DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.10.1.001

Аслиддин Низамов

# ОТРАЖЕНИЕ ВОЗЗРЕНИЙ СУФИЗМА В ОБРЯДОВОЙ МУЗЫКЕ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

**Аннотация**. В данной статье автор на основе сведений из более чем двадцати еще не исследованных средневековых суфийских трактатов, посвященных проблеме слушания музыки (тадж – *самоъ*) и влияния религиозных воззрений на процесс формирования жанров традиционной музыки (*на'т, муноджот, сувора, айдым, ат-чапар* и других), рассматривает вопросы, связанные с поиском исторических и социальных корней взаимовлияния художественно-эстетических и религиозных мировоззрений. Главный акцент автор делает на раскрытие уникальных свойств ряда популярных еще в доисламский период жанров песнопений, которые впоследствии под влиянием суфийских воззрений подверглись функциональной трансформации, сохраняя при этом первозданный музыкальный облик. Наличие огромного объема информации по данному вопросу в музыкальных и суфийских трактатах свидетельствуют о том, что данный вопрос всегда находился в центре внимания выдающихся авторитетов науки и искусства.

**Ключевые слова**: обрядовая музыка, суфизм, слушание музыки, жанровая система, маком, теория музыки.

Как известно, обрядовая музыка не только информативна, но и ***сознательно направлена*** на организацию воли, чувств, разума и действий человека. В ней можно встретить явные признаки архаического религиозного сознания (связанные с культом солнца, земли, воды, света и так далее), но нередки и новые каноны, подсказанные сакральным смыслом отдельного символа в рамках художественной структуры.

Настоящая статья посвящена проблеме поиска исторических корней процесса взаимовлияния идей суфизма и некоторых популярных жанров традиционной музыки народов Центральной Азии. Прежде всего нужно отметить, что в целом данная проблема в достаточной степени еще не исследована с точки зрения музыкальной науки. В настоящей работе вопросы влияния религиозных воззрений на формирование различных направлений музыкальной практики рассматриваются на основе суфийских трактатов, составленных в течение XII-XVIII столетий.

Возьмем, к примеру, традиционный свадебный обряд таджиков и узбеков конца XIX – начала XX веков, который представляет собой совокупность разнохарактерных социальных, бытовых, религиозных факторов, соответствующих разным историческим эпохам, но подвергался изменению под воздействием новых элементов процесса общественного развития.

Свадебная обрядность народов Центральной Азии в целом в достаточной степени изучена и освещена в работах Н.П. Лобачевой, О.А. Сухаревой, Г.П. Васильевой, Г.П. Снесарева, Н.А. Кислякова и Ф. Зехни, в которых утверждается мысль о том, что длительные этнические процессы, протекавшие на территории Центральной Азии,

охватывают взаимодействие различных этнических общностей региона на раннем этапе «с последующим напластованием новых этнических волн» [8, *300*].

Мы не ставим перед собой задачу исследовать всю музыкальную палитру свадебных и других обрядов, хотим выяснить лишь, каким образом в них находят отражение те или иные доктрины, выработанные ранее в рамках суфийской идеологии. К примеру, это касается содержания известного хадиса о том, как пророк Мухаммад (с.а.с.[1]) говорил Абу Бакру [2], что при совершении обряда бракосочетания (nikoh), нужно обязательно играть в бубен и петь песни, чтобы придать этому обряду законность в соответствии с шариатом. Нужно отметить, что данный хадис очень часто (чаще, чем все остальные) упоминается в суфийских трактатах при освещении вопроса о дозволенности *само'*[3] (то есть, музыки) в целом. В частности, Нуруллох Ал-Чишти[4] в трактате «Нагмаи Ушшок» («Песни влюбленных») приводит следующий наиболее полный вариант вышеназванного хадиса: «Пророк (с.а.с.) говорил: между законным, разрешенным в шариате бракосочетанием (nikoh) и запрещенным прелюбодеянием (zino) большая разница, и поэтому о законном бракосочетании нужно объявить игрой на дафе (бубне) и пением для того, чтобы окружающие узнали о совершенном акте, *ибо звуки музыки в таком случае услышат не только присутствующие (на свадьбе), но и все, находящиеся в округе»* [16, *24* ].

Первоначальный смысл звучания музыки при обряде бракосочетания, как видно, заключался главным образом в своеобразной фиксации (оповещения) совершенного действия, в стремлении обнародовать сам факт. Но в дальнейшем, как показывает практика, музыка свадебного обряда наполняется глубоко символическим содержанием песен «Ёр-ёр», «Накш», различных вариантов «Айдым», танцами «Зикр» (последние зафиксированы у западных групп туркмен). Одним словом, процесс формирования свадебных обрядовых песен сопровождался постепенной сакрализацией содержания и закрепления новых ритуалов.

Изучение имеющихся источников по истории и культуре народов Центральной Азии показывает, что музыка и пение присутствуют практически во всех религиозных обрядах. Это касается даже таких, казалось бы, интимных духовных деяний, как посещение святых мест – мазаров, гробниц суфийских шейхов и так далее. Так, например, Т.П. Снесарев пишет, что «на всех мазарах существовал один и тот же набор ритуальных действий... это, прежде всего, круговые обходы – «тавоф» вокруг могилы святого... заставляют вспомнить о сакральном значении круга» [19,*35*] и со слов одного из очевидцев (Мулла Адамбой, 60 лет[5]) он добавляет: «на сайл при мазаре Юсуфа Хамадони приезжали созанда, сурнайчи разные» [19, *117*]. Такие же сведения имеются и в статье О.А. Сухаревой «Празднества цветов у равнинных таджиков», где отмечено, что «праздник розы в Бухаре... справлялся и на мазаре Ходжа Баховаддина... В большой мечети (хонако) происходили намазы и радения по правилам ордена накшбандиев (безмолвный зикр). Праздник длился целый месяц» [20, *38*].

