
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФИЛИАЛ ИНСТИТУТА ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

MONGOLICA-III

Из архивов отечественных монголоведов XIX — начала XX вв.

Составитель и автор предисловия И.В.Кульганек

Санкт-Петербург
Издательство "Фарн"

1994

"Монголика-III". — СПб., "Фарн", 1994. — с.96 с илл.

ISBN 5-900461-028-5

Сборник издан на средства фонда "Культурная инициатива"

Сборник, состоящий из двух частей: "Из истории российского монголоведения" и "Монголоведение сегодня", ставит своей целью заполнить многочисленные лакуны и восстановить "забытые страницы" целых периодов существования монголоведной науки. Главными источниками данного исследования явились архивные материалы, впервые введенные в научный оборот. Книга рассчитана как на профессионалов-монголоведов, так и на более широкий круг читателей публики, интересующейся историей культуры России.

Отв. редактор С.Г.Кляшторный

ISBN 5-900461-028-5

© Все авторские права сохранены. Перепечатка отдельных статей преследуется законом и разрешена только с согласия авторов.

© Издательство "Фарн", 1994.

© Виноградова Н.А. Оформление, 1994.

Содержание

Foreword	5
Предисловие	8
Из истории российского монголоведения	
В.Л.Успенский. Монголоведение в Казанской Духовной Академии	11
Е.М.Даревская. Англичанин из Лондона в ургинской школе	18
К.Н.Яцковская. Неопубликованные материалы 20-х годов из личного архива Н.П.Шастиной (1898-1980)	23
Н.П.Шастина. Китайцы-иконописцы в Улан-Баторе	26
Н.П.Шастина. Фрагменты статьи об аймачном храме "Орлуд"	28
И.И.Ломакина. В.А.Казакевич как монголист и его материалы о Джа-ламе	35
В.М.Алпатов. Советское востоковедение в оценках Н.Поппе	38
Е.М.Даревская. Письма И.М.Майского А.В.Бурдукову	47
Н.А.Симукова. Имя А.Д.Симукова возвращается в науку	57
Список опубликованных работ А.Д.Симукова (на русском языке)	61
А.Симуков. Доклад о двенадцатилетней работе в МНР и ее результатах	62
А.Симуков. Итоги работы Географического отделения Научно-Исследовательского Комитета МНР за 15 лет	64
Монголоведение сегодня	
Дмитриев С.В. Версии коронации Темучина с точки зрения политической логики (I. Теб-Тенгри)	72
Ю.В.Кузьмин. Русско-монгольские отношения в 1911—1912 годах и позиция общественных кругов России	75
С.Кибирова. Лютни Центральной Азии в инструментарии монголов, бурят и уйгуров	80
В.К.Шивлянова. Коллекция валиков Б.Я.Владимирцова в Пушкинском доме	86
Н.С.Яхонтова. "Краткое [изложение] "Ключа разума"	89

С.Кибирова

Лютни Центральной Азии в инструментарии монголов, бурят и уйгуров

Народы Центральной Азии с древнейших времен и на протяжении многих веков являются участниками единого процесса эволюции общества. Долговременные вхождения в составы могущественных государственных объединений, сходность исторических судеб, хозяйственно-культурного типа, верований и проч. способствовали выработке общих черт в культурах многих народов Евразии. Трудно переоценить значение межконтинентальной трассы Шелкового пути по всем артериям которого на протяжении более полутора тысячи лет от Испании до Японии происходил энергичный контакт-взаимодействие-синтез этносов, религий и культур Запада и Востока. Общность культур различных народов Центральной Азии на разных этапах исторического развития проявляется в определенных аспектах материального и духовного творчества населения отдельных регионов: в предметах быта, традиционных обрядах, архитектуре, музыке, музыкальных инструментах, орнаменте, одежде и мн. др.

Музыка и музыкальные инструменты монголов—одна из важных составных музыкальной культуры народов Центральной Азии. В отечественном музыкознании пока, к сожалению, мало работ, посвященных исследованию музыкальной культуры монголов. Это труды замечательных русских этнографов А.Руднева [1], Б.Владимирцова [2], А.Кондратьева [3], Б.Смирнова [4], П.Берлинского [5], созданные в первой половине XX в. на основе материалов, собранных авторами во время экспедиционных работ в Монголии; а также исследования М.Каратыгиной [6, 7]. Преимущественно эти работы посвящены этно-лингвистике, мелодиям, песням и, главным образом, эпосу монгольского народа. В то же время, информации о народных музыкальных инструментах монголов мало. Так, статья М.Каратыгиной [6] обращена к исследованию исполнительства на моринхуре—главном музыкальном инструменте монголов. Отдельные сведения о монгольской инструментарии содержатся в трудах Б.Смирнова и С.Кондратьева. Например, о хучире—смычковом струнном инструменте, сопровождавшем обычно исполнение песен и эпических сказаний, в частности известным монгольским певцом и музыкантом Лубсаном,—С.Кондратьев пишет: "Хучир (ху-цин)—инструмент китайского происхождения... Четыре струны хучира строятся унисонными парами с интервалом квинты между ними. Смычок—дугообразная трость, концы которой стянуты двумя пучками конского волоса. Каждый из них проходит между двумя струнами, настроенными в квинту. Таким образом, смычок

неотделим от инструмента" [8, с. 54]. Опуская дальнейшее описание хучира, обратим внимание на своеобразный способ звукоизвлечения оригинальным смычком. Дело в том, что смычок не был известен в Китае, равно как и других странах Востока и много шире, до XV в. В сохранившемся уйгурском тексте XV в. упоминается струнный смычковый инструмент qoruz: "Принц был весьма искусен в игре на копузе (кобузе) ... его руки играли на копузе (кобузе), а уста—пели". [9, р. 44]. Гамильтон считает, что термин "qoruz" соответствует в более древней версии этого текста на китайском языке терминам "Ta fang pien" и "tehen", обозначающим ситару (cithare), имевшую вначале 5, затем 12 и 13 струн [9, прим. 89]. Упоминаемый с XV в. в уйгурских источниках двухструнный кобуз "...согласно более древним источникам, ... выступал и как смычковый, и как щипковый инструмент". В китайском источнике XII в. "Yuan-shi" hsi-ch'ip—это "Фрикционный (смычковый—С.К.) инструмент с двумя струнами, звук на котором воспроизводился с помощью бамбуковой палочки, просунутой между струнами, появляется ... вместе с hu-ch'ip в группе инструментов hu. ...Этот инструмент был особенно популярен у hsi, одного из племен tuhg-hu со старомонгольской культурой, и проник в Китай как народный инструмент" [10, сс. 355, 356]. К.Закс, В.Бахман, Н.Бесарабов и другие этноорганологи сходятся на центральноазиатском происхождении

смычка:

"...смычок возник у уйгуров и привнесен вместе со струнно-смычковым инструментом в Европу..." [11, сс. 103, 113, 116, прим. 6]. В XI в. уйгурским термином кобуз обозначался как отдельный инструмент, так и игра или соревнования на инструментах семейства лютен: кобзашдї—соревновались в игре на кобузе; кобзалдї—слышно игру на кобузе; кобзаттї—согласился играть на кобузе; ол кобуз кобзадї—он играл на кобузе. Лютя кобуз охарактеризована М.Кашгари как "музыкальный инструмент, похожий на уд", то есть с грушевидным корпусом. Сведений о числе струн, способе звукоизвлечения, технике игры и пр. не содержится. Можно предположить, что лютя использовалась и как щипково-плекторная, и как смычковая [12, т. 1, с. 346; т. 2, сс. 255, 277, 387; т. 3, с. 298]. Очевидно, что это инструмент ковчегов Центральной Азии, а название лютни "... оклу quoiz (смычковый кобуз)—тюркских народов Средней и Передней Азии (XIII в.)" [10], от тюркского слова qovuz, произносимого для изгнания злого духа [13, сс. 461-462],—дает возможность предположить, что инструмент использовался шаманами.

Описание монгольской плекторной лютни есть у Б.Смирнова: "Популярный струнно-плекторный инструмент шанза (в старину шудургоу) — своеобразная гитара Востока — имеет длинный гриф, небольшой овальной формы корпус с передней и задней кожаными деками и три шелковые струны... Шанза — излюбленный инструмент девушек, исполняющих песни богино-дуу. Бархатный тембр звука и разнообразные приемы звукоизвлечения, большой диапазон и широкие возможности выразительной игры, как сольной, так и оркестровой, — все эти качества сообщают шанзе богатые художественные и технические достоинства. Звучение ансамбля шанзисток, кантиленное в тремоло, остро ритмическое в бряцании, рокочущее в стаккато пиано, производит ни с чем не сравнимое впечатление". Общая длина инструмента 117 см, длина грифа 83 см, длина струн до подставки 95 см, высота мембраны 28 см, ширина — 18 см, глубина корпуса 8,5 см [14, с. 52]. Ценны сведения о звучании инструмента и его использовании в традиционном инструментальном музицировании: играют как женщины, так и мужчины, но преобладает женское, причем ансамблевое музицирование. Способ звукоизвлечения — как плектром, так и щипком, на что указывает ремарка автора "остро ритмическое в бряцании". Кстати, бряцание указательным и большим пальцами при согнутых среднем, безымянном и мизинце — исключительно женский прием исполнительства, чрезвычайно характерный для женщин Восточного Туркестана, Средней Азии и других стран Востока, известный с древности и весьма популярный в последние века.

Женское исполнительство — инструментальное, вокальное, танцевальное, — известно и высоко ценилось с древнейших времени. Входя в состав драгоценностей, таких как шелк, нефрит, лошади, серебро и мн. др., музыканты с различными музыкальными инструментами, преимущественно молоденькие женщины и девушки — танцовщицы, певицы, инструменталистки, различными путями попадали в Китай и далее на Восток из государств Западного края. Захватываясь в виде трофеев, приносимые в дар китайским императорам, как дипломатические подношения и проч., — музыка, инструменты, танцы активно транспортировались по всему руслу Шелкового пути. Взаимообогащению культур способствовала политика китайских императоров, особенно эпохи Суй-Тан, всячески поощрявших иноземную или варварскую (хускую, от "ху" — варвар) музыку. Конец эпохи Суй и время правления династии Тан отмечены особенно пышным расцветом культуры и музыки при китайском дворе, когда многие придворные музыканты, равно как музыкальные инструменты, пьесы, танцы и проч., по сути представляли собой россыпь музыкальных культур государств Западного края.

О популярности женского инструментального исполнительства в Монголии X-XIII вв., причем в ансамблях и оркестрах, пишет В. Васильев, ссылаясь на свидетельство китайского путешественника: "Когда царь выступает в поход, за ним следует женский оркестр, состоящий из 17-18 красавиц, весьма искусных в игре. Они играют большей частью на 14 струнном инструменте. Когда наш посланник прощался, то царь приказал провожатому: "В каждом хорошем городе останавливай его на несколько дней, давай лучшего вина, чаю, пищи, чтобы хорошие мальчишки-музыканты играли для него на флейте, а красавицы бряцали на инструментах" [15, с. 234-235].

Шанза бытует и в народной инструментальной музыке бурят под названием чанза или шанза. Традиционный струнно-щипковый инструмент бурят имеет 3 струны, "... с деревянным корпусом овальной формы, сверху и снизу затянут мембраной (часто из змеиной кожи) или закрытым деревянными деками. Шейка без ладов. Она непосредственно переходит в головку. Колки деревянные. Струны шелковые или металлические. Инструмент имеет

лишь ограниченное распространение, главным образом среди отдельных музыкантов профессионалов, которые в ансамблях применяют чанзы двух размеров (большую и малую), снабженные ладами, из орехового дерева. Чанзы первая, вторая, альт и бас введены в Оркестр народных инструментов Комитета радиовещания и телевидения Бурятской АССР" [16, с. 189]. Итак, кроме вариантов названия шанзы и возможной замены кожаной мембраны на деревянные деки, в Бурятии наблюдается осязаемое сужение круга функционирования инструмента в традиционном инструментальном музицировании, а в последние годы — вплоть до "отдельных музыкантов профессионалов". И если популярный народный инструмент бурят чанза был "без ладов", то в народно-профессиональной среде лютню снабжают ладами и появляются ее разновидности: в ансамблях два вида (большие и малые), а в оркестрах — четыре, по аналогии со смычковыми в европейском симфоническом оркестре (первые, вторые скрипки, альты и виолончели).

Некоторую полемику среди исследователей вызвал вопрос о происхождении инструмента. Не всегда плодотворно искать родину того или иного органа по его названию. Часто предмет или явление культуры того или иного народа, будучи заимствованным или привнесенным, на другой почве обрастает местными обозначениями. Так произошло с музыкой, инструментами, танцами и песнями Западного края, привнесенными в Китай, где вся терминология, включая названия инструментов, танцев, песен, музыкальных пьес и т. д. были заменены китайскими обозначениями за редкими исключениями, когда сохранился их реликт. Позже — с арабским нашествием и исламизацией, музыкальная терминология на огромной территории стала единой, равно как в последнее время почти весь музыкальный мир пользуется итальянским языком для обозначения известных всем инструментов симфонического оркестра, штрихов, нюансов и т. д. Именно название шанза позволило некоторым авторам считать, что инструмент "китайского происхождения (саньсянь)" [16, с. 189]. И. Аллендер, хотя и выводит этимологию названия шанзы — саньсянь от китайских "сань" — три и "сянь" — струна, что соответствует реальному числу струн на этой пикололютне, приходит все же к выводу, что инструмент "не китайского происхождения" [17, с. 17].

Кроме шанзы в инструментальной музыке бурят, как и у монголов, бытуют смычковые хучир и моринхур — под теми же названиями и идентичные по морфологии. Хур — общее обозначение для музыкального инструмента в монгольском языке и применимо к различным инструментам. Моринхур имеет трапециевидный корпус, обтянутый иногда только с лицевой, иногда с обеих сторон кожей. Гриф — узкий, длинный, без ладов. Характерная особенность — головка в виде конской головы, загнута вперед. Часто и хучир имеет головку в виде конской головы, иногда — головы дракона, лебедя или верблюда, — также загнутую вперед. Любопытно, что более раннее название шанзы — шудургоу, как пишет Б. Смирнов, и соответствует монгольскому "шудрага", что значит прямой. Возможно имеется в виду прямая головка у шанзы, в отличие от хучира и моринхура. А. М. Каратыгина дает довольно широкий ареал распространения родственных моринхуру инструментов: "В Китае этот инструмент называется матоуцинем, у тувинцев — тошпулурум, родственные моринхуру — хучир (монголов, бурят), хуур (Бурятия), икили (Алтай), пи-уан (Тибет), эху, эрху, сыху и т. д. (Китай)" [6, с. 64]. Все эти инструменты объединяет, возможно, фракционный способ звукоизвлечения, а в остальных параметрах — например морфологически, между ними принципиальная разница, которая очевидна даже при сравнении моринхура и хучира.

Важной для нас является информация о бытовании у уйгуров илийской долины XIX в. целого ряда музыкальных инструментов с китайскими названиями. Это сыху (сыхуза),

эрху (ырхуза), зын, пипа и шанза, или как пишет Н. Пантусов: "Шенза или сань-шенза": состоят они из кузова-обечайки, обтянутого с двух сторон кожаной мембраной и грифа без ладов. Мембраной служила рыба кожа (по кит. "ша-ю-пи"). Инструмент имел три жильные струны (зи-шен — тонкая, ы-шен — средняя и ло-шен — толстая) и обладал "звенящим" звуком. Илийцы извлекали звук щипком [18, сс. 5, 9]. В XIX в. шанза уйгуров идентична шанзе монголов и чанзе бурят. Варьировался материал, используемый для деки, а также для струн. Показательно, что обозначения сегментов инструмента и названия струн даны на китайском языке — так, как они использовались по отношению к нескольким инструментам в практике инструментального музицирования уйгуров XIX в. Н. Пантусов высказывает мнение, что шенза "перенята от китайцев. Это тот же ревоет таранчей на китайский лад — хытайчи ревоет" [там же], т. е. китайский раваб. Таранчами называли уйгуров, переселенных в илийскую долину из Восточного Туркестана (1770-х г.). Раваб — древнейший уйгурский народный плектронный хордофон, бытующий в уйгурском инструментарию по всем местам их обитания. По локальным зонам различается две разновидности уйгурского раваба: доланский и кашгарский. Более древняя разновидность кашгарского — койчилар раваб (пастушеский раваб), — все реже встречается в практике инструментального музицирования. Характерной особенностью кашгарского раваба является наличие у основания шейки двух, симметрично расположенных роговидных отростков, а также загнутая назад головка. Эти детали, не имея практического значения и являясь реликтами, несут на себе более древние следы, связанные с космологическими представлениями, культом огня, рогатого скота, антропоморфизма, соляризма, религиозного ритуала и др. — словом древней кочевой культуры.

Радиус обитания уйгуров был весьма широк, а "Материальная культура древних уйгуров имеет глубокие центральноазиатские корни, и именно уйгуры начали серьезно насаждать в центральноазиатских степях и Южной Сибири оседлую цивилизацию с обширными многоквартальными городами и крепостями... Своеобразная и высокая культура древних уйгуров оставила значительный след в истории Центральной Азии и Южной Сибири" [19, с. 54]. Грум-Гржимайло, приведя цитату Фасаня о том, что подъезжая к Карашару, он записал: "прибыл в землю Уй" (399 г.), добавляет "...уйгуры действительно жили в IV в. в землях Восточного Туркестана" [20, с. 303], а "в V в. значительная часть гаоюйцев (ок. 100 тыс. юрт), перекочевав в район Турфана, образовала государство Гаоюй... В период Суйской династии (589-618) гаоюйцы были известны под именем теле. ... Основу конфедерации теле составляли племена уйгуров" [21, с. 88]. Именно с Восточным Туркестаном связана окончательная консолидация уйгуров в единый народ, а "с VIII в. уйгуры выступали в роли культуртрегеров Центральной Азии и сохранили это свое значение в течение ряда столетий" [22, с. 221]. На протяжении последних двенадцати веков уйгуры проживают на территории Восточного Туркестана или по нынешнему административному делению СУАР — Синьцзян-Уйгурский автономный район КНР.

С Монголией уйгуров связывают давние и прочные контакты. На территории современной Монголии в середине VIII в. было создано Уйгурское государство: "Период существования в степях Центральной Азии Уйгурского каганата (745-840 гг.), — блестящая страница в истории уйгуров. Создав свое независимое государство, они достигли значительных успехов не только в военной области, но также в хозяйственной и культурной жизни", [23, с. 55], а "...после восстания Ань Лу-шаня (755-763 гг.), ... каганат стал самой могущественной державой Восточной Азии" [23, с. 65]. Именно к уйгурам обращались монгольские императоры за помощью, когда нуждались в деньгах, "на-

пример, при одном Угэдэ заплачено было им в счет долга 76 тыс. серебряных слитков; равным образом, когда князья крови и вообще сильные люди той эпохи нуждались в жемчуге и других камнях, в Уйгрии же посылали они людей своих за всем этим..." [20, с. 302]. После монгольского завоевания лучшая часть населения Восточного Туркестана была уведена в завоевательные походы, а монголы переняли уйгурскую письменность. Сведения об этом содержатся в монгольской хронике династии Юань, а также "... в биографиях выдающихся деятелей, среди которых было много уйгуров" [24, с. 12].

В раннем средневековье, после переселения уйгуров с территории Монголии в Восточный Туркестан, их традиционный инструментарий претерпел радикальные изменения. Трансформация шла медленно, но вместе с новыми эстетическими вкусами, критерием звукоидеала, интонацией — к позднему средневековью произошли существенные перемены не только отдельных инструментов, их групп, видов, но и всей музыкальной культуры уйгуров. Склонность к открытости, восприятию и активной творческой переработке культурных достижений, особенно музыки, пожалуй, одна из ярчайших черт национального характера уйгуров. Музыкальные инструменты привнесенные в инструментарий уйгуров из других культур, подверглись различным изменениям — подчиняясь музыке, ритмам, интонационной канве и проч., более того — шла локализация по географическим зонам внутри Восточного Туркестана и местам обитания уйгуров на территориях Казахстана, Узбекистана, Таджикистана, Киргизии и др.

Шанза в инструментарию уйгуров XX в., по сравнению с описанной шанзой XIX в. илийских уйгуров, существенно изменилась. Обычно она изготавливалась из древесины шелковицы, иногда ели или урюка. Корпус-резонатор овальной формы и с обеих сторон обтянут кожей. Гриф — узкий, прямой и длинный — переходил в корпус; инструмент не имел ладов. Общая длина шанзы 110-120 см, длина мембраны — 30-35 см, ширина — 20-22 см, глубина корпуса — 6-9 см. Все чаще используя народно-профессиональными исполнителями в различных сочетаниях с другими уйгурскими инструментами — для исполнения инструментальных пьес, аккомпанируя танцам и пению, сопровождающая исполнение монументального инструментально-вокально-танцевального цикла "12 мукамов" — шанза подвергается изменениям. Принципиально новым, в отличие от шанзы монголов и чанзы бурят, является использование этого хордофона у уйгуров как смычкового. Фрикционный способ звукоизвлечения в свою очередь изменил позу исполнителя: инструмент стали держать не горизонтально, как все щипково-плектронные, а вертикально, — оперев основание корпуса о колено игрока. Новое положение инструмента в руках исполнителя увеличило нагрузку на гриф и, соответственно, на полый корпус — резонатор. Во избежание деформации резонатора при игре смычком (натяжение струн и вес левой руки на грифе) — стали делать сквозной гриф, который проходит через резонатор и переходит в деревянный или металлический штифт на основании корпуса. Кроме того на грифе появились ладки, а число струн увеличилось до шести. Вместе с илийскими уйгурами шанза получила широкое распространение у уйгуров Казахстана, особенно в г. Алма-Ате. С 1934 г. в среде народно-профессиональных музыкантов, а позже — в составе оркестра уйгурских народных инструментов Уйгурского театра драмы и муз. комедии г. Алма-Аты, происходят дальнейшие изменения шанзы. В основном все новшества принадлежат замечательному музыканту, солисту оркестра уйгурских народных инструментов, исполнителю на многих музыкальных инструментах уйгуров Касымджану Иминову. Изменяется форма основной подставки под струны на мембране: по аналогии с уйгурским

хордофоном сатаром, на подставке делается специальное возвышение для пары основных игровых струн, так что при звукоизвлечении смычком остальные четыре струны, расположенные ниже, не задеваются, а лишь резонируют. На грифе навязываются жильные ладки числом от 15 до 17. Шанза используется как мужской инструмент, сольно, в ансамблях и оркестрах уйгурских инструментов. При сольном исполнении основные струны настраиваются по голосу певца от "Ля" до "Ре". При звучании в ансамблях и оркестрах традиционна настройка на "Ре". Настройка шести струн шанзы уйгуров следующая:

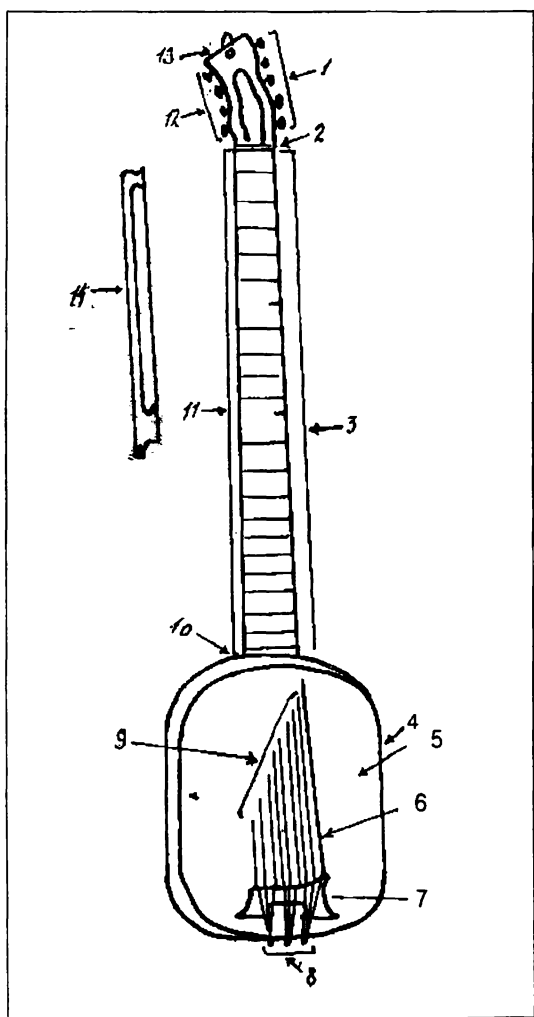


Рис. 1. Шанза: 1 — Колки (кулаклар), 2 — Верхний порожек (кичик тапкя), 3 — Основные жильные ладки (тиркич пядиляр), 4 — Корпус-резонатор (беши), 5 — Мембрана из кожи (теря узлюк), 6 — основная жильная игровая струна (асасий тиркич тар), 7 — нижняя основная подставка (асасий тапкя), 8 — пуговка для закрепления струн (тугмича), 9 — стальные резонирующие струны (сим тарлар), 10 — шейка — место соединения корпуса с грифом (бойины), 11 — гриф с ладками (дастэ), 12 — верхняя часть грифа (дастз учи) — головка, 13 — петелька для подвешивания инструмента (ильгуч), 14 — смычок (кямян).

В дальнейшем число струн было увеличено до девяти, а ладков на грифе стало 21: 19 основных и 2 дополнительных (см. рис. 1). Существенно, что изменилась дифференциация струн: одна игровая и восемь

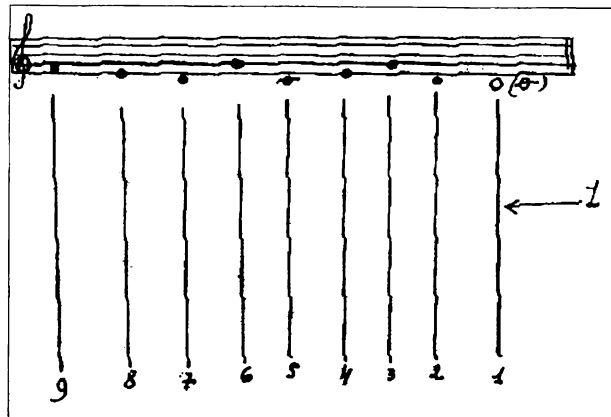


Рис. 2. Настройка девяти струн шанзы: одной мелодической и восьми резонирующих; 1 — основная мелодическая струна; 2—9 — резонирующие струны.

резонирующих. Соответственно изменились звукоряд и диапазон игровой струны (увеличился до 2-х октав), а также строй резонирующих струн (см.рис.2). Инструмент транспонирующий, то есть звучит на октаву ниже записи. Звук извлекается чаще всего смычком от скрипки. Любопытно, что фрикционный способ звукоизвлечения закрепился на шанзе лишь у уйгуров, у монголов и бурят — она по-прежнему используется как плекторно-щипковая. Прекрасный знаток уйгурской музыки, виртуоз-исполнитель, яркий музыкант К.Иминов не только значительно усовершенствовал шанзу, но и блестяще овладел игрой на ней. Шанза постоянно звучала на различных концертах и музыкальных представлениях, а в 1939 г. — в г. Москве — в составе ансамбля музыки и танца уйгуров Казахстана на сцене Большого театра и на открытии ВДНХ. (см.рис.3). В программах концертов декады Казахстана в Москве участвовали известные уйгурские музыканты: А.Акбаров, Н.Кибиров, К.Иминов, Б.Исраилов, Р.Талипов, Т.Садирова, М.Кибиров и др. (см. рис.4). Это был период наиболее активного функционирования шанзы в инструментальной культуре уйгуров первой половины XX в. В руках профессионального музыканта К.Иминова шанза конструктивно изменилась и зазвучала на "уйгурский лад". Звук у шанзы густой, богатый обертонами, приглушенно-бархатный и по тембру сходен со звучанием виолончели. Характерно исполнение на шанзе протяжно-лирических инструментальных пьес и песен. Часто шанза звучала в сочетаниях с дутаром, тамбуром, равабом, геджаком, или в оркестре — с духовыми и ударными инструментами. Уйгурская шанза получила все обозначения сегментов на уйгурском языке, звучание ее органично влилось в хор уйгурских народных инструментов, и она получила признание у широкой публики. К сожалению во второй половине XX в. в Казахстане

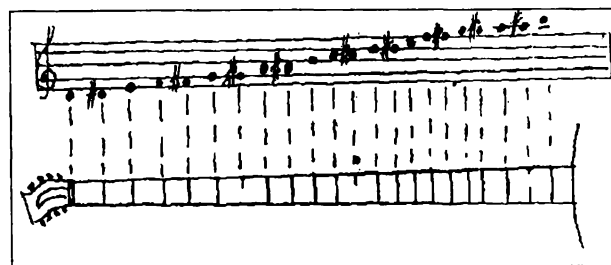


Рис. 1. Гриф с ладками. Звукоряд и диапазон.

шанза практически выбыла из употребления. Причин может быть много: общий упадок интереса к народному творчеству вообще и музыке в частности; кризис социально-экономический и распад государства; уход учителей и мастеров, в связи с чем прерывается связь традиций, гибнут школы инструментального музицирования, уходят мастера по изготовлению музыкальных инструментов, исполнителей, и т.д. Что касается шанзы, то со смертью К.Иминова практически никто не концертировал более с этим инструментом. Возможно шанза, как и любой другой

музыкальный инструмент, попадет еще в руки музыканта-исполнителя-творца, который возродит ее к новой жизни и она вновь запоет своим прекрасным голосом уйгурские мелодии.

Завершая статью, хочу выразить особую благодарность информаторам, сообщившим сведения о бытовании шанзы у уйгуров в первой половине XX в.: Низаму Кибирову — композитору, инструменталисту, участнику декады Казахстана в Москве в 1939 г. (в возрасте 14 лет); а также ныне покойному Касымджану Иминову, с кем автору посчастливилось общаться.



Рис.3. 2-й справа сидит — К.Иминов с шанзой, 1939 г.



Рис.4. Акбаров А., Кибиров Н., Иминов К., Исраилов Б., Талипов Р., Садирова Т., Кибиров М. — сидят (средний ряд). 1939, Москва, открытие ВДНХ.

Примечания

1. Руднев А.Д. Материалы по говорам Восточной Монголии. СПб., — 1911; Мелодии монгольских племен. // Записки Императорского РГО по отделению этнографии. — Том XXXIV. /Сб. в честь 70-летия Г.Н.Потанина. — СПб., — 1909 г.
2. Владимирцов Б. Я. Этнолого-лингвистические исследования в Урге, Ургинском и Кентэйском районах. // Сб. "Северная Монголия". II. Изд. АН СССР. — Л., — 1927.
3. Кондратьев С.А. О работах по изучению монгольской музыки в октябре-декабре 1923 г. Изд. РГО, Т. LVI, вып. 1. — М., — 1924.
4. Смирнов Б.Ф. Музыкальная культура Монголии. — М., Музгиз, 1963; Монгольская народная музыка. М., — Сов. комп., — 1971; Музыка Народной Монголии (Послеслов. Л.Н.Лебединского). М., — Музыка, — 1975.
5. Берлинский П. Монгольский певец и музыкант Ульдзуй-Лубсан-хурчи. — М., — 1933.
6. Каратыгина М.Н. Отражение мировоззрения монголов в традиции игры на моринхуре. (Музыкальные традиции стран Азии и Африки). Сб. ст. М., — 1986.
7. Каратыгина М., Дорволжингийн Оюунцэцэг. О смысловой многозначности ладовых монгольских музыкальных терминов. (Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. Сб. научн. трудов. М., — 1990.
8. Кондратьев С.А. Музыка монгольского эпоса и песен. М., — 1970.
9. Hamilton J.R. Le conte bouddhique du Bon et du Mauvais prince en version ouigoure. — Paris, 1971, — LXX, 7, p.43; XXI, 1.
10. Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов. // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2, — М., — 1973.
11. Дончев Слави. Към въпроса за произхода и най-ранната поява на струнните лъкови инструменти в Европа /Музыкални хоризонти. София бюллетин. Съюз на Музикалните зейци в България. № 4, — 1984. — С.102-138.
12. Махмуд Кошгарий. Туркий сўзлар девони. / Девону луготит тўрк / Ўч томлик. Тошкент, Фан, т. 1. — 1960, — Т.2. — 1961; Т.3. — 1963.
13. Древнетюркский словарь. Алма-Ата, АН Каз.ССР — 1969.
14. Смирнов Б.Ф. Музыка народной Монголии. М. — Музыка — 1975.
15. Васильев В.П. История и древности Восточной и Средней Азии с X до XIII века, с примечанием перевода китайских известий о киданях, чжурчженях и монголо-татарах. СПб. — типогр. Имп. АН — 1957.
16. Вертков К.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2-е, М. — Музыка — 1975.
17. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. / Авторизованный перевод с кит. под ред. и с дополн. И.З.Алендера. М. — Гос. муз. изд. — 1958.
18. Пантусов Н.Н. Таранчинские песни / записки Имп. РГО — Т. XVII — Вып. 1. СПб. — 1890.
19. Кызласов Л.Р. Культура древних уйгур (VIII-IX вв.) // Археология СССР. Степи Евразии в эпоху средневековья. М. — Наука — 1981.
20. Грум-Гржимайло Г.Е. Описание путешествия в Западный Китай. В 3 т. Изд. 1-е — СПб. — 1896.
21. Краткая история уйгуров /Авторский колл. Отв. ред. Г.С.Садвакасов, Г.М.Исхаков. Алма-Ата. Фильм, 1991.
22. Захарова И.В. Материальная культура уйгуров Советского Союза // Среднеазиатский этнографический сборник. П.М. — Изд. АН СССР — 1959.
23. Малявкин А.Г. Реальное значение термина "гун" в сообщениях китайских источников, касающихся сношений уйгуров с Китаем в X в. // История и культура Востока Азии. Т.3 — Новосибирск — 1975.
24. Малявкин А.Г. Источники по истории уйгуров IX-XII вв. / Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. докт. ист. н. — 1971.