

II

ГУДЕБНЫЕ СОСУДЫ ДРЕВНЕГО НОВГОРОДА (из опыта восстановительных работ)

В. И. Поветкин

«Гудебными сосудами» в древней Руси назывались музыкальные инструменты. Термины «играние», «гудьба», «гудение», также «бряцание», «сопение» и другие означали музыку вообще или игру на конкретном инструменте. «Глас» — это звук, свойственный гудебным сосудам. «Игрец», «гудец» — исполнитель, музыкант. Подробнее вопрос о восточнославянской музыкальной терминологии освещается в труде К. А. Верткова.¹

Мы будем здесь пользоваться этими терминами. Оправдано это тем, что древнерусские инструменты — гусли, гудок или сопель — по всем своим данным не являлись идентичными современным инструментам, это были именно гудебные сосуды.

Узнавание подлинного смысла древних музыкальных терминов есть фактически одна из задач процесса воссоздания стоящих за этими терминами объектов. Об основных принципах воссоздания, а также об упорядочении работ по восстановлению, сохранению и демонстрации в музеях гудебных сосудов и пойдет речь.

Несколько слов вместо вступления.

Бубны, колокольчики, варганы, кугиклы, сопели, свирели, рога, жалейки, брелки, гусли, гудки и другие — все это сосуды, гудение которых было привычно для слуха древних, но неведомо или почти неведомо нам. Также и восприятие, к примеру, некоторых доживших до нынешней поры языческих песен в историческое время было неравноценным восприятию современного горожанина.

Согласно преданиям, звуки гудебных сосудов наделялись магической силой.

Они составляли арсенал особой духовной и инструментальной музыкальной культуры.

В звуках древних сосудов, как представляется, можно расслышать нечто из того, что было естественным образом доступно человеку, восхищенно почитавшему силы природы.

Очевидно, что способы игры на инструментах, а также исполнявшаяся на них музыка — «тонцы», «игры», «выигрыши», «наигрыши», упоминаемые в старинах, — передавались от гудца к гудцу в устной традиции. Поскольку таковая была прервана, обнаружить ныне старые инструментальные «словеса»² можно разве что в сохранившихся до наших дней языческих песнях да еще... в музыкальных исполнительских возможностях самих гудебных сосудов.

В 1978 г. впервые зазвучали реконструированные нами пятиструнные гусли XI в. Спустя год-полтора мы познакомились с исполнительскими возможностями и других — тоже восстановленных — средневековых инструментов. В работе по их восстановлению возникало и возникает подчас множество неожиданных вопросов. Причиной этому является сложность реконструируемого объекта.

Почти каждый сезон раскопок в Новгороде приносит находки отдельных деталей или фрагментов древних музыкальных инструментов. Тем самым пополняется их коллекция и вновь и вновь подтверждается факт существования здесь в средние века устойчивых традиций языческой инструментальной музыкальной культуры. Особенное внимание привле-

кают к себе детали и обломки сопелей, гуслей, гудков — деревянных инструментов, свойства которых как чудодейственные запечатлены в старинах, песнях, преданиях. Это, наверно, их изображения встречаются в рукописных книгах, на фресках и иконах, на предметах старинного ювелирного искусства. Необычные по форме, они несомненно и по звучанию отличались от нынешних инструментов. Мы убедимся в этом, если с помощью найденных деталей и обломков воссоздадим их такими, какими они были или могли быть в средние века.

Необходимо в самом начале четко определить главную нашу задачу. Представляется, что конечные результаты работы не должны ограничиваться попытками восстановить лишь внешний, так сказать, экспозиционный вид инструмента. В Москве Государственный Исторический музей СССР и Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, в Новгороде Новгородский государственный объединенный музей-заповедник еще, к сожалению, довольствуются такими результатами реконструкции. И поскольку в таком случае экспонат содержит в себе фрагменты найденного подлинного инструмента, то, понятно, он считается предметом особой гордости: ³ он — документ, точнее, предполагается, что он является таковым.

Однако неведомо, как звучат и способны ли вообще звучать лежащие за стеклами витрин археологические инструменты. Об этом молчит музыковедческая литература. Не сообщает об этом и Б. А. Колчин — инициатор проводившихся в 1972—1973 гг. работ, целью которых было вернуть находкам их древний цельный облик.

В нескольких статьях ученого, снабженных фотографиями реконструированных таким образом инструментов, ни разу не говорится ни о восстановительном процессе, ни о его результатах, ни о реставрационном методе соединения найденных обломков с дополнениями современной древесины. Не говорится также и об оправданности и целесообразности самого избранного варианта реконструкции, итоги которой в лучшем случае не прибавляют сведений об оригинале.

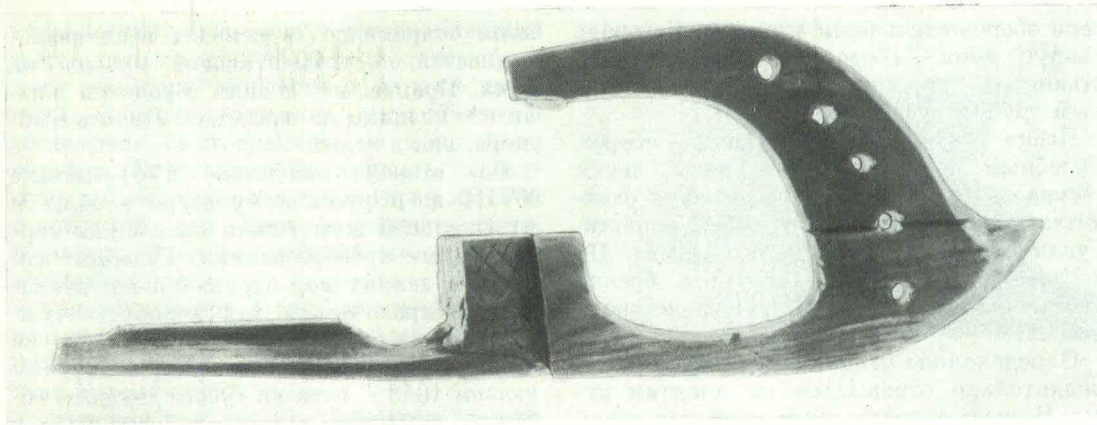
Нас занимает не только внешний вид гудебного сосуда, но прежде всего те его качества, во имя которых он и возник как своеобразный по форме предмет.

Практические опыты показали, что попытки формального подхода к решению данной проблемы чреваты принципиально неверными результатами. Без выяснения принципиальных звуковых характеристик инструмента, связанных с конкретной музыкальной традицией, оказывается невозможным уверенное восстановление и внешнего облика древнего сосуда.

Такой подход к работе следует считать естественным и закономерным, ибо конструктивное начало любого музыкального инструмента зиждется на его первооснове — звукообразовательном принципе. Далее — инструмент формируется в зависимости от заданных ему звукового диапазона, интервальных расстояний в его звукоряде, способов звукоизвлечения, техники игры. Нельзя при этом не заметить и обратной связи: организовывавшаяся конструктивная форма и размеры, а также материалы, из которых построен инструмент, диктуют его звуковые и игровые качества. В плане исторического становления инструмента от конструктивного своего начала, т. е. от звукообразовательного устройства, выростал постепенно до характерных, более поздних форм. Хотя «постепенно» — не для всех случаев подходящее слово. Инструмент мог сформироваться полностью уже в глубокой древности. Существенно после этого не меняясь столетиями или даже тысячелетиями, он мог потом вдруг резко перевоплотиться в конструктивно новый инструмент, сохранив за собой лишь старое название. Мы в этом убедимся позже на конкретном примере. А сейчас необходимо сказать следующее.

Живя во времени, обновляясь, инструмент был всегда для зрения и слуха зеркалом породившей его эпохи. Особенности окружающей природы, экономические возможности, уровень технического и художественного мастерства ремесленников, мировоззрение общества и характерная для него культовая символика и эстетическая значимость звуковых сочетаний, наконец личность человека, построившего инструмент, — все своевременно отражалось на конструктивном и художественном облике музыкального сосуда, на качественном богатстве его звуков, на широте звуковой шкалы, на музыкальных исполнительских возможностях и присутствии ему перепугаре.

Вообще процесс реконструкции гудебного сосуда начинается уже с обзора и с



Обломки гуслей XI в. с надписью «Словиша». Новгородский объединенный музей-заповедник.

более или менее уверенного признания в найденном обломке или группе обломков такого, некогда целого предмета, который когда-то звучал и мог применяться в музыкальной практике.

Однако в нашем понимании не всякий способный звучать предмет может соответствовать понятию музыкального инструмента: такое его соответствие надо доказать. Фактически вся реконструкторская работа вплоть до завершающих ее этапов продельвается в некотором смысле ради проверки истинности нашего первоначального вывода о музыкальном назначении находки.

Применительно к нашей работе необходимым условием для признания в находке музыкального инструмента является определение найденного предмета как достоверного объекта конкретной музыкальной традиции, созданного специально для извлечения из него соответствующих требованиям этой традиции музыкальных звуков или ритмических шумов. Предположительное определение подобного рода обычно без особых затруднений делается на основании общеизвестных, характерных для музыкальных инструментов внешних признаков. Более точно это удастся сделать, если наружные черты инструмента сохранились настолько, что позволяют понять его принципиальную конструкцию.

Новгородские находки по внешним данным не оставляют сомнений в том, что они были когда-то музыкальными инструментами. Но вместе с тем среди них нет ни одного, способного без изучения и серьезных практических проверок раскрыть свои конструктивные особенности как акустического прибора в частности и как музыкального инструмента в целом.

Чтобы внешние признаки верно соединились с принципиальной конструкцией бытовавшего в средние века гудебного сосуда, необходимо по возможности рассмотреть этот сосуд в историческом русле музыкальной жизни от древнейших времен до наших дней. Необходимо среди множества причин обратить внимание на главные, по которым конкретная культура создает для себя не случайные по всем качествам музыкальные орудия.

Насколько сильно потрясения в общественной духовной жизни и требования той или иной музыкальной традиции могут отразиться на судьбе и конструктивном облике инструмента, покажет следующий пример. В нем мы особое внимание обратим на различное в зависимости от культурной среды отношение к музыкальному звуку как на одной из главных причин, способных преобразовывать конструкцию музыкального инструмента.

Музыкальное «узорочье» древних народных песен, наигрышей, хороводов оказывается в единстве с лесом, полем, рекой, небом, теплом, сельским трудовым ритмом, одеждой, жилищем... Это особенно осознается, если вдруг те же песни или хоровод, или наигрыш зазвучат в городе, например в концертном зале консерватории: здесь, контрастируя с академическим окружением, они за счет своего внутреннего жизнеутверждающего ритма как будто въяве окружают себя родными стихиями — деревьями, солнечным светом, домашним очагом.

Жилище, домашний очаг... Для крестьянина — хранителя традиций языческой культуры — жилой дом, дом как единое целое — это оберег. Чуть ли не каждая в отдельности деталь этого дома — оберег. Все, что внутри дома, наде-

лено обережительными знаками. Изгородь вокруг дома — оберег. Вся жизнь крестьянина — это сопряженный с постоянным трудом своего рода оберег.

Песня — это оберег. Танец — оберег. Гудебный сосуд — оберег. Гласы, звуки сосуда — это материал для создания оградительного знака против любой напасти. Гусли строились из звонкого дерева. Но и для клетки — избы — «глухое» бревно лучше бы не тесать. Бесконечное число связей!

Определенное отношение к звуку незамедлительно отражается на понятии игры. В свою очередь через характер игры, через условия, в которых она проводится, узнается отношение к звуку.

В языческой традиции игра на гудебном сосуде являлась одной из форм общения человека с духами природы. Игра на жалейке, куклях, гусях это ритуал, обусловленный местом и временем, характером и объемом священного гудения или звонов. При этом эстетическое начало присутствовало обязательно. Но присутствовало оно как естественное и само собой разумеющееся в силу многосторонних гармонических связей между деятельностью сельского жителя и окружающей его природой. В гудении — с эстетической точки зрения прекрасном — ценилась прежде всего магическая, духовно-религиозная значимость звуковых символов.

Одним из ярких подтверждений тому служит сохранившийся на курско-белгородских и брянских землях обычай игры на куклях: «... играют на них исключительно женщины; начинают игру не раньше, чем зацветет рожь («Чтобы колос пустой не был»), кончают — когда приходит пора сеять озимые».⁴ Бесспорно, в данном случае игра на куклях по назначению своему есть заклинание, оберег; это заговор, в котором фифканье с помощью человеческого голоса и деревянных или тростниковых трубочек предпочитается членораздельным словам. По силе музыкального воздействия, как в духовном, так и в эстетическом плане, звуковое кружево, узор за узором, знак за знаком создаваемое кукляльницами, словно ощутимая вещественная материя обволакивает, завораживает.

Таким в самых общих чертах можно представить старинное народное отношение к музыкальному звуку или, иначе скажем, гудебному гласу. Оно как глубокая печать языческого мировоззрения ве-

ками сохранялось в основах всех разновидностей инструментальной музыки на Руси. Правда, в условиях городской жизни его позиции не оказались столь незыблемы, как в селах.

Во второй половине XVII—начале XVIII в. в русской культуре вообще и музыкальной в частности произошли кардинальные преобразования. Гудебные сосуды, с давних пор отрицавшиеся ревнителями православия как атрибуты чуждой им языческой религии, больше не имели права на существование. Царским указом 1648 г. игра на гусях, гудках, сопелях, волынках и им подобных была в государственном порядке запрещена. Состоялся решительный удар по традициям народной музыки, вместе с тем это был удар по всей культуре Руси: первые серьезные изменения он повлек за собой в музыкальной жизни крупных городов.

Сложность обстановки была очевидна уже тогда. Одновременно с официальным запретом светской музыки, сторонницей которого была церковь, в самой же церкви, по осудительному замечанию протопопа Аввакума, стали петь «песни, а не божественное пение».⁵ А в среде придворных вельмож культивировались заграничные орган, клавикорд, скрипка, арфа, флейта и т. п.

Для русской музыкальной культуры эти инструменты были новыми не только по форме. Новыми были требования к их музыкальным выразительным возможностям. Новый смысл вкладывался в понятие игры: «гудению», «гудьбе» предпочиталась «мусикия».⁶ Изменилось многое. Наконец, что нас больше всего интересует, иным стало отношение человека к музыкальному звуку.

Звук превратился в строительный материал, из которого надлежало составлять математически правильные по форме, красивые, изысканные сочетания, узоры, изображения: они в переводе на язык зримого творчества удивительно совпадали с парадной лепниной на городской — также привозной и новой для Руси — архитектуре того времени.

Если гудьба на игрищах, по представлениям язычников, могла быть восприимчива, а значит и судима по праву только духами, то мусикия — музыка — предназначалась исключительно для суда человеческого.

Новая для Руси культура была новой во всех ее проявлениях. Натурализм, чув-

ственность, равно как и изысканнейший формализм, вошли в плоть и кровь обычного понятия творчества. Царство светской «ученой» эстетики упрочивало и расширяло свои границы по мере роста городов. Крестьянин не приемлет холодную, роскошную красоту, которая лишена привычной для него одухотворенности. Культура Руси раскололась на две несоединимые части.

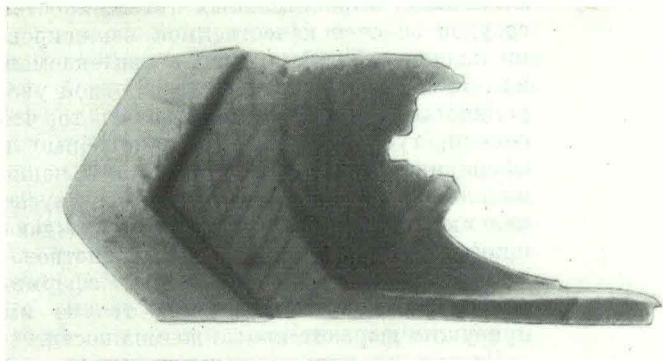
Реконструктору в данном случае важно осознать разницу между двумя принципиально различными отношениями к музыкальному звуку.

Звук как прежде всего бережливый знак — есть величина духовно-сакральная: она принадлежит народной музыкальной традиции; она порождена языческим культом; она находится в абсолютном единстве с жизненно необходимым трудовым ритмом. Сам труд есть культ: он неразрывен с годовым и вечным космическим ритмом природы.

Звук, как прежде всего формальная красота, есть величина эстетическая: она первична в музыкальной традиции, возникшей в древности на базе народной, но в дальнейшем самостоятельно развивавшейся и приобретающей новые черты в светской, привилегированной среде; она рождалась скорее в ритмах праздности, отдыха, нежели труда. Сам труд в светской жизни носит печать надуманности, обязательности, искусственности, потому что не вызывается насущной необходимостью непосредственной добычи питания: он изменчив и прихотлив по ритму; он может быть приостановлен на неопределенное время, заменен другим трудом или упразднен вовсе и т. д.

Отношение к звуку с позиций той или иной культурной традиции вызывало к жизни и определенный набор музыкальных инструментов с соответствующими выразительными возможностями.

Так, по частично сохранившимся в сельской местности древним гудебным сосудам и обычаям игры на них можно догадываться о существовавшем раньше огромном круге звуковых магических знаков-узоров. Очевиден факт, что этот круг умещался в выразительных возможностях народных инструментов. Если бы было иначе, то последние за многовековой период бытования как-то конструктивно изменились бы, например с целью увеличения в некоторых инструментах звуковой шкалы. Но именно ритуальное



отношение к звуку, священная неприкосновенность звуковых символов, от воспроизведения которых, как в примере с куклами, зависело, по представлениям язычника, рождение хлеба, не вызывали ни малейшей нужды изменять характернейшие черты гудебного сосуда, ибо и сам сосуд через волшебные свои гласы почитался священным.

Таковыми гудебные сосуды были не только в среде бережителей традиций языческого культа, например оседлых гудцов-скоморохов. В значительной мере священными они могли оставаться в руках представителей светской музыки на Руси — древних дружинных гудцов-славильщиков и «походных» гудцов-скоморохов.

Правда, понятие светской, мирской музыки на Руси, особенно применительно к скоморохам, должно рассматриваться прежде всего в противопоставлении именно христианскому, но не языческому культу. Так, даже еще в XVII в. бродячие скоморохи активно участвовали в традиционных игрищах; демонстрируя горожанам свое «ремеслишко» вне культовой ситуации, они и здесь оставались носителями смехового начала, игравшего, вероятно, чрезвычайно важную роль в языческом культе. Эстетизм в творчестве скоморохов к XVII в. еще не занял ведущих позиций. Поэтому светская музыка на Руси, во многом следовавшая обычаям народного музицирования, по смыслу не идентична светской музыке того же времени в Западной Европе, где она, являясь привилегией аристократов, образовала новую музыкальную традицию. О последней еще упомянем.

Далее. Ритуальное отношение к звонам, гласам способствовало не столько расширению, сколько, вернее будет сказать, уг-

Обломки гуслей XI в. с надписью «Словиша». Новгородский объединенный музей-заповедник.

дублиению выразительных возможностей сосудов за счет качественной нюансировки подчас небольшого числа извлекаемых из них звуков. Поэтому с абсолютной уверенностью следует констатировать то, что сопели, гусли, гудки и им подобные в сфере народной культуры не есть некие начальные исторические формы музыкальных инструментов, якобы нуждающиеся в конструктивном совершенствовании. Это инструменты, полностью сформированные. У них есть свои, только им присущие выразительные возможности.

Взгляд на народные инструменты как на нуждающиеся в конструктивном развитии закономерен лишь с позиций сугубо эстетических, имеющих особое значение в светской профессиональной музыке. Здесь допустимый условиями жизни формальный, иногда неумный поиск неведомых звуковых сочетаний, узоров неизбежно попадает в русло изучения всей звуковысотной шкалы и шкалы громкости, звуков, которые способны воспринимать человеческое ухо. Это один из основных фактов, который автоматически побуждает и в итоге приводит к созданию новых, невиданных по конструкции и исполнительским возможностям инструментов.

Новая для русского общества музыкальная традиция, о которой говорилось выше, пришла к нам из Западной Европы. С характерным для нее профессионализмом и преобладанием эстетического начала она известна уже примерно с XI в. Последовательно изменяясь, она в течение столетий от средневековья до XX в. формировала, конструировала или, можно сказать, совершенствовала те инструменты, которые в средние века еще могли в одинаковой мере применяться как в традиционной народной музыке, так и в музыкальном искусстве замкового быта: конструктивно это были все те же гудебные сосуды — сопели, гусли, гудки, только в разных странах Европы по-разному называвшиеся. Пройдя исторический путь конструктивных преобразований, приведенные сегодня, согласно требованиям профессиональной музыки, во взаимодействие, эти инструменты составили симфонический оркестр.

Таким образом, средневековые гудебные сосуды под долговременным нажимом эстетических запросов светского общества естественно и логично (разумеется, в русле новой традиции) превратились в конструктивно новые инструменты — в гро-

могласные музыкальные орудия, предназначенные для слушания их в специально оборудованных концертных залах. В истории музыкальной жизни Европы этот процесс не был столь искусственным, как например неожиданное совершенствование русских народных музыкальных инструментов: совсем недавно, на рубеже XIX—XX вв., были усовершенствованы гудок, гусли и другие русские инструменты, которые мы и стали называть инструментами народными.

Звукообразовательный принцип, их конструкцию, звукоаряд, исполнительские возможности мы при этом, насколько было возможно, переделали и подогнали под требования общеевропейской профессиональной музыки. Получились прекрасные, неожиданные по всем своим данным инструменты. Однако, добавим, *новые инструменты*. Исторически для них не создавалось музыки ни в народной русской, ни в профессиональной общеевропейской музыкальных традициях. Внешне, например, усовершенствованные гусли звончатые своим веером струн могут напомнить традиционный инструмент. Но по принципу звукообразования — это фортепиано. По технике игры — с помощью медиатора — это ни фортепиано, ни арфа, ни цимбалы, ни традиционные звончатые, а, по нынешней классификации, крыловидные гусли.⁷ Кстати, на последних еще в конце прошлого века 96-летний Трофим Ананьев «звонил» перстами.⁸

Назвать усовершенствованные инструменты народными, может быть, и можно, но при этом следует сделать серьезную оговорку. Нуждается в оговорках в данном случае и понятие «усовершенствованные». Но у нас речь о другом.

Эстетическая среда рубежа XIX—XX вв., в которой, вдруг, намечалось представить в звучании гудебные сосуды, предъявила к ним обычные свои требования. Каждому из народных инструментов следовало быть хорошо слышимым в особом помещении — концертном зале. В этом зале есть профессиональный исполнитель и в некотором смысле профессиональный слушатель. Между ними есть «пропасть»: один — трудится, другой — наблюдает, слушает, оценивает. «Безграничными» выразительными возможностями инструмента, виртуозной игрой, изысканной музыкой надо было поразить слух внимающих.

В итоге, как видим, наружные данные древнего сосуда неминуемо должны были

совместиться с принципиально новой, не свойственной для него конструкцией. Что в итоге и произошло.

Продолжим разговор о конструкции.

Из вышесказанного складывается важное для нашей работы понятие музыкального инструмента. Очевидно, что внешнюю его оболочку нельзя рассматривать в отрыве от принципиальной его конструкции, техники игры, репертуара, вне конкретной музыкальной традиции, вне культурной, экономической, географической среды, вне временных связей этого инструмента с прошедшим, настоящим и будущим; в отрыве от личности мастера-гудца, который строил инструмент, согласно его внешний вид и музыкальные возможности не только с обычаями своего времени, но одновременно и со своим личным чувством меры и красоты, и умением играть.

Следовательно, успех воссоздания древнего гудебного сосуда обусловлен не только изучением его звуковых возможностей, как об этом говорилось выше, но обязывает, с одной стороны, к практической реконструкции непосредственно самого *процесса изготовления инструмента* с учетом всех условий, при каких строил его средневековый мастер, с другой — к теоретической, а в частных случаях также к практической реконструкции *процесса его — инструмента — исторического постадийного формирования*. К экспериментальным практическим разработкам соответственно должны быть привлечены исторические и историко-экономические документы, материалы археологии, этнографии, фольклора, музыка- и инструментознания, других наук, а также опыт строительства музыкальных инструментов вообще.

Первый и важнейший шаг восстановительной работы обнаружит себя появлением способного звучать сосуда, сделанного как бы руками средневекового мастера из соответствующих археологическому образцу пород и сортов *современной древесины*.

Во вновь построенном инструменте должны быть восполнены, т. е. реконструированы, утраченные части и детали, а вместе с тем учтены все размеры и характерные черты подлинника. Одновременно в ходе такого строительства должны исключаться все те виды деформации, которые были приобретены оригиналом в период длительного его пребывания в земле и нерабочего состояния в целом.

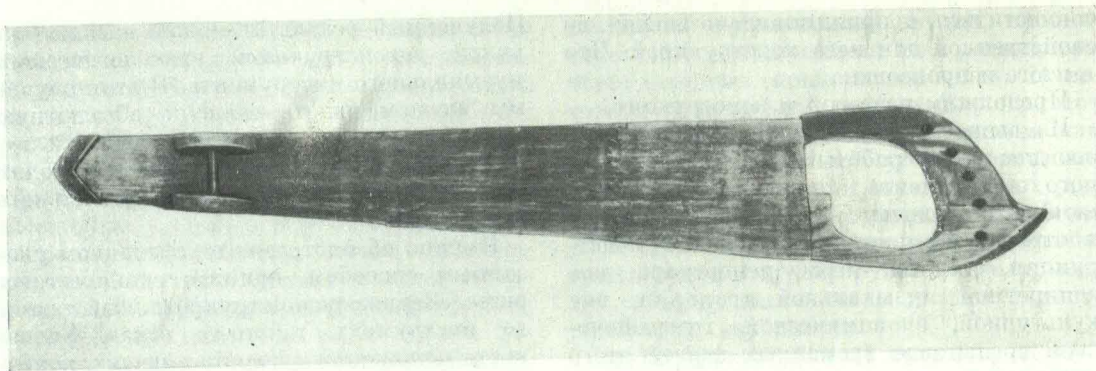
Полученный результат можно назвать *научной реконструкцией* археологического музыкального инструмента. В этом случае мы желаем видеть если не абсолютную копию существовавшего в древности гудебного сосуда, то по меньшей мере один из вариантов принципиально правильного его построения.

Именно об инструменте, сделанном указанным способом, принято сегодня говорить: «Звучит реконструированный такой-то инструмент такого-то века». Условность положения очевидна: звучит, конечно, не археологический экспонат, допустим, XIII в., но инструмент, сходный с оригиналом, каким тот был в XIII в., когда еще звучал, гудел. Коль скоро он гудел, будучи изготовленным из древесины XIII в., то чтобы сегодня услышать древнее по сути гудение, мы должны, не нарушая конструктивных особенностей сосуда, сделать его из древесины нашего времени. Наконец, реконструируя отмеченный выше процесс изготовления инструмента древним мастером, мы, скрупулезно следуя его примеру, прежде всего отправимся в лес и «окорим» нужное для работы дерево.

Какова же при этом судьба оригинала, т. е. обломка или группы обломков и деталей, найденных в древних слоях земли? «Документальный» голос самого оригинала отзывался на улицах Новгорода еще в средние века: он не восстановим. Находка, прошедшая необходимые стадии укрепления и, допустим, с безупречной исторической точностью дополненная утраченными частями (они, к слову заметим, по цвету и тону должны со всею очевидностью отличаться от подлинника), может называться в соответствии с терминологией, предложенной Н. В. Перцевым,⁹ не более как реставрация такого-то подлинного инструмента с последующей *реконструкцией его внешнего вида*. В ряду многих причин, по которым он не может достоверно звучать или даже вообще звучать, упомянем основные.

Так, в раскопках не было найдено гудка или гуслей, сохранившихся целиком. Дополненный же оригинал нельзя без оговорок назвать подлинным инструментом, особенно в тех случаях, которые в правильности дополнений заставляют сомневаться. Бесспорным доводом следует считать то, что дерево, пролежавшее несколько столетий в земле, значительно изменяет свои первоначальные физические

Обломки гуслей XI в. с надписью «Словиши». Новгородский объединенный музей-заповедник.



свойства. Ко всему прочему во время укрепительных реставрационных операций с применением фенолоспиртов или полиэтиленгликоля археологическое дерево меняет структуру и превращается практически в новый, искусственный материал. Оригинал, пропитанный, например, полиэтиленгликолем, не склеивается или почти не склеивается с обыкновенным деревом. Так было с подлинными обломками гуслей «Словиши» XI в., к которым с немалым трудом удалось «прирастить» утраченные части. В результате из разрозненных материалов сложилось весьма хрупкое сооружение, именуемое оригиналом. Естественно, не приходит и мысли настроить хотя бы одну струну на таком документе, дабы не развалить его.

Поэтому, чтобы узнать изначальные свойства древнего инструмента, возникает прямая необходимость «замены» старой древесины оригинала новой. Представляется удивительным событие, в котором «подделка» оригинала возвращает ему — оригиналу — утраченные документальные качества.

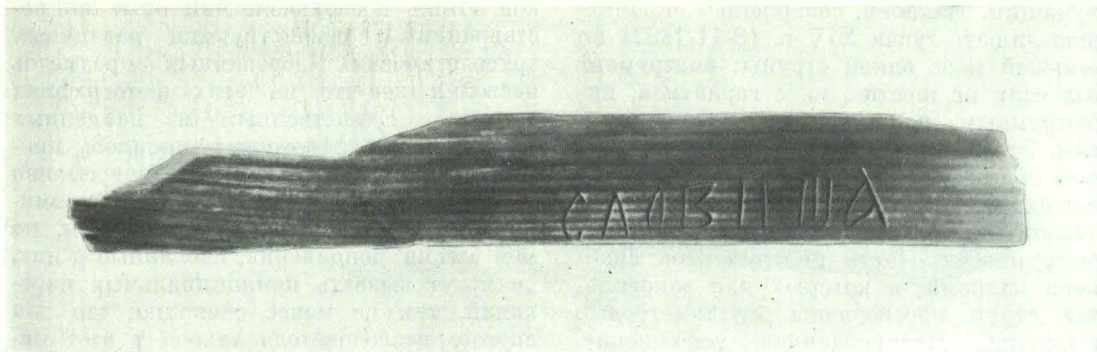
Вместе с тем именно это определяет специфику процесса реконструкции археологических музыкальных инструментов и выделяет этот процесс из круга родственных работ, связанных с реставрацией, восстановлением и сохранением древних культурных ценностей.

Процесс научной реконструкции, т. е. когда инструмент с начала и до конца делается как бы руками древнего мастера из новой, здоровой древесины, позволяет выявить свойственную некогда оригиналу нерасторжимость его вещественных и внешних форм с его же акустическими и музыкальными свойствами. Звуковые качества, как мы убедились, ни при каких условиях в подлинных археологических струнных инструментах не могут быть с

исторической достоверностью восстановлены. Но и даже формальные восполнения недостающих частей к найденным гуслиям или гудку могут быть произведены лишь после того, как полностью завершится процесс их научной реконструкции в вышеизложенном понимании, т. е. тогда, когда восстанавливать по сути ничего нового во внешнем облике гудебного сосуда не предстоит.

Отсюда сам собой возникает вопрос о целесообразности дополнений реконструктивного характера непосредственно к найденным обломкам старинного инструмента.

Тенденция сводить таким образом всю реконструкторскую работу к поиску лишь внешнего вида оригинала зародилась в начале 1970-х годов и, кажется, отвечала тогдашним требованиям музейного экспонирования. Во всяком случае спустя несколько лет новгородский музей, поручивший мне восстановить гусли «Словиши», неожиданно получил в комплексе завершившихся в 1978 г. работ не один, а два одинаковых по форме инструмента. Тот из них, с которым по договору надо было проводить работу, называющийся оригиналом, с провисшими бронзовыми струнами, молчал. Другой — не столь престижный на первый взгляд — это инструмент, способный донести до нас документальные и форму, и звуки оригинала. Его нередко по отношению к внешне восстановленному оригиналу называют копией. В связи с этим хочется вспомнить о последовательности работ при восстановлении гуслей «Словиши». Прежде был построен инструмент из свежей, здоровой древесины. Без исчерпывающей информации о древнем сосуде, которую он своим появлением принес, не было оснований дополнять утраченными частями оригинал. Конечно, новый инструмент не мог возник-



Обломки гуслей XI в. с надписью «Словиша». Новгородский объединенный музей-заповедник.

нуть независимо от раскопанных обломков. Тем не менее получается, что инструмент, называемый оригиналом, как целое не мог появиться раньше своей копии. Что же — оригинал?

К примеру, в выражении «реконструированные гусли XI века» речь идет об инструменте из здоровой древесины, обладающем по сути (!) свойствами оригинала. Но тут налицо условность. Как, впрочем, условность и то, что обломки оригинала, дополненные новым деревом, — есть оригинал. Однако последнее почему-то признается и демонстрируется в музеях как оригинал без тени условности.

Таким оригиналом считается экспонируемая в новгородском музее сопель начала XV в. Духовой инструмент. Паспорт (5-8-1189) соответствует тому предмету, который, как сообщает Б. А. Колчин, был найден на Неревском раскопе.¹⁰ Но деформации и фантастическая усадка, которым подвержено археологическое дерево по изъятию его из влажной земли, по всем направлениям исказили форму и размеры инструмента до неузнаваемости. Усушка произошла, очевидно, в 1950-е годы — в период поисков метода стабилизации древесины, найденной при раскопках. Позже к этому инструменту в 1972—1973 гг. музыкальным мастером Н. Л. Кривonosом были добавлены из новой древесины утраченные части. Формально на сопели при определенном навыке стало возможным извлечь сильные звуки. Может показаться, что ожил древний гудебный сосуд-подлинник. Но это не так. От подлинника, бытовавшего в XV в., не осталось даже жалкого подобия: вместе с внешними формами в инструменте деформировались и качество звуков, и общая высота звучания, и интервальные соотношения звуковой шкалы.

Не в лучшем состоянии демонстрируются в музеях Москвы и Новгорода и струнные гудебные сосуды-подлинники, работа с которыми также проводилась в 1972—1973 гг.

Зачастую найденные обломки гуслей и гудков, когда дело касается восполнения в них утрат, оставляют местечко для неоправданных фантазий реконструктора. Так, в гудочках XII в. (17-19-859) и XIV в. (9-9-1876) обращает на себя внимание не соответствующее конструктивным данным оригинала слабое, неуверенное крепление струнодержателя. Это, наверное, результат обычного предубежденного мнения о невысоких качествах смычковых, точнее, лучковых инструментов, якобы находившихся в средние века еще на заре своего развития.

Зато в отношении гуслей, дополненных частями из новой древесины, наблюдается нечто обратное. Так, в гусях XII в. (Тих., 21-23), XIII в. (14-21-1346), XIV в. (6-8-1264), XIV в. (8-11-1262) налицо оказывается ряд признаков, свойственных современным усовершенствованным инструментам, как-то: пружины с внутренней стороны верхней деки, например в гусях XIV в. (6-8-1264 и 8-11-1262); огромные так называемые резонаторные отверстия во всех вышеперечисленных гусях; даже некое подобие подставки под струнами в гусельках XIV в. (6-8-1264) — все это не логично для конструкции традиционных крыловидных гуслей и не подтверждается никакими историческими фактами, кроме поздних. Вместе с тем такая деталь, как перпендикулярно к вееру струн расположенный струнодержатель в девятиструнных гусях XIII в. вообще не находит себе аналогий, ибо стремится разрушить конструктивную схему укорачивающихся струн от низкочувствующих к высоко-

звучащим. Наконец, совершенно опрометчиво лишать гусли XIV в. (8-11-1262) по меньшей мере одной струны: инструмент был если не шести-, то, с гарантией, пятиструнным, но никак не четырехструнным. Это подтверждают и форма найденного обломка, и расположение древесных колец. Не исключено, что и другие гусли XIV в. (6-8-1264) также были пятиструнными. Часть инструментов снабжена колками, в которых для закрепления струн просверлены миллиметровые отверстия. Неоправданное усложнение. Колки потому называются так, что кололись, раскалывались. В щели крепилась струна.

Вот основные замечания по поводу реконструкторской работы, проводившейся в 1972—1973 гг. Их можно было бы и не высказывать. Ведь даже самый добросовестный исследователь в области инструментальной музыкальной культуры не застрахован от ошибок. Кроме того, у каждого есть право с определенной долей субъективности решать реконструкторскую задачу и подкреплять ее практическим вариантом. Множество вариантов делу не вредит, потому что есть возможность выбора. Из множества можно составить объективное. Но вот в чем дело.

Для того чтобы осуществить какой-либо из вариантов реконструкции инструмента на основе археологических данных, необходимо к этим данным иметь доступ. Доступ осложняется или вовсе прекращается, как только к оригиналу сделаны дополнения из новой древесины. Вспомним. Гудебный сосуд не состоит из сплошного куска дерева, как например баясина, или копыл, или ложка, — этот предмет внутри полый. За дополнениями скрывается необходимая, подчас невыразимая словом информация — следы резца внутри корпуса инструмента, характер сколов и трещин, изменчивость толщин, текстура древесины и многое другое, на основе чего можно воссоздавать утраченные части сосуда.

Личная практика послужила немалым поводом для тревоги за судьбу оригинала. Частое отсутствие возможности видеть непосредственно найденный документ со всех его сторон осложняло весь ход реконструкторской работы. Нередко основными документами при восстановлении гудков, гуслей или сопелей оказывались опубликованные в статьях Б. А. Колчина фотографии найденных деталей и облом-

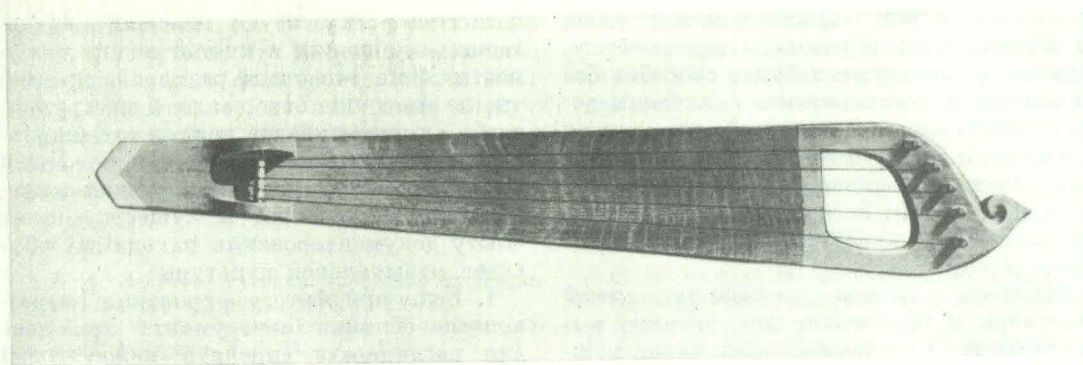
ков. Лишь нескольколетний опыт по реставрации и реконструкции различных археологических деревянных предметов позволял кое-что на этих фотографиях «читать». Единственным из найденных инструментов, с которым пришлось проводить реставраторскую и одновременно реконструкторскую работы, были упомянутые гусли «Словиши». И хотя, на мой взгляд, дополнения, сделанные в них, не могут вызвать принципиальных нареканий, тем не менее очевидно, что для другого исследователя «вход» в этот инструмент закрыт. Как сейчас ни растолковывай изменчивость толщин или приметы средневековья, спрятанные внутри построенных нами инструментов, интересующемуся специалисту весьма трудно или вовсе невозможно будет избавиться от власти наших субъективных показаний.

Ненадуманность выводов о древних традициях народной инструментальной музыкальной культуры находится в прямой зависимости от нашего осознания того, что такое оригинал.

Опыт осуществленных, связанных с данной темой работ заставляет сделать важный вывод относительно сохранения и показа в музеях столь сложного объекта, как археологический музыкальный инструмент.

Оригинал после проведения над ним укрепительных операций следует сохранять в неприкосновенности. К нему нельзя добавлять так называемые недостающие, утраченные части: в исключительных случаях целесообразность и неоспоримость последних надо предварительно доказать. «Документ должен быть прежде всего документом, и поэтому в нем недопустима гипотетичность».¹¹ Он должен быть обозрим и «читаем» в тех формах, в каких был найден. С ним как с эталоном сегодня и потом мы вправе лишь сверять построенные из новых материалов различные реконструктивные варианты.

В таком случае научный показ гудебного сосуда в музее предстанет в трех взаимосвязанных частях. Первая из них — инструмент в найденном виде, т. е. его один или несколько обломков, над которыми проведены все необходимые операции по укреплению древесины. Вторая — вариант реконструкции, изготовленный из современной древесины и признанный наукой как наиболее достоверный: он располагается рядом с реставрирован-



Вариант реконструкции гуслей XI в. с надписью «Словиша». Новгородский объединенный музей-заповедник.

ными обломками найденного сосуда. Третья часть — это демонстрация звучания инструмента при помощи фонозаписи.

Организация вышеописанной экспозиции может быть осуществима уже сразу после того, как результаты реконструкторского процесса на определенном этапе сложились в такое целое, что с большими или меньшими оговорками достойно называться реконструированным гудебным сосудом. Вместе с тем данная форма показа инструмента предусматривает продолжение работ на новом этапе восстановительного процесса. Последний по мере накопления археологических и других материалов должен выражаться в тщательных проверках полученных результатов. Результаты могут дополняться и уточняться. Все поправки обязаны находить себе место в экспозиции. Проведение исследований на этом новом этапе может осуществляться уже очень многими людьми в сферах различных наук и одновременно в общественной музыкальной практике.

Попутно коснемся понятия реконструкции. Оно, как видим, усложняется. Его границы, оказывается, нельзя очертить восстановлением даже уже способного звучать инструмента. Просто способный звучать — он еще не искомый инструмент. Наш — должен гудеть. Тайна естественного, характерного звучания, например, древних гуслей расположена, конечно же, и в них самих, но вместе с тем и во всех компонентах, из которых, как помним, складывается понятие музыкального инструмента. Представляя гудебный сосуд как зеркало породившей его культурной среды, мы и в самой этой культуре, в ее традициях, как бы ветхи они сегодня ни были, по закону внутренней гармонии вещей найдем отражение не-

умолкшего еще древнего гудебного сосуда.

Поэтому не случайно возникает этот новый исследовательский этап, при котором вдруг зазвучавший — пока еще формально — древний инструмент, как культурное достояние европейских народов, мы желаем видеть за стенами музея — в современной жизни. В таком мероприятии кроется объективность наших исследовательских выводов.

Характер исследований, когда инструмент, оставаясь объектом научного изучения, начинает функционировать в культурной жизни, допустимо назвать *процессом полной реконструкции*. Он является естественным продолжением *процесса научной реконструкции*. Упомянутая ранее «*реконструкция внешнего облика оригинала*» как отдельная задача не имеет права существовать и как термин применяется разве что в исключительных случаях.

Далее. Особо важные сведения об инструменте таятся в музыкальных его возможностях. Исследование последних может ознаменовываться открытием древнейшего инструментального звукоряда, убедительной реконструкцией настройки и способов игры на инструменте и, очень вероятно, воспроизведением некоторых из ныне загадочных «игр», «выигрышей», «наигрышей». Все это, дополняя экспонируемый в музее материал, как нельзя лучше расскажет посетителю об археологическом инструменте.

Именно благодаря третьей своей части такая экспозиция приобретает главнейшую научную ценность. Будучи озвученным, гудебный сосуд в состоянии свидетельствовать о том, насколько правильно восстановлен его конструктивный и внешний художественный облик. Если зримое и

слышимое в нем окажутся между собой в верных гармонических и исторических связях, то инструмент будет способен без осложнений соседствовать с любыми документами своего времени (даже если он построен из современной древесины). А вместившись в означенную эпоху, он, звучащий, дополнит ее новыми сведениями о средневековой культуре Новгорода и Европы в целом.

Наконец, высокое назначение такой выставки в том, чтобы она активно выполняла роль соединительного звена между научными исследованиями в области древней музыкальной культуры и нынешней общественной практикой музицирования.

Есть и еще одна специфическая особенность в деле сбережения найденного инструмента именно как оригинала. Причем она не только не менее важна, но и первичнее той, о которой только что говорилось.

Забота о материальных остатках инструментальной музыкальной культуры должна начинаться с момента их извлечения из древних слоев земли. Речь идет не о том, что пропитанный водой деревянный предмет следует оградить от разрушительного воздействия на него сухой среды — об открытии ускоренного метода стабилизации ископаемой древесины уже делались сообщения.¹² Добавим только, что как бы ни были хороши сами по себе методы стабилизации, результаты их применения на практике не во всех случаях гарантированы. Поэтому чрезвычайное наше внимание должно быть направлено на те состоящие находки, когда она еще не успела подвергнуться никаким консервирующим операциям. Это состояние находки — самое документальное. От него, с поправкой на усадки и деформации, полученные археологическим предметом в земле, следует производить все расчеты в реконструкторской работе.

Но поскольку такая работа не сразу бывает практически осуществима, то возникает необходимость в своевременных фотографировании, прорисовывании, описании и замерах найденных вещей.

Разумеется, эти требования не новы — публикации раскопанных в Новгороде инструментов снабжены и фотографиями, и чертежами, и обмерными данными.¹³ К ним мне приходилось часто обращаться в ходе восстановительных работ. Но в опубликованном материале при огромном его

богатстве присутствуют неясности в чертежах; обобщения и иногда неопределенность точки отсчета в размерах; предметы, не имеющие отношения к инструментам, — в число колков попали две шпильки сугубо столярного назначения... Это и вызвало необходимость следующих пожеланий и дополнений к существующему опыту документирования находимых объектов музыкальной культуры:

1. Если при фотографировании разрозненные обломки инструмента пришлось для наглядности скрепить между собой вспомогательными перемычками, скобками, планками и т. д., то последние должны быть не только различимы на самой фотографии, но и письменно растолкованы. Например, о том, что изображенные на документальной фотографии в вышеупомянутых статьях обломки девятиструнных гуслей XIII в. объединены специальной новой, сложной по форме перемычкой, которая, кстати, загоразживает важнейшие части оригинала, знает разве что сам автор фотографии.

2. Количество видов предмета на чертежах и на фотографиях должно согласовываться с задачей раскрытия всех его индивидуальных характеристик.

3. Желательно на чертежах, кроме самого инструмента или его фрагментов, изображать ту часть ствола дерева, из которой этот инструмент был построен; на видах сверху и сбоку показать направление сердцевины; на виде с торца изобразить годовые кольца и указать на крайнее из них, если оно сохранилось.

4. В струнных инструментах, помимо их габаритных размеров, существенными являются замеры, направленные на определение расстояний между струнодержателем и каждым в отдельности колковым отверстием.

5. Максимальная точность требуется при измерении духовых, в частности свистковых, инструментов. Именно они при восстановлении способны раскрыть перед нами ценнейший документ — древний инструментальный звукоряд.

Существенное значение при измерении сопел имеют размеры звукообразовательного окошка; расстояния от кромки в звукообразовательном окошке, о которую при игре разбивается струя воздуха, до каждого из игровых отверстий и до конца игрового ствола; диаметры игровых отверстий; наружный и, особенно, внутренний диаметры игровой трубки. Внутренний

диаметр ствола на разных участках может изменяться, что также по возможности необходимо фиксировать. Если инструмент позволяет, то измерения следует проводить вплоть до определения объема игрового ствола инструмента. Ибо все отражается на звуке.

*

- ¹ К. А. Вертков. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975, с. 20—22.
- ² См.: Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I. М.—Л., 1928, с. 70.
- ³ См., например: В. Куликов, Г. Федоров. В мире застывших звуков. — Советский музей, 1983, № 2 (74), ноябрь—декабрь, с. 45.
- ⁴ Н. Н. Кулаковская, Л. В. Кулаковский. За народной мудростью. М., 1975, с. 15.
- ⁵ А. В. Преображенский. Культурная музыка в России. Л., 1924, с. 46.
- ⁶ К. А. Вертков. Указ. соч. См.: Книга глаголемая алфавит иностранных речей и др. Рукопись, 1596 г. — ГПБ, погодинское собр., № 1642, с. 252—253.
- ⁷ К. А. Вертков. Типы русских гуслей. — В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
- ⁸ А. С. Фаминцын. Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890, с. 71—73.

Общее положение.

Фиксация данных о раскопанном инструменте должна проводиться на столь высоком качественном уровне, чтобы уже по одним этим данным возможно было изготовление копии находки. К этому, по крайней мере, надо стремиться.

- ⁹ Н. В. Перцев. О восстановлении памятников древнерусской живописи. — В кн.: Восстановление памятников культуры. М., 1981, с. 152.
- ¹⁰ Б. А. Колчин. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л., 1979.
- ¹¹ Д. С. Лихачев. Восстановление литературных текстов древней Руси. — В кн.: Восстановление памятников культуры. М., 1981, с. 226.
- ¹² См., например: В. Л. Янин, Б. А. Колчин. Итоги и перспективы новгородской археологии. — В кн.: Археологическое изучение Новгорода. М., 1978, с. 52—53.
- ¹³ Б. А. Колчин. 1) Новгородские древности. Деревянные изделия. (САИ). М., 1968; 2) Новгородские древности. Резное дерево. (САИ). М., 1971. См. также: Б. А. Колчин. Гусли древнего Новгорода. — В кн.: Древняя Русь и славяне. М., 1978, с. 358.