

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-93-102

ON THE QUESTION OF THE SPATIAL AND VOLUMETRIC POSSIBILITIES OF MONODY

Summary: The purpose of the article is to prove the unfoundedness of the characterization of monody as “one-dimensional” or “two-dimensional” and to refute the prevailing opinion about its limited, in comparison with polyphonic compositional creativity, abilities to model volumetric-spatial images. To achieve the goal, the author resorts to such a logical technique as comparison; draws on data obtained by fine arts and literary scholars and arrives at new results. Following the traditional path and hypothetically allowing, after predecessors, the possibility of comparing monody and ornament, the author examines different types of ornamental art and shows that even with this approach the similarity of monody with ornament cannot justify conclusions about its “one-dimensionality”. On the contrary, even such a comparison confirms that the linear nature of monody does not at all exclude the possibility

of creating three-dimensional (volumetric) spatial images. Based on B. Rauschenbach’s discoveries, the author compares the perception of monody and polyphony of the European type with the perception of historically different systems of perspective in painting. The conclusion is drawn: from a scientific point of view, it is incorrect to characterise monody as “one-dimensional” (“two-dimensional”), polyphony as “three-dimensional”, to evaluate their ability to reflect the perception of this coordinate of the world picture, comparing the phonic images of space created by them, since monody and polyphony are phenomena of different stages, reflecting historically different ideas about space and functioning within the framework of different artistic and aesthetic systems.

Keywords: *maqom, monody, musical space, space model, B. Raushenbach, monody and ornament*

Every researcher who studies the vocal parts (*nasr*) of such a phenomenon of classical eastern heritage as Shashmaqam has to deal with a number of well-established and sanctioned by predecessors’ authority opinions. The idea of monody as a phenomenon incapable of modelling volume¹, “single-line”², even as

a “pure” embodiment of time, “disconnected” from space, is one of them.

To substantiate this characteristic, related art is appealed to and analogies between monody and ornament are drawn. Representatives of Eastern culture and Orientalist scholars often resort to this technique. On this basis, researchers, who turn to their works, are able to interpret the very fact of likening one phenomenon to another as evidence of the essential identity of the compared objects. This cannot but cause objections: firstly, any comparison of artistic phenomena belonging to different types of art allows us to identify only individual features of commonality between them. Secondly, representatives or researchers of Islamic (symptomatically, not Indian!) culture resort to the comparison of “music-ornament” not with the goal of

1. S. Galitskaya notes: “The spatial associations which appear when perceiving music often reflect the three-dimensionality of real space — its horizontal, vertical, depth — in a word, its volume.” [5, pp.13–14]. Further we read: “Monody (as its “ideal” monophonic version) is characterised by a sequential alternation of sounds, representing only the horizontal aspect.” [Ibid]
2. S. Galitskaya writes: “The term ‘one linearity’ is derived from the concept ‘linearity’”. Further, she explains that monody is: “...an extension that lies in one dimension”. This conclusion, as well as the phrase quoted by the author from F. Saussure’s *Course in General Linguistics*, allows the researcher to equate “verbal thinking” with “monodic thinking”. [5, pp.17–18]

substantiating the “linearity” of Eastern music and its ability or inability to create spatial images, planar or three-dimensional, but with the goal to emphasise the abstract nature of monody (usually instrumental), predetermined by the artistic and aesthetic ideal of Islam, or point out structural similarities between the first and the second.

Let us cite as an illustration the words of a researcher from Egypt, Samha El-Kholy, who defines the specifics of monody improvisation: “At its core, we have abstract art, a sound parallel to the abstract visual art of Islam. The love of ornament is one of the constant trends that prevails throughout the art of Islam. It not only expresses a purely aesthetic function but also performs structural functions. In music, ornamentation is a means of identifying the supporting steps of the maqam” [13, p. 183].

A similar example is Farabi’s statement about instrumental music, which “...can be likened to ‘an ornament with a design that does not resemble any real things but is capable of pleasing the eye’”. This example is given by S. Galitskaya; however, the fact of comparison is presented as evidence of the identity of monody and ornament (the situation described above) and from this she draws a conclusion about the “linear” essence of monody [5, p. 14].

What has been said, however, does not mean that comparing monody with examples of fine art has no scientific prospects. When studying instrumental samples, for example, sections of the *Mushkilot* of maqom, this approach demonstrated its productivity [11]. However, with the vocal parts of maqom (*nasr*), everything is more complicated since, as noted above, the empirical experience of their perception immediately casts doubt on the fact that monody is incapable of creating spatial-dimensional images³. Does this mean that in this case, turning to related art in search of justification for direct auditory impressions is useless?

It is not if, for example, by recognizing points of similarity with ornament, we clarify and expand the usual ideas in musicology about its expressive capabilities. Such information will help clarify the situation or at least shake the belief in the inviolability of established stereotypes and encourage further reflection.

