

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

Ноуршаргх Хосейн Эбрахимович

**ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ ИРАНА
В КОНТЕКСТЕ ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ НАДЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ
ОБЩНОСТИ**

24.00.01 – теория и история культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Пашина Ольга Алексеевна

Москва, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС КАК ДОМИНАНТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ НАДЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ОБЩНОСТИ (ИНО¹)	
1.1 Обоснование понятия «индоевропейская надцивилизационная общность» (ИНО)	29
1.2 Звук голоса и пение как культуuroобразующий фактор	42
1.3 Философско-религиозное осмысление голоса как сакральной субстанции и инструмента жреческой и религиозной практики.....	62
ГЛАВА 2. ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО ПЕНИЯ АВАЗ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРАНА	
2.1 Содержательные основы и понятийно-терминологическая система искусства пения <i>АВАЗ</i>	96
2.2 Роль поэзии в искусстве <i>АВАЗА</i>	107
2.3 Роль внесловесных элементов в структуре <i>АВАЗА</i> и искусство построения звукового высказывания (создание <i>джомле</i>)	121
2.4 Особенности процесса звукореализации <i>АВАЗА</i>	134
ГЛАВА 3. ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ВЫСОКОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕНИЯ АВАЗ В ИРАНЕ И ЕЁ ВЫДАЮЩИЕСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛИ	143
ГЛАВА 4. СПЕЦИФИКА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА В РАЗЛИЧНЫХ СЛОЯХ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРАНА	
4.1 Религиозно-мистериальные практики. Традиция <i>та'зийе</i>	178
4.2 «Сниженная» высокая традиция пения в городской среде.....	198
4.3 Певческие голоса в народной культуре Ирана	234
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	250
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	256
АУДИОПРИЛОЖЕНИЕ (опись диска)	282

¹ Здесь и далее в целях удобства чтения и сокращения количества знаков в тексте для выражения «индоевропейская надцивилизационная общность» предлагается аббревиатура ИНО.

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемое исследование направлено на изучение **искусства пения** и природы **певческого голоса** как феномена культуры на материале музыкальных традиций Ирана в контексте общекультурных тенденций и явлений, исторически сложившихся в пределах индоевропейской надцивилизационной общности (ИНО).

Актуальность темы исследования. Актуальность данной работы связана с рассмотрением в ней проблем духовного родства и культурного взаимодействия народов разных стран. Единство многих социальных и экономических задач побуждает исследователей обсуждать эти темы на уровне крупных общностей, ассоциирующихся с понятиями «регион», «цивилизация» и т.п. Осознание народами единства исторических корней и взаимосвязанности интересов неизбежно способствует развитию взаимопонимания и взаимоуважения на фоне политических и экономических противоречий. Рассмотрение музыкальных феноменов Ирана в сравнении с аналогичными явлениями в родственных культурных системах позволяет выявить общие основы музыкального мышления в обширном ареале расселения индоевропейских народов на территории Евразии, что выражается в сходстве звуковых архетипов, обнаруживающих единство в разнообразных культурах региона.

Одним из таких звуковых архетипов является отношение к поющему человеческому голосу и искусству пения не только как к инструменту общения и личной идентификации, но и как первооснове звукового мышления и музыкального творчества, что отмечалось в древнейших источниках (таких как древнеиндийские «Веды», древнеиранская Авеста и др.), созданных в различных частях индоевропейского мира. Поющий голос — древнейший инструмент, помогающий человеку осваиваться в окружающем мире и выполняющий множество функций, в том числе дающий возможность вступить в резонанс с первоисточником мирового абсолютного звучания и достичь гармонии с универсумом. В связи с этим представляется крайне важным и интересным

выявить и систематизировать важнейшие функции певческого голоса и связанные с этими функциями его различные акустические качества.

Степень научной разработанности темы. Специальных работ, в которых певческий голос рассматривается как феномен культуры, обладающий культуuroобразующими функциями, не существует. Поэтому, учитывая общую культурологическую направленность работы и фигурирование в ней в качестве рабочих терминов таких понятий как «цивилизация», «надцивилизационная культурная общность», «индоевропеистика» и других, имеющих пока дискуссионный характер, автору пришлось изучить концепции, теории и мнения выдающихся исследователей мировой культуры: философов, эстетиков, историков, филологов, лингвистов, антропологов, этнологов, востоковедов, культурологов, — специалистов, часто совмещающих в своих суждениях знание всех перечисленных областей.

Среди них — «отцы» глобальных концепций мироустройства²: И. Валлерстайн³, Н.Н. Данилевский⁴, А. Дж. Тойнби⁵, О. Шпенглер⁶, Ю.В. Павленко⁷. Определённое представление о данном направлении в мировой науке даёт также хрестоматия «Сравнительное изучение цивилизаций», составленная Б.С. Ерасовым⁸.

Важнейшие для темы диссертации сведения содержатся в фундаментальных исследованиях по индоевропеистике, среди которых работы Т.В. Гамкрелидзе и

² Здесь и далее в каждом блоке использованной литературы фамилии авторов даются в алфавитном порядке.

³ Валлерстайн И. Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / Пер. с англ. П.М. Кудюкина под общей ред. Б. Ю. Кагарлицкого. СПб.: Университетская книга, 2001; Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение / пер. Н. Тюкиной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006.

⁴ Данилевский Н.Н. Россия и Европа. М.: Книга, 1991.

⁵ Тойнби А. Дж. Исследование истории. Т. I–VI. Возникновение, рост и распад цивилизаций / Пер. с англ. К.Я. Кожурина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 670 с.; Т. VIII–X. Цивилизации во времени и пространстве / Пер. с англ. К.Я. Кожурина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009.

⁶ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998. 663 с.; Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998.

⁷ Павленко Ю.В. История мировой цивилизации. Философский анализ. К.: Феникс, 2002.

⁸ Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия / Сост. Ерасов Б.С. М., 1999.

Вяч. Вс. Иванова⁹, Ж. Дюмезиля¹⁰, Т.Я. Елизаренковой¹¹, В.Н. Топорова¹², О. Шрадера¹³, Г. Чайлда¹⁴ и др.

Необходимыми оказались и труды в области славяноведения и русистики, в которых также содержится материал, требующий дальнейшего осмысления в русле предпринятого нами исследования. Это работы А. А. Бескова¹⁵, М.А. Васильева¹⁶, А. Гейштора¹⁷, Д.С. Лихачёва¹⁸, Г. Ловмянского¹⁹, Б.А. Рыбакова²⁰, И. Тейлора²¹, Н.И. Толстого²² и др.

Важные для нашего диссертационного исследования аспекты философско-эстетического осмысления явлений музыкальной культуры обсуждаются в работах таких авторов, как С.С. Аверинцев²³, П.А. Гринцер²⁴, А.Ф. Лосев²⁵, А.А. Мёдова²⁶, В.П. Шестаков²⁷ и др.

⁹ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры: В 2 частях. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984.

¹⁰ Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. Т.В. Цивьян. М.: Наука, ГРВЛ, 1986.

¹¹ Елизаренкова Т.Я. «Ригведа» — великое начало индийской литературы и культуры // Ригведа. Мандалы I—IV. М., 1989. С. 426–453; Елизаренкова Т.Я. Мир идей ариев Ригvedы // Ригведа. Мандалы V—VIII. М., 1999. 752 с.

¹² Топоров В.Н. Индоевропеистика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

¹³ Шрадер О. Индоевропейцы: Пер. с нем. / Под ред. и со вст. ст. А.Л. Погодина. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012.

¹⁴ Чайлд Гордон. Арийцы. Основатели европейской цивилизации / Пер. с англ. И.А. Емеца. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007.

¹⁵ Бесков А. А. Язычество восточных славян. От древности к современности. Нижний Новгород: Изд. Нижегород. гос. ун-та, 2015.

¹⁶ Васильев М. А. Язычество восточных славян накануне крещения Руси: Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром. Языческая реформа князя Владимира. М.: Индрик, 1999.

¹⁷ Гейштор А. Мифология славян. М.: Изд-во «Весь Мир», 2014.

¹⁸ Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Работы последних лет / Ред. Т. Шмакова. СПб.: Logos, 1998.

¹⁹ Ловмянский Г. Религия славян и её упадок (VI—XII вв.) / Пер. с польск. М.В. Ковальковой. СПб.: Академич. Проект, 2003.

²⁰ Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М.: Наука, 1987; Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Академический Проект, 2013.

²¹ Тейлор, И. Славяне и арийский мир. — М.: Вече, 2009.

²² Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М.: «Индрик», 2003.

²³ Аверинцев С.С. Логос // Аверинцев С.С. Собрание сочинений: София-Логос. Словарь / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. — К.: Дух и Литера, 2006.

²⁴ Гринцер П. А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике // Вопросы литературы. 1966. № 2. С. 134–150.

Весьма интересные и полезные наблюдения с точки зрения поставленных автором исследовательских задач содержатся в значительном фонде работ российских и европейских авторов по востоковедению, в том числе музыкальному: Ю.М. Алиханова²⁸, Е.Э. Бертельс²⁹, М. Бойс³⁰, И. С. Брагинский³¹, Е.М. Гороховик³², С. Д. Даукеева³³, И.Р. Еолян³⁴, Д.Б. Зильберман³⁵, В.Б. Иванов³⁶, Т.В. Карташова³⁷, В.Г. Луконин³⁸, Т.Е. Морозова³⁹, М.Л. Рейснер⁴⁰, Е.А. Царёва⁴¹, Г.Б. Шамилли⁴², а также «Музыкальная эстетика стран Востока» под ред. В.П. Шестакова⁴³.

²⁵ Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. Предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1961.

²⁶ Мёдова А.А. К проблеме бытования понятия «модальность» в современном гуманитарном и философском знании // Вестник Томского государственного университета. 2012 (март). № 356. С. 53–57.

²⁷ Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975.

²⁸ Алиханова Ю.М. Индия // Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 35–139; Алиханова Ю.М. Литература Древнего Востока: Иран, Индия, Китай. Тексты / Авт.-сост. Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. М.: Изд-во МГУ, 1984; Алиханова Ю.М. Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»). Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. Ежегодник. М.: Наука, ГРВЛ, 1977. С. 174–193.

²⁹ Бертельс Е.Э. Персидский театр. — Ленинград: Academia, 1924.

³⁰ Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи / Перевод с англ. и примеч. И.М. Стеблин-Каменского. Послесл. Э.А. Грантовского. М.: Наука, 1988.

³¹ Брагинский И. С. Гаты // История всемирной литературы: В 8 томах. М.: Наука, 1983—1994. Т. 1, 1983.

³² Гороховик Е.М. Музыкальная культура Индии. Минск: УО «Белорус. гос. акад. музыки», 2005.

³³ Даукеева С. Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос — Казахстан, 2002.

³⁴ Еолян И.Р. Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977.

³⁵ Зильберман Д.Б. Генезис значения в философии индуизма. М.: «Эдиториал УРСС», 1998.

³⁶ Иванов В.Б. Музыкальная основа Авесты // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, Музиздат, 2011. С. 331–338. И др.

³⁷ Карташова Т.В. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: Композитор, 2010. И др.

³⁸ Луконин В. Г. Древний и раннесредневековый Иран. Очерки истории и культуры. М.: ГВРЛ, 1987.

³⁹ Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003.

⁴⁰ Рейснер М. Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды. М.: Наталис, 2006. Царёва Е.А. Феномен звука и его описание в санскритских музыкальных трактатах I века до н. э. — XIII века н. э. Рукопись, 1999.

⁴¹ Царёва Е.А. Феномен звука и его описание в санскритских музыкальных трактатах I века до н. э. — XIII века н. э. Рукопись, 1999.

Интерес к поющему человеческому голосу в исследовательской литературе проявлялся повсеместно и многократно. Существует обширный свод литературы, содержащей описание различных аспектов этого феномена. В Европе о голосе, его качествах и предназначении писали ещё античные авторы (например, Марк Теренций Варрон, 116–27 гг. до н.э.). Поток специальной литературы о красоте и технике пения значительно возрос в связи с распространением искусства *bel canto*, а затем и других стилей классического европейского пения. Среди множества трудов об искусстве пения и о голосе в европейской классической музыке российские исследователи данной тематики отмечают, в частности, такие труды, как «Искусство пения во Франции XVII в.» Теодора Жероля⁴⁴, «Кастраты и их вокальное искусство» Франца Хабёка⁴⁵, «Vox humana» Франца Мюллер-Хойзера⁴⁶, «Два Орфея: от Полициано к Монтеверди» Нино Пиротты⁴⁷, «Контртенор» Питера Джайлза⁴⁸, «Интерпретация старинной музыки» Роберта Донингтона⁴⁹ и другие⁵⁰.

Первые десятилетия XXI века отмечены появлением в России целого ряда диссертационных исследований в данном направлении⁵¹. Нетрудно, однако, даже по названиям заметить, что интерес авторов данных работ направлен исключительно на эталонные образцы певческого голоса и стиля пения,

⁴² Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: «Композитор», 2007; Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства *maqam*. М.: Садра, 2020. И др.

⁴³ Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967.

⁴⁴ Gerold T. L'art du chant en France au XVIIe siecle. Strasbourg, 1921.

⁴⁵ Habock F. Die Kastraten und Ihre Gesangkunst. Berlin-Leipzig, 1927.

⁴⁶ Müller-Heuser F. Vox humana. - Regensburg, 1963.

⁴⁷ Pirrotta N. Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1975.

⁴⁸ Giles P. Countertenor. London: Muller Publishing, 1982.

⁴⁹ Donington R. The Interpretation of Early Music. - New York-London: Faber&Faber, 1989.

⁵⁰ Более подробно см.: Симонова Э. П. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дисс. ... д-ра иск. М., 2006. 371 с.

⁵¹ См., например: Симонова Э. П. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дисс. ... д-ра иск. М., 2006. 371 с.; Хоффманн А.Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 224 с.; Коленько С.Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени: дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2011. 149 с.

именуемого *bel canto* и презентующего лишь крошечную часть мировой музыкальной культуры в виде узко европейской традиции XVII–XIX веков.

Как пишет Э.Р. Симонова, автор диссертационного исследования, посвящённого *bel canto*, «Существуют хрестоматии по искусству пения, многочисленные методические исследования, опирающиеся на данные современной вокальной науки, представляющие ценное теоретическое подспорье в современном обучении вокальному искусству. Однако *отсутствует концепция исторического развития певческого европейского голоса* – с многообразием певческих стилей, с подчас драматическими поисками совершенного художественного звучания поющего голоса. Как и отсутствует концепция *выявления истинных ценностей школы bel canto*»⁵². Продолжая мысль данного автора, отметим, что отсутствуют не только «концепции исторического развития» тех или иных базовых для индоевропейской культуры вокальных традиций, но и осознание явления *поющего голоса* как такового.

На этом фоне буквально «прорывом» в область изучения голоса и певческого искусства как феномена общечеловеческой культуры оказалась небольшая, но крайне содержательная книга «Голоса мира» международной группы этномузыкологов: Жана-Мишеля Бодэ, Сильвии Болле-Цемп, Моника Брандили, Женевьев Дурнон, Венсана Дэу, Жана Дюрена, Жана Ламбера, Мишеля де Ланнуа, Жилия Леотó, Бернара Лорта-Жакоба, Розалии Мартинес, Эмманюэль Оливье, Пшибыслава Питоэффа, Даны Раппопорт, Мириам Ровсен-Ольсен, Жильбера Роже, Люси Ро-Лерá, Тран Куанг Хая, У Жуншуня, Сюзанны Фюрнисс, Мирей Хельффер, Хуго Земпа, Сюзанны Циглер и Хабиба Джамина⁵³.

Эта небольшая антология была посвящена Жильберу Руже, исследователю, более 20 лет возглавлявшему Департамент этномузыкологии Музея человека в Париже, основателю коллекции звукозаписей Музея человека, поставившему фундаментальные вопросы о свойствах поющего голоса. Это была первая

⁵² Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дисс. ... д-ра иск. М., 2006. С. 5.

⁵³ *Voices of the World. An Anthology of Vocal Expression // Collection of the National Center of Scientific Research, CNRS / Musée de l'Homme. Paris, 1996. 188 p.*

попытка генеральной типологии поющих голосов, основанная на исследовании работы голосового аппарата. Авторы данного издания пошли путём демонстрации звуковых примеров из музыкальных традиций различных регионов мира на прилагаемых к книге дисках и коротких комментариев к избранным образцам. На основе представленных материалов исследователи выделили следующие характеристики, связанные с интонационностью, тембром, техническими возможностями поющего голоса: 1) кличи, зовы, крики; 2) голос и дыхание; 3) говорение, декламация, sung; 4) диапазоны и регистры; 5) краски и тембры; 6) замаскированные голоса; 7) орнаментация; 8) голоса и музыкальные инструменты; 9) применение гармоник. В какой-то степени были систематизированы и типы сочетания двух и более голосов.

