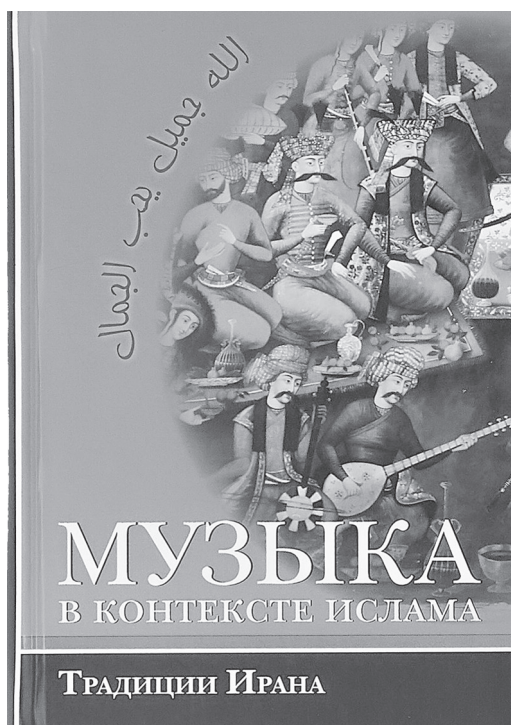


Евгения Хаздан

Музыка ислама: приглашение к диалогу

Рецензия на книгу:

Музыка в контексте ислама: традиции Ирана /
Российская академия музыки им. Гнесиных [и др.]; пер. с перс.: Б. Норик,
И. Гибайдуллин, Н. Тарик; науч. ред. Т. М. Джани-заде. М.: Садра, 2019. 512 с. + 16 л. вкл.
(Единство красоты: ислам и музыка. Вып. 1).



В силу исторических причин наше музыковедение выстроено по образцу западных академических дисциплин. С Запада в Россию пришли основные формы музицирования, равномерная температура, система жанров и тому подобное. Восток же долгое время был terra incognita, его пленительные, томные и «дикие» звучания оставались и остаются экзотикой. Их изучение, как правило, заключается в осмыслении звуковых феноменов с позиций европейской науки, переводе их в привычную систему координат.

Книга «Музыка в контексте ислама: традиции Ирана», вышедшая в издательстве «Садра», дает возможность сопоставить разные взгляды на музыкальное развитие одного из регионов исламского мира: ученых, выросших и живущих в этой традиции, с одной стороны, и исследователей из России и стран Запада — с другой.

По форме это сборник статей, объединенных тематически — обращением к одной из региональных традиций. Однако научный редактор Т. М. Джани-заде не только выстроила внутреннюю драматургию

книги и унифицировала справочный аппарат. В статьях сохранена аутентичная терминология — единая во всех работах. Переводчики и русскоязычные авторы стремились избегать использования аналогов из европейского музыковедческого словаря — возможно, чтобы не провоцировать подмены понятий. Облегчить понимание многочисленных терминов помогает сквозной комментарий. Все это приближает издание к жанру коллективной монографии, где именно благодаря несовпадению позиций соавторов создается объемная культурная панорама. Читатели, имеющие разный опыт общения с мусульманской культурой, могут найти в ней наиболее понятную для себя позицию.

Региональную традицию Ирана, которой посвящен сборник, невозможно назвать локальной в силу ее богатства и широкого распространения. Американский востоковед Ричард Фрай (1920–2014) предлагал обозначать термином «Большой Иран» культурный ареал, включающий не только Иранское нагорье, на котором расположены современные Иран и Афганистан, но и часть обширных территорий Средней Азии, Северо-Западной Индии, Закавказья и Месопотамии¹. Он, в свою очередь, опирался на труды французского коллеги Поля Пеллио (1878–1945), предложившего для «периферийных» областей термин «Внешний Иран» (*l'Iran exterieur*)². Т. М. Джани-заде пользуется более широким термином, который также употреблял Фрай, — «исламская цивилизация», подчеркивая, с одной стороны, ее надэтнический и надгосударственный характер, с другой — глубину ее проникновения, ее взаимодействие со всеми сферами жизни людей.

И всё же материалы сборника посвящены именно Ирану — его музыкальным традициям и происходящим в нем современным культурным процессам.

Книга дает возможность услышать голос традиции: впервые на русском языке выходят работы современных иранских музыковедов, опубликованные в период с 1995 по 2011 год. Мы можем познакомиться с позицией современных европейских исследователей — немецкого ученого Эххарда Нойбауэра (Eckhard Neubauer) и его французского коллеги Жана Дюринга (Jean During). Еще две статьи в книге написаны специально для этого издания российским исследователем Тамилей Джани-заде и узбекским — Александром Джумаевым.

Различаются жанры работ. В первом разделе собраны, по сути, философско-эстетические трактаты. Музыка не просто раскрывается здесь в фокусе религиозных, правовых и эстетических проблем, но сама по себе оказывается частью религии и эстетики. Она становится мерилом, оценкой себе самой — иногда вне дополнительных внешних критериев. Суть ее, как любого искусства, предстает «в восприятии сокрытого во множестве единства» (с. 53). А это единство составляет суть красоты — не случайно на обложке на зеленом фоне красуется надпись арабской вязью: «Аллах красив, и Он любит красоту»³.

Определяющим в этом разделе становится понятие «ислам». Все остальное соотносится с ним, воспринимается через него. Вот названия первых статей: «Пение и музыка (sic! — речь идет о разных понятиях. — Е. Х.) с точки зрения ислама», «Музыка и фонетический строй Корана», «Мистицизм и музыка». Читатель погружается в необыч-

¹ Фрай Р. Наследие Ирана / под ред. и с предисл. М. А. Дандамаева; пер. с англ. В. А. Лившица и Е. В. Зеймалю. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Восточная литература, 2002. (Серия «Культура народов Востока: Материалы и исследования»). С. 21.

² См., например, одну из его ранних статей: *Pelliot P. Les influences iraniennes en Asie centrale et en Extrême-Orient // Revue d'Histoire et de Littérature Religieuses. 1912. N. S. 3. P. 97–119. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36452c/f102.image>.*

³ Обложка серии разработана востоковедом Маисом Назарли.

ную систему координат, где все определено и делится в основном на истинное и ложное. Или на дозволенное и запретное. Читать эти работы приходится медленно, возвращаясь к каким-то страницам, к отдельным описаниям и формулировкам. Ориентироваться в материале непросто: мы не всегда можем понять, к какому времени относятся те или иные суждения, потому что даты отсутствуют. Кажется, что музыка (как и красота) существует вне времени — всегда. Имена же по большей части незнакомы, столь же сложно с теоретическими терминами. Тут-то и приходят на помощь комментарии, помогающие обрести точки отсчета.

В какой-то момент становится понятно, что переводить все в свою систему координат бессмысленно: именно всеохватность, вневременность позволяют читателю приблизиться к восточному пониманию истинности, вечности и абсолюта, безусловно связанных с музыкальным искусством. Статьи «приправлены» высказываниями мудрецов, цитатами из газелей и, конечно, айатами Корана. Даже тем, кто не читает арабскую вязь, — через переводы — удается вдохнуть аромат этого текста.

Но постепенно стиль работ, их язык меняются. Вот уже в тексте рядом с неизвестными большинству отечественных музыковедов именами (Садр ад-Дин Мухаммад аш-Ширази, Джалал ад-Дин Руми, Наср ибн Музахим ал-Минкари и мн. др.) мелькают Платон, Толстой и даже Хайдеггер. На страницах соседствуют «постижение небесной мелодии» и «постмодернизм»⁴. Некоторые из упоминаний выглядят наивными — похоже, новые термины и новые имена еще только осваиваются иранской культурой.

Статья Фариде Маджиди-Хамене, последняя в этом разделе, решена в ином ключе. Это этнографическое исследование, посвященное *та'зийе* — шиитским траурным церемониям, напоминающим средневековые мистерии. Она также переведена с фарси, то есть является «голосом

изнутри», но ее построение свидетельствует о хорошей западной школе исследований: предыстория — происхождение траурных церемоний — основные элементы, главные персонажи (и распределение ролей) — некоторые региональные особенности обрядов... Мы знакомимся с порядком проведения *та'зийе*, одеяниями актеров и реквизитом, именами некоторых известных исполнителей, вариантами проведения этого обряда для женской аудитории. Даны характеристики песнопений. В конце статьи автор перечисляет даты календаря, в которые проходят церемонии.

Второй раздел — «История и теория исламской музыки» — начинается двумя, казалось бы, похожими статьями. После «Краткой истории музыки в исламской цивилизации» Захры Момени-Кештели следует «История музыки Центральной Азии» Экхарда Нойбауэра. Обе работы охватывают один и тот же временной период — до конца XIV века, и, как нетрудно догадаться, многие имена в них повторяются. Но именно такое соседство показывает нам два взгляда — мы читаем как будто две разные истории. В первой — рассказ о *своей* традиции, в которой значимы предания и факты из жизни музыкантов, истории об увлечении халифов «вздорными песнями» или о музыкальных инструментах, захваченных в качестве военных трофеев. Вторая — статья в «Encyclopedia Iranica» — обобщение огромного объема материала, собранного исследователем. Она суше по изложению и не только объемнее, но как бы «плотнее», информационно насыщеннее. Истории о музыкантах отходят на второй план: здесь представлены музыкальные инструменты, звуковая система, музыкальные метры, музыкальные формы. Есть также разделы «Танец» и «Военные и церемониальные оркестры». Венчает статью Нойбауэра список избранной литературы на 24 страницах, в котором отдельно указаны библиографические обзоры — 17 наименований.

⁴ Статья Хади Вакили и Махдийе Садата Касаи-заде «Мистицизм и музыка», с. 156–176. Термины взяты со с. 168.

Благодаря ровному, объективному тону энциклопедическая статья обеспечивает комфортный переход в европейский хроно-топ, где время поделено на периоды. Между событиями устанавливаются причинно-следственные связи, те или иные процессы не делятся бесконечно, а зарождаются, развиваются, переживают упадок. И все же «европейская» часть книги не совсем обычна для отечественного музыкознания: здесь нет четкого деления на «исторические» и «теоретические» работы — поневоле хочется видеть в этом влияние на исследователей материала и породившего его восточного мышления.

Статья Александра Джумаева словно корректирует оптику, укрупняя изображение: пространство, рисовавшееся прежде единым, разделяется на регионы. Ученый рассматривает две традиции, две условных школы. Две области — Мавераннахр и Хорасан — в XI–XIII веках становятся местом формирования единой системы взглядов, которые ученый определяет как научно-практическую музыкальную школу. Она складывается в процессе взаимодействия двух центров — Нишапура и Бухары, как диалог теоретической мысли и практического исполнительства, имеющего особую этико-эстетическую направленность. Автор вводит в научный обиход трактат о музыке Мухаммада Нишапури (к сожалению, один из разделов документа остается неохваченным).

Работа Тамилы Джани-заде выходит за рамки «статьи в сборнике» и по объему, и по уровню осмысления предмета исследования. Это глава о природе исламской музыкальной ритмики. Она достойна отдельного анализа; помещение подобного исследования в сборник в качестве «рядовой» статьи свидетельствует о том, что для автора тема ритма — часть более крупной работы.

Не пытаясь охватить всю поднятую Джани-заде проблематику, укажу на моменты, ставшие открытием лично для меня. Известно, что прихотливость восточной ритмики связана с системой арабского стихосложения. Природа этой связи ока-

зывается несхожа с соотношением слова и музыки в европейской традиции. Цитаты-пояснения из средневековых трактатов, даже с комментариями, не очень объясняют суть этой связи. Здесь история и теория снова нераздельны: Джани-заде обращается к конкретным примерам (в чем-то эпизоды, рассказывающие о певцах-соперниках, перекликаются со статьей Момени-Кештели). В средневековой иранской традиции при соединении мелодии и текста не ритм последнего является ориентиром и оформляется музыкально, не мелодия трансформируется, приспосабливаясь к затейливой вязи слов, а, напротив, исполнителю надлежит должным образом приспособить текст к уже существующей сложноорганизованной мелодии.

Определения некоторых понятий поначалу кажутся тождественными привычным западноевропейским: звук, тон, удар. Но, как выясняется, термин «удар» изначально относился не к мембранофонам и идиофонам (дафу или танбуру), а к уду — инструменту, который считается предшественником лютни. «Ударом» (*накр*) называется начало звучания, момент порождения звука.

Аналитический раздел статьи содержит схемы — и вот, рассматривая «ритмические круги» и разбирая комментарии к ним, начинаешь постигать, как возникает, как организуется этот неровный пульс: рука невольно отстукивает его на странице.

Материалы разных работ сборника вступают в диалог друг с другом. Вы понимаете, почему ритмическая схема изображена в виде круга (и если разомкнуть, развернуть ее, выписать на нотных строчках в привычных тактах, она утратит свою красоту, логику и станет трудноисполнимой). Но «кругами» мыслились и звуковысотные структуры, и сами музыкальные композиции. Поэтому в третьем разделе книги вы уже совершенно естественно возвращаетесь к иранским исследованиям.

Статья «Музыка и музыканты современного Ирана» не имеет автора. По-видимому, она является компиляцией, выполненной редакцией журнала, название которого

переводится с фарси как «Искусство и архитектура». Дата публикации — 1999 год. Снова нет дат, вместо них: «Со времени 'Абд ал-Кадира Мараги <...>», — и вы открываете ставший уже совершенно необходимым индекс имен. Но во многих случаях и он не помогает. Несмотря на то что основная часть работы посвящена истории иранской музыки после 1918 года (год появления «Музыкальной школы» как самостоятельного учреждения), ощущение вневременности не отступает. Музыканты Ирана в XX веке по-прежнему впадают в немилость шаха (и тогда лишаются должности). Лет 40 назад, где-то в последней трети прошлого столетия начинается «эпоха Дарвиш-хана», «способствовавшего некоторому прогрессу в области традиционной музыки» (с. 405). Дат нет, а оксюморон, когда «обращение к традиции» становится «прогрессом», замыкает еще один круг. Суть «прогресса» можно вывести из выразительных характеристик:

Несмотря на значительные усилия, предпринимаемые деятелями искусства ради сохранения исконного музыкального наследия Ирана, вследствие политики, проводимой в конце правления Мухаммада-Резы, а также из-за нравственного разложения тогдашних чиновников (невольно задаешься вопросом: а теперь они кто? что с ними стало? — Е. Х.) получили огромное распространение не имеющие никакой ценности псевдомузикальные жанры, которые представляли собой смесь базарной и лишенной всяких приличий поп-музыки (с. 406).

Можно привести и еще цитаты — про «сомнительные случаи использования музыки», про «политику опошления, проводимую прежней властью»... У вас другие ассоциации? — Вы пролистываете книгу к началу. Первая статья, время раннего ислама:

Музыка считалась средством развлечения и увеселения, она звучала во время пьяных кутежей и пиршеств у шахов древ-

него Ирана и у йеменских правителей доисламского периода <...> (с. 24).

Подобные страницы находятся и в работе Момени-Кештели, где осуждаются правители, покровительствовавшие певцам, слушавшие инструментальную музыку и даже сами сочинявшие напевы (с. 208 и далее). Эти периоды истории характеризуют устойчивым набором терминов. Самым мягким из них выглядит «неопределенность». В сочетании с требованиями установления «соответствующих религиозно-правовых норм», с проскальзывающими порой упоминаниями о гонениях⁵, он обретает весьма тревожное звучание.

Мы говорим о том, каким образом можно избавиться от такого рода неопределенности в разных исторических условиях (с. 28).

В таком случае в обществе господствует спутанное и алогичное мышление (с. 29).

С 1980 по 1985 год музыкальное искусство находилось в неопределенном положении (с. 406).

После этой риторики — мы возвращаемся к безымянной статье в последнем разделе книги — приведены данные о пятидесяти музыкантах XX века. Певцы, инструменталисты, игравшие на таре, скрипке, нае, кеманче, преподаватели, мастера по изготовлению инструментов, музыковеды. Всего пятьдесят — неужели так мало? Но почти в каждой заметке есть фраза: «учился у своего отца» (потом могут быть названы и другие наставники). Рядом с каждым упомянутым музыкантом были те, кто мог научить, показать. Получается, что музицировали — играли или пели — многие. Именно их малозаметное, незафиксированное историками участие: пение, слушание, формирование звуковой среды, в которой вырастают крупные музыканты, — создает и поддерживает традицию.

Кажется, дальше в сборнике не может быть ничего. Однако в этом же разделе

⁵ На рубеже XIV–XV веков 'Абд ал-Кадиру — одному из многих придворных музыкантов — удалось избежать виселицы (с. 226–227); в 1934 году 'Али-Наки Вазири «впал в немилость Резы-шаха и был смещен с занимаемой должности» (с. 402). В 1979–1981 годах очистительное действие произвело «пламя Революции» (с. 206).

помещена еще одна работа. Статья Жана Дюринга «Голос духов и скрытая сторона музыки» дает одновременно самый крупный план, высвечивая фигуру одного музыканта — мастера Хатама 'Асгари, — и новый поворот к традиции, уже с позиции европейской антропологии.

После небольшого вступления, подготавливающего читателя, знакомящего его с мастером и поясняющего ситуацию, в которой возник текст, автор устраняется, оставляя вас наедине со своим героем. Это прямая речь: человек рассказывает вам о себе, о своем учении (восемь лет он ходил к избранному им наставнику, прежде чем тот решил, что юношу можно принять в ученики). Он говорит о тайне знания. Об отличии «пения для публики» от «пения для Господа». О ступенях постижения, о власти, которую получает музыкант над слушателем. Он толкует первые мелодические элементы макама Махур... Короткий пересказ, скорее всего, вызовет недоверчивую усмешку, но когда вы, страница за страницей, будете читать эту статью, то, зачарованные голосом, без сомнения примете и дальнейшие признания музыканта.

...Слова утихли — пора бы закрыть книгу. Последний раздел Дюринг назвал «Заключение». Но вместо краткого эпилога — значительный по объему и громадный по значимости анализ взятого им интервью. Дюринг размышляет об именах, упомянутых мастером, и о смене точек зрения. Об амбивалентности любой информации. О внутреннем достоинстве, о смысле потаенности знания: кажется, таким путем оно не может — не должно сохраняться. Он перебирает разные подходы, то опровергая услышанное, то находя ему подтверждение. Это тоже крупный план: западный академический ученый вглядывается в лицо восточного мудреца.

Так, через проходящий на разном уровне диалог между исследователями, представляющими разные культуры, вы обретаете музыку исламской цивилизации. Она предстает:

1) как целостный, не подверженный изменениям мир, ориентированный на вне-временные ценности и образцы, созданные в очень далеком прошлом;

2) как тектонически сложно образованный культурный феномен, в котором арабские, персидские, тюркские «слои» соединяются, не перемешиваясь, сохраняя особенности, присущие каждой культуре;

3) как динамично развивающиеся школы, имеющие разную направленность, разные ориентиры;

4) как иная цивилизация, не совпадающая с западной ни по шкале эстетических предпочтений, ни по условным точкам отсчета, ракурсам, ориентирам, относительно которых оценивается развитие, ни по форме осмысления собственного наследия;

5) как жестокая идеологическая машина;

6) как глубоко личная история человека, принадлежащего к традиции, и другого — вопрошающего эту традицию.

Книга задумана как первая в серии «Ислам и музыка». Круг отечественных исследователей музыки Востока мыслится составителем значительно шире: в предисловии Джани-заде обращает внимание читателей на работы, выполненные В.С. Виноградовым, И. Р. Еолян, А. А. Семёновым, А. В. Сагадаевым, А. Н. Болдыревым, Г. Б. Шамилли. Его дополняют имена Н. К. Тагмизяева (Армения), А. Раджабова (Таджикистан), Д. Абдурахмана, Д. Рашидовой и И. Раджабова (Узбекистан), С. Агаева (Азербайджан), С. Даукеевой (Казахстан). Думается, этот список может быть еще продолжен.

Назовем некоторые моменты, на которые стоит обратить внимание при подготовке следующих выпусков.

Тяжеловесный аппарат постраничных ссылок-комментариев может существенно облегчить общий словарь терминов. Тогда не придется отсылать читателя к сноске, сделанной существенно раньше, и не повторится ситуация, когда искомой информации на указанном месте нет⁶.

⁶ Это сноски: № 113 на с. 70, № 277 на с. 234, № 328 на с. 499.

Именной индекс желательно организовать по единому принципу: сейчас некоторые музыканты отыскиваются по первому имени (например, Ака Голам-Хусейн), а другие — по фамилии/прозвищу (ал-Газали, Абу Хамид Мухаммад).

Крайне желательно более подробно представлять авторов статей, неизвестных российскому читателю: сообщать даты и место рождения, сведения об образовании, занимаемые позиции.

Вышла некоторая путаница с датами жизни 'Абд ал-Кадира ал-Мараги. На с. 225 указан год его рождения: 1353; далее Момени-Кештели сообщает, что музыкант умер в Герате в возрасте семидесяти лет (с. 227), то есть в 1423 году, — Нойбауэр же

называет другую дату: 1435 (с. 259, сноски 419). Поправлять в этих работах, конечно, ничего не надо, но комментарий здесь был бы нелишним.

Совсем досадная деталь — путаница в графических обозначениях огласованных и неогласованных слогов на с. 362–363.

Но эти мелочи не умаляют значения появившейся книги: она открывает новые пути изучения музыки ислама и указывает направление, в котором может развиваться этномузыковедение.

Остается пожелать всем, кто работал над книгой, успешного продолжения столь необходимой и значимой деятельности — новых шагов, открывающих Западу музыкальную эстетику Востока.