

کزین فرنگه محسوم دیده بر روز  
سماج حسره کنی زودی آموز

نوا بر طر ز این حسره گاه می زن  
رسی گو گوید ست آن راه نین

مکمل دل از دانا سلطان جهان سازد  
که این راه دست ساز از نواز سازد



ازین سو بار بد چون بپس است  
زدگر سو کنیا جنگ در دست

کویین بخت در این شاه سازد  
فرد و غلبه ای حسره آموز سازد

بشوی بود از آتش باغی از  
ز دغ شلمای عشق بر آلود

# Восток – Запад

*Т.М. Джани-заде*

## Прислушайся к голосу флейты...

*Музыкальные инструменты  
как символ исламской культуры*

*Прислушайся к голосу флейты – о чем она, плача, скорбит?  
О горестях вечной разлуки, о горечи прошлых обид:*

*«Когда с камышового поля был срезан мой ствол пастухом,  
Все стоны и слезы влюбленных слились и откликнулись в нем.*

*К устам, искривленным страданьем, хочу я всегда припадать,  
Чтоб вечную жажду свиданья всем скорбным сердцам передать» <...>*

*Стон флейты – могучее пламя, не веянье легкой весны,  
И в ком не бушует то пламя – тому ее песни темны.*

Джалалудин Руми<sup>1</sup>

**В** 1906–1907 годах, во время путешествия по Турции, Иван Бунин написал стихотворение, озаглавленное загадочным для русского читателя словом «мекам». Воспевая «мекам», Бунин с поразительной глубиной и тонкостью передал суть, казалось, совсем неведомой ему культуры мусульманского Востока:

<sup>1</sup> Перевод В. Державина / Родник жемчужин. Персидско-таджикская классическая поэзия. Душанбе, 1986. С. 298–299.



Мекам – восторг, священное раденье,  
Стремление желанное постичь.  
Мекам – тоска, блаженное томленье  
И творчества беззвучный жадный клич.

К мечте безумец руки простирает  
И алчет бога видеть наяву.  
Завет гласит: «Узревший – умирает».  
Но смерть есть приближенье к божеству.

Благословенна сладостная мука  
Трудов моих! Я творчеству отдам  
Всю жизнь мою: на расстоянье лука  
Ведет меня к желанному мекам.

Удивительным является то, что эта чужая культура открыла русскому писателю свою душу в глубоко сокровенном акте энтелехии<sup>2</sup>. Приобщаясь к единству сущности и бытия, он (подобно П.А. Флоренскому, испытавшему энтелехию русской культуры с античностью во время своего пребывания в Троице-Сергиевой лавре) смог интуитивно познать связь различных культур: эллинской античности, христианства и ислама. Самое удивительное, пожалуй,

состоит в том, что ощущение этой подлинной связи, как «священнейшего воздыхания наших собственных глубин»<sup>3</sup>, постигло Бунин во время слушания турецкой музыки, которая сама явилась выразителем нового миропонимания для народов Ближнего и Среднего Востока и нашла свое определение в арабском термине «макам» (или «мекам» в транскрипции Бунина).

Именно в термине *макам* (араб. – «стоянка», «место пребывания», «станция», у мусульманских мистиков-суфиев – «станция души») как в музыкальном символе культуры Исламской цивилизации Бунин распознал смысл собственного бытия. И вдохновлен поэт был, скорее всего, слушанием того проникновенно-печалованного звучания тростниковой флейты *най*, что особенно любят использовать *дервиши* турецкого ордена *Мевлеви* (или Маулави) в своих мистических ритуалах.

Этот суфийский орден был основан в XIII веке в турецкой Конье сыном великого исламского мистика, персидского поэта Джалаллудина Руми (ум. 1273), которого его последователи-ученики величали «Наш господин» (по-турецки – Мевлана, по-персидски – Маулана).

Описывая момент радения «вращающихся дервишей», – так прозвали представителей этого ордена на Западе, выдающийся ученый-востоковед

<sup>2</sup> Энтелехия (греч.) – «законченный, завершённый» и «имею, нахожусь в состоянии», собственно – нахождение в состоянии полной осуществленности, осуществленность. Один из двух терминов философии Аристотеля, наряду с термином «энергия».

<sup>3</sup> Кнабе Г.С. Введение в общую теорию культуры. Культура и современность. Энтелехия культуры. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. С. 141.

А. Леонов. Танцующий дервиш

Е.Э. Бертельс, взволнованный встречей с ними в Стамбуле, пытался передать поразившее его музыкальное действо – разворачивающийся перед ним священный танец-сема:

«После чтения “Фатихи” (заглавной суры Корана) раздаётся нежный и тихий напев флейты, этого “друга одиноких”, как ее называл Джалал ад-Дин.

Мелодия то вспыхивает, то опять ниспадает и замирает на низких нотах, флейта изливает извечную скорбь, жалуется на разлуку с тем полем, где росла она зеленой тростинкой, оплакивает безвременно угасшего Шамс-и Табризи. К напеву флейты присоединяется голос певца, раздаётся торжественный напев гимна Джалал ад-Дина, прославляющего беззаботную жизнь дервишей. <...> Но вот ритм музыки становится более четким, слышатся легкие удары тамбурина, темп ускоряется. Дервиши сбрасывают свои синие плащи и остаются в широких конусообразных белых рубахах. Один за другим подходят они к шейху, кланяясь, прикладываются к его одежде и, отойдя, начинают кружиться, расставив руки. Белые рубахи раздуваются от движения, и фигура танцора начинает напоминать большой колокол. Все быстрее движение, все больше фигур, сначала кажется, что дервиши произвольно перемещаются по залу, но потом, приглядевшись, замечаешь, что движение их носит вполне закономерный характер: каждый описывает круг, больший или меньший, и так образуется ряд окружностей... <...> Это символ: планеты двигаются по вселенной в строгой гармонии, влекомые и управляемые великой силой мировой любви, любви к ближнему, не знающей “себя”, все отдающей ради другого. Звучит флейта, мерно рокошет тамбурина, и все вертятся, вертятся дервиши, без усталости, без остановок...»<sup>4</sup>

Сегодня услышать и увидеть «вращающихся дервишей», как и некоторых других исламских и индийских мистиков, можно и в записях на грампластинках, на компакт-дисках, и в кино, и на различного рода фестивалях, концертах. Ведь в наши дни и сокровенное становится явным, да еще и публичным. Таков современный мир, где не только Запад с легкостью уживается на Востоке, но и культуры Востока интенсивно покоряют Запад, раскрывая свои тайны в разных областях, в том числе и в области музыки.

Внеевропейская музыка воспринимается нами уже не как экзотика, а как новое музыкальное откровение. Даже неподготовленный европейский слушатель оказывается сейчас способным насладиться не только пульсацией зажигательной ритмики африканцев и завораживающими медитативно-звуковыми погружениями индийских музыкантов, но принять и оценить мастерство высокоинтеллектуального музыкального «продукта», каким является искусство ладовой импровизации в культуре народов Ближнего и Среднего Востока. Современный человек Запада способен благодаря музыке, подобно истинному эстету, восхититься устремленностью к недостижимым высотам духовности, вслушиваясь в сладостные распевы любовных стихов-газелей иранскими или азербайджанскими певцами в *авазе*, *дастгахе* и *мугаме*, в завораживающую мелодическую фантазию импровизацию – *таксим*, которая звучит на арабском *уде* или турецкой скрипке-кеманче. Исполняемые сольно и без танцевальной метрики, многие музыкальные формы у народов, проживающих на исламизированной в средние века территории Востока, связаны с термином *макам*, который стал определять своеобразие и общность их музыкальных традиций. Называемые сегодня «классическими» или «учеными», традиционные жанры музыки, основанные на развитии лада-макама, стали вершиной музыкально-национальных традиций разных народов, выражая специфику исламского музыкального профессионализма. Так что не только архитектура и поэзия, но и музыка в культуре ислама оказалась способной увлечь «истинно слушающего» к высотам божественной красоты и совершенства.

<sup>4</sup> Бертельс Е.Э. Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М., 1988. С. 515–516.





«О какой исламской музыке может идти речь? Ведь она запрещена среди мусульман!» – воскликнет европеец. Возможно, это и так, если проводить поверхностные аналогии культуры ислама с западноевропейской культурой. Но в то же время это не так... Прислушаемся! – сколько музыки и танцев звучит в странах исламского мира, сколько музыкальных инструментов сосредоточено на землях именно Ближнего и Среднего Востока, унаследовавшего все инструментально-музыкальное богатство древних цивилизаций Вавилона, Египта, Греции, Персии, Индии. А разве не воспринимается нами чтение священного Корана в мечетях Саудовской Аравии, Египта, Ирана, Турции и других стран, как и установленный самим пророком Мухаммедом призыв муэдзина к молитве – *азан* – в качестве «музыки», как особая форма музыкальной литургии в культуре ислама? Да, мы сегодня являемся свидетелями того, как богата и многообразна традиционная музыкальная практика мусульманского Востока, какое влияние она оказывает на музыкальное творчество наших современников.

Однако отношение к музыке в традиционном исламском обществе, ее исламское миропонимание действительно отличается от европейского. Особая концепция «музыки» и сама профессионально-музыкальная практика формировались в Исламской цивилизации на протяжении долгих веков. Речь идет о том культурно-историческом периоде, когда завоеванные арабами в VII–VIII веках народы приняли не только новую религию, но и новую арабскую письменность, и новые формы литературы, искусств, духовной мысли и общественного уклада. Исторические и региональные границы культуры Исламской цивилизации не были ограничены только лишь арабским халифатом. Они охватывали период с VII по XVII век и те земли «Дома ислама» (*Дар ал-ислам*), что простирались от Северной Африки, включая юг Испании, до северо-западных границ Индии и Китая; от пустынь Аравии, Персидского залива и Афганистана – до христианской Византии и Сирии, гор Кавказа и рек Аму-Дарьи, Сыр-Дарьи.

Культура ислама распространялась прежде всего в городах и не была абсолютно унифицированной, потому что каждый из народов, проживающих на этом обширном пространстве, по-разному участвовал в создании исламских художественных явлений и по-своему воспринимал новые цивилизационные ценности. Подобно процессу рождения литературных языков (сначала арабского, затем нового персидского и позже турецкого), в музыкальной культуре Исламской цивилизации тоже выделяются три этно-региональных стадии (три субкультуры): на этапе формирования исламских музыкальных традиций доминировали вкусы арабских мусульман (VII–X вв.), на этапе расцвета музыкального профессионализма выделились и оказали повсеместное влияние иранские музыкальные традиции (XI–XIV вв.), на этапе «заката» цивилизации распространились элементы турецкого (шире – тюркского) и индийского музыкальных стилей (XV–XVII вв.).

Анализ особенностей нового музыкального профессионализма, культивирующегося, в первую очередь, в придворной, элитарной среде мусульманского общества, показывает, что их источником, определившим «исламскую» сущность музыки, стал глубокий процесс интеграции музыкально-поэтических традиций аравийских арабов с высоко эллинизированными древними традициями вавилонян, сирийцев, византийцев, и прежде всего – персов и индийцев, музыкальную одаренность которых отмечали исторические документы того времени. Более того, уже на стадии зарождения исламской музыки ярко обнаружил себя симбиоз арабских и древнеиранских музыкальных традиций. Неслучайно придворные музыканты в Дамаске, Багдаде, Исфагане всегда различали два стиля музыкального исполнения: западный, или арабский, отличавшийся медленными темпами и «тяжелыми» ритмами, любовью к восхвалению, прославлению; и «восточный», или «аджамский» (иранский, букв. «не говорящих по-арабски народов»), которому была свойственна игривость, легкость и более быстрые темпы.

Центром музыкально-поэтических новшеств стал ирако-иранский район (сначала расположенное на северо-востоке Аравийского полуострова Лахмидское княжество, которое было подвластно древнеиранским шахам, а затем – двор арабских халифов в Багдаде). Здесь, на перекрестке древних восточных цивилизаций и традиций древних арабов, возникли новые виды поэзии (арабская *касыда*) и музыки, которые быстро распространились в другие крупнейшие города исламского мира и получили свое дальнейшее развитие в кругах местных правителей и меценатов. И если в «науке о музыке» (*‘илм ал-мусики*) мусульманами были унаследованы древнегреческие традиции, то в музыкальной практике – эллинистические традиции древних иранцев.

При взгляде на музыку христианского Запада и мусульманского Востока справедливым представляется сравнение арабского языка с латинским – значение обоих языков для культурного объединения разно говорящих народов и для выражения религиозно-философской и научной мысли было огромным в средние века. Но столь же верным для музыкантов является сравнение персидского языка с итальянским – оба эти языка стали языками музыкального профессионализма, и лучшим доказательством тому служит не только широкое бытование наряду с арабскими музыкальными терминами (в области «учения о музыке») терминов персидских (в практической области: наименованиях музыкальных инструментов, ладов, композиций и приемов исполнения). Важными представляются еще и те исторические факты, которые свидетельствуют об активном участии иранских музыкантов и привнесенных ими принципов музыкально-исполнительского искусства в создании арабо-мусульманского или общемусульманского музыкального профессионализма<sup>5</sup>.

Музыкальный путь, который был избран исламским миром, хотя и пересекался в раннем средневековье в чем-то с западноевропейским, поскольку тоже впитал древнегреческие истоки, оказался все же несколько иным. И эта восточная его несхожесть, его музыкальное своеобразие с наибольшей яркостью проявились, пожалуй, не столько в теории музыки, сколько в живой исполнительской практике. Практика в исламском средневековье не стояла на месте, а развивалась. К IX–X векам она набрала силу и выразилась в создании арабами искусства придворного музицирования, найдя свое блестящее завершение в теории исламской музыкальной ритмики (*ика‘ат*), описанной в трудах «греческого схоласта» Абу Насра ал-Фараби (ум. 950). Достигнув своего полного расцвета в XIII–XIV вв. в пении персидских любовных газелей и в суфийских ритуалах, исламская музыкальная практика нашла выражение в теории 12 ладов – *макамат* в трактатах «исламских систематиков» Сафи ад-Дина ал-Урмави (ум. 1294) и Кутб-ад-Дина аш-Ширази (ум. 1311).

Исламский вектор музыкального развития можно обнаружить уже в первые века зародившейся цивилизации. Музыкальные инструменты и обращение к ним способны выявить своеобразие нового исламского искусства. Если понимать музыкальный инструмент как особое устройство, приспособленное для того, чтобы наилучшим образом выражать звуковые идеалы той или иной культуры, то можно заметить, что далеко не все инструменты участвуют в создании определяющих специфику данной культуры эстетических оснований. Поэтому, несмотря на бытование многих различных инструментов, лишь отдельные из старых или заимствованных звуко-игровых конструкций подвергаются усовершенствованию и становятся главными носителями узнаваемых музыкальных характеристик своей культуры (будь то русская народная или африканская, западноевропейская или исламская, молодежная или авангардная и прочие), способствуя безошибочной музыкально-звуковой идентификации ее в океане различных культур мира.

<sup>5</sup> Основные исторические факты по исламской музыке содержатся в работах выдающихся зарубежных ученых-востоковедов Г. Дж. Фармера и Э. Нойбауэра.



## Арабский уд и персидский барбат

Центральными музыкальными инструментами в культуре Исламской цивилизации стали струнные инструменты (хордофоны), а точнее – струнные щипковые инструменты, причем чашечно-шейковой конструкции. Лидером, «шахом» среди множества инструментов был признан *ал-‘уд*, или *лютня*. Собственно, название «лютня» и означает этот арабский инструмент, который попал в VIII веке в мусульманскую Испанию и приобрел здесь популярность, широко распространившись в другие страны Европы.

Европейцы заимствовали не только инструмент, но и его арабское наименование. Оно произносилось с сокращением арабского артикля «ал»: «элауд», «лауд» у португальцев и испанцев, «лиуто» у итальянцев, «лыют» у англичан, «лауте» у немцев, и т.п. Но по достоинству оценили лютню в Европе не сразу. Она долго оставалась инструментом бродячих средневековых музыкантов, и возвышение ее произошло только лишь в XIV–XVII веках, когда она стала одним из ведущих инструментов эпохи Возрождения, приняв активное участие в формировании основ светского музицирования европейцев.

Признание первенства *уда*, его оценка в качестве «самого совершенного» музыкального инструмента произошло в культуре мусульман уже в VII–VIII веках. *Уд* не случайно был выбран арабами как наиболее соответствующее потребностям новой музыкальной практики игровое орудие среди уже существовавших в эллинистической культуре хордофонов. Этот инструмент и технику игры на нем арабы заимствовали у древних иранцев. В Иране такая лютня называлась *барбат* или *барбут*, что на языке древних иранцев (пехлевийском) означало «грудь утки». Действительно, если смотреть на лютню-*барбат* сбоку, положив ее на верхнюю дека, то легко увидеть это сходство. Исходный зооморфный образ инструмента (а также его антропоморфный аналог) послужил обозначением частей струнных инструментов по аналогии с частями тела животного или человека: загнутая назад «головка» (араб. – *ра‘с*), довольно короткая «шейка» (*‘унк*), «туловище» (*джисм*) и другие детали. Интересно то, что те же морфологические элементы струнных инструментов до сих пор выделяются не только на Востоке, но и Западе, включая европейскую скрипку, гитару и прочие струнные.

Наименование *ал-‘уд*, означающее по-арабски «дерево», принято объяснять особенностями его строения, поскольку, в отличие от своего предшественника *барбата*, верхняя дека *уда* изготавливалась уже не из кожи, а из дерева. Однако существует версия, что наименование «уд» произошло от другого древнеперсидского слова – *руд*, которое означало «струна» и было широко распространенным названием для древних типов лютен, бытующих на востоке древнего Ирана. Свидетельством тому являются многочисленные археологические па-

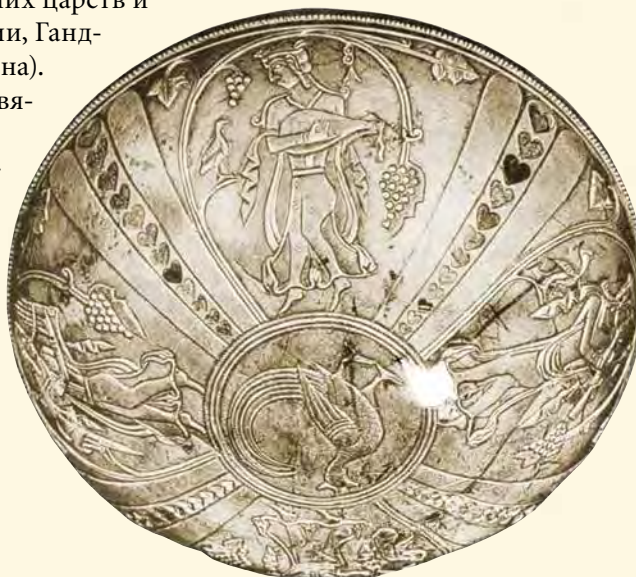


Мохнатая обезьянка, играющая хвостиком на четырёхструнной лютне. Хотан, II–III вв. н.э.

мятники, обнаруженные на территориях древних царств и поселений (Бактрии, Согдианы, Кушан, Парфии, Гандхары, Хорезма, Хорасана, Восточного Туркестана).

В древности здесь проходили торговые пути, связывающие Китай с «Западным краем». В музеях сохраняются прекрасно выполненные изображения древних лютен, относящиеся в основном ко времени расцвета Кушанского царства (I–III вв. н.э.). Музыканты, божества, культовые обезьянки играют на *лютнях* с различной формой корпуса – булавовидным, круглым (каплеобразным), гитарообразным. Струны, как правило, защищаются специальным плектром. Шейка и головка инструментов не всегда сохранились, а на более ранних изображениях их, по-видимому, и не было вовсе, но положение руки на грифе инструмента бесспорно указывает на то, что это образцы ранних *лютен*, т.е. инструментов с короткой шейкой.

Древние наименования лютен, *руд* и *барбат*, еще долго будут употребляться в качестве местных неарабских терминов на востоке исламского мира, встречаться в персидской поэзии и средневековых трактатах. Но *барбат* отличался от других древних лютен своей более совершенной конструкцией – загнутой назад головкой и большими колками. О такой четырехструнной лютне известно со времен правления иранского шаха Шапура I (241–272 гг.). На декоративных издели-



Женщина с четырехструнной лютней.  
Серебряная чаша. Иран, VI в.



Лютнистка с двухструнным инструментом.  
Из раскопок городища Канка (ок. Ташкента).  
Шаш, V в. н.э.



Лютнистка на каменном фризе из буддийского  
святилища в Айртаме (около г. Термез на юге  
Узбекистана). Бактрия, II в. н.э.



ях из Ирана, на серебряной посуде, изображающей иранского шаха из династии Сасанидов, *барбат* часто изображался в руках легендарного музыканта Барбада. Он был любимым придворным певцом последнего из сасанидских шахов Хусрова II Парвиза (591–628 гг.) и прославился мастерством игры на лютне не только среди персов, но и среди арабов.

*Барбат* попал к арабским арабам в начале VII в. Одним из первых освоил этот инструмент и привез его в Мекку из Хиры (столицы Лакмидского государства, что находилась недалеко от Ктесифона – разрушенной столицы Древнего Ирана) двоюродный брат пророка Мухаммеда Ан-Назр ибн ал-Харис (ум. 624). Можно полагать, что не только поэтическое творчество Ал-Хариса, но и увлечение его лютней и новым видом пения (*ал-гина*)

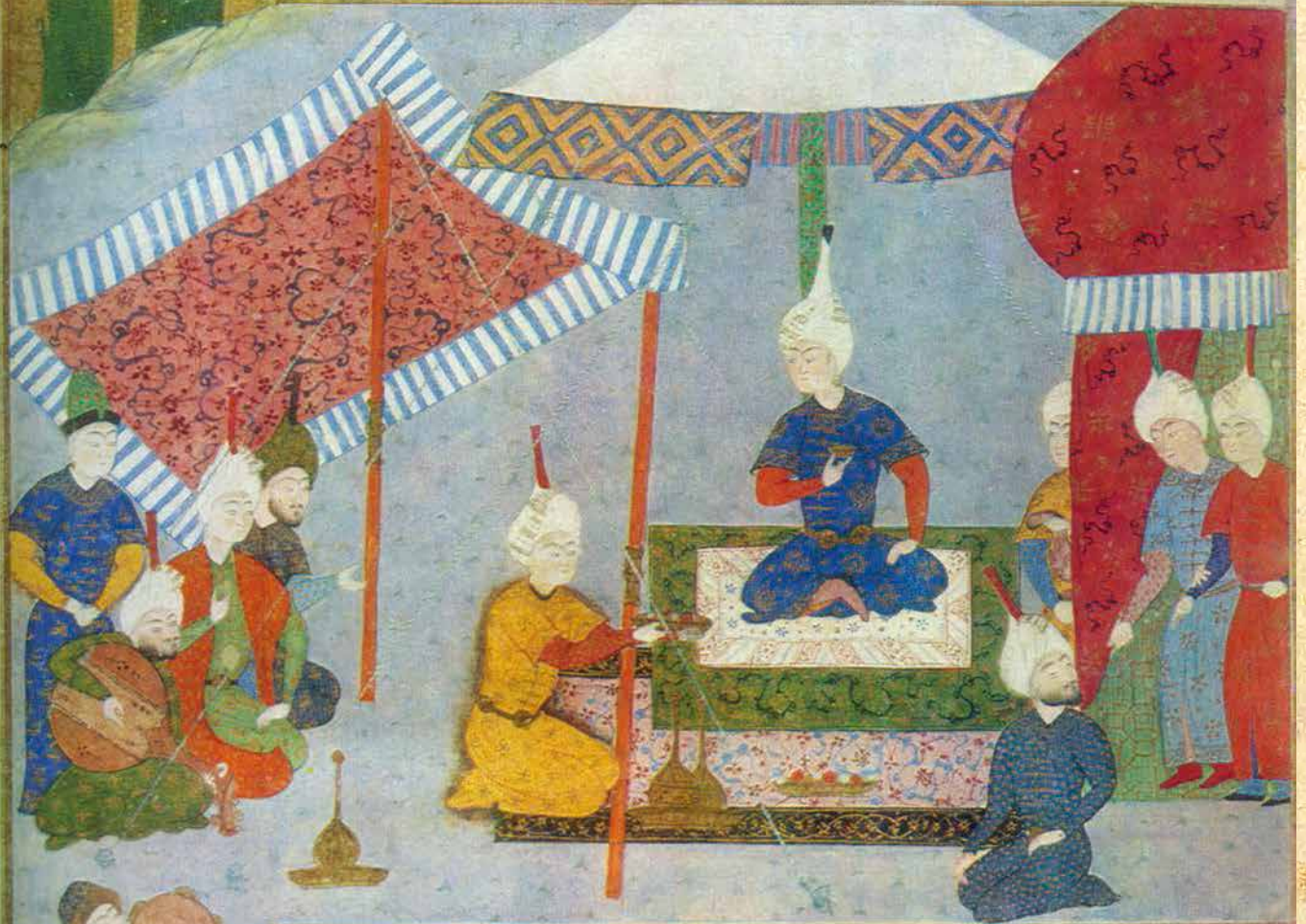
послужило поводом к тому, что он получил осуждение в Коране. Но несмотря на это, *барбат* приобрел популярность среди арабов, которые называли инструмент «персидским удом» (*ал-‘уд – фариси* или *‘уд ал-фурс*). Широкую известность в Мекке и в Дамаске в первые века правления арабов имел певец тюркского происхождения Ибн Сурайдж (ум. 714), который играл на персидском *уде*. Изображение *уда*, выполненное около 730 г. в виде напольной фрески, сохранилось в Дамаске во дворце халифов Каср ал-Хаир ал-Гарби.