В XX–XXI веках эта литература обогатилась психоакустическими исследованиями. Среди наиболее интересных современных концепций вокального голоса можно назвать «резонансную теорию пения» В.П. Морозова, подразумевающую взаимосвязь акустических, физиологических и психологических закономерностей образования и восприятия певческого голоса⁵⁴.

Казалось бы, культурологическому исследованию феномена певческого голоса положено достойное начало, но, увы, с 1996 года в этом направлении не появилось ни одного серьёзного исследования.

Вследствие этого обстоятельства автору настоящей работы пришлось черпать отрывочные сведения из музыковедческой, исторической, культурологической и художественной литературы, посвящённой разнообразным вокальным традициям индоевропейских народов и творчеству выдающихся певцов.

Среди огромного количества русскоязычных трудов, рассматривающих те или иные вокальные жанры или области вокального творчества (церковную певческую культуру, творчество сказителей, сферу оперного искусства и проч.), автор выделил для себя работы, отражающие весьма продуктивную и

⁵⁴ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: МГК, ИП РАН, Центр «Искусство и Наука», 2008. 592 с.

концептуальную тенденцию в отношении к голосу как стержневому элементу народной культуры. Начиная с небольшой, но в высшей степени содержательной статьи «Голос» Т.А. Агапкиной и Е.Е. Левкиевской в Этнолингвистическом словаре «Славянские древности»⁵⁵, эта тенденция ясно прослеживается в сборниках материалов международных конференций «Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян», «Звук в традиционной народной культуре», «Голос и ритуал»⁵⁶, а также в отдельных работах этномузыкологов О.А. Пашиной, Т.С. Рудиченко⁵⁷ и других авторов.

Значительный объем информации по теме исследования содержится в трудах иранских ученых, которые удалось привлечь благодаря тому, что автор владеет персидским языком. Стоит при этом отметить эпохальные для развития процесса взаимопонимания между иранскими и европейскими музыкальными исследователями и любителями музыки работы европейских авторов, такие как монография американского исследователя Бруно Неттла «Ради́ф»⁵⁸ персидской классической музыки: изучение структуры и культурного контекста»⁵⁹ или книга

⁵⁵ Агапкина Т.А., Левкиевская Е.Е. Голос // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / под редакцией Н.И. Толстого. Т. 1: А-Г. М.: «Международные отношения», 1995. С. 510–513.

⁵⁶ См.: Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999. 336 с.; Звук в традиционной народной культуре: Сб. статей / Сост. Н.Н. Гилярова. М.: Изд-во «Научтехлитиздат», 2004. 253 с., Голос и ритуал: Материалы международной конференции. М.: ГИИ, 1995. 182 с.

⁵⁷ Пашина О.А. Семантическое поле слова «голос» в сознании народных исполнителей (на материале традиционной культуры восточных и южных славян) // Фольклор и мы. Традиционная культура в зеркале ее восприятий. Ч. 1. СПб., 2010. С. 33–43; Пашина О.А. Материалы к этномузыкологическому словарю: виды музыкального интонирования и связанная с ними народная терминология // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология. Материалы международной научной конференции. Ч. 2. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2012. С. 78–81; Пашина О.А. Терминология пения в русских народных говорах // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология: Материалы IV Международной научной конференции. Екатеринбург, 9–13 сентября 2019 г. / Отв. ред. Е.Л. Березович. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. С. 252–255; Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории имен С.В. Рахманинова, 2004. 512 с.

⁵⁸ **Ради́ф** — систематизированный по ладомелодическому принципу обширный свод типовых мелодических моделей иранской классической музыки. Собранный и упорядоченный знаменитыми придворными музыкантами Али Акбаром Фарахани (?-ок.1855) и его сыновьями Мирзой Абдоллой (1843–1918) и Мирзой Хосейнголи (1853–1916).

⁵⁹ Неттл Бруно. Ради́фе мусиги-э дастгах-э Иран [Ради́ф музыки иранских дастгахов] / пер. с англ. на персидск. Шадкам Али. Тегеран: Суре́йе мехр. 2009. 328 с. Здесь и далее ссылки на

«Иранская музыка. Традиция и эволюция» французского этномузыколога Жана Дюринга⁶⁰ и монография английской исследовательницы Эллы Зонис «Классическая персидская музыка: Введение»⁶¹. Огромную роль в развитии научного диалога сыграли переводы на персидский язык этих и других трудов западных специалистов, среди которых Чарлз Фонтон, Ллойд Миллер, Франсис Уильям Галпин, Артур Кристенсен⁶² и другие.

Определённый интерес для исследования иранского классического искусства пения *аваз* представляют труды известного японского учёного Гэнъити Цугэ. В его статье «Ритмические особенности авазы⁶³ персидской музыки»⁶⁴ доказываемая зависимость музыкального ритма от поэтического, в особенности в тех разделах композиции, где отсутствует регулярная метрическая пульсация.

Среди книг иранских авторов обращают на себя внимание следующие работы:

литературу на персидском языке для удобства русскоязычных читателей будут приводиться в русском переводе. В списке литературы также сначала будет дано название источника в переводе на русский язык, а затем уже в оригинале. Заметим также, что, хотя в 1935 году Персия официально была переименована в Иран, во многих работах до сих пор фигурирует обозначение «персидский». Мы же будем следовать современной тенденции применения термина «иранский» во всех случаях, независимо от исторического периода, о котором идёт речь.

⁶⁰ *During J. Zia Mirabdolbaghi. The Art of Persian Music. Washington: Mage Rublishers, 1991. 280 p.*

⁶¹ *Zonis E. Classical Persian Music: An Introduction. Cambrije, Mass.: Harward University Press, 1973. 233 p.*

⁶² См.: *Фонтон Ч.* Ресале дар баяне мусигие шарги ва могайесе ан ба мусигие оруппаи [Трактат об иранской музыке и ее сравнение с европейской музыкой] / пер. с франц. на персидск. Фатеми Сасан. Тегеран: Матн, 2006. 216.; *Миллер Ллойд.* Мусиги ва аваз дар Иран [Музыка и аваз в Иране] // пер. с англ. на персидск. Елхамян Мохсен. Тегеран: Салес. 2005. 429 с.; *Галпин Ф. В.* Мусигие бейнонахрейн [Музыка Междуречья] / пер. с неуказанного языка на персидск. Елхамян Мохсен. Тегеран: Данешгах хонар, 1997. 178 с.; *Кристенсен А.* Шер ва мусиги дар Иране гадим [Поэзия и музыка в древнем Иране] / пер. с франц. на персидск. Егбал Аштяни Аббас. Тегеран: Хонар ва Фарханг, 1984. 60 с.; *Кристенсен А.* Иран дар замане Сасаниян [Иран времён Сасанидов]. Тегеран: Седаёе Моасер, 2014. 438 с.

⁶³ **Аваз** — многозначное понятие в иранской классической музыке, здесь – тип высоко культивированного классического певческого искусства.

⁶⁴ *Tsuge G. Rhithmic Aspects of the Avaz in Persian Music //Ethnomusicology. 1970. № 142. P. 205–207.*

- *Азар Эсмаил*. «Голоса героев. Обзор истории богатырства в Иране»⁶⁵. Книга о знаковом феномене иранской культуры – богатырстве, нашедшем отражение во многих видах искусства, в том числе в литературе, музыке, живописи. Так как тренировки иранских героев-силачей проводятся в сопровождении особых видов музыки и декламации поэзии, а также учитывая, что в сочинениях многих поэтов тема богатырства является очень важной, в книге приводятся выдержки из поэзии разных авторов с указанием *дастгаха*⁶⁶ классической музыки, в котором они распеваются.
- *Айази Сури, Газвани Хенгамэ, Элахе Аскари Марзийе*. «Взгляд на прошлое музыки Ирана в повествовании о доисламских феноменах»⁶⁷. Книга представляет собой современный обзор важнейших событий истории бытования и развития иранской музыки с древних времён до принятия ислама, включающий описание эволюции взглядов на социальный статус и место певца в музыкальной культуре, а также многочисленные изображения певцов в искусстве древнего Ирана. Работа написана в сотрудничестве с Национальным музеем Ирана.
- *Бахар Мохаммад Таги*. «Стилистика персидского языка»⁶⁸ — работа, демонстрирующая тесное переплетение в иранской культуре языка, поэзии и музыки. Содержит множество исторических свидетельств о развитии музыкальной культуры Ирана.
- *Джалали Наини Сейед Мохаммадреза*. «Ригведа»⁶⁹. Как отметил в предисловии к книге именитый индийский археолог и философ Тара Чанд⁷⁰,

⁶⁵ *Азар Эсмаил*. Авайе пахлевани [Голоса героев. Обзор истории богатырства в Иране]. Тегеран: Издательство «Сохан», 2013. 512 с.

⁶⁶ *Дастгах* (перс. دستگاه) — аппарат, прибор, система, устройство; в музыке — многозначное понятие. Здесь – ладовая система. Подробнее см. Главу II

⁶⁷ *Айази Сури, Газвани Хенгамэ, Элахе Аскари Марзийе*. Негареши бар пишинейе мусигийе Иран бэ ревайатэ асаре пиш аз Еслам [Взгляд на прошлое музыки Ирана в повествовании о доисламских феноменах]. — Тегеран: Парт, 2004. 144 с.

⁶⁸ *Бахар Мохаммад Таги*. Сабк шенаси [стилистика персидского языка]: В 3 томах. Тегеран: Амир Кабир. 2012. 1348 с.

⁶⁹ *Джалали Наини Сейед Мохаммадреза*. Ригведа. Тегеран: Гатре. 1994. 560 с.

⁷⁰ **Тара Чанд (р.1088)** — индийский философ, филолог, историк, археолог, специалист по индийским древностям.

после известных всему миру трудов великого Абу Рэйхана Бируни⁷¹ и Мохсена Фани⁷² работы Наини стали новым духовным подвигом в распространении знаний о древнеиндийской духовной литературе и священных текстах. Всю жизнь учёный провёл в изучении индуистского и буддийского наследия, в том числе тщательным образом выверив, откорректировав и прокомментировав 50 Упанишад, впервые переведённых на персидский язык в середине XVII века мусульманским мистиком, принцем Дара Шукухом. Перевод и издание на персидском языке избранных гимнов из Ригvedы — достойный вклад Наини в мировую науку.

- *Дэхлави Хосейн*. «Связь поэзии и вокальной музыки»⁷³. Эта книга, написанная известным иранским композитором (1927–2019), в подробностях рассказывает о различных аспектах связи поэзии и вокальной музыки. Книга снабжена многочисленными примерами, схемами, аналитическими выкладками, наглядно иллюстрирующими объясняемые феномены.
- *Зиаи Альванд*. «Таг-э Бостан: молчаливая красота»⁷⁴. Книга повествует об одном из величайших памятников истории Ирана – наскальном барельефе Таг-э Бостан, относящемся ко времени династии Сасанидов (224–652). Одна из глав книги посвящена музыке во времена Сасанидов, занимавшей важное место в культуре той эпохи.

⁷¹ **Абу Рэйхан Мохаммад эбн-э Ахмад Аль-Бируни** (973—1048) — персидский учёный-энциклопедист, автор более ста фундаментальных работ по истории, филологии, географии, астрономии и пр. на персидском и арабском языках, в том числе, большой книги «Индия», содержащей сведения о всех индийских народах, их верованиях и учениях, известных персидской науке в то время.

⁷² **Мохсен Фани** (известный также как Мохсен Кашмири, р. 1615), последователь религии индийских парсов и сигхизма, автор множества персоязычных переводов древнеиндийских духовных текстов.

⁷³ *Дэхлави Хосейн*. Пейванде шер ва мусиги [Комбинация поэзии с музыкой]. Тегеран. Махур, 2006. 240 с.

⁷⁴ *Зиаи Альванд*. Таг-э Бостан-э зиб-айэ хамуш [Таг-э Бостан: молчаливая красота]. Керманшах: Издательство «Таг-э Бостан», 2009. 136 с.

- *Мас`удийе Мохаммад-Таги*. «Вокальный радиф традиционной музыки Ирана в версии Махмуда Карими» в двух томах (транскрипция и анализ)⁷⁵. Автор, выдающийся исследователь иранской музыки, обращает внимание на проблему формульности в мелодиях *радифа*⁷⁶ и выявляет сходство начальных и конечных мелодических формул различных *гуше*⁷⁷ *радифа*, доказывая вариантный принцип их реализации.
- *Махшун Хасан*. «История музыки Ирана»⁷⁸. Книга повествует о разных аспектах иранской музыки на протяжении истории. Глава, посвящённая вокальной музыке, рассказывает о связях поэзии и музыки, стилях пения в разные эпохи, женщинах-певицах.
- *Мейдани Махдие*. «Связь каллиграфии и иранской музыки»⁷⁹. В книге раскрываются особенности многочисленных связей каллиграфии с иранской музыкой, в том числе взаимосвязи одного из основных явлений в иранской каллиграфии — *чалипа* (четыре диагонально написанных полустишия, заключающих в себе идею поэтического замысла) — с жанром *таснифа*⁸⁰.
- *Мостофи Абдоллах*. «История моей жизни, или Общественно-административная история Каджарской эпохи»⁸¹ — автобиографическое издание, содержащее ценнейшие яркие наблюдения над течением повседневной жизни в Иране позднего каджарского периода и даже

⁷⁵ *Мас`удийе Мохаммад-Таги*. Радиф-э авазийе мусиги-йе соннати-йе Иран бэ ревайат-э Махмуд Карими [Вокальный радиф традиционной музыки Ирана в версии Махмуда Карими]. Тегеран: 1995. 221 с.

⁷⁶ **Радиф** — см. сноску 58.

⁷⁷ **Гуше** — типовые ладомелодические модели в *радифе* иранской классической музыки.

⁷⁸ *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. 814 с.

⁷⁹ *Мейдани Махдие*. Эртэбатэ хошневиси ва мусиги-йе Ирани [Связь каллиграфии и иранской музыки]. Тегеран: Шелак, 2008. 120 с.

⁸⁰ **Тасниф** (تصنيف сочинение, произведение) — вокально-инструментальный жанр, использующий текст классических персидских поэтов или авторский. Имеет строфическую структуру и фиксированную метроритмическую организацию.

⁸¹ *Мостофи Абдоллах*. Тарихе зендегание ман [История моей жизни] книга в 3 томах. Тегеран: Завар. 2020. 1791 с.

снабжённое текстами некоторых *таснифов*, что является большой редкостью.

- *Халеги Рухоллах*. «История иранской музыки»⁸². Одна из основополагающих книг по истории иранской музыки, написанная известным иранским музыкантом и музыкальным учёным Рухоллахом Халеги (1906–1965). Особо интересен раздел книги, посвящённый иранской певческой традиции, взаимосвязи поэзии и музыки, прославленным иранским певцам.
- *Хомаи Джалаледин*. «История иранской литературы»⁸³. Это широкоохватная панорама различных ветвей и течений в истории иранской литературы, развивавшейся в тесном соприкосновении с музыкой, ценная, в частности, описанием пения молитв *гатов* в Авесте.
- *Хосейни Сейед Мохаммад Таги*. «Мелодия ручья: Абд аль-Кадир ибн Гаиби аль-Хафиз аль-Мараги в письменном наследии современников и собственных трудах»⁸⁴. Книга об одном из величайших иранских музыкантов и учёных XV века, выделившем и описавшем основные лады, использовавшиеся в практике певцов его времени.
- Отдельно заметим, что собственно музыковедение в Иране пока не носит самостоятельного характера, и каких-либо обобщающих трудов в этой области не существует. Но в нашей работе пригодилось учебное пособие группы известных музыкантов и педагогов: Ализадэ Хосейн, Ас'ади Хуман, Офтадех Мина, Ба'яни Али, Пуртораб Мостафакамал, Фатеми Сасан. «Теоретические основы иранской музыки», — где в лаконичной форме и в

⁸² *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2002, 2-е изд. 2011. 807 с.

⁸³ *Хомаи Джалаледин*. Тарихе адабияте Иран [История Иранской литературы]. Тегеран: Форути. 1977. 576 с.

⁸⁴ *Хосейни Сейед Мохаммад Таги*. Руд Намэ: Нешан ха ва сазнамэ-хайе Абдольгадер-эбне Гейби Хафезе Мараги [Мелодия ручья: Абдольгадер-эбне Гейби Хафезе Мараги в письменном наследии современников и собственных трудах]. Тегеран: Сурэ-йе мехр. 2009. 136 с.

очень определённом значении объясняются некоторые базовые термины иранской классической музыки⁸⁵.

Объект исследования: искусство пения и певческий голос в музыкальной культуре Ирана в контексте ИНО.

Предметом исследования: проявление индоевропейских звуковых архетипов в высокой певческой традиции *аваз*, культивируемой в Иране на протяжении многих веков, и их влияние на различные слои иранской музыкальной культуры и на другие музыкальные культуры ИНО.

Цель работы: обоснование культурообразующей функции пения и поющего голоса в жизнедеятельности обществ, принадлежащих к индоевропейской культурной системе, которую можно определить как «цивилизацию голоса».