Of course, a line is one of the main means of expression for masters of ornamentation. The latter,

3. These images are different in the *Mushkilot* and *Nasr* sections. An ear immediately captures this; however, it is not mentioned in scientific works.

however, does not exclude the possibility of creating a three-dimensional effect. According to the authoritative opinion of B. Vipper, “...every line depicts, creates the illusion of a plastic form. Ingres liked to say: ‘Every line has an inherent tendency to be not flat but convex’” [3, p. 32].

Samples of oriental ornaments are different: not necessarily each, as Vipper points out, is “a flat image where the expressiveness of two-dimensional space is based on complex, whimsical correlations of various lines”⁴. Although an ornament is always a pattern on a plane; it is not always oriented towards its identification. One of the varieties of ornament, the so-called *arabesque* (namely, music is compared with it), recreating “unsteady images of this world” which “are passing dreams” [9, p. 51], is often aimed at “destroying” the plane or creating the illusion of volume. This could be a carpet, where the texture itself blurs the contours and predetermines the pictorial, colour-plastic interpretation of what is depicted, or ganch carving, beloved in Central Asia, creating the effect of transparent lace, “woven” from the air — the result of the play of chiaroscuro on a carved surface. This feature, for example, allowed A. Shchusev, who sought to convey the spirit of oriental art and who designed the building of the Navoi Bolshoi Theater of Opera and Ballet in Tashkent, to include carved ganch panels, the basis of which was not the plane of the wall but mirrors destroying it, in the interior design. No matter how one evaluates this fact from the point of view of classical canons, the use of this technique was made possible by an objectively existing and quite clearly expressed tendency in Islamic ornamentation.

Finally, throughout the Muslim world, an ornament of coloured tiles covered with glaze is common, where one colour tone “pushes out” another, and shimmering highlights on the surface create a deceptive effect of depth.

Thus, the similarity of monody with ornament cannot justify conclusions about its “one-dimensionality,” “inability” to create a third spatial dimension, or “limited” capabilities in this regard [5, p. 15]. However, it corresponds to deeply rooted, sometimes unconscious Eurocentric ideas about the East as “lagging behind the West” and, therefore, by inertia, is taken for granted.

4. In this context, monody is already recognized as “two-dimensional” [5, p.14].

It seems that comparison with ornament allows us to realise that the linear nature of monody does not at all exclude the possibility of creating three-dimensional (volumetric) spatial images. Of course, under the obligatory condition that specific examples of ornamental art that existed in the Muslim East at a certain historical time, for example, during the formation of Shashmaqam⁵, will be used as material for comparison.

Thus, empirical experience proves that spatial images created by monody art are different from the analogues produced by polyphonic music. However, does this mean that they are always “one-dimensional” or “two-dimensional”, that monody creates images of “flat” space, imperfect in comparison with the images created by polyphonic music?

We can try to answer this question by using data obtained by fine arts researchers. In this area, Eurocentric stereotypes also dominated for a long time — in painting, where the Renaissance doctrine of perspective (the rules for depicting three-dimensional objects on a plane) seemed to be the standard and the only scientific one, although its inconsistency with living visual perception was discussed.

Nevertheless, Academician B. Rauschenbach managed to create the “necessary equation for the functioning of the brain” and on this basis to mathematically describe the “brain picture” that arises “in the mind of a person looking at some specific objective (external) space” [12, p. 4]. He proved that “a person sees space differently: near space — according to some laws, more distant — according to others” [ibid., p. 85]. Thus, the researcher points out: “Mathematical analysis of the equations of perceptual perspective (‘brain picture’ that appears in the mind — N. Ch.) shows that a person sees the nearest surrounding space according to the laws of parallel perspective, that is, axonometry” [12, c. 64].

It turned out that axonometry (parallel perspective), which dominated in both the East and the West until modern times and was considered a “naive and imperfect way of depicting” (here, a parallel arises with ideas about the volumetric-spatial capabilities of monodic art), is in fact the “queen” of perspective systems “due to its truly unique qualities” [12, p. 4]. Thus, “the reverse perspective of the Middle Ages received a mathematical justification and be-

5. As Y. Plakhov did [11].

came a legitimate version of the scientific system of perspective” [ibid., p. 4].

It is irrefutable that “the final subjective space of visual perception is developed by the brain” [12, p. 10]⁶, that “photographic perspective greatly distorts the transmission of natural visual perception” [12, p. 47]⁷, and that during the Renaissance, “only the simplest version of the countless number of mathematically equally rigorously substantiated possible perspective systems” was discovered [12, p. 230]. The scientist specifically stipulates that the cardinal conclusion of his research is this: not even the most ideal system of scientific perspective can serve as a standard for a correct image; only the visual perception (brain picture) can be the standard [12, p. 22].

It is logical to assume that space recreated by monodic music (like reverse perspective in painting) reflects human ideas with the same degree of reliability as the music of the New Age — it is to the same extent the result of human experience. And it is logical to ask the question: what if the situation with hearing is the same as with vision, so “by ear” we perceive different spatial plans as variably as “by eye”? Is it possible that in music, one or another musical-aesthetic system, like different perspective systems in painting, subordinates the real auditory perception of space to achieve harmony in a musical opus, but, in fact, each of them exactly corresponds to the perception of some spatial plane? While this is unknown, is it possible to compare the capabilities of monody⁸ and polyphony in recreating three-dimensional (volumetric) space?

Monody and polyphony developed in parallel with the fine arts; the latter do not provide any grounds for asserting that in the East (as in Rus’, or in Europe before the Modern Age) the concept of “volume” did not exist, and that volume was not recreated at all in painting and ornamentation.

Direct auditory perception shows: the monodic art of the East is capable of generating no less vivid volumetric-spatial associations than the pol-

6. B. Rauschenbach explains: “Human visual perception produces, in Helmholtz’s figurative expression, “unconscious conclusions” when it builds the appearance of perceptual space based on a retinal image”. A person does not see the optical projection of external space formed on the retina of his or her eye [12, p. 103].

7. Photographic perspective corresponds to the «retinal image» rather than the perceptual one.

8. In particular, F. Ulmasov writes about the specific implementation of multidimensionality in Eastern monody, as an attributive property of thinking and perception. [15].

yphonic art of the West. (Before B. Rauschenbach's discovery, artists and researchers of painting could also rely solely on their direct perceptual sensation.) However, of course, this is not the case if a living musical image is reconstructed only from a line of musical notation (which researchers of musical folklore⁹ have repeatedly warned against) since in monody, phonism¹⁰ acts as the main factor producing the illusion of volume.

The specific manner of intonation¹¹ that distinguishes eastern singers (the voice seems to "swing" around the main tone, maximising the possibilities of free tuning, not limited by European temperament and musical notation), the timbre of a tanbour¹² and special methods of sound production¹³ used by a performer together give the effect of phonic "thingness" of each sound, fullness of the sounding space. For example, in the shebe of the vocal part of the maqom, where, not counting the usul, two voices are actually heard, sometimes isolated, sometimes merging in unison — a singer and a tanbur; the latter, dull and dry, with a subtle metallic tint, becomes, as it were, a solid foundation, the centre of the filled overtones of the sphere resulting from the natural vibration of the strings and the intentional vibration of the human voice. A phonic complex is formed, associated with plastic-volumetric space.

The effect of filling the space is greatly enhanced in the tarona following the shebe where an ensemble

of voices (three or more) sings in unison. The contrast of phonic images — transparent-airy in shebe and almost palpably material in tarona — are empirically felt heterogeneous images of space. Of course, they are not similar to those produced by the music of the New Age; however, this does not mean that they do not create a spatial-surround sound effect.

In the light of the described discoveries in the field of related art, it makes sense to wonder: has ordinary "by ear" consciousness always perceived and comprehended space as it is understood in modern times and is reflected in Beethoven's symphonies, for example?

During the evolution of human culture, ideas about space have changed. Literary scholars¹⁴ have long described the spatiotemporal models produced by a literary text at historically different stages: rationalised¹⁵ and mythopoetic (chronotope). The first one is formed in the European culture of the New Age and represents the aesthetics of anti-traditionalism. The mythopoetic indivisible chronotope, in turn, which is a legacy of the archaic era, dominates in cultures subordinate to the aesthetics of traditionalism.

Monody and polyphony of the European type are phenomena of different stages. They reflect historically different ideas about space (and time) and function within the framework of various artistic and aesthetic systems: monody in the aesthetics of traditionalism and polyphony, developed in composers' work, in anti-traditionalism. Therefore, they aim to create different spatiotemporal patterns.

Hence the conclusion follows: to give spatial characteristics of monody and polyphony ("one-dimensionality", "three-dimensionality"), to evaluate their ability to reflect perceptual space, resorting to comparing the phonic volumetric-spatial images they create, is incorrect from a scientific point of view. Just like comparing different systems of perspective in painting based on the principle of their correspondence or non-compliance with photographic perspective.

9. I. Zemtsovsky warns: "...some elements of folk singing cannot be expressed in generally accepted notation. According to a successful comparison by one folklorist, the notes of a song are like a butterfly dried on a pin: the "pollen" of live performance, which has the inimitable originality and charm of the national manner of intonation, disappears in them" [7, p. 8]. G. Golovinsky writes about the same thing: "Researchers have long noticed the striking dissimilarity between the impressions from the written recording of a folklore work — no matter how complete and accurate it may be — and the effect that it produces in a 'live' form. And this is not just appearances: it reflects the very essence of the matter" [6, p. 15].
10. In recent works on the genres of professional oral tradition, the phonological-spatial characteristics of the phenomenon are absent [see: 2; 10; 16].
11. I. Zemtsovsky specifically stipulates: "...the manner of singing is one of the most stable elements of folk tradition, and, therefore, it is not only a figurative but also an ethnic sign" [7, p. 13].
12. A tanbur is played with a metal plectrum (*nahun*) placed on the index finger. Melodic string is the upper one; a performer extracts resonating harmonies striking the others» [8, p. 46].
13. Traditional musical notation does not give an idea of live sound, recreating a special spatial image; the need to record specific methods of sound production has been repeatedly pointed out. Thus, back in 1978, S. Takhalov proposed a number of special notations in addition to traditional European musical notation [4, p. 229].

14. M. Bakhtin, A. Gurevich, E. Meletinsky, V. Toporov and others.
15. A rationalised model is "geometrized, homogeneous, continuous, infinitely divisible, equal to itself in every part" [14, p. 340].

REFERENCES

1. Averincev, S.S. 1981. Drevnegrecheskaja pojetika i mirovaja literatura [Ancient Greek Poetics and World Literature], [Pojetika drevnegrecheskoj literatury Poetics of Ancient Greek Literature].— M.: Nauka, pp. 3–14.
2. Aminova, K. 2020. "Makom Rost" [Makom Rost], *Vestnik nauki i obrazovanija* [Bulletin of Science and Education], no. 20–1 (98), pp.70–72.
3. Vipper, B.R. 2004. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the historical study of art], Moscow: Izd-vo V. Shevchuk, p. 368.
4. Makomy, mugamy i sovremennoe kompozitorskoe tvorcestvo [Makoms, mughams and modern composer creativity]: Mezhrespublikanskaja nauchno-teoreticheskaja konferencija [Inter-republican scientific-theoretical conference], Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva im. G. Guljama [Inter-republican scientific-theoretical conference], 1978, p. 259
5. Galickaja, S.P. 1981. *Teoreticheskie voprosy monodii* [Theoretical questions of monody], Tashkent: FAN, p. 92
6. Golovinskij, G. 1981. *Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX vekov* [Composer and folklore: from the experience of the masters of the 19th-20th centuries] — Moscow: Muzyka, p. 279
7. Zemcovskij, I. 1978. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie jetjudy* [Folklore and composer. Theoretical studies], L.; M.: Sovetskij kompozitor, p. 174
8. Karomatov, F.M. 1979. "Muzykal'nyj instrumentarij" [Musical instruments], *Istorija uzbekskoj muzyki* [History of Uzbek music], Moscow: Muzyka, pp. 44–54.
9. Massin'on L. 1978. "Metody hudozhestvennogo vyrashhenija u musul'manskih narodov" ["Methods of artistic expression among Muslim peoples"], *Arabskaja srednevekovaja kul'tura i literature* [Arab medieval culture and literature], Moscow: Nauka, pp. 46–59.
10. Matjakubova, S.K. 2020. "Kompozicionnaja model' chastej uzbekskih makomov" ["Compositional model of parts of Uzbek makoms"], *Problemy sovremennoj nauki i obrazovanija* [Problems of modern science and education], no 12–1 (157), pp. 75–77.
11. Plahov, Ju.N. 1988. *Hudozhestvennyj kanon v sisteme professional'noj vostochnoj monodii (na materiale instrumental'noj muzyki narodov Srednej Azii)* [Artistic canon in the system of professional oriental monody (based on the instrumental music of the peoples of Central Asia)] Tashkent: FAN, p. 160
12. Raushenbah, B.R. 1944. *Geometrija kartiny i zritel'noe vospriyatie* [The geometry of the picture and visual perception], Moscow: Interpraks, p. 240
13. Samha, Jel' Holi. 1973. "Tradicii muzykal'noj improvizacii na Vostoke i professional'naja muzyka" ["Traditions of musical improvisation in the East and professional music"], *VII Mezhdunarodnyj muzykal'nyj kongress. Muzykal'nye kul'tury narodov: tradicii i sovremennost'* [VII International Musical Congress. Musical cultures of peoples: traditions and modernity], Moscow: Sovetskij kompozitor, pp. 183–189.
14. Toporov, V.N. 1997. "Prostranstvo" ["Space"], *Mify narodov mira: Jenciklopedija: v 2 t. [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia: in 2 volumes]*, Moscow: Sovetskaja jenciklopedija, vol. 2, pp. 340–342.
15. Ul'masov F.A. 2016. "O mnogomernosti vostochnoj monodii" ["On the multidimensionality of eastern monody"], *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science], no 3, pp. 56–63.
16. Shajahmetova, A.K. 2022. "Makam v kontekste islamskoj muzykal'noj kul'tury" ["Maqam in the context of Islamic musical culture"], *Filosofija i kul'tura* [Philosophy and Culture], no 8, pp. 58–62

Натэлла Владимировна Чахвадзе

доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории и теории музыки
Магнитогорской государственной консерватории
(академии) им. М. И. Глинки,
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0001-8865-1067

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-4-93-102

К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕННО-ОБЪЁМНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ МОНОДИИ

Аннотация: Цель статьи — доказать необоснованность характеристики монодии как «одномерной» или «двухмерной» и опровергнуть сложившееся мнение о её ограниченных, сравнительно с многоголосно-композиторским творчеством, способностях моделировать объёмно-пространственные образы. Для достижения цели автор прибегает к такому логическому приёму, как сравнение; привлекает данные, полученные исследователями изобразительного искусства и литературоведами, и приходит к новым результатам. Следуя по традиционному пути и гипотетически допуская, вслед за предшественниками, возможность сравнения монодии и орнамента, автор рассматривает разные виды орнаментального искусства и показывает, что даже при таком подходе сходство монодии с орнаментом не может служить обоснованием выводов об её «одномерности». Напротив, даже такое сравнение подтверждает, что линейная природа монодии вовсе не исключает возможности создания трёхмер-

ных (объёмных) пространственных образов. Опираясь на открытия Б. Р. Раушенбаха, автор сравнивает восприятие монодии и многоголосия европейского типа с восприятием исторически различных систем перспективы в живописи. Делается вывод: поскольку монодия и многоголосие — феномены разностадиальные, отражающие исторически различные представления о пространстве и функционирующие в рамках разных художественно-эстетических систем, характеризовать монодию как «одномерную» («двухмерную»), многоголосие как «трёхмерное», оценивать их способность и возможность отражать перцептивное восприятие этой координаты картины мира, *сравнивая* создаваемые ими фонические образы пространства, с научной точки зрения — некорректно.

Ключевые слова: маком, монодия, музыкальное пространство, модель пространства, Б. Р. Раушенбах, монодия и орнамент.

Каждому исследователю, изучающему вокальные части («Наср») такого феномена классического восточного наследия, как Шашмаком, приходится сталкиваться с рядом устоявшихся и освящённых авторитетом предшественников мнений. Одно из них — представление о монодии как феномене, неспособном моделировать объём¹, «однолинейном»²,

даже как о «чистом» воплощении времени, «отключённого» от пространства³.

Для обоснования данной характеристики обычно апеллируют к смежному искусству и проводят аналогии между монодией и орнаментом. К такому приёму часто прибегают представители восточной культуры и учёные-ориенталисты.

нодия — это: «...протяжённость, которая лежит в одном измерении». Данное заключение, как и цитируемая автором фраза из «Курса общей лингвистики» Ф. Соссюра, позволяют исследовательнице поставить знак равенства между «вербальным мышлением» и «монодийным» [5, с. 17–18].

3. С. П. Галицкая указывает: «...ярче, самостоятельнее ощущается в монодии коренное свойство музыки — способность моделировать процессуально-временные параметры бытия, как бы автономизировавшиеся от пространственных» [5, с. 15].

На этом основании исследователи, которые обращаются к их трудам, получают возможность сам факт уподобления одного явления другому трактовать как доказательство сущностной идентичности сопоставляемых объектов. А это не может не вызвать возражений: во-первых, любое сравнение художественных феноменов, относящихся к разным видам искусства, позволяет выявить только отдельные черты общности между ними. Во-вторых, к сопоставлению «музыка-орнамент» представители или исследователи исламской (симптоматично, что не индийской!) культуры прибегают не с целью обосновать «линейность» восточной музыки и её способность или неспособность создавать пространственные образы, плоскостные или объёмные, а с целью подчеркнуть абстрактный характер монодии (как правило, инструментальной), предопределённый художественно-эстетическим идеалом ислама, или указать на моменты структурного сходства между первой и вторым.

Приведём в качестве иллюстрации слова исследовательницы из АРЕ Самха Эль Холи, определяющей специфику монодийной импровизации: «По своей сути перед нами абстрактное искусство, звуковая параллель к абстрактному изобразительному искусству ислама. Любовь к орнаменту — одна из постоянных тенденций, преобладающая во всём искусстве ислама. Она не только выражает чисто эстетическую функцию, но выполняет также и структурные функции. В музыке орнаментика — это средство для выявления опорных ступеней макама» [13, с. 183].

Сходный пример — высказывание Фараби об инструментальной музыке, которую «...можно уподобить „орнаменту, чей рисунок не напоминает никаких реальных вещей, но способен радовать взор“». Его приводит С. П. Галицкая, но факт сравнения подаёт как доказательство идентичности монодии и орнамента (ситуация, описанная выше) и из этого делает вывод о «линейной» сущности монодии [5, с. 14].

Сказанное, однако, не означает, что сравнение монодии с образцами изобразительного искусства не имеет научных перспектив. При исследовании инструментальных образцов, например, разделов «Мушклот» макама, такой подход продемонстрировал свою продуктивность [11]. Однако с вокальными частями макама («Наср») всё обстоит сложнее, поскольку, как отмечалось выше, эмпирический опыт их восприятия сразу заставляет

усомниться в том, что монодия неспособна создавать пространственно-объёмные образы⁴. Значит ли это, что в данном случае обращение к смежному искусству в поисках обоснований непосредственного слухового впечатления бесполезно?

Нет, если, к примеру, признавая моменты сходства с орнаментом, уточнить и расширить привычные для музыковедения представления о его выразительных возможностях. Такая информация позволит прояснить ситуацию или хотя бы поколеблет веру в незыблемость устоявшихся стереотипов и побудит к дальнейшим размышлениям.

Конечно, для мастеров орнаментики линия одно из главных выразительных средств. Последнее, однако, не исключает возможности создания эффекта объёмности. По авторитетному мнению Б. Р. Виппера: «...всякая линия изображает, создаёт иллюзию пластической формы. Энгр любил говорить: „Всякой линии присуща тенденция быть не плоской, а выпуклой“» [3, с. 32].

Образцы восточных орнаментов различны: не обязательно каждый, как указывает Виппер, — «такое плоскостное изображение, где выразительность двухмерного пространства базируется на сложных, прихотливых соотношениях различных линий»⁵. Хотя орнамент всегда узор на плоскости, далеко не всегда он ориентирован на её явление. Одна из разновидностей орнамента, так называемая «арабеска» (а именно с ней сравнивают музыку), воссоздающая «зыбкие образы сего мира», которые «суть преходящие сны» [9, с. 51], часто нацелена на «уничтожение» плоскости или создание иллюзии объёма. Это может быть ковёр, где сама фактура размывает контуры и предопределяет живописную, цвето-пластическую, трактовку изображённого, или любимая в Центральной Азии резьба по ганчу, создающая эффект прозрачного кружева, «сотканного» из воздуха — результат игры светотени на резной поверхности. Эта особенность, к примеру, позволила стремившемуся передать дух восточного искусства А. В. Щусеву, проектировавшему здание ГАБТ оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте, включить в оформление интерьера резные панно из ганча, основой которых стала не плоскость стены, а уничтожающие её зеркала. Как ни оценивать данный факт с точки зрения классических кано-

4. Эти образы различны в разделах «Мушклот» и «Наср». Слух это отмечает сразу, но в научных трудах об этом не упоминают.

5. В этом контексте монодия уже признаётся «двухмерной» [5, с. 14].

1. Так, С. П. Галицкая отмечает: «В пространственных ассоциациях, возникающих при восприятии музыки, нередко отражается трёхмерность реального пространства — его горизонталь, вертикаль, глубина — словом, его объём» [5, с. 13–14]. Далее читаем: «Для монодии же (взятой в её «идеальном» одноголосном варианте) характерно последовательное чередование звуков, репрезентирующее лишь горизонтальный аспект» [там же].

2. С. П. Галицкая пишет: «Термин „однолинейность“ произведён от понятия „линейность“». И поясняет, что мо-

нов, использовать этот приём позволила объективно существующая и достаточно отчётливо выраженная в исламской орнаментике тенденция.

Наконец, во всём мусульманском мире распространён орнамент из цветных плиток, покрытых глазурью, где один цветовой тон «выдвигает» другой, а мерцающие блики на поверхности создают обманчивый эффект глубины.

Таким образом, сходство монодии с орнаментом не может служить обоснованием выводов об её «одномерности», «неспособности» создать третье пространственное измерение или «ограниченности» возможностей на сей счёт [5, с. 15]. Но оно отвечает глубоко укоренившимся, иногда безотчётным европоцентристским представлениям о Востоке как «отставшем от Запада» и потому по инерции принимается на веру.

Думается, сравнение с орнаментом как раз позволяет осознать, что линейная природа монодии вовсе не исключает возможности создания трёхмерных (объёмных) пространственных образов. Конечно, при обязательном условии, что в качестве материала для сравнения будут привлекаться конкретные образцы орнаментального искусства, бытовавшие на мусульманском Востоке в определённое историческое время, например, в период сложения «Шашмакома»⁶.

Итак, эмпирический опыт убеждает, что пространственные образы, создаваемые монодийным искусством, отличны от аналогов, продуцируемых многоголосной музыкой. Но значит ли это, что они всегда «одномерны» или «двумерны», что монодия создаёт образы «плоского» пространства, несовершенного по сравнению с образами, создаваемыми многоголосной музыкой?

Можно попытаться ответить на этот вопрос, если привлечь данные, полученные исследователями изобразительного искусства. В этой сфере также долго господствовали европоцентристские стереотипы — в живописи, где ренессансное учение о перспективе (правилах изображения трёхмерных предметов на плоскости) представлялось эталонным и единственно научным, хоть и обсуждалось его несоответствие живому зрительному восприятию.

Но академику Б. Р. Раушенбаху удалось составить «необходимое уравнение работы мозга», на этом основании математически описать «мозговую картину», возникающую «в созна-

нии человека, смотрящего на некоторое конкретное объективное (внешнее) пространство» [12, с. 4] и доказать, что «человек видит пространство по-разному: близкое пространство — по одним законам, более удалённое — по другим» [там же, с. 85]. Так, исследователь указывает: «Математический анализ уравнений перцептивной перспективы («мозговой картины», возникающей в сознании — Н.Ч.) показывает, что ближайшее пространство, окружающее человека, он видит по законам параллельной перспективы, то есть аксонометрии» [12, с. 64].

Оказалось, что аксонометрия (параллельная перспектива), господствовавшая до Нового времени и на Востоке, и на Западе, считавшаяся «наивным и несовершенным способом изображения» (здесь возникает параллель с представлениями об объёмно-пространственных возможностях монодийного искусства), на самом деле «королева» перспективных систем «в силу свойственных ей поистине уникальных качеств» [12, с. 4]. Так «обратная перспектива средневековья получила математическое обоснование и стала законным вариантом научной системы перспективы» [там же, с. 4].

Неопровержимо, что «окончательное субъективное пространство зрительного восприятия строит мозг» [12, с. 10]⁷, что «фотографическая перспектива сильно искажает передачу естественного зрительного восприятия» [12, с. 47]⁸, и что в эпоху Возрождения был открыт «только простейший вариант из бесчисленного множества математически одинаково строго обоснованных возможных перспективных систем...» [12, с. 230]. Учёный особо оговаривает, что кардинальный вывод его исследования таков: ни одна, самая идеальная система научной перспективы не может служить эталоном правильного изображения, эталоном может быть только само зрительное восприятие (мозговая картина) [12, с. 22].

Логично предположить, что пространство, воссоздаваемое монодийной музыкой (подобно обратной перспективе в живописи), отражает человеческие представления с той же степенью достоверности, что и музыка Нового времени —

7. Б. Р. Раушенбах поясняет: «Зрительное восприятие человека производит, по образному выражению Гельмгольца “бессознательные умозаключения”, когда по сетчаточному образу строит облик перцептивного пространства». Образовавшейся на сетчатке его глаза оптической проекции внешнего пространства человек *не видит* [12, с. 103].

8. Фотографическая перспектива соответствует «сетчаточному образу», а не перцептивному.

оно в той же мере результат человеческого опыта. И логично задаться вопросом: а что, если со слухом ситуация та же, что и со зрением, и «на слух» мы воспринимаем разные пространственные планы так же вариативно, как «на глаз»? Возможно, что и в музыке та или иная музыкально-эстетическая система, как разные перспективные системы в живописи, подчиняет себе реальное слуховое восприятие пространства во имя достижения гармонии в музыкальном опусе, а на деле каждая из них точно соответствует восприятию какого-либо одного пространственного плана? Пока это неизвестно — можно ли сравнивать возможности монодии⁹ и многоголосия по воссозданию трёхмерного (объёмного) пространства?

Монодия и многоголосие развивались параллельно с изобразительными искусствами, последние не дают никаких оснований утверждать, что на Востоке (как и на Руси или в Европе до Нового времени) не существовало понятия «объёмности», и что в живописи и орнаментике объём вообще не воссоздавался.

Непосредственное слуховое восприятие свидетельствует: монодийное искусство Востока способно породить не менее яркие объёмно-пространственные ассоциации, чем многоголосное Запада. (Художники и исследователи живописи до открытия Б. Р. Раушенбаха тоже могли опираться исключительно на своё непосредственное перцептивное ощущение). Но, конечно, не в том случае, если живой музыкальной образ будет реконструироваться только по строчке нотной записи (от чего неоднократно предостерегали исследователи музыкального фольклора¹⁰), поскольку в монодии, в качестве главного и основного фактора, продуцирующего иллюзию объёма, выступает фони́зм¹¹.

9. В частности, о специфической реализации в восточной монодии многомерности, как атрибутивного свойства мышления и восприятия, пишет Ф. А. Ульмасов [15].

10. И. И. Земцовский предупреждает: «...некоторые элементы народного пения не могут быть выражены общепринятой нотацией. По удачному сравнению одного фольклориста, ноты песни — как бабочка, засушенная на булавке: в них исчезает «пыльца» живого исполнения, в которой таится неподражаемое своеобразие и обаяние национальной манеры интонирования» [7, с. 8]. О том же пишет Г. Л. Головинский: «Исследователи давно заметили разительное несходство между впечатлениями от письменной фиксации фольклорного произведения — какой бы полной и точной она ни была — и эффектом, который оно производит в „живом“ виде. И это не только кажимость: здесь отражается самая суть дела» [6, с. 15].

11. В последних работах о жанрах профессиональной устной традиции фони́чески-пространственные характеристики феномена отсутствуют [см: 2; 10; 16].

Отличающая восточных певцов специфическая манера интонирования¹² (голос как бы «раскачивается» вокруг основного тона, максимально реализуя возможности свободного строя, не ограниченного европейской температурией и нотной записью), тембр танбура¹³ и особые способы звукоизвлечения¹⁴, применяемые исполнителем, вкупе дают эффект фони́ческой «вещности» каждого звука, заполненности звучащего пространства. Например, в шёбе вокальной части макама, где, не считая усуля, реально прослушиваются два то обособляющихся, то сливающихся в унисон голоса — певца и танбура — последний, глуховато-суховатый, с едва уловимым металлическим оттенком, становится как бы твёрдой основой, центром заполненной обертонами сферы, возникающей в результате естественного колебания струн и намеренной вибрации человеческого голоса. Образуется фони́ческий комплекс, ассоциирующийся с пластически-объёмным пространством.