В арабском *уде* были сохранены практически все основные черты персидского *барбата* – типичная форма большого круглого резонаторного корпуса с короткой шейкой и большой головкой, а также четыре струны, их настройка и манера игры плектром. Плектр, в отличие от ударов пальцами по струнам (прием «бряцания»), позволял четче выделять отдельные мелодические тоны и воспроизводить ясно слышимую высоту тона в самый первый момент атаки по струне – более ярко и жестко, чем удар пальцем. Это было очень важно для певца-солиста, которому *уд* сопровождал. Единственными отличиями старой лютни от новой было то, что шейка *барбата* не была отделена от корпуса и покрывался инструмент сверху кожей. Огромное функциональное значение имела большая головка, где располагались колки. С их помощью и за счет перегиба шейки такая конструкция инструмента позволяла хорошо удерживать натяжение



Музыканты с лютней-барбат и с губным органчиком-муштак. Сасанидское серебро. Чайник, VIII–IX вв.

بودند قریب منتسا پوچ سال با یکدیگر جنگ می کردند و او لوس و لشکرها تا جاش می کردند عاقبت الام اغوز خانبان  
و آن ملک را از بلاس مبرم تا بخاری بگرفت و آن ملک بروی مسلم شد و بعضی از اعلام و برادران و برادر  
زادگان که با او متفق نبودند بحاجت شرق مقام ساختند و نزد ایشان جنان مقررست که مجموع مغولان از  
نسل ایشان اند در آن عهد جمیع کافر بودند و بر و رایام ایشان نترسیدند و دروغ مومند گشتند چون او غوز را  
آن ملک مسلم و منجس گشت و با دشمنی انجا بروی قرار گرفت خرکاهی زرین بر زد و طوی بزرگ کرد و خوشان و امر از او



و لشکریان از انوقت و جمیع اقوام اعلام که با او متفق شده بودند او یغور لقب نهاد که معنی آن تبرک بهم سپید  
و مدد کردن است و تاقت اقوام یغور از نسل ایشان اند و قوم دیگر را فغان نام کرد و اقوام قحاق و  
قلج هم از ایشان آن جا بخت اند که با او غوز متفق شده بودند و با او روتق او بر آنین و بسبب

نام هر یک بدین تفصیل است که ثبت  
می شود

Музыканты с инструментами уд и даф на миниатюре «Маджлис Огуз-хана»  
к рукописи «Джами ат-таварих» Рашида ад-Дина. 1528–1529 гг.



Кутила и музыкант с удом в питейном заведении. Иллюстрация к рукописи «Макамы» Ал-Харифи. Египет, 1334

струн. Настроенные по чистым квартам струны «держали строй» игры. Поэтому уд всегда узнаваем в иконографии: художники во все времена с достоверностью выписывали особенности его шейки и головки.

### Арабский уд во дворце халифов в Багдаде

Правление халифов из династии 'Аббасидов (750–1258 гг.) отмечено расцветом арабских придворных музыкальных традиций и рождением основ исламского музыкального искусства (*ас-сина'*, *ас-са'на ал-гина'*). В VIII–IX веках будет сформирована первая исполнительская школа, появится первое музыкальное учение, в котором будут даны представления о модусах (*алхан*, *лухун*), о восьми музыкальных ритмах (*ика'ат*), о тонах (*нагамат*), о десятитоновой звуковой системе (*ангам*), о восьми ладах-«пальцах» (*асаби*), о композиции («соединении» тонов, создании мелодии – *та'алиф*).

Основателем этой «старо-арабской школы музыкантов-практиков» (определение Г. Дж. Фармера) станет персидский музыкант Ибрагим ал-Маусили (ум. 804), состоявший на службе при дворе правителей в Багдаде. Во дворце было много музыкантов, и со времени правления халифа Ал-Махди (ум. 775) они были подчинены определенному служебному порядку. Среди различного рода собраний, проводимых халифом, выделялось «веселое собрание» (*маджлис ат-тараб*), которое проходило в виде музыкального концерта. Музыканты сопровождали халифа в поездках, а также, как и придворные поэты, обязаны были услаждать слух своего господина по его желанию в установленной для них

«очереди» (араб. – *ноуба*). Такое чередование музыкально-поэтического репертуара с определенным порядком пьес в музыкальном маджлисе получило наименование *нуба* (араб. «ряд», «последовательность»).

Эта форма исполнения и сам термин *нуба* ознаменовали рождение нового музыкального жанра, который со времен раннего средневековья будет положен в основу традиционного творчества мусульманских композиторов как в Ираке, Сирии, Египте, так и в Иране, в Средней Азии, и в мусульманской Испании, и в Северной Африке. В Западной Европе такой порядок чередующихся танцевальных пьес в инструментальной музыке будет назван «сюитой» и появится в XVI веке. В Китае заимствованная из исламской культуры концертная *нуба* появится с названием «дацуй» в XIII в., она будет звучать на пирах китайских императоров, где пение стихов (*цуйю*) на иностранные мелодии с тем же типом темпового развития, что и при дворе арабских халифов, дополнится в конце танцами, исполняемыми в быстром темпе, точно так, как это делают сегодня уйгуры в региональной версии исламской сюиты, называемой ими *мукам*.

При халифе Харуне ар-Рашиде (ум. 786), который перенял придворный этикет персидских шахов династии Сасанидов (224–651 гг.), музыканты были поделены на три класса (*табакат*). Это разделение определяло сумму выплачиваемого музыкантам гонорара и соответствующие их почестям места в *маджлисе* и создавало особую атмосферу профессиональной гордости и соперничества, царившую среди придворных музыкантов. Самый высокий класс имели певцы, а инструменталисты относились к третьему, низшему классу. Вторым классом занимали те инструменталисты, которые постоянно сопровождали певцов. Особо выделялись исполнители на *уде*, который чаще других сопровождал сольное мужское пение. Музыканты этого класса, хотя и обладали высоким мастерством, находились в тени славы великих певцов.

Становление нового музыкального искусства проходило в спорах и дискуссиях между музыкантами о том, как интерпретировать старые напевы и как сочинять новые в духе и интонациях, близких арабским. Большая часть певцов была выходцами из Хиджаза, среди них блистал певец-*хафиз* (чтец Корана) и правоверный мусульманин Исмаил ибн Джами (ум. до 804), родившийся в Мекке. А первым иранцем, завоевавшим при дворе особое признание, стал Ибрагим ал-Маусили, который был в статусе вольноотпущенного (*маула*), т.е. приписан к знатному арабскому роду. Этот музыкант развивал отличное от Джами направление в музыке и создал собственную исполнительскую школу, которая стала ведущей в формировании исламского музыкального профессионализма. Аккомпаниатором и учеником Ибрагима был исполнитель на *уде* Зальзаль (ум. после 842), выходец из Куфы. Он оставил значительный след в становлении звуковой системы арабской музыки, поскольку зажимал струны *уда* средним пальцем точно в том месте, где звучал арабский интервал терции (эта терция, величина которой отличается от персидской и европейских терций, получит название «нейтральной»). Фиксирующая чисто арабскую интонацию позиция пальца, отмечаемая на грифе *уда* специальным ладком-перемычкой, была увековечена именем музыканта и названа «зальзалева терция». Именно Зальзалью приписывается создание того *уда*, который отличался от *барбата*.

Блестящим продолжателем традиций Ибрагима ал-Маусили стал его сын Исхак ал-Маусили (ум. 850), родившийся в Багдаде. Он нискал себе славу как замечательный певец при дворе арабских правителей и выделялся среди других основательными теоретическими знаниями, усвоив их от отца, и прекрасной игрой на *уде*, поскольку обучался этому в течение десяти лет у самого Зальзала, заплатив ему за уроки более ста тысяч дирхемов. Учился Исхак этому неспроста: случались критические ситуации, когда инструменталиста не было рядом, и тогда он сам защищал струны *уда*, сопровождая свое исполнение. Среди придворных певцов особо ценились те, кто мог играть на этом инструменте. Очень



высоко оценивалось знание ритмов и умение петь и играть ритмизованные музыкальные формы. Исхак ал-Маусили «постиг все известные ритмо-формулы» и поражал современников «своими сочинениями, которые были так сложны, что никто, кроме него самого, не мог их спеть». Нелучайно его удостоили титула «мастера среди певцов» (*муганни ал-хадик*). Особенно интересно то, что имя Исхака ал-Маусили было неотделимо для его современников от имени другого выдающегося деятеля арабо-мусульманской культуры, филолога Ал-Халиля ибн Ахмада ал-Фарахиди (ум. ок. 791), который прославился созданием новой системы поэтических метров (*'аруд* или *'аруз*). Он не был музыкантом, но его деятельность приравнивалась к музыкальной, и с его именем связывают создание основ музыкального искусства (*ас-сана*). Владея мастерством пения и игры на *уде*, Исхак воспользовался разработанной Ал-Халилем системой поэтических метров для создания музыкальных правил.

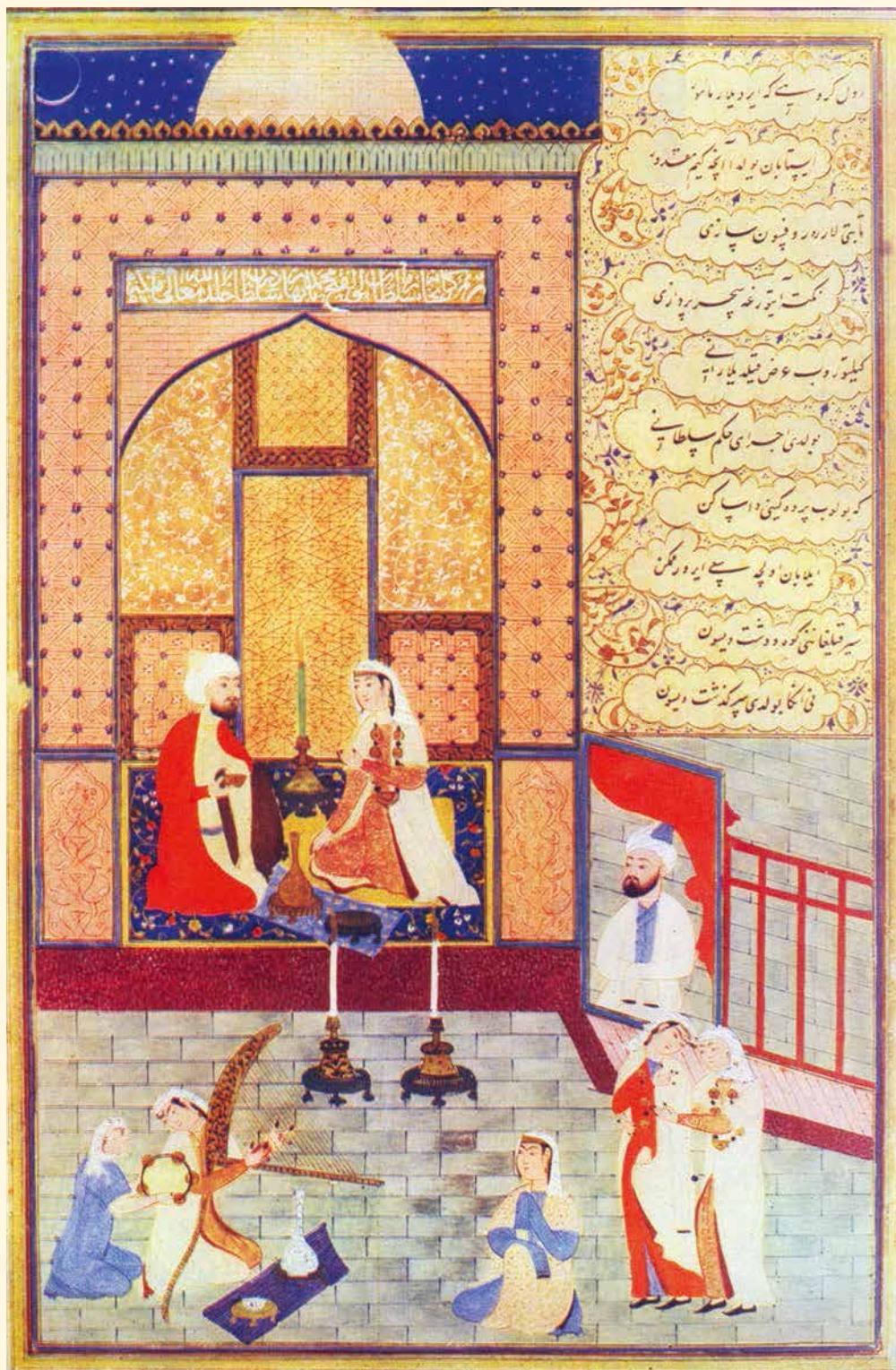
Именно Исхаку, который, как и его отец, был вольноотпущенным, пришлось вести долгую и непримиримую борьбу с членом правящей династии Ибрагимом ибн ал-Махди (779–839 гг.). Младший брат халифа ар-Рашида, Ибрагим имел незаурядный певческий талант, унаследованный от матери-персиянки, и отстаивал собственные вкусы и собственную манеру пения, которая отличалась большим голосовым диапазоном и введением в пение трелей на персидский манер. Выступая против усиления персидских влияний при дворе, Исхак ал-Маусили дорожил теми правилами музыкального искусства, которые выработали он и его отец, сумев адаптировать древнеперсидскую исполнительскую практику к вкусам арабских правителей, сочетая ее с новой арабской поэтической метрикой и новыми арабскими интонациями. Чтобы сохранить традиции своей школы, Исхак отослал замечательного исполнителя на *уде* Зарьяба, который тоже был учеником его отца, в завоеванную арабами Испанию, ко двору правящей там династии Омейядов. 'Али Зирьяб (или Зарьяб, ум. ок. 845) покинул багдадский двор и отправился сначала в Северную Африку, а затем в Андалусию, чтобы утвердить здесь «исконно арабские музыкальные традиции». Их проникновение в Африку положило начало в странах Магриба исламской музыки, называемой здесь по сей день «музыкой Испании» (*мусики-андалусийа*) или «классическим искусством» (*ас-сана'а*). Зирьяб принес в Кордову придворный этикет 'Аббасидов, выразившийся в исполнении музыкальных пьес в форме *нубы*, музыкально-теоретическое учение отца и сына Ал-Маусили, а также сам инструмент *ал-'уд* или «лют». При этом Зарьяб усовершенствовал инструмент, расширил его диапазон, установив на *уде* пятую струну, и заменил деревянный плектр более жестким и длинным когтем орла.

### Уд среди других щипковых хордофонов

Не только *уд* звучал во дворце арабских халифов. В придворном маджлисе участвовали и другие музыкальные инструменты (араб., мн. ч. *алат* от ед. ч. – *ала*), чаще всех – персидский *танбур*, иногда персидская арфа, называемая *чанг* (или *сандж*), а также щипковая «цитра» или «гусли» (*ми'заф*) и однострунный индийский инструмент (подобие *вины*) – *канкала*.

Кроме струнных, звучала тростниковая флейта с персидским наименованием *най*, рамный бубен (араб. *дуфф* или *даф*) и палка, или прут (араб. *кадиб*). Изредка появлялись маленькие цимбалы (*сандж*) и, возможно, кастаньеты (*саф-факатан*). Еще упоминают гобоевидный духовой инструмент, называемый по-арабски *мизмар*, а по-персидски – *зурнай*, *зурна* (*сурнай*). Крикливая дудка *зурнай* (перс. букв. – «сильный *най*»), как и популярный котловидный барабанчик с пехлевийским наименованием *табл*, использовались в основном на празднествах, в танцевальной и военной музыке.

Однако *уд* буквально затмил все остальные инструменты, потому что в большей степени соответствовал новому музыкальному искусству. Для исламского музыкального профессионализма главным стало пение сочиненных поэтами стихов по новым правилам стихосложения, в которых выявлялась новая арабская метрика '*аруд*'. Для сопровождения такого пения требовался особый щипковый инструмент, который отличался бы свойством ударности



Женщины с арфой-чанг и бубном-даф на миниатюре «Бахрам в Розовом дворце» к рукописи «Семь планет» Алишера Навои. Бухара, 1553



и мог с помощью яркой звуковой атаки выявить в первую очередь ритмику стиха в мелодии.

Арабы отличались, как известно, особым вкусом к ритмизации ударов, что проявилось в создании ими разнообразных просодических метров. Неслучайно арабские певцы часто сопровождали свое пение ударами по бубну-даф или стуком палки (*кадиб*), которой ударяли по прибору в форме рога для чернил (или чему-то подобному). Очевидно, что эта манера исполнения была близка древнеарабским бедуинским традициям. Певец



Юноша с дутаром на миниатюре, изображающей Весну. *Китаб ал-булхан. Багдад, конец XIV в.*

Ма'бад (ум. 743), выходец из Медины, который был придворным музыкантом при Омейядах в Дамаске, признавался, что охотнее сочиняет, когда сидит верхом на верблюде, выстукивая палкой по седлу. Этим особым качеством – ударностью – среди струнных инструментов обладал *уд*. (Подобный эффект обретет позже родственная лютне *гитара*, которой неслучайно отдано предпочтение в рок-музыке, где ударность имеет первостепенное значение.) *Уд* действительно превосходно соответствовал тем метро-ритмическим формулам (*вазн*), которыми наслаждались арабские музыканты и которые они выстукивали прежде палкой. Неслучайно центральный термин исламской теории музыкального ритма *ика'* (мн. ч. *ика'ат*) означал первоначально у арабов-бедуинов «бросание палки», момент удара ею по верблюду. А в практике игры на *уде* музыканты употребляли персидский термин *дарб* (перс. – *зарб*, буквально – «удар»), и выражение «играть на *уде*» (*дараба би*) на самом деле означало «ударять на *уде*».

В результате, как показывает исламская музыкальная практика, арфа, лира и кифара были отброшены арабскими музыкантами. Щипковые инструменты почти не звучали в придворном маджлисе и признавались несовершенными в трактатах, уступая первенство не только *уду*, но и *танбурам*, и *рубабам*. На рамных хордофонах отсутствовал эффект ритмической ударности, что делало их нефункциональными в культуре ислама. Вкусам арабов не отвечало слишком эlegantное качество щипка на подобных инструментах. Так что популярные в эллинистической культуре струнные инструменты окончательно исчезают из практики музицирования мусульман. Правда, персидская арфа-*чанг* еще долго будет появляться в качестве популярной метафоры в персидской поэзии и на миниатюрах, где в основном на арфе играют женщины. «Сойдя со сцены» исламской музыкальной истории, арфа будет заменена новыми цитровидными конструкциями (подобными европейскому *псалтерию* и *цимбалам*): щипковым трапециевидным инструментом *канун* (и *нузха* – прямоугольный вид *кануна*) и его разновидностью – ударной «цитрой» с монгольским названием *ятаган* или с персидским – *сантур* (а также *чанг*).

С одной стороны, *уд* выделялся среди других хордофонов более агрессивным ударом по струнам, а с другой стороны, его отличало еще одно высоко ценимое музыкантами качество – совершенство настройки струн по чистым квартам. Сначала струн было четыре, что позволяло воспроизводить объем звучания почти в две октавы, но вскоре этого звукового диапазона оказалось недостаточно, и *уд* стал пятиструнным, а далее – шести. Трактаты хвалили инструмент за чистоту его строя (*тасвийа*). Совпадение тонов и мелодических интонаций в пении высокой

◀ Певец Барбад с *удом* на миниатюре «Хосров слушает Барбада» к рукописи «Хамса» Низами Ганджеви. Художник Мирза Али. 1539–1543 гг.





Сетаф на иранской миниатюре «Юноша с лютней».  
Художник Шараф ал-Хусайни ал-Йазди. 1594–1595 гг.

арабской поэзии было еще одной важной чертой нового музыкального профессионализма. За счет уникальной по своему устройству головки струны на *уде* «не спускали» своего натяжения даже во время сильных ударов по ним. Все это было проявлено в конструкции древнего *барбата* и служит прекрасным доказательством того, что рождение лютни с такой откинутой назад головкой на землях Ирана не было случайным. Ведь доисламская музыкальная культура иранцев свидетельствуют о развитом чувстве лада и интонационных различий в музыке. Если арабы оказались более склонны к классификации ритмов, то иранцы – ладов и мелодий. При дворе арабских халифов в качестве образцового вспоминали творчество знаменитого певца Барбада. Он прославился не только виртуозной игрой на лютне-*барбат*, но и чудесными песнопениями, которые имели определенную классификацию. В ней выразился особый музыкальный опыт иранцев, отразивший, скорее всего, зороастрийские традиции их культуры, поскольку в древней классификации ладов усматривается соответствие их древнеперсидскому календарю. В ладомелодической систематике Барбата выделялись 360 мелодий-*нава*, 30 песен-*дастан* (у арабов – *си лахн*) и 7 ладовых моделей-*хусрованийа* или «царских ходов» (такое название они получили у арабов – *ат-турук ал-мулукийа*), которые были посвящены шаху Хосрову. И все это распевалось на каждый день года, на месяц и на неделю.

Это качество *уда* обеспечило ему лидерство даже среди таких морфологически близких к нему инструментов, как *танбур* (пехлевийское – *тамбур* от греческого *пандур*). Инструменты эти имели прямую длинную шейку и не выделяли специально головку для колков. *Танбуры* были широко распространены на востоке исламского мира. Особенно ценились в X веке двуструнный хорасанский и багдадский *танбуры*, на грифах которых были навязаны ладки-перемычки (перс. – *дасатин*), с помощью которых можно было точно воспроизводить тоны, составлявшие мелодию. Техника игры на *уде* позволяла большим музыкантам-мастерам обходиться без этих перемычек на грифе. Ведь если рука на грифе *танбура* постоянно движется вдоль струны и ладки помогают пальцам быстро попадать в нужные места ее зажатия, то на *уде* и подобных ему короткошейковых инструментах рука застывает в одной позиции и переходит с одной струны на другую, передвигаясь лишь только вниз и вверх. Если лютня – однопозиционный инструмент, то *танбур* – многопозиционный. К тому же *танбур* является монохордом, весь диапазон мелодии здесь воспроизводится на одной струне, достигая интервала чистой октавы и более. Другие

струны *танбура*, как правило, задеваются вместе с основной мелодической струной в качестве бурдона или подголосков (на *домбре*, *дугаре*, *сазе*). В зависимости от репертуара исполняемой на *танбуре* музыки меняется и длина его шейки. Ранние *танбуры* были преимущественно двуструнные с шейками средней длины, но на некоторых современных *танбурах* (уйгурском, турецком), которые приспо-



Музыканты с инструментами *сетар* и *даф* на миниатюре «Искандер у Хагана». Из рукописи «Хамсе» Низами Ганджеви. Табриз. 1525

саблывались для исполнения сложных композиций, где мелодия звучит в диапазоне двух и более октав, шейки очень длинные и гриф достигает 120–130 см.

Прекрасный образец двуструнного танбура – *дутар* изображен на одной из миниатюр в «Книге благополучия» (*Китаб ал-булхан*, конец XIV в.). Труд этот содержит советы на основе астрологических прогнозов, как себя вести и чем заниматься в определенное время года. Юноша с инструментом и кувшином вина иллюстрирует весну, которая в представлениях мусульман неразрывно связана с музыкой.

Одна из наиболее интересных разновидностей *танбура* – *сетар* (букв. – «три струны»). Этот инструмент появился не ранее XIV века и был, видимо, специально сконструирован для исполнения в камерной, элитарной обстановке музыкальных форм, основанных на ладовом развитии (позже они получают в Иране название *дастгах*). На *сетаре* расширение мелодического диапа-

на достигнуто не за счет удлинения грифа, а за счет добавления третьей струны. Этот небольшой элегантный инструмент, появившийся в иконографии лишь с XVI века, стал выражением музыкальных вкусов иранцев.

Вслед за *удом* совершенствуют свою морфологию не только *танбуры*, но и струнные инструменты с персидским наименованием *рубав* (или *рабаб*, от пехлевийского *равава*). *Рубабы* не участвовали в придворном маджлисе, но упоминались в трактатах, поскольку были популярны на восточных землях исламского мира. Они могли быть похожи и на лютню и на танбур, бытовали и с короткими, и с длинными грифами, могли быть и щипковыми и смычковыми, но отличались двухкамерным (бисферическим) резонатором, частично затянутым кожей. Такие инструменты, обладавшие усиленным резонансом, получили широкое распространение в пограничных с Индией районах Ирана. На основе длинношейковых *рубавов* с усовершенствованной головкой, приближенной к головке *уда*, возникнут новые хордофоны, которые обретут популярность в среде тюркских и индийских мусульман: щипковые – памирский и афганский *рубавы*, азербайджанский *тар*, индийский *сарод*; а также смычковые – казахский *кобуз* и киргизский *кыяк*, индийская *саринда* и *дильруба* и др.



*Памирский рубав с «ушками» среди других инструментов (в правом оркестре снизу – наверх: кастаньеты-чахарпара или погремушка-кхирки, барабан-дохл, флейта-най, памирский рубав и бубен-даф, называемый на празднике холи также чанг; в левом оркестре: парные барабанчики-нагара, точнее, гош-нагара, цилиндрический барабан-накхавидж или мфриданги, бронзовые тарелочки-сандж или манджира, гобойчик зурнай или шахнай, бубен-даф или чанг, индийская вина) на миниатюре «Праздник холи». Художник Мир Калан. Могольская школа. 1734–1735 гг.*



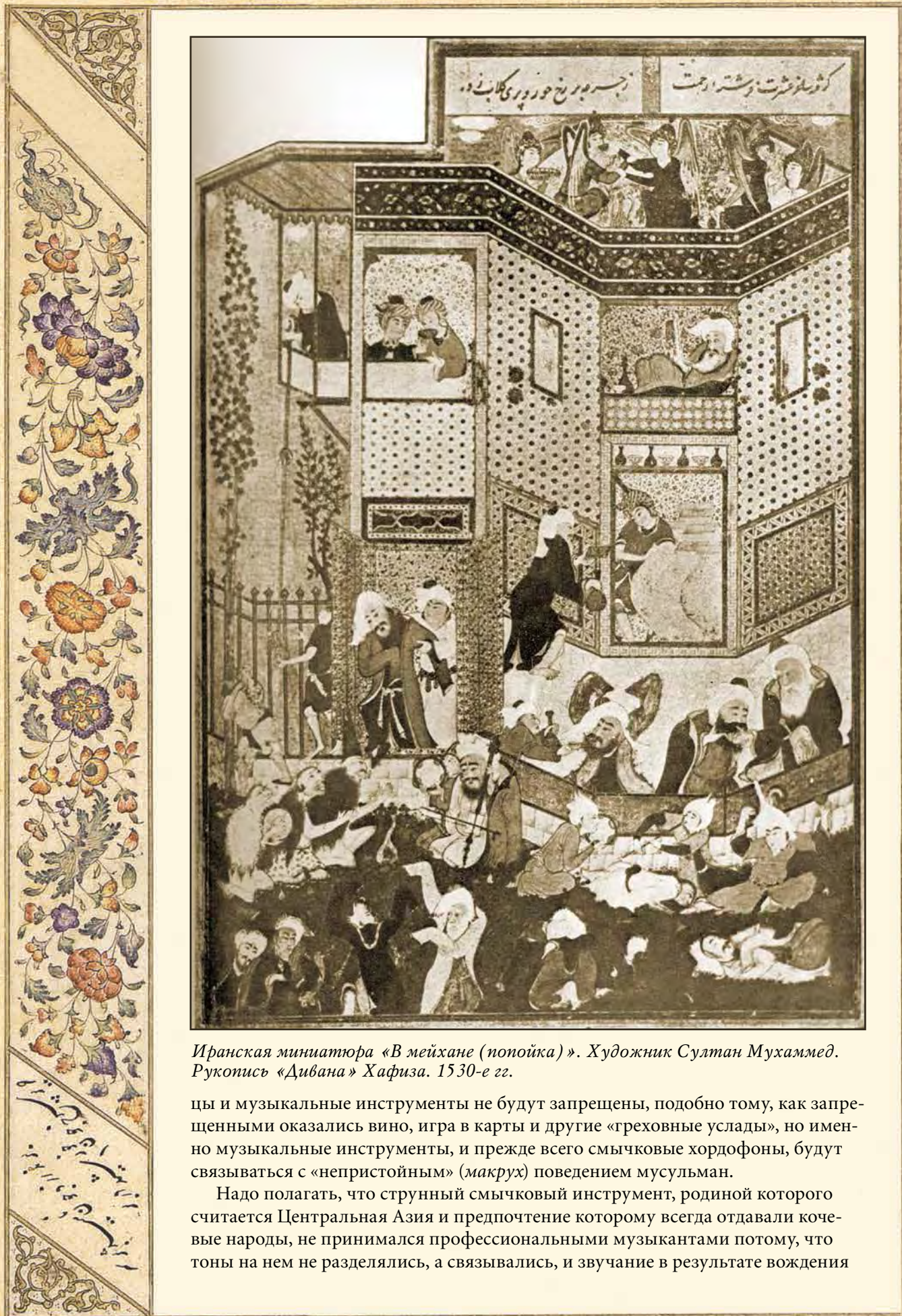
Иранская миниатюра «Закованный демон играет на кеманче». Иран, ок. 1450

После XIV века эти музыкальные инструменты будут все активнее участвовать в профессиональном исполнительском искусстве мусульман и найдут подробное описание в персидских трактатах. Замечательный музыкант из северных районов Ирана (Азербайджана) 'Абд ал-Кадир ибн Гаиби ал-Мараги (ум. 1435) дал описание свыше 40 музыкальных инструментов своего времени и создал их классификацию, опираясь на принципы, которые изложил в своих трудах его предшественник Ал-Фараби, но при этом значительно обновив их и дополнив разные классы инструментов новыми разновидностями игровых конструкций. Изображения рубабовидных инструментов появятся на миниатюрах тимуридского и могольского времени.

## Струнные хордофоны в культуре ислама

**Ф**акт долгого отсутствия смычковых инструментов в музыкальных трактатах и в увеселениях при дворе халифов, думаю, тоже не является случайным. Можно предположить, что, несмотря на отсутствие прямого запрета использовать смычковые хордофоны, они не вполне соответствовали новым звуковым идеалам, которые характеризовали исламские музыкальные ценности. Негативное отношение вызывали не только вообще инструменты, олицетворявшие чистую музыку, но прежде всего инструменты смычковые (*гиджак, кеманча, рабаб*), а также флейта *най*. В текстах исламских богословов, начиная с IX века, музыкальные инструменты – игра на них и их слушание – получали осуждение и назывались термином *малахи*, означающим «пустые игры», «забавы», «бесполезные и недостойные мусульманина увлечения». Хотя пение, тан-





Иранская миниатюра «В мейхане (попойка)». Художник Султан Мухаммед. Ручпись «Дивана» Хафиза. 1530-е гг.

цы и музыкальные инструменты не будут запрещены, подобно тому, как запрещенными оказались вино, игра в карты и другие «греховные улады», но именно музыкальные инструменты, и прежде всего смычковые хордофоны, будут связываться с «непристойным» (*макрух*) поведением мусульман.

Надо полагать, что струнный смычковый инструмент, родиной которого считается Центральная Азия и предпочтение которому всегда отдавали кочевые народы, не принимался профессиональными музыкантами потому, что тоны на нем не разделялись, а связывались, и звучание в результате вождения

смычком на не очень совершенной, хотя и весьма оригинальной спицевидной конструкции призвано было не столько подражать выразительному пению, сколько создавать нерасчлененное на паузы и четкие тоны постоянное гудение, причем со скрипом. Смычок на таких «восточных скрипках» держат и по сей день не так, как на европейской скрипке, его практически не отрывают от струны и часто даже специально продевают между ними. Такая звуковая эстетика невольно отсылала принявших новую веру людей к прошлому – к язычеству, к культуре кочевников и шаманов. Смычковые инструменты связывались с игрой «войска, окружавшего дьявола», со вкусами неверных и распутных людей. В средневековой музыкальной практике мусульман эти инструменты так и не станут ведущими. В современных вокально-инструментальных ансамблях и оркестрах традиционной музыки арабов, иранцев и тюркских народов роль смычковых инструментов достаточно велика, но все-таки вторична – они либо дублируют вокальную мелодию, либо вторят интонациям ведущих щипковых хордофонов, которые прочно заняли первые позиции как в ансамблевой, так и в сольной практике исламского музицирования.

В связи с этим обращают на себя внимание сюжеты некоторых персидских миниатюр, на которых изображены сцены, изображающие человеческие пороки. На одной из них закованный в цепи демон играет на большой четырехструнной *кеманче* (скорее, это *гиджак* с двумя сдвоенными струнами). Рядом другой демон держит в руках чашу и кувшин с вином. В ногах у них в виде копыт лежат две колотушки, которыми ударяют по шаманским бубнам. Сюжет миниатюры решен в духе критического отношения к суфизму, в чьих ритуалах практиковалось (правда, с особой целью) использование музыкальных инструментов и танцев. В непристойном поведении участников этой сцены, среди которых оказываются старцы-дервиши – суфийские аскеты во власяницах, но с лицами демонов, участвуют музыкальные инструменты – смычковый *гиджак* (скорее, *рабаб* с коробчатым резонатором) и длинноствольная флейта *най*. Инструменты ведут мелодию в сопровождении хлопков в ладоши и под аккомпанемент двух видов бубна: *даф* (с большими кольцами) и *да'ира* (с мелкими колечками). Миниатюра сопровождается бейтом из газели знаменитого Хафиза (ум. 1389), прославившегося, как известно, стихами, где воспеваются прекрасные гурии, вино, виночерпий и прочие атрибуты божественного наслаждения. В таком визуальном контексте поэтические метафоры знаменитого персидского поэта обыденное сознание склонно было воспринимать без мистических аллегорий: «Ангел милосердия брал чашу наслаждения и проливал остатки, словно розовую воду, на лицо гурии и пери».

Многообразие музыкальных инструментов в культуре Исламской цивилизации, их популярность в практике придворного, религиозного и городского музицирования, значение инструментов в трактатах по музыке для объяснения теории ладов, появление инструментов в иконографии и литературе, их особая иерархия в музыкальной науке по морфологическим и эстетическим признакам – все это говорит о большом значении музыкального искусства в мусульманском обществе, о своеобразии формирования и развития исламского музыкального профессионализма.

За долгие века существования Исламской цивилизации отношение к музыке и музыкальным инструментам менялось в зависимости от региональных культурных традиций и от исторических событий. Одни правители принимали пение и поощряли игру на музыкальных инструментах, другие – отвергали. Например, в XIV веке, во времена правления монголов, несмотря на многочисленные разрушения и бедствия, которые принесли цивилизации новые завоеватели, персидская поэзия и музыка расцвели. Это время вновь отмечено появлением «винной тематики» в литературе, чему, видимо, способствовало ослабление исламской морали и то, что большинство местных вельмож отличала приверженность к веселой и разгульной жизни. Интересно, что тема вина была неразрывно связана с музы-





*Лютня среди прочих атрибутов, символизирующих западноевропейскую просвещенность, на картине художника Ханса Хольбейна Младшего «Послы». 1533*

кой. Например, в книге 'Убайди Закани *Сад панд* («Сто советов») разговору о приемах вкушения вина неизменно сопутствует тема музыкальных инструментов. Вино и музыка на многих иранских миниатюрах так же неразделимы, как в стихах великого Хафиза из Шираза. Предположительно во времена «сухого закона», установленного султаном Мубариз ад-Дином ибн Мухаммадом (1353–1357 гг.), поэт написал стихи, в которых главными действующими лицами являются музыкальные инструменты *чанг* и *уд*. Чарующе музыкально звучат эти строки:

*Ты знаешь ли, о чем ведут беседу чанг и уд?  
«Украдкой пей, тайком любви – порядок нынче крут!»*

*Украли славу у любви и смелость у сердец,  
Ханжи влюбленных волокут на ханжеский свой суд.*

*Зороастрийцев-стариков винят в питье вина!  
Как видно, мало юных им – и стариков не чтут.*

*Грех пить, грех думать о любви... Все грех, да грех, да грех!  
Рыдая горько, чанг и уд свой разговор ведут...<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Хафиз. Сто семнадцать газелей. Пер. Г. Плисецкого. М., 1981. С. 59.

Тонкое поэтическое мастерство Хафиза проявляется в умелом использовании приема смысловой «неясности» (*эбхам*), который позволяет тому, кто слушает или читает эти строки, выбирать способ их понимания в зависимости от степени собственного совершенства: воспринимать поэтические образы либо реально, либо условно, интерпретируя, например, вино как божественный источник, что ведет к постижению истинной любви, причем не разумом, а сердцем. Этот мистический аспект, скрытый в персидской поэзии, является главным и в отношении к музыке в культуре ислама.

Наиболее ярко своеобразие понимания музыки в системе исламских ценностей выразилось в XII в. при обсуждении теологической проблемы дозволенности «слушания» (*ас-сама'*). Разговор о «священном слушании» выделился в специальную тему, обсуждаемую богословами, при этом под *сама'* подразумевалось как «слышание» (случайное), так и «слушание» (намеренное), не только музыки или речи, но всего, что звучит вокруг. Для исламского миропонимания важно не столько то, что создает музыкант или что играет на музыкальных инструментах, а то, *как* надо слушать и что можно услышать. Классический тезис суфиев, высказанный знаменитым мистиком Ал-Худжвири (ум. 1071), гласит, что «возможности правоверных видеть Аллаха в Раю проистекают из слышания». По утверждению известного духовного наставника *ханафитов*, арабского шейха 'Абд ал-Гани ан-Набулси (1641–1731 гг.), написавшего трактат о науке слушания музыкальных инструментов<sup>7</sup>, прямые указания на запрет или разрешение использовать и слушать музыкальные инструменты и пение среди представителей самых различных направлений и толков в исламе найти трудно. Осуждение и даже запрет получали музыкальные развлечения, «бесполезные игрища» (*лаху*), которые отвлекают правоверных от усердных молитв и размышлений о боге. По мнению Ан-Набулси, некоторые считают греховным (*харам*) не саму музыку и музыкальные инструменты, а те качества, которые они могут пробудить в человеке как в существе, далеком от совершенства.

Однако большая часть суфийских шейхов выступала в защиту музыки. Музыка часто представляла в их описаниях как проявление красоты и изящества потустороннего и скрытого мира, как великая тайна, как внутренняя красота божества, как экстаз, как «пища Духа» (*гиза'-и рух*). Например, выдающийся исламский теолог, представитель школы *шафи'итов* Абу Хамид ал-Газали (ум. 1111) подчеркивал уготовленную Всевышним роль музыки связывать человеческую душу (*нафс*) с божественной Душой (*рух*). Последнюю, по его мнению, можно «услышать» и «заговорить с ней тайно». Все это служило оправданием появления музыки, музыкальных инструментов и танцев в специальных ритуалах, называемых *ас-сама'*, которые устраивали многие суфийские братства с целью развития в послушниках «священного слушания» и слышания «небесной музыки».

Музыка, как видим, включалась таким образом в индивидуальный опыт эзотерического восприятия мира и полностью зависела от духовных качеств и степени совершенства тех, кто ее воспринимал, создавал и слушал. Замечательно говорит об этом ставшая классической суфийская притча, которая была рассказана в XII веке мудрецом из Шираза Рузбиханом Бакли (ум. 1209): «Некий мистик увидел компанию воров, которые пили вино и играли на тамбурине. Он пошел и сел с ними, и слушал эту музыку, как если бы это была *сама'*. Ворам так понравилось его отношение к музыке, что все они стали суфиями»<sup>8</sup>. Отсюда мораль: человек, чье поведение исходит из светлых помыслов и развитости высшей части его души (*рух*), оказывается способным не только не последовать примеру несовершенных людей, но и изменить их недостойное поведение.

<sup>7</sup> 'Абд ал-Гани ан-Набулси (1641–1731) «Объяснение музыкальных инструментов и их слушание»/«Идах ал-дил алат фи сама' ал-алат». Дамаск, 1981 (на араб. яз.).

<sup>8</sup> Цит. по: Шimmel А. Мир исламского мистицизма. М., 2000. С. 147.