Для достижения указанной цели автор последовательно решает целый ряд исследовательских задач:

1. выявление единых архетипов звукового мышления в культурах ИНО путем сравнения певческих традиций Ирана и других регионов данной общности;
2. определение специфики развития певческой культуры Ирана, обусловленной социальными, идеологическими и культурными процессами в разные исторические эпохи;
3. описание системы вокальных жанров и форм в иранской культуре, а также их функционирования в многомерном историко-культурном контексте;
4. сравнительно-типологическое исследование певческих традиций Ирана и других культур ИНО;
5. выявление степени воздействия на иранскую певческую культуру арабской культурной традиции после принятия ислама и наоборот.

Методология исследования. Для решения указанных задач в методологическом плане был использован комплекс исследовательских

⁸⁵ *Ализадэ Хосейн, Ас'ади Хуман, Офтадех Мина, Ба'яни Али, Пуртораб Мостафакамал, Фатемиде Сасан. Мабани назари мусиги Иррани [Теоретические основы иранской музыки]. Тегеран: Махур. 2009. 80 с.*

принципов и подходов, выработанных не только в музыкальной науке, но и в смежных областях знания. Поскольку субстанция поющего голоса ближе всего по своей природе к сфере звукомusикального творчества, автор обратился к новейшим разработкам в области музыкальной культурологии и нашёл для себя наиболее адекватные методы рассмотрения и анализа объекта и предмета изучения в системе взглядов, развиваемых научным направлением «Музыкальные культуры мира», представленным работами московского композитора и учёного Дж. К. Михайлова и его учеников (Б.А.Аврамец, Е. М. Гороховик, М.И. Каратыгина, Т. В. Карташова, Е. А. Царёва и др.).

Наиболее привлекательными в этой исследовательской школе представляются системно-типологический и регионально-цивилизационный подходы, позволяющие видеть любое отдельно взятое культурное явление в контексте целостной культурной системы, охватывающей все параметры звуковой деятельности конгломерата человеческих сообществ в пределах региональной цивилизации (в нашем случае Ближнего и Среднего Востока), либо надрегиональной – в нашем случае ИНО. Полезными для данной работы оказались и такие абстрактно-типологические конструкты Дж. К. Михайлова, как теория музыкально-культурной традиции, теория слоевого деления музыкальной культуры, типология музыкантства и др.

Как только в сознании людей сложилась более-менее адекватная картина размещения человечества на поверхности «глобуса» и как только стали появляться понятия «общечеловеческий», «планетарный», «глобальный», в научном мире естественным образом проявилась тяга к систематизации представлений о мировой культуре. Пытаясь охватить общим взглядом всё разнообразие культурных явлений, исследователи разных стран одну за другой предлагали схемы и способы систематизации и типологизации этих явлений.

Согласно известному этнологу М.В. Крюкову, типологизация «заключается в выявлении качественных характеристик изучаемого множества явлений и в построении системы идеальных моделей с заданными дифференцирующими

признаками»⁸⁶. Однако при этом учёный отмечает, что «любая типология представляет собой некую идеальную модель, отражающую некоторые существенные признаки данного множества явлений, но заведомо абстрагирующуюся от других его признаков, рассматриваемых как несущественные. Это в свою очередь означает, что для данного множества изучаемых объектов в зависимости от цели исследования может быть создано несколько принципиально различных типологий».⁸⁷

На плодотворность, но недостаточность этого метода указывал, в частности В.Н.Топоров: «Типологическое сравнение при поверхностном подходе (а только он и очевиден сразу же) очень л е г к о: в нем кроме самого не вполне и не всегда ясного понятия «тип» как бы нет основы сравнения, стержня, отсутствует *principium comparationis*, и поэтому в нем “все позволено”. В этих условиях количество результатов сравнения может быть огромным, но все они остаются на уровне “логического исчисления”, т.е. вне скрытого за этими результатами смысла, без содержательной интерпретации. Типологическое сравнение такого рода оказывается очень неэкономным, и на его результатах всегда отпечаток некоторой безответственности или даже беспринципности “сравнителя”. Но существует и типологическое сравнение иного рода – когда проводником выступает смысл, который, пробираясь сквозь дебри сходного и различного, как луч света из тьмы, выхватывает новые смыслы, мотивы, связи, которые в конце концов и образуют материк, возникший из хляби. И тогда сравнение оказывается основным средством создания новой “основы”. Но это сравнение в отличие от первого – трудное, хотя и чреватое обильными плодами»⁸⁸.

Именно такой «трудный» путь сравнений «через смыслы» используется в методологии Дж.К. Михайлова. Параллельно с задачей построения

⁸⁶ *Крюков М.В.* Об общих принципах типологического исследования явлений культуры (на примере типологии жилища) // Типология основных элементов традиционной культуры. М.: Наука, 1984. С. 8.

⁸⁷ Там же. С. 7-8.

⁸⁸ *Топоров В.Н.* Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. IV. М.: Наука, 1989. С. 78.

типологических моделей на пути музыкально-культурологических исследований Дж. К. Михайлов выдвигает проблему определения оптимальной единицы условного членения всей музыкальной культуры мира на сопоставимые между собой части. Эту задачу с конца века решали (и до сих пор решают) учёные разных научных направлений. Одна за другой концепции выдающихся философов, историков, экономистов, социологов увлекали мир своей широтой и убедительностью: это и теория «культурно-исторических типов» русского философа Николая Данилевского⁸⁹, и знаменитая книга Освальда Шпенглера «Закат Европы»⁹⁰ с другим набором «культурно-исторических типов», и «мир-системный подход» в методологии исторического исследования Фернана Броделя⁹¹ и его последователя Иммануила Валлерстайна⁹².

Наибольшее количество дискуссий досталось на долю понятия «цивилизация». По следам знаменитого британского философа и историка Арнольда Дж. Тойнби, изложившего свою концепцию цивилизации в 12-томном «Исследовании истории»⁹³, возникли десятки откликов на позицию историка и такое же множество иных толкований этого понятия.

Имея дело не вообще с культурой, а с культурой **музыкальной**, выраженной в активном характере музыкальной жизни и во множестве материальных

⁸⁹ *Данилевский Н.Н.* Россия и Европа. — СПб.: Изд. Тов-ва «Общественная польза». 1871; переизд. М.: Книга, 1991. 574 с.

⁹⁰ *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998. 663 с.; Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.

⁹¹ **Фернан Бродель** (1902—1985) — известный французский историк, предложивший учитывать экономические и географические факторы при анализе исторического процесса. Заложил основы мир-системного подхода.

⁹² **Иммануил Морис Валлерстайн** (1930—2019) — американский социолог и историк. один из основателей мир-системного подхода, при котором развитие мировой экономики рассматривалось в ключе эволюции больших социальных систем, а не отдельных обществ. См. *Валлерстайн И.* Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / Пер. с англ. П.М. Кудюкина под общей ред. Б. Ю. Кагарлицкого. СПб.: Университетская книга, 2001. 416 с.; *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ: Введение / пер. Н. Тюкиной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. 248 с.

⁹³ *Тойнби А. Дж.* Исследование истории. Т. I–VI. Возникновение, рост и распад цивилизаций / Пер. с англ. К.Я. Кожурина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 670 с.; Т. VIII–X. Цивилизации во времени и пространстве / Пер. с англ. К.Я. Кожурина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 863 с.

компонентов, обеспечивающих её жизнедеятельность (музыкальными инструментами и концертными залами, профессионалами-музыкантами и обслуживающими их специалистами), Дж.К. Михайлов пришёл к наиболее рациональному и практическому способу подразделения «музыкальной карты мира» на сопоставимые между собой единицы — **региональные цивилизации**, которые он определяет как «проявление общности культурных явлений, организованных по принципу сетей в рамках определённой территории, в их максимальном масштабе»⁹⁴. По теории Дж.К. Михайлова, подобная «общность культурных явлений» возникает на базе трёх взаимосвязанных факторов: а) экологических — наличия общих для региона географических и экологических факторов, предопределяющих единство образа жизни и хозяйственной деятельности общества, а также единой «модели мира»; б) антропологических — доминирования какой-либо расово-этнической группы, стабильных способов взаимоотношений между различными этническими сообществами; общих представлений человека о своём месте в космосе-природе, его отношении к себе как к человеку; в) социокультурных — существования единой философско-идеологической и (или) религиозной системы, языковой общности, формирования крупных государственно-политических образований. Общность такого уровня системно организована, объединена сетями информационных каналов и осознаёт себя изнутри в сопоставлении с внутренними и внешними «варварами».

Существуют и хорошо проявленные собственно музыкально-культурные факторы единства региональной цивилизации, такие как: а) наличие эталонного, особым образом культивируемого ЗВУКА, а также отобранных, осмысленных и теоретически обоснованных норм его культивирования; б) параллельное функционирование в регионе сетей музыкально-информационной общности, связывающих воедино различные культурные институты, традиции, способы

⁹⁴ Михайлов Дж. К. Музыкальная культура Индии и её место в современном мире: Опыт системной типологизации // Традиции и современность в индийской музыке. Сб. научн. трудов Московской консерватории. М., 1988. С. 38.

создания и воспроизведения звуковых текстов, принципы звуковой коммуникации, формы музыкальной жизни и т.д.; в) выработка данным сообществом развитой музыкальной рефлексии, включающей различные уровни осознания звуковой субстанции и музыкального творчества.

На основании перечисленных признаков в теории Дж.К. Михайлова выделено девять региональных цивилизаций: Европа, Ближний и Средний Восток (БСВ), Африка южнее Сахары, Центральная Азия (ЦА), Дальний Восток (ДВ), Южная Азия (ЮА), Юго-Восточная Азия (ЮВА), Австралия и Океания, Америка, — в типологическом сравнении которых возникает наиболее адекватное понимание специфики и смысла любого музыкально-культурного явления.

Однако, поскольку у означенных региональных цивилизаций нет чётко очерченных границ, многие музыкальные явления возникают в «буферных» зонах, где соприкосновение и «взаимопрорастание» слухового опыта соседних цивилизаций порождают звуковые явления синтетического характера.

Наконец, на мировой «карте» музыкальной культуры, по Дж.К. Михайлову, существуют и надцивилизационные или кросс-цивилизационные комплексы, порождаемые либо естественно-природными условиями для активного общения (например, расположением разных культурных систем в бассейнах великих рек, на берегах морей или океанов), либо функционированием «длинных» торговых или военных маршрутов (Великий шёлковый путь, завоевательные походы Александра Македонского, Крестовые походы и др.), либо массовыми передвижениями населения (индоарийские миграции, Великое переселение народов, и др.).

Исходя из сказанного, именно методологические установки Дж.К. Михайлова позволяют ясно представить, каким образом такие внешне разные политические образования, как Европа, Россия, Иран, Индия и страны бывшего СССР составляют единую над-региональную, над-национальную, над-этническую и над-языковую систему, каковой является Индоевропейская надцивилизационная общность.

Помимо обрисованной выше музыкально-культурологической методологии Дж.К. Михайлова в работе применялись также методы этномузыкологии при анализе певческой терминологии, а также выявлении культурных функций певческих жанров и форм (работы Т.С. Рудиченко, Н.Н. Гиляровой, О.А. Пашиной и др.). Благодаря тому, что автор диссертации является активным носителем иранской певческой культуры и владеет искусством иранского классического пения *аваз*, большое значение имели и методы практической этномузыкологии, связанные с постижением законов музыкального мышления посредством исполнения музыки⁹⁵.

Впрочем, значимость практического опыта в изучении музыки подчёркивалась ещё древними греками. «Аристоксен считает, — читаем мы у В.П. Шестакова, — что предметом изучения гармонии является всякая мелодия, причём, главным критерием в этой области, должны быть не законы, а реальное человеческое чувство. “Ведь мы утверждаем, что голос в своём движении следует некоему закону природы и создаёт интервалы не произвольно. И доказательства этого мы попытаемся привести в соответствии с фактами, а не как наши предшественники. Одни из них прибегали к вещам посторонним и отклоняли чувственное восприятие как неточное, ссылались на восприятие разумом и утверждали, существуют некие соотношения между числовыми величинами и частотой вибрации, которыми как раз и вызваны звучания высокого и низкого, — такие речи их были весьма далеки от предмета и совершенно противоположны явлениям; а другие принимали каждое положение, словно изречение оракула, без исследования и доказательства, не принимая в расчёт даже самое явное”.

Очевидно, что здесь Аристоксен выступает против спекулятивного отношения к музыке, против сведения её к числовым закономерностям, при

⁹⁵ Во многом метод теоретического изучения через практическое исполнение соответствует представлениям о наиболее оптимальном пути этномузыкологического исследования, приветствуемому в трудах Б. Неттла и Е.В. Гиппиуса (см.: *Nettl B. Theory and method in ethnomusicology*. NY: Schirmer books, a Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 2004. 203 p.; *Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005. 515 p.; Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 54–55).

котором остаётся совершенно в стороне природа слухового восприятия. Но именно слух является первым судьёй в музыке. Без него нельзя даже различить ни одного интервала. В этом смысле музыка является прямой противоположностью геометрии, которая базируется на абстрактных представлениях <...> “Ведь для геометра чувственное восприятие не имеет никакого значения. Он ведь нисколько не приучает зрение различать прямую, кривую или что-нибудь подобное и судить о хорошем или плохом — это скорее занятие плотника, резчика, токаря или какого-либо другого ремесленника; а для музыканта точность чувственного восприятия есть почти что основное качество, потому что обладающий плохим восприятием не может хорошо излагать то, что он совершенно не воспринимает”»⁹⁶.

По ходу исследования использовались методы смежных дисциплин (лингвистики, культурологии, антропологии и др.), а также общегуманитарный принцип сравнительного анализа.

Научная новизна исследования:

1. В работе впервые предложена концепция певческого голоса как одного из стержневых элементов человеческой культуры и феномена, концентрирующего в себе специфику конкретной региональной культуры.
2. Выявлена принадлежность феномена певческого голоса и пения к звуковым архетипам ИНО.
3. Обоснована культурообразующая функция пения и поющего голоса в жизнедеятельности обществ, принадлежащих к индоевропейской культурной системе.
4. Установлено культурно-генетическое родство звуковых идей, принципов звукового взаимодействия с мирозданием и художественно-вкусовых

⁹⁶ Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. — М.: Музыка, 1975. С. 39.

предпочтений в культурных традициях народов Ирана, Индии, России и других народов ИНО.

5. Привлечено внимание к типологическому соответствию звуковых явлений, относящихся к категории классической музыки в иранской, индийской и европейской музыкальных культурах в рамках системы индоевропейских традиций и, шире, в глобальной системе музыкальных культур мира.
6. Вскрыты внутренние законы и технология создания звукового высказывания в эталонном стиле классического иранского пения *аваз*, охарактеризованы приёмы достижения специфических красок и технических свойств голоса в данном виде вокальной музыки.
7. Выявлены функции пения в различных слоях иранской культуры (в сопоставлении с родственными культурными системами) с акцентом на особой его роли в сферах сакральной практики и «высокой» музыкальной традиции, включая т.н. классическую музыку.
8. Прослежена теснейшая связь музыкального и поэтического текстов в разнообразных жанрах иранской музыки (*авазе, таснифе* и др.).
9. Рассмотрена функция голоса как основного носителя сакрального содержания в религиозно-театральной иранской традиции *та'зийе*.⁹⁷

Основная научная гипотеза исследования состоит в том, что в пределах ИНО именно пение и певческий голос играли на протяжении веков роль постоянно действующего «детонатора», возбуждающего продуцирование бесчисленного множества звуковых идей и явлений, уже в глубокой древности сложившихся в стройную и многомерную систему культуры.

На защиту выносятся следующие положения:

⁹⁷ **Та'зийе** — уникальное явление иранской культуры, объединяющее в себе черты древнего поминального обряда, общенародного театрализованного траура и религиозной мистерии. Восходит к митраистическим культам и древнеперсидской традиции оплакивания мифологического героя Сияваша. С приходом ислама проводится в священный месяц Мохаррам и представляет собой комплекс театрализованных и обрядовых действий, связанных с поминовением мучеников веры, прежде всего имама Хосейна.

1. Существование на территории Евразии двух типов музыкальных культур, в одном из которых в сфере высокой традиции доминирует певческий голос, а в другом — музыкальный инструмент, даёт основания для определения ИНО как цивилизации Голоса.

2. Певческий голос в качестве звукового архетипа иранской музыкальной культуры и родственных культур индоевропейского мира играет роль мощной объединяющей силы в системе ИНО.

3. Сфера сакрума (общинных обрядов, молитвенной практики, храмовых ритуалов и религиозных действий) стимулировала развитие трёх генеральных типов певца-специалиста: а) *певец* — «*посвящённый*», жрец, хранитель сокровенных духовных кодов и секретного «языка» общения с богами; б) *певец* — «*знающий*», транслятор исторической памяти, хранитель генеалогии рода, этического кодекса и «совести» социума (сказитель, *дарвиш*⁹⁸, *пардэ-хан*⁹⁹, *пахлаван*¹⁰⁰); *певец* — «*успокаивающий*», обладатель выдающихся способностей, мастер духовного наслаждения (придворный певец, «звезда» городской эстрады).

