм» является подобием элемента земли, а издаваемый ею тон подобен тяжести и грубости земли. Описанные свойства <струн> соответствуют имеющимся между ними отношениям и тем воздействиям, которые оказывают издаваемые ими тона на смесь природы тех, кто их слушает. И действительно, тон, издаваемый <струной> «зир», укрепляет смесь желтой желчи, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси флегмы и утончая ее; тон, издаваемый <струной> «масна», укрепляет смесь крови, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси черной желчи, утончая и размягчая ее; тон, издаваемый <струной> «маслас», укрепляет смесь флегмы, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси желтой желчи и смягчая ее остроту; тон, издаваемый <струной> «бамм», укрепляет смесь черной желчи, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси крови и успокаивая ее кипение.

Таким образом, если сочетать эти тона в мелодии сообразно с <перечисленными смесями> и исполнять <полученные> мелодии в течение дня и ночи, природа которых противоположна природе преобладающих болезней и случающихся недомоганий, то они смягчат их, уменьшат их остроту и облегчат больным страдания. Ибо когда соединяются во множестве предметы, подобные друг другу по природе, их действие приобретает большую силу, их влияние проявляется <в большей мере> и они преодолевают то, что им противодействует, как это известно людям на примере сражений и ссор.

*Глава о редкостных <изречениях> философов о музыке.* Рассказывают, что несколько мудрецов и философов собрались по приглашению некоего царя и тот повелел записывать все мудрые изречения, которые встретятся в их разговоре. И когда музыкант исполнил одну трогательную песню, один из мудрецов сказал: «Пение обладает таким достоинством, проявление которого не под силу речи и кое она не способна выразить словами. Душа же выражает его в раз-



меренной мелодии, которая, доходя до слуха, доставляет <человеческой> природе наслаждение, радость и удовольствие. Так прислушайтесь же к разговору и тайному увещанию души, дайте природе <своей> и мысли <насладиться> красотой ее, и она вас не обманет».

Другой сказал: «Слушая музыку, остерегайтесь, чтобы животные страсти души не возбудили в вас склонности к красоте природы, не отклонили вас от праведного пути и не сделали вас глухими к возвышенным тайным увещаниям души».

Другой сказал музыканту: «Направь душу к ее благородным силам, к кротости, великодушию, смелости, справедливости, щедрости и милосердию и сделай так, чтобы природа не возбуждала животных страстей».

Другой сказал: «Музыкант, если он мастер своего дела, <может> направлять души к добродетелям и отвращать от низких поступков».

Другой сказал: «Некий философ услышал пение певца и обратился к своему ученику: — Пройдем к этому музыканту — возможно, он одарит нас возвышенным <музыкальным> образом. Подойдя же к музыканту, он услышал неразумную мелодию и некрасивый мотив. Тогда он сказал своему ученику: — Прорицатели утверждают, что звуки, издаваемые совой, свидетельствуют о чьей-то смерти; если это верно, то звуки, издаваемые этим музыкантом, свидетельствуют о смерти совы».

Другой сказал: «Музыка\*, хотя она <даже> не животное, обладает высоким красноречием, передавая затаенные <чувства> души и сокровенные <мысли> разума. Однако все, что она говорит, подобно речи иноземца и нуждается в переводчике; ведь слова ее просты и не содержат в себе букв алфавита».

Другой сказал: «Хотя звуки и тона музыки просты и не содержат в себе букв алфавита, души питают к

\* Здесь и в следующем абзаце арабского текста вместо «музыка» значитс ошибочно «музыкант». — *Прим. перев.*

ним наибольшую склонность и более всего к ним восприимчивы ввиду существующего между ними сходства. Ведь и души представляют собой простые, не сложные духовные субстанции, и точно так же обстоит дело с тонами, а подобные между собой вещи испытывают друг к другу влечение».

Другой сказал: «Музыкант — переводчик и выразитель музыки, так что если музыкант хорошо выражает идею <музыки>, то он доводит до понимания затаенные <чувства> души и передает сокровенные <мысли> разума. В противном же случае его исполнение будет небрежным».

Другой сказал: «Мысли музыканта и тонкие <оттенки> в выражении им тайн сокровенного могут быть поняты лишь душами возвышенными, очищенными от недостатков природы и отрешенными от животных страстей».

Другой сказал: «Создатель (да будет он превознесен), связав единичные души с животными телами, сотворил в их первоначальном единстве плотские страсти и предоставил им вкушать телесные наслаждения в дни детства, а затем лишил их <этих удовольствий> и удержал их от таковых в дни старости, дабы указать им на усладу, радость и блаженство, <предуготовленные> им в духовном мире, и возбудить в них стремление к ним. Когда слушаете музыкальные тона, вникайте в указание его на мир душ».

Другой сказал: «Когда разумные души очищаются от плотских страстей, удерживаются от физических наслаждений и расстаются с материальными устремлениями, они начинают исполнять печальные мелодии, вспоминая о своем высоком, возвышенном духовном мире и тоскуя по нему. А природа, слышав эту мелодию, мешает душе прелестью своих форм и блеском своих красок, дабы вернуть ее к себе. Остерегайтесь же козней природы и не попадайтесь в ее сети».

Другой сказал: «Слух и зрение — лучшие из пяти чувств, это самые благородные чувства, коими создатель (да будет он превознесен) наделил живое суще-

ство. Но, по моему мнению, зрение лучше, ибо оно подобно дню, а слух подобен ночи».

Другой сказал: «Нет, слух лучше зрения, ибо зрение блуждает в поисках предметов своего восприятия и, чтобы воспринять их, служит им, подобно рабу. Предметы же слухового восприятия доводятся до слуха, чтобы они служили ему, как царю».

Другой сказал: «Зрение воспринимает только по прямым линиям, а слух воспринимает из сферической среды».

Другой сказал: «Предметы зрительного восприятия имеют телесную <природу>, а предметы слухового восприятия имеют духовную <природу>».

Другой сказал: «Посредством слуха душа получает сведение о том, что для нее не существует как по месту, так и по времени, а посредством зрения она может достичь только того, что налично в данное время».

Другой сказал: «Слух различает четче, чем зрение, так как он благодаря своей утонченности узнает размеренную речь и гармоничные тона, замечает разницу между созвучным и несозвучным, определяет нарушение ритма и ровность мелодии, тогда как зрение относительно большинства воспринимаемых им предметов допускает ошибки: так, оно может принять большое за малое и малое за большое, близкое за далекое и далекое за близкое, движущееся за неподвижное и неподвижное за движущееся, прямое за кривое и кривое за прямое».

Другой сказал: «Поскольку субстанция души имеет родство и соответствие с гармоническими числами, поскольку тона музыкальных мелодий размеренны и поскольку между периодами звучания тонов и разделяющими их паузами существует определенная пропорция, они приносят удовольствие природе <людям>, наслаждение — духам и радость — душам, ибо им свойственны подобие, соответствие и родство. Точно так же <душа> судит и о красоте лица и о прелести природных предметов, ибо красота природных предметов зависит от пропорциональности их строения и гармоничности составляющих их частей».

Абу-Али Ибн-Сина (Авиценна) родился в местечке Афшане, близ Бухары. Великий философ провел жизнь, полную тревог и скитаний. Одно время Ибн-Сина находился при дворе правителя Хорезма. Позже, гонимый нашествием султана Махмуда Газневидского, он перебрался в Джуржан, где им была начата работа над знаменитым «Каноном врачебной науки». Ибн-Сина — автор трех энциклопедических трудов: «Книги исцеления», «Книги спасения» и «Книги знания». Умер в Хамадане.

В своих многочисленных трактатах и книгах (число их, по мнению специалистов, достигает 276) Ибн-Сина затрагивал все отрасли знаний его времени: физику, метафизику, психологию, логику, этику, политику, астрономию, математику, медицину и т. д. Специальному рассмотрению музыкальной теории посвящены пять его сочинений: раздел «Свод науки о музыке» в «Книге исцеления», раздел «Сокращенное изложение науки о музыке» в «Книге спасения», часть раздела «Математика» в «Книге знания», не дошедший до нас трактат «Введение в музыкальное искусство» и известная лишь по упоминанию автора в «Книге исцеления» работа под названием «Книга об атрибутах».

В настоящем издании публикуется перевод фрагмента из «Свода науки о музыке», входящего в раздел «Математика» «Книги исцеления».

### «Книга исцеления». Математика. 3. Свод науки о музыке\*

*Первое рассуждение. (Введение).* Настала нам пора завершить математическую часть философии изложением свода науки о музыке. Мы ограничим себя изложением этой науки соответственно тому, что в ней существенно, что привходит в рассматриваемое ею учение и что является побочным следствием из ее начал и основоположений. Мы не будем вдаваться в

\* Перевод А. В. Сагадеева\*\*. Осуществлен по изд.: Ибн-Сина. Исцеление. Математика. 3. Свод науки о музыке. Под ред. З. Юсуфа. Каир, 1956 (на арабск. яз.). Издание основано на десяти рукописях, принадлежащих Оксфордской и Лейденской библиотекам, библиотеке Дж. Рейлондза в Манчестере, библиотеке Королевского Азиатского общества (Лондон), Египетской библиотеке, Индийской библиотеке (Лондон) и библиотеке аль-Азхар в Каире.

пространные рассуждения относительно числовых основ и следствий, касающихся арифметики, коим разъяснение дается, как и подобает, в искусстве числословия, приводя извлечения [из этого искусства] или растолковывая все, чего [оно] касается. Мы не будем также уделять внимание уподоблениям небесных фигур и нравственных качеств души соотношениям музыкальных интервалов, ибо это в обычае лишь тех, кто не отличает одну науку от другой и не проводит грани между тем, что существенно, и тем, что акцидентально,— тех, кто придерживается ветхой философии, унаследованной [ими даже] не в виде краткого изложения ее сути, и за коими последовали иные поверхностные люди из числа тех, кто усвоил философию в упорядоченной форме и постиг ее уже исследованные подробности. Возможно, что склонность следовать за другими привела их к заблуждениям, что авторитет древних [мыслителей] скрыл ошибочность [их взглядов] и тем самым способствовал их одобрению, что ходячие [предрассудки] помешали им постичь истину и что [дурная] услуга отвратила их от [самостоятельного] исследования. Мы же, по мере наших сил, старались постичь истину такой, как она есть, не внемля зову ходячих [предрассудков], хотя осмотрительность уберегала нас часто, но не всегда, и осторожность предотвращала заблуждения в большинстве случаев, но не во всех. Ведь чтобы уберечься от допущенных нами оплошностей и упущений, потребовались бы совместные усилия нескольких исследователей. Аллах да поспешествует нам в том, о чем мы обращаемся к нему с мольбой, облегчив нам милостью своею постижение истины и избавив нас от ошибки.

Прежде чем приступить вплотную к рассмотрению данного искусства, мы предпошлим ему введение, не имеющее ничего общего с [изложенными] учениями и весьма мало сходное с прочими, уже предпосылавшимися основоположениями наук. Это введение включает в себя суждения, выработанные разумом на основе опыта, и законы, построенные на безошибочном наблюдении и подкрепленные фило-

софскими доводами и научными положениями. И мы говорим:

Из всего того, что подлежит чувственному восприятию, звук выделяется приятностью, свойственной ему именно как звуку. Он отличается от [прочих родов чувственно воспринимаемого, в коих] один вид доставляет чувству наслаждение, а другой вызывает отвращение [сам по себе, а] не вследствие [его] неприятной чрезмерной силы; последнее составляет общее свойство всех чувственно воспринимаемых качеств. Например, запах бывает противен в зависимости от того, каков его вид. Так, запах какой-нибудь гнили вызывает отвращение, даже если он неясен и еле ощутим. Но запах может быть неприятен также и вследствие своей насыщенности и чрезмерной силы возбуждающего действия на чувство, хотя он [в любом случае] будет соответствовать своему роду и напоминать о своей природе. Так, например, обстоит дело с острым запахом, исходящим из мускуса, равно как с ярким излучением, распространяющимся от солнечного диска: и то и другое могут утомить чувство, хотя последнее обращается к ним с полной доверчивостью. В роде же звука нет ничего такого, что вызывало бы в чувстве наслаждение или отвращение постольку, поскольку это звук, хотя в роде звука бывает и нечто такое, что оказывается неприятным вследствие чрезмерной силы [воздействия на чувство]. В последнем случае неприятное действие звука связано скорее с инструментом, ибо оно сопряжено с чрезвычайно сильным, резким или прерывистым движением, но оно отнюдь не связано с тем, что звук является предметом именно слухового восприятия. И если даже [можно говорить, что звук] неприятен постольку, поскольку он воспринимается слухом, то лишь [в том смысле, что] он имеет чрезмерную силу.

Звук бывает для души приятным или неприятным в другом отношении: либо с точки зрения создаваемого им настроения, либо с точки зрения композиции. Вызываемое же тем и другим наслаждение или отвращение свойственно различающей силе животной

души, но не чувству слуха как таковому (выше ты уже ознакомился с тем, как обстоит дело с данным чувством у человека и у животного).

А теперь нам следует получше рассмотреть этот вопрос. И мы говорим:

В природе — этом божественном следе, запечатленном в телах, — проявляется стремление к сохранению ее состояний в упорядоченном виде и к придаче им определенной стройности. С ведома творца ее животные поддерживают дальнейшее существование своих видов посредством размножения, размножение осуществляется через сочетание самки с самцом, а для их сочетания требуется, чтобы они приблизились друг к другу. Но самец и самка не могут все время находиться друг подле друга: необходимость совершать различные движения может различить их, а упомянутая выше цель может заставить их испытать потребность в сближении после удаления и в соединении после разъединения. Вот тогда-то на помощь животным приходит средство, прибегая к которому они подзывают к себе друг друга и благодаря которому самец узнаёт о местопребывании самки и самка — о местопребывании самца на далеком расстоянии. Это средство служит животным для подачи знаков и при других обстоятельствах, например когда им надо собраться для оказания помощи или отпугнуть кого-то от родственников себе животных. Прибегая к этому средству, птенцы, щенки и зверята призывают на выручку своих отсутствующих избавителей или предупреждают себе подобное существо, когда оно ведет себя неосмотрительно, о надвигающейся опасности и помогают ему избежать беды. Правильность сказанного мной относительно этих явлений следует из опыта. Кроме того, ты можешь удостовериться в них, признать их необходимость и убедиться в том, что это действительно бывает, если вникнешь в то, как создатель печется о своих творениях, ибо упомянутые явления нужны и приносят пользу.

Это средство не могло быть ни каким-то телом, соединяющим близкое и далекое, присутствующее и отсутствующее, ни какой-нибудь чувственной акци-

денцией, подлежащей восприятию лишь с определенной стороны, способной проникать лишь на короткое расстояние и не воспринимаемой позади препятствия не только издали, но и вблизи. Это средство могло быть только таким, каким является звук. Ведь ты не станешь отрицать наличие у звука таких качеств, как способность проникать на далекие расстояния, распространяться во все стороны и не заслоняться каким-либо препятствием, находящимся вблизи.

Что касается человека, то нужда заставляет его сообщать другим людям, что у него на душе, и узнавать, что на душе у других. Ведь существование рода человеческого зависит от взаимообщения людей, а обособление лишает человека средств к существованию и самых необходимых для жизни предметов, как это тебе известно и из других рассуждений. Но для того, чтобы что-то сообщать и что-то узнавать, необходимо было произвести нечто такое, что выражало бы стремление души к тому и другому; необходимо было также, чтобы это нечто было легко воспроизводимо, а воспроизведение его осуществлялось каким-то естественным органом и чтобы это нечто быстро исчезало, когда в нем пропадала потребность. Поэтому люди также оказались нуждающимися в средстве, подобном крикам [животных], благодаря естественным изменениям которого они могли бы придавать ему нужные оттенки. Они вынуждены были также прибегать и к искусственным изменениям его, чтобы таковые соответствовали различным целям, количество которых едва можно представить себе в воображении.

Прочие живые существа, [помимо человека], поскольку каждая их особь, подобно нам, добывает себе пищу, но не испытывает насущной потребности в общении с другими, — если не считать тех случаев, когда она побуждается к общению причинами, внешними по отношению к необходимости поддержания жизни особи, то есть [стремлением] к размножению, — издавая звуки, удовлетворяются лишь естественными изменениями [голоса]. Но хотя причина, вынуждающая издавать звуки, такова, как мы объяснили выше,

и хотя звук обязателен не всегда — его издают, а потом он пропадает, — в природе как разумных, так и неразумных животных было создано стремление прибегать к нему, [например], и при неприятном настроении. Было устроено так, что звуки могут претерпевать естественные и искусственные изменения, а животные — находить в них успокоение, когда испытывают тревогу или боль, и утеху, когда ими овладевает большая радость или печаль. А если звуки украшены к тому же гармоничностью и стройностью, то это действует на душу еще сильнее. Ведь лучший поэт — тот, кто управляет изменениями [своего голоса] с более тонким чувством и с более ясным представлением значения гармонии, ибо в нем от природы заложена любовь к звукам по причинам, указанным выше.

Все это особенно ярко проявляется у людей, ибо основой используемых ими средств служат звуки разумной речи. Сама природа придала речи людей, носящей условный характер, естественные оттенки, проявляющиеся при понижении голоса, когда льстят, выказывают свою покорность или уговаривают, когда признаются в собственной слабости и немощи или взывают к милосердию, при резком и торопливом произношении звуков, когда угрожают, хотят показаться сильным, напускают на себя строгость и склоняют к смирению, благодаря чему речь становится выразительнее и достигает своей цели в более полной мере. В говоре людей встречаются и другие выразительные средства, обогащающие их речь разнообразными оттенками, благодаря чему, как я уже говорил тебе, они могут достичь свои цели, кои без этих искусственных средств добиться им было бы трудно.

Далее, большое наслаждение, особенно людям, доставляет подражание. Если тоном голоса подражают какому-нибудь качеству, душа испытывает сладкое чувство либо от самого этого качества, либо от его необходимых следствий.

Гармония звуков приятна по следующим причинам. Ей присуща стройность, передающаяся различающей силой так, как если бы ей свойственно было воспринимать эту стройность самой по себе, без по-

средства [внешнего] чувства; [она приятна также] потому, что в ней подражают различным настроениям. [Наконец], гармония звуков обладает свойством, которого лишены остальные [виды] гармонии: душа с ликованием встречает первый из двух приведенных в гармонию тонов, подобно тому как она вообще встречает все то, что доходит до нее нового и желанного; затем, когда этот тон исчезает, душа впадает в возбужденное состояние, как при слишком быстрой утрате того, что она приобрела с трудом; после этого все снова налаживается и устраивается, когда появляется другой тон, который кажется все тем же тоном, но вернувшимся уже в новом виде, согласованном с прежним. Тебе должно быть уже известно, что наиболее бесспорной причиной наслаждения является ощущение приятного, когда оно неожиданно возникает после боли, испытанной от его утраты. Так вот, высшее духовное наслаждение доставляет то, что случается со звуком, когда он внезапно посещает душу, потом вдруг покидает ее и когда, наконец, тоска от разлуки с ним уступает место восторгу от его возврата в приятном для души, согласованном виде. Вот почему душа питает страстную любовь к гармонии звуков и согласованности ритмов, кои вызывают в воображении звуки и близки к ним по своей природе.

Поспешим же теперь перейти к самой этой науке, которой предшествующее рассуждение служило лишь введением.

*Глава I. Описание [науки] о музыке; о причинах [возникновения] звуков, их высоты и низкости. Музыка есть математическая наука, в коей изучаются тона с точки зрения их созвучия и несозвучия, а также разделяющие их промежутки времени, с тем чтобы знать, как создаются мелодии. Определение музыки указывает на то, что она состоит из двух видов исследования: первый вид — это исследование тонов самих по себе, он называется гармоникой; второй вид — это исследование разделяющих их промежутков времени, он называется ритмикой. Каждый из этих видов исследования имеет начала, восходящие*

к другим наукам, — они могут восходить к арифметике, к физике и, в редких случаях, к геометрии...

## «КАБУС-НАМЭ»

(XI век)

Дидактическое сочинение «Кабус-намэ» принадлежит перу Кей-Кавуса и содержит наставления сыну относительно правил, которых он должен придерживаться при выборе профессии и в повседневной жизни. Это произведение, написанное на языке дари, в течение долгих столетий переводилось на многие языки Передней Азии и Восточной Европы и высоко расценивалось представителями мусульманской педагогики в качестве практического руководства для молодежи, жившей в странах со значительными пережитками феодальных отношений и нравов. Еще в XIX столетии книга Кей-Кавуса пользовалась популярностью в Иране, а в 1881 году она была издана в Казани в переводе известного татарского просветителя Каюма Насыри.

В настоящем издании публикуется (в сокращенном виде) перевод 36-й главы книги, которая дает представление о взглядах на музыку и музыкальное исполнительство, распространенных в просвещенных кругах населения стран Среднего Востока в XI веке.

*Глава 36. Об обычаях музыкантов.* Знай, о сын, что если станешь ты музыкантом, то будь приветлив и легкомыслен. По мере возможности своей держи всегда свою одежду в чистоте, будь надушен, умащен благовониями и сладкоречив. Когда войдешь во дворец для музыки, не делай кислого лица и не хмурься.

Не играй только медленных напевов, но не играй также и только одни быстрые напевы, ибо играть все время один и тот же вид не полагается. Потому-то мастера инструментальной музыки и создали для этого искусства правила.

Сначала играют напев хусравани, который создан для приемов у царей. Затем положили играть напевы в медленном движении, под которые можно петь песнопения. Назвали их *рах*. Этот *рах* подходит ко вкусам старцев и людей серьезных. Для них-то его и

создали, но потом, когда увидели, что не все люди старики и серьезный народ, сказали: это создали музыку для стариков, создадим же музыку и для молодежи. Поискали и приспособили стихи, которые построены на легких размерах, к легким напевам и называли их *хафиф*, чтобы после каждого медленного *раха* играть этот *хафиф*, чтобы на каждом музыкальном собрании было что-нибудь и для стариков, и для молодежи. Но надо было, чтобы дети, женщины и легкомысленные мужчины тоже не остались без своей доли. И вот, когда появился [обычай] петь *тарана*\*, эти тарана предназначали для тех людей, чтобы и они получили удовольствие и наслаждение, ибо нет более приятного размера, чем размер тарана. Потому-то не играй и не пой все время то же самое, ибо надо [делать] так, как я сказал, чтобы всем был удел от твоей музыки.

А когда будешь сидеть на собрании, смотри: если слушатель красен с лица и полнокровен, больше играй на второй струне, если бледен и желчен — больше играй на верхней, если он смуглый и тощий и склонный к меланхолии — больше играй на третьей струне, если же он белолицый, и жирный, и сырой — больше играй на баске. Ибо эти струны соответствуют четырем темпераментам людей, так как румские мудрецы и музыкальные теоретики и все это искусство построили по четырем темпераментам. Хотя то, что я сказал [сейчас], к правилам и обычаям мутрибов\*\* не относится, но я хотел осведомить тебя об этом, чтобы было это тебе известно.

А затем старайся, пока ты там будешь, неустанно рассказывать анекдоты, шутить и острить, чтобы сократить свою музыкальную работу. А затем, если будешь ты таким музыкантом, который умеет также и сочинять стихи, то в поэзию свою не влюбляйся и не пой все время только свои стихи. Может быть, тебе твои стихи будут нравиться, а тем людям нет. Ведь

\* Напевы, близкие к шутливой народной песне. — Прим. ред.

\*\* Мутриб — музыкант, певец. — Прим. ред.

певцы — рави при поэтах, а не рави своих собственных стихов.

И если пойдешь петь и играть и два человека [при тебе] будут играть в нард, ты музыку свою не бросай и не занимайся поучением, как играть в нард или шахматы, ведь тебя для музыки позвали, а не для игры в азартные игры.

Когда разучиваешь песнопение, соблюдай вкус, не пой газели и тарана без размера и не пой так, чтобы пение шло само по себе, а музыка — сама по себе. Если влюбишься в кого-нибудь, то не пой все время только про себя, может быть, это тебе будет приятно, а другим — нет. Пой все время песни различного содержания. Заучи наизусть много стихов и газелей, как, например, о разлуке, о свидании, о порицании, попреке, отказе, несогласии, согласии, верности, жестокости, благодеянии, дарах, наслаждении и жалобе. Сообразно всякому настроению и времени года, как песни весенние, и осенние, и зимние, и летние. Ты должен знать, что в какое время нужно петь. Если бы даже ты был несравненным мастером своего дела, все же смотри на вкусы твоих слушателей. Если это люди знатные и мудрые старцы, которые знают применение музыкального искусства, то играй [перед ними] и играй мелодии и напевы хорошие. Пой же [для них] преимущественно о старости и о презрении к мирским благам.

Если слушатели — юноши и дети, то играй больше легкую музыку, а пой то, что написано про женщин или в похвалу вина и винопийц. Если это люди военные и искатели приключений, то пой мавераннахрские дубейты о ведении войны и пролитии крови и прославлении погони за приключениями. Не будь жалобным и не играй только напев хусравани.

Не говори, что иначе, мол, правила музыки не дозволяют, что сначала, мол, нужно сыграть что-нибудь в тоне раст, а потом уже, по правилам, во всех [остальных] тонах, как ирак, и ушшак, и зерафканда, и бусалик, и испахан, и нава, и баста, что вот выполнишь все правила музыки, а затем уже и перейдешь к тарана.

Ведь пока ты будешь выполнять правила музыки, люди-то опьянеют и уйдут. Ты лучше смотри, какую каждый из них мелодию хочет и какую мелодию любит. Как дойдет кубок до этого человека, ты и запой то, что он хочет, тогда и даст он тебе то, чего ты хочешь. Самое большое искусство в музыке — то, чтобы угодить вкусам слушателя.

И когда будешь на пиру, не торопись браться за чашу да требовать крепкого вина. Вина пей мало, пока не получишь серебра, а как получишь серебро, тогда и наслаждайся вином.

Когда будешь петь, с пьяными не спорь из-за песен, которых они требуют. Хотя бы то, [чего они хотят], было невозможно, ты об этом не беспокойся, пусть говорят.

Когда выпьешь вина и люди опьянеют, ты с твоими товарищами по ремеслу в состязание не вступай, ибо от этого состязания серебра не достанется. Смотри, буйным мутрибом не будь, ибо из-за твоего буйства плата за музыку пропадет, голова, и лицо, и инструмент будут разбиты и пойдешь ты домой в рваной одежде. Ведь музыканты — поденщики у пьяных, а ты же знаешь, что буйному поденщику платы не дают.

Если тебя на пиру кто-либо похвалит, ты скромничай перед ним, чтобы и другие тебя похвалили. Сначала, на трезвую голову, хвалят без денег, а когда опьянеют, после похвалы будут и деньги. И если пьяные к какой-нибудь мелодии или напеву крепко привяжутся, как это всегда бывает с пьяными, ты без усталости его повторяй, пока не добьешься этим своей цели, ибо для музыкантов лучшая добродетель — терпение в обращении с пьяными, не будет терпелив — обманется в своих ожиданиях.

А еще говорят: музыкант должен быть слепым, и глухим, и немым, то есть не прислушиваться к тому, чего не надо слушать, и не заглядывать туда, куда не следует смотреть, и куда б он ни пошел, не рассказывать о том, что он видел и слышал в другом



месте. Такой мутриб всегда найдет устроителя пира, [который его пригласит], а аллах лучше ведает.

Публикуется по изданию: «Кабус-намэ». Перевод Е. Э. Бельтерса. М., 1958, стр. 203—207.

### АШ-ШИРАЗИ (1236—1310 гг.)

Махмуд ибн-Масуд Кутб-ад-Дин аш-Ширази родился в г. Ширазе. Первоначальное образование получил у своего отца — врача, а затем учился у знаменитого ученого Насир-ад-Дина ат-Туси.

Совершив длительное путешествие, аш-Ширази возвращается в Тавриз, где занимается преподаванием и работает над комментариями к различным трудам, в частности к «Канону врачебной науки» Ибн-Сины. К этому времени относится его наиболее крупное, энциклопедическое по охвату знаний сочинение «Жемчужина короны (служащая) для блеска порфиры». В этом сочинении большое внимание уделяется проблемам музыки, которые, в соответствии со средневековой традицией, рассматриваются в разделе, посвященном математике. Глава этого раздела — «Наука о музыке» — состоит из введения и пяти глав. В конце четвертой главы имеется заключение, состоящее из одиннадцати рассуждений. Пятая глава состоит из семи частей и небольшого заключения.

В нашем издании «Наука о музыке» аш-Ширази приводится в сокращенном виде.

#### «Жемчужина короны». \* «Наука о музыке»

##### Введение

Звук (савт) — явление, воспринимаемое слухом. Наряду с другими явлениями, воспринимаемыми органами чувств, восприятие звука может доставить наслаждение или отвращение. Чувства эти в человеке порождаются природой (или сущностью) самих явлений: если бы это было не так, то не было бы так много разновидностей их (то есть явлений). Обычно вызывают отвращение такие явления, которые раздражают человеческие чувства — как острый запах

\* Перевод И. Р. Раджабова \*\*.

мускуса, белизна снега, резкое сияние солнечных лучей, чрезвычайно пронзительные или низкие звуки и т. д.

Однако звук вызывает (в человеке) наслаждение или отвращение по двум причинам: во-первых, различием нежных (мулайим) и грубых (мунафий) звуков (...), во-вторых, умением различать сочетания нежных звуков или грубых. Эти два вида способности (умения) различать и сочетать разного рода звуки, свойственны только такой различительной силе (куввати мумайиза), которой обладают животные и, в частности, чувства человека.

Следует знать, что савт служит предупреждающим средством чувства, когда животные стремятся к искомому предмету или желаемому месту (...) Большинство пород животных нуждается в общении друг с другом и взаимопомощи, чтобы обеспечить себе безопасную жизнь и добывать необходимые средства для существования. При этом необходимо, чтобы помощник был предупрежден и осведомлен об опасности. Посредством особых приспособлений, издающих звуки с близких и дальних расстояний, нельзя было общаться и предупреждать друг друга об опасности. Поэтому, как явствует из содержания суры \* (корана), господь аллах сотворил все существующее и потом указал пути (воспользоваться ими), и он (аллах) по милости своей подарил животным способность издавать звуки без затруднения и иметь возможность общаться с другом на расстоянии, различать значение природных звуков и воспринимать их. Это было предназначено для того, чтобы они могли предупредить себе подобных о состоянии и обеспечить их поддержку.

Для удовлетворения потребностей человека было необходимо создать другие средства (общения друг с другом), связанные с изобретением различных условных знаков, ибо природные звуки не удовлетворяли человека, он не мог ими всесторонне выразить свои мысли. Для этой цели самым подходящим сред-

\* Имеется в виду 55-я сура корана. — *Прим. перев.*

ством является звук. В конце концов у человека появился интерес к изобретению звуков. После того как стали ясны причины образования звуков, человек стал увлекаться их слушанием или передачей, чтобы понимать других и выражать свои мысли.

Благодаря тому, что человеческие звуки бывают носовыми, открытыми (звонкими), высокими и низкими, они доставляют наслаждение слуху. Затем, звуки, сочетаясь друг с другом в определенном упорядоченном соотношении, возбуждают чувство и поднимают человеческий дух. Сила слуха и сила различения совершенствуются из-за указанных выше двух причин. Всякая присущая человеческому чувству сила, достигшая совершенства, доставляет человеку удовольствие. Если сила всякого чувства недостаточно совершенна, то удовольствие сменяется огорчением. Такое (огорчение) появляется тогда, когда (воспринимаемое явление) непривычно чувству, и, когда последнее сталкивается с необычными (явлениями), его несовершенство порождает огорчение.

Нагма\* выражает некоторые этические свойства человека: Когда оно выражает некоторые (из таких-то свойств), то напоминает одновременно и другие его настроения, связанные с ними. Исполнение музыки, поскольку оно выражает свойства (или настроение) человека, является самым лучшим посредником при достижении искомого.

Итак, сочетания звуков доставляют большое наслаждение чувству, ибо выражением (в мелодии) лучших свойств, настроений человека приводится в порядок различительная сила чувства.

Человек (...) получает большое удовольствие от появления в мелодии новых и приятных звуков. С исчезновением одного тона в мелодии чувство наслаждения сменяется изумлением, которое сразу проходит после появления другого тона, находящегося в благородном соотношении\*\* с первым тоном. Здесь чув-

ство ощущает, что первый тон проявился в другом виде.

Итак, стало ясно, что слушание тона и вслед за этим другого подобного, имеющего с ним благородное соотношение, вызывает удовольствие по причине существования (совершенных) сил в (чувстве)...

## Глава I

*Часть первая. (Об определении звука).* Ученые определили (понятие) звука и указали на причины его возникновения. Современнейший ученый Абу-Наср Фараби указал, что некоторые тела при столкновении с другими телами не могут противостоят силе ударяющего и претерпевают изменения. Это случается тогда, когда тело либо вдавливается (силой) ударяющего, как это имеет место с волокнистыми телами, например шерстью и хлопком; либо ударяемое разрывается — вроде воды или жидкости; здесь ударяющий, не встречая его сопротивления, действует своевольно; либо ударяемое тело, вроде пыли и муки, поддается в сторону движением ударяющего. В подобных случаях звуки не образуются.

При столкновении тел ударяемое тело может противостоят силе ударяющего. Это происходит в том случае, когда (оба) тела являются твердыми. В подобном столкновении, если сила ударяющего меньше ударяемого и, таким образом, произойдет между ними взаимный удар, то из ударяемого тела извлекается звук\*. Он же (то есть Фараби) указывал, что удар есть (главным образом) соприкосновение двух твердых тел. Иногда возможно образование звука в воздухе, когда его рассекает бичом.

Сафи-ад-Дин Абдалла ибн-аль-Урмави, считаемый совершенным ученым своего времени, в своем трактате «О благородности» отмечает в изложенном положении (Фараби) шесть допущенных им ошибок.

Звук возникает потому, что воздух оказывается сгущенным между столкнувшимися двумя телами.

\* Фараби имеет в виду звуки, извлекаемые из струнных инструментов. — *Прим. перев.*

\* Слово «нагма» означает одновременно и тон и мелодию. В данном случае оно имеет оба значения. — *Прим. перев.*

\*\* Речь идет о соотношении тонов, составляющих мелодию. — *Прим. перев.*

Это сгущение воздуха быстро передается по разным сторонам, и каждая частица воздуха из-за движения другой частицы, с которой сталкивалась первая, быстро ударяет, то есть первая из этих частиц ударяет вторую, а она — третью, последняя — четвертую, и, наконец, они доходят до той частицы, которая находится у барабанной перепонки. Затем она ударяется об нее (перепонку), и в тот же момент органы слуха воспринимают звук.

Слух воспринимает звук повсюду из-за того, что колебание воздуха распространяется всесторонне, как волнение на воде, когда бросают в нее камень. Иногда, по причине отдаленности расстояния от источника, звуки могут быть ощущаемы очень слабо.

Итак, звук — это явление, воспринимаемое слухом по своему качеству посредством таких свойств, как высота, сила и другие подобные, которые присущи ему, ибо не все ощутимые слухом явления доставляют удовольствие. Причиной возникновения звуков является удар и раскалывание, связанные с отталкиванием. Причиной того, что мы слышим звуки, является колебание текучих или жидких тел, вроде воды и воздуха. Те частицы вещества, которые находятся в колебании, никогда не перемещаются (вместе с волной). Между совершаемыми один за другим ударами частиц воздуха имеют место остановки (паузы).

*Вторая часть. (О времени, в течение которого звук достигает человеческого слуха).* Когда звук издается на далеком расстоянии, то слух воспринимает его через некоторый промежуток времени. В том случае, когда его источник на очень близком расстоянии, то кажется, что звук сразу доходит до слуха. Однако и в этом случае мы воспринимаем звук через некоторый промежуток времени, после того, как он раздался.

*Третья часть. [Об определении тона (назвы)].* Шейх Абу-Наср (Фараби) определил тон как такой отдельный звук, который длится столько, что чувство имеет возможность воспринять время его длительности. (Ибн-Сина) дает такое определение: тон — это звук, длящийся в течение определенного времени на определенном уровне высоты. Более поздние теоре-

тики музыки добавили сюда еще одно определение, согласно которому тон — это звук, к восприятию которого страстно стремился человек.

Автор трактата «О величественности» \* сказал, что это определение правильно, так как любой звук имеет определенную высоту. Однако иногда звук может иметь известную высоту и может длиться определенное время, но он не считается тоном, как, например, когда тащат вещи по земле. Иногда песни, выходящие из горла человека, бывают очень неприятными, однако считаются тонами, что противоречит указанному выше дополнению.

Таким образом, тон — это звук, длящийся в течение определенного времени в пределах определенной высоты и низкости. Извлечение тонов теснейшим образом связано с вибрацией тел в воздухе или же вибрацией последнего в телах (как в духовых инструментах). При этом одно из них должно быть твердым, а другое мягким.

В процессе образования звуков ударяющее тело заставляет ударяемое колебаться, и колебания происходят в воздухе. Это имеет место лишь тогда, когда образование звуков связано с (нормальным) ударом, а не с поражающим ударом. Звуки, образуемые соударением тел, имеют длительность, а не связанные с соударением — ее не имеют. Поэтому в науке о музыке речь идет только о звуках, связанных с соударением (образующим тона).

Музыкальные звуки резко отличаются от немзыкальных. Качество звуков зависит от вызывающего их источника.

Как было упомянуто, тона имеют высоту и длительность; они, кроме того, должны нравиться человеку. По словам Сафи-ад-Дина, отдельный тон или простое сочетание звуков (то есть случайный набор звуков) не доставляют удовольствия слушателям. Необходимо, чтобы тона объединились в организованном порядке, во времени (то есть в ритмах).

\* То есть Сафи-ад-Дин.

Объединение тонов во времени доставляет удовольствие лишь тогда, когда человек имеет возможность различать соотношения между отдельными тонами в мелодии; для того, чтобы они воспринимались чувством, человек должен быть к этому достаточно подготовленным.

*Четвертая часть. (О причинах, порождающих высокие и низкие звуки вообще, музыкальные звуки в частности).* Причиной того, что звуки бывают высокими, является резкость удара при столкновении двух (ударяющих и ударяемых) тел, а низкие звуки порождаются причинами, противоположными (причинам) извлечения высоких звуков. По Фараби, от резкости удара возникают высокие звуки, а от его слабости — низкие. Это верно, но не во всех случаях. Следует принимать во внимание, что из одной открытой струны извлекаются звуки различной громкости, в зависимости от силы вибрации, но никоим образом не высокие или низкие звуки. Слова Фараби верны лишь в отношении духовых инструментов, из которых в зависимости от силы вдувания также извлекаются высокие и низкие звуки.

Высокие звуки извлекаются на струнных инструментах, когда струна: 1) короткая, 2) тонкая и 3) сильно натянутая. Низкие звуки извлекаются по причинам противоположным (когда струна): 1) длинная, 2) толстая и 3) слабо натянутая.

В духовых инструментах различаются четыре причины образования высоких звуков: 1) степень углубления плотности (в инструментах), 2) узость отверстия, через которое проходит вдуваемый играющим воздух, 3) близость отверстия инструмента к губам играющего, 4) сила вдувания.

Противоположные причины порождают в духовых инструментах низкие звуки. Именно благодаря указанным причинам из духовых инструментов типа най (флейты) извлекаются разные по высоте звуки, несмотря на то, что в таких инструментах имеется малое количество отверстий, посредством которых образуются высокие и низкие звуки...

*Пятая часть. (Об извлечении тонов из музыкаль-*

*ных инструментов).* Самым совершенным музыкальным инструментом является человеческое горло. В человеческом горле звуки образуются в результате резкого прохождения (выталкивания) воздуха по трахеям легкого через гортань и голосовые связки. В противном случае звук не образуется. Чем резче прохождение воздуха, тем выше звук; когда оно слабо, образуется низкий звук.

В духовых инструментах, в том числе и в человеческом горле, высокие и низкие звуки образуются иным путем, чем в струнных инструментах. В духовых инструментах звуки возникают потому, что частицы вдуваемого воздуха резко ударяются, проникая через отверстие внутрь инструмента. Так образуются сгущения воздуха, за которыми следуют другие его частицы, благодаря чему и появляется звук.

В струнных инструментах звуки образуются лишь тогда, когда струну заставляют вибрировать. Когда мы трогаем рукою струну, она колеблется в воздухе. При ударе по натянутой струне струна отклоняется в ту сторону, куда направлен удар. Затем (силой натяжения) струна направляется в противоположную сторону и (по инерции) переходит ту первоначальную границу, на которой она находилась до момента удара. Это колебательное движение продолжается несколько раз. Некоторое время струна продолжает колебаться (в воздухе) из одной стороны в другую. При этом воздух приводится в движение колеблющимся телом. Степень высоты звуков зависит от частоты (этого) колебания (струн). Звук продолжается до тех пор, пока происходит вибрация струн. С прекращением вибрации прекращается и звучание.

*Шестая часть. (О свойствах музыкальных звуков).* Музыкальные звуки обладают различными свойствами и силой воздействия; они могут вызвать у человека настроения веселья или горя, храбрость или щедрость и т. д. Они, кроме того, могут быть грубыми или нежными, звонкими или глухими.

*Седьмая часть. (О смысле и значении термина «лахн», о видах и свойствах «лахн», а также о*

его применении). Смысловому значению греческого слова «мусики» соответствует арабское слово «лахн». Оно употребляется в двояком значении: первое — сочетание различных (по высоте) тонов в границах определенных (ритмических) организаций (то есть инструментальные музыкальные произведения), второе — сочетание тонов, указанное в первом значении лахн, сопровождаемое словами (то есть вокальные произведения). В первом случае разнообразие тона составляют определенную систему. Во втором, кроме того, имеются и соответствующие слова. Чтение вслух суры, корана и пятничной молитвы также именуется «лахн».

Мелодия составляется на основе тонов, расположенных в порядке определенных ритмических длительностей.

Мелодии бывают трех видов: 1) Приятные мелодии. Они оказывают большое воздействие на настроение человека, вызывая впечатление чего-то красивого.

2) Мелодии, действующие на воображение. Они в большинстве случаев подражают звукам природы, животных и т. д., что также доставляет удовольствие слушателям.

3) Мелодии, вызывающие в душе чувство грусти.

Иногда последние два вида мелодии бывают очень привлекательными и могут выполнять функции первого ее вида. Первый вид мелодии доставляет человеку отдых. Второй вид мелодии связан с темой рока и судеб человека; третий вид выражает грусть и (приводит) к ее устранению....

*Восьмая часть. (О разделах музыкального искусства и об определении каждого из них).* Музыкальное искусство изучает мелодию и все то, что необходимо для ее сочинения и усовершенствования. Музыкальное искусство включает три отрасли: 1) искусство исполнения мелодии человеческим голосом и музыкальными инструментами; 2) искусство сочинения мелодии; 3) теорию музыки.

Первые две отрасли являются практическими разделами музыкального искусства; третья представляет

собой основу музыкальной науки, изучает ее предмет и связанные с ней вопросы...

*Девятая часть. (О предмете теории музыки).* В теории музыки рассматриваются приятные и неприятные музыкальные звуки (нагамот), ладообразующие части (джинс'ы), звукояды (джам'ы) и т. д..

*Десятая часть. (Об основах музыкальной науки).* Музыка связана в значительной мере с такими науками, как арифметика, геометрия, а также естествознание. Изложенные в первой главе вопросы частично основывались на естественных науках, в дальнейшем музыкальная наука излагается на основе математических наук.

## Глава II

*(О соотношениях чисел и об образовании интервалов)*

*Вторая часть\*.* Соотношение тонов в интервалах подчинено соотношению длины струн. Если укорачивать открытую струну, издающую один звук, укорачивать ее пальцем, то извлекаемый из оставшейся части струны звук является по отношению к звуку открытой струны более высоким.

Если мы еще раз укоротим ее тем же способом, то извлекаемый звук будет опять выше предыдущего. Это доказывает, что длина струны является причиной образования низких и высоких звуков. Итак, соотношение звуков, извлекаемых из определенных частей струны, зависит от длины той струны, на которой эти звуки образуются. Когда мы желаем получить два звука в определенном соотношении, то этим и образуем интервал.

*Третья часть. (О причинах консонансов и диссонансов в интервалах).* Естествознание свидетельствует о том, что всякая сила, присущая человеческой душе, имеет стремление совершенствоваться. Когда эта сила достигает совершенства, человеческое чувство способно к восприятию явления и доставляет

\* В первой части говорится о соотношениях чисел. Дается сложная система числовых отношений, лежащих в основе отношений тонов и интервалов. — Прим. перев.

человеку удовольствие. Когда же совершенство (силы слуха) не достигается, то у человека возникает отвращение. Различные интервалы обладают различным воздействием на настроение человека, и поэтому степень их воздействия далеко не одинакова. Задача науки о музыке заключается в выявлении нежных интервалов, приятный характер воздействия которых зависит от их соотношений, именно от тех, которые выражены в консонансах. Чтобы музыка больше привлекала людей и нравилась им, необходимо увеличить консонирующие интервалы в мелодии.

Когда звуки слышны и соотношения между ними осмыслены, они становятся причиной удовольствия. Если осмысление соотношения чисел постигается без затруднения, то осмысление соотношения звуков в интервалах также нетрудно, в особенности когда последние являются консонирующими.

*Четвертая часть. (Об усовершенствовании консонансов).* Осмысление числовых соотношений легче, чем каких-либо других. Интервалы, составленные на основе арифметических соотношений, бывают более благоприятными, чем основанные на геометрических соотношениях. Употребляемые интервалы больше всего основаны на арифметических соотношениях.

С точки зрения распознавания самое простое соотношение чисел есть 2:1 (двукратное). Осмысление этого соотношения легче всяких других, например соотношения 11 и 6. Интервалы, составленные из подобных этому отношений тонов, вызывают отвращение. Поэтому самым благородным интервалом считается тот, у которого соотношение звуков 2:1. Это есть соотношение звуков интервала октавы.

*Пятая часть. (О значении слов «бу'д» — интервал, «джам» — звукоряд).* Соединение двух различающихся по высоте тонов образует бу'д (интервал). Сочетание более двух и разных по высоте звуков в целой системе составляет так называемый джам (звукоряд). Когда перемещение тонов в джам'е происходит в соразмеренной форме, то его называют лахн (мелодия). В отличие от джам'а лахн имеет особые качественные свойства.

Джам — это совокупность звуков, включаемых в состав более чем одного джинса.

*Шестая часть. (О частях или видах интервалов).* Интервалы бывают трех видов: большие, средние и малые.

Самым совершенным музыкальным инструментом является человеческий голос, который способен исполнять разные музыкальные произведения в самом обширном диапазоне. Для объяснения соотношений звуков в интервалах духовые инструменты, а также человеческий голос непригодны, ибо в них невозможно (наглядно) измерить высоту звуков. Для этого пользуются струнными инструментами...

#### Глава IV

*Заключение. (О музыкальных инструментах).* Музыкальные инструменты бывают двух видов: связанные с вибрацией струн (алати мухтазза) и духовые (алати заватууннуфх).

Первые бывают двух видов: струнные — такие, как уд, чанг, нузха, канун, рубоб, танбур и т. д., и не имеющие струн — например, анка, фарфоровые соуды и другие.

Духовые бывают также двух видов: у одних звуки извлекаются вдуванием, как человеческое горло, най, сурнай и т. п., а у других без него — как органон.

Фараби отдавал предпочтение человеческому горлу, считая его самым благородным из всех инструментов, ибо совершеннейшие мелодии при исполнении связаны с человеческим голосом. Вслед за ним из духовых инструментов благородным является най, иногда он очень похож на человеческое горло. Затем следует из струнных инструментов танбур, который в те времена был известен под названием камонча. Однако он как смычковый инструмент обладал слабым звуком...

Струнные инструменты делятся в свою очередь на две группы:

а) в которых звуки извлекаются из отдельных открытых струн, как, например, чанг, канун, нузха, нахи и т. д.;

б) в которых из одной струны извлекаются различные по высоте звуки, вроде инструмента уд и т. п.

Извлечение тонов и ступеней мелодии у последней группы инструментов легче, чем у других, так как на них удобно наглядно показать мелодии и место их возникновения на струнах и поперечных ладках. Самым совершенным из струнных инструментов является уд.

При создании струнных инструментов, в том числе и инструмента уд, ученые-музыканты сначала определили соотношение открытых струн. Кроме того, они указали поперечные ладки, на которых, на основе установленной настройки, извлекаются звуки звукорядов в джинс'ах и джам'ах, с тем чтобы они стали известными практически изучающему музыку.

Самой лучшей настройкой является кварта, соотношение тонов которой 4:3. Все струны пятиструнного инструмента уд настраиваются в этом соотношении и именуется: бам (басовая), маслас (дословно: тройная, или утроенная), масна (дословно: двойная, или удвоенная), зир (высокая) и хадд (самая высокая)\*.

## Глава V

*(О ритме, о ритмических кругах и о способах сочинения мелодии)*

*Часть первая. (О ритме.)* По словам Фараби, ритм — это размещение в тонах определенных количеств времени, длительность которых и соотношение между которыми ограничены; эти длительности в тонах бывают в известном соотношении друг с другом.

По словам же Сафи-ад-Дина, это совокупность накров (ритмических ударов), соотношение между которыми и их размещение в кругах установлены соответствующими ограниченными количествами времени в размере определенного круга (адвар); все эти признаки ритма может легко отличать нормальное человеческое чувство. Последнее является основной мерой при определении ритмов.

\* Значение слова зир (*таджикск.*) соответствует значению слова хадд (*арабск.*); ими названы различные струны. — *Прим. перев.*

*Пятая часть. (О правилах сочинения и исполнения мелодии)\*.* При исполнении мелодии или ладов музыкант может поставить перед собой цель извлечь (или показать) обе крайние стороны определенного тона. Когда он захочет показать интервал, он выделяет оба крайних его тона.

При этом, исполняя интервал\*\*, обычно начинают с его верхнего тона по нисходящей линии, постепенно спускаясь до нижнего его звука. Крайним тонам этих интервалов, которые в отношении друг друга составляют благородные соотношения 2:1 (октава), уделяют больше внимания и неоднократно повторяют движение по восходящей и нисходящей линии, чтобы дойти до другого конца звукоряда.

Иногда, очень редко, начинают его с нижнего тона по восходящей линии. В другом случае, исполняя джам'ы или мелодии, музыкант может иметь в виду отдельные тона звукоряда, и тогда с этих же тонов начинают исполнять и выделяют их в диапазоне благородных интервалов (в основном квинты и кварты). Наконец, направляют звукоряд по нисходящей или по восходящей линии от тоники. Эти выделяемые тона являются опорными ступенями звукоряда, на которых и делается остановка.

Когда музыкант хочет исполнить (и вообще показать) ступени звукоряда, он выделяет те группы тонов, по которым движется мелодия.

*Шестая часть. (Об установлении мест каждого из ладов — парда).* Музыканты-практики, используя ладки инструмента уд при извлечении тонов, не исходят из определенных правил и устанавливают их не одинаково.

\* В теоретических трактатах средневековой восточной музыки ладовые организации (парда), звукоряды (джам'ы) и некоторые последовательности тонов в диапазоне «благородных интервалов» считаются в целом и «мелодией» (алхан). Эти термины нередко употребляются как синонимы. — *Прим. перев.*

\*\* В средневековых трактатах звукоряды часто назывались интервалом, в пределах которого размещаются ступени звукоряда. — *Прим. перев.*



Выбирая определенные ладки началом звукоряда (тоникой), они могут поставить перед собой задачу — либо извлечь крайние звуки интервалов, либо интервалы малой величины, либо определенный тон (нагма). Музыканты определяют тонику предположительно.

## АЛЬ-АМУЛИ

(?—1349 гг.)

О жизни Мухаммеда ибн-Махмуда аль-Амули\* подробных сведений нет. Он был известным в свое время ученым в медресе города Султанийя, жил во время правления ильхана Ульд-жайту Султан Мухаммеда Худабанда (1304—1316).

Основное сочинение аль-Амули «Драгоценности наук» представляет собою энциклопедию средневековых мусульманских наук, среди которых одно из виднейших мест занимает музыка. О музыке говорится во втором разделе, состоящем из пяти статей. Каждая из них содержит от трех до тринадцати бесед. Вопросы теории музыки излагаются в третьей статье, носящей название «Об основах математических наук».

### «Драгоценности наук». Введение

Музыкальная наука имеет дело с мелодией и сочинением мелодии. Музыкальное искусство включает в себе три раздела: 1) теорию, 2) исполнение мелодии человеческим голосом или музыкальными инструментами, 3) сочинение мелодии.

Предметом теоретической части музыкального искусства является мелодия и все то, что с нею связано.

Основоположителем музыкальной науки был ученый Пифагор. По преданию, он стал увлекаться музыкой после того, как однажды увидел во сне человека, который подошел к нему и сказал: «Завтра утром отправляйся на базар чистильщиков хлопка, и перед тобою раскроется тайна из тайн премудрости». Пифагор очнулся от сна и рано утром прошел через базар. Вдруг он услышал слабый звук, который издавал

\* Имя аль-Амули дано по названию одного из городов Мазандарана (Иран) Амул. — *Прим. перев.*

в процессе трепания ваты лучок чистильщиков хлопка. Этот звук понравился Пифагору. Он достал волосок, один его конец зажал зубами, а другой натянул рукой и задел волосок. Послышался слабый, но приятный звук. Затем Пифагор заменил волосок шелковой ниткой.

Пифагор мечтал создать такой музыкальный инструмент, к которому было бы возможно прикрепить шелковую нитку. Спустя некоторое время он направился на гору. У ее подножья на дороге лежали панцири черепах. Когда через отверстия в них проходил ветер, был слышен свистящий звук. Из такого панциря черепахи Пифагор создал остов музыкального инструмента. Он прикрепил гриф; затем принялся за его усовершенствование. Так был создан первый струнный музыкальный инструмент барбат\*...

## ДЖАМИ\*\*

(1414—1492 гг.)

Нуриддин Абдурахман Джами — поэт, философ, музыковед и филолог. Родился в г. Джам, учился в Самарканде, а также и в Герате. Джами написал около ста литературных и научных сочинений. Он — автор популярного в XV веке «Трактата по музыке», написанного под влиянием музыкального сочинения аль-Фараби. В трактате содержится учение о ладах, ритме, тоне и т. д. Ниже приводятся наиболее теоретические фрагменты трактата.

### «Трактат о музыке»

#### Введение

*Раздел I.* Вслед за вознесением напевов хвалы господу, к благовести о милостях которого приуготов-

\* Дословно — шейка утки. Строение этого инструмента напоминало шейку утки, откуда и возникло название. В последующих разделах сочинение аль-Амули содержит в сокращенном виде примерно тот же текст, что и «Жемчужина короны» аш-Ширази. — *Прим. перев.*

\*\* Текст приводится по изданию: Абдурахман Джами. Трактат по музыке. Ташкент, 1960, пер. с персидского А. Н. Болдырева. Редакция и комментарии В. М. Беляева.

лены уши надежды у знатоков шу'бе макамов рабского служения, и после возглашения песни приветствия пророку, в следовании глаеу слов и дел которого заключено вечное блаженство заполнителей скрижалей слова и дела, так говорит разглашающий сию тайну и исполняющий сию мелодию: в дни юности и учения занялся я наукой о музыке и превзошел ее правила как в композиции, так и в исполнении. Однако под влиянием круговращения судеб эти сказки исчезли из моей памяти и эти песни уже не сходят с губ моих. Лишь в настоящее время, уступая [просьбе] одного друга, узнавшего об этом [моем раннем увлечении], решил я набросать несколько слов в этой области, хотя согласно словам:

Дар бога в нас — душа и дух и тело:  
Душе быть в теле в мире сем велел он.  
И ты, певец, беспечно песнь слагая,  
Бездушное лишь тело услаждаешь.  
В могиле ж тлеть телам бездушным надо,  
Не отравляя мир живущих смрадом...

Вступление на это поприще не соответствовало моему положению. Однако я не придавал значения этому обстоятельству и приступил к составлению трактата, основанного на книгах людей этой профессии и на существе их дела. Прошу читателей о снисхождении и на господу уповаю.

*Раздел 2. [Происхождение музыки].* Известно, что у большинства животных связь и упрочение рода мыслимы только путем общения с себе подобными. Это общение не всегда осуществимо посредством многообразия жестов различного назначения, порождаемого разнообразием потребностей. Следовательно, возникла потребность в способе, обеспечивающем общение на расстоянии. Таким [способом] является звук, не подверженный влиянию отдаленности и близости, света и темноты, применимый для разнообразных целей и не знающий помех и преград. Вот господь бог по своей великой милости и вложил в естество тварей издавать эти звуки на разные лады в соответствии с разнообразием нужд и каждой твари дал способность раздельного восприятия этих звуков. Поскольку

у человека, после того как он начал принимать участие наравне с другими животными в удовлетворении потребностей такого рода, появились другие нужды, для изъяснения которых естественного разнообразия звуков уже не доставало, постольку возникла необходимость в искусственном вмешательстве в это [разнообразии], в расчленении его буквы, составлении из букв слова, на котором основана искомая мысль. Затем, под давлением потребности, усовершенствования умножились. Нет сомнения в том, что все то, в чем нуждаются, является искомым и желанным для всякого нуждающегося, а нуждающийся испытывает при достижении искомого многообразное наслаждение. Следовательно, идущий, воспринимая звуки, испытывает наиболее полное наслаждение, особенно в том случае, когда звуки являются нежными тонами и их гармоничными мерными сочетаниями.

Сочетания звуков имеют одну особенность, которая отсутствует у сочетаний [всякого] другого рода, а именно: когда нежный тон внезапно достигает духа, он делается для духа усладой и дух впадает в экстаз, как от небывало нежного явления. Однако едва дух успел испытать наслаждение от восприятия тона, как [этот] тон прячет лицо прощания в покрывало исчезновения, и дух сжимается в отчаянии расставания, чтобы снова перейти от отчаяния к восторгу, вызванному появлением следующего тона, который является как бы тем же исчезнувшим предыдущим тоном, в силу чего этот последующий тон включается в композиционное единство.

Таким образом, в этих условиях проявляется несколько вещей: первое — возникновение небывалого, нежного, внезапного явления; второе — превращение отчаяния по поводу исчезновения этого явления в восторг по поводу его возвращения; третье — происхождение на этой основе ритмически организованного композиционного слияния. Каждая из этих вещей является причиной наслаждения особого рода, и от совокупности их возникает наивысшее наслаждение.

Бывает так, что одно из сокровенных состояний души, как тоска или радость, отчаяние или надежда,

упадок или воодушевление, влияет на дух определенным образом, окрашивая его в свой цвет, благодаря чему слушатель узнает об этом сокровенном состоянии, и в этом также заключается свое особое наслаждение. Бывает также, что одно из этих данных звуков [состояний] заражает душу слушателя, и если человек [как раз] стремится достичь [именно] такого состояния, то звук и является для него лучшим средством получения желаемого, что также будет причиной получения нового наслаждения.

*Раздел 3. [Определение термина «музыка»].* Несколько известно, древние ученые, разрабатывая вопросы влияния последовательностей звуков на дух и возбуждения ими совершенного наслаждения, создали некую науку и назвали ее «музыка», что значит по-гречески «мелодия». Итак, музыка как термин означает науку, которая изучает звуки с точки зрения их созвучности и несозвучности между собой, а также временные промежутки, отделяющие звуки [один от другого] с той целью, чтобы, учитывая величину этих промежутков, отношение которых к движению мелодии соответствует отношению метра к словам в стихах, создавать новую и более совершенную красоту. Таким образом, изложение этой науки должно быть разделено на две части: [часть], трактующую о тонах [нагамат] и называемую учением о композиции [та'лиф], и часть, трактующую о длительностях звуков и называемую учением о ритме [ика]. Соответственным образом настоящий трактат [рисале] и делится на две части.

### *Часть первая* *Учение о композиции*

*[Раздел 4. [Определение тона].* Тонем [нагме] называют такой звук [авазе], который длится столько, что чувство имеет возможность воспринимать время его продолжительности. К числу таких звуков не относятся звуки только ритмического характера, не пригодные для образования мелодий и являющиеся лишь ритмическими счетными единицами, как звуки бубна

[даф] или ударов в ладоши [каф], не называемые тонами. Необходимо, чтобы каждый отдельный звук в период своего звучания оставался на одном и том же уровне высоты [хиддат, тизи] или же низкости [сакль, гарани], обозначаемом соответственно терминами: зир [высокий звук, или область высоких звуков] и бам [низкий звук, или область низких звуков]. Это не относится к таким видам [звуковых образований], как интервал [бу'д], последовательность интервалов [джинс] и система [джам', представляющая собой ладовое образование из двух джинсов], связанных с определенной длительностью составляющих их тонов, но представляющих последовательности нескольких звуков, различающихся между собой уровнем их высоты и низкости. Необходимо [также], чтобы тон был приятным, то есть чтобы природа звука так воздействовала на природу слушателя, чтобы душа [его] устремлялась к этому звуку и вслушивалась в него. Поэтому этот термин [тон] не относится к таким звукам, которые возникают, например, от того, когда дерево или камень влекут по земле; хотя при этом и образуется звук, длящийся в течение некоторого времени, то есть времени влечения [этих предметов], и находящийся на определенном уровне высоты или низкости, — а в этом сомневаться не приходится, так как этот звук по причине твердости тела влекомого и тела, по которому происходит влечение, имеет свойство высоты или низкости, — но при всем том называться тоном не может.

Если кто-нибудь скажет, что под эту последнюю категорию звуков не подходят неприятные звуки, издаваемые горлом скверноголосых, то мы ответим: неверно! ибо такие звуки не являются, естественно, приятными, так как они приятны лишь природе производящего их и порождающего их, а поскольку они неприятны природе [в целом или вообще], то мы не согласны называть их тонами. А если кто и назовет их так, то мы скажем: определение тона, [данное здесь вообще], есть определение его как сущности явления в искусстве и не является определением звука как абсолютного явления [природы].

*Раздел 5. [Соотношение тонов].* Когда тон переходит [пределы] единицы, то это называют интервалом [буд]. Когда интервал переходит [пределы] единицы, то это называют последовательностью интервалов [джинс]. Когда же последовательность интервалов переходит [пределы] единицы, то это называется системой [джам]. Когда система являет собой [совокупность] тонов, объединенных [один с другими] и упорядоченных в отношении их длительности [заман] и ритмики [даур], то это называют мелодией [лахн]. Приятное или неприятное впечатление от интервалов, — а мерой определения этих свойств их является впечатление, производимое ими на здоровое чувство, — основано на соотношении между двумя тонами в интервале. Определение соотношения между тонами может производиться на основе определения соотношений между органами, с помощью которых они воспроизводятся. Таких органов два: или естественный, который является горло, то есть горло живых существ, или же искусственный, то есть искусственно созданные инструменты. Определение соотношения тонов с помощью горлового органа или же с помощью искусственного органа духового инструмента [не только] затруднительно, но и [просто] невозможно... Поэтому определение этих соотношений, [то есть определение соотношений между тонами в интервале], производится при помощи струнных инструментов, в которых звуки издаются струнами, а струны и их части [могут подвергаться] точным измерениям определенными мерами. Из соотношения [частей] этих органов, [то есть струн], выводят соотношения тонов [между собою], а соотношения тонов, воспроизводимых органами горловых и духовых инструментов или каких-нибудь иных, определяют уже по этим соотношениям.

### *Заключение*

*Раздел 29. [Об эмоциональном воздействии тонов].* Знай, что каждый из двенадцати [макамов], каждый авазе [звук] и шу'бе обладают своим особым воздействием [на слушателей], помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение. Так, уц-

шак, нава и бусалик возбуждают силу и храбрость, тогда как авазе не имеют такого влияния. Из числа шу'бе такое влияние на дух имеют махур и ни-хавенд. В то же время раст, ирак и исфахан пригодны для возбуждения веселья и радости. Из числа авазе этим же влиянием обладают науруз и гарданийе, а среди шу'бе — пянджгах и завули. Бузрук, зирафганд, рахави и зангуле вызывают печаль и горечь. Таким же воздействием обладают авазе гувашт и шахназ, и из шу'бе — хисар, хумаюн, мубарки, бастенигар, саба, наурузи араб, ракаб, исфаханак и руйи ирак. Однако хиджази и хусайни вызывают восторг и радость, смешанные с печалью и тоской. Такое же действие имеют авазе майе и сальмак, а из шу'бе — нухуфт, наурузи баяти, дугах, газзаль, аудж, джаузи и нириз. Исполнитель должен подобрать под каждую из разновидностей [ладов] соответствующие ей [по содержанию] стихи, отвечающие ее воздействию на дух, дабы это воздействие оказалось сильнее и действеннее.

Таково изложение всего, известного мне в сем искусстве [музыки]. Аминь.

## **АЛЬ-ХУСЕЙНИ**

(2-я пол. XV века)

О жизни Зайн-аль-Абидина ибн-Мухаммеда ибн-Махмуда аль-Хусейни до нас не дошло почти никаких сведений. Как свидетельствует его труд «Канон», аль-Хусейни был превосходным ученым и теоретиком музыки. Свой трактат по теории музыки — «Научные и практические правила (законы) музыки» — он посвятил Алишеру Навои.

В предисловии говорится, что данный трактат, содержащий теоретические и практические положения музыки и являющийся разделом математики, составлен по просьбе друзей.

### **«Научные и практические правила музыки» \***

*Глава I. Об определении музыкального звука, интервала, звукоряда, мелодии и музыки.*

[Музыкальным] звуком является тот звук, который длится в течение определенного времени на од-

\* Перевод И. Р. Раджабова \*\*.

ном и том же уровне высоты. Такой звук подобен звуку, который извлекается из одной струны при ударе по ней мезрабом\*. Звуки, не имеющие длительности, подобно звуку, [возникающему] при рукоплесканиях, не являются музыкальными. Кроме того, несколько звуков, имеющих разную высоту, не считаются нагма, и они называются нагамхо (множественное число от нагма)\*\*.

Два музыкальных звука, различающихся по высоте, составляют [интервал]. Несколько звуков, не различающихся по высоте, считаются одним тоном\*\*\*. В том случае, когда различающихся по высоте музыкальных звуков больше двух, они составляют [звуко-ряд]. [Мелодия]— это самый приятный джам.

Один лахн представляет собой приятный джам, связанный с каким-либо словом и потому доставляющий удовольствие слушателям. Другой лахн [также] связан с приятным джамом, сопровождаемым стихами, и третий вид лахна, будучи соединенный со стихотворением и ритмическим размером, также доставляют удовольствие слушателям. Некоторые слова и стихи не применяются с целью доставления удовольствия.

Музыка — слово греческого происхождения, означающее пение или мелодию [алхан — множественное число слова лахн].

*Глава II. О причинах образования высоких и низких звуков.* Высокий звук называется зир, а низкий — бам. Высокий звук у арабов называется хадд, низкий — сакиль. Высота звуков именуется термином хидд а т, обозначение низкости звуков — сика л. Самый высокий звук — а х а д д, самый низкий — а с к а л.

\* Мезраб — приспособление, которым ударяют по струнам музыкального инструмента при игре, плектр.

\*\* Аль-Хусейни хочет отделить музыкальный звук от немзыкального, а также от интервала, ладообразующих частей и т. д.

\*\*\* Приму средневековые трактаты не считают интервалом.

Всякий музыкальный звук считается высоким по сравнению с более низким и, наоборот, низким по отношению к более высокому. Например, звук, извлекаемый из половины струны, будет более высоким, чем получаемый из целой, и ниже звука, извлекаемого из четверти струны.

*Глава III. Об интервалах и их взаимоотношениях.* Интервалы делятся на консонансы и диссонансы. Первые (муттафик) созвучны здоровому человеческому слуху и при слушании составляют приятное впечатление, а вторые (мутанафир) в музыке не употребляются.

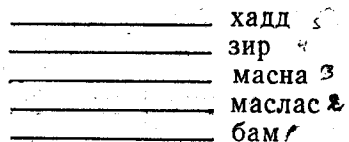
Эмоциональное воздействие тонов и интервалов при их сочетании зависит и от человека, ибо в человеческой душе есть сила восприятия, достигшая определенной степени совершенства. Удовольствие — ощущение души, которое приобретено силой совершенства последней. Когда человек не достигает совершенства в понимании того или иного явления, он не может воспринять его и в результате этого вместо удовольствия получается огорчение. С другой стороны, способность восприятия зависит от качества осязаемого явления. Например, если слышатся два звука, соотношение которых легко различимо, то это становится причиной удовольствия. В противном случае вызывается огорчение (отвращение). Когда при их восприятии случится задержка, то в продолжение ее, из-за отсутствия темпа распознавания, у человека возникает недоумение в понимании соотношений интервалов. По этой причине аль-Хусейни полагает, что чем соотношение звуков интервала проще, тем легче оно воспринимается и тем более приятным оно будет.

Осмысление соотношения 2:1 легче какого-либо другого. Поэтому интервал октавы, соотношение звуков которого 2:1, легче воспринимается и воздействие его сильнее, чем других интервалов.

Поэтому самым благородным является тот интервал, у которого соотношение звуков 2:1 [то есть октава].

## Глава XVII. О музыкальном инструменте уд\*.

Уд известен с древнейших времен. Он имел раньше четыре струны, позднее музыканты добавили пятую, назвав ее хадд (дословно — высокий, резкий), то есть струна с самым высоким звуком. Струны инструмента уд называются: бам (бас), маслас (утроенная), масна (удвоенная), зир (высокая) и хадд (самая высокая) и изображаются пятью линиями:



Они настраиваются друг с другом в соответствии  $4:3=1\frac{1}{3}$  (то есть в кварту).

Глава XXII. О ритмических кругах. Ритм (ика) — это такое объединение ритмических ударов (накров), между которыми протекает определенное количество времени в известном соотношении; здоровое человеческое чувство получает при слушании его удовольствие.

Иногда накры составляют несколько периодов (давр), промежутки времени между которыми равны, и человек со здоровым слухом может ощущать меру этого. Восприятие равных промежутков времени между накрами и периодами ритмов вполне различимо безо всяких мер. Например, распознавание стихотворных размеров не нуждается в единицах измерений для определения равенства между полустихиями. Иногда накры не подчиняются ритмическим размерам\*\*.

\* Инструмент, напоминающий лютню.

\*\* Речь идет о том, что накры могут иметь разные назначения, например составлять ритмические размеры или употребляться в качестве ритмических аккомпанементов и т. д. — Прим. перев.

## «ДРАГОЦЕННЫЙ ТРАКТАТ [О МУЗЫКЕ]\*

(Неизвестный автор XVI века)

О происхождении двенадцати макамов у разных ученых существуют противоречивые мнения.

В самом начале макамов было семь, которые остались от семи пророков. Раст остался от Адама, хиджаз — от Ибракима, рахави — от Исмаила, ушшак — от Якуба, ирак — от Юсуфа, кучак — от Юнуса, хусейни — от пророка Дауда.

Другие предания повествуют о том, что двенадцать макамов были созданы Платоном согласно знакам зодиака... В одном предании упоминается об изобретении первых восьми макамов ученым Пифагором; это были: ушшак, бусалик, раст, ирак, исфахан, рахави, хусайни, хиджаз.

Затем «совершеннейший ученый своего времени» Ходжа Шамс-ад-Дин Мухаммед на основе указанных макамов изобрел еще четыре; макам нава был создан на основе ушшак, зангуле взят из макама хиджаз, кучак — из исфахан и бузрук — из ирак.

Таким образом, число макамов достигло двенадцати. Каждый из макамов и шу'бе связаны с двенадцатью месяцами (солнечного календаря) и с двадцатью четырьмя часами суток, ибо свойство каждого из макамов и шу'бе отражает время и соответствует определенным часам суток. При исполнении макамов и шу'бе (чтобы они обладали большей силой воздействия) следует учитывать эти соответствующие часы, да еще и состав слушателей.

[Об отделах (шу'бе) двенадцати макамов]

После того, как двенадцать макамов были созданы, знатоки — и музыканты — Ходжа Иброхим, Хусейни Мохир и Исхак Мавсули в каждом макаме

\* Перевод И. Р. Раджабова\*\*. В трактате излагаются те же вопросы, что и в сочинении Кавкаби. См. Собрание восточных рукописей АН УзССР, т. I, под ред. проф. А. А. Семенова, Ташкент, 1952.

образовали по два его шу'бе, которые соответствовали двадцати четырем часам суток\*...

[О ритме (усулях) и некоторых правилах музыки]

Ученые музыканты изобрели ритмические усули сообразно с биением пульса в кровеносных сосудах и первый ритм именовали «Древним ритмом».

Они следующие: хазадж, уфар, ду-як, турки зарб, чор зарб, мухаммас, пурафшон, чанбар, фохта зарб, ним сакил, авсат (или фараг), зарбул-футх, шохин. Позднейшие ученые изобрели еще другие виды усулей, как зарби асл, который создал Султан Мухаммед Танбури (танбурист) и связал этот ритмический размер с несколькими пешравами.

Ритмические размеры — шодийона (ритм «праздничный») и шодийонайи джуфти (ритм «свадебный»). Последнему соответствовала мелодия, основанная на мотиве в шу'бе панджгох. Усуль у музыкантов — это термин, означающий то, что соответствует ритму (то есть в его размере) длительности. Длительность — это время, которое протекает между двумя зарбами («зарб» здесь заменяет термин нарк, то есть ритмический удар) и которое также должно быть в соответствующей мере.

Усуль — это то же самое, что и асл (единственное число от усуль), то есть ритмический размер. Музыкант или певец, когда они приступают к исполнению мелодии, начинают ее от определенной точки до конца. Это одно. С другой стороны, существуют усули вне сопровождения мелодии. Например, усуль хазадж, который хотя и помогает в подборе слов (стихов) к мелодии, однако не сопровождается мелодией, как это также имеет место в ритмическом турки зарб\*\*...

\* Далее идет перечисление этих шу'бе (подразделений) макамов.

\*\* Далее анонимный автор пишет, что законы этих усулей могут быть постигнуты не всяким, что не все могут различать меру длительности между двумя зарбами, то есть ритмическими ударами. Окончание трактата утрачено.

## «ТРАКТАТ О НАУКЕ МУЗЫКИ»

(Неизвестный автор XVI века)

*Предисловие.* Музыка — это божественная тайна, и потому она доступна лишь избранным людям. Дарвиш Фазлулла Нойи был искусным исполнителем на нае [флейте]; не было подобного ему на свете как в теории, так и в музыкальной практике. Сын некоего Ахмед Коима, Дарвиш Фазлулла Нойи был учеником Ходжи Юсуфа Бурхан-ад-Дина. Здесь приводятся высказывания знатоков музыки, подобных ему.

Цель настоящего труда — ознакомление с такими важными вопросами, как вопросы об основных макамах, о шести авазах, о двадцати четырех[их] шу'бе и т. п.

*Глава I. (О происхождении 12 макамов).* По вопросу о происхождении макамов среди ученых существуют различные мнения. Некоторые из них приписывают изобретение макамов древнегреческому философу Платону. Он изобрел двенадцать макамов, связав их с космологией, и после этого был прозван Танбури [играющий на танбуре].

По некоторым легендарным рассказам, основоположником двенадцати макамов был Моисей. Однажды он [куда-то] отправился со своими людьми, и по дороге на берегу Нила они увидели камень. Моисей приказал забрать его с собою. Затем они дошли до пустыни, где совершенно не было воды. Через некоторое время людей Моисея стала мучить жажда. Моисей обратился к богу с просьбой о помощи. Бог приказал ему ударить посохом по камню, и там образовалась двенадцать отверстий родника, откуда потекла вода. Кроме того, [будто бы] оттуда вышли различные звуки в двенадцати ладах, которые гласили: «О Моисей! Храни и запомни эти мотивы»\*.

Эти двенадцать различных ладов [будто бы] и были двенадцатью макамами. Они носят следующие

\* Подобные легенды использовались теоретиками музыки для того, чтобы ссылкой на авторитет древних доказать дозволенность музыки в быту. — *Прим. ред.* Перевод И. Р. Раджабова\*\*.



названия: раст, исфахан, хиджаз, ирак, кучак, хусейни, ушшак, нава, бусалик, рахави и зангуле.

Макам ушшак является древнейшим, и потому очень многие напевы основаны на этом ладу, Макам раст тоже считается древним, недаром его называют матерью всех других ладов.

#### АД-ДЕХЛАВИ

(1551—1642 гг.)

Абд-аль-Хакк ибн-Сайф-ад-Дин аль-Кадири ад-Дехлави, потомок среднеазиатского тюрка, переселившегося из Бухары в Индию, родился в 1551 году. В молодости он вступил в суфийский орден Кадири. Его перу принадлежит сочинение «Исследование о слушании [музыки]». В этом труде он рассматривает различные вопросы, связанные с теорией музыки и пения. Труд ад-Дехлави отражает взгляды на музыку представителей мусульманского духовенства.

#### «Исследование о слушании [музыки]» \*

Взгляды шейхов и дервишей на музыку и на ее слушание разнообразны и противоречивы. Некоторые из них считают слушание музыки дозволенным, другие же — недозволенным.

В первое время (существования ислама) многие шейхи считали слушание музыки большим грехом. Но позднее большинство шейхов стало слушать музыку при некоторых условиях, наличие которых считалось обязательным. Один из крупнейших шейхов, Джунейд Багдадский, раньше слушал музыку; когда же у него не стало друзей и единомышленников, а также из-за отсутствия упомянутых условий он перестал ее слушать.

Одни считают, что пользу приносит слушание чтения сур корана. Что касается музыки, хороших од, любовно-лирических стихов, то по этому вопросу

\* Приводимый ниже текст представляет собою фрагмент трактата ад-Дехлави. Перевод Ю. Р. Раджабова \*\*.

существовало разногласие. Некоторые представители шариата видят большой грех в слушании музыки, стихов и т. п., полагая, что они портят человека. Другие, наоборот, одобряют слушание.

У Джунейда спросили, как он относится к слушанию музыки. Он ответил, что можно слушать лишь то, что связано с божеством и привлекает к богословию. Все, что не запрещено шариатом, дозвоительно \*...

В книге «Сила сердец» говорится, что если нам отказаться от слушания, например, таких явлений, которые вызывают удовольствие или наслаждение, то придется отказаться от таких правоверных людей, как Мухаммед Газали (1058—1111) \*\*, ибо он считает всякое осязаемое слухом явление дозволенным. Газали говорит, например, что если паломник, посетивший святые места (Мекку и Медину), очень утомился и не может дальше продолжать путь, то слушание хороших, возбуждающих присутствие духа песен или мелодий было бы более полезным при таких обстоятельствах, чем употребление, например, спиртных напитков, запрещенных шариатом вообще. Однако танец недозволен, ибо это вызывает у человека вельсье.

В книге изречений Мухаммеда говорится о том, что некоторые хорошие мелодии отражают в себе божество и слушание их по шариату дозволено.

Однажды Ибн-Умар \*\*\* шел по дороге и вдруг услышал звук нага; он сразу же заткнул пальцами уши. Когда-то пророк Мухаммед будто бы говорил ему, чтобы он не увлекался слушанием. Имам Шафили тоже считал слушание музыки большим грехом, в том числе звучание голосов посторонних женщин, на каком бы расстоянии они ни находились \*\*\*\* (...)

\* В дальнейшем ад-Дехлави критикует Джунейда и указывает, что в шариате нет закона о запрещении слушания музыки.

\*\* Видный представитель суфизма в XI—XII вв. в Средней Азии.

\*\*\* Видимо, Халиф Омар.

\*\*\*\* Вслед за этим в трактате приводится ряд противоречивых друг другу примеров, рассказов и легенд, в которых отра-

По некоторым источникам, слушание больше всего связано с любовью.

Некоторые представители шариата приравнивают слушание музыки к пьянству — и то и другое неугодно аллаху. Слушание музыки, стихов и т. д. будто бы опьяняет и приносит слушателям такой же вред, как и спиртные напитки, увеличивает чувствительность и ослабляет человека, следовательно, портит его.

## ДАРВИШ АЛИ

(XVI век)

Дарвиш Али Чанги ал-Хокони был певцом (хофизом) и придворным чангистом (то есть играл на чанге). Поэтому его прозвали «Чангийи хокони», то есть хаканский чангист. Дарвиш Али смолоду занимался музыкой. Особенно его увлекал чанг. Вскоре он овладел этим инструментом в совершенстве. Его способности в музыке открыли ему доступ ко двору правителя Мавараннах-Аштарханида Абулгази Имам Кули Мухаммед Бахадурхана (1611—1642), которому он посвятил «Трактат о музыке».

### «Трактат о музыке» \*

*Глава I. (О дозволенности [по шариату] слушания музыки).* Изречения Мухаммеда свидетельствуют о дозволенности слушания хороших напевов, приятных мелодий и игры на бубне. Мухаммед желал, чтобы украшали коран приятными напевами. Приятный голос возвышает авторитет корана и усиливает его воздействие.

Как рассказывается в Хадисе, однажды в день праздника две женщины пели и танцевали под бубен

жаются то отрицательное (например, рассказ об Абдалле Ахраре и т. п.), то положительное (например, Юсуф Хамадани) отношение представителей мусульманского шариата к слушанию музыки. — *Прим. ред.*

\* Текст приводится с сокращениями. — *Прим. ред.*

перед Аишой, любимой женой Мухаммеда. Абу-Бекр зашел туда, где веселились женщины. Он сказал, что по шариату слушание музыки — большой грех, и приказал тотчас же прекратить песни и танцы. Тогда Мухаммед встал и сказал: «Не мешай, пусть они веселятся! Сегодня наш праздник».

В другом месте рассказывается, что однажды Мухаммед находился среди невольниц, которые пели на стихи, написанные в память о погибших на войне отцах, и оплакивали их смерть. Мухаммед разрешил им продолжать пение.

Саади \* считал песню и мелодию «питанием духа». Слушание хороших мелодий отвращает человека от невежества \*\*.

*Глава II. (Об определении термина «музыка»).* Греческое слово состоит из двух частей: «му» и «сики». «Му» — это узелок, «сики» — воздух. По мнению греческих ученых, музыканты создают в воздухе «узелок времени». Другие полагают, что «сики» означает — вода. Третьи считают, что по-гречески [слово] музыка означает мелодию [алхан].

Музыка — это наука, изучающая музыкальные звуки с точки зрения их длительности и соотношения друг с другом.

Музыкальная наука состоит из двух разделов: учение о композиции и учение о ритме. Предметом этой науки является мелодия [алхан].

Музыкальная наука благородна, она приносит наслаждение человеческой душе.

Музыка — «душа человека» и является ее спутницей. Музыкальная наука — одна из божественных тайн, она доступна не всякому, и ее могут понимать только люди, обладающие здоровым слухом. Музыка обладает целительными свойствами. Известны случаи, когда некоторые из суфиев, утомленные в пути, бла-

\* Знаменитый персидский поэт XII в.

\*\* Подобные рассказы занимают значительное место в трактате Дарвиша Али и извлечены из Хадиса и других источников.

годаря слушанию приятных мелодий выздоравливали и продолжали путь\*.

## КАВКАБИ

(?—1576 гг.)

Мавляна Наджм-ад-Дин Кавкаби Бухарский был выдающимся ученым, поэтом и музыкантом. Он происходил из Бухары. Кавкаби написал ряд трудов по разным отраслям знаний, в том числе по музыке. В этой области его деятельность была многогранной: перу Кавкаби принадлежат сочинения по теории музыки, рифме и ритмам. Он много работал по подбору стихов для музыкальных произведений, сочинял ряд мелодий и пещравы к макамам. Одно из основных сочинений по музыке — «Трактат о музыке» — представляет собою изложение различных теоретических и практических вопросов. Оно состоит из двенадцати глав (макамов) и послесловия.

В кратком предисловии Кавкаби указывает, что его труд составлен по поручению шайбанида Убайдуллахана (правившего с 1533 по 1539 год) и ему посвящается.

### «Трактат о музыке»\*\*

*Глава I. (Прославление музыкальной науки).* Музыкальная наука действительно является великой и славной. Музыка — тончайшее искусство, которой питается не тело человека, а его дух. Музыка — питание человеческого духа.

Музыка или песня является спутником души человека.

Некоторые знатоки музыки считают, что музыка обладает божественными тайнами, а потому доступна только избранным людям.

По преданиям, некоторые люди посредством слушания мелодий достигают своих целей, отказавшись от светского благополучия, а некоторые больные, которых не в состоянии вылечить лекари [табибы], мо-

\* Для подробного ознакомления с трактатом Дарвиша Али см.: проф. А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Дарвиша Али (XVII в.). Ташкент, 1946.

\*\* Трактат приводится в сокращенном виде. Перевод И. Р. Раджабова\*\*.

гут выздороветь, слушая приятные музыкальные произведения.

*Глава II. (Об определении термина «музыка»).* Термин «музыка» [мусики] по-гречески означает мелодию. Наука о музыке изучает музыкальные звуки с точки зрения их приятности и неприятности, а также временных соотношений между ними.

Наука о музыке делится на две части: 1) наука о мелодии, называемая также учением о сочинении, композиции [илми та'лиф]; 2) наука о ритме [илми ика]. Раздел та'лиф изучает приятные музыкальные звуки, а ика — длительность между ними. Предметом музыкальной науки является алхан [мелодия]. Она рассматривает музыкальные звуки с точки зрения консонансов и диссонансов.

Творцом этой науки был Пифагор\*...

*Глава III. [Об определении термина «нагма» (тона)].* Нагма — это такой приятный звук, который длится в течение определенного времени в известном пределе высоты; при этом его длительность должна быть различаема человеческим слухом. В отличие от других звуков нагма должен быть приятным человеку, ибо некоторые звуки, например звуки, образующиеся тогда, когда тащат по земле камень или дерево, которые тоже могут иметь длительность или высоту, не считаются, однако, музыкальными.

Далее, нагма бывает двояким: 1) кавлий [поющий, певческий звук], 2) фелий [искусственный звук]. Первый — это голос певцов, второй — это звук инструментов музыкальных, как чанг, рубоб и т. д.

\* Далее приводится легенда о том, как он изобрел первый музыкальный инструмент барбат. Здесь сокращенно излагается та же легенда, которая уже приводилась в трактате аль-Амули «Драгоценности наук». В трактате Кавкаби этот рассказ передается с некоторыми расхождениями, а именно: Пифагор отправился на базар кузнецов (а не на базар чистильщиков хлопка), где различает соотношения двух звуков, образуемых в процессе работы кузнецов. — Прим. ред.

Глава IV. [Об определении терминов *бу'д* (интервал), *джинс* (ладообразующая часть) и *джам* (звукоряд)]. По Сафи-ад-Дину, *бу'д* — это сочетание двух отличающихся по высоте звуков. Также и аль-Амули указывает, что *бу'д* — это сочетание различных по высоте двух звуков. Однако такое сочетание не всегда созвучно. Поэтому сочетание двух звуков именуется двояко:

- 1) *бу'ди муттафика* [интервал консонанс] и
- 2) *бу'ди мутанафира* [интервал диссонанс]. Консонансы при слушании вызывают у человека удовольствие, а диссонансы, наоборот, отвращение. Это зависит от соотношения звуков в интервалах.

Когда нежный *бу'д* [интервал] больше одного, то такое сочетание называют *джинс'ом* [то есть ладообразующей частью]. Когда же *джинс'ов* больше одного, то образуется *джам* (звукоряд)...

Когда *джам* составлен из упорядоченных, организованных во времени звуков, его называют *алхан* [мелодия].

Глава V. [Об основных ладах (*парда*)]. Существуют следующие *парда*, или *макамы*. (лады): *ушшак*, *нава*, *бусалик*, *раст*, *исфахан*, *зирафкан* (или *кучак*), *бузрук*, *зангуле* (или *нихованд*), *рахави* (или *архови*), *хусайни*, *хиджаз* и *ирак*.

Творцом основных ладов был Пифагор, который создал следующие семь ладов: *нава*, *бусалик*, *раст*, *ирак*, *ушшак*, *кучак* и *рахави*... Лад *бусалик* назван так потому, что у Пифагора был раб по имени *Бусалик*, который всегда пел тюркские напевы в этом ладе. Лад *раст* [дословно — правильный, соответствующий] носит такое название, так как многие мелодии соответствовали этому ладу. В те времена этот лад называли *умм-аль-адвар*, то есть мать всех ладов. Лад *ирак* получил свое название от названия страны *Ирак*. Живший там некогда царь любил мелодии, исполняемые в этом ладе. *Рахави* — название одного из крупнейших сел в Византии, где побывал Пифагор...

Некоторые полагают, что созданных Пифагором

основных ладов сначала было восемь — *ушшак*, *бусалик*, *раст*, *ирак*, *исфахан*, *рахави*, *хусайни*, *хиджаз*, а затем позднейшие ученые на основе этих ладов создали остальные: *нава*, *кучак*, *зангуле* и *бузрук*. *Нава* был взят из *макома ушшак*, *зангуле* образован из *раст*, *бузрук* — из *ирак*, а *кучак* — из *макома исфахан*.

Глава XI. (О видах мелодии). Существуют мелодии трех видов: *джирми*, *басити*, *хатти*.

*Джирми* — это такой вид мелодии, в котором воплощены музыкальные звуки, ритмы [ика] и слова [стихи].

*Басити* — это такой вид мелодии, в котором сосредоточены два из указанных выше ее элементов, например звуки, организованные во времени [то есть с введением ритма], или ритмы, связанные со стихами\*.

*Хатти* — это такой вид мелодии, в котором из указанных трех элементов налицо один [либо звуки, либо ритм, либо стихи].

*Джирми* и *басити* имеют много разновидностей. В том случае, когда в *басити* музыкальные звуки связаны с ритмом, музыкант может изменять мелодию и вводить в нее [на основе имеющихся у нее частей или мотивов] отдельные мелодические периоды [давр]: *сархона*\*\*, *один мийонхона* и *бозгуй*\*\*\*. Эти термины свойственны данной науке.

Вводимые в мелодию периоды [обороты] в музыке называются *пешрав* [дословно — движущийся вперед]\*\*\*\*. Если мелодические периоды даны не в фор-

\* Художественное чтение стихов также считалось в те времена видом исполнения мелодии.

\*\* *Хона* — основные обороты мелодии: *сархона* — главная *хона*, *мийонхона* — средняя *хона*, вероятно оборот в середине мелодии.

\*\*\* *Бозгуй* — повторяющаяся, следующая за каждой *хона* часть мелодии.

\*\*\*\* В *пешраве* мелодические периоды представляются одним и тем же мотивом (мелодическим оборотом), повторяющимся несколько раз в транспонированном виде. Независимо от направления этих повторяющихся целых мотивов движение внутри

ме пешрава, а изменены по воле певца или музыканта, то их называют сарбанд [дословно — увеличенный, вроде импровизации]\*.

Изменяющий мелодию в форме джирми музыкант может взять на нее несколько мотивов, подбирая для них слова, — такое изменение мелодии называют накш [украшение]. Однако при исполнении к накшу должны быть в обязательном порядке подобраны байты [слова, подобранные обязательно из формы газелей].

Савт представляет собою [инструментально-вокальное] произведение, в конце которого прибавлена повторяющаяся несколько раз сархона. Савт создан народами аджама, то есть неарабскими.

Если несколько мелодических периодов [как сархона, мийонхона и бозгуй] составлены на основе стихосложения независимо от языка стихов, то такие мелодии называются амал [сочинение].

**Заключение.** Исполнитель должен удовлетворять запросы и вкусы слушателей. При исполнении того или иного музыкального произведения должны быть учтены соответствующие времена и состав аудитории. Лишь тогда увеличивается сила воздействия исполняемых произведений. Если в аудитории образованные люди, следует исполнять песни со стихами, содержащими нравоучения и увещания. В таких собраниях бесполезно демонстрировать инструментальное произведение. В собраниях, где встречаются чиновники-администраторы, следует исполнить песни со стихами о справедливости, решительности, щедрости и т. п. Перед молодыми надо исполнять песни о любви, о преданности [в любви]. Перед путешественниками и пришельцами — о разлуке со своей родиной, своими друзьями, о непостоянствах жизни и о невезении и т. д.

мелодии должно быть восходящим. Поэтому они называются пешрав (то есть идущий вперед).

\* Подобные формы мелодии часто встречаются в отдельных номерах шашмакома и народной музыки узбеков и таджиков.

Для исполнения отдельных макамов следует брать соответствующее время. Макам рахави следует исполнять перед восходом солнца, ушшак — после его восхода, раст — в предполуденное время, ирак — в полдень, бузрук — во время склонения солнца к закату, бусалик — во время номози дигар [молитвы, совершаемой между полуднем и заходом солнца], зангуле — перед закатом солнца, нава — перед номози шом [то есть молитвой, совершаемой после заката солнца], зирафкан — перед отходом ко сну, и, наконец, исфахан должен быть исполнен ночью.

Макамы ушшак, нава и бусалик, а из шу'бе — махур вызывают в человеке силу неустрашимости, а авазы такого свойства не имеют.

Макамы раст, ирак, исфахан, а также шу'бе панджгох и зовул, из авазов же гарданийе и науруз вызывают веселье у слушателей.

Макамы рахави, кучак, зангуле, шу'бе хисор, хумюн, мубарки, баста нигор, наурузи сабо, наурузи араб, раkb, руйи ирак, а из авазов гувашт и шахноз обладают силой вызывать грусть у слушателей.

Макамы хусайни, хиджаз, из шу'бе нухуфт, баят, дугох, уззол, авдж, науруз, нийриз, а из авазов мойа, салмак одновременно вызывают веселье, смешанное с грустью.

## УКАЗАТЕЛЬ

### МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

<i>Барбат</i>	— струнный щипковый инструмент; род лиры или кифары
<i>Най</i>	— 1) тростниковая флейта; 2) поперечная флейта
<i>Канун</i>	— род гуслей
<i>Уд</i>	— струнный щипковый инструмент — лютня
<i>Танбур, рубаб, рубоб,</i>	— струнные щипковые инструменты лютневого семейства
<i>Чанг</i>	— струнный ударный инструмент, род цимбал

<i>Нузка</i>	— струнный щипковый инструмент, род арфы
<i>Навхи</i>	— струнный щипковый инструмент, род гуслей
<i>Мусикар</i>	— духовой инструмент, род флейты Пана
<i>Баргул</i>	— духовой мундштучный инструмент, род рога
<i>Балабан</i>	— духовой тростевой инструмент; род гобоя
<i>Органун, органон</i> (с греческого)	— 1) флейта Пана; 2) орган
<i>Дойра</i>	— перепоночный ударный инструмент, род бубна
<i>Нагора</i>	— перепоночный ударный инструмент, род керамич. литавры
<i>Мураджа</i>	— перепоночный ударный инструмент, род бубна
<i>Таса</i>	— перепоночный ударный инструмент, род одностороннего барабана

## БИБЛИОГРАФИЯ

### I. Общая литература

- Фиграт. Классическая музыка узбеков («Узбек классик музи-  
каси», на арабск. яз.). Ташкент, 1927.
- Ми ро но в Н. Н. Обзор музыкальных культур узбеков и других  
народов Востока. Самарканд, 1931 (Труды НИИ по изуче-  
нию народной и классической музыки узбеков).
- Бе ля ев В. М. Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.
- Се мен ов А. А. К истории узбекской классической музыки.  
«Литература и искусство Узбекистана», III, 1938.
- Се мен ов А. А. Музыка Герата в эпоху Мир-Али-Шира На-  
вой. «Литература и искусство Узбекистана», кн. IV, 1938.
- Ку з не цов К. А. Арабская музыка. Сб. «Очерки по исто-  
рии и теории музыки», т. II. Л., 1940.
- Гру бер Р. И. История музыкальной культуры с древнейших  
времен до конца XVI в., т. I, часть первая. М.—Л., 1941,  
стр. 163—168.
- Га д жи бе ков У. Основы азербайджанской народной музыки.  
Баку, 1945.
- Се мен ов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дарвиша  
Али (XVII век). Ташкент, 1946.
- Музыкально-историческое наследство Советского Узбекистана.  
Сб. статей под ред. проф. С. Л. Гинзбург. Л., 1946.

- Пе к кер Я. Б., Успенский В. А. Музыкально-этнографиче-  
ская и композиторская деятельность в Узбекистане и Турк-  
мени. Музгиз, М., 1953.
- Вы з го Т. С. Узбекская ССР. Из серии «Музыкальная культу-  
ра союзных республик». М., 1954.
- Музыкальная культура Советского Узбекистана (Очерки). Автор-  
ский коллектив. Ташкент, 1955.
- «Шанмаком», тт. I—IV. Запись коллектива, вступительная ста-  
тья проф. В. М. Беляева. М., 1950—1959.
- Собрание восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР,  
под ред. проф. Семенова А. А., т. I—IV. Ташкент, 1952—  
1960.
- Kiesewetter R. G., Die Music der Araber, Leipzig, 1842.
- Christianowitsch A., Esquisse historique de la musique  
arabe aux temps anciens, Cologne, 1863.
- Land I., Recherches sur l'histoire de la gamme Arabe [al-Fārābī]  
(Actes du VI-ème congr. Orient, 1883). Leiden, 1884.
- Wiedemann E., Über al-Fārābīs Aufzählung der wissenschaft-  
ten (в журнале: Sitzungsberichte d. Phys. medizin sozietät in  
Erlangen XXXIX), 1907.
- Baron Carra de Waux, Le traite des rapports musicaux  
ou l'épître a Shearaf ed-Din 'Abd al-Mumin (Journal Asia-  
tique), Paris, 1891.
- Berner A., Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegen-  
wärtigen Theorie und Praxis in Agypten, Leipzig, 1937.
- Sollangettes S. J., Etude sur la musique Arabe, Journal  
Asiatique, Paris, 1904 (ноябрь—декабрь, стр. 365—422), а  
также 1906 (июль—август, стр. 149—190).
- Rouanet J., La musique Arabe, Alger, 1905.
- Jekta Bey R., Shark müsikī nazariyati, Konstantinopel, 1924.
- Idelson U. Z., Die magamen der arabischen Musik, Leipzig,  
1913 (в журнале: Zeitschrift der internationalen Musikge-  
sellschaft, XV, S. 11 f).
- Salvador-Daniel F., La musique Arabe, Alger, 1863. The  
music and musical instruments of the arabe, London, 1915.
- Lachmann R., Musik des Orients, Breslau, 1929.
- Farmer H. G., The arabian influence on musical Theory, Lon-  
don, 1925.
- Его же, An old moorish Lute Tutor, Glasgow, 1933.
- Его же, A History of Arabian music to the XIII-th century,  
London, 1929.
- D'Erlanger R., La musique Arabe, vv. I (1930), II (1935), III  
(1938), IV (1939), Paris, 1930—1939.

### II. Литература к отдельным произведениям

#### 1. Арабоязычные первоисточники

- Über die Komposition der Melodien. Leipzig, 1931 (перевод и  
комментарии Р. Лакманна и М. аль-Хефни).

- Ал-Кинди. «Трактат о благородности [науки] сочинения мелодии», Brit Mus. Ms., № 2361, fols. 165-8; «Трактат о мелодиях», Berlin, Ms. We. 1240, fols. 22—24/V;
- Ал-Фараби. «Большая книга о музыке», пер. на фр. языке Р. д'Эрланже, в серии «La musique Arabe», тт. I—II. Париж, 1930—35; «Книга о музыке», Лейденская рукопись, Cod. 651 Warn; «Книга о классификации наук», Escorial Ms. 646, fols. 27—45; «Начало наук», раздел по музыке, см. C. Brockelmann, Geschichte der Arabischen Literatur, Weimar, 1898.
- Ибн-Сина. «Книга исцеления», раздел по музыке, перевод на фр. яз. Р. д'Эрланже, в серии «La musique Arabe», т. II. Париж, 1935; «Книга о знании», раздел — «О науке музыки», Brit. Mus. Ms. 2361, fols. 157—16/IV; «Книга спасения», перевод раздела по музыке на нем. яз. и подготовка критического текста с комментарием ал-Хафни — Mahmud el-Hejny. *Ibn Sina's Musiklehre hauptsächlich an seinem erlantert Nebst. Übersetzung und herausgabe des Musikabschnittes des «Nağāt»*, Berlin, 1930.
- Ал-Хоразми. «Ключи к наукам», раздел, посвященный музыке. Труд издан в оригинале. *Liber Mafatih al-olum explicans vocabula scientiarum. Auctore Abū Abdallah al-khowarizmi*, Leiden, 1895.
- Неизвестный автор. «Трактат о слушании [музыки]». Рук. ИВ Уз. под инв. № 3154/VI.
- Сафиуддин ал-Урмави. «Трактат о благородности». Перевод на фр. яз. Р. д'Эрланже, в серии «La musique Arabe», т. III. Париж, 1938. «Книга о музыкальных кругах», перевод Р. д'Эрланже. Цит. раб., т. III.

## 2. Персоязычные первоисточники

- Фахруддин-ар-Рази. «Собрание наук», часть, посвященная музыке. Ташкентская литография конца XIX века.
- Кутбуддин аш-Ширази. «О науке музыки». Рук. ИВ Уз. под инв. № 816.
- Ал-Амули. «Наука о музыке». Рук. ИВ Уз. под инв. № 275.
- Ходжа Абдулкадыр ал-Мараги. «Собрание мелодий», Banleian Ms. Marsh. 828; «Место назначения». См. R. Kiesewetter, *Die Musik der Araber*, Leipzig, 1842.
- Зайнулабидин ал-Хусайни. «Научные и практические правила музыки». Рук. Музея лит-ры АН Узб. ССР под инв. № 42.
- Абдуррахман Джами. «Трактат по музыке». Перевод с перс. проф. А. Н. Болдырева, редакция и комментарии проф. В. М. Беляева, Ташкент, 1960 (в данной работе приложена фотокопия подлинника трактата).
- Мавлана Кавкаби. «Трактат по музыке», рук. ИВ Уз. № 486/IV.

- Неизвестный автор. «Трактат о науке музыки». Рук. ИВУз. под инв. № 8738.
- Мухаммад Амини. «Книга о музыке». Библ. Казанского университета.
- Неизвестный автор. «Драгоценный трактат о науке музыки» («Рисалан карамийя дар ильми мусики»). Рук. ИВ Уз. под инв. № 468/III.
- Дарвиш Али Чанги. «Трактат о музыке». Рукописи ИВ Уз. под инв. №№ 449, 468/I—II 7005.
- Ваджид Алихан. «Место восхождения наук и сборник знаний», раздел по музыке. Рук. ИВ Уз. под инв. №№ 2838, 6817—6818, 8787.
- Муса Ходжа Туркистони. «Трактат о музыке». Рук. ИВ Уз. под инв. № 7074. 3920, 8827/II, 1466/II, 5734, 1428, 7074, 7357, 6974, 9357, 2874, 1944, 244.
- Халеги Рухулл. Взгляд на музыку. Из истории и теории иранской музыки (на перс. яз.), т. 1—2. Тегеран, 1938.



Среди стран, входящих в состав Советского Союза, Армения — одна из древнейших. Современница Древней Греции, Римской империи и Персии, она прошла через рабовладельческую формацию и, создав высокую языческую культуру, довольно рано, около III века н. э., вступила в эпоху феодализма. Уже в начале IV века, впервые в истории, христианство было провозглашено государственной религией именно в Армении. V век явился веком бурного расцвета армянской историографии, философии и художественной литературы.

Однако развитие армянской культуры не раз прерывалось долгими периодами кровопролитных войн и чужеземного господства. Армении, находящейся на стыке двух миров — Востока и Запада, — на протяжении своей более чем двухтысячелетней истории приходилось постоянно бороться за национальную независимость, неоднократно переживать горечь утраты своей государственности и создавать свое искусство, науку и литературу в условиях иноземного владычества.

С древнейших времен борьба с иноземными захватчиками тесно переплеталась в Армении с напряженной социальной борьбой внутри самого армянского общества, что нашло свое яркое отражение в философии, литературе и искусстве, в том числе и в музыке. Характерно, что на протяжении всего средневековья армянская философская и эстетическая мысль в ряду других важных проблем занимается

вопросом соотношения духовного и светского начал в искусстве, отражая тем самым борьбу народного и церковного искусства, которая длилась на протяжении всей истории феодального общества.

Музыкальная эстетическая мысль, как составная часть древней философии, в этом отношении не составляла исключения. Такие кардинальные вопросы музыкальной эстетики, как сущность музыки (что такое музыкальное искусство, что оно обязано выражать, каковы его цель и назначение), постоянно находились в центре внимания древних и средневековых армянских философов и ученых-музыкантов. В дошедших до нас многочисленных рукописных трудах армянских мыслителей отражена борьба различных общественных слоев вокруг этих проблем. Труды эти одновременно свидетельствуют о широком развитии самого музыкального искусства, на которое опиралась музыкальная эстетическая мысль. Народная музыка, высоко развитое театральное искусство, существовавшее еще с рабовладельческого периода, искусство гусанов — профессиональных музыкантов-рапсодов — составляли ту питательную почву, на которой выросла теоретическая мысль и наука об искусстве, в том числе музыкальная эстетика Древней и средневековой Армении.

Уже в IX веке в Армении была создана оригинальная система нотописи (хазов-невм). Хранящиеся в ереванском Матенадаране\* и в зарубежных коллекциях многочисленные древнеармянские нотные рукописи содержат богатейший материал для изучения теории и истории армянской музыки. Разумеется, возникновение в столь раннюю пору системы нотописи служило потребностям развитой музыкальной практики и стало возможным лишь при наличии теоретической мысли — музыкознания.

Вопросам музыкальной эстетики армянские мыслители уделяли особое внимание. Интерес к ней, как и к философской науке в целом, особенно усиливается в V—VI веках. Уже в первых оригинальных

\* Матенадаран — хранилище древних рукописей.

трудах в эпоху раннего феодализма философы и ученые Давид Непобедимый, Давид Керакан (V—VI века) и другие отводят значительное место вопросам эстетики. Эстетические, в том числе и музыкально-эстетические воззрения Давида Непобедимого (Анахта) и Давида Керакана (Грамматика) оказали большое влияние на армянских мыслителей последующих веков.

В эпоху развитого феодализма (IX—XIII века) армянская философская мысль создает обширную литературу, в которой заметно значительное расхождение мыслителей данной эпохи с философами раннефеодального периода. Если Давид Непобедимый, Давид Керакан и Степанос Сюнеци (VIII век) являются представителями рационализма в эстетике, причем первый из них — защитник светского начала в искусстве, второй — церковного, а третий совершает попытку примирить эти две стороны, то в эпоху развитого феодализма музыкально-эстетическая мысль испытывает сильнейшее влияние эмпирико-сенсуалистических и материалистических тенденций, развивающихся в армянской философской мысли. Представителем этих новых веяний является Иоанн Саркаваг Имастасер (1045—1129), провозгласивший мысль о том, что музыкант и художник должны учиться подлинному искусству у природы. И наконец, в аспекте эволюции музыкально-эстетических воззрений средневековья знаменательно творчество Иоанна Ерзынкаци (XIII век), который выдвинул мысль о равенстве духовного и светского начал в музыке и в искусстве вообще, что означало резкую критику христианско-аскетических концепций музыки, выдвигаемых церковью.

Следует отметить, что в древности и в средние века эстетическая мысль Армении, как и других стран, имела свои специфические особенности: армянские философы рассматривали музыку как составную часть математики, которая в свою очередь была частью философии. Основной категорией, которой занимается музыка и которой она обязана своим существованием, по их мнению, являлась категория коли-

чества. Музыка рассматривалась ими по преимуществу как наука, занимающая среднее положение между рациональной и чувственной формами познания мира. Эти положения являлись исходными для музыкальной эстетики на протяжении всего армянского средневековья.

Однако развитие музыкального искусства и борьба между светским и церковным началами в искусстве стимулировали эволюцию и музыкально-эстетической мысли. Степень связи с действительностью и общефилософское мировоззрение того или иного мыслителя определяли содержание его эстетических воззрений и подход к искусству и музыке. Это обстоятельство отличало представителей эстетической мысли друг от друга, отражало изменения в мировоззрении представителей различных периодов истории Армении и социальную принадлежность философов.

Значительный научный интерес в этом отношении имеет наследие одного из ранних представителей армянской философской мысли — Давида Непобедимого (V—VI века). Дошедшие до нас труды Давида, в особенности важнейший среди них — «Определения философии», наряду с другими философскими проблемами проливают свет на его эстетические, в том числе и музыкально-эстетические воззрения. По своим воззрениям Давид Непобедимый — неоплатоник, испытывавший одновременно сильное влияние перипатетизма. В его философии, идеалистической в своей основе, ряд вопросов логики и гносеологии получает материалистическое решение. Излагая систему научного знания, Давид относил музыку наряду с арифметикой, геометрией и астрономией к математике. В его системе познания она занимает среднее место между чувственной и рациональной стадиями познания.

В толковании сущности музыки, как и искусства вообще, Давид Непобедимый исходит из принципов рационалистической философии. Признавая значение опыта и практики, а также воображения и одаренности, Давид тем не менее выдвигает положение о решающей роли разума в искусстве. Для Давида ис-

кусство — это не эмпирическое, а теоретическое знание. Характерно, что, разделяя философию на теоретическую и практическую, Давид помещает музыку, как и всю математику, в раздел теоретической философии. Если арифметика исследует прерывное количество, отдельно взятое, то музыка образуется из прерывного количества, взятого во взаимосвязи \*. Утверждая положение о том, что музыка по существу является «искусством разумным» в отличие от «искусств практических», каковыми в древности считались ремесла, Давид утверждает, что подлинное музыкальное искусство есть воплощение разума \*\*. «Музыкальный философ» занимается постижением сущности музыки, природы звука, метроритмических и ладо-интонационных явлений, музыкант же практик лишь использует результаты этих изысканий, принимая на веру положения философа и руководствуясь ими при исполнении музыкальных произведений.

Большой интерес представляет высказывание Давида Непобедимого об основе гармонии — об опорных (неизменных) тонах диатонического звукоряда, показывающее тесную связь воззрений Давида в области музыки с философским и музыкально-эстетическим наследием, созданным классиками древнегреческой философии, в частности Пифагором, Аристотелем и другими.

Будучи ярким представителем рационализма, Давид Непобедимый тем не менее выдвигает положение об эмоциональной природе музыки и о большой силе ее воздействия на душу и настроение человека. При этом он ссылается на народные и гусанские лирические песни и элегическую музыку. «Следует знать, — пишет Давид, — что музыка обладает большой силой [воздействия], ибо повергает душу в различные со-

\* См.: Давид Непобедимый. Определения философии. Сводный критический текст. Перевод с древнеармянского. Предисловие и комментарии С. Аревшатяна. Ереван, 1960, стр. 37.

\*\* Там же, стр. 135.

стояния и придает ей настроение, как об этом свидетельствуют лирические песни и элегии» \*.

Таким образом, согласно Давиду, хотя в музыкальном искусстве рациональное начало преобладает над эмпирическим, однако основное в музыке — это ее эмоциональная природа. Причем это искусство, утверждает Давид, — не божественного, а земного происхождения; оно создано фракийцами. Из Фракии происходил легендарный певец-музыкант Орфей, который, согласно легенде, «впервые создал музыку» \*\*.

Понимание Давидом природы музыки носит ярко выраженный светский характер и имеет большое значение для уяснения процесса развития музыкально-эстетических воззрений средневековой Армении. Передовые армянские ученые эпохи развитого феодализма неоднократно обращались к наследию Давида Непобедимого, в том числе и к его музыкально-эстетическим воззрениям, возрождая светское направление в учении о музыкальном искусстве.

Однако в условиях все усиливающейся общественно-политической роли духовенства зарождающаяся мысль о музыке уже с V века попадает под влияние церкви. Армянские ученые-церковники в борьбе с враждебным христианской идеологии мирским искусством, с народным и языческим началами в лирическом и вокально-эпическом творчестве широких масс берут на себя задачу обоснования официальных установок церкви об искусстве вообще и о музыке в частности. В этом отношении для эпохи раннего феодализма характерны воззрения католикаса Иоанна Мандакуни (вторая половина V века) и Давида Керакана (Грамматика, V—VI века).

Иоанн Мандакуни в своей «Речи о безбожных дьявольских театрах» \*\*\* касается и музыкального искусства, объявляя все мирское в искусстве, в том числе и в музыке, порождением дьявола. Он сетует по

\* Давид Непобедимый. Цит. соч., стр. 135.

\*\* Там же, стр. 133.

\*\*\* См. «Речи католикаса Иоанна Мандакуни». Иерусалим, 1871 (на древнеарм. яз.).

поводу того, что народ с большим удовольствием идет в театр смотреть на «беснования» актеров и слушать их дьявольские песни, тогда как «церкви Христовы» пустуют. Особенно ополчается католикос против гусанов — профессиональных певцов-рапсодов, «растлевающих» своей музыкой народ и отнимающих паству у церкви силой своего искусства. Посещающих «дьявольские театры» и слушателей «сатанинской» музыки Иоанн Мандакуни пугает «геенной огненной» и страшным судом. Католикос-фанатик в своем христианском рвении призывает «сжить со света гусанов-певцов», подвергнув их принятию в Армении мучительной казни — побоеванию камнями, а театральные сооружения, «места сатанинской театральной скверны», разрушить и стереть с лица земли. В этой воинственной проповеди нетерпимости ко всему мирскому и к инакомыслящим с предельной откровенностью изложена позиция церкви в отношении искусства, в том числе и музыки. Подобное же отрицательное отношение к светскому искусству и музыке проявляют в последующие века и другие идеологи армянской церкви — Нерсес Шнорали, Нерсес Ламбронаци (XIII век) и Григор Татеваци (XIV—XV века).

Теоретическое обоснование церковных установок об искусстве, в том числе и о музыке, дал мыслитель V—VI веков Давид Керакан в своем «Толковании грамматики». В вопросах искусства Давид Керакан стоит в основном на позициях официальной церковной доктрины. Исходя из принятого в армянской философии разделения человеческой природы на духовную и телесную, Давид Керакан соответственно делит искусство на разумное (теоретическое) и практическое. Он выдвигает тезис о полезности искусства, из которого затем, опираясь на господствовавшие в то время принципы христианской этики, выводит положение о его добродетельности. С этих позиций он разделяет искусство, в том числе и музыку, на доброе, приносящее общественную пользу, и долговечное; злое, причиняющее обществу вред, и среднее, которое не причиняет вреда, но и не приносит пользы. Доб-



Пророк Давид.  
*Средневековая армянская миниатюра.*





Музыканты.  
Средневековая армянская миниатюра.

рым искусством Давид Керакан считает «создание книг или песнопений духовных», а также «полезные ремесла»; средним — создание лирических песен и исполнение хороводных песен-плясок, а злым — колдовство, чародейство и изготовление «смертоносных зелий и орудий». Произведя подобное разделение, Давид Керакан призывает людей, отвергая злое и среднее искусство, посвящать себя доброму, то есть созданию необходимых для церкви духовных книг и песнопений.

Таким образом, все музыкальное искусство Давид Керакан делит на две части — духовное и светское. При этом духовная музыка целиком относится к категории добродетельного искусства, а светская — к категории злого или среднего. Необходимо отметить, что под понятиями колдовства и чародейства как злого искусства Давид Керакан, несомненно, подразумевает и музыку песен-заклинаний, являвшихся неизменным атрибутом «колдовства и чародейства», то есть языческих традиций, свадебных, погребальных обрядов и т. п., бытовавших в народе вопреки усилиям христианской церкви. Главное в данной музыкально-эстетической установке — это защита всего духовного и отрицание всего светского в музыкальном искусстве, включая и искусство гусанов, обслуживающих феодальную знать.

Основа и цель высказываний Давида Керакана о музыке — это укрепление и распространение духовной христианской песни, пышный расцвет которой относится к первой половине VII века. Давид Керакан как идеолог церкви несомненно сыграл значительную роль в формировании эстетических воззрений церковных музыкантов и поэтов, а через них и в развитии армянской духовной музыки средневекового периода.

Однако в армянской культуре V—VII веков сохранилась прочная связь с античностью. Она была настолько прочной, что даже само духовенство оказалось бессильным полностью порвать со светской направленностью мышления. Это обстоятельство нашло свое отражение и в труде Давида Керакана, который использует положения античной эстетической мысли

для определения природы звука и при объяснении различных вопросов метрики, входивших в то время в компетенцию «музыкального философа». Таким же образом, обращаясь к античному наследию, определяет он и различные жанры музыкального и театрально-поэтического искусства. Особый интерес представляет суждение Давида Керакана о «лирической поэзии», которая в древности означала пение под лиру и как таковая охватывала различные жанры вокально-инструментальной музыки. Фактически лирическую поэзию он отождествляет с музыкой, считая ее, подобно Давиду Непобедимому, наряду с арифметикой, геометрией и астрономией составной частью философии. Судя по характеру высказываний Давида Керакана, можно предположить, что из всех жанров лирической поэзии церковь, по-видимому, выделяла и относила к «добродетельному» искусству нравоучительную, или философскую, песню, которая приближалась к христианскому пониманию морали.

В аспекте музыкальной эстетики значительный интерес представляют высказывания видного философа и музыканта VIII века Степаноса Сюнеци. Хотя Сюнеци и является выразителем идейных устремлений церкви, в своих суждениях о музыке он тем не менее проявляет терпимость, а подчас и уступчивость по отношению к светской музыке. В его высказываниях заметно скрещиваются два направления армянской философии — Давида Непобедимого и Давида Керакана. Исходя из этого, можно прийти к заключению, что в VIII веке отношение церкви к светской музыке уже несколько изменилось: характерно, что Степанос Сюнеци, определяя лирическую поэзию как орнаментированные гусанские мелодии, считает необходимым использование выразительных возможностей и приемов этого жанра музыки и при исполнении «божественных», то есть духовных, песен.

Внимание Степаноса Сюнеци привлекает и другое явление музыкальной практики. Он отмечает «лоскутный» характер произведений лирической поэзии, имея в виду гусанские песни, основанные на сочетании мелодий, относящихся к различным гласам, в

одном произведении. Можно утверждать, следовательно, что характерные для гусанских мелодий черты орнаментированности в VIII веке проникли также в церковную музыку. Факт «лоскутности» структурно-композиционной стороны гусанских и духовных песен VIII века подтверждается и данными анализа некоторых дошедших до нас образцов музыкального творчества этого периода. По своему интонационному строю и по фактурным признакам они занимают «среднее положение между шараканами (духовными гимнами) раннего средневековья и развернутыми протяжными, приподнятыми по настроению шараканами эпохи развитого феодализма»\*. С последними их сближает юбилированность напева и наличие модуляции\*\*.

Мысли Степаноса Сюнеци о связи гусанского искусства с церковной музыкой сводятся к следующим трем важным положениям: а) «лирическая поэзия», требующая гармонического сочетания вокального, инструментального и поэтического искусства, есть продукт гусанского творчества; б) гармоничность сочетания должна сохраняться при исполнении не только гусанских песен, но и духовных; в) как гусанские песни, так и духовные создаются путем сочетания внутренне связанных между собой музыкально-поэтических частей.

Высказывания Степаноса Сюнеци проливают свет на один из переломных этапов развития средневековой армянской музыки, когда наметились первые изменения в отношении армянской церкви к гусанскому искусству и к светской музыке. Сюнеци является выразителем этих новых веяний и в этом смысле во многом предвосхищает идеи музыкальной эстетики эпохи развитого феодализма.

IX—XIII века — период расцвета феодализма в Армении — характерны, с одной стороны, усилением борьбы трудовых масс армянского народа против

\* Х. С. Кушнар ев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., Музгиз, 1958, стр. 115.

\*\* Там же.

церкви и феодалов, с другой, — восстановлением государственной независимости в борьбе с чужеземными поработителями — арабами, а затем турками-сельджуками. В IX—XI веках в стране разворачивается мощное антифеодальное движение — ересь тондракийцев, охватившая широчайшие массы крестьянства и населения феодальных городов и направленная против церкви и феодального правопорядка. Несмотря на то, что это движение было зверски подавлено, оно всколыхнуло все общество, внеся свежую струю в придавленную церковью жизнь и культуру средневековой Армении. Наступает эпоха нового, пышного расцвета феодальной культуры. Бурно развиваются философия, естествознание, литература и искусство. Новые веяния прокладывают себе путь во всех областях идеологии. Особенно ярко они проявляются в философии, поэзии и живописи.

Судя по сочинениям армянских философов и ученых-музыкантов, значительные изменения происходят в области музыкального искусства и соответственно в музыкально-эстетических воззрениях мыслителей данного периода. Сохранившиеся памятники свидетельствуют о том, что церковь, продолжая борьбу против светской музыки, вопреки своему желанию, шаг за шагом вынуждена была ради привлечения к церкви народных масс в еще больших масштабах обогащать свое церковное искусство достижениями светской, народной музыки, поэзии и живописи.

Большой интерес в этом отношении представляет наследие крупных средневековых философов Иоанна Саркавага Имастасера (1045—1129) и Иоанна Ерзынкаци (XIII век), музыкально-эстетические воззрения которых весьма характерны для эпохи развитого феодализма.

Иоанн Саркаваг Имастасер оставил множество трудов, посвященных вопросам не только философии, но и математики, теории календаря, космографии и т. п. Он является одним из первых представителей естественнонаучного направления средневековой философии, в мировоззрении которого сквозят теологические напластования пробиваются эмпирико-сенсуалистиче-

ские тенденции. За два века до Роджера Бэкона Саркаваг провозгласил опыт критерием истины. «Только опыт достоверен и непререкаем», — утверждает он\*. Философ, исследователь не может принимать на веру всевозможные теории и учения, ибо «без испытания и проверки опытом нельзя верить слову»\*\*. Иоанн Саркаваг призывает изучать природу и учиться у нее. Соответственно этому исходному положению своей философской концепции источником художественного творчества он считает не «божественное откровение», а природу, которая является учителем художника-музыканта, поэта и философа. В своей поэме «Слово мудрости, обращенное к скворцу» наряду с вопросами общей эстетики он касается также эстетических проблем музыки. Скворец в данной поэме является воплощением природы. Философ просит скворца взять его в ученики и научить его слагать нетленные песни на вечные времена в назидание и на пользу мудрецам. «Своим искусством ты без учения музыкант превосходный, — говорит он скворцу, — ты самоучка, обязанный только себе»\*\*\*. Произведения музыки, как и искусства вообще, согласно Иоанну Саркавагу, чтобы быть совершенными, должны подражать искусству природы, приближаться к ней. Критерием совершенства произведений искусства Саркаваг считает степень их близости и соответствия природе. Однако человеческое искусство, приобретенное воспитанием и обучением, никогда не может достичь того совершенства, каким обладает природа. Иоанн Саркаваг перечисляет имена великих музыкантов — легендарного Орфея, Ориона и Амфона — и, сравнивая их искусство с музыкой самой природы, считает, что «они бледнеют перед теми, кто обладает от природы искусством пения, ибо они [великие музыканты] не имеют его от природы, ибо искусство приобретенное не достигает

\* Цит. по книге: Г. Алишан. Памятники страны Армянской. Венеция, 1921, стр. 262 (на древнеарм. яз.).

\*\* Рукопись Матенадарана № 2595, стр. 250 а.

\*\*\* «Слово мудрости». Журнал «Базмавэп», Венеция, 1847, стр. 222 (на древнеарм. яз.). Публикация Г. Алишана.



искусства природы»\*. Музыкально-эстетические воззрения Иоанна Саркавага не только представляют собою вершину средневековой армянской эстетики, но и знаменуют переломный период в идеологии средневековья, когда передовые деятели культуры, под влиянием существенных социально-экономических сдвигов в жизни общества, освобождаются от засилья церковной идеологии и ратуют за развитие светского начала в области литературы, искусства и философии.

Не менее важно с этой точки зрения наследие крупного ученого XIII века Иоанна Ерзынкаци. Его труд «Толкование грамматики» представляет своеобразную энциклопедию грамматико-риторической и эстетической мысли средневековья. Большое внимание автор уделяет вопросам музыки. Характеризуя различные музыкальные жанры, он разделяет музыку на «божественную, которая поется в храмах», и на человеческую, которая «поется во время пиршеств и веселых празднеств»\*\*. Ерзынкаци проявляет положительное отношение к «человеческой» музыке, то есть к искусству образованных гусанов, служащих феодалской знати. Этим своим делением музыки он фактически отвергает принятое ранее деление искусства на доброе, злое и среднее, которое отрицало все светское. Не отказываясь по форме от этого тройного деления, он не относит музыку гусанов к злему или среднему искусству, называя ее «искусством человеческим», то есть не только приемлемым, но и фактически необходимым для общества.

В результате разорения Армении татаро-монгольскими, а затем тюрко-персидскими завоевателями музыкальная жизнь, как и культура в целом, постепенно деградирует. Среди мыслителей XV—XVIII веков, исследующих проблемы музыки, более или менее выделяется лишь Акоп Кримеци (XV век), на высказывания которого оказало влияние развитие инструментальной музыки, и Хачатура Эрзрумеци (1666—1740).

\* «Слово мудрости», стр. 224.

\*\* Рукопись Матенадарана № 2329, стр. 70 б.

Несмотря на видную общественную роль армянской церкви и ее влияние на национальную жизнь, в XIX веке, в условиях зарождения буржуазных отношений и оживления культурной жизни, от былой непримиримости духовенства к светскому искусству и музыке не остается и следа. Одним из выразителей этого нового отношения церкви к светскому искусству является известный теоретик духовной музыки Г. Гапасакальян (XVIII век). Продолжая относить духовную музыку к категории добродетельного искусства, он, однако, в своем делении светской музыки на «скромную» и «нескромную» исходит лишь из этической направленности содержания той или иной песни.

В заключение следует отметить, что включенные в данную работу тексты не исчерпывают всего материала, относящегося к музыкальной эстетике Древней и средневековой Армении. Исследование этой отрасли духовной культуры армянского народа начато совсем недавно. Многие представленные здесь материалы издаются впервые, неопубликованными остаются пока и их древнеармянские оригиналы. Дальнейшее изучение этих рукописей со временем, по всей вероятности, даст возможность выявить новых авторов и во многом дополнит данные о музыкально-эстетических воззрениях Древней и средневековой Армении.

*С. Аревшатыан, Н. Тагмизян*

## § 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

ДАВИД НЕПОБЕДИМЫЙ  
(V—VI века)

Выдающийся армянский философ, неоплатоник, последователь так называемой александрийской школы. Философское образование получил в Александрии и в Афинах. Давид Непобедимый сыграл большую роль в развитии армянской философии. В его взглядах содержатся материалистические элементы, наиболее явственно проявляющиеся в его теории познания и логике. Однако, будучи неоплатоником, Давид сочетает в своем мировоззрении материалистические элементы аристотелевской философии с идеализмом Платона и Пифагора. До нас дошли три его философских сочинения: «Толкование «Аналитики» Аристотеля», «Анализ «Введения» Порфирия» и наиболее важный в его наследии трактат «Определения философии». В двух последних трудах, особенно в «Определениях философии», наряду с общими вопросами эстетики затрагиваются также проблемы музыкальной эстетики. Музыкально-эстетические воззрения Давида Непобедимого имеют ярко выраженный светский характер и тесно связаны с наследием древнегреческой философии.

### «Определения философии»\*, стр. 5.

Большую важность представляет для нас исследование вопроса, «для чего существует сущее», так как всё существующее рассматривается нами как существующее с какой-то определенной целью, так как ни творец, ни природа, ни искусство не создают ничего зря и попусту.

\* «Определения философии». Ереван, 1960 (на древнеарм. и русск. яз.). Публикация С. Аревшатяна.

Изучив пятую главу, перейдем к рассмотрению шестой, в которой мы говорим, сколько определений философии и каковы они. Необходимо знать, что имеется шесть определений философии. Первое — философия есть наука о сущем как таковом. Второе — философия есть наука о божественных и человеческих вещах. Третье — философия есть забота о смерти. Четвертое — философия есть уподобление богу в мере человеческих возможностей. Пятое — философия есть искусство искусств и наука наук. Шестое — философия есть любовь к мудрости. Вот и шестая глава.

Перейдем к седьмой главе, в которой мы говорим, почему определений философии именно столько, а не больше или меньше. Мы говорим, что имеются две причины: одна — разделение, другая — число. Разделение является причиной вот почему: есть вещи, которые имеют предметное бытие, но не имеют названия, подобно живущим в [морской] глубине, ибо в глубинах находятся какие-то существа, которые имеют бытие, но не получили от нас наименований из-за того, что мы не видим их. Но есть такие вещи, которые имеют наименование, но не имеют предметного бытия, как аралез и козлоолень, которые называются нами, но предметно не существуют. Но есть такие вещи, которые имеют и предметное бытие и название, например человек и искусство, ибо и человек и искусство имеют и имя и предметное бытие. Философия также имеет и имя и предметное бытие, и, как мы узнали из главы, рассматривающей вопрос, существует ли [философия], она обладает бытием наряду с вышеприведенными [вещами]. Ибо философия есть мать мудрости, искусств и всех наук, от нее рождаются и берут начало все искусства и науки. Например, из нее с несомненностью исходит геометр, когда выводит фигуру, которая есть не что иное, как то, причины чего познает натурфилософ. От нее, без сомнения, исходит и врач, считая, что тело состоит из четырех стихий [элементов], причины которых познает натурфилософ. Точно так же из нее, без сомнения,

исходит поэт, когда устанавливает, что э и о по природе своей [звуки] долгие, а причины этого познает философ музыки.

И вот, как мы уже сказали, философия обладает и именем и бытием; она существует наряду с вышеупомянутыми [науками]. Она получает такое имя, которое идет от наименования, то есть получает определение на основе этимологии, которая говорит, что философия есть любовь к мудрости. И так как [философия] существует наряду с вышеупомянутыми [науками], она имеет также и такое определение, которое вытекает из превосходства [философии перед другими науками]; она гласит — философия есть искусство искусств и наука наук. Обладая предметным бытием, она имеет подлежащее и цель, притом по два из каждого, близкое подлежащее и далекое, близкую цель и далекую.

Там же, стр. 93—95.

После Платона и Пифагора, давших двойные определения философии по подлежащему и по цели, идет Стагирит, то есть Аристотель. Он определяет философию, уделяя этому немало рассуждений. Хотя он и дает ей [одно] определение, в отличие от их [Платона и Пифагора] двойных определений, но он вкладывает сюда большой и высокий смысл, ибо определяет философию по ее преимуществу, говоря, что философия есть искусство искусств и наука наук.

Однако необходимо узнать, чего он добивается посредством повторения этих слов, то есть «искусство искусств и наука наук», ибо достаточно было бы сказать, что философия есть искусство и наука. И вот необходимо исследовать, почему он добавляет слова «искусств» и «наук».

Следует сказать, что посредством первого удвоения, то есть «искусство искусств», он философию уподобляет царю, а при помощи второго удвоения, то есть «наука наук», философию уподобляет богу. Ибо когда мы говорим «князь князей», имеем в виду царя. Подобно этому, когда говорим «искусство искусств», тем самым философию уподобляем царю. Когда же

мы говорим «царь царей», подразумеваем бога. Точно так же, говоря «наука наук», мы философию уподобляем богу, ибо наука стоит выше, чем искусство, ибо наука дает начало искусству.

Например, поэт знает, что э и о по природе своей являются долгими звуками, хотя он и не знает почему и оставляет это на долю философа музыки. И как царь не марает себя непосредственным разговором с толпой, а назначает для этого князей, через которых опекает самых низких и самых подлых, так и философия выставляет вперед искусства, с помощью которых познает их же объекты.

И как бог обладает какой-то невидимой силой, с помощью которой заботится о земных существах, так и философия выставляет вперед науки, дабы через них познать их же объекты.

Он определяет философию как искусство искусств и науку наук для того, чтобы показать, что искусства и науки точно так же относятся к философии, как и их объекты к ним самим. Так, объектом врачевания является человеческое тело, а само врачевание является объектом философии.

Точно так же подлежащим астрономии являются небесные тела, а сама астрономия является подлежащим философии. Он определяет философию как искусство искусств и науку наук еще потому, что философия познает природу сущего, а его внешнюю сторону и проявления оставляет на долю искусств и наук. Ибо она [философия], согласно учению, берет материю и вид [форму], выявляет основу всех вещей — четыре элемента, из них выделяет подобные части, а из подобных частей — органическое и из органического — человеческое тело; а все остальные свойства тела, то есть болезни и здоровое состояние, оставляет познавать медицине, не потому, что сама не знает, она знает и такие вещи, а дабы самой не мараются, опускаясь до самых последних вещей.

Философия познает и природу звука, но отдельные свойства его, такие, как высота и колебания, оставляет познавать поэту. Философия познает и природу линий, а все остальное, что касается линий, предо-

ставляет познавать геометру. Он называет философию искусством искусств и наукой наук еще потому, что именно она дает начало всем искусствам и наукам. Так, грамматика берет у нее [философии] положения о том, что э и о по природе своей являются долгими звуками, причины чего знает философия, а она [грамматика] уже без сомнений берет это у философии и украшает свое искусство.

Т а м же, стр. 97—99.

Необходимо знать также, что философия может дать начало не только всем искусствам и наукам, но еще и исправлять в них ошибочное. Так, например, грамматики, определяя звук [голос], говорят, что звук есть разрыв [ранение] воздуха. А философ исправляет и говорит, что ваше определение — плохое, так как оно не обладает обратимостью, ибо то, что является звуком, есть разрыв воздуха, но не все то, что есть разрыв воздуха, есть также и звук. Ибо, например, если ударить шерстью по воздуху, то не получится звука. Совершенны же те определения, которые обратимы по отношению к определяемому, как, например, все, что является разумным, смертным, наделенным мышлением и знанием существом, есть человек, и то, что есть человек, есть существо разумное, смертное, наделенное мышлением и знанием. Вот поэтому и голос нужно определять следующим образом: голос есть звук, производимый нами посредством колебания голосовых связок и членоразделения посредством языка и языка.

Итак, необходимо знать, что философию он [Аристотель] называет искусством искусств и наукой наук потому, что все разумные искусства нуждаются в разделении, определении и доказательстве, матерью которых признана философия.

Т а м же, стр. 103—105.

Так как мы говорили об искусстве и научном знании, скажем о них еще кое-что. Но прежде чем сказать о них, поведаем о познании. Надо знать, что познание бывает общим или частным, причинным или

беспричинным. Их всего четыре: опыт, эмпирия, искусство, научное знание.

Опыт есть беспричинное знание единичной вещи, например, когда кто-либо, зная какое-нибудь лекарство, только использует его, не зная причины, почему нужно применять его.

А эмпирия есть общее беспричинное знание, как это, например, бывает у многоопытных врачей, которые, зная множество лекарств, не знают причин их действия. Эмпирия есть запоминание и неосознанное запечатление в человеке многократно и одинаково повторяющихся явлений. Так многоопытный врач применяет лекарства, запоминая и запечатлевая в себе их многократно и одинаковое действие.

А искусство есть причинно обоснованное общее знание, или же искусство есть способность [обладание], сопряженная с воображением, ибо искусство есть определенная способность и знание; оно еще и увязывает, то есть создает всякую вещь надлежащим образом. Мы говорим «сопряженная с воображением» из-за природы, так как и природа есть обладание, ибо она обладает существованием в тех вещах, которые заключают ее в себе, то есть в человеке, в камне и других вещах, но она творит надлежащим образом, а не по воображению, как искусство, ибо когда мастер искусства, желая что-нибудь создать, приступает к делу, он создает первым делом в самом себе представление о вещи и потом только выполняет ее. А природа никогда предварительно не создает в себе представления [о вещи].

Искусство есть также эмпирически выработанная система хорошо усвоенных понятий, предназначенная для осуществления чего-нибудь полезного в жизни. Уточним это определение «искусство есть система», то есть совокупность, ибо искусство образуется из тех или иных знаний, приобретенных различными людьми. «Эмпирически выработанная» означает проверенная большим опытом, ибо виды искусства проверялись многочисленными опытами и только потом удавались того, чтобы войти в состав искусства. «Предназначенная для свершения чего-нибудь полезного в

жизни» говорится, чтобы отличить от суетных и порочных искусств, которые не имеют своей целью свершения полезного в жизни. Суетные искусства — это такие, как эквилибристика, жонглерство, которые не приносят жизни ни пользы, ни вреда. Порочными же искусствами являются колдовство и магия, которые не только не приносят жизни пользы, но и вредят ей.

Т а м же, стр. 117.

Философия делится на теоретическую и практическую, так как посредством теоретической части мы познаем все сущее, а с помощью практической творим чистоту наших нравов.

Т а м же, стр. 121.

Поскольку мы разделили философию на две части — на теорию и практику, то следует знать, что каждая из них [в свою очередь] подразделяется на части, и первым долгом теория, ибо она предпочтительнее практики.

Т а м же, стр. 127.

Разделив теорию на естествознание, математику и теологию, давайте вслед за этим произведем подразделение каждой из этих [наук]. Но так как разделение естествознания и теологии слишком сложно и требует большого внимания, оставим их без рассмотрения и скажем о разделении математики, то есть дадим о математике обстоятельные сведения, ибо есть и другое очень сложное разделение, производимое со сложными вещами. А то, что мы скажем, — точно и верно, и это мы должны изложить в пяти главах. В первой главе мы скажем о том, сколько видов математики и каковы они. Во второй главе мы скажем — почему их столько. В третьей мы говорим о видах математики и об их расположении. В четвертой мы говорим — кто создал [различные] виды математики. В пятой главе мы говорим о тех видах, которые близко стоят к этим видам [математики].

Приступим к первой главе и скажем — сколько видов математики и каковы они. Необходимо знать, что

существует четыре вида: арифметика, музыка, геометрия и астрономия.

Перейдем ко второй главе и скажем, почему столько видов математики. Необходимо знать, что математика основывается на количестве и образуется из следующих [вещей]: из числа, как сама арифметика, ибо это есть количество; из совокупности звуков, [взятых во взаимосвязи, которыми занимается] музыка, ибо и это есть количество, так как [математика] исследует, что является двойным звуком, что квинтой [верхнеквинтовым тоном], шестым [тоном] или восьмым; или же из земельных расстояний, [которыми занимается] геометрия, ибо и это есть количество. Или же из движения небесных тел, [которыми занимается] астрономия, ибо это также есть количество, так как движение обладает расстоянием, в соответствии с которым движутся [небесные тела].

Т а м же, стр. 131—135.

И вот математика, которая образуется из количества, обладает соответственно этим четырем видам количества: арифметикой, музыкой, геометрией и астрономией. Из них арифметика образуется из прерывного количества; музыка же образуется из прерывного количества, взятого в совокупности, как единичное предшествует совокупному. Геометрия же предшествует астрономии, ибо геометрия образуется из неподвижного непрерывного количества, а астрономия — из подвижного непрерывного количества. Неподвижное же предшествует движущемуся, ибо покой есть начало движения, ибо все то, что собирается двигаться, берет начало движения из покоя и неподвижности. Все это мы говорили о порядке расположения видов математики.

Теперь же давайте перейдем к четвертой главе и скажем о тех, кто создал эти виды. Следует знать, что финикийцы, будучи купцами, нуждались в счетном искусстве и создали арифметику. Музыку же создали фракийцы, ибо оттуда происходил Орфей, который, говорят, впервые создал музыку. А астрономию создали халдеи, так как безоблачное и постоянно ясное

небо давало им возможность изучать движение небесных тел. Геометрию же по необходимости создали египтяне, так как в Египте во время разливов Нила смешивались границы земельных наделов и среди египтян на каждой меже происходили драки и убийства, пока они не открыли мерило, которое называлось спанак, и, измеряя им, находили границы каждого надела; в результате этого и возникла геометрия.

Теперь перейдем к пятой главе и скажем — каковы те виды, которые близко стоят к вышеупомянутым видам [математики]. Необходимо знать, что к арифметике близко стоит счетоведение, но они отличаются друг от друга, так как арифметика исследует и изучает природу чисел и сама образуется из отдельно взятых чисел и не дробит единицу. А счетоведение образуется из нестойких чисел и дробит единицу на половину, на одну треть, на четверть. К музыке же близко стоит инструментальная музыка, то есть та, которая образуется с помощью лир, рожков и медных тарелок, а настоящая музыка для своего образования нуждается только в разуме. А к геометрии близко стоит землемерное искусство, так как геометрия существует благодаря теоретическому мышлению, а землемерное искусство — благодаря практике. К астрономии же близко стоит наука о шарообразных телах, и они отличаются друг от друга, так как астрономия образуется из знаний о движении небесных тел, а наука о шарах занимается всеми шарообразными телами и их особенностями, ибо повествует о различных частях шарообразных тел.

Следует знать, что музыка обладает большой силой [воздействия], ибо повергает душу в различные состояния и придает ей настроение, как об этом свидетельствуют лирические песни и элегии, которые соответственно себе настраивают душу. Так, некоторые сказители говорят об Александре, что он, будучи на пиршестве, услышав военную мелодию, которую сыграл музыкант, тотчас же вооружился и вышел. А когда музыкант начал играть увеселительную мелодию, он вновь вернулся к пирававшим.



Пирушка.  
Средневековая армянская миниатюра.





Музыкант, играющий на тамбуре.  
Средневековая армянская миниатюра.

### «Толкование «Введения» Порфирия»\*.

Звук бывает двояким — либо членораздельным, либо нечленораздельным. Членораздельный звук — это, например, человеческий [голос], нечленораздельный — например, [крик] животного или же звук, производимый неодушевленными [предметами]. И каждый в свою очередь бывает двояким — имеющим смысл или бессмысленным. Членораздельный и имеющий смысл [звук] — это, например, [слова] орел и олень, ибо образованы из слогов и обозначают реально существующего орла и оленя. А членораздельный и бессмысленный [звук] — это, например, обезьянолошадь и козлоолень, ибо они состоят из слогов, но ничего не обозначают. А нечленораздельным и имеющим смысл является, например, лай собаки, ибо хотя и [звук этот] нечленораздельный, однако обозначает, скажем, приход человека или зверя. А нечленораздельным и бессмысленным является, например, стук камня или дерева. Поскольку это так, философы занимаются не нечленораздельным звуком, а также не членораздельным и бессмысленным, как это делают грамматик, а лишь членораздельным и имеющим смысл [звуком].

### ДАВИД КЕРАКАН (ГРАММАТИК)

(V—VI века)

Видный армянский мыслитель и грамматик, основоположник грамматики и риторики в Армении. Единственный сохранившийся его труд «Толкование грамматики» представляет значительный интерес для изучения истории развития эстетических воззрений средневековой Армении. Немалое место Давид Керакан уделяет вопросам музыкальной эстетики. Отдавая лишь дань светской, эллинистической философии, Давид Керакан в основном стоит на позициях христианской науки и отражает в своих музыкально-эстетических воззрениях требования армянской церкви. Музыкально-эстетические воззрения Давида Керакана являлись идеологическим отражением процесса становления армянской духовной музыки и теоретическим обоснованием церковных философско-эстетических установок.

\* «Толкование «Введения» Порфирия». Венеция, 1833 (на древнеарм. яз.).



«Толкование грамматики»\*, стр. 244—245.

Человеческая природа образовалась из двух начал — духовного и телесного. И каждому из них в отдельности соответствует [часть] искусства: духу — разумное [или теоретическое] искусство, телу — практическое. Однако они связаны друг с другом благодаря равенству, [которое состоит в том, что] одно является предводителем как мысль, а другое есть исполнение того же самого действием. И обе части [искусства] подразделяются на три вида: доброе, злое и среднее. Для разумной [части] добрым искусством является создание книг или песнопений духовных; злым искусством является колдовство и чародейство; средним — [создание] лирических песен и тому подобного. А для практической [части] добрым искусством являются полезные ремесла, такие, как плотничество, кузнечное дело и тому подобное; злое — это изготовление смертоносных зелий и орудий, а среднее — это, например, стрельба из лука и исполнение хороводных плясок.

И человек искусства, отвергая злое и среднее, посвящает себя доброму искусству. И поскольку из искусств одни постоянны, а другие преходящи, одни всеобщи, а другие частны, то для разумной [части] постоянным и всеобщим искусством является создание [духовных] книг [и песен], а преходящим — лирических песен и их мысленных образов. Для практической же [части] всеобщим и постоянным [искусством] является возведение крепостей и проведение оросительных каналов, а преходящим и частным — всякие ничтожные дела.

Там же, стр. 246.

Необходимо знать, что разумное [теоретическое] искусство разделяется на четыре [части]: на философию, разумную [теоретическую] медицину, грамматику и риторику. И каждая из них имеет сходство с другой: например, философ [сходен] с разумным врачом,

\* «Толкование грамматики». Вестник Матенадарана, 1956, т. III, на древнеарм. яз. Публикация Г. Джаукяна.

ибо один постигает природу неба и земли, а другой — человека; грамматика же [или поэтика] имеет сходство с риторикой, ибо грамматическое искусство нуждается в ярких речах риторики, ибо они [грамматика и риторика] в равной мере пользуются эпическими сказаниями и назидательными речами, а риторическое искусство пользуется ее [то есть грамматики] положениями о пунктуации, интонации и т. п.

Однако грамматика [или поэзия] возникла из музыки, ибо именно ей, музыке, от природы свойственно проявляться с помощью долгих и кратких звуков при исполнении песен в сопровождении игры [на музыкальном инструменте]. И лишь после того, [как возникла музыка], среди множества людей возникла наука грамматики. По этой причине и мы теперь рассматриваем каждое соответственно их очередности. Некоторые [философы] считают, что [изложение грамматики следует начинать со звука, так как здесь] началом является звук, говоря при этом, что звук является таким же материалом для разума, как дерево — для плотничества и железо — для кузнечного дела. Кроме того, они утверждают, что красота и порядок мира установлены с помощью звука, при этом они ссылались на то, что посредством слова проповедуют [учителя] и воспитываются ученики. Они говорят также, что звук есть ранение воздуха, например, когда два твердых предмета ударяют друг о друга, вследствие чего находящийся между ними раненный воздух производит звук. А неплотные и мягкие предметы при таком же [ударе] не производят звука.

Там же, стр. 248.

У нас, армян, [трагедия] называется воплечением, а в переводе с греческого козлопечением, так как [греки] приносили [козла] в жертву Дионису, создателю виноградной лозы, что является известной историей. И воплечение — [искусство] не простонародное. Это возвышенное поэтическое творение о деяниях, совершаемых героями, о которых соответственно величию самих подвигов, героических во всей полноте, повест-

вуется с грозной силой и превосходно, а не запинаясь и лепеча.

А шуткопение [комедия] — это сочинения поэтов порицательные в отношении одних и одобрительные в отношении других. В них содержится много назидательного. И создаются они в простонародной форме, дабы доступны были для всех.

Т а м же, стр. 249.

А лирическая поэзия [вокально-инструментальное искусство] — это часть философии, подобно астрономии, геометрии и арифметике. В ней необходима гармоничность гласа — мелодии со стихом и игрой на струнах, соответствующая воспеваемым вещам без внесения чего-либо чужеродного...

Отзвук служит родом для ударения, так как он одинаково применим и к неодоушевленным, и одоушевленным, и разумным. А ударение — достояние только нас, разумных, так как мы имеем гармонический [благозвучный] голос; оно знакомо некоторым из воспитания, как в греческом языке, а другим народам не знакомо.

Пожалуй, кто-нибудь спросит [нас] с недоумением: если ударение называется острым ради повышения голоса, то почему же называется [также] тяжелым [тупым]? Дело в том, что как острое тянет вверх, так и тупое, опуская вниз, равняет, и оба, сошедшись, образуют облегченное, по примеру крайних: от белого и черного [образуется] серое, а между смертью и жизнью нет середины.

Т а м же, стр. 251.

Особенности согласных звуков следует пояснить следующим примером: разум человека подобен букве, ощущения подобны гласным звукам, а остальные органы тела — согласным звукам. И вот, как некоторые органы оказывают большую помощь ощущениям, другие — незначительную, а остальные — среднюю, точно так же и согласные звуки. Нежные больше способствуют благозвучию, грубые — меньше, а средние находятся между этими двумя.

Однако некоторые из согласных через полусогласные звуки проявляют свойства гласных при свисте и пении [простонародных мелодий], а другие — свойства гнусавых звуков, которые могут опозорить воплепедца. [Это следует знать], так как [музыкально-поэтическое] искусство с необходимостью требует благозвучия.

## СТЕПАНОС СЮНЕЦИ

(VIII век)

Видный армянский философ, грамматик, музыкант и передчик. В своем труде «Толкование грамматики» Сюнеци определяет различные жанры музыкального и театрального искусства и считает необходимым использование выразительных возможностей светской музыки при исполнении «божественных», духовных песен. Воззрения Сюнеци отражают изменившийся в VIII веке подход армянской церкви к светской музыке, когда религиозный элемент проник уже во многие жанры светской музыки. Этим следует объяснить более терпимое отношение церковных авторов, в том числе и Сюнеци, к мирскому искусству и их стремление использовать народную музыку в целях обогащения духовной музыки.

«Толкование грамматики»\*, стр. 193.

Воплепением [трагедией] называется утешительная [песнь], исполняемая над умершим или по поводу какого-либо несчастья. Сюда же входит возвышенное слово, обозначающее [песнь] увещательную, ободряющую и дифирамбическую о жизни умершего.

Мирское шуткопение [комедия] обозначает исполнение издевательских и высмеивающих речей и мелодий [песен] о людях с порочными нравами, трусах, лентяях, стяжателях и им подобных, как это обычно о них сочиняют простолюдины. Таким же образом и ты [музыкант, актер] должен исполнять [песни] о них.

А когда говорится, что надгробное слово [элегия] «исполняй сильно», это обозначает, что [песню или речь] следует исполнять искусно — то есть [при пении] исполненным горести голосом издавать сильные вопли подобно самому горюющему.

\* «Толкование грамматики». Публикация Н. Адонца. См. в его книге «Дионисий Фракийский и армянские толкователи». Петроград, 1915, текст на древнеарм. яз.

А благозвучный эпос обозначает то, что распев следует членоразделять так, как это обычно принято у риторов, ибо если этого не сделать, размер будет загублен и сам исполнитель предстанет уродливым из-за [неверного] употребления апострофа, запятой, и знаков сокращения [звуков].

А гармоническая лирическая поэзия [музыкально-поэтическое искусство] обозначает гусанские мелодии. Подобно им [мелодиям] следует с легкостью [нежно] развивать [песню] соответственно ее же смыслу. И создаются все мелодии лоскутным образом [путем соединения при исполнении различных гласов], и не только они [то есть гусанские мелодии], но и божественные [духовные] песни.

### ГРИГОР МАГИСТРОС

(990—1057 гг.)

Армянский философ и политический деятель, принадлежал к влиятельному княжескому роду Пахлавуни. Яркий представитель светской феодальной культуры. Сохранились многочисленные философские письма Гр. Магистроса, его «Толкование грамматики», а также сделанный им армянский перевод «Геометрии» Евклида. В «Толковании грамматики» Гр. Магистрос говорит о гусанах-рапсодах (профессиональных светских музыкантах и поэтах), отмечая «лоскутный» характер их музыки, подразумеваемая под этим орнаментированность гусанских мелодий.

#### «Толкование грамматики»\*, стр. 231—232.

Агнергутюн [рапсодия] подобна [в исполнении] одеванию золотых вещей. Из золотых вещей, присоединенных друг к другу воедино, слагаются все лирические песни [мрмундж] и распевы гусанские, ибо их необходимо составлять из множества кусков и образовывать нечто целое. И сейчас мы этих песен находим у нас, армян, больше, чем у греков. В этих песнях ритм и метр художественного слова оказывают изумительнейшее, редкое и чудесное воздействие

\* «Толкование грамматики». Публикация Н. Адонца (в книге «Дионисий Фракийский и армянские толкователи»). Петроград, 1915, текст на древнеарм. яз.

вие [на слушателя]. Множество кусков составляет в них одну линию, выражая, например, хвалу или порицание.

### ИОАНН САРКАВАГ ИМАСТАСЕР

(1045—1129 гг.)

Выдающийся армянский философ, естествоиспытатель и поэт. Впервые в средневековье провозгласил опыт единственным достоверным критерием истины. Сохранилось множество трудов Иоанна Саркавага по философии, математике, космографии и теории календаря. В поэме «Слово мудрости, обращенное к скворцу» Саркаваг ставит вопрос об эстетических отношениях искусства к окружающей природе, считая природу учителем художника, музыканта, поэта и философа. Для достижения совершенства музыкант, как и художник вообще, должен подражать искусству природы. В своем философском комментарии «Анализ семи книг Филона Александрийского» Саркаваг касается вопроса классификации звуков и считает музыкальный звук «носителем человеческого разума». Эстетические воззрения Саркавага являлись выражением процесса секуляризации искусства, науки и литературы, связанного с развитием городской жизни и социально-экономических отношений феодального общества.

#### «Слово мудрости, обращенное к скворцу»\*

Птичка бодрая и веселая, неугомонная и говорливая,  
Поющая и журчащая, испускающая трели, певица благочестивая!  
Приди ко мне, чтоб я тебя восславил и увеличилась бы слава  
всевышнего,  
Дабы я, большой, от тебя, малютки, научился и познал бы  
подлинное искусство.

Своим искусством ты без учения музыкант превосходный,  
Ты самоучка, обязанный только себе, певец бездомный.  
Недоступный и общительный, увеселитель любителей музыки,  
Сладкозвучный и благозвучный; своим искусством ты, я знаю,  
певец

Суровый и плавноречивый, ласкающий и скорбящий,  
Повелевающий и молящий, назидательные слова говорящий,  
Угрожающий и ласково-смиранный, ластящийся, зовущий и  
отвергающий,  
Вопящий и причитающий, радостно ликующий и веселый.

\* «Слово мудрости, обращенное к скворцу». Журнал «Базмавзп», Венеция, 1847, на древнеарм. яз. Публикация Г. Алишана, стр. 221.

Откуда ты научился говорить на понятном для всех языке?  
 Приди же и научи меня, несовершенно и невежду,  
 Не оставляй меня неучем, ты, знаток искусных звуков,  
 Научи меня своим безыскусным голосом и возьми меня в  
 ученики,

И я воздам тебе за приобретенную (от тебя) мудрость,  
 Сложу о тебе хвалебную песню, которая останется нетленной  
 На вечные времена, неуничтожимой, совершенной,  
 В назиданье и в пример, на пользу мудрецам.

Ты ведь родня соловьям, и если это так, то скажи мне напрямик,  
 Почему нет у тебя пристанища где-нибудь вдали (от людей)?  
 Ведь и они (соловьи) музыканты, и у них есть дом вдали  
 (от людей).

Они своим благозвучным пением украшают природу,  
 Мало кому приходилось слушать их сладкозвучные песни,  
 Но кто слышал их прекрасные трели, восхвалял их и возлюбил.  
 Амфион Фиванский и Орион Митемнийский,  
 Орфей Фракийский — это музыканты великие,  
 Но они бледнеют перед теми, кто обладает от природы  
 искусством пения,  
 Ибо они (великие музыканты) не имеют его от природы,  
 Ибо искусство, приобретенное (воспитанием и обучением,  
 никогда) не достигает искусства природы.

**«Анализ семи книг Филона [Александрийского]» \***,  
 стр. 251<sup>а</sup>.

Звуки, издаваемые животными, одинаковы, они  
 нечленораздельны; но они не относятся к категории  
 [звуков] похов и кнаров, хотя и звуки последних  
 [тоже] нечленораздельны; ибо звуки [этих музыкаль-  
 ных инструментов] являются носителями [человеческо-  
 го] разума. А вот и [разъясняющий вышесказанное]  
 пример тебе; ведь [люди] с легкостью разнообразят  
 звучание [музыкальных инструментов], когда этого  
 они желают, [играя на них] игровые, ратные и любые,  
 какие только ты ни захочешь, [мелодии]. А слушатели  
 внимательно следят за игрой, скажем, поха, стараясь  
 понять, что же выражают его звуки.

\* «Анализ семи книг Филона [Александрийского]. Рукопись  
 Матенадарана № 2595, на древнеарм. яз.

Выдающийся армянский поэт, мыслитель и ученый. «Толко-  
 вание грамматики» Ерзынкаци, написанное в 1293 году, пред-  
 ставляет собой по существу энциклопедию грамматической и  
 эстетической мысли средневековья. В течение ряда веков труд  
 этот широко использовался в качестве учебника. Большое место  
 уделено в нем вопросам музыкального искусства и музыкальной  
 эстетики. В духе средневековой эстетики Ерзынкаци разделяет  
 музыку на «божественную», то есть церковную, и «человечес-  
 кую» — светскую, проявляя к последней положительное отноше-  
 ние. Тем самым Ерзынкаци фактически отвергает традиционное  
 деление искусства, в том числе и музыки, на доброе, среднее и  
 злое. Вопросы музыки, в частности исполнительского мастерст-  
 ва, Ерзынкаци касается в своей «Книге речей».

**«Толкование грамматики» \***, стр. 38<sup>б</sup>.

Великий философ Давид в своем предисловии  
 [к «Толкованию грамматики»] говорит, что человече-  
 ской природе присущи два начала: духовное и телес-  
 ное. Отсюда все знания человека разделяются на тео-  
 ретические [разумные] и практические, которые органи-  
 чески связаны друг с другом. Каждое из этих разде-  
 лений имеет свои три вида — добрый, злой и средний.  
 В области разумного доброе [искусство] — это сочи-  
 нение духовных книг и песен; злое — колдовство и ча-  
 родейство, а среднее — мрмунджи [лирические песни],  
 танцы и тому подобное.

Там же, стр. 44<sup>б</sup> — 45<sup>а</sup>.

В основе музыкального искусства лежат число и  
 количество, ибо оно требует знать, что такое значит  
 еркпатик [буквально: двойное], кисаболор [букваль-  
 но: половина декады, то есть квинта], макерак [бук-  
 вально: три + три, то есть шестой тон] или макарарак  
 [буквально: четыре + четыре, то есть восьмой тон].

\* «Толкование грамматики». Рукопись Матенадарана № 2329,  
 на древнеарм. яз.

Это относится и к грамматике, так как мы здесь имеем дело с частями речи, именем, глаголом и другими, ибо познаем — какое имя трехсложное, четырехсложное и т. д.

Временные длительности тоже исчисляются числом, как еркаманак [имеющие две единицы временной длительности], ераманак [три], караманак [четыре].

Надобно знать и еркатик, кисаболор и другие. Они — ступени музыкальных гласов, в коих мягко и спокойно поднимаются и спускаются [звуки], то по одному, то по двум, или по трем, или пяти, что называется кисаболор, или макерак, что значит шесть, или маккарак — восемь, и это так говорится согласно высоте звуков.

При восхождении или нисхождении различаются разнообразные деления голосов: большое и малое, тяжелое и легкое, высокое [резкое] и низко-туповатое и другие.

В грамматике тоже по-разному звучат глухие, звонкие и средние буквы; некоторые из них произносятся концом языка, другие губами и т. д.

В музыке [армянской] различают восемь голосов; согласно этому в литературе мы имеем восемь гласных букв.

Там же, стр. 70<sup>a</sup> — 70.<sup>b</sup>

Лирическая поэзия [музыка] является одной из четырех наук, входящих в математику. Это — арифметика, музыка, геометрия и астрономия: в основе этих четырех дисциплин лежит количество. Арифметика состоит из разделенных и разделяемых количеств [числа]. В музыке же эти отдельные количества звука [интервалы] в отличие от арифметики представляются нам всегда в определенном родстве. А геометрия состоит из количества неподвижного и вместе с тем неразделяемого. Астрономия же имеет дело с количеством неразделяемым, но движущимся.

Лирическая поэзия, согласно музыкальному искусству, подобна арифметике; имеет прямое отношение к геометрии и по форме примыкает к астрономии.

Она — воплощение гармонии и согласованности гласа, струны и стопы.

Там же, стр. 70<sup>a</sup> — 74<sup>b</sup>.

Теперь я хочу коснуться немножко великого искусства музыкального и объяснить изучающим силу его воздействия, глубины которого и сам желал бы постичь.

Сказано мудрецами, что музыкальное искусство, как и все искусства, сочетает в себе духовную и материальную стороны, подобно тому как всякое живое существо состоит из души и тела. Предмет и форма всех искусств, творимых рукой человека, — материя плотная и осязаемая.

А музыка состоит из чистой, простой сущности: то есть она — результат познавательного и слухового умения человека. И воздействует она на душу человека.

Музыкальное искусство разделяется на божественное и человеческое. Божественное поется в храмах, где оно возбуждает чувство раскаяния в сердцах людей, направляя мысли греховных к добрым размышлениям.

А человеческое поется во время пиршеств и веселых празднеств.

Поют и для больных, ибо это полезно и нужно для выздоровления.

Музыка, будучи бестелесной, имеет родство с душой и сильно воздействует на нее. Именно поэтому первые мудрецы и изобрели музыкальные инструменты, ибо музыка — увеселительница души.

Впитывая в себя страсть веселья, душа в свою очередь воздействует на тело и соответственно изменяет его.

Музыкальные сочетания образуются соответственно арифметическим и подобно последним неисчислимы.

Песни и мелодии в музыке бесчисленны, как рассказы в литературе.

Нет и не может быть звука без движения, подоб-

но тому как не может быть числа без единицы и линии без точки.

Потому и столько трудились философы, что им надо было бестелесность звука обнаружить через материальные музыкальные инструменты.

Виды инструментов многочисленны. Есть инструменты с большим или меньшим количеством струн, есть инструменты духовые и т. д.

Но четырехструнная лира больше и лучше всех показывает силу сего искусства, ибо она сделана соответственно человеческой природе. Ее четыре струны соответствуют как бы четырем стихиям природы, сконцентрированным в человеке.

Первая из этих струн называется зил [звенящая], или сур [высокая], вторая называется туга [вернее, дуга, то есть второе по-персидски], а третья — сета [третье по-персидски].

Сур — теплая и влажная, как кровь. Вторая — дуга, теплая и сухая, как желтая желчь. Третья — сета, холодная и сухая, как черная желчь. Четвертая — бамб, или тяжелая, холодна и влажна, как флегма — слизь.

В случае болезни инструментальной музыкой надо пользоваться следующим образом. Прежде всего, надобно знать, что обратное крови — это флегма: отсюда, когда, скажем, больной страдает обилием крови, ему надо играть на четвертой [бамб — тяжелой] струне, это очень полезно, так как она по природе своей холодна и влажна, как флегма, слизь.

А флегматику надобно играть на первой струне — сур, или зил, которая теплая, влажная, как кровь. Когда больной страдает обилием желтой желчи, которая теплая и сухая, надо играть на четвертой [струне], которая холодна и влажна.

Четыре струны соответствуют и четырем стихиям природы. Так, зил — теплая и сухая, как огонь, вторая — дуга — теплая и влажная, как воздух, третья — сета — холодная и сухая, как земля, четвертая — бамб — холодна и влажна, как вода.

А если одновременно играть на зиле и бамбе, или, иными словами, на сур и тяжелой, получится звук

средний, по тембру сухой и прохладный: это звучание называется мудрецами естественным.

И тот, который владеет искусством музыкальным, сможет помочь больному своим пением и игрой. А в случае, если больной тоже хорошо понимает музыку, то он от этого получит еще больше пользы.

Музыка способна утешать человека при его различных душевных состояниях, например при грусти. Душа человека вслушивается в музыку, как в голос близкого, родного, ибо музыка, как и душа, бестелесна. Она [кроме грусти] выражает и другие состояния души — как размышления, желания и т. п.

Великий философ Давид Непобедимый в своих «Определениях философии», дав нам сведения о великом искусстве музыкальном, пишет:

«Надобно знать, что музыка обладает большой силой воздействия, ибо повергает душу в различные состояния и придает ей настроение, как это видно на примере мрмунджей и вохбов [лирических песен и элегий]».

Я мог бы дать и другие сведения о музыкальном искусстве, если бы не предвидел справедливого упрека читателей в явном отклонении от основной темы, так что вернемся к тому, что следует понимать под «гармоничностью» лирической поэзии.

Говоря так, имеется в виду полная гармония, согласованность между голосом и инструментальной игрой, как это замечается и при исполнении гусанских песен.

Впрочем, довольно о лирической поэзии — искусстве, не практикуемом нашим народом.

**«Книга речей»\*, стр. 93<sup>а</sup>.**

Судоводителем, врачом и музыкантом называются те, которые умеют [соответственно] направлять руль судна, изготовлять многосоставные лекарства и настраивать похи и кнары.

\* «Книга речей». Рукопись Матенадарана № 2173, на древнеарм. яз.

Ибо обучение [искусству игры] на похе и кнаре, как и [искусству] танцоров и всякому другому искусству, требует времени и [определенного] труда.

Богу не угодно [слушать молитвы], произносимые [формально лишь] губами; ведь он-то и говорил: удали от меня шум песен твоих, ибо звуков гуслей твоих я не буду слушать. А он [бог] внемлет лишь таким молитвам, которые идут от глубины сердца. И это бывает тогда, когда разум [человек], отходя от плотских ощущений, замыкается в самом себе.

#### «Толкование грамматики», стр. 40<sup>б</sup>—41<sup>а</sup>.

Поэзия берет начало от музыкального искусства, ибо долгие и краткие звуки присущи мелодиям и песням: они сперва проявлялись в музыке и лишь потом применялись в поэзии.

Потому и люди думали, что звук — материя разума, как дерево — материя плотничества или железо — кузнечного ремесла. Утверждая это, они в таком же духе воспитывали своих учеников: по их мнению, звук определялся как «ранение воздуха».

Различать буквы, произносимые губами или кончиком языка, и тому подобное — учит нас музыка.

Музыканты, когда поют в глас, выбирают слова, слагаемые буквами, произносимыми губами; а когда поют в ладе «когм» и «стаги», выбирают слова, слагаемые буквами, произносимыми кончиком языка.

Такие приукрашенные мысли и чувства, возбуждающие или умиротворяющие нас, как битва, переполох, волнение, гомон толпы, шум, грохот, гул, топот, гром, биение, зов и тому подобные, которые не могут быть переданы [словами], поддаются выразительному звучанию труб, лир, арф, флейт и тому подобных; это тоже называется поэзией.

Различаются звуки одушевленные и неодушевленные. Неодушевленные звуки могут быть естественные и производимые через материальные музыкальные инструменты. Звуки камня, железа, дерева — естественные; а поха и лиры — инструментальные. Одушевленные звуки тоже бывают двух типов: разумные — у человека и неразумные — у животных. Наконец, разумные звуки тоже делятся на два. Одни имеют какое-то значение, другие лишены какого-либо значения.

Звуки имеют значение тогда, когда музыка, образуемая ими, выражает значение слова при пении и выразительном чтении.

Они лишены какого-либо значения, скажем, в насмешке и плаче, ибо в последних они лишены метра.

Всякий звук как таковой воспринимается в чередовании с паузой [молчанием].

Сущность звука — это осязаемое [ухом] движение в воздухе.

Противоположностью звука является молчание, умиротворение.

Разнообразны роды звуков; они отличаются друг от друга, как большой и малый, тяжелый и легкий, острый, звенящий и низко-туповатый, открытый и закрытый.

#### ВАРДАН ВЕЛИКИЙ

(XIII век)

Армянский историк и грамматик. «Толкование грамматики» написано Варданом Великим по заказу царя Киликийской Армении Гегума I (1220—1269) в учебных целях. В этом труде Вардан касается вопросов мастерства музыканта-исполнителя и говорит о необходимости соответствия мелодии стихотворному тексту.

В другом своем труде — «Толкование св. писания» — Вардан говорит о причинах, вынудивших церковь поставить музыкальное искусство на службу религии.



**«Толкование грамматики»\*, стр. 109<sup>а</sup>.**

Вопрос: к чему же говорят, что лирическую поэзию [следует исполнять] гармонично? Ответ: [слово] лира [кнар] указывает на [соответствующий] музыкальный инструмент; а [слово] поэзия [кертутюн] указывает на умение найти [как с точки зрения формы, так и содержания] слова и выражения при сочинении стихов.

Что же касается [понятия] гармоничности, то оно указывает на умение настраивать струны [отдельно-го] музыкального инструмента, приводить в соответствии звучание одного кнара со звучанием другого и согласовывать инструментальную игру с пением... Вот что означает «произведения лирической поэзии исполнять гармонично».

При исполнении духовных песен также надо, чтобы певцы соблюдали гармоничность пения; чтобы они все вместе акцентировали [слог] или понижали или загибали [голос], одновременно удлиняли или укорачивали [соответствующие звуки]; чтобы не было так, что один [из певцов] акцентирует [какой-либо слог], а другой [в это же самое время] понижает [голос], один загибает [голос], а другой акцентирует или понижает [голос], иной распевает [слог], а третий [в это время] укорачивает [тот же слог]...

[Ибо при таком исполнении] запутывается все, [пение] становится низкопробным и бесполезным, а слушатель испытывает отвращение.

Т а м же, стр. 126<sup>а</sup> — 126<sup>б</sup>.

Мелодия тага должна соответствовать [стихотворному тексту по форме и содержанию], чтобы она была сладкозвучной; в частности, подъемы и спуски мелодии должны быть уместными и оправданными, а стихотворный текст — размеренным, согласно четырем искусствам. И когда текст и мелодия, содержание и размеры куплетов будут исполняться по [требуемому однородному] стилю, тогда и таги будут надлежащими и удачными [произведениями].

\* «Толкование грамматики». Рукопись Матенадарана № 1115, на древнеарм. яз.

**ВАГРАМ РАБУНИ**

(XIII век)

Армянский философ. Выступил с обоснованием номиналистического учения, отстаивая материалистическую сторону логики и гносеологии Аристотеля. В своем «Анализе «Категорий» Аристотеля» касается вопросов долготы и сущности звука.

**«Анализ «Категорий» Аристотеля»\*, стр. 41<sup>а</sup>.**

Грамматики всякий долгий [слог] определяют как двойное краткого [слога] и [всякий] краткий [слог] — как половину долгого, не больше и не меньше; ибо грамматики выявляли природу каждого из звуков, [письменно выражающихся буквами], и через посредство чисел измеряли таги, которые [мы] называем [просто] стихотворениями, [и] потому они не обращали внимания на детали [рассматриваемого явления].

Музыканты же говорили, что не всякий долгий [слог] есть двойное краткого, [ибо] случается, что [какой-нибудь] долгий [слог] превосходит [количеством] двойное краткого; и что не всякий краткий [слог] есть половина долгого, ибо случается, что он [краткий слог] является больше или меньше половины долгого... Вникни в смысл [слов] толкователя и сам убедишься в этом.

**СИМЕОН ДЖУГАЕЦИ**

(XVII век)

Армянский философ и грамматик (ум. в 1657 году). Его основными трудами являются «Логика» и «Комментарии к «Элементарам теологии» Прокла Диадоха». В своей «Логике» С. Джугаеци рассматривает вопрос о сущности и классификации звука.

\* «Анализ «Категорий» Аристотеля». Рукопись Матенадарана № 1931, на древнеарм. яз.

«Логика»\*, стр. 93<sup>а</sup>.

А голос имеет своим родом звучание. Поэтому надобно начать со звучания. Звучание есть качество, поддающееся слуху.

Звучание подразделяется на звук голосовой и неголосовой.

Звук является голосовым, когда он исходит из рта одушевленного существа... А исходимость из рта одушевленного существа составляет ту разницу, которая отличает голосовой звук от звучания неголосового. Ибо звон гонга и гудение колесницы и хлопок от рукоплесканий — это суть звуки, но не голосовые.

А голосовой звук подразделяется на членораздельный и нечленораздельный. Членораздельный [голосовой звук] — это то, что поддается написанию... А нечленораздельный [голосовой звук] — это то, что не поддается написанию.

А членораздельный [голосовой звук человека] подразделяется на имеющий смысл и не имеющий [какого-нибудь] смысла.

## АКОП КРИМЕЦИ

(XV век)

Видный армянский астроном и календаровед. Вопросы музыкальной эстетики в его основном труде «Толкование календаря» рассматриваются в духе средневековой традиции. В приводимом ниже отрывке Акоп Кримеци, говоря о музыке как составной части математики, описывает также некоторые средневековые музыкальные инструменты и касается вопросов исполнительского мастерства.

«Толкование календаря»\*\*, стр. 34<sup>а</sup>—35<sup>б</sup>.

Аристотель подразделяет прерывное [количество] на два [вида]: на число и [словесную речь]. Хотя

\* «Логика». Рукопись Матенадарана № 2303, на древнеарм. яз.

\*\* «Толкование календаря». Рукопись Матенадарана № 1114, на древнеарм. яз.

[словесная] речь и является прерывным количеством, она не относится к арифметике, а больше примыкает к музыке. Ибо [учение] о частях речи, произносимых голосом, рассматривает краткий и двойной [слоги], как [это делают] грамматики, [которые рассматривают] природу звуков, кратких, двухвременных [то есть переменных] и долгих, например краткого о, [двухвременного] а, долгого о, но не содержание речи, что является ее внутренним смыслом.

Поэтому и [мы] здесь, при рассмотрении арифметики, оставили в стороне [словесную] речь, ибо [в ней] долгий и краткий [слоги] определяются по [традициям], унаследованным от музыкантов.

И вот стало ясным, что из [четырёх] дисциплин математики арифметика наиболее легкая по сравнению с наукой о календаре, ибо она [арифметика] близка нам и привычна. Ибо дети, как только начинают говорить, прежде всего учатся счёту и потом чему-либо другому. Ведь первые десять чисел представлены в десяти пальцах ребенка; [существуют] и другие предметы счёта, которые бесчисленны, а лунные и солнечные пути [движения] весьма далеки [от нас], и их пути незримы [для нас], почему и наука о них возвышается среди остальных дисциплин математики.

А музыкальный философ рассматривает прерывное число струн, [имеющихся] на кнаре, изготовленном из многих кусков дерева, и, настраивая их [струны], определяет: которая из них [струн] издает высокий [сур] или низкий [бут] звук, которая [является] звенящей [зил] или басовой [бамб], короткой или длинной. А ведь [рассматриваемый музыкальным философом] инструмент может быть десятиструнным кнаром с шелковыми струнами; салтиром, имеющим сорок медных струн; ганоном, с семьюдесятью струнами; или же органом, имеющим сто медных струн. Но одного движения плектра сверху вниз по струнам сладкозвучного инструмента [достаточно], чтобы [музыкальный философ] разобрал прерывное [число] множества струн и установил: которая [из струн] высокозвучающая и которая — низкозвучающая, которая

короткая и которая — длинная, которая опущенная и которая — тугая; а также и то, как [именно] надобно взять полутон и как — ерклатик [буквально — двойное], как верхнеквинтовый тон и как — макерак [буквально — шестой] или маккарак [буквально — восьмой]. И, беря в руки медный ключик, он тянет опущенные [струны] или опускает очень тугие и согласовывает между собой множество струн с тем, чтобы они, по воле музыканта, стали союзниками и ни одна из них [струн] не издавала какого-нибудь неприятного диссонирующего звука, оскверняющего общую сладкозвучность инструмента и тем самым компрометирующего музыканта.

Когда [музыкальный философ] настраивает инструмент таким образом, подобно полководцу, который расставляет войско по царскому велению, тогда он, беря в руки плектр, искусно двигает пальцы над множеством струн. Надо же услышать тогда гармоничное звучание множества струн и заметить, как они, становясь союзниками, не издают ни одного неприятного звука вопреки воле музыканта; [с этим можно сравнить лишь] зрелище расставленного полководцем царского войска, начинающего согласованные военные действия по царскому велению.

Так и музыкант — точно царь повелевающий, и рука его — точно полководец, [исполняющий царское веление], используя плектр в качестве орудия, с неимоверной быстротой сочетает разнообразные звуки гармонирующих меж собой струн — высоких и низких, звенящих и басовых и других так, что из одной лишь струны, казалось бы, раздаются разные сладкие звуки, удивительные звучания разнообразных качеств и красок.

И вот тогда приходится удивляться чудесам, творимым силой воздействия искусства пальцев музыканта, захватывающего и овладевающего сознанием слушателей.

[И случается], что даже будь слушатель властелином, плененный сладостью звучаний, точно в самозабвении не может уйти от пленительной игры на музыкальных инструментах.

Армянский философ, поэт и церковный деятель, ученик Григора Татеваци. В своем труде «Анализ «Определений философии» Давида Непобедимого», говоря о музыке, причисляет ее к математическим наукам и в то же время отмечает силу ее эмоционального воздействия.

«Анализ «Определений философии» Давида Непобедимого»\*, стр. 613.

Которые из четырех дисциплин математики являются наиболее воздействующими? [Наиболее] воздействующими являются две [дисциплины]. Во-первых, — астрономия, так как через посредство звезд совершают [иные] различное колдовство, когда этого желают. И, во-вторых, это музыка, которая [достигает] большего, чем что-либо другое, — она настраивает человека по-своему, как [это явствует при слушании] лирических песен и причесаний, ибо гласовые мелодии, будь то гусанская песня или песня плакальщицы, покоряют человека. А то, что песня покоряет слушателей, можно разуметь и на примере [того] животного, небольшого морского зверя, которое сидит на море и так сладко поет, что все дикое зверье собирается на побережье и, немея от сладких звуков, засыпает. Тогда оно выходит из моря и умерщвляет [спящих зверей] и ест сколько захочет, ибо в этом и состоит его ловля.

Но удивительнее всего это [известная легенда] об Орфее — музыканте из Фракии, который при пении воспроизводил звуки, свойственные всем птицам и животным, и пел так сладко, что все птицы и звери собирались вокруг него, [плененные его] пением.

Так знай, что песня, будь то увеселительная или грустная, покоряет слушателей.

\* «Анализ «Определений философии» Давида Непобедимого». Мадрас, 1797, на древнеарм. яз.

Т а м же, стр. 615.

А музыке — искусству бестелесному — всегда сопутствует обязательное искусство инструментальной игры, реализуемой через посредство рук и дутья.

Так, через посредство рук [реализуется игра] на дуфуле, нагаре, дабе и тарелках; [далее], на чаште, лаварне, чанге и чагане. А через посредство рук и дутья — на сурне, нафире, шеви, текзарке, то есть во-лынке, которая издает разнообразные звуки, а также и на органе.

## § 2. АСКЕТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЭСТЕТИКЕ

И О А Н Н М А Н Д А К У Н И

(2-я пол. V века)

Армянский писатель и церковно-политический деятель. В 478—490 годах был католикосом — верховным патриархом армянской церкви. Будучи представителем реакционного духовенства, Мандакуни развернул борьбу против светской науки, культуры и искусства. В своих «Речах» он объявляет все мирское в искусстве, в том числе и в музыке, «порождением дьявола». В «Речах» Мандакуни свое яркое проявление нашла идеологическая борьба в армянском раннефеодальном обществе вокруг вопросов искусства.

**«Слово о безбожных дьявольских театрах»\***, стр. 123.

Куда мне деваться, дабы найти успокоение и оплакать страшное безбожие, вид которого меня угнетает... И поэтому с пораженной мыслью я оставляю свои грехи и постоянно думаю о ваших. Ибо, доходя до нашего слуха, звучат порочные и гнусные слова, от которых исходит сильнейшее зловоние, запах гниения и порчи. И зловонный запах, поднимаясь, оскверняет святую церковь, в которой все праведные души в страхе превеликом оплакивают [это] безбожие.

И я, сам исполненный всяких грехов, стенаю и горю постоянно о том же, ибо от вашего гнусного безбожия дьявольские театры все время радостно ликуют, а церкви Христовы постоянно горько плачут.

---

\* «Слово о безбожных дьявольских театрах». В книге «Речи армянского католикоса Иоанна Мандакуни». Венеция; 1836, на древнеарм. яз.

Ибо дьявол, отнимая у святой церкви ее детей, поставил их себе на службу в грязных, мутных и блудных театральных представлениях, дьявол, который всегда хочет отвести людей от милости божьей и его пресветлой вечной доброты и, сделав их своими соучастниками, подвергнуть ужасным мучениям.

Т а м же, стр. 124—125.

И вот вы глубоко погрязли в дьявольских заблуждениях, плененные и увлеченные советами дьявола. Вы спешите попасть в его смертоносную западню, идя на растлевающие театральные игры, чтобы слышать обманывающие слух звуки, исходящие от гнусных и скверных, безбожных и злокозненных беснований гусанов [поэтов-певцов и актеров], которые всегда изгоняют благодать святого духа и сеют в ваших сердцах и мыслях смертоносные скверные наущения дьявола, от которых в телах покоренных возжигается огонь желаний и загорается пламя всевозможных пороков, как иглы и тернии, тайно ранящие их души, и обременяют непосильной ношей их обреченный на погибель дух. И, вобрав в свои души огонь сжигающий и меч убивающий, они выходят из порочных театров, израненные и тяжело уязвленные тайными стрелами дьявола, который злейше ранит дух и в величайшем безбожии заставляет видеть незначительное, от чего следует ужасаться и содрогаться постоянно и бежать без оглядки в великом страхе. Ибо порочен обычай, порочны и его побудители: вино, гусан, и дьявол, и разум, заблудший в разгульной жизни и распаленных страстях [людей], кто добровольно и легковерно приемлет злые семена дьявола, особенно легкомысленный, тщеславный и нескромный род женский, болтливый, легковерный и любопытный, который, одержимый похотью, всегда безбоязненно спешит в театр смотреть на безбожную игру и дьявольскую сцену. И, поднявшись наверх, садятся они на зрительские места, думают о себе подобных и следят за ними [на сцене]. Хотя они и не участвуют пока в действии безбожном, однако уносят в сердце стрелы дьявольские, от которых со временем должны

умереть. Так и зверь, раненный стрелами охотников, на время избегает гибели, однако затем умирает от унесенных с собою стрел.

И когда же вы прекратите страшное горение этого слепящего пламени? Или найдете когда-нибудь средство для исцеления от невидимых ран? Или же когда вы, наконец, сокрушив, разрушите место театральной скверны, западню смертоносную, собрание множества зол, кузницу всяческих пороков?

Т а м же, стр. 126—127.

Ибо где мимы и гусаны, игры и шутовство бесстыдные, там и вместе с ними участвуют в плясках участницы, которые сеют премного скверны в мыслях участников веселого разгула и возбуждают гусанов — врагов святой благодати — к еще большему буйству... И их [то есть гусанов] следовало бы побить градом камней и сжить со света, отняв у них разгульных зрителей из мест игровых, куда входят здоровыми, а выходят израненными, отвернувшись от Христа и предавшись дьяволу.

Т а м же, стр. 128.

И кто живет в таком безбожном бесстыдстве и пьяном разгуле и проводит время в театрах вместе с шутами-гусанами, пусть вовсе не надеется избегнуть геенны огненной... И вот спешите очистить свою душу от разврата, язык от суесловия, слух от привычных скверных звуков и разум от смертоносных дьявольских помыслов. Пади ниц пред господом и повторяй: грешен я перед небом и пред тобою... Помни постоянно о дне страшного суда, о пламени неугасимом... и о горьких воплях грешников на страшном суде перед грозным судьей.

**ГРИГОР ТАТЕВАЦИ**

(1346—1409 гг.)

Крупнейший армянский философ-номиналист, педагог и церковно-политический деятель, ректор Татевского университета.

В условиях господства теологии развивал материалистические тенденции, отвергал существование врожденных идей и выдвинул гениальную догадку о значении вертикального положения тела в развитии интеллекта. В своих трудах «Краткий анализ учения Давида Непобедимого», «Книга вопрошений» и «Книга проповедей» касается вопросов классификации звуков, в том числе и музыкального звука. В объяснении назначения музыки Татеваци стоит на позициях церкви.

**«Краткий анализ учения Давида Непобедимого»\***, стр. 18<sup>a</sup>.

О звуках. — Различаются две категории звуков: членораздельные и нечленораздельные [звуки]. А эти [в свою очередь] подразделяются на [звуки], значащие что-нибудь, и на [звуки] без какого-либо значения. Итак, всего четыре [категории звуков]: членораздельные — значащие; членораздельные без [какого-либо] значения; нечленораздельные — значащие; [и] нечленораздельные [звуки] без какого-либо значения.

**«Книга вопрошений»\*\***, стр. 639.

Все виды выражения делятся на пять [частей]. Во-первых, совершенно беззвучные [выражения], как, например, размышления в мыслях. Во-вторых, полностью состоящие из звука [т. е. голоса] без слова, как, например, крик [восклицание]. В-третьих, когда слово преобладает над звуком [мелодией], как, например, в духовных гимнах. В-четвертых, когда звук [мелодия] преобладает над словом, как, например, в юбилированных песнях. В-пятых, когда слово и звук равны, как, например, в речи.

Там же, стр. 561<sup>b</sup>.

Почему пророки, как, например, Давид и другие, пели [свои] славословия под аккомпанемент кнара? Вардапеты говорят — по пяти причинам. Во-первых,

\* «Краткий анализ учения Давида Непобедимого». Рукопись Матенадарана № 5614, на древнеарм. яз.

\*\* «Книга вопрошений». Константинополь, 1729, на древнеарм. яз.

так как человек состоит из души и тела, то и они пели [исполняли] с помощью голоса и рук, дабы в пении [исполнении] славословий принимали участие обе эти части [духовная и телесная]. Во-вторых, это показывает [их] горячую любовь к богу, ибо [они] пели [исполняли молитвы] не только с помощью голоса и рук, но и [музыкальных] инструментов, семиструнных, десятиструнных [и др.], благословляя бога также и игрой [на этих инструментах]. В-третьих, [пророки поступали так], дабы, опьяневшие сладкими звуками [мелодий и музыкальных инструментов], тайком учились слову духовному. В-четвертых, так как кнар и тавиг, которые появились со времен потопа для [удовлетворения] плотских желаний, были изобретением сатаны; [пророки] сочетали их звуки со словом святого духа, дабы преследовать и уязвить его через посредство его оружия... [И], в-пятых, чтобы и другие создания [животные], издающие звуки, но лишённые разума, посвящались богу...

**ГРИГОР ГАПАСАКАЛЯН**

(1740—1808 гг.)

Известный армянский теоретик музыки, певец и поэт, реформировавший средневековую хазовую (невменную) систему армянской нотописи. В своем «Песеннике», определяя музыку как науку, изучающую соотношение музыкального искусства на нескромное, скромное и доброе, исходя при этом лишь из этической характеристики музыкального произведения.

**«Песенник»\***, стр. 111.

Что такое музыка?

Чтобы изложить [нашу мысль] кратко — ради профанов, детей — скажем, что музыка есть наука, которая изучает соотношение музыкальных гласов и видов всевозможных мелодий.

Там же, стр. 112.

[Различаются] три категории музыкального искусства, а именно: нескромное, скромное и доброе.

\* «Песенник». Константинополь, 1803, на древнеарм. яз.

Нескромное — это злое [искусство], зажигающее [у слушателей] сладострастие; об этом искусстве говорится [в Библии] словами бога: удали от меня шум песен твоих, ибо звуков гуслей твоих я не буду слушать (Амоса, 5, 23).

Скромной является любая [другая светская] песня, сочиненная подобно повествованиям [по различным] жизненным поводам и [содержащая] восхваление или порицание.

А доброе — это всегда желанная божественная песня, через которую шестикрылые серафимы ежедневно приносят свои славословия святейшей троице — отцу, сыну и святому духу.

### НЕРСЕС ЛАМБРОНАЦИ

(XII век)

Армянский поэт, мыслитель и церковный деятель. Автор ряда поэтических произведений и богословских сочинений. В музыкально-эстетических высказываниях Ламбронаци исходит из позиций церкви и призывает использовать силу эмоционального воздействия музыки в интересах религии. В этом отношении характерны его «Размышления о святой литургии». В другом своем труде — «Толкование пророков» — он говорит о технике звукопроизводства.

#### «Размышления о святой литургии»\*, стр. 34.

Вся сила воздействия псалмов [на людей] заключается в том, что [с их] пением прогоняются дьявольские размышления. ...Ибо все [прихожане], охваченные суетой внешнего мира, идут, кто после торговли, кто после солдатской службы, а князь — после своих княжеских утрачений [угроз], и, входя в церковь, они сперва толпятся, занятые в мыслях воспоминаниями о своих делах. Вот почему [в церкви] сначала поют сладкозвучные песни псалмов, [которые] очищают мысли прихожан от мирских дум и, пленяя их песнями, занимают их мысли божественными [размышлениями]. И когда исполняются песни всех псал-

\* «Размышления о святой литургии». Иерусалим, 1842, на древнеарм. яз.

мов, а также и чтения Ветхого Завета, тогда действие наших мыслей направляется в сторону добродетели.

Т а м же, стр. 157.

...Ничего нет такого, что могло бы так настраивать [нас], нашу душу на веселье или тоску, как [это делают] звуки песен, когда они [исполняются] надлежащим образом, [поэтому-то] и церковь заимствовала сие [искусство] из внешних [искусств].

### НЕРСЕС ШНОРАЛИ (БЛАГОДАТНЫЙ)

(1101—1173 гг.)

Крупный армянский поэт. В 1166—1173 годах был католиком. Приводимое ниже высказывание из его «Послания» показывает резко отрицательное отношение высшего иерарха армянской церкви к светской музыке.

#### «Послание»\*, стр. 60.

Во время свершения обряда святого венчания, пока [новобрачные] не выйдут из церкви, пусть заглохнут и пресекутся дьявольские песни гусанов, дабы их звуки не смешивались с мелодиями священных [церковных] песен.

#### «Толкование священного писания»

Почему [псалмопевец] Давид сочетал духовное слово с музыкой? По двум причинам: во-первых, так как выдумкой сатаны было делать слабодушными людей с помощью [искусства игры] на кнаре и тавиге. Давид сочетал это искусство со словом духовным, дабы преследовать и уязвлять его [дьявола] с помощью его же оружия... и, во-вторых, чтобы люди, пленившись и опьянившись сладкозвучностью мелодий, незаметно [невольнo] учились бы слову духовному.

\* «Послание», Иерусалим, 1871, на древнеарм. яз.



## УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

<i>Пох</i>	— духовой мундштучный инструмент, род трубы
<i>Кнар</i>	— струнный щипковый инструмент, род арфы
<i>Тавил, тавиг</i>	— струнный щипковый инструмент, род арфы
<i>Чанг</i>	— струнный ударный инструмент, род цимбал
<i>Салтур, сантур</i>	— струнный ударный инструмент, род цимбал
<i>Канон, ганон</i>	— струнный щипковый инструмент, род гуслей
<i>Органон</i>	— струнный щипковый инструмент, род гуслей
<i>Даб, дапп</i>	— перепоночный ударный инструмент, род бубна
<i>Нагара</i>	— перепоночный ударный инструмент, род литавры

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Источники\*

- Давид Непобедимый. Определения философии. Сводный критический текст. Перевод с древнеармянского. Предисловие и комментарии С. С. Аревшатыана. Ереван, 1960.
- Давид Керакан. Толкование грамматики (на древнеарм. яз.). Публикация Г. Джаукяна. См. «Вестник Матенадарана», № 3. Ереван, 1956.
- Степанос Сюнеци. Толкование грамматики (на древнеарм. яз.). Публикация Н. Адонца. См.: Н. Адонц. Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915.
- Иоанн Воротнеци. Анализ «Категорий» Аристотеля. Свободный текст. Предисловие и примечания В. К. Чалояна. Перевод А. А. Адамяна и В. К. Чалояна, под редакцией С. С. Аревшатыана. Ереван, 1956.
- Аракел Сюнеци. Анализ «Определений философии» Давида (Непобедимого). На древнеарм. яз. Мадрас, 1797.
- Григор Гапасакальян. Песенник (на древнеарм. яз.). Константинополь, 1803.

### Литература

- А. Адамян. Эстетические воззрения средневековой Армении. Ереван, 1955.
- С. Аревшатыан. Философские взгляды Григора Татеваци. Ереван, 1957.
- Р. Атаян. Вопросы изучения и расшифровки армянской хазовой нотации. Ереван, 1953 (на арм. яз.).
- Г. Гоян. 2000 лет армянского театра, тт. I—II. Москва, 1952.

\* Указываются в порядке помещения их в сборнике.

- Комитас. Статьи и исследования. Ереван, 1941 (на арм. яз.).
- Х. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, 1958.
- Н. Тагмизян. Страница из древнеармянской музыкальной теории. «Вестник Матенадарана». Ереван, 1960, № 5 (на арм. яз.).
- Его же. Страницы из армянской средневековой музыкальной эстетики (V—VIII вв.), «Известия АН Арм. ССР» (Обществ. науки), 1961, № 2 (на арм. яз.).
- Его же. Учение о звуке в древней и средневековой Армении. «Вестник Матенадарана», 1962, № 6 (на арм. яз.).
- Его же. Хачатур Эрзрумеци как теоретик средневековой армянской музыки. «Известия АН Арм. ССР» (Обществ. науки), 1965, № 11.
- Г. Тигранов. Армянский музыкальный театр, тт. I—II. Ереван, 1956—1960.
- В. Чалоян. История армянской философии. Ереван, 1959.
- А. Шавердян. Очерки по истории армянской музыки. Москва, 1959.

Истоки грузинской музыкальной культуры уходят глубоко в древность. До нас не дошли письменные памятники этого времени. Но известно о широком распространении традиционных жанровых песен — трудовых, гимновых, плужных, жатвенных, веяльных, мотыжных, культово-обрядных гимнов солнцу, похоронных причитаний, походно-свадебных. Среди древнейших гимнов — «Лилэ» (по-свански — «солнце»), «Лазаре» («бог погоды»), «Барбаре» («богиня солнца») и другие. Об этом периоде в развитии музыкальной культуры Грузии свидетельствуют и высказывания античных писателей. О воинственных походных песнях «моосиников» писал еще в IV веке до н. э. Ксенофонт. В Уплисцихе до наших дней сохранились остатки античного театра, в котором долгое время культивировались старинные обрядовые песнопения и древний музыкальный фольклор.

В древности же зарождаются и первые философские и эстетические воззрения. Известно, что в IV веке в Колхиде существовала риторическая школа, о которой греческий путешественник и оратор Фемистий писал: «Это место превратилось в храм эллинских муз. В риторическом мастерстве они часто превосходили греков. Я поехал туда по наставлению отца, который был для меня самым большим благотворителем; ясномыслящий, как настоящий философ, он тоже приобрел там философское воспитание»\*.

\* См.: С. Каухчишвили. Риторический просветительный центр в Колхиде. «Известия Грузинского музея», т. X. Тбилиси, 1940, стр. 336—340.

К этому периоду относится деятельность известного философа Петра Ивера, который, как свидетельствует современная историография, был автором обширного свода философских сочинений, названного «Ареопагитики»\*.

Принятие христианства (1-я половина IV века) оказало большое влияние на развитие грузинской культуры. В это время появляются первые христианские монастыри, которые зачастую становятся центрами развития духовной музыки и гимнографии. Такие монастыри были построены в Греми (V в.), Некреси (VI в.), в Самшилде, Никози, Мцете, Зегани, Болписи.

Во всех культурных центрах Грузии существовали певческие капеллы. Известно, что хор, созданный из восьмидесяти сирот гимнографом Георгием Святогорцем, выступал во дворце византийского императора. Затем этот хор по приказу грузинского царя Баграта был передан на Афонскую гору для усиления хора грузинской лавры. Сам Георгий Святогорец стал главным хормейстером Афонского монастыря\*\*. Веками в народе сохранялись исполнительские традиции таких знаменитых гимнов, как «Песнь покаяния» Давида Строителя или «Ты сад цветущий» царя Дмитрия I.

Параллельно церковной музыке развивается светская поэзия и музыка. В древней Грузии существовали не только хоры и капеллы, но и инструментальные ансамбли, где инструменты подбирались по тембрам. Во время праздника или воцарения царя, когда торжества происходили на открытом месте, звучали медные или ударные инструменты, а в других случаях — струнные и деревянные духовые. В письменных памятниках встречаются и упоминания об инструментальных ансамблях (чанги, чагана, или чанги, барбит,

\* Ш. Нуцибидзе. Тайна Псевдо-Дионисия Ареопагита, 1942; Э. Хонигман. Петр Ивер и сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита. М., 1955.

\*\* В это время существовали разные должности для руководителей хоровой музыки: «старший певец» (мгалобелт ухуцеси), «певец среди певцов» (мгалобелта мгалобели), дирижер хора («Мздасе»), дирижер ансамбля («Мемцкобре») и др.

най, или чанги, чагана, уди, орган, цинцила; или ударные и духовые: спиленджури, буки, коси, цинцила, или парные составы: буки-табалаки, буки-дабдаби или спермури и буки, орган и збани, кос и дабдаб; тройные: най, чанги даф, ноба, дабдаб и буки и др.). На площадях\* со всех концов Грузии собирались состязаться лучшие певцы и народные поэты. В среде народных певцов и расцветает грузинская светская поэзия.

После принятия христианства в Грузии развивается церковная музыка, появляется множество музыкально-теоретических трудов. Грузинская церковь, утверждая аскетизм и строгие нормы религиозной морали, обрушилась на светскую культуру, которая мощно развивалась параллельно официальной церковной идеологии. В борьбе этих двух сил прогрессировала грузинская культура, достигнув вершины расцвета в XII—XIII веках.

«Черное монашество» увидело в народном театре и музыке опасную силу, связанную с традициями глубокой старины и язычества, и начало против них ожесточенную борьбу. Чтобы противостоять этой традиции, церковные деятели переводят на грузинский язык сочинения византийских отцов церкви: «Слово о неделе [воскресении] и бесчинно играющих», «Слово Василия против пьяниц, игроков — [танцоров] и музыкантов-поэтов», Иоанна Златоуста «Против танцоров, артистов и развлекаателей», Евфимия Афонского «Малый канон веры» и патриарха Фотия «Большой канон веры» (в переводе Арсена Икалтотели).

Эту же идеологию насаждали в Грузии Иоанн Болнели\*\* и царь Давид Строитель, который запретил в войсках «богохульные» песни и развлечения. В этих сочинениях подвергается резкой критике светское искусство, народная музыка, зрелища, танцы. Однако,

\* См.: Н. Я. Марр. История Грузии. Тбилиси, изд. Амირани, 1906, стр. 14.

\*\* См. «Проповеди Иоанна Болнели» под ред. Р. Барамидзе. Тбилиси, АН ГССР, 1962.

несмотря на строгий запрет, народ внимательно прислушивался к звучанию поэтической лиры корифеев светской музыкальной поэзии.

В XII—XIII веках Грузия достигает ренессанса. Благодаря традициям грузинских гимнографов X—XII веков, традициям культурных связей с соседними странами развивается могучая светская поэзия, вершиной которой является творение Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Музыка играла большую роль в жизни народа. Во время праздника или воцарения монарха, когда торжества происходили в открытом месте, звучали медные и ударные инструменты: например, во время воцарения Тамары «ударили в барабан, литавру, кимвал и трубу, и было в городе восклицание и ликование, веселье и радость, воскресла надежда безнадешных. Войска всех семи царств поклонились ей»\*.

У каждого рыцаря и феодала были свои музыканты. Да и сами богатыри играли на музыкальных инструментах:

Автандил в опочивальне облачился уж для сна,  
Он ликует, и на чанги под рукой дрожит струна.  
(Витязь... строфа 120)

Музыка была важным элементом дворцовой жизни. Во время пира и свадьбы «было веселье несказанное, какое подобает щедрому пиршеству вельмож и рыцарей царского двора; что касается разнообразных зрелищ, певцов, игроков, подарков, подношений и одеяний, всему этому не было числа»\*\*.

Царь садится, гром веселья, вновь вино и песни вновь,  
Струны плачут, чаши скачут, все кругом волнует кровь.  
(Витязь... строфа 488)

Звучала музыка и в военных походах: «Когда грузинское войско победоносно возвращалось из таврической битвы, гудели буки и думбули\*\*\*, во время атаки «ударили в спермури, подняли шум и привели

\* «История и восхваление венценосцев», пер. К. С. Кекелидзе. Тбилиси, 1954, стр. 34.

\*\* Там же.

\*\*\* Летописи Грузии под ред. В. Чичинадзе, стр. 450.

в боевую готовность войско»\*. После битвы победителям «хвалу возносили музыканты обеих сторон».

В Начармагеви и в Мухрани царь Георгий III построил дворец, который назывался «салхино» — «дом для пира». Музыка играла большую роль и в траурных процессиях, существовал особый тип певцов — плакальщиц, которые сохраняли в памяти древние траурные песнопения.

Развивалась и музыкально-теоретическая мысль. В средневековой Грузии издавна были хорошо известны сочинения крупнейших византийских авторов, на грузинский язык переводились трактаты знаменитых гимнографов и писателей Византии: Авгари, Афанасия Александрийского, Амвросия Медиоланского, Амфилоха Иконийского, Анастасия Антиохийского, Анастасия Синайского, Василия Великого, Григория Нисского, Иоанна Дамаскина, Иоанна Златоуста и др.

В IX—X веках зарождается профессиональная композиторская школа гимнографов, которая достигла своего расцвета в XII веке. Среди ее представителей — Григорий Ханцтийский, Дачи, Иоанн Зосим, Стефан Мтбевари, Иоанн Минчхи, Эзра, Курдана, Давид Тбетский, Ефимий и Георгий Святогорцы, Ефрем младший, Давид Строитель, Арсен из Икалто, Иоанн Шавтели и др.

Большую роль в развитии музыкально-эстетической мысли Грузии сыграл известный философ XII века Иоанн Петрици. В его сочинении «Комментарии на «Элементы теологии» Прокла» содержатся ценные сведения о грузинском многоголосии и о музыкальном строе грузинской песни. Следуя за неопифагорейской традицией, Петрици развивал мысль о том, что «всякое музыкальное украшение и природное свойство происходит от чисел, а все числа происходят от единицы»\*\*. Петрици исходил из космологического понимания музыкальной гармонии. Музыка, по его словам, основа гармонии, а гармония проникает со-

бою все сущее. Она проявляется и в движении элементов, и в движении семи небесных сфер. Гармония сфер украшает природу всего создаваемого, а символом всякой гармонии является Аполлон — бог муз. Ибо великий Аполлон сначала производит материю, затем все ее части, затем создает всеобщность всего сущего и так посредством движения соединяет все с «хрономом», то есть с годом — единицей измерения бытия. Поэтому Аполлон, бог муз, представлялся образом разумного порядка, мерой времени и движения.

Согласно Петрици, музыка основывается на соотношении чисел. Наибольшее значение для музыки имеют цифры 1, 3, 5, 7, 9. Единица означает собою монохорд, цифра «три» — три регистра, трехголосие, три струны музыкального инструмента, три основных тона в звукоряде. Цифры «пять» — квинтовые ходы, «семь» — семь основных тонов, «девять» —  $\frac{1}{9}$  часть тона, то есть ко́му Пифагора.

Числовые соотношения играют большую роль в музыкальной литературе древней и средневековой Грузии. В частности, они объясняют значение древнегрузинских музыкальных обозначений. Существовало 24 музыкальных знака, что соответствовало 24 названиям вариационных знаков XVII—XVIII веков. По названиям эти вариационные знаки обозначают повторность, видоизменение мелодических оборотов, украшение мелодической фигурации, голосоведение в трехголосных песнопениях, где акцентируются басовые или высокие регистры и т. д. Пока не удалось уточнить взаимосвязи между отдельными знаками X века и вариационными знаками XVII—XVIII веков.

В средневековых музыкальных сборниках мы находим восемь ладов — четыре автентических и четыре плагальных. Эти лады по учебнику инструментальной и вокальной музыки Иоанна Багратиони\* следующие: автентические — дорийский, фригийский, лидий-

\* Летописи Грузии под ред. В. Чичинадзе, стр. 106.

\*\* Иоанн Петрици. Сочинения, т. II, гл. IV, стр. 95—96 (на груз. яз.).

\* Текст учебника издал В. А. Гвахария, в журнале «Сабчота хеловнеба», 1958, № 8, стр. 53. См. также: В. А. Гвахария. Развитие грузинских музыкальных систем. Тбилиси, 1962, стр. 25—46.

ский, миксолидийский; плагальные — гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский, гипомиксолидийский. В народной музыке Восточной Грузии встречаются дорийский, фригийский, миксолидийский, эолийский, ионийский лады.

Грузинская музыка по своей структуре имеет ту же основу, что и музыка восточноевропейская. Она прошла те же этапы музыкального развития, что и европейские страны с многоголосной музыкой. В трехголосных песнопениях древней Европы, так же как и в грузинских, движение мелодии диатоническое, в основе лежат терциальные структуры, I—II голоса более подвижные, чем бас; бас является опорой гармонического комплекса. Имитации голосов в большинстве антифонного типа и как в церковной музыке, так и в народных хорах имеют разные формы. Терциальный комплекс построения проявляется в скрытой форме и — довольно редко — в натуральном виде. В интервальных соотношениях между голосами появляются характерные параллельные кварты и квинты. Роль кварты в структуре музыкального языка в грузинской музыке так же велика, как и в европейской.

На территории Грузии встречаются разные формы многоголосной музыки. Многоголосие в Западной Грузии более комплексного характера: голоса в большинстве случаев движутся параллельно, бас сопровождает их в октавном унисоне и не удваивается с первым голосом, отдельные линии мелодии мало дифференцированы. В Восточной Грузии бас бурдонного типа, ведущим является второй голос, который своей функцией рельефно выделяется из других голосов, верхний голос удваивает мелодическую линию баса\*.

В Западной и Восточной Грузии музыкальный язык складывался по-разному. Народные одноголосные песни встречаются в горных районах в Хевсурети и в Тушети, на юге в Месхети, в Джавахети.

\* Ш. С. Асланишвили. Очерк... т. I. Тбилиси, 1954, стр. 3—89.

В Пшави, в Имерети и реже в Картли двухголосные, а в Западной Грузии, в Гурии и в Ачара, четырехголосные песни. В основном грузинская народная музыка трехголосна.

Особенный подъем музыкальной культуры Грузии происходит в XII—XIII веках, эпоху, которая вошла в историю Грузии как «золотой век» развития культуры, поэзии, литературы и музыки. К этому времени относится замечательный памятник грузинской литературы — поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Это произведение наследует лучшие традиции гимнографии X века с ее поэтическими и риторическими особенностями, возвышенным стилем, патетикой и пафосом. Мир, который описывает Руставели, наполнен космической гармонией, в нем человек живет в гармонии с природой и миром в целом. Шота Руставели оказал сильное влияние на дальнейшее развитие грузинской литературы и поэтики, в частности на творчество Теймураза I, Арчила и других. Творчество Руставели питается философскими традициями прошлого, в особенности идеями Иоанна Петрици. Руставели ломает национальную замкнутость, он подымается до воплощения общечеловеческих проблем, разбивает цепи религиозно-христианской идеологии и средневекового мышления. В его творчестве в поэтической форме обобщено все предшествующее развитие грузинской мысли. Оставаясь в целом на почве феодальной идеологии, Руставели отразил наиболее прогрессивные тенденции того времени. Воспевая человеческие страсти, красоту и гармонию в природе и обществе, дружбу и верность в отношениях людей, Руставели подрывал основы средневековой схоластики и религиозного аскетизма. Изображенный Руставели мир — это действительный, красочный и многообразный материальный мир. Руставели представляет мир как космическую гармонию, как единство природы и человека.

Творчество Руставели оказало огромное влияние на литературу XIV—XVIII веков. Период XII—XIII веков представляет собой эпоху высочайшего расцвета грузинской науки, музыки и литературы.

В дальнейшем Грузия переживает нашествие врагов, единое государство дробится на мелкие княжества. Все это не могло не повлиять на развитие культуры. Новые жизненные условия рождали новые художественно-литературные и музыкальные жанры. Для изучения музыкальной культуры этого времени особый интерес представляет словарь знаменитого лексикографа XVII—XVIII веков Сулхан-Саба Орбелиани. Знакомству с историей грузинского церковного песнопения, идейной сущностью и особенностями церковной музыки помогают трактаты Антония I — «Мерная речь», «Готовый ответ», «Ирмосы XVIII века из Питарети». О структуре средневековой вокальной и инструментальной музыки рассказывает учебник грузинского энциклопедиста XVIII века Иоанна Багратиони, в котором обобщаются музыкально-теоретические взгляды средневековой Грузии. Этот трактат дает богатый материал как о структуре церковного песнопения, так и об инструментальной музыке светского и народного музыкального наследия. Здесь излагаются сведения о современной музыкальной теории и вместе с тем обобщается традиция музыкальной мысли прошлого.

Приведенные ниже материалы свидетельствуют об основных этапах развития музыкальной теории и философско-эстетических взглядов Грузии.

*В. Гвахария*

## § 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ ГРУЗИИ

И О А Н Н П Е Т Р И Ц И

«Комментарии к «Элементарам теологии» Прокла»\*

Благодаря настойчивости и способности к научной работе, будь то словесные или естественные теории, математика и геометрия, или хотя бы музыка, благодаря которой раскрываются схема и сочетание бытия сущего, взаимное общение и деление, а через них прекрасное искусство бога, творца всего, который превышает созерцателя,— он\*\* стал еще выше всех этих сплетенных с природой теорий, ибо составил чародейственные создания времени и творчества данного мира, которые являются лишь разрушителями сущего, так как большинство их само связано с небытием, и обратился к действительно истинно сущему и превышающему, не допустив и здесь предела для своего созерцания, следуя за первыми платоновскими идеями, и единым, непостижимым даже для высочайшего ума Платона.

Т а м ж е, стр. 95—96.

Всякое музыкальное украшение и природное свойство происходит от чисел, а числа — из единиц.

\* Приводится по изданию: Иоанн Петрици. Рассмотрение платоновской философии и Прокла Диадоха, 1942. Перевод И. Д. Панцхава, стр. 84.

\*\* То есть Прокл.

Т а м же, стр. 97.

Всякие числа абсолютных единиц сводятся к отвлеченной единице и к двум их источникам, которые произошли из непознаваемой [единицы], и все происшедшие от них единицы восходят к этой несотворенной [единице]. Всякий род является одним и неделимым, как учат нас... Обратимся теперь к музыкальным произведениям — и в них ясно познаем творимую единицу. Ибо каким бы образом ни сочетать музыкальные гаммы, тотчас же предстанет род или как возбудитель сострадания или ярости, или как переходящее сочетание звуков.

Я перечислю некоторые случаи из этих обворожительных видимостей, или тонких сочетаний, разлагающих твердость духа, так как наука о музах некоторые сочетания звуков и роды сочетаний возводит к солнцу, некоторые к Кроносу или Дию (Зевсу) и Афродите. Но ты сочетания и аккорды от высоких нот до низших считай за отдельные части, каковы они и есть, а вышестоящие и природные взаимоотношения считай родом. Поэтому во всех явлениях мы имеем и образ и подобие единицы. И аналогичное явление явно познает созерцатель и на примерах геометрии.

Т а м же, стр. 98.

Он говорит об единице, составленной из частей, которая произошла на основе приобщения к высшим частям единицы и представляет собой и единицу и неединицу, как доказано нашими суждениями о числах, о природных явлениях, о логических [законах], когда мы говорили о силлогизме и о музыкальных сочетаниях звуков.

Т а м же, стр. 118.

«Небо все движет, и часть находится в движении». Это значит, что гармоничность всего, каковой является природа неба, движет некоторые свои части, например землю, или что-либо другое сродное с этим, или даже семь сфер. Не является характерным для духа и то, чтобы он был бестелесным и подобно монаде, чтобы все двигало часть или часть двигала

всеобщность, так как [в таком случае] произойдет раздвоение на движущее и движимое, на высшее и низшее, на деятельное и недейтельное. Поэтому не будет пребывать дух среди бестелесности и не будет единичности духа и тождества, а также не будет [дух] во всех обстоятельствах возвращающимся к себе и не будет также самодвижущимся.

Т а м же, стр. 142—144.

Все происходящее из чего-либо и обратно возвращающееся обладает сферической деятельностью... Все по природе обратно возвращающееся совершает возвращение по отношению к тому, от чего произошло его состояние... всякое существующее сперва стремится к первому бытию и к первой сущности, ибо в нем испытывает оно первую красоту, и первое украшение, и первую закономерность и, получив от него существование, стремится к причине и пребывает и вечно находится в своей закономерности, окруженное первой закономерностью, и его украшают вечные лучезарные цветы и лучи первой красоты. Ибо говорит в «Федре» Сократ: — Не удивляйся красоте струн реального бытия, ибо единица украсила [его] и придала [ему] музыкальность, «как избранный мастер — бог». Поэтому всякая закономерность вливается во всеобщую закономерность и всякая красота как бы делает ее похожей [на единицу], как какое-либо превращение в образ или как какое-либо превращение в статую и как отображение следов красоты реального бытия, ибо первая сущность украшена высшей сущностью; не удивляйся этому, как говорил Парменид Сократу, будучи юношей.

Т а м же, 159.

...Перводвигатель, как было сказано, полагают среди неба, и говорят и философствуют о нем, ибо считают его образом первого творческого составления, порожденного творцом всего, ибо этот первоисточник неподвижно разукрасил и придал музыкальность разумным родам реального бытия среди солнца и составления. Но ты не удивляйся тому, что всякое



творческое составление неподвижно, а здесь оно вечно находится среди движения, и далее, что там — вечность, которая не имеет прошедшего, настоящего и будущего, а имеет все вместе в единстве.

Там же, стр. 162.

Всякое самосуществующее выше того, что изменяется временем в отношении сущности. Ибо если самосуществующим является несоздаваемое, то оно не может быть измеряемо временем... Существует всего две категории измерителей, а третья находится выше. Двумя категориями измерителей нужно считать вечность и время, а третьей — превышающую единицу... Органом времени считай само небо, так как благодаря движению оно делает свою жизнь более совершенной. И далее, все эти сферы и Аполлон (Солнце), который благодаря своей подвижности делается златомызыкальным, ибо он украшает природу всего создаваемого, и украшение других планет происходит также через Аполлона — [бога] муз. Ибо великий Аполлон (Солнце) сперва снаряжает материю, а затем части и после уже снаряжает всеобщность всех созданных и сам свои вращения соединяет с хроносом, то есть с годом, измеряющим измерения их бытий, ибо он, Аполлон златомызыкальный, является образом разумного Дия и органом движения и времени.

Там же, стр. 238—239.

Наш край не чужд ни геометрии, ни арифметики, ни музыки, когда, например, в философских рассуждениях речь идет о троице, а именно: «Среди света твоего мы узрим через духа святого свет в сыне». Поэтому и геометрия считает свои три [измерения] первичнее всего, а два из них производит от одного; подобно тому, как сын и дух происходят от одного единственного отца, так и прямая линия, то есть затем и плоскость, то есть поверхностная видимая часть пространства, не имеющая совсем глубины. Вот как произошло это от одной симии, то есть точки. Ибо, если точка растянется, возникает прямая линия, ко-

торая является первым ее отпрыском (то есть точки), а если линия расширяется, производит плоскость, которая является силой и как бы душой ее совершенства; от нее производятся все прочие фигуры и построения, например первая из фигур — треугольник, далее четырехугольник, а затем круглое и сферическое, которое не имеет ни начала, ни конца, ибо в каком месте начинается, в том же месте и кончается. И все прочие фигуры и образы происходят от этих трех первых причин, подобно тому, как все существа происходят от высшей святой троицы, и подобно тому, как оформление и осферение пятой сущности и сферически круглого неба и всех его украшений не принимает откуда-нибудь начала своего источника. Из этого следует, что то, что не получило начала, чтобы начаться, не получает никогда конца: ибо, где началось, там же и кончилось. Поэтому и изменение его движений отличается от всех прочих движений, ибо всякое движение происходит или ввысь, как огонь, или вниз, как земли и воды, или туда и сюда, кругом, как животные. А движение пятой сущности — иное и отличается от других [движений]; оно приобрело подвижность соответственно со своей сущностью: подобно тому, как оно [отличается] постоянно отсутствием оформления, так и действием движений [отличается оно от других]. Ибо, где оно начинается, там же и оканчивается, как нескончаемая и соразмеренная с нескончаемой вечностью. И наш пророк считает ее первой всех и говорит: «Это установил он на веки веков и приказал оставаться так непреходящим».

А числа согласуются с нашей книгой, возвещающей о троице в том отношении, что какое ни возьмешь число, всякое из них производится от единицы. Поэтому ко всякой единице числа приурочена ее монадность, ее родительница и производительница. Возьмем десять, как численное совершенство. Десять как единица родственна монадной и первичной единице, но как десять отличается от первичной и монадной единицы. Далее, когда единица находится в самой себе и для своего бытия не нуждается в двух или трех, а два или три и все другие числа немыслимы помимо пер-

вичности-единицы, [они] не получают бытия и составления чисел.

Далее, единица является источником порождения числа «два», так как является дорогой к ней, ибо движется, а «три» является началом рождения всех чисел. Такова и превышность святой троицы. Поэтому подобно тому, как во множестве всех чисел посеяна, в том или ином виде, сила единицы, так и во всех существах имеется сила и сущность; как та называется сущностью и высшей сущностью, так и все существа называются сущностью, но та является собственно сущностью, другие-то сообразно [подобию] и случайности.

Наше обиталище украшено святым духом и в отношении музыки. Музыка определяется тремя тонами; я имею в виду три звука, из которых сочетается все: мзахр, жир и бам, выявляемые струнами и голосом. Этими тремя звуками производят благозвучие, ибо неравномерностью приосов придается равномерность благосочетанию. То же самое наблюдаем мы и в числе высшей святой троицы, ибо сказано о бездеятельности отца, о рождении сына и о сошествии высшего святого духа и [говорится в то же время] об единичности природы при различии ипостасей. Поэтому и здесь речь идет о музыкально различных мзахр, жир, бам [в единстве сочетания]. Ибо творец бог, держа в своем первом разуме первородные отображения, настроил музыкально весь ряд [своих] порождений и ниспустил до материи [разные высшие] виды, отмежевывая их от той же материи.

## § 2. ЦЕРКОВЬ И НАРОДНАЯ МУЗЫКА

### Слово Евсевия Александрийского «О неделе и бесчинно-играющих»\*

...Выходи в воскресный день и посмотри: стоят некоторые с пандурами, некоторые с эбани, бобгани, некоторые с волынкой, пляшут и танцуют, а остальные сидят и свистят, участвуя в их злых делах. И если женщины где-нибудь там танцуют и пляшут, то священники призывают их в церковь звоном колокола. Эти неверующие и неблагодарные сидят и не внимают призыву священника. Они сидят и слушают голос арфы и волынки, отстукивают ногами.

Те, кто идет в церковь, лицезреют сидящего господя в верховном покое. Серавинны воспевают песнопение святой троицы. Слышатся возвышенные голоса из пения Евангелия о природе духа святого, песнопение, воспевающее душу спасителя и земную жизнь. Вот что слышат, которые приходят в церковь. Те, которые приходят в театр, чтобы узреть восхваление дево, пение дьявола, ложь, душевный упадок, пляску женщин, как язычники и вопиющие, стонут они сейчас.

Что из себя представляет пляска матерей, ложь или разврат злодеяний дево, посмотри-ка, что они вытворяют, обнажились бесстыдно, склоняют головы,

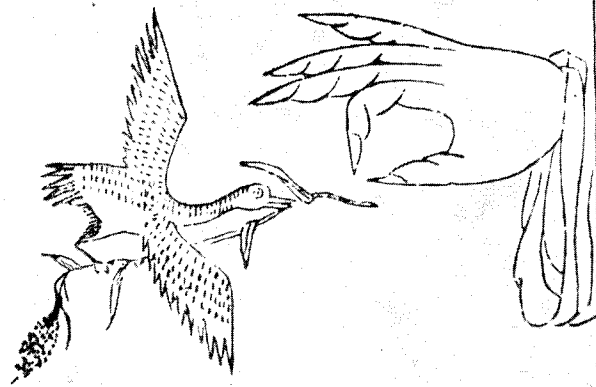
\* Приводится по изданию: Т. Чкония, стр. 207—210, Известия II. Инст. рукописей АН ГССР. Тбилиси, 1960. Перевод Чиквадзе.

против чего апостол Павел выступает, говоря: «Не существует честных женщин без головного убора»,— а они оголили плечи и ими передергивают, крутят животом, чтобы быть похожими на дьявола. А играющие на гуслях хвалят девок и заставляют их кричать как развратников.

Вот что можно узреть в театре...

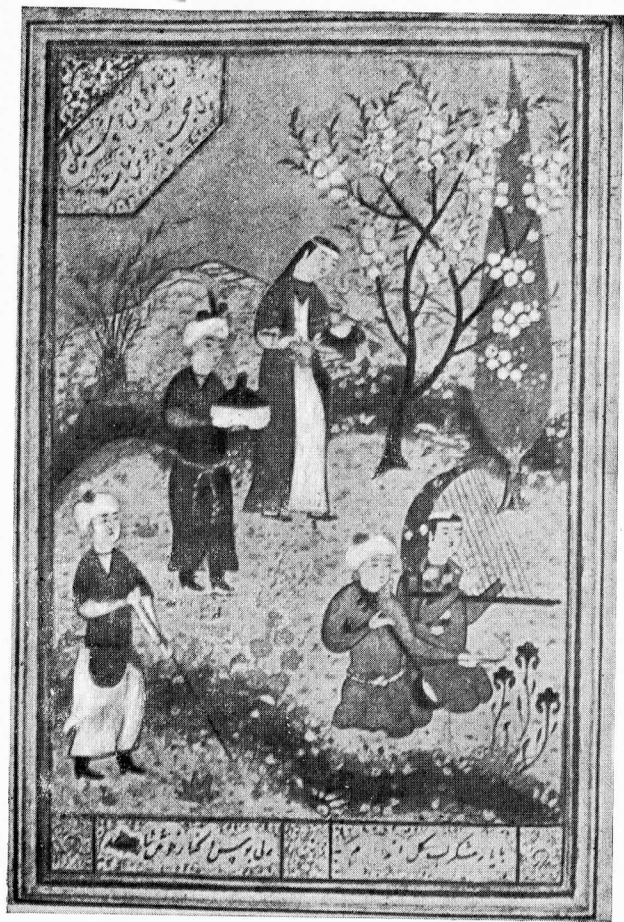
Очистимся и восторжествуем, бросим пение, пьянство, танцы, игру на пандури. Не пляской, а песнопениями восторжествуем.

勢蘆御鴈賓 指食大手右

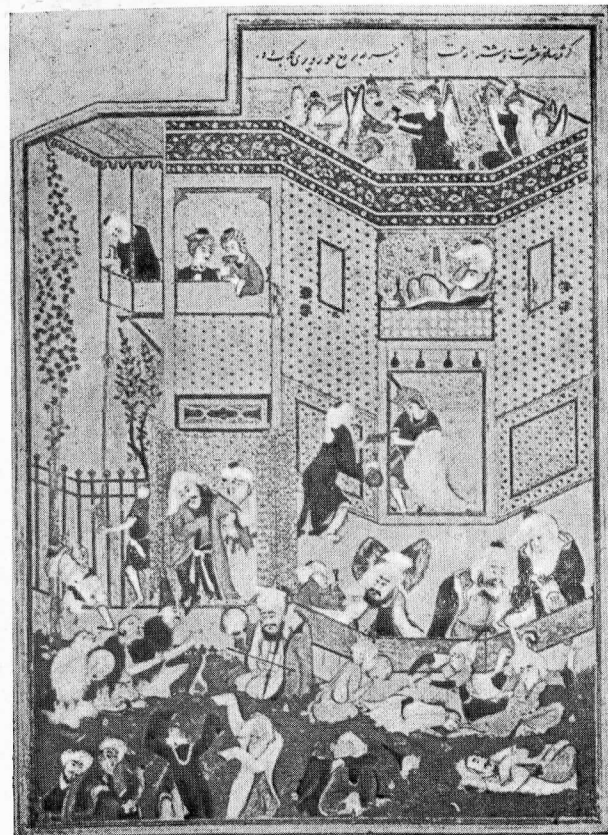


拾譜作念  
以兩手指拾起  
一絃放之有聲  
曰拾

Птица, несущая в клюве ветвь.  
Символизирует технику постановки пальца  
при музыкальном исполнении.  
Старинный китайский рисунок.



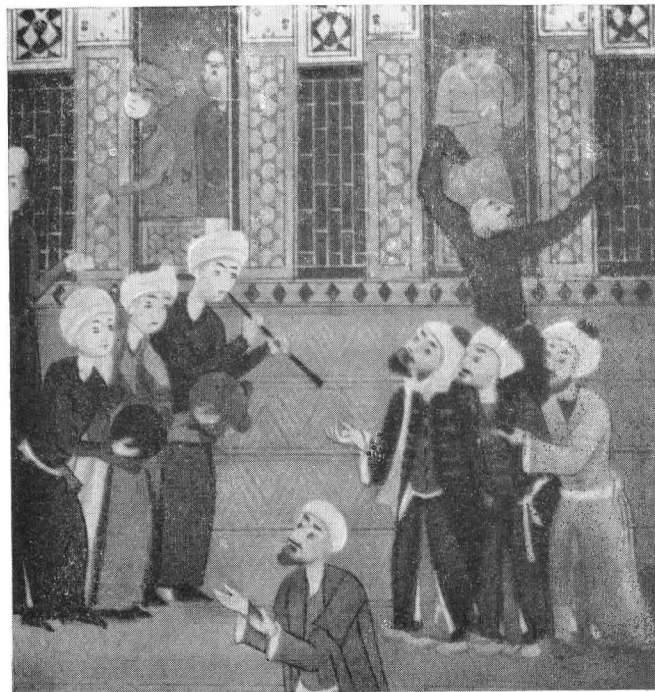
Музыканты в саду.  
Иранская миниатюра XVI века.



Солтан Мохаммед. Пирушка.  
Бухарская школа.  
Из «Дивана» Хафеза. 1517—1540.



Музыканты.  
*Иранская миниатюра XVI века.*



Придворные музыканты.  
*Иранская миниатюра XVI века.*





Трубный глас.  
Средневековая армянская миниатюра.



Музыкант, играющий на сиринге.  
Средневековая армянская миниатюра.

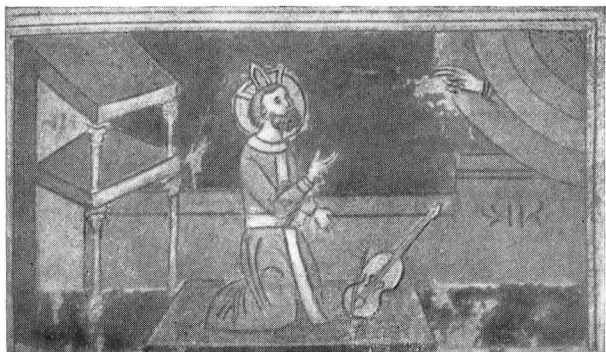


Военная музыка.  
Средневековая армянская миниатюра.



Народные музыканты.  
Средневековая армянская миниатюра.





Пророк Давид.  
*Грузинская миниатюра XVI века.*



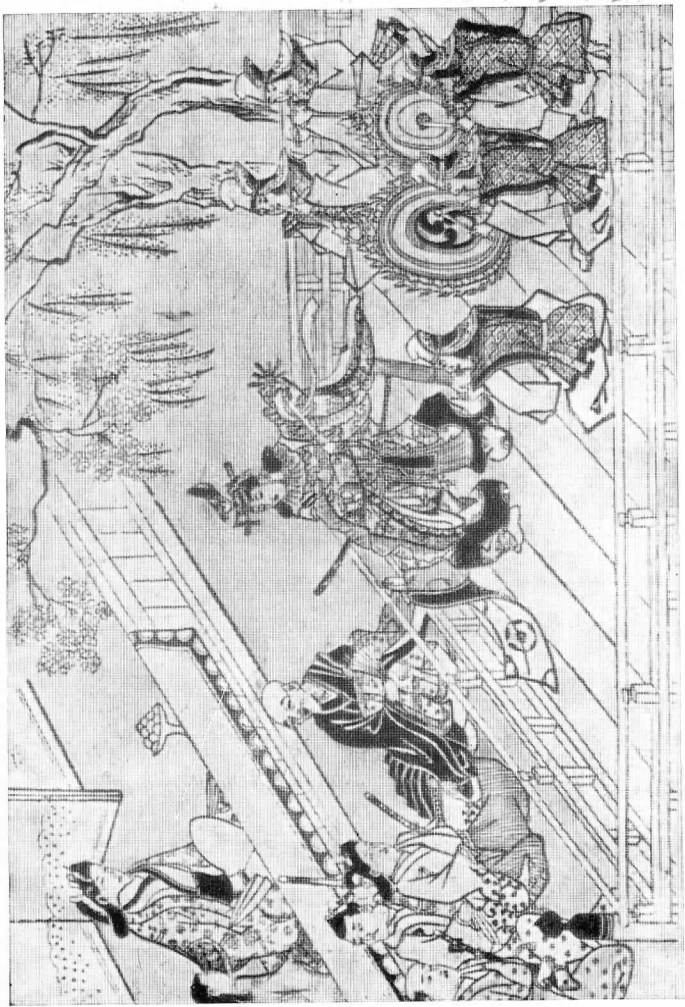
Пророк Давид.  
*Грузинская миниатюра.*



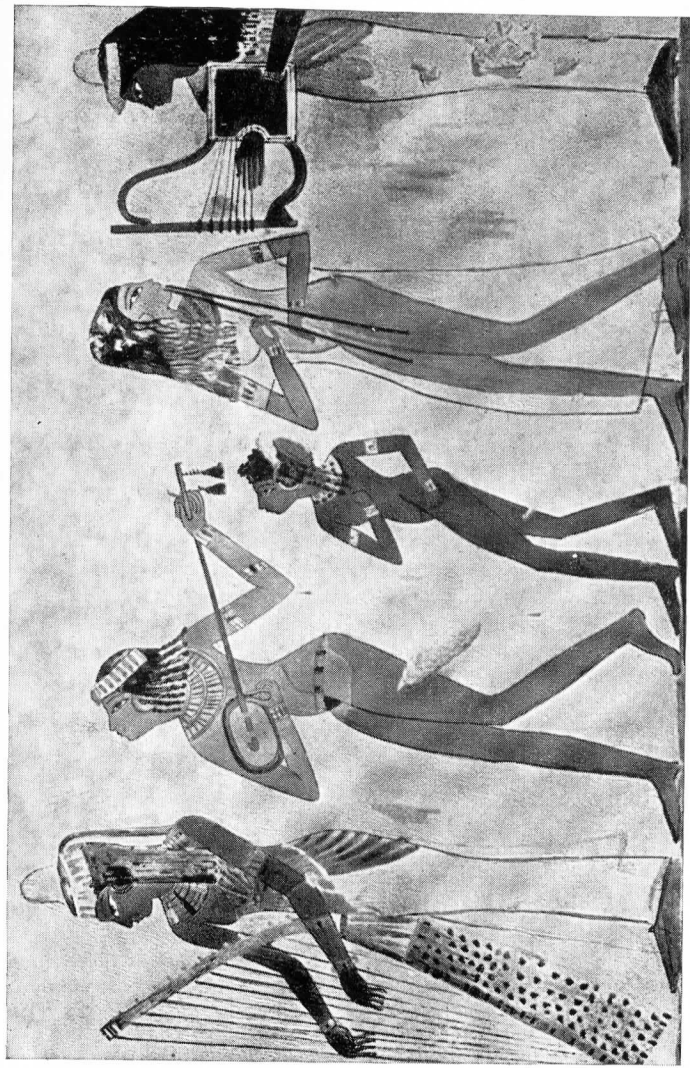
Музыканты.  
Японский эстамп.



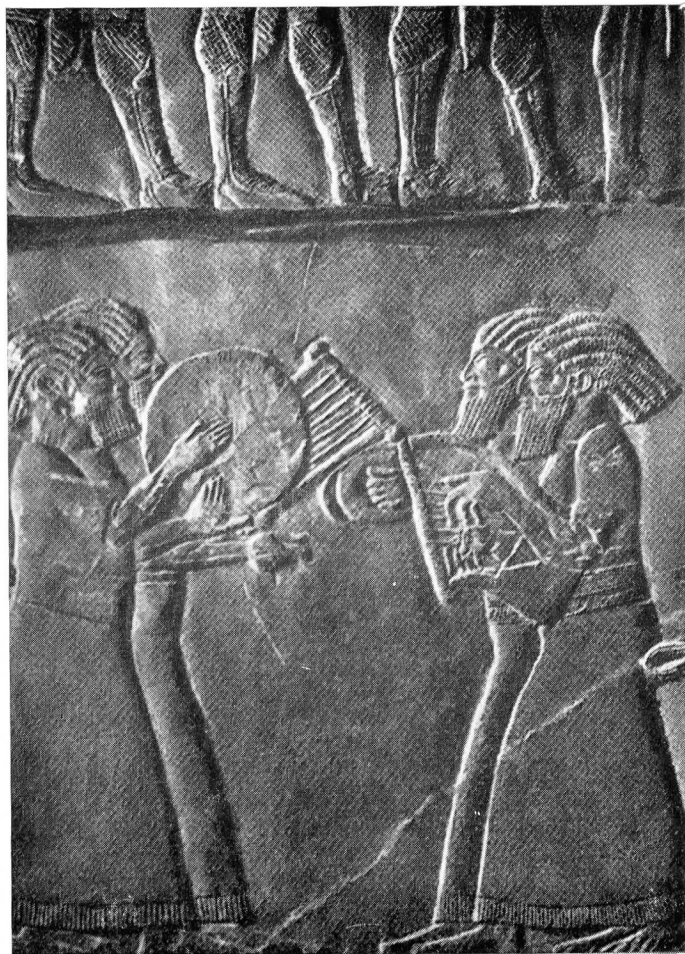
Оркестр.  
Японский рисунок начала XIX века.



Священный танец.  
Японский эстамп.



Музыканты.  
Фреска из египетского храма времени Тутмоса IV.



Музыканты.  
Деталь ассирийского рельефа.

### § 3. МУЗЫКА В ПОЭЗИИ XII—XVII ВЕКОВ

ИОАНН ШАВТЕЛИ

#### «Абдул-Мессия»

1. Бог триединый, в сущем единый  
Мне да раскроет ширь небесную,  
Чтоб этим даром спел бы вам с жаром  
Гуслей Давида песнь чудесную.

2. В возгласе Завеса гимн мне отверзся,  
В речь претворяясь полновесную,  
Разума гласом, чувства показом  
Чтоб образумить тварь словесную.

17. Души, нарядно мчась, семикратно  
Ритора слышат возглас мудрости.  
Мирро и ладан, мед и услада  
Им разливались в меру нужности.

18. Возгласа звоном в нем благовоном  
Трель соловьиной песни кроется;  
Ищет округа севера, юга,  
Где же подобье звезд раскроется.

29. Зирах с Кроносом, Зенон с Эносом  
Косноязычны — жертвы слабости,  
Стало им трудно десятиструнно  
Ладить без гуслей песню сладости.

41. Нам ли под силу правды светилу  
И правосудья петь блюстителю,  
Всех нас от старости и от напасти  
Здесьней темницы очистителю.



42. С музой Менаандра радость театра —  
Возглас хвалебный благ свершителю;  
Отблеск Абрама светится прямо  
В дар всей вселенной осветителю.

79. Славлю Манаса, царственным гласом  
Песню слагая подобающе,  
То, что светилом все осветило,  
Ниспосылая столп сверкающий.

В силу закона у Аполлона  
Вновь проявилась мысли низменность,  
В песнях Асклепья великолепья  
Звоном вздымалась ваша выпренность.

88. Музыка слова, песни основа,  
Всеми искусство хоть не признано,  
Но ведь поэтому благо и это —  
Коль, как спаситель, решишь выпренно.

## ЧАХРУХАДЗЕ

(XII век)

### «Тамариани»

(1) Вы, мудрословы, мира основы,  
Славьте Тамары мысль могучую,  
Лишь Дионису, вторя Эпосу,  
Петь, славословя всемогущую.

(2) Сократа дара, чар Сарамара  
Мало, чтоб славить прелесть жгучую;  
Гомер с Платоном слов перезвоном  
Мощь ли объемлют, ей присущую!

(5) Дерзки сравненья, но песнопенья  
Мудрость постигли в светозарности:  
Велы ланиты, розей повиты,  
Кроносу равны в лучезарности.

(29) Дайте эллинам, чтобы пели нам  
С мудрым Сократом муз достойное,  
Звучности мера, лира Гомера  
Гимном пронзает сердце знойное.

(30) Я же не гений, также не Эний,  
Чтобы воспеть вам нечто стройное;  
Книги же рока знает до срока  
Сердце пророка беспокойное.

(46) Гусли без звона, речь же Платона  
Стала бессильной славы мерою,  
Чистым, как золото, сердце объято  
Чувством, порвавшим с жизнью серою.

(69) Где, как Давида, славой повита  
Ярость лучника и вознесена?!  
Старцам на радость, теша и младость,  
Братская песня звучно-песенна.

(73) Мыслью глубокой, речью широкой  
Мысли истоков зачинатели,  
Греков плеяда в мудрой Элладе  
Логоса смысла почитатели,

(74) Иль псалмопевцы, иль сладкопевцы —  
Десятиструнно воспеватели,  
Скажут ли сходно, что превосходно  
Видят в эфире созерцатели?

(75) Возгласом оды славлю я своды,  
Где ты и солнце, и надзвездница.  
Мрак осветила ты и светила  
Мчишь за собою, как наездница.

## ШОТА РУСТАВЕЛИ

(XII—XIII века)

### «Витязь в тигровой шкуре»

1. Кто создателем вселенной был всеильно-всемогущим  
И с небес дыхание даровал всем тварям сущим,  
Одарил земным нас миром, многообразно цветущим,—  
От него ж цари с их ликом, одному ему присущим.

2. Образ тел во всей вселенной создал ты, единый бог,  
Будь защитой мне, чтоб мощью сатану поправить я мог!

Дай мне пыл минджура, чтобы он меня до смерти жег,  
Облегчил грехи, что к небу мы уносим в твой чертог!

4. Воспоем Тамар-царицу, кровь слезя потоком красным,  
Я и раньше пел ей гимны, стих ведя путям по разным.  
Глаз-озер писал я чернью и пером, как стан, прекрасным.  
Песнь моя вонзится в сердце копьем сердцеобразным.

5. Должен, для песнопенья выбрав самый нежный лад,  
Восхвалить ресницы, брови, губы, косы, как агат,  
И зубов хрусталь праненый, дивно выстроенных в ряд.  
Твердый камень раздробляет и свинцовый мягкий млат!

6. Мастерство, язык и чувство мне нужны в моем творенье,  
Дай мне силы, дай поддержку, ты мой разум, ты мой гений!  
Тариэля мы поддержим красотой песнопений.  
Помощь трем героям звездным в их взаимном будет равной.

12. Стихотворство изначально — отрасль мудрости одна, —  
В ней божественных напевов сладость внемлющих дана,  
Но и здесь способный слушать насладится им сполна;  
Длинный сказ поведать кратко — этим песня нам ценна.

13. Кто лишь раз или два случайно рифму сплел, тот не поэт.  
Пусть не мнит себя поэтом! С мастерством тут сходства нет.  
Строки раз-другой он свяжет, а стиха в них нет примет,  
Все ж кричит с упорством мула: «Вот поэзии расцвет!»

14. Скакуна проверить может путь широкий без преград,  
В мяч играющих — арена, где ясны и взмах и взгляд,  
А поэта — стих протяжный, где б он мог пойти назад,  
Если сила слов иссякнет и в стихах ослабнет лад.

15. Полюбуйтесь, стихотворцы, и его шаири строим  
В миг, как, речь родную спутав, стих слагая с перебоем,  
Не сомнет он хода мысли, а отступит только с боем  
И, взмахнув чоганом ловко, вновь сумеет стать героем!

16. Есть другие стихотворцы: куций стих — вот их отличие.  
Грудь пронзить нам совершенством не позволит их обычай.  
Я сравнил бы их с гонцами, что потнулись за добычей  
И, не обив большого зверя, все ж гордятся мелкой дичью.

17. Третий вид стихов пригоден для веселых песнопений,  
Для пиров, забав любовных и шуточных поношений,  
Нас развлечь и это может, только в ясном изложении.  
Но поэт лишь тот, кто пишет в неизбыточном вдохновенье.

789. Знаю, ты мое решенье не отвергнешь под конец.  
Дружбе, спаянной любовью, не предстать врагам, мудрец.  
Я дерзну слова Платона привести, как образец:  
Вслед за плотью тленен духом как двуличный, так и лжец.

790. Ложь — источник всех несчастий и спокойствия утрага.  
Как предаю того, кто в жизни для меня дороже брата?  
Если действовать не будешь, ти к чему ума палата,  
Цель познания в том, чтоб влиться в стройность высшего  
уклада.

791. Ведь апостолов писанья о любви известны вам,  
Как глаголят, как возносят! Будь соцветен их словам!

Гимн «Любовь нас возвышает» бубном вносит к небесам.  
Коль их ты не понимаешь, как понять их простецам.  
Перевод Ш. Нуцибидзе.

## ТАЙМУРАЗ I (1591—1663)

### «Роза и соловей»

Любитель мудрости, пойми же слов значение:  
Для глухих — горькое, разумным — в утешенье,  
Я, огорченный, стал душе своей в мученье.  
Давно уж рок мое испытывал терпенье.

Не шесть, но семь искусств измыслила Эллада.  
Я чту риторiku — союз ума и лада.  
Скажите: в чьих стихах подобная услада?  
Раз нам дана душа — ей высказаться надо.

Мулла Аджам хотел, чтоб нежно зазвенели  
Над розой сладостной певца лесного трели.  
Хотел он всех развлечь. Одной искал он цели,  
Чтоб люди в радости и скорбь уразумели...

Свой путь возвращает год — и где земли седины?  
Художник дивный слил в далекие години  
Прах, воду, ветер, огонь и поместил, единый,  
И землю на воду, и небеса на льдины.

Смывает ржавчину поток весенний с кочек.  
Деревья ждут плодов, узор уж виден почек.  
Запеть бы пташкой, что первый зрит листочек!  
Нет, я поэт! Крепить мне надо цепи строчек.

Как юная душа, что быгьем довольна,  
Там тополь у реки свой стан расправил вольно.  
Цветы, из-под земли взглянувшие неволью,  
Ждут солнечных лучей, чтоб расцвести привольно.

Сперва, по мере сил, хочу восславить бога.  
Что делать! Соломон — и тот сказал не много.  
Вот скромный мой рассказ стоит уж у порога.  
Уж из корней росткам означилась дорога.

*Приводится по изданию:* Поэты Грузии. М. — Л., 1949,  
стр. 128—129. Перевод К. Липскерова.

## АРЧИЛ II (1647—1713)

### «Нравы Грузии»

...Надо, чтоб пел, в мяч играл ты,  
длань чтобы стрелы метала.  
В битвах словесных, в забавах —  
явно благое начало.  
В мире лишь мысль неразумных  
радостью пренебрегала...  
Знанья! Сравнимое с ними  
в мире сыскали мы где бы?  
В корне не сохнут, плоды их —  
лучшая наша потреба.  
С нами — повсюду, в дороге  
знанья — насущнее хлеба.  
Кто разлучит нас? Над нами  
ширятся куполом неба.

Поэты Грузии, стр. 152—153. Перевод К. Липскерова.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Кекелидзе К. С. Грузинские литургические памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение, 1908 (на груз. яз.). Его же. Памятники древнегрузинской агрографической литературы. Тбилиси, 1956.
- Джавахишвили И. А. Основные вопросы грузинской музыки. Тбилиси, 1938.

- Гвахария В. А. Развитие грузинских музыкальных систем (X—XVIII вв.). Тбилиси, 1962 (на груз. яз.).
- Его же. Первое руководство для изучения грузинских музыкальных знаков Иоанна Багратиони. Журнал «Сабчота Хеловнеба». Тбилиси, 1958, стр. 53—58 (на груз. яз.).
- Его же. О двух музыкальных системах в Грузии, там же, 1960, № 2, стр. 76—79.
- Его же. Entwicklungswege der grusinischen Musik, журн. «Beitrage der Musikwissenschaft», Berlin, N 2, S. 131—140;
- Его же. Zur Frage der Beziehung zwischen grusinischen and nordkaukasischen Musikkultur, там же, s. 140—151;
- Апресян Г. З. Мыслители Закавказья об искусстве и красоте (X—XIII вв.) в сб. «Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли». М., 1966, стр. 105—140.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Пляшущая апсара. *Индийская скульптура X века.*
2. Богиня Сарасвати с виной. *Индийская скульптура XI века.*
3. Кришна, играющий на флейте. *Индийская миниатюра XVII века.*
4. Рагини Бхайрави. *Индийская миниатюра XVI века.*
5. Рага Малкоша. *Индийская миниатюра XVI века.*
6. Рагини Гаури. *Индийская миниатюра XVII века.*
7. Рагини Тоди. *Индийская миниатюра XVII века.*
8. Музыкант. *Индийская скульптура из Дальдур-Акур. Музей в Париже.*
9. Музыкант и ученик. *Средневековый китайский рисунок.*
10. Игра на лютне в бамбуковой роще. *Рисунок китайского художника династии Мин Шен чжоу (1427—1509).*
11. Музыкальное исполнение на фоне лесного пейзажа. *Средневековый китайский рисунок.*
12. Китайский философ и музыкант Цзи-Кан (223—262), играющий на лютне. *Средневековый китайский рисунок.*
13. Пророк Давид. *Средневековая армянская миниатюра.*
14. Музыканты. *Средневековая армянская миниатюра.*
15. Пирушка. *Средневековая армянская миниатюра.*
16. Музыкант, играющий на тамбуре. *Средневековая армянская миниатюра.*
17. Птица, несущая в клюве ветвь. Символизирует технику постановки пальца при музыкальном исполнении. *Старинный китайский рисунок.*
18. Музыканты в саду. *Иранская миниатюра XVI века.*
19. Солтан Мохаммед. Пирушка. *Бухарская школа. Из «Дивана» Хафеза. 1517—1540.*
20. Музыканты. *Иранская миниатюра XVI века.*
21. Придворные музыканты. *Иранская миниатюра XVI века.*
22. Трубный глас. *Средневековая армянская миниатюра.*
23. Музыкант, играющий на сиринге. *Средневековая армянская миниатюра.*
24. Военная музыка. *Средневековая армянская миниатюра.*
25. Народные музыканты. *Средневековая армянская миниатюра.*
26. Пророк Давид. *Грузинская миниатюра XVI века.*
27. Пророк Давид. *Грузинская миниатюра.*
28. Музыканты. *Японский эстамп.*
29. Оркестр. *Японский рисунок начала XIX века.*
30. Священный танец. *Японский эстамп.*
31. Музыканты. *Фреска из египетского храма времени Тутмоса IV.*
32. Музыканты. *Деталь ассирийского рельефа.*

## СОДЕРЖАНИЕ

В. П. Шестаков. Музыкальная эстетика стран Востока . . . . . 5

### ИНДИЯ

Вступительная статья . . . . .	35
<b>§ 1. Мифы и легенды о музыке</b> . . . . .	<b>64</b>
Бхарата. «Натьяшастра». Перевод Ю. М. Алихановой *	64
Адбхута-Рамаяна. Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	65
Матсья-пурана. Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	71
Маркандей-пурана. Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	71
Бхагават-пурана. Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	73
Джатака о Гуттиде. Перевод В. В. Вертоградовой . . . . .	78
<b>§ 2. Музыкально-эстетические теории Древней и средневековой Индии</b> . . . . .	<b>85</b>
Бхарата. «Гиталанкара». Перевод О. Ф. Волковой . . . . .	85
Ирайянар. «Музыкальная грамматика». Перевод А. М. Пятигорского . . . . .	100
Матанга. «Брихаддеша». Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	101
Нарада. «Сангитамакаранда». Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	106

\* Здесь и далее указаны авторы только оригинальных переводов, впервые публикуемых в данном издании.

Абхинавагупта. «Тантралока». Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	108
Шарнгадева. «Сангитаратнакара». Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	117

<b>§ 3. Характеристика отдельных музыкальных элементов</b> . . . . .	<b>120</b>
Свара. Перевод О. Ф. Волковой и Ю. М. Алихановой . . . . .	120
Шрути. Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	123
Грама. Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	130
Рага. Перевод Ю. М. Алихановой . . . . .	130
Музыкальные украшения (аланкара) и ритм. Перевод О. Ф. Волковой . . . . .	135
Музыкальные инструменты. Перевод О. Ф. Волковой . . . . .	136
Указатель музыкальных терминов и инструментов. Составитель И. З. Алендер . . . . .	137
Библиография . . . . .	137
<i>Вступительные статьи, составление раздела и библиографии Ю. М. Алихановой</i>	

### КИТАЙ

Вступительная статья . . . . .	140
<b>§ 1. Древнейшие высказывания о музыке</b> . . . . .	<b>167</b>
Шицзин . . . . .	167
<b>§ 2. Раннее конфуцианство о музыке</b> . . . . .	<b>172</b>
Конфуций . . . . .	172
Сюнь-цзы. «О музыке» . . . . .	176
«Лицзи». Перевод В. А. Рубина . . . . .	183
Мэн-цзы . . . . .	208
Мо-цзы. «Осуждение музыки». Перевод Ф. С. Быкова . . . . .	211
<b>§ 3. Космологические концепции музыки</b> . . . . .	<b>214</b>
Ле-цзы. Перевод Ф. С. Быкова . . . . .	214
«Люйши Чунью». Перевод Ф. С. Быкова . . . . .	216
<b>§ 4. Ханьские мыслители о музыке</b> . . . . .	<b>218</b>
Сун Юй . . . . .	218
Сыма Сян-жу . . . . .	219

Ин Шао. Перевод Ф. С. Быкова . . . . .	220
Сыма Цянь . . . . .	222
<b>§ 5. Танские поэты о музыке . . . . .</b>	<b>225</b>
Се Чжуан . . . . .	225
Цянь Ци . . . . .	226
Ли Хэ . . . . .	227
Бо Цзюй-и . . . . .	228
<b>§ 6. Средневековые концепции музыки . . . . .</b>	<b>235</b>
Ван Юй-чэн . . . . .	235
Су Ши . . . . .	237
Су Сюнь . . . . .	238
Указатель музыкальных инструментов. Составитель И. З. Аллендер . . . . .	240
Библиография . . . . .	242
<i>Вступительные статьи, составление раздела и библиографии Ф. С. Быкова</i>	

### БЛИЖНИЙ И СРЕДНИЙ ВОСТОК

Вступительная статья . . . . .	245
Фараби. «Книга о классификации наук». Перевод и вступительная статья А. В. Сагадеева . . . . .	259
«Послания братьев чистоты». Перевод и вступи- тельная статья А. В. Сагадеева . . . . .	262
Ибн-Сина. «Книга исцеления». Перевод и вступи- тельная статья А. В. Сагадеева . . . . .	277
«Кабус-намэ». Вступительная статья А. В. Сагадеева Аш-Ширази. «Наука о музыке». Перевод и вступи- тельная статья И. Р. Раджабова . . . . .	288
Аль-Амули. «Драгоценности наук». Перевод и всту- пительная статья И. Р. Раджабова . . . . .	302
Джами. «Трактат о музыке» . . . . .	303
Аль-Хусейни. «Научные и практические правила музыки». Перевод и вступительная статья И. Р. Раджабова . . . . .	309
«Драгоценный трактат (о музыке)» . . . . .	313
«Трактат о науке музыки» . . . . .	315
Ад-Дехлави. «Исследование о (слушании) музыки». Перевод и вступительная статья И. Р. Раджа- бова . . . . .	317

Дарвиш Али. «Трактат о музыке» . . . . .	318
Кавкаби. «Трактат о музыке». Перевод И. Р. Рад- жабова . . . . .	320
Указатель музыкальных инструментов. Составитель И. З. Аллендер . . . . .	325
Библиография . . . . .	326
<i>Вступительные статьи, составление раздела и библиографии И. Р. Раджабова и А. В. Сагадеева</i>	

### АРМЕНИЯ

Вступительная статья . . . . .	330
<b>§ 1. Музыкальная теория Древней и средневековой Армении</b>	<b>344</b>
Давид Непобедимый. «Определения философии» . . . . .	344
Давид Керакан. «Толкование грамматики» . . . . .	353
Степанос Сюнеци. «Толкование грамматики» . . . . .	357
Григор Магистрос. «Толкование грамматики» . . . . .	358
Иоанн Саркаваг Имастасер. «Слово мудрости, обра- щенное к скворцу» . . . . .	359
Иоанн Ерзынкаци. «Толкование грамматики» . . . . .	361
Вардан Великий. «Толкование грамматики» . . . . .	367
Ваграм Рабуни. «Анализ «Категорий» Аристотеля» . . . . .	369
Симеон Джугаеци. «Логика» . . . . .	369
Акоп Кримеци. «Толкование календаря» . . . . .	370
Аракел Сюнеци. «Анализ «Определений философии» Давида Непобедимого» . . . . .	373
<b>§ 2. Аскетические тенденции в средневековой эстетике . . . . .</b>	<b>375</b>
Иоанн Мандакуни. «Слово о безбожных и дьяволь- ских театрах» . . . . .	375
Григор Татеваци. «Краткий анализ учения Давида Непобедимого» . . . . .	377
Григор Гапасакалян. «Песеңник» . . . . .	379
Нерсес Ламбронаци. «Размышления о святой ли- тургии» . . . . .	380
Нерсес Шнорали. «Толкование св. писания» . . . . .	381
Указатель музыкальных инструментов . . . . .	382
Библиография . . . . .	382
<i>Вступительные статьи, составление раздела и библиографии С. С. Аревшатына и Н. К. Тагмизяна. Переводы С. С. Аре- вшатына</i>	

## ГРУЗИЯ

Вступительная статья . . . . .	384
<b>§ 1. Музыкальная эстетика средневековой Грузии . . . . .</b>	<b>393</b>
Иоанн Петрици. «Комментарии к «Элементом теологии» Прокла» . . . . .	393
<b>§ 2. Церковь и народная музыка . . . . .</b>	
Слово Евсевия Александрийского «О неделе и бесчинно-играющих» . . . . .	399
<b>§ 3. Музыка в поэзии XII—XVIII веков . . . . .</b>	<b>401</b>
Иоанн Шавтели. «Абдул Мессия» . . . . .	401
Чахрухадзе. «Тамариани» . . . . .	402
Шота Руставели. «Витязь в тигровой шкуре» . . . . .	403
Таймураз I. «Роза и соловей» . . . . .	405
Арчил II. «Нравы Грузии» . . . . .	406
Библиография . . . . .	406
<i>Вступительные статьи, составление раздела и библиографии В. А. Гвахария</i>	
Список иллюстраций . . . . .	408

Индекс 9-1-1

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА СТРАН ВОСТОКА

Редактор Н. Шахназарова. Художник Л. Раппопорт. Худож. редактор И. Кадедин. Техн. редактор А. Мамонова. Корректоры М. Кроль и Г. Гитер. Подписано в печать 1/IV—67 г. А03797. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 14 (Усл. п. л. 23,5). Уч.-изд. л. 20,31 (вкл. вклейки). Тираж 2000 экз. Изд. № 840/31322. Т. п. 66 г. № 1371. Цена 1 р. 25 к. Бумага № 2. Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30. Московская типография № 20. Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.