---

[1] Как правило, во всех священных текстах и писаниях, изречениях, комментариях и так далее, вслед за произношением или упоминанием имени пророка Мухаммада в скобках дается аббревиатура (араб: "сала Оллох алайхи ва саллам", сокращённо - с.а.с.), что означает «Да благословит его Аллах и приветствует».

[2] Абу Бакр ас-Сиддик б.Усман (572 – 634) – первый из четырех праведных халифов, друг пророка Мухаммада (с.а.с.).

[3] *Само'* (тадж. - *самоъ* – от арабского глагола «сама'а» (слушать) означает «слушание» (имеется ввиду восприятие всего звучащего, всей звуковой информации извне).

[4] Нуруллох Ал-Чишти (XIXв.) – суфий, последователь тариката «чиштия», основанный Абу Исхаком в Индии, автор ряда трудов по суфизму, а также известного трактата по музыке "Нагма-е ушшок" на таджикском языке (ркп. № 1563, хранится в Институте восточных рукописей Российской Академии наук, Санкт-Петербург).

[5] Имя того очевидца, которого упоминает автор цитированной статьи.

Следует отметить, что порой бывает очень сложно различить музыку одних обрядов от других, как например, *на'тхони (*тадж - *наътхони)*, которые встречаются в шаманских обрядах среднеазиатских уйгур или в свадебном обряде таджиков Каратегинской долины [19, *35*]. В других случаях фолбины, парихоны [6] во время проводимых ими лечебных сеансов исполняли и *муноджот* и *на'т*. В таджикском Бадахшане до настоящего времени исполняют песни типа «Лалаик» (колыбельная) в самых различных обрядах (наряду, например, с жалобными песнями «Даргилик»). Как выясняется, многочисленные песнопения типа *марсия* (траурные), *мадх* (оды), *на'т* (хвалебные песни о пророке) очень широко распространены в самых различных обрядах таджиков, туркмен, узбеков, уйгур и других народов Центральной Азии. Исходя из этого, мы решили их рассмотреть отдельно от обрядового процесса, чтобы заострить внимание на музыкальных особенностях, но при этом попытаться определить степень влияния суфийских воззрений.

Конечно, нельзя утверждать, что все разновидности обрядовой музыки народов названного региона формировались под непосредственным влиянием традиций *само'* или учения суфизма в целом. Однако среди них имеются такие жанры, которые прочно связаны именно с суфийскими традициями. Для начала обратимся к религиозным песнопениям типа *на'т*, которые поныне широко распространены на территории центрального и южного Таджикистана, Узбекистана, северного Афганистана и Ирана. Слово *на'т* (*наът, па'т* в переводе с арабского означает «описание, квалификация, качество», а производное от него *на'тхони* означает «пение, исполнение *на'тов)*. В общем смысле *на'ты* – это своеобразные оды, посвященные тем или иным деяниям и качествам пророка Мухаммада (с.а.с.), отчего и происходит таджикское «наът кардан» (восхвалять).

Литературную основу *на'тов* составляют как правило поэтические жанры касыда, маснави, а также нередко специально сочиненные профессиональными поэтами *на'ты*. Литературоведы считают, что данный жанр в основном встречается в творчестве суфийских поэтов (Ходжа Абдуллох Ансори, Фаридуддина Аттор, Хафиза Шерози, Алишера Навои, Абдуррахмана Джами) и является одной из разновидностей классического жанра касыда (ода) [24].

Необходимо отметить, что *на'т* занимает важное место в композиции классических поэм поэтов-классиков. Они располагаются в самом начале, вслед за *хамду муноджот* (восхваления Аллаха). Лишь после этого автор начинает излагать сюжетную линию самой поэмы. Таким образом, выясняется, что содержание *на'та* всегда направлено на деяния Пророка, в то время как *муноджот* – это главным образом восхваление Всевышнего. Следовательно, религиозный характер и вполне конкретное традиционное содержание *на'та* сомнений не вызывает.

Но что касается собственно музыкальной характеристики *на'та*, то она целиком опирается на содержательный аспект литературной основы и исполняется (например, в Таджикистане) под аккомпанемент дутара (думбра). Связь со свадебным обрядом заключается в том, что исполнение *на'та* требует определенного количества слушателей и соответствующей обстановки (напоминаем, что обряд венчания является одним из «сунна» [7], утвержденный в шариате), в котором обеспечивается своего рода «концертность» исполнения (обязательное наличие сторон «исполнитель – слушатель») в течение довольно длительного времени (20-25 минут).

---

[6] Фолбины, парихоны (от «пари» – пери, фея и «хондан»-призывать, приглашать.) – это шаманы и гадальщики, которые во время сеанса приглашают «пари». А. Троицкая отмечает, что «верования в пери, по-видимому, остаток древнеиранских верований, где среди злых демонов существовали злые феи низшего порядка, которые являлись в образе красивых женщин, увлекая и соблазняя людей» [22, *145*].

[7] Сунна (ар. "ас-сунна"). – букв.: обычай, пример. Образцы и примеры из жизни и поступков пророка Мухаммада(с.а.с.), его высказываний, которые почитается всеми течениями ислама.

На сегодняшний день *на'т* пока еще не стал объектом пристального музыковедческого анализа. О наличии данного жанра в музыкальной культуре народов Северного Афганистана и Ирана писали в разное время американский музыковед Марк Злобин и французский исследователь Жан Дюринг [26,*12*]. Таджикский музыковед К. Курбониён, разделяя *на'т* на три типа, включает в этот жанр (в качестве «третьего типа») песни группы *марсия*. Он также отмечает привязанность традиции исполнения *на'тов* именно к семейно-бытовым обрядам.

Вполне естественно, что при исполнении *на'та* непременно присутствует эпизод, восхваляющий вознесение пророка Мухаммада (с.а.с.) к небесам на чудесном коне Бурак (me'roj). Данный сюжет определенным образом связан с содержанием туркменских песен цикла «Ат-чапар» («Всадники»), таджикским «Сувора» («Всадник») или древнесасанидским «Асброс» («Путь коня»). Интересно, что и здесь нет следов каких-либо попыток «натурализации» образа всадника или процесса вознесения. Наоборот, все это изображается в очень возвышенных, философски обобщенных тонах. Отметим, что главной музыкальной характеристикой *на'та* все же является размеренная повествовательность, что сближает его с традициями исполнения народного эпоса «Гуругли» в Таджикистане и Узбекистане [17].

В творчестве Алишера Навои (XV век) *на'т* также занимает особое место, причем в отличие от многих других поэтов-классиков, Навои никогда не использовал жанр *на'т* для восхваления современных ему шахов и владык. Прекрасные *на'ты* писал Навои и на таджикском языке, что прежде всего свидетельствует, что он хорошо разбирался в особенностях данного жанра.

Рассмотренные аспекты свидетельствует о том, что древнейшие музыкальные традиции были использованы суфиями для усовершенствования самой практики *само'* и, самое главное, для донесения до слушателя новых религиозных идей посредством веками утвердившихся форм музицирования.

Другой популярной формой религиозной музыки, которая по своим поэтическим и музыкальным характеристикам больше всего приближается к *на'ту*, является *маддо* (Maddo) или *маддои* (Maddohi – от араб. Madaha – восхвалять). Она бытует сегодня в основном на территории Горно-Бадахшанской автономной области Таджикистана. Примечательно, что *маддои* здесь исполняется главным образом на таджикском языке, тогда как многие другие обрядовые, бытовые и лирические песни бадахшанцев чаще – на одном из местных диалектов памирских языков.

*Маддои* обычно исполняют мужским ансамблем (из двух-трёх человек) в сопровождении рубаба и дафа. Текстами здесь служат чаше всего религиозные стихи (газели, маснави, рубаи, бейты) профессиональных поэтов (например, Ахмади Джами), содержание которых охватывает в основном назидательные темы о бренности мира, о судьбе человека. Ритмическая, интонационно-тематическая, а также формообразующая самобытность музыки *маддои* говорит о том, что в музыкальном смысле жанр этот не был привнесен извне совместно с традициями исламской религии, а зародился и сформировался на основе богатых местных музыкальных традиций Горного Бадахшана. Данный фактор еще раз доказывает, что идеи исламской религии, также как и суфийские воззрения, распространялись не в «материализованном виде», а каждый раз при столкновении с разными культурными традициями они как бы приобретали новые местные очертания.

На других территориях Таджикистана и в целом региона Центральной Азии *маддои* в таком виде не встречается, при этом следует отметить, что стихотворения (газели, бейты и так далее) аналогичного содержания в Узбекистане и в Туркмении бытуют в несколько иных формах музицирования. В частности, в Узбекистане вплоть до середины

XX века бытовал жанр *маддахи*, главным образом в исполнении каландаров[8], которые считали себя последователями ордена Накшбандия.[9]

Из описания песен, представленных в совместной работе А.Л. Троицкой и Е. Е. Романовской, выясняется, что текстами для них служили стихи известных среднеазиатских суфиев Ахмада Яссави (1105-1160), Боборахим Машраба (1657-1711)[10] [22,*34*]. Кроме того, авторы отмечают, что сами каландары разделяли композицию своих песнопений на так называемые *талкин, пастталкин, пешталкин* или *пешхони*, что, безусловно, вызывает определенные ассоциации с терминологией современного цикла классических макомов (такие, например, как *талкин, пешрав* в таджикском Шашмакоме).

В этом плане особый интерес вызывает трактовка *пешталкина* у каландаров, которая означает «песня запевалы» (в отличие от *пастталкина*, которую исполняют все хором) и которая исполняется в верхнем квартовом диапазоне, то есть каждый раз выше, чем *пастталкин*. Данное композиционное сочетание не только напоминает соотношение *хона* и *бозгуй*[11] в композиции макомов, но и, возможно, указывает на генетические корни происхождения и формирования средневекового инструментального жанра *пешрав*, а через него и на суфийскую концепцию *Рох* (Дорога) и *Солик* (Путник).

Троицкая утверждает, что «повествование маддахов называется «дастан», они различны по своему содержанию» [22,*194*], то есть, видно, что речь идет о той самой популярной художественной форме проповеди, которая, как уже отмечалось, была издавна распространена на всем мусульманском Востоке еще со времен шейха Абусаида Абулхайра (967-1049).[12]

В данном случае здесь мы имеем дело с практикой *само*', когда именно средствами музыкального искусства весь смысл и суть исполняемых религиозных по содержанию стихов доводится до слушателя. При этом следует особо отметить, что стихи эти бытовали в народе почти исключительно только лишь в подобных музыкальных «обрамлениях». Так, если в горных районах Таджикистана традиции *на'тхони* бытуют исключительно в одной «связке» с различными семейно бытовыми обрядами, то в крупнейших городах Центральной Азии – Ташкенте, Фергане, Худжанде, Бухаре, жанр *маддахи* в буквальном смысле этого слова превращается в искусство площадей и базаров, естественно, с целью привлечь максимально большее количество слушателей.

В целом известно, что суфийская идеология не создала, да и не могла создать единые для всех народов и территорий нормы художественной (в том числе и музыкальной) выразительности. В этом отношении подтверждается мысль Р.Шодиева о том, что «близость суфизма к народным массам... обусловливалась его способностью приспосабливаться к каждой конкретной обстановке, к местным традициям и верованиям» [25, *22*].

Заметим, что рассматриваемые нами ниже музыкальные жанры *гирья, йиги, марсия* характеризуются тем, что их объединяет такое свойство как «направленность па слушателя». И по этой причине кажется, что элемент *само*' в них попросту должен отсутствовать. Однако многочисленные рукописные источники свидетельствуют, что песнопения типа *гирья* (реже встречается и другое название – *нола*) прямым образом относятся к понятию *само'*, но только «тайного порядка» («муноджоти хуфа»). В словаре

---

[8] Каландар – бродячий, нищенствующий дервиш, исполняющий минимум религиозных предписаний.

[9] Накшбандия – суфийское братство, по имени Бахауддина Накшбанд (1318 – 1389). Одно из 12 материнских братств, начиная с XVвека превратилась в самое распространенное (после ал-кадирия) духовное братство.

[10] Боборахим Машраб – поэт, мыслитель, последователь тариката (ордена) «накшбандия».

[11] Хона (букв. «дом») и бозгуй (повторять) – названия в структуре инструментальных частей Шашмакома, в значении видоизмененного и постоянно повторяющихся построений.

[12] Абусаид Абулхайр (967-1049) – известный персидский суфий и поэт, который одним из первых начал использовать в своих проповедях пение рубаи (четверостишья), при этом чаще всего исполнял народные рубаи.

«Мир'оти ушшок» суфийский термин *нола* обозначен как «мольба человека от всего сердца и его стремление к первородине («макоми асли») и к истинным целям («максади хакики») [4,*174*].

Согласно сведениям ряда суфийских источников, первую свою песню Адам спел в макоме *рост*. По этой причине данный маком является (или считается) самым древним. Но в других источниках, как известно, отмечается, что первое песнопение Адама на земле называлось *гирья* (буквально, плач), это было естественным выражением его страданий после изгнания и желания вновь возвращаться в рай. В частности, Дарвешали Чанги (XVII век) в трактате «Тухфат-ус-сурур» (Дары радостей) также приводит эпизод встречи Адама и Евы на земле и отмечает, что при встрече «они обнялись и зарыдали возгласами «Ноу-Ноу»», и «*тот плач их был в макоме рост*» [6,*26*]. Суфийский подтекст здесь заключается в том, что Дарвешали, как и многие его предшественники, особо подчеркивает ладовую особенность этого плача, ибо, как известно, маком *рост* не просто является созвучным кораническому изречению «Сирот-ул-мустаким» (от араб. – «прямой путь»), но и в целом как бы отражает (в звуковых образах) всю символику стремления человека к возвращению в свою первородину. Именно поэтому маком *рост* (тадж. – прямой) в системе Двенадцати макомов занимает первое место, а в современном цикле Шашмаком *рост* соединяется с *ушшок* («влюбленные»), подчеркивая тем самым семантическое значение *роста* как единственно правильной дороги, ведущей «влюбленных» (*ушшок*) по пути к Истине.

В одном из самых древнейших источников по суфизму «Шархи таарруф» ("Комментарии к теории познания") Абу Иброхима Ал-Мустамалли Ал-Бухорои (X век), встречается аналогичное толкование термина *нола*: «тот, у кого имеется большое горе, только в плаче (*нол*а) находит *рохат* (от тадж. - утешение, удовлетворение)» [11,*199*]. В поэме «Юсуф и Зулейха» в эпизоде, когда братья бросают Юсуфа в глубокий колодец, Абдуррахман Джами, будучи великим знатоком теории макомов[13], передает напряжённое душевное состояние героя, которого предали "противники" (то есть, его родные братья) посредством макома *мухолиф*. (от араб. «противник»), используя символические ресурсы мелодии *нола*.

Примечательно, что древнейшие песни среднеазиатских народов из цикла «Кини Сиёвуш» ("Месть Сиявуша") или «Кини Эрадж» ("Месть Эраджа"), сведения о которых приводит историк Абубакр Наршахи в книге «История Бухары», исполнялись жителями Бухары еще в X веке. Среди исполнителей был популярен «Гиристани мугон», то есть «Плач магов» [12, *23*].

Суфийское толкование плача встречается еще в трудах Хакима Ат-Тирмизи (824-892), который в книге «Ал-мунхийёт» изложил теорию о пользе слушания Корана, стихов, а также музыкальных инструментов. Ат-Тирмизи при этом упоминает, что во время слушания Корана можно и плакать и танцевать. Другой автор – Абу Абдуррахман Суллами Нишобури (ум. 412 год хиждры = 1021 от Р.Х.) в трактате «Китоб-ус-самоъ» ("Книга о слушании музыки") прямо отмечает, что «плач является одной из форм проявления *само'*» [19,*16*]. Можно полагать, что речь идет о самых сокровенных тайнах человеческой души, недаром плач был отнесен суфиями в разряд тайного *само'* (араб. "хуфа" – тайное, тихое).

В этом плане особый интерес вызывает трактовка плача как проявления *само'* в трактате «Аврод-ул-ахбоб» Абулмафохира Яхьё Бохарзи (XIV век). В отличие от других суфийских авторов, Бохарзи данному вопросу посвящает целую главу, которая так и называется: «О значении плача при *само'*». Бохарзи пишет: «Знай, что у плачущих в процессе *само*' имеются разные причины: один плачет от стремления («shavq»), а другой от страха («khauf»), третий от радости («farah»). Но имеется еще и другая степень данного

---

[13] Абдуррахман Джами является автором уникального музыкального трактата о музыке, в котором дается описание художественных, философских и эстетических свойствах цикла Дувоздахмаком (Двенадцать макомов).

состояния, которая находится выше, чем все предыдущие три, и ее смысл очень трудно объяснить словами, наш разум просто бессилен ее понять, и называется она «Гирьяи видждон» («плач совести») [5,*35*]. Это состояние нисходит на человека из мира «Хакк-ул-якин» ("Подлинная Истина") [5, *236*].

Далее Бохарзи приводит рассказ о том, как однажды Пророк Мухаммад (с.а.с.) попросил Абу Бен Каъба прочитать ему суры из Корана. Когда тот дошел до аята: «И как будет, когда мы придем от каждой общины со свидетелем и придем с тобой как свидетели против этих?» –, у посланника Аллаха потекли слезы» [5, *238*].

Содержание данного аята не раскрывает причину того, от чего же заплакал Пророк, однако для нас важным является сам факт, когда само по себе слушание (*само*') Корана доводит человека до слез. Здесь еще раз вспомним рассказ Сулламии Нишобури из книги «Китоб-ус-самоъ», где от имени Абу Бакра говорится, что «мы тоже раньше плакали от слушания Корана, но нынче наши сердца зачерствели» [19, *27*].

Таким образом, еще раз подтверждается мнение о том, что в теории *само*' особое значение придается психофизиологическим, социальным и интеллектуальным параметрам внутреннего состояния слушателя.

Источники свидетельствуют, что в традиционной музыке народов Мавераннахра [14] под влиянием вышеприведенных воззрений суфизма в целом формировались самостоятельные жанры, которые стали художественным воплощением этого направления, хотя, следует признать, что подробных сведений о первоначальном характере этих жанров мы не имеем.

Время написания этих трактатов (XVII – XVIII века) свидетельствует о том, что в профессиональной музыке жанр *марсия* (траурный плач) сформировался после XVI века, хотя известно, что в целом данный жанр и различные обрядовые траурные песнопения, посвященные гибели Хусейна (внука пророка) в Карбало,[15] были популярны в Средней Азии гораздо раньше, и возможно, что даже название одного из Двенадцати макомов (*хусайни*) восходит к этому жанру.

Следует сказать, что песни под названием *гирья* (плач) восходят к древним традициям траурно-обрядовой музыки *марсия* (или *хазин*), однако впоследствии, так же как песни цикла «Навруз» (Наврузи Аджам, Наврузи Хоро, Наврузи Араб) под непосредственным влиянием персидско-таджикской классической поэзии потеряли обрядовую привязанность и сформировались как самостоятельный музыкально-поэтический жанр лирико-философского характера. При этом следует заметить, что существование самостоятельного цикла *гирья* (от которого ныне сохранились такие названия как «Талкинчаи Гирья», «Савти Гирья» и «Уфари Гирья» в современном таджикском Шашмакоме) и образно-эмоциональная характеристика этих произведений, служит ярким свидетельством трансформации жанра. Однако взамен внешнего проявления траура и горечи, приходит глубокий символизм, выражающий тончайшие нюансы внутренних переживаний человека, что, по нашему мнению, является прямым следствием влияния суфийской поэзии и суфийских воззрений в целом.

Суммируя итоги рассмотрения характеристики жанра *гирья*, скажем, что возможно в процессе его формирования и развития в течение многих столетий, появились и следы влияния собственно обрядовой музыки, однако эти самые обрядовые жанры (*марсия, йыгы* и другие) в культуре доисламского периода не нашли отражения в светской музыке. Во всяком случае, в музыкальной культуре эпохи Сасанидов (III-VII века), к которой исторически непосредственно «примыкает» начало расцвета исламской культуры, признаки их бытования не обнаруживаются. При этом загадкой остаются многочисленные

---

[14] Мавераннахр – буквально «заречье» (араб.), историческая область в Центральной Азии, включающая междуречье Амударьи и Сырдарьи.

[15] Карбало - город в Ираке, где в 680г. в неравном бою погиб третий шиитский имам Ал-Хусайн б. Али, внук пророка.

сведения о бытовании еще в сасанидском музыкальном искусстве песнопений под названием *чомадаррон* (jomadarron), которые несколько позже, но уже в рамках исламской культуры, стали известны под таким же названием, отражая сугубо суфийскую символику, связанную со стремлением через музыкальную практику освободиться от всего «телесного».[16]

Таким образом, можно констатировать, что жанр *гирья* в профессиональной музыке устной традиции народов Мавераннахра, зародился в исламское время и под непосредственным влиянием философской концепции, связанной с образом первочеловека Адама. Тем не менее, многие песнопения из циклов "Навруз", "Шахноз", "Аджам", "Сувора", "Ракаб", "Бастанигор" и многие другие, бытующие поныне в музыкальной культуре Таджикистана и Узбекистана, своими корнями «пересекают» эту границу, уходя в глубь веков. Не означает ли это, что именно под влиянием суфийских идей обобщенным символом музыки становится музыкальный инструмент най (флейта) – образ тростника, который был «отрезан от своих корней», о чем он вечно тоскует.

Переходим теперь к рассмотрению жанра *муноджот,* пожалуй, самого популярного в современной музыкальной культуре таджиков, узбеков, отчасти и туркмен.

Слово *муноджот* происходит от арабского корня «najo» и означает «исповедь» или «тайная беседа». В суфийских рукописных источниках этот термин употребляется применительно к диалогам Пророка Моисея с Богом. Так, Кутбиддин Аббоди (XIII век) в трактате «Суфинома» рассказывает: «И когда Моисей (а.с.), в процессе Муноджот, находясь в состоянии «в а д ж д»- а (vajd – экстаз – А.Н.) сильно заволновался, и к нему пришло откровение (vahy) сверху: «О, Моисей! Ты лучше разорви сердце в поисках Истины, чем одежду в процессе *само*'» [1,*158*].

Как видно, в данном случае Аббоди рассматривает *муноджот* как тайную («Один на один») молитву, или просто как *само'*. По этому же поводу автор рассказывает, что «и пророк Мухаммед (а. с.) в ночь Ми'роджа (Вознесения) также в состоянии вуджуда (от "ваджд" - экстаз), слушал непосредственно изречения Аллаха, вследствие чего стал обладателем *само'* («соҳиби Самоъ гашт»), а слушая не совершал никаких действий («ҳеҷ ҳаракат накард»), вот почему он (пророк) требует от "сахоба" (своих собеседников), чтобы они также не двигались в процессе слушания его изречений» [1,*156*].

Аббоди также разъясняет, что «тайна человеческого сердца не может найти дорогу к разуму божьих тварей на земле, потому что эта тайна является «Муноджотом между Сердцем и Богом и в этой связке не может быть никаких посредников» [1,*191*]. Согласно его сведениям, процесс исполнения *муноджот* становится возможным лишь при условии соблюдения «уединенности» (хилват), потому что «все без исключения пророки поначалу соблюдали условие уединения, исполняли при этом Муноджот, и только в этом случае для них открывались двери Откровений» [1, *109*].

Известно также, что согласно зороастрийским традициям суточное время разделялось на пять *гох* (Goh – время). Начало каждого из них отмечалось пением особых молитв. Итак, становится ясно, что ко времени распространения исламской религии в Центральной Азии уже были широко распространены традиции молитвенных песнопений с устойчивой формой («исповедь наедине») и вполне конкретным содержанием (поиски ответов ни самые сокровенные вопросы человеческой души).

Ко времени расцвета творчества великого суфийского поэта Ходжа Абдуллох Ансори (XI век), *муноджот* становится очень популярным поэтическим жанром, и, как свидетельствуют источники, сам Ходжа Ансори сочинял очень много стихов этой тематики, и певцы с красивыми голосами исполняли их в свободном размере, чаще всего вечерами в священный месяц Рамазан.

---

[16] *Чомадаррон* (тадж.) – означает рвать на себя одежду. Это символ освобождение духа.

Современный иранский исследователь Хусейн Али Маллох в книге "Хафиз и музыка" (Хофиз ва мусики) [10, *243*] утверждает, что, как правило, *муноджот* исполняли высокопрофессиональные певцы. При этом следует отметить, что о наличии *муноджота* как самостоятельного жанра профессиональной музыки устной традиции в Иране сведений не имеется. В известном словаре «Фарханг-е Нафиси» приводится: «*Муноджот*» – тайная исповедь и выражение надежды на исполнение своих сокровенных желаний». [13, *504*]. Один из крупнейших исследователей иранской традиционной музыки профессор Мехди Баркешли (1923-1989) в капитальном труде «Радиф-е мусики-йс Ирон», посвященном жанрам традиционной музыки Ирана, также о жанре *муноджот* не упоминает [2].

В последние два столетия, согласно исследованиям ученых-этнографов, популярнейшим жанром музицирования среди среднеазиатских шаманов был муноджот. О.А. Сухарева пишет, что «приступая к гаданию, она (шаманка – А.Н.) приводила себя в транс игрой на бубне... это сопровождалось пением призываний (в Ура-тюбе – гуйоиш, в Самарканде – муноджот), в которых повторялись имена духов» [21, 69]. Другой исследователь шаманизма в Средний Азии О. Муродов также отмечает, что «шаманские призывания у таджиков средней части долины Зеравшана называются *муноджот*, и что эти призывания имеют «начало (саршави), подъем (буровард), кульминационную точку (авдж) и конец (фуровард)» [9, 96]. При этом примечательно, что тексты шаманских *муноджотов*, исполняются на узбекском языке. В.А. Успенский также отмечал, что туркменский *мюнаджат* является одним из четырех основных направлений («пул») туркменской музыки (правда, при этом он ссылался на гыджакчи[17] по имени Бободжан Ишан) [23,*35*].

Данное обстоятельство дает нам право выразить сомнение в правильности тезиса Снесарева о том, что «слишком многое, связанное у среднеазиатских народов с шаманством, имеет местные корни, восходящие к иранскому этносу» [19,*78*]. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в рамках обрядовой и религиозной музыки, *муноджот* бытовал у многих народов Центральной Азии, а как жанр классической музыки, созданный по принципу макамата, формировался в рамках таджикской и узбекской музыкальной культуры. В тюркоязычной поэзии, вслед за классической персидско-таджикской, формировались традиции включения жанра *муноджот* в композицию классических поэм, что и создавало впоследствии условия для появления их сугубо «музыкальных» вариантов и в конечном итоге, формирования самостоятельного цикла под названием *"Муноджот"*.

Многочисленные маддахи, которые, в отличие от каландаров и странствующих дервишей, были носителями жанра *дастан* (в их числе были и придворные рассказчики «Шахнаме»), разумеется, исполняли и *муноджот*, а так как у них сложились очень тесные связи с цехом артистов и музыкантов народного театра, то последние могли перенять у них практику исполнения *муноджот* и ввести его в свой репертуар. Другими словами, маддахи больше примыкали к суфийским воззрениям и возможно именно в их творчестве произошла трансформация жанра *муноджот* с переходом от религиозных молитвенных песнопений в лирико-философкие музыкально-поэтические циклы.

Из вышесказанного следует, что жанр *муноджот* в течение многих веков звучал в алтарях самых различных религиозных конфессий, звучал, чтобы молитва была услышана (что само по себе является одним из условий *само*'), и, как очень метко сказано в музыкальной части известного трактата «Ихван- ус-сафо» («Братья чистоты»), каждое из искусств, творимое человеческой рукой, имеет материализованную форму, кроме

[17] Гыджакчи – исполнитель на смычковом инструменте под названием «гиджак» («гиччак» у Джами).

музыкального искусства, основа которого состоит из духовности. Оно является слушанием (*само*'), и воздействует на душу, приводя ее в движение. [18]

Остается признать, что теоретики суфизма обнаружили в этих свойствах музыкальных звуков мощное орудие воздействия не только на человеческую душу, но и на его тело (на его движение) и даже на социальное поведение.

По своим ладоинтонационным характеристикам *муноджот* относится к макому *дугох* и в этом плане может считаться разделом из второй группы *шу'бе*[19] данного макома. Это обстоятельство говорит о том, что само по себе название жанра (*муноджот)* в данном случае не имеет ничего общего с макомным мышлением или с системой макомов в целом, оно сохранилось с древнейших времен как название молитвенных песнопений и на определенном этапе в результате вышеназванных обстоятельств, примкнуло к системе профессиональной музыки устной традиции.

Рассмотрение вопроса о влиянии суфийских воззрений на обрядовую музыку народов Центральной Азии завершим обзором еще одного жанра, правда ныне уже не бытующего, но, по свидетельству источников, занимающего очень важное место в системе музыкальных жанров, так или иначе связанных с суфийскими традициями. Речь идет о цикле песен под общим названием *чомадаррони* («рвать на себе одежду»), который в некоторых источниках упоминается иногда как *гуша* (часть, раздел) из цикла Двенадцати макомов или как самостоятельный маком, якобы вызывающий у слушателя такое состояние, что он невольно «начинает рвать на себе одежду».

В словаре «Фарханг-е мусики-йе Иран» (Музыкальная энциклопедия Ирана) отмечено, что *чомадаррон* является одним из *гуша* дастгяхов исфахони наряду с *хумаюн*, *баёти турк* и происходит от названия древней мелодии, создателем которой по преданиям является известный музыкант и певец эпохи Сасанидов Накисои Чанги. При этом автор подчеркивает, что впервые именно под музыку Накисо слушатели от экстаза рвали свою одежду. Доктор Сосон Сипанто (автор ряда исследований по древнеиранской музыке), пишет, что *чомадаррон* является одним из творений легендарного Борбада [17].

Из содержания ряда других суфийских источников видно, что возникновение и формирование данного жанра в музыкальной культуре народов Мавераннахра и Хорасана могло произойти лишь в исламский период, потому что сама практика «разрывания одежды» в порыве экстаза как символа освобождения от всего телесного и низменного была внедрена, по-видимому, именно в рамках суфийской идеологии. С этой точки зрения вышеприведенное мнение иранских авторов о доисламском происхождении *чомадаррона* кажется, конечно, анахронизмом, который, кстати имеет место и в других источниках (например, в поэме «Ширин и Хусрав» Амир Хусрави Дехлави (1253-1325)[20], где поэт приписывает Борбаду исполнение мелодии под названием «Ушшок»).

Аббоди (XII век), по поводу этому поводу пишет, что «первую одежду для Адама доставили из рая, со временем она была изношена и разорвана и он ее постоянно залатывал и носил до самой смерти своей» [1,*243*]. Развивая эту мысль Аббоди доходит до объяснения того, что когда сила *само*' побеждает слушателя, он может рвать одежду, а присутствующие слушатели брали кусочки этой материи и латали себе в одежду с надеждой, что и они когда-нибудь «дойдут до такого состояния» [1, *234*].

Еще до недавнего времени живых «людей тариката» (последователей суфизма) можно было встретить на улицах многих среднеазиатских городов в облике

---

[18] Ихван-ус-сафо (букв.: «Братья чистоты») – тайное религиозно-политическое и философское сообщество, близкое к исмаилитам (разновидность шиизма), возникшее в Басре в середине X века. Письменное наследие этого сообщества составляет 52 тома, в том числе разделы, посвященные музыке. (см. об этом: [9, *47*]

[19] *Шу'бе* (араб.) – раздел, часть. В цикле Шашмаком имеется две группы *Шу'бе*.

[20] Амир Хусрави Дехлави (1253-1325) – известный персоязычный поэт Индии, музыкант и композитор, автор знаменитых классических Маснави (Хусрав и Ширин, Лайли и Меджнун и другие) а также многочисленных песнопений типа «кавволи».

странствующих дервишей, которые, как правило, носили верхнюю одежду с многочисленными и очень пестрыми заплатами, однако сведений о том, что они исполняли песни типа *чомадаррон*, мы не имеем.

Несомненным остается лишь только факт, что именно суфийская трактовка одежды Путника как символа телесного, земного (которая препятствует душе, держит ее в тесноте), повлияла на формирование названного музыкального жанра. Это происходило нередко непосредственно в самом процессе *само'*, который состоит из ряда динамически организованных, эмоционально окрашенных ступеней развития, одной из которых и соответствует исполнение музыки *чомадаррон*.

В заключение на основе вышеизложенного можно сделать вывод о том, что на протяжении нескольких столетий формирование многих уникальных жанров профессиональной музыки народов Центральной Азии происходило под непосредственным влиянием суфийских воззрений и в целом их практики слушания музыки.

**Литература**


1. Ал-Аббади, Кутбиддин. Суфи-намэ. – Тегеран, 1347 х.
2. Баркашли Мехди. Шархи радиф-е мусики-е Ирон. – Тегеран, 1343 х.
3. Басилов В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука., 1992. – 328 с.
4. Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. Избр. Труды. Т. 3. – М.: Наука. 1965. – 524 с.
5. Бохарзи Абулмафохир. Аврод-ул-ахбоб. – Тегеран, 1345 х.
6. Дарвешали Ч. Тухфат-ус-сурур. – Душанбе: Дониш, 2022. – 512 с.
7. Ду рисола дар Самоъ. // «Маориф», давраи 6, № 3. Тегеран. – С. 3-7.
8. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука. 1975. – 340 с.
9. Ихвон-ус-сафа: Хулосаи рисолаи чахорум. Дар илми мусики. – Тегеран, 1371 х.
10. Маллох Х.А. Хофиз ва мусики. – Тегеран,1351 х.
11. Мустамалли Бухорои. Шархи таарруф. 1- 4 том – Лакхнау, 1328-1340 х.
12. Наршахи Абубакр Мухаммад. Таърихи Бухоро. – Душанбе: Дониш,1979. – 121с.
13. Нафиси А. Фарханг-е Нафиси. Том 1 – Тегеран, 1333 х.
14. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. – Душанбе: Ирфон, 2005. – 575 с.
15. Низамов А. Таърих ва назарияи Шашмаком. – Душанбе, 2006. – 504 с.
16. Нуруллох Ал-Чишти. Нагма-е ушшок. – Лакхнау, 1320 х. – 132 с.
17. Рахимзода К. К проблеме формирования таджикской эпической традиции "Гургули" // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2021, №4. – С. 30 – 38.
18. Сипанто С. Чашмандоз-е мусики-йе Иран. – Тегеран, 1346 х.
19. Снесарев А. Этнографическая Индия. – М.: Наука. 1981. – 275 с.
20. Сулламии Нишобури. Китоб-ус-самоъ. // Маориф, № 6 (период 6-й). – Тегеран, 1345 х.
21. Сухарева О.А. О некоторых элементах суфизма, генетически связанных с шаманством // Материалы 2-го совещания археологов и этнографов Средней Азии. Изд. АН СССР, – М.-Л. 1959. – С. 128-135.
22. Троицкая А.Л. Женский зикр в старом Ташкенте // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. 7. – Л.: 1928. – С. 173-199.
23. Успенский В.А. Беляев В.М. Туркменская музыка. – М.: Госиздат. 1928. – 377 с.

24. Ходизода, Р., Шукуров М., Абдучабборов, Т. Лугати истилохоти адабиётшиносй. – Душанбе, «Ирфон», 1964. – 183 с.
25. Шодиев Р. Суфизм в духовной жизни народов Средней Азии.: автореф. дис... доктора философских наук. – Самарканд: СамГу, 1993.
26. During J. Musique et mystique dans les traditions de I'Iran, Paris-
27. Teheran, 1989. – 681p.

Asliddin Nizamov

**Reflection of the views of Sufism in the ritual music of the peoples of Central Asia**

**Abstract**

In this article, the author, based on information from more than twenty medieval Sufi treatises that have not yet been studied, devoted to the problem of listening to music (Samo') and the influence of religious views on the process of formation of genres of traditional music (Na't, Munojot, Suvora, Aydim, At-Chapar, etc.), examines issues related to the search for historical and social the roots of the mutual influence of artistic, aesthetic and religious worldviews. The author places the main emphasis on revealing the unique properties of a number of popular genres of chants in the pre-Islamic period, which subsequently underwent a functional transformation under the influence of Sufi views, while preserving their original musical appearance. The presence of a huge amount of information on this issue in musical and Sufi treatises indicates that this issue has always been in the focus of attention of outstanding authorities of science and art.

**Key words:**

Ritual music, Sufism, listening to music, genre system, macom, music theory.

***Сведения об авторе:***

*Низамов Аслиддин Низамович (Низами), музыковед-востоковед, доктор искусствоведения, заведующий отделом искусствознания Национальной Академии наук Республики Таджикистан*

*e-mail: asnizamov@yandex.ru*

***Information about the author:***

*Nizamov Asliddin (Nizami), musicologist-orientalist, Doctor of Arts, Head of the Department of Art Studies of the National Academy of Sciences of the Republic of Tajikistan*

*e-mail: asnizamov@yandex.ru*