4. Традиция иранского классического пения *аваза* сконцентрировала в себе эталонные звуковые идеи региона Ближнего и Среднего Востока, сформировав «звуковой канон», воплощающий в себе духовную сущность данной цивилизации и обеспечивающий единство всей музыкально-культурной системы региона.

⁹⁸ **Дарвиш** — общемусульманский термин для обозначения члена мистического суфийского братства.

⁹⁹ **Пардэ-хан** — исполнитель своеобразного ритуализированного рассказа-представления (*пардэ-хани*) с использованием изображённого на полотне, ткани (*пардэ*) свёрнутого во времени сюжета из знаменитых эпических эпопей (например, «Шах-Намэ» Фирдоуси) или из истории жизни и мученической смерти святых потомков Пророка.

¹⁰⁰ **Пахлаван** — атлет, борец, богатырь, представитель своеобразной традиции странствующих силачей, демонстрирующих свою силу на городских площадях и во дворах зажиточных домов. Тренировки *пахлаванов* проходили в специальных гимнастических «домах силы» (*зурханэ*), служащих своеобразной школой физического, нравственного и культурного воспитания спортсменов при помощи физических упражнений, музыки, молитвенных песнопений, классической поэзии и эпических сказаний.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность исследования обусловлена опорой на фундаментальные научные труды иранских и российских исследователей, а также на собственный исполнительский опыт автора.

Результаты работы нашли отражение в программах образовательных курсов:

- ✓ «Иранская классическая музыка» в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (Центр «Музыкальные культуры мира», 2008–2021 гг.);
- ✓ «Персидский язык через музыку и поэзию» в ИСАА МГУ (февраль-май 2011 г.),
- ✓ Серии лекций об иранской классической музыке и мастер-классов по творческому методу *моракябхани* (ладовая модуляция) в Бурятском музыкальном колледже в Улан-Удэ (2012 г.),
- ✓ серии лекций об иранской классической музыке и традиции *аваза* в государственных университетах Анкары, Стамбула, Коньи и Эскишехира в Турецкой Республике (ноябрь 2015 г.);
- ✓ в докладах: на международных симпозиумах «Музыкальная карта мира» в Московской консерватории (2014 и 2015 гг.);
- ✓ на Международном семинаре по обрядовым и театральным действиям в Тегеране (февраль 2015 г.) и др.;
- ✓ на XIX Международных научных чтениях памяти Л. С. Мухаринской “Музыкальная культура Белоруссии в соцветии национальных культур” (Белорусская государственная академия музыки, Минск, 14–16 апреля 2010 г.), где также была проведена презентация диска «Бедахэ Нава и Эсфахан»;
- ✓ в программе научно-творческих встреч с индийскими музыкантами в рамках международного проекта Московской консерватории «Потомки Арктиды» с участием Л. Субраманьяма, Харипрасада Чаурасии, Ракеша Чаурасии, Девки Пандит Намбир, Авиши Гопалкришнан (Пуна, Мумбай, 6–13 января 2010 года).

Можно также отметить, что знание и понимание традиции авазы реализуется автором в постоянной концертной практике, включающей более 70 концертов в России, Иране, Беларуси, Австрии, Колумбии, Японии, а также три авторских диска и фильм-концерт «Москва-Тегеран. Певец Хосейн Нуршарг» в серии «Москва — перекресток культур», выпущенных Московской государственной консерваторией имени П.И. Чайковского.

Кроме того, результаты исследования изложены в 8 статьях, три из которых опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК:

1. Нуршарг Х. Певец и общество в иранской культуре // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 152–157. (0,75 а.л.)

2. Нуршарг Х. Звук голоса как культуuroобразующий фактор в цивилизациях индоевропейской культурной общности // Музыкальная академия. 2014. № 2. С. 65–70. (0,75 а.л.)

3. Ноуршаргх Х. Тахрир как внесловесный музыкальный элемент в искусстве авазы // Художественная культура [Эл. период. Издание]. 2021. № 3 (38). С. 284–305. (1 а.л.)

В других изданиях:

1. Нуршарг Х. Традиция авазы как основа иранской классической музыки // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М.А. Этингера). Научный журнал. 2010–2011. № 4–5. С. 95–98. (0,25 а.л.)

2. Нуршарг Х. Традиция авазы в иранской классической музыке // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Навукова-тэарэтычны часопіс. 2010. № 17. С. 79–82. (0,25 а.л.)

3. Нуршарг Х. Фигура певца в иранском обществе Позднего Каджарского периода: культурологическое наблюдение // Творчество как фактор социализации личности. Материалы научной конференции, проведенной 25 апреля 2013 года на базе кафедры истории, истории культуры и музееведения / Под общей науч. ред. проф. А.А. Аронова. М.: Экон-информ, 2013. С. 228–239. (0,5 а.л.)

4. Ноуршаргх Х. Фигура певца в иранском обществе Позднего Каджарского периода: культурологическое наблюдение (в новой редакции) //

Караван [эл. журнал Культурного представительства Посольства Ирана в РФ]. 2021. № 87: Спец. выпуск «Иранская музыка». С. 72–85. (0,6 а.л.)

5. Ноуршаргх Х. Древняя поминальная мистерия тазийе в современном Иране // Проблемы самоидентификации этноконфессиональных групп в современном мире и их роль в сохранении уникальных и исчезающих культур. Материалы научной конференции, проходившей при поддержке РФФИ (15-19 ноября 2017 года) / под ред. В.М. Сапуновой. — Ставрополь: Дизайн-студия, 2017. – С.297–313.

Можно также отметить, что знание и понимание традиции *аваза* реализуется автором в постоянной концертной практике, включающей более 70-ти концертов в России, Иране, Беларуси, Австрии, Колумбии, Японии, а также три авторских диска и фильм-концерт «Москва-Тегеран. Певец Хосейн Нуршарг» в серии «Москва — перекрёсток культур», выпущенных Московской государственной консерваторией имени П.И. Чайковского.

Теоретическая значимость работы определяется разработкой концепции певческого голоса как одного из стержневых элементов человеческой культуры и феномена, концентрирующего в себе специфику конкретной региональной культуры. Эта концепция может быть использована при изучении музыкальных культур народов мира.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования её материалов в учебных курсах теоретической и исторической направленности, связанных с музыкальными культурами мира.

Структура работы.

Работа состоит из Введения, четырёх глав, Заключение, Списка литературы, включающего 330 наименований (в том числе 188 на русском языке, 30 на европейских языках, 112 на персидском языке) и Аудиоприложения, демонстрирующего образцы иранского певческого искусства.

ГЛАВА 1

**ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС КАК ДОМИНАНТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ НАДЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ОБЩНОСТИ (ИНО)****1.1. Обоснование понятия «индоевропейская надцивилизационная
общность» (ИНО)**

Понятие «надцивилизационная общность», горячо обсуждаемое в наши дни историками, политологами, социологами и экономистами¹⁰¹, постепенно обретает также актуальный культурологический смысл, становясь обозначением исторически сложившихся крупных объединений культурных систем на пути неумолимого движения человечества к формированию и осознанию общности глобального характера.

Специалисты в области гуманитарных наук не оставляют попыток разработки единого методологического аппарата, применимого к анализу разноформатных человеческих общностей (этнических, национальных, цивилизационных и др.) и к созданию типологической многослойной модели «общности» как таковой, но пока рано говорить о каком-либо общепринятом взгляде на данный вопрос¹⁰².

В контексте настоящей работы используется понятие конкретно **индоевропейской надцивилизационной общности (ИНО)**, которое стало необходимым на фоне применяемого здесь **регионально-цивилизационного подхода**¹⁰³, предложенного московским музыкальным учёным Дж.К.

¹⁰¹ См.: *Липкин А.И.* Духовный кризис и национальное возрождение (Попытка культурно-исторического анализа). Философский очерк. — Н.Н.: Изд-во Волго-Вят. кадрового центра, 1993; *Липкин А.И.* Духовное ядро цивилизационной общности // Синтез цивилизации и культуры. Международный альманах. Вып.2. (ИНИОН РАН, Институт Европы РАН, Центр межкультурных исследований). М. 2004. С. 310-340; *Мчедлова М.М.* Теория цивилизации: проблемное поле // Вестник РУДН. Философия. 2000. N 1. С. 159–171; *Феофанов К.А.* Цивилизационная теория модернизации. — М.: Дашков и К, 2021. — 218 с.; *Павленко Ю.В.* История мировой цивилизации. Философский анализ. К.: Феникс, 2002. — 760 с.

¹⁰² Сравнительное изучение цивилизаций. Хрестоматия / Сост. Ерасов Б.С. — М., 1999. — 556 с.

¹⁰³ Характеристика регионально-цивилизационного подхода излагается в разделе **Методология исследования**.

Михайловым¹⁰⁴ в ряду других принципов его методологии, направленной на изучение музыкальной культуры мира как системы.

Учитывая обилие и пестроту мнений по вопросам определения цивилизаций, в пределах данного исследования не отдаётся предпочтение ни одному из них, а предлагается чисто **феноменологический подход** к явлению ИНО, то есть принятие в качестве очевидной данности факта существования в современном мире на обширной территории Евразии большой объединённой группы культурных систем, исторически сформировавшейся под воздействием процессов разнонаправленных физических перемещений народов индоевропейской языковой семьи и их духовного влияния на все задетые этими процессами сообщества. Внешними признаками этой объединённости культур, охватывающей территории **Западной и Восточной Европы, России, Индии, Ирана и стран бывшего Советского Союза** являются:

- а) нахождение всех без исключения народов, проживающих на этих территориях, в зоне прямого или косвенного влияния индоевропейских языков;
- б) наличие плотных сетей информационной общности, обеспечиваемых всё теми же индоевропейскими языками;
- в) развитие логики мышления и выражения, усвоенной через логику индоевропейских языков;
- г) принятие этими народами правил общественной организации и жизнеустройства, с древнейших времён установленных индоевропейцами;
- д) формирование в их коллективном сознании и подсознании психоэмоциональных комплексов, опирающихся на базовые структуры мировоззрения индоевропейцев; и т.д.

Границы ИНО определяются **пониманием** (хотя не обязательно принятием) **и учитыванием** основных смыслов и жизненных норм, установленных доминирующей культурой (иногда подчинением им). С этой точки зрения, **не**

¹⁰⁴ **Михайлов Дживани Константинович** (1938-1995) — композитор, музыкальный учёный и педагог, основатель научно-учебного направления «Музыкальные культуры мира» в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

имеет никакого значения вопрос этнической, языковой, национальной или религиозной принадлежности любого индивида или социальной группы, живущей на территории данной надцивилизационной общности, которая содержит в себе как диалектическую норму объединение разнохарактерных и даже поляризованных элементов.

Как известно, индоевропейская языковая семья, охватывающая сегодня свыше 2,5 миллиардов носителей, включает такие группы живых и мёртвых языков, как кельтская, германская, балтийская, славянская, тохарская, индийская, иранская, армянская, хетто-лувийская, греческая, албанская, итальянская (включая латынь и произошедшие из нее романские языки, которые иногда выделяют в отдельную группу). По расчётам лингвистов динамика развития этих языков каждого по отдельности и в их взаимодействии показывает, что некогда их носители проживали компактно в некоем едином пространстве.

Титанический труд лингвистов позволил не только составить всеобъемлющий словарь индоевропейской лексики, но даже «услышать» звучание давно вымерших языков. Именно благодаря сравнительному языкознанию были расшифрованы обнаруженные письменные памятники на хеттском, тохарском, бактрийском и других языках, родственных более поздним языкам Ирана. Удивительным образом гипотезы лингвистов впоследствии подтверждались находками этнографов и археологов. Материальные свидетельства хозяйственной деятельности, обрядовой практики, военных и торговых миграций убедительно доказывали тот факт, что мировоззрение индоевропейцев, их мифология и многочисленные элементы культуры воздействовали на менталитет и образ жизни соседних народов, буквально накрывая, как гигантским «колпаком», огромное пространство Евразии, объединяя всю эту сложно организованную общность едиными сетями информационного и культурного взаимодействия.

Специалистами в области индоевропеистики были установлены по языковым данным такие важнейшие характеристики существования предков современных славянских, иранских и индийских народов, как ландшафтно-климатические

предпосылки их хозяйственной деятельности, социальная иерархия, вкусовые предпочтения и многое другое. В вопросе локализации предполагаемой прародины «неразделённых ариев» учёные расходятся во мнениях, эта научная проблема ещё ждёт своего решения, но вот в датировке образования единой индоевропейской культурной общности наблюдается единство взглядов — это V–IV тысячелетия до н.э. Для учёных очевидно также, что в III тысячелетии до н.э. эта единая культура начала разделяться на крупные ветви, носители которых начали мигрировать в разных направлениях: в Центральную Азию и далее на восток (тохары, индоарии), юго-восток и запад Евразии. Распространение индоевропейских диалектов по всему полю Евразии относят к I тысячелетию до н.э. Именно этим периодом датируется зарождение в лесной зоне Восточной Европы праславянской ветви индоевропейцев, и именно в это время постепенно, в течение нескольких веков графически фиксируются (записываются) тексты обширных священных сводов: древнеиндийских Вед¹⁰⁵ и древнеиранской Авесты¹⁰⁶.

В свете избранной темы это чрезвычайно важное обстоятельство, так как упомянутые источники служат неоспоримым доказательством глубокого преклонения древних индоевропейцев перед поющим голосом, его недостижимой значимости и функциональной насыщенности в культуре и самой жизни наших далёких предков.

Отдельная тема, касающаяся исследования духовной структуры индоевропейских культур, связана с выявлением общих константных черт в

¹⁰⁵ **Веды** — (санскр. *véda* — «знание», «учение») — собрание древнейших священных индоарийских текстов на особом *ведийском* языке, прототипе *санскрита*. Считаются безначальным богооткровенным знанием, *услышанным (ирути)* мудрецами-*ришами* и передаваемым человечеству через сакральное пение. В течение нескольких тысячелетий *веды* передавались исключительно устным путём и только в середине II тыс. до н. э. начали последовательно записываться. Зафиксировано четыре основных цикла ведических текстов: «Ригведа» («Веда гимнов»), «Яджурведа» («Веда жертвенных формул»), «Самаведа» («Веда песнопений») и «Атхарваведа» («Веда заклинаний»), — а также дополнительные собрания: *брахманы*, *араньяки*, *упанишады* и разного рода комментирующие тексты. При этом основной формой реализации ведического знания по сей день остаётся его озвучивание, пение.

¹⁰⁶ **Авеста** — собрание священных текстов древних индоевропейцев, впоследствии — зороастрийцев, старейший памятник древнеиранской литературы, составленный на особом, более нигде не зафиксированном языке, называемом в иранистике *авестийским*.

мировоззрении народов, принадлежащих к данной языковой семье. Здесь исследователи обращают особое внимание на общую для индоевропейцев приверженность к солярным культам, на общие принципы цветовой символики, на роль культа коня в древней ритуалистике, на почитание Матери-Земли и водной стихии, на сходный персонажный состав мифологических комплексов, на совпадение принципов и координат измерения времени и пространства и на многие другие соответствия.

Однако, если вдуматься, удивляет не количество этих параллелей в словесном наследии народов, оказавшихся на разных полюсах индоевропейского мира, а непосредственное восприятие обычными людьми мифологических или сказочных сюжетов, мотивов поведения героев, их переживаний как понятных, свойственных «своему» мировосприятию и отличающихся от сюжетов, мотивов, поступков, переживаний других – «чужих» – культурных героев. Иными словами, будучи разбросанными по гигантской территории Евразии, а сегодня уже и по всему земному шару, индоевропейские народы чувствуют себя индоевропейцами за счёт этого многомерного единства в ощущениях мира. И, конечно же, огромная сила этого общего мироощущения заложена в музыке западно- и восточноевропейских (в том числе славянских), иранских, индийских народов, которая, как бы она ни различалась по своим интонационным контурам, тембровому насыщению, ритмическому языку и композиционным принципам, опирается на единые архаические звуковые архетипы.

К архетипическим феноменам общего индоевропейского звукового мышления относится однозначное предпочтение поющего человеческого голоса перед звучанием музыкального инструмента в сферах сакральной ритуальной практики и «высокой традиции» в музыкальной культуре.

Общеизвестно, что **индоевропеистика** — это «раздел сравнительно-исторического языкознания, изучающий индоевропейские языки – прежде всего под углом зрения их происхождения из единого источника»¹⁰⁷. Всеобъемлющая

¹⁰⁷ *Топоров В.Н.* Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. IV. М.: Наука, 1989. С. 78–99.

информация об этом научном направлении изложена в энциклопедической по жанру и по сути указанной статье В.Н. Топорова. Заметим, что в той же статье речь идёт не только о структурном анализе и реконструкции взаимосвязей индоевропейских языков как таковых, но и о том, что за языковыми элементами и структурами стоит сама **жизнь и культура носителей этих языков**.