Эффект заполненности пространства многократно усиливается в следующих за шёбе тарона, где вступает ансамбль голосов (три и более), поющих в унисон. Контраст фони́ческих образов — прозрачно-воздушного в шёбе и почти осязательно материального в тарона — это эмпирически ощущаемые разнородные образы пространства. Конечно, они не похожи на те, которые продуцирует музыка Нового времени, но это не значит, что они не создают эффекта пространственно-объёмного звучания.

В свете описанных открытий в сфере смежного искусства имеет смысл задуматься: а всегда ли обыденное сознание «на слух» воспринимало, воспринимает и осмысляет пространство в том качестве, в каком оно понимается в Новое время и отображается в симфониях Бетховена, к примеру?

12. И. И. Земцовский особо оговаривает: «...манера пения является одним из самых устойчивых элементов народной традиции, а потому признаком не только образным, но и этническим» [7, с. 13].

13. «Играют на танбуре металлическим плектром (нахуном), надеваемым на указательный палец. Мелодическая струна — верхняя; ударяя по остальным, исполнитель извлекает резонирующие созвучия» [8, с. 46].

14. Традиционная нотная запись не даёт представления о живом звучании, воссоздающим особый пространственный образ, на необходимость фиксации специфических способов звукоизвлечения указывалось неоднократно. Так, С. Тахалов ещё в 1978 году предложил ряд специальных обозначений в дополнение к традиционной европейской нотной записи [4, с. 229].

6. Как это сделал Ю. Н. Плахов [11].

В процессе эволюции человеческой культуры представления о пространстве менялись. Литературоведы¹⁵ уже давно описали пространственно-временные модели, продуцируемые художественным текстом на исторически разных стадиях: рационализированную¹⁶ и мифопоэтическую (хронотоп). Первая — формируется в европейской культуре Нового времени и представляет эстетику антитрадиционализма. Мифопоэтический неразделимый хронотоп, в свою очередь являющийся наследием архаической эпохи, господствует в культурах, подчиняющихся эстетике традиционализма.

Монодия и многоголосие европейского типа — феномены разностадиальные. Они отражают исторически разные представления о пространстве (и времени) и функционируют в рамках различ-

ных художественно-эстетических систем: монодия в условиях эстетики традиционализма, многоголосие, сложившееся в композиторском творчестве, — антитрадиционализма. Следовательно, они нацелены на создание разных пространственно-временных моделей.

Отсюда следует вывод: давать пространственные характеристики монодии и многоголосию («одномерность», «трёхмерность»), оценивать их способность и возможность отражать перцептивное пространство, прибегая к сравнению создаваемых ими фонических объёмно-пространственных образов, с научной точки зрения — некорректно. Так же, как сравнивать разные системы перспективы в живописи по принципу их соответствия или несоответствия перспективе фотографической.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981. — С. 3–14.
2. Аминова К. Маком Рост // Вестник науки и образования. — 2020. — № 20–1 (98). — С. 70–72.
3. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. — 368 с.
4. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество: Межреспубликанская научно-теоретическая конференция. — Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978. — 259 с.
5. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. — Ташкент: ФАН, 1981. — 92 с.
6. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. — М.: Музыка, 1981. — 279 с.
7. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. — Л.; М.: Советский композитор, 1978. — 174 с.
8. Кароматов Ф. М. Музыкальный инструментарий // История узбекской музыки. — М.: Музыка, 1979. — С. 44–54.
9. Массиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. — М.: Наука, 1978. — С. 46–59.
10. Матякубова С. К. Композиционная модель частей узбекских макомов // Проблемы современной науки и образования. — 2020. — № 12–1 (157). — С. 75–77.
11. Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). — Ташкент: ФАН, 1988. — 160 с.
12. Раушенбах Б. Р. Геометрия картины и зрительное восприятие. — М.: Интерпракс, 1994. — 240 с.
13. Самха Эль Холи. Традиции музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. — М.: Советский композитор, 1973. — С. 183–189.
14. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. — М.: Советская энциклопедия, 1997. — Т. 2. — С. 340–342.
15. Ульмасов Ф. А. О многомерности восточной монодии // Проблемы музыкальной науки. — 2016. — № 3. — С. 56–63.
16. Шаяхметова А. К. Макам в контексте исламской музыкальной культуры // Философия и культура. — 2022. — № 8. — С. 58–62.

15. М. М. Бахтин, А. Я. Гуревич, Е. М. Мелетинский, В. Н. Топоров и др.

16. Рационализированная модель — это «геометризованное, гомогенное, непрерывное, бесконечно делимое, равное самому себе в каждой своей части» [14, с. 340].