«Если когда-либо существовал индоевропейский пранарод, — пишет немецкий историк и лингвист Отто Шрадер (1855—1919), — то он несомненно жил в тех или иных культурных условиях. Поэтому с тех пор, как учёные пришли к сознанию единства индоевропейских языков, они стали прилагать возможные усилия к уяснению условий материальной и духовной культуры праиндоевропейцев, чтобы, на основании последней, сделать соответствующее заключение о каждом народе в отдельности»¹⁰⁸. О. Шрадер был одним из тех, кто скрупулёзно собирал и анализировал данные археологии и этнографии, отражённые в элементах различных индоевропейских языков, с тем, чтобы постепенно составить картину общей индоевропейской культуры. «Та же культура, — отмечает, например, учёный, — характерная для швейцарских свайных построек, оттенённая лишь некоторыми местными особенностями, обнаружена ныне во всех концах нашего материка, в новейшее же время даже в южной России (по Днепру); одним словом, — на протяжении территории, занятой индоевропейцами в доисторическое время. Отсюда вытекает всеобщее признанное ныне заключение, что по меньшей мере с неолитического времени приходится считаться с присутствием индоевропейцев на материке Европы. Этим, конечно, отнюдь не сказано, что все населявшие Европу в неолитическое время племена были непременно индоевропейцы»¹⁰⁹.

Безусловным завоеванием новой вершины в развитии мировой индоевропеистики стал фундаментальный труд Т. В. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванова «Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-

¹⁰⁸ Шрадер О. Индоевропейцы: Пер. с нем. / Под ред. и со вст. ст. А.Л. Погодина. Изд. 4-е. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 34.

¹⁰⁹ Там же: 37.

типологический анализ праязыка и протокультуры»¹¹⁰, замечательный уже одним только фактом реконструкции семантического словаря общеиндоевропейского языка, не говоря уже о самом уникальном направлении исследования, позволившем составить представление о характере культуры и исторических связях между носителями индоевропейских диалектов.

Симптоматичен уже эпиграф, предпосланный авторами ко Второму тому этого труда, то есть непосредственно к семантическому словарю: «Апокрифический эпилог, который издатели «Курса» Соссюра добавили в кавычках: «Единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя», следует отвергнуть с позиции современной лингвистики. Теперь мы понимаем язык как целое в самом себе и для себя, но одновременно и как составную часть культуры и общества».

Roman Jakobson»¹¹¹.

«Тем самым, — пишут авторы, — чисто лингвистические данные дают возможность судить о нелингвистических (экстралингвистических) факторах, каковыми являются исторические соотношения между носителями определённых языковых единиц».¹¹² К этим многочисленным экстралингвистическим факторам относятся, в частности, природная среда обитания этих людей, а также их культура.

Всё сказанное в отношении индоевропеистики, на наш взгляд, позволяет распространить достижения и принципы данной системы знаний не только на сферу исключительно лингвистики, но и шире, в область культурологии. К настоящему моменту индоевропеистикой накоплено достаточное количество доказательств того, что, оказавшись в процессе своих миграций широко рассредоточенными по гигантской территории евразийского материка и

¹¹⁰ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры (в двух частях). — Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. — Т. 1 — 430 с., Т. 2 — 889 с.

¹¹¹ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры (в двух частях). — Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. Т. 2. С. 889.

¹¹² Там же, Т. 2: 457

ассимилировав разнообразные местные народы, индоевропейцы оказали мощнейшее влияние на множество соприкоснувшихся с ними культур, на века внедрив в ментальность и в самую жизнь разных человеческих групп свои идеалы, мировоззрение и правила мироотражения.

«Арианизация в Европе, — пишет Исаак Тэйлор¹¹³, — была, без сомнения, такова же, как и в Индии. Арийский язык и арийская цивилизация одержали верх, но арийская раса исчезла или потеряла свою чистоту. То правило, что одерживает верх в лингвистической борьбе за существование язык наиболее цивилизованной расы, приведёт нас к открытию первоначальной арийской расы в самой цивилизованной из неолитических рас. Невероятно, чтобы дикие долихокефалы времён кухонных останков или длинноголовые людоеды, погребавшие своих покойников в пещерах Южной и Западной Европы, могли организовать Европу. Гораздо более вероятно, что введение неолитической цивилизации и передача своего арийского языка покорённым племенам произведены современниками круглых курганов, расой, воздвигнувшей Стоунхендж и Эйвбери, построившей озёрные поселения в Германии, Швейцарии и Италии, короткоголовыми предками умбров, кельтов и латинян»¹¹⁴.

Далее по Тейлору: «Цивилизация распространялась через посредство больших торговых путей из Финикии в Грецию, из Греции в Италию, из Италии к кельтам и, наконец, от кельтов к германцам.

Очевидно, на основании земледельческих терминов, общих зенду и санскриту, что индусы и иранцы до своего разделения подвинулись дальше всех других народов на пути цивилизации. Они смотрели на себя как на один народ (санскрит. *arya*; зенд. *airya*); у них были общие термины, обозначавшие мост, колонну, битву, шалаш, меч, копье и тетиву; и они умели считать до тысячи. Но сходство религиозных терминов представляет самое поразительное доказательство достигнутой ими степени культуры. Они употребляли одни и те

¹¹³ **Исаак Тейлор** (1787—1885) — английский философ, изобретатель и писатель-историк. Один из переводчиков Геродота на английский язык.

¹¹⁴ *Тейлор, И.* Славяне и арийский мир. — М.: Вече, 2009. С. 192.

же слова для обозначения жреца, жертвоприношения, хвалебного гимна, религиозного окропления, священного напитка *soma*; сходные выражения обозначали Бога, Господа; общие двум языкам наименования обозначали героев и демонов и Митру, бога света. Главный бог индусов Индра — бог бурь, являющийся в Риг-Веде благодетельным божеством, является в Авесте вредоносной силой; одно время думали, что религиозный раскол был первой причиной разделения индусов и иранцев, но в настоящее время эта идея всеми оставлена.

После индусов и иранцев наиболее приближаются друг к другу цивилизации славян и тевтонов. У них есть общие слова для обозначения золота, серебра и соли; для мотыги, песта, пива, сапог; для лебедя, сёмги, селёдки; для ржи и пшеницы; и для многих деревьев, между прочим, для осины, клена, яблони и дикой вишни. Они обозначали одними и теми же именами кузнеца и многие виды оружия, осень, число тысячу, различные болезни, точно так же, как ложь, стыд, печаль, тоску, презрение; и, что многозначительнее всего, продажность считалась постыдной»¹¹⁵.

Обширный словарь общей лексики для индоевропейских языков — явление давно доказанное и постоянно обсуждаемое. Важно, однако, что вместе со словами древние индоевропейцы устанавливали свои порядки и внедряли свои культурные идеалы. Это и трёхслойная структура социума (представленная жрецами, воинами и производителями), и мифология, и солярные культы, и линейный характер мышления, выраженный, в частности, в протяжённых сводах священных текстов, и многие другие составляющие духовного и материального мира индоевропейцев, которые по мере раскрытия темы данной работы будут последовательно обсуждаться на её страницах. Однако в пределах заданной темы — **«печеский голос как феномен культуры»** — на первый план выступает такая **общая черта всей культурной системы ИНО, как высокое положение в этой**

¹¹⁵ *Тейлор И.* Славяне и арийский мир. М.: Вече, 2009. С. 174-175.

системе поющего голоса и его непреходящая роль во всём культурустройстве.

Следует пояснить также необходимое в данном исследовании понятие *музыкальное (звуковое) мышление*, которое, в силу своей многоаспектности, подобно многим другим понятиям гуманитарной сферы, обросло большим количеством толкований. Не слишком углубляясь в дискуссию по данному вопросу, согласимся с наиболее взвешенными суждениями: «...главное, что отличает именно музыкальное мышление – его звукообразная основа. Музыкальное мышление — это система психических механизмов, оперирующая музыкально-слуховыми представлениями для осуществления музыкальной деятельности. Психологические характеристики структуры музыкального мышления включают: специально организованные, музыкально-слуховые представления, складывающиеся в музыкально-слуховые образы, которые определяются эмоциональными и интеллектуальными факторами. <...> когда речь идет о музыкальном мышлении, то главным его звеном является музыкально-слуховой образ»¹¹⁶.

Заметим, однако, что «музыкально-слуховой образ», являясь *невербальным*, представляет собой тот же *логос*¹¹⁷, что и *слово* в вербальном мышлении. «Человек не может познавать мир никак иначе, чем через слова, — в том смысле, что всякий объект познания, для апперцепции его содержания, должен иметь физически неотъемлемую, но когнитивно отграничиваемую от самого себя форму. А диалектика формы и содержания порождает слово. Точнее говоря, логос! Разница — только лишь в том, (1) чётко или не чётко взаимное соответствие планов «внутри» этого единства, и (2) отчётливо или не отчётливо эти планы «когнитивно отторжимы» друг от друга. И это — тоже логос, только логос музыкальный, он же невербальный.

¹¹⁶Сраджев В.П. Психологические характеристики структуры музыкального мышления // Научный результат. Педагогика и психология образования. 2019. Т. 5. № 4. С. 87.

¹¹⁷Аверинцев С.С. Логос // Аверинцев С.С. Собрание сочинений: София-Логос. Словарь / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. К.: Дух и Литера, 2006. С. 134.

Во всём остальном музыка «работает» так же, как и язык. Но *вот именно это различие* между ними — абсолютно, глубинно и непреодолимо **принципиально**. Именно оно делает музыку столь необходимой Человеку — и потому нет *ни одной* локальной культуры мира, которая *не создала бы* музыку»¹¹⁸.

У музыки нет «национальности», — но у неё есть «региональность». «Региональность» — это важный *признак* «национальности»: нация всегда возникает на «платформе» этноса, а этнос — явление *изначально* региональное. Региональный континуум создаётся прежде всего языками. Так, *индийского языка* не существует, но существуют *индийские языки*. По данным переписи, хинди/урду (хиндустани) владеют (как родным и как вторым языком в сумме) 715 миллионов человек — это, между прочим, почти $\frac{1}{10}$ населения планеты. Но важнее другое: *в том же самом регионе* бытуют и другие «индийские» языки, весьма близкородственные хиндустани; причём *абсолютно чётких* границ между ними нет — и эти *индийские языки* создают плотный *региональный континуум* на огромной территории. И это обстоятельство порождает такое явление, как *индийское музыкальное мышление*, правда в его двух ветвях: *хиндустани* и *карнатака*. Соответственно этому существует такая реальность, как ***индийское музыкальное мышление и индийская классическая музыка традиции хиндустани или традиции карнатака***.

Примерно такая же ситуация имеет место в Иране и в зоне влияния иранской культуры, где к ареалу фарси примыкают другие «иранские» языки, весьма близкородственные ему: они тоже создают *региональный континуум*, соответственно чему существует такая реальность, как ***иранское музыкальное мышление и иранская классическая музыка***.

Похожая ситуация складывалась и в России. Есть русский язык, принадлежащий к индоевропейской языковой семье, который послужил важным объединяющим фактором в историческом процессе формирования Российской империи и затем Советского Союза. Однако параллельное развитие русской светской музыки на пути её движения от культуры дружинно-княжеского круга к

¹¹⁸ Из личной беседы с Д.Б.Горбатовым, 24.01.2021.

музыке придворной было на несколько веков остановлено весьма непростым процессом христианизации Руси с её идеологическими запретами. В результате слой *русской классической музыки* как таковой не сложился. Но поскольку потребность в нём всё равно была, то это «пустующее место» (великолепные образцы *русского* музыкального фольклора не могли служить замещением классического слоя музыки) **естественным образом заняла традиция родственной западноевропейской культуры, тем самым расширив территорию распространения европейского музыкального мышления и европейской классической музыки.** Сегодня несомненно, что то, что мы называем «русской классической музыкой» — это неотъемлемая часть европейской «романтической» традиции. Но ведь точно так же несомненно и то, что через посредство (индоевропейского) русского языка, как и прочих (индоевропейских) языков балто-славянской группы, модель западноевропейской классической (а потом полуклассической и популярной) музыки была воспринята на всей территории современного российского государства и соседних республик.

Учитывая этот фактор, а также то, что в русской народной музыке и в русской церковной певческой традиции есть такие важнейшие признаки общего индоевропейского музыкального мышления, как приоритет голоса перед музыкальным инструментом в сакральных традициях и как высокое значение психоэмоциональных модусов в ладовой организации музыкальных высказываний, можно видеть, что музыкальная культура России является неотъемлемой частью системы более высокого порядка, то есть *музыкальной культуры индоевропейской наднациональной общности (ИНО).*

Вся история развития европейской культуры, а также культуры России, Индии, Ирана и ряда сопредельных с ними стран теснейшим образом связана с поющим человеческим голосом. Важность голоса как инструмента общения и личной идентификации представляется сама собой разумеющейся. Значение певческого голоса и искусства пения в качестве первоосновы звукового мышления и музыкального творчества отмечалось в древнейших источниках, созданных в различных частях индоевропейского мира. Так, в древней Индии

пропевание священных текстов Вед рассматривалось как дающее возможность вступить в резонанс с первоисточником мирового абсолютного звучания и достичь гармонии с универсумом. Обоснование подобного отношения к голосу можно обнаружить во многих знаменитых трактатах, таких как «Натьяшастра»¹¹⁹ Бхараты, ему же приписываемая «Гиталанкара»¹²⁰ «Брихаддеша»¹²¹ Матанги, «Сангитаратнакара»¹²² Шарнгадевы¹²³ и др.

Поющий голос — древнейшее обретение человека, помогающее ему осваиваться в окружающем мире и выполняющее разнообразные функции. Процесс освоения человеком собственного голоса неразрывно связан с развитием речи, с постоянными звуковыми открытиями в практике прислушивания к самому себе, к соплеменникам и «чужакам», с накоплением информации о составе и структуре мира и усилением потребности в назывании вещей и непредметных явлений окружающей действительности. Сама природа с её беспредельным набором звучаний демонстрировала поющему человеку многообразные качества и краски звука и подсказывала способы звукоизвлечения для достижения тех или иных свойств голоса. Шаг за шагом человек познавал механизмы взаимодействия с собственным голосом, учился производить именно те звучания, которые он хотел услышать и которые были ему необходимы для достижения того или иного результата.

¹¹⁹ «Натьяшастра» («Учение о театральном искусстве») — труд, приписываемый легендарному мудрецу-музыканту Бхарате и содержащий сведения о многих видах искусства: музыке, поэтике, танцу, драме. Точное время создания не установлено, условно определяется как II в. до н.э. — III в. н.э. Имеет основополагающее значение для последующего развития научно-теоретического осмысления отмеченных искусств.

¹²⁰ «Гиталанкара» («Сочинение о красотах гиты [пения]», I в. до н.э.) — яркий пример дреанеиндийской музыкальной теории и эстетики.

¹²¹ «Брихаддеша» («Сочинение о музыке разных местностей») — трактат, частично принадлежащий учёному Матанге (VII в.) и дополненный более поздними авторами. Описывает разные виды пения и элементы музыкального «языка».

¹²² «Сангитаратнакара» («Драгоценные камни сангиты», XIII век) Шарнгадевы — сочинение, имеющее эпохальное значение для музыкальной теории и эстетики Индии как сформулировавшее все законы музыкального искусства, незыблемые в течение многих веков.

¹²³ См.: Гороховик Е.М. Музыкальная культура Индии. Минск: УО «Белорус. гос. акад. музыки», 2005; Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вступ. ст., коммент. Дж. К. Михайлова. — М.: Музыка, 1980; Алиханова Ю.М. Индия // Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. — М.: Музыка, 1967. С. 35–139.

Сегодня кажется очевидным, что главным предназначением голоса является его функция носителя и выразителя слова. Красота и убедительность голоса воспринимается тем очевиднее, чем точнее этот голос передает смысл озвучиваемого слова. Однако если абстрагироваться от этой установки и попытаться выявить другие функции голоса в человеческой жизни, мы увидим, что и сам по себе, вне словесной нагрузки, голос является высоко культивируемым и семантически нагруженным инструментом звукового поведения человека. В связи с этим представляется крайне важным и интересным систематизировать бытующие в общественном сознании представления о голосе, выявить его важнейшие функции и связанные с этими функциями его различные акустические качества.

1.2 Звук голоса и пение как культурообразующий фактор

История певческого голоса равна по продолжительности существованию человечества. При этом можно с уверенностью сказать, что звук голоса служил полноценным, самодостаточным средством ориентации человека в мире, инструментом воздействия на людей и связи с миром божественного задолго до того, как сформировалось представление о музыке как таковой. Уже в мире первобытного человека голос представлял собой функционально многозначный феномен, способный в течение веков постепенно вбирать в себя опыт, накопленный человеком, и превращаться в своеобразную «модель мира».

В повседневной жизни традиционного общества, где живой сиюминутный звуковой контакт с миром актуальнее фиксирования и сохранения результатов творчества, человек обладает особой восприимчивостью к акустическому наполнению среды. Особенно это относится к людям, живущим в окружении природы и зависящим от её многообразных проявлений, сопровождаемых звуковыми приметами, предупреждениями и сигналами. Научившись слушать и слышать мир, человек обеспечивает себе выживание и благополучие. Слух горожанина в этом смысле гораздо менее развит по сравнению со слухом

деревенского жителя, который умеет различать и интерпретировать мельчайшие сегменты звучащего универсума. Крестьяне, животноводы, охотники с незапамятных времён использовали голос, в том числе поющих, в процессе доместикации животных и в охотничьем промысле, голос служил средством различения людей внутри коллектива, поскольку считался эквивалентом внутренней «самости» человека. Но, служа акустическим «портретом» любого человека, голос выполнял и фатическую функцию, то есть способствовал коммуникации, формированию контактов внутри общества. Как носитель магических функций, поющий голос мог воздействовать на желательные или нежелательные процессы и использовался в качестве продуцирующего средства¹²⁴ (ср. русскую поговорку: «Пой пуще, чтобы жито росло гуще»¹²⁵).

Исследователи феномена голоса в народной культуре отмечают также его апотропеическую (обереговую) предназначенность, поскольку голосом накладывались охранительные заклинания (на человека, домашний очаг или засеянное поле), ставящие непреодолимый магический барьер для злых духов или отпугивающие их. Голосом структурировались и маркировались время и пространство традиционного социума, поскольку звуковое поведение человека строго регламентировалось в связи с жёстким расписанием календарной и семейной обрядовой практики. Будь это полнозвучное пение, крик, декламация или ритуальное молчание — любому элементу из широчайшего спектра культивированных звучаний голоса было установлено своё место и время, а также, что немаловажно, качество¹²⁶.

Поскольку голос всегда считался ипостасью души, её сконцентрированной и выделенной сущностью, традиционный человек был обязан обращаться с ним «правильно», как с дорогой и хрупкой вещью, которую можно испортить или потерять, которую могут украсть тёмные силы и использовать против самого

¹²⁴ Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. С. 47–51

¹²⁵ Там же: 48.

¹²⁶ Пашина О.А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М.: ГИИ, 1998.

человека или его племени. У самых разных народов Земли встречаются поверья о «порче голосом», «умыкании голоса», «голосах с того света», свидетельствующие о необходимости заботиться о правильности голосового поведения в своём личном и общинном пространстве. Отсюда — существование многочисленных предписаний и запретов на использование голоса в тех или иных ситуациях, на применение тех или иных его красок (собственно пение, крик, шёпот, бормотание, голошение и др.) и меры концентрации (насыщенности или разряженности)¹²⁷.

«В славянской традиционной культуре голос мыслится как достаточно автономная часть человеческого существа, <...> голос, как и некоторые другие части человеческого тела, может отделяться от своего хозяина. Подобно ногтям, волосам, молоку, зубам, экскрементам, голос представляет собой часть целого, которая может замещать самого человека. Поэтому он и уязвим для опасности, поскольку действия (как положительные, так и отрицательные), производимые над частью, как известно, переносятся на целое. Подобно тому, как подобравший чужие ногти, волосы и под., может навредить их хозяину, так “подобравший” или “отобравший” чужой голос имеет власть над человеком, которому он принадлежит»¹²⁸.

Беглое и далеко не полное перечисление функций человеческого голоса и форм голосового поведения в традиционном обществе понадобилось нам только затем, чтобы напомнить о том, что данный феномен выявлен и осознан в качестве важнейшего инструмента взаимодействия человека с окружающим миром буквально с первых шагов развития человечества. Люди древности интуитивно ощущали и знали от провидцев и жрецов, что само их существование регулируется различными космическими вибрациями, в которых человеческий голос призван выполнять свою незаменимую роль.

¹²⁷ См.: Пашина О.А. Мир звуков в славянской традиционной культуре // Мир искусств: Альманах / Отв. ред. Б.И. Зингерман. СПб., 2001.

¹²⁸ Левкиевская Е.Е. Голос и звук в славянской апотропеической магии // Мир звучащий и молчаливый. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999. С. 60–61.

Чтобы оценить роль поющего голоса в системе музыкальной культуры ИНО, имеет смысл воспользоваться таким простым методологическим приёмом, как *бинарная оппозиция*. Как отмечено в «Энциклопедическом словаре культуры XX века» В.П. Руднева, «Бинарная оппозиция — универсальное средство познания мира, которое особенно активно использовалось и, главное, было осознано как таковое в XX в. Двоичность восприятия окружающего мира обусловлена уже чисто физиологическими причинами, прежде всего тем, что мозг человека разделен на два полушария, выполняющих каждое свою функцию <...> После того как Н. С. Трубецкой¹²⁹ построил фонологическую методологию, система бинарных дифференциальных признаков стала использоваться практически во всех сферах структурных гуманитарных исследований»¹³⁰.

В отношении к *певческому голосу* противоположной составляющей оппозиции выступает *музыкальный инструмент*. Не вызывает возражений тот факт, что практически во всех культурах мира представлены оба этих феномена, особенно если в поле зрения оказываются народная или популярная музыка. Но как только фокус рассмотрения смещается в область тех слоёв культуры, которые предполагают общение смертных людей с миром божественного, потустороннего, абсолютно очевидным становится выбор обществ в пользу либо человеческого голоса, либо музыкального инструмента. И этот выбор настолько однозначен и безусловен, что большинство музыкальных культур мира можно отнести либо к культурам голоса, либо к культурам музыкального инструмента.

Рассмотрим «далёкий» от предмета нашего исследования пример — оппозицию «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкальной культуре традиционного Китая. Сотни письменных источников,

¹²⁹ **Трубецкой Николай Сергеевич** (1890–1938) — выдающийся русский философ, историк, этнограф и языковед, создатель знаменитой теории евразийства, автор широко известных книг «Европа и человечество» и «Основы фонологии» (см. *Трубецкой Н.С.* Европа и человечество. М.: Директ-Медиа, 2015; *Трубецкой Н.С.* Основы фонологии / Пер. с нем. А. А. Холодовича; Под ред. С. Д. Кацнельсона; Послесл. А. А. Реформатского; Вступ. ст. Л. А. Касаткина. 2-е изд. М.: Аспект-Пресс, 2000).

¹³⁰ *Руднев В.П.* Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. 3-е изд., доп. и испр. М.: Аграф, 2009. С. 50.

иконографических, этнографических и археологических свидетельств говорят нам о том, что самые архаические культы (в том числе, культ поклонения предкам) и самые важные ритуалы государственного масштаба, направленные на общение с силами природы и на регулирование космического порядка, осуществлялись при помощи избранных музыкальных инструментов: каменных пластин *цин*, наборов бронзовых колоколов *бянь чжун* и барабанов. «Наряду с бронзовыми сосудами и другим важнейшим инвентарем захоронений колокола должны были сопровождать их хозяев в путешествии-возвращении к истокам бытия: многие музыкальные инструменты несут изображения, явно связанные с космогоническим мифом. Так что известное изречение «барабан подобен небу, а колокол — земле», возможно, не просто метафора: в нем могли отразиться какие-то архаические представления о космосе как музыкальном инструменте».¹³¹ Добавим, что к особым заботам государства относилась постоянная акустическая настройка всех инструментов по бамбуковым трубкам (флейтам *ди*), а неотъемлемым признаком «совершенномудрого» человека была цитра *гуцинь* с шёлковыми струнами.

Что же касается поющего человеческого голоса, то ему было выражено меньше доверия в таких ответственных делах в силу его биологической непредсказуемости и слишком ярко выраженной «человечности», индивидуальности.

Предназначенный для воздействия на людей, а не на силы Неба или на сверхъестественные сущности, голос веками оставался на втором плане в культурных системах Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, в традициях Океании и Тибета.

Другая судьба была уготована певческому голосу в культурах ИНО. Здесь голос, управляемый личной волей, оказался бесценным инструментом в общении с высшими субстанциями и в регулировании общественного сознания. Более того,

¹³¹Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1990. С. 46; см. также Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Глав. вед. вост. лит. изд-ва «Наука», 1984. С. 30-31.

именно голос оказался центральным элементом в строительстве всей многослойной музыкальной культуры данного надцивилизационного комплекса, маркируя собой все слои и локусы этой культуры.

Отношение к голосу как к доминирующему фактору в процессе звукотворчества было чётко сформулировано в трудах великих иранских учёных. Абдольгадэр Мараги, например, в книге «Магасэд оль-Альхан» пишет: «Пение, аваз выражает эмоции, чувства, и внутренний трепет, а также радость и печаль, а инструмент только отвечает, отражает эти эмоции, выражаемые в певческом голосе»¹³². В его же книге «Джамэ оль-Альхан» читаем: «Музыка — это совокупность приятных мелодий, которые предназначены и упорядочены для поэзии [разрядка моя – Х.Н.] и имеют определённые ритмы»¹³³. Обращая внимание на этот вопрос в трудах мыслителей прошлого, современный историк музыки Хасан Махшун делает заключение, что «голос и слово мыслились этими учёными как самый подходящий и правильный способ для выражения эмоций и чувств, и внутреннего трепета человека»¹³⁴.

Хасан Махшун приводит также мнение знаменитого аль-Фараби о том, что голос — это самый совершенный, самый лучший инструмент, даже «бог» всех инструментов. Потому что мелодии, которые несут в себе слово и которые содержат внутри себя определённые значения — это лучшее из возможного, но это всё достигается только с помощью певческого голоса¹³⁵. Мараги в книге, «Магасэд оль-Альхан», перечисляя разновидности музыкальных инструментов, говорит о том, что на первом месте стоит самый совершенный из инструментов — человеческий голос,

¹³² *Мараги Абдольгадэр эбнэ Гейби Хафэз*. Магасэд оль-Альхан, ред: Бинеш Таги. Тегеран: Бонгахе нашр ва тарджомейе кетаб. 1966.— 248 с.

¹³³ *Мараги Абдольгадэр эбнэ Гейби Хафэз*. Джамэ оль-Альхан, ред: Бабак Хазраи [Сборщик мелодий]. Тегеран: Академия искусств исламской республики Иран. 2009. С. 10.

¹³⁴ *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. — Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 653.

¹³⁵ *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. — Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 654.

затем идут духовые, затем струнные и потом ударные инструменты¹³⁶. По мнению великого музыканта, голос в состоянии повторить любую мелодию, извлекаемую на инструменте, а вот выразить слово инструменту не дано, эта способность доступна только человеческому голосу¹³⁷.

Осознание и утверждение великой миссии певческого голоса ранее других достоверных источников демонстрируют древние священные тексты Индии и Ирана — Веды и Авеста.

Параллельно с выражением особого пиетета в отношении поющего голоса, царствующего в сфере высшей духовности, ранее других индоевропейских систем осмысления мира древнеиндийская философия сформулировала описание и обоснование структуры музыкальной культуры в своей трактатной традиции, связанной с понятием *сангита*, иногда переводимым на русский язык словом «музыка». В том, что термины «сангита» и «музыка» не вполне совпадают по своим значениям, мы убеждаемся, ознакомившись с многочисленными упоминаниями *сангиты* на страницах древнеиндийских манускриптов, в частности «Сангитаратнакары»:

«Сангитой называют сочетание трёх — пения, игры на музыкальных инструментах и танца»¹³⁸ [1-я пракарана, шлока 21¹³⁹].

«Различаются два рода сангиты — культовая и светская. Культовая определяется термином “путь” (*marga*), ибо она была отыскана Виринчи» [1-я пракарана, шлока 22].

«Она [сангита], приносящая прочное благополучие, была исполнена Бхаратой и другими мудрецами перед богом Шамбху. Светская [сангита] определяется термином “повсеместная” (*desi*), ибо это такое пение, такая

¹³⁶ *Мараги Абдольгадэр эбнэ Гейби Хафэз*. Магасэд оль-Альхан, ред: Бинеш Таги. Тегеран: Бонгахе нашр ва тарджомейе кетаб. 1966. С. 123.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Здесь и далее цит. по: *Шарнгадева*. Сангитаратнакара. Пракараны 1, 2 и 3 / Перевод Е. Царёвой и А. Елизарьева. Рукопись, 1999.

¹³⁹ В древнеиндийских санскритских текстах *пракарана* — отдел, глава, *шлока* — двустипие, состоящее из 32 слогов.

инструментальная музыка и такой танец, которые повсюду чаруют сердца людей своей красотой» [1-я пракарана, шлока 23].

Можно считать парадоксальным тот факт, что ранее других осознаётся самый высокий слой древнеиндийской музыкальной культуры — *гандхарва-сангит*¹⁴⁰. «Обращение к музыке гандхарва-сангита (VI–V века до н. э. — II–III века н. э.), ставшей базовой теоретической основой для ныне процветающей рагсангит (музыке, основанной на раге), даёт возможность проникнуть в глубинные процессы формирования этой древнейшей, досконально разработанной музыкальной системы и осознать суть логически обоснованного, органичного вхождения в очередную фазу развития индийской музыки»¹⁴¹, — пишет известная музыковед-индолог Т.Е.Морозова. Из цитируемой статьи можно узнать, что именно в данном слое формируются главные законы музыки и её социального функционирования. Здесь же автор однозначно определяет роль певческого голоса как проводника космического звука: «В древних трактатах философско-мистическое толкование природы звука предполагало единую первооснову, сосредоточенную в “высшем звуке” — *спхота*. Как “идеальная звуковая единица” она реализуется в конкретные звуки человеческого голоса благодаря взаимодействию *праны* и *агни* (“живительного воздуха” и “огненной энергии”, дыхания и воли). Иначе говоря, имеются два вида звука: *анахата-нада* и *ахата-нада* как неявный, невыраженный звук и явный, выраженный, раскрытый. По смыслу это практически то же, что в тантрической философии связывается с понятием *камакала* (“желание звучать”) — потенцией непроявленного звучания, которая подобно свитой в спираль змее *кундалини* (кладовой живительной энергии), мгновенно

¹⁴⁰ **Гандхарвы** — небесные музыканты, услаждающие своим исаусством богов, отсюда гандхарва-сангит — небесная, божественная музыка.

¹⁴¹ Морозова Т.Е. Гандхарва-Сангита: Высокая музыка Индии первого тысячелетия до н.э. // Искусство музыки. Теория и история. 2019. № 20. С. 6.

вздымаясь и проходя через разноуровневые чакры, раскрывается в реальном звучании»¹⁴².

Как пишет российская исследовательница, индолог Т.В. Карташова, термин *сангит* образуется «от слов “сан” (означает “вместе с”) и “гит” – “песня”. Следовательно, термин переводится как “песня и всё, что следует вместе с ней” и подразумевает синтез искусств, объединённых звуковой природой: единство музыки во всех её проявлениях, танца (жеста, движения) и драматического действия, т.е. трёх неразрывно связанных между собой видов художественной деятельности»¹⁴³. Если в трактате XIII века¹⁴⁴ автор разграничивал два слоя звуковой культуры: *марга-сангит* и *дэши-сангит*, — то сегодняшняя музыкально-теоретическая мысль отмечает в структуре индийской музыкальной культуры следующие «обособленные пласты музыкального творчества: *шастрия-сангит*, или музыка “высокой традиции” (классическая), *уп-шастрия* (“полуклассическая”), *лок-сангит* (традиционная музыка), *бхакти-сангит* (религиозная), *халеви-сангит* (храмовая), “лёгкая классическая”, популярная, “лёгкая” музыка и т.д. В настоящее время в Индии можно услышать понятие “современная концертная музыка”: так обычно называют классическую музыку нашего времени»¹⁴⁵.

Из приведённой классификации слоёв индийской музыкальной культуры видно, как, выйдя за пределы родоплеменных отношений и обрядово-утилитарной практики отдельных групп, музыка заполнила все ниши жизнедеятельности общества на уровне целой цивилизации. При этом добавим, что, как и в древние времена, стержневым элементом музыкальной деятельности и музыкального образования абсолютно во всех слоях индийской культуры остаётся певческий голос.

¹⁴² Там же. С.8.

¹⁴³ *Карташова Т.В.* Система музыкальной культуры Северной Индии // Учёные записки Российской Академии музыки имени Гнесиных. 2015. Вып. 2. С. 77–78.

¹⁴⁴ Имеется в виду «Сагитаратнакара» Шарнгадевы: *Sangita-ratnakara of Sarngadeva*, 2007.

¹⁴⁵ *Карташова Т.В.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. — М.: Композитор, 2010. С. 5-6.

Бесценный опыт древнеиндийской культуры сыграл свою роль в формировании всей структуры ИНО, которая предстаёт перед нами сегодня во всей полноте и многослойности. Чтобы выявить определяющие черты этой многомерной, но стройной структуры и определить место и роль голоса в ней, вновь обратимся к методологическим разработкам Дж.К. Михайлова.

Учёный справедливо отмечает, что «выявление социокультурных слоёв музыки (и музыкальной культуры) является не только одной из наиболее сложных тем, но и одной из самых запутанных – и в понятийном, и в терминологическом отношении – в современном музыкознании».¹⁴⁶ Оставляя за скобками полемику, возникающую вокруг используемых по данному случаю терминов, обратим внимание на те параметры, которые предлагаются Дж.К. Михайловым для определения принадлежности музыкального образца к тому или иному слою:

а) теоретическая обоснованность музыкального текста, базирующаяся на фундаментальной концепции тона, звукоряда, лада и других важнейших элементов музыкальной выразительности (при их этической обусловленности);

б) степень «очищенности экспрессии», лежащей в основе музыкального текста, в известной мере отражающая сакральность и специальную предназначенность музыки (в пределах амплитуды «утилитарность – избыточность»);

в) степень символично-семантической коннотированности музыкального текста (конкретное значение и абстрактная символика отдельных тонов, звукорядов, ладов, элементов музыкальной выразительности);

г) степень культивированности (подчас рафинированности) звукового аспекта музыкального текста: его отдельных единиц, группировок, фраз (как стремление определённых эстетических представлений); сумма контролируемых параметров звучания;

¹⁴⁶ *Михайлов Дж.К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: Структура музыкальной культуры и её социокультурная обусловленность // *Rax Sonoris: научный журнал.* — Астрахань: гос. фольк. центр «Астраханская песня», 2010–2011. Вып. 4–5. С. 12.

д) уровень организованности музыкального текста («художественный порядок»), который определяется объёмом «вокабуляра», развитостью идиоматики, сложностью «грамматических» построений и синтактики (важна также характерная для высокоразвитых текстов многоплановость)¹⁴⁷.

Здесь же находим определение самого понятия социокультурного слоя музыки, которое трактуется Дж.К. Михайловым как «совокупность её типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определённой социальной группе и выполняемыми ими функциями. Каждый из этих слоёв характеризуется также типом музыкантства, характером обучения музыке, видами музыкальных инструментов и т.д.»¹⁴⁸.

Не ставя перед собой задачу пересказать статью Дж.К. Михайлова, которая находится в широком доступе¹⁴⁹, отметим, что предлагаемая этим автором стратификация музыкальной культуры как нельзя лучше подходит для рассмотрения архитектоники музыкальной культуры ИНО в целом и музыкальной культуры Ирана в частности. Не обозначая здесь весь спектр оговариваемых в статье подслоевых и промежуточных структурных образований, примем за основную концепцию строения изучаемой нами музыкально-культурной системы трёхчленную модель Дж.К. Михайлова: **«высокая музыка»** (либо **«музыка высокой традиции»**), **сниженная высокая музыка** и **основная музыка**.

Музыке высокой традиции будут посвящены раздел 1.3. «Философско-религиозное осмысление голоса как сакральной субстанции и инструмента жреческой и религиозной практики», а также Вторая и Третья главы, сосредоточенные на рассмотрении высоко культивированного певческого искусства *аваз* и в целом на иранской классической музыке. **Сниженная высокая**

¹⁴⁷ Михайлов Дж.К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: Структура музыкальной культуры и её социокультурная обусловленность // Рах Сонорис: научный журнал. Астрахань: гос. фольк. центр «Астраханская песня», 2010–2011. Вып. 4–5. С. 13.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ См.: <https://www.worldmusiccenter.ru/%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F-rah-sonoris-%D0%BA%D0%B0%D0%BA-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BC%D0%B5%D1%82-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5>, дата обращения 15.02.2022.

и **основная музыка** избираются предметом исследовательского интереса в Четвёртой главе.

Следует сразу оговориться, что само понятие «**классическая музыка**» (являющаяся в нашей стратификации разновидностью **музыки высокой традиции**) суть порождение западноевропейской просветительской мысли, не имеющее аналогов ни в иранской, ни в индийской культуре. Оно было воспринято носителями этих культур лишь к концу XIX века и имело в их сознании весьма расплывчатые смысловые контуры.

Впрочем, «расплывчатостью» характеризуются и представления о классической музыке в самой западноевропейской традиции. Существующие в современных словарях определения этого типа музыки указывают на некую «эталонность» или «образцовость» явлений «классической музыки», но не называют при этом ни признаков, ни критериев этой самой «эталонности». Широкое употребление понятия всё же не позволяет его использовать в научном аспекте, особенно когда речь идёт о попытке обрисовать социокультурную структуру музыкальной деятельности конкретного общества. Здесь мы вновь обращаемся к методологическим наработкам Дж. К. Михайлова, указывавшего на то, что каждый социокультурный слой музыкальной культуры порождает остро характерный именно для данного слоя тип звукового текста, а также связан с определённым типом музыканта, особым музыкальным инструментарием и специфическими способами хранения и передачи информации.

Классическая музыка, по Дж. К. Михайлову, является частным случаем музыки высокой традиции. Звуковой материал этой музыки и её специфическая «грамматика» долгие века выкристаллизовывались в сфере жреческой обрядовой практики, но с развитием институтов светской власти и формированием придворной среды появились новые функции музыки: её участие в повседневном графике придворной жизни и показательном церемониале, воплощение имперской идеологии и, наконец, услаждение слуха властвующих персон. Здесь следует заострить внимание на том типе музыкальной коммуникации в поле формирования классической музыки, который связан со складыванием особого

рода союза, партнёрства между «новым слушателем» и «новым музыкантом-специалистом». Процесс формирования этой «коммуникативной пары» подробно описан в диссертации М.И. Каратыгиной¹⁵⁰. «Один партнёр в этой игре — определённый социальный слой, аристократия, элита, которая живёт во всё более рафинированном мире, испытывает потребность во всё большей аритификации окружающей его среды и всех элементов его бытия (от сервировки стола до садовой архитектуры). <...> Второй партнёр — музыкант-специалист, выполняющий “заказ” элиты, но, в силу постоянного совершенствования своих возможностей, профессионализации и, разумеется, острой конкуренции внутри своего класса, вырабатывающий ещё более изощрённые нормы своего искусства и тем самым стимулирующий дальнейшее развитие вкусовых приоритетов аудитории»¹⁵¹.

Обрядность как таковая ещё сохранялась долгие столетия, но ею всё чаще занимались уже специально выделенные для этого люди. И если в древних аграрных государствах правитель был «главным крестьянином», а в кочевых обществах — воплощением первопредка (или тотема) и, в связи с этим, календарь вождей был распisan по часам на ритуальные процедуры, то в эпоху великих империй царствующие особы официально владели самым бесценным жизненным сокровищем — свободным временем. Значительная доля этого времени заполнялась музыкой, наслаждение которой правитель либо разделял с многочисленными придворными и иноземными гостями, либо превращал в исключительно личную, интимную процедуру. Обе формы звуковой коммуникации (парадные концерты и общение с музыкантом один на один) были важны для формирования собственно классической музыки.

Формирование слоя классической музыки происходит при обязательном наличии нескольких взаимосвязанных факторов, а именно:

¹⁵⁰ Каратыгина М.И. Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: дис. ... канд. иск. — Тбилиси, 1990. С. 36–44.

¹⁵¹ Там же. С. 41–42.

а) опоры (хотя и не всегда осознаваемой) на древний, фундаментальный код культуры (включающий различные аспекты: архаическую «модель мира», числовую символику, представления о симметрии и т. д.);

б) создания целостной системы выразительных комплексов, обеспечивающей «полноту экспрессивной презентации» (понятие, введённое Дж. К. Михайловым) <...> (музыка, например, может воздействовать в единстве с визуальными и пластическими рядами, вкусовыми ощущениями и ароматами <...> и т. д.);

в) определённого уровня вербализованности музыки, помогающей упорядочить музыкально-экспрессивный выход;

г) наконец, образование собственной, чисто музыкальной «грамматики», которая, на какой бы аргументации она ни базировалась (в том числе жреческой), живёт уже по своим внутренним законам»¹⁵².

Обратим внимание на то, что интересующее нас искусство классического иранского *аваза* относится к категории устных традиций, так как не предполагает какого-либо графического фиксирования каждого процесса звукореализации. Ценность каждого пропетого *аваза* заключается именно в его уникальности, неподготовленности и неповторимости. То есть здесь нет принципа музыкальных произведений, которые, будучи придуманными каким-то одним автором, могут от этого автора отчуждаться и передаваться другим людям, которые исполняют его уже со своим пониманием и в свой манере. Здесь музыканты всю жизнь осваивают законы своего искусства непосредственно от своих учителей, но не исполняют их «произведений».

По поводу *устности/письменности* музыкальных традиций ведутся постоянные споры, и это противопоставление не надуманно, оно объективно существует. Но вспомним, что европейская музыка была безнотной почти полтора тысячелетия, если считать от эпохи эллинизма. Это означает, что сама

¹⁵²Каратыгина М.И. Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: дис. ... канд. иск. Тбилиси, 1990. С. 38.

музыкальная традиция как таковая в нотописи «органически» не нуждалась: просто настал XI век, в котором произошли события, фундаментально важные для будущей европейской истории. «Переломный характер XI столетия выражается внешне двумя важнейшими событиями: 1054 — раскол христианской церкви, ее окончательное разделение на Восточную и Западную; XI век — установление систематики ладов западного (латинского) октоиха, так называемых восьми грегорианских ладов <...> Именно в данную эпоху среди течений западной философии обнаруживается оппозиция схоластики и мистики. <...> Особенность западной системы хорошо выявляется, если мы, вослед “расколу” церковей, будем принимать во внимание восточную практику. Так, на Руси еще в XV–XVI веках доминирует невменный принцип нотации (“крюки”), который фиксирует не “букву” музыки, а ее “слово”. Одна нотация отражает “атомизированную” рационализированность, другая — оперирование рационально не расчлененными цельностями. Сравним: у одних — абстракции ABCDEF, у других — “голубчик тихий” (или наоборот “борзый”), “параклит” (византийский), даже “два в челну” или “палка воздержная”»¹⁵³.

На планете существует немало традиций, не менее «великих», чем европейская классическая музыка, которые по своему существу не нуждаются в нотной фиксации, к ним, в частности принадлежит иранская классическая музыка. Более того, если современные исследователи сочтут необходимым зафиксировать какие-то образцы этой музыки посредством нотации, превратив их тем самым в *музыкальные произведения*, то они будут иметь дело уже совсем с другим феноменом, не совпадающим с живой реальностью. Именно поэтому автор прилагает к работе не нотные примеры, а необходимый набор аудио-образцов. Тем самым очевидно, что **фактор устности/письменности не должен**

¹⁵³Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике. — Сайт «Открытый текст» (Нижегородское отделение Российского общества историков – архивистов), 2019. С. 124-125. URL <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20/XII/index.html@id=2566>, дата обращения 03.02.2022

учитываться в характеристике той или иной музыки и, тем более, не должен выноситься в определение.

Двигаясь дальше по маршрутам исследования структурной организации музыкальной культуры ИНО, можно встретить огромное разнообразие типов музыкантов-певцов, обслуживающих различные группы социума и различные события личной и общественной жизни.

Социальных локусов, где был востребован певческий голос, в пространстве индоевропейского мира существовало немало: сельская община открытого развитого или, напротив, закрытого типа, жреческая среда различных культово-религиозных систем (храм, духовное братство, тайный эзотерический орден), феодальная знать и городская элита (высшие чиновники), военачальники; духовная элита (интеллигенция), средние городские слои; городские низы; изолированные социальные группы (жители недоступных местностей, религиозные или этнические изгои), этнические и конфессиональные меньшинства и т. д.

Внутри каждого локуса мог осуществлять свою деятельность один или несколько типов поющего музыканта. Причём, если структура социума под воздействием историко-политических процессов с течением времени менялась, то сам тип певческого профессионализма проявлял себя в качестве более стабильного фактора. Так, например, в Иране вследствие смены политических режимов уходили в прошлое пышные традиции шахского двора, чрезвычайно снизилась значимость в обществе зороастрийского ритуала, с развитием средств массовой коммуникации исчезла потребность в странствующих переносчиках новостей и культурных идей и т.д., но сами певцы, меняя среду приложения своего творчества, сохранили все признаки своей принадлежности к той или иной категории профессионализма.

Дж.К. Михайлов разработал специальные критерии музыкального профессионализма и выделил следующие типы музыкантов в традиционных обществах: 1) «любитель, специально обученный музыке на профессиональном уровне»; 2) «специалист-профессионал – обычно потомственный музыкант, но

сохраняющий свободу выбора профессии»; 3) «традиционно подготовленный профессионал – музыкант, свободно выбравший профессию или потомственный и обслуживающий традиционную общину в рамках принятых в ней традиций и ритуалов»; 4) странствующий музыкант; 5) любитель-профессионал со статусом артиста – категория, «связанная с тем, что представители относительно высоких социальных слоев стали посвящать себя искусству как функционально, так и профессионально»; 6) «кастовый профессионал – обычно потомственный музыкант, чей профессиональный статус обуславливается принадлежностью к касте музыкантов и, следовательно, отсутствием свободы выбора. Музыка является его ремеслом и является его заработком»; 7) «профессионал сферы культа и ритуала. Чаще всего это член религиозной группы (духовного братства, религиозной общины), в обязанности которого вменяется обслуживание музыкальной стороны религиозно-культовых отправлений»; 8) «любитель, получивший музыкальную подготовку самостоятельно, либо не закончивший профессионального музыкального образования»; 9) «активный участник коллективной акции, связанной с музыкой. Обычно это член общины (или определенной группы), отличающийся высоким общим артистическим потенциалом»¹⁵⁴.

Все перечисленные типы музыканта были представлены в иранском обществе в течение долгих веков, и сферы их функционирования были достаточно чётко очерчены.

Высоко оценивая предложенную учёным столь подробную классификацию певцов-исполнителей, предлагаем расширить этот список тремя видами певцов, последовательно «выпестованных» жреческой средой и нашедших себе применение в современной культуре ИНО за счёт унаследованных от традиции знаний и профессиональных качеств.

¹⁵⁴ Михайлов Дж.К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: дис. ... канд. иск. Москва, 1981. С. 51–53.

По нашему мнению, на всей территории индоевропейских народов можно проследить единую тенденцию формирования в жреческой среде *трёх генеральных функций «певца — властителя дум»*:

1) *певец* — «*посвящённый*», жрец, исполнитель магического ритуала, храмового действия, религиозного культа, церковного обихода; хранитель сокровенных духовных кодов и секретного «языка» общения с богами¹⁵⁵;

2) *певец* — «*знающий*», транслятор исторической памяти, хранитель генеалогии рода, этического кодекса и «совести» социума; часто — сказитель, странствующий монах, *дарвиш*;

3) *певец* — «*успокаивающий*», обладатель выдающихся способностей, носитель божественного знания о звуке, мастер духовного наслаждения; часто — придворный певец, любимец городских слоёв культуры.

Если в развитом традиционном обществе перечисленные функции были естественным образом разделены и выполнялись разными людьми (хотя не исключалось соединение в лице одного певца способностей всех трёх видов), приобретающими свою специализацию специфическим образом, прежде всего, путём наследственной передачи, то со временем, вследствие изменения самих обществ и их реальной жизни, эти функции поющего человека как бы переплелись, и различные предназначения певческого голоса стали проявлять себя индивидуальным образом в творчестве того или иного конкретного певца.

Пение и поющий человеческий голос, безусловно, являются одним из важнейших культуuroобразующих факторов у народов индоевропейской культурной общности, если под понятием «культуuroобразующий фактор» понимать движущую силу, которая формирует духовные основы культуры и её структуру.

¹⁵⁵ В современном мире профессия певца-жреца ещё сохраняется, но круг представителей этого ремесла крайне мал и зачастую даже просто не известен в широкой среде собственной культуры. Остаётся пока более востребованной культура сказительства и мистического странничества (в том числе, дарвишества), но стрелки судьбы и этих традиций уже неумолимо повернуты вспять.

Как мы видим, в процессе возведения культурных систем в пределах индоевропейской общности звук голоса активно использовался при закладывании самого фундамента культуры — её идеологии, мировоззрения, модели мира в общественном сознании. На этой прочной основе созидалось «здание» общественного устройства с его социокультурными слоями, и голос становился своеобразным маркером всех значимых элементов этого сложного сооружения. В традиционном обществе певческий голос «окрашивал» весь уклад его жизни, сопровождая все процессы жизнедеятельности людей от событий личного характера до общинных обрядов, связанных с космическим и природным календарём. В психоакустических свойствах производимых голосом звучаний воплощалась и социальная иерархия, и ценностные ориентиры, и этические установки социума. При этом голос воспринимался обществом в качестве сакральной субстанции и инструмента жреческой практики.

Постепенно, параллельно с сакрумом, развивалась светская ветвь общественной жизни, где голос выполнял уже иные функции, помогая регулировать общественные отношения при помощи правительственных церемониалов и прочих государственных акций, а также позволяя людям наполнять звуковым содержанием время от времени образующиеся лакуны в повседневной жизни, которые условно можно назвать досуговым времяпрепровождением. Если отталкиваться от идеи изначального изоморфизма всех уровней культуры и существования всех форм древнего творческого выражения человека (ритуала, лицедейства, пения, поэтической речи, жеста, танца и проч.) в синкретическом единстве, то процесс выстраивания иерархической структуры культуры связывается с разделением и обособлением этих форм.

Очерчивая круг важнейших проблем для нашего исследования, подчеркнём, что роль певческого голоса *в традиционной культуре* индоевропейских народов

уже неплохо изучена специалистами разных стран¹⁵⁶. Косвенно это служит для нас поводом не очень глубоко внедряться в эту сферу изысканий.

Однако отметим, что изначально нас интересовала несколько иная область проявления голоса — его сакральная сущность и культуuroобразующие функции на уровне не отдельных племён или даже народов, а в пространстве мощной культурной системы ИНО. В ходе исследования мы убедились, что сфера высокой духовной деятельности и высокого художественного творчества в индоевропейской культурной системе демонстрирует выработанные ею принципы и значительную степень концентрации идей, прошедших строжайший многоступенчатый отбор и тщательную обработку многими поколениями мастеров, жрецов и «посвящённых». Всё, что может быть объединено понятием «высокая традиция», является квинтэссенцией национального менталитета, народного характера и всенародной духовности. Поэтому, рассуждая по ходу работы о разнообразных проявлениях поющего голоса в самых разных слоях культуры, мы всё же ориентируемся на ту его идеологию и те его акустические качества, которые заданы высокой традицией.

¹⁵⁶ См.: Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005; Власова С.Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник Российского фольклорного союза. 2003. № 4. С. 17–23; Власова С.Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник Российского фольклорного союза. 2004. № 1. С. 26–50; Шастина Т.В. Хранители народной традиционной певческой культуры // Вестник СПбГУКИ. 2006. № 1 (26). С. 134–136; Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве: сб. статей. Вып. 4 / ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2013; Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: Сборник статей. Вып. 3 / Ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2011; Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 3. Кн. 3. Вып. 1: «Голос» в европейской музыкальной культуре. Введение, гл. 1–9. М.: Дека-ВС, 2011–2012; *Симонова Э. Р.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дисс. ... д-ра иск. М., 2006; *Deodhar B. R. Devadhara Bī. Āra. Pillars of Hindustani Music.* Popular Prakashan, 1993; *Voices of the World. An Anthology of Vocal Expression* // Collection of the National Center of Scientific Research, CNRS / Musée de l'Homme. Paris, 1996.

1.3 Философско-религиозное осмысление голоса как сакральной субстанции и инструмента жреческой и религиозной практики

Принято считать, что людям в качестве высочайшего божественного дара дана Речь, Слово. Но разве Слово существует без звука? «Слово в своих элементах — смысле и звуке — *не может возникать по частям*, складываясь из этих элементов, — пишет философ, протоиерей Сергей Булгаков, — оно рождается сразу в единстве звука и смысла — или вовсе не рождается. Слова не придумываются людьми, никто и никогда не думал о том, какой бы аккорд звуков подобрать к известному смыслу, тем более что и смысл не может быть известен, пока он не воплотился. Так же рождаются и люди <...> *разумеется, без участия человека, без наличия родителей не могут рождаться люди, так же как слова не могут рождаться вне человека, но человек так же не замышляет и не придумывает слов, как и не замышляет и не придумывает ребенка, а принимает его, какой он есть, какой родился*»¹⁵⁷.

В таком случае звук поющего Голоса и Слово в древних молитвенных гимнах нераздельно-слиянны, при этом Голос несёт не только само Слово, но и те глубинные смыслы, которые лежат уже за Словом и не могут быть выраженными через Слово. В *Ведах*, этом собрании древнейших индоарийских текстов, составленном предположительно в 1700—1100 гг. до н. э., очень ясно, многократно и выразительно утверждается роль голоса в общении человека с божественными силами и природой. Как известно, и непосредственно сами Веды, и тесно связанный с ними свод зороастрийских священных текстов «Авеста» получили распространение на огромной территории Евразии, в том числе, в том пространстве, которое занимает сегодня государство Иран.

«Далее к востоку, на плоскогорьях Ирана и в Индии, — пишет Чайлд Гордон¹⁵⁸, — арийские языки сохранились, и на них там разговаривают вплоть до сегодняшнего дня. Но письменные свидетельства фиксируют этот факт только с

¹⁵⁷Булгаков С. Философия имени. Париж: YMCA-PRESS, 1953. С. 38–39.

¹⁵⁸Чайлд Вир Гордон (1892—1957) — британско-австралийский историк, антрополог, археолог, автор концепции «неолитической революции».

VI века до н. э. Самыми ранними из имеющихся в нашем распоряжении источников являются метрические гимны индийцев и иранцев, первоначально существовавшие в течение многих столетий в устной форме. Язык индийцев ближе всего стоит к тому языку ариев, который был зафиксирован в документах из Митанни и дошел до наших дней в гимнах Ригведы. Этот документ также содержит бесценные исторические свидетельства. Древнейшая из Вед представляет собой собрание метрических песнопений, всегда духовных, иногда являющих собой образцы истинной поэзии, реже торжественных и величественных»¹⁵⁹.

Встаёт вопрос: а как звучали эти гимны? Что это было: чтение, речитация, напевная декламация или пение? Пришло время заглянуть в упомянутый выше Семантический словарь Т.В. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванова, где в разделе «Поэтическая речь и метрические схемы» пункт 1.3. называется «Металингвистические обозначения поэтической речи».

«Существование особой поэтической речи у древних индоевропейцев, — читаем мы в комментариях авторов, — проявляется в наличии специальных терминов, обозначающих такую речь в отличие от обычной разговорной речи. Это прежде всего *sHomen – «песня», «песнопение»: хет.: iṣḥamai – «песня», iṣḥamai – «петь», iṣḥamanatalla – «певец», др.-инд.: sāman – «песня», «песнопение», а также и.-е.*цек^[h] – «говорить», «сочинять», «восхвалять», тох. A wak, B wek – «голос», wek – «говорить», тох. B wāktasurñe – «восхваление», др.-инд. vākti, vīvakti – «говорит», «вещает», vācan – «слово», «речь», vāk – «богиня Речи» (в «Ригведе»), авест. vak – «говорит», vačan – «слово», «речь», vāxš – «слово», «речь» и т.д.¹⁶⁰, — в длинном перечне аналогичных терминов из армянского, греческого, латинского, древне-ирландского, древне-исландского и

¹⁵⁹ Чайлд Гордон. Арийцы. Основатели европейской цивилизации / Пер. с англ. И.А. Емеца. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. С. 41.

¹⁶⁰ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры (в двух частях). Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. Т. 2. С. 835.

других индоевропейских языков значительная часть слов соответствует понятию «пение».

Авторы развивают изложенный тезис далее: «Одной из характерных особенностей индоевропейских металингвистических обозначений поэтической речи представляется метафорическое применение к поэтическому искусству терминов ремесленного производства, таких как $*t^{[h]}ek^{[h]}s$ – «изготавливать», «плести», «обрабатывать», «лепить» в значении «сложить песнь», «сочинять» <...> $*seH(i)$ – «связывать», «скручивать» в значении «песнь», «песнопение» (очевидно, «нечто сплетённое, соединённое, сложенное»¹⁶¹) и т.д.

Нельзя не заметить, что отсюда перекидывается «мостик» к древнегреческой терминологии, относящейся к сфере искусства: «По-гречески «искусство» - *technē* (технэ). Его значения — умение, ремесло, искусство, мастерство; хитрость, способ, прием. Родственные слова: *technao* - делать, производить, заниматься ремеслом, искусством, изобретать; *technēma* — изделие, произведение, порождение, выдумка; *technasma* – хитрость, выдумка; *technazo* – прилагать старания, применять хитрость; *technologeo* – обсуждать вопросы искусства, устанавливать нормы; *ta technologoumena* – теоретические положения; *oi technologoiintes* – теоретики [риторического] искусства; *technologia* – рассуждение об искусстве, теоретический трактат; *technographos* – писатель об искусстве, автор трактата о риторике. Как видим, зародыш идеи теории искусства — в самом корневом понятии искусства, в приложении к нему «логоса», «графии»¹⁶².

К этой группе слов индоевропейского семантического словаря добавляется «смысловое гнездо» терминов, указывающих на особое психоэмоциональное состояние жрецов («возбуждение», «вдохновение», «экстаз», «одержимость»), связанное не только с процессом поэтического творчества, но и с экстраординарными провидческими и заклинательными способностями

¹⁶¹ Там же: 835.

¹⁶² Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. С. 22.

исполнителей ритуала¹⁶³. И снова возникают параллели с пониманием творческого процесса древними греками: «Важнейшая особенность технэ-искусства у греков, как и у других народов, — его боговдохновенность. На уровне еще мифологического сознания ощущаемая человеком художественная настроенность, какая-то действующая в нем творчески производящая сила (у Платона даже мусическое исступление) осознается как одержимость внешней ему божественной сущностью, подчинение вдохновляющей божественной волей; также у Демокрита: “Никто не может быть великим поэтом, не впадая в безумие”, “Всё, что напишет поэт с божественным вдохновением, <...> безусловно прекрасно”»¹⁶⁴.

«Особое положение песнопевца и стихотворца, являющегося “провидцем”, “пророком”, “прорицателем”, приравнивает его к “жрецу”, “религиозному предводителю”, осуществляющему связь между небом и землёй. С этим может быть связано то, что некоторые специфически ритуальные индоевропейские термины, относящиеся к культу, в отдельных традициях приобретают значение обозначений “поэта”, “стихотворца”. Так, например, от индоевропейского *цел- в значении “загробного мира” и терминов, связанных с загробным культом (др.-исл. Valkyria “Валькирия”, “дева, сопровождавшая война на тот свет”, Valholl “дом мёртвых воинов” <...>), образовано и название “профессионального поэта” при вожде <...> др.-слав. Велесов внук (о поэте Баяне) ...»¹⁶⁵.

«В представлениях древних индоевропейцев, особенно ясно отражённых, в частности, в индо-иранской традиции, стихотворная форма представляет собой

¹⁶³ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры (в двух частях). Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. Т. 2. С. 836.

¹⁶⁴ Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. С. 23.

¹⁶⁵ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры (в двух частях). – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. Т. 2. С. 836.

выражение божественной мысли, которая вкладывается в сердце человеку <...> и передаётся словосочетаниями искусственной формы»¹⁶⁶.

Автор перевода и вступительной статьи к персоязычному изданию «Ригведы» Сейед Мохаммадреза Джалали Наини пишет, что на основании анализа текстов Вед и Авесты можно сделать вывод о единых взглядах на мир у древних индоевропейцев, а также о том, что заключённые в этих священных писаниях молитвенные гимны пелись, о чём свидетельствует наименование этих гимнов на древне-персидском языке словом *соруд*¹⁶⁷, этимологически родственным санскритскому слову *сукта* (*sūkta* — название поющих гимнов в ведийских самхитах). Заметим, что понятие *соруд* с течением веков «перекочевало» в поле «сниженной высокой музыки», образовав там сеть родственных жанров, один из которых, *соруд нияеши*, сохранил внешние признаки и дух древних молитвенных песнопений¹⁶⁸.

«Самая старая часть Авесты — это Гаты, которые сочинил сам Заратуштра, — пишет историк музыки, профессор Тегеранского университета Хасан Махшун, — Это молитвы и религиозные песни, используемые во время обрядов поклонения Ахурамазде. Гаты исполняются в виде пения (*аханг ва аваз* و آواز و اهانگ), и это собрание является самым древним наследием иранцев по поэзии и музыке. Мусульмане иногда называли зороастрийцев *замазамэ*¹⁶⁹ по способу мелодичного исполнения ими своих молитв».¹⁷⁰ Автор ссылается здесь на книгу знаменитого историка X века Аль-Масуди¹⁷¹ «Морудж оль-захаб»¹⁷², в которой

¹⁶⁶ Там же. С. 836-837.

¹⁶⁷ **Соруд** — (перс: سرود) мелодия, песня. Об этом см.: Джалали Наини Сейед Мохаммадреза. Ригведа. Тегеран: Гатре. 1994. С. 52.

¹⁶⁸ См. об этом в Четвёртой главе.

¹⁶⁹ **Зэмзамэ** — способ пения, при котором используется циркуляция звука голоса между носовой полостью и горлом. В Древней Персии в этой манере, например, обычно пелись зороастрийские молитвы, в частности, во время приёма пищи.

¹⁷⁰ Махшун Хасан. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 35.

¹⁷¹ **Абуль-Хасан Али ибн аль-Хусейн аль-Масуди** (ок.896—956) — арабский историк, географ и путешественник. Как первый арабский автор, объединивший разрозненные прежде исторические и географические наблюдения в крупномасштабную работу энциклопедического характера, заработал прозвище «арабского Геродота». Ибн Халдун назвал его «имамом»

говорится, что простой народ называл книгу Заратуштры словом *замазам* (زمازم) в то время как исламские историки применяли к обозначению этой книги термин *Авеста занд*¹⁷³.

В другом источнике, в книге «Тарих-э адабият» («История литературы») поэта и литературоведа, профессора Тегеранского университета Джалал-эд-дина Хомаи, Хасан Махшун находит рассуждение о том, что старинные поэты называли соловья и других певчих птиц термином *занд-хан* или *занд-баф*¹⁷⁴ («исполнитель или сочинитель» *занда*). Этот же термин встречается и в поэзии более поздних времён. Так, Низами¹⁷⁵ пишет:

مرآردناتحاصفهبیروبزغراوقوچ
یناوخدنزدیشنزدبومنابزمربب

Приступаю к «Забуру»¹⁷⁶ с истинным умением его исполнителей, Останавливаю мобеда¹⁷⁷ своим красивым исполнением нашида¹⁷⁸, подобно занд-хану.

Упомянутые сведения в совокупности дают представление о том, что Гаты воспринимались современниками как образец высокого музыкально-поэтического творчества¹⁷⁹.

(главой) всех историков. См. URL <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C-%D0%9C%D0%B0%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B8>, дата обращения 15.02.2022

¹⁷² «**Морудж оль-захаб**» — сокращённое название от *Мурудж аззахаб ва ма'адин ал-джавахир* («Золотые копи и россыпи самоцветов», в устаревшем варианте перевода «Золотые луга»). (Там же).

¹⁷³ **Зенд** (или *занд*; пехл. znt' [zand]) — пахлавийское название племён Заратуштры, которое впоследствии закрепилось за толкованиями текстов древнеиранской священной книги «Авесты», а также её адаптированные переводы на современные комментаторам [иранские языки](#). См.: URL

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B5%D0%BD%D0%B4>, дата обращения 15.02.2022

¹⁷⁴ *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 35.

¹⁷⁵ **Абú Мухáммед Ильяс ибн Юсуф**, известный под псевдонимом **Низамí Гянджеví** (около 1141 — около 1209, там же) — классик персидской поэзии, один из крупнейших поэтов средневекового Востока, прославленный поэт-романтик в персидской эпической литературе, привнесший в неё разговорную речь и реалистический стиль. См.: URL

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8, дата обращения 15.02.2022.

¹⁷⁶ **Забúр** (араб. زبور) — Священное Писание в исламе, ниспосланное пророку Давуду (Давиду).

¹⁷⁷ **Мобед** (перс. موبد) — священнослужитель в зороастризме

¹⁷⁸ Термин *нашид* (перс. نشيد) — синоним слова *соруд*.

Многими исследователями (в частности, археологами, лингвистами, текстологами) утверждается изначальное единство картины мира, выработанной сознанием индоевропейских народов в доведийскую и дозораострийскую эпоху. Жизнедеятельность и культурный опыт этих народов породил единую систему архетипов, воплотившуюся в мифопоэтической модели мира, включая звуковые координаты этой модели. Как пишет блестящий исследователь индоевропейских языков, переводчик всех 10 мандал «Ригведы» Татьяна Яковлевна Елизаренкова, суть этой мифопоэтической модели «сводится к тому, что природа в ней представлена не как результат переработки первичных данных органами чувств, а как результат их вторичной перекодировки с помощью знаковых систем»¹⁸⁰.

Народы индоевропейской культурной общности построение картины мира возводят к идее Звука как изначальной причины всего, и это убеждение однозначно закреплено во всех священных текстах, культивирующихся в данной культурной системе.

Наилучшим образом в свете данной установки изучены древнеиндийские источники, в частности Веды. Показательно, что выдающийся российско-американский философ, социолог, индолог Д. Б. Зильберман в своём фундаментальном труде «Генезис значения в философии индуизма» назвал древнеиндийскую культуру «акустической»¹⁸¹. Поводом для такого определения послужила детальная разработанность в древних индоарийских текстах системы представлений, связанных с миром звуковых вибраций, и отражающего эти представления понятийно-терминологического аппарата. Звук как первопричина и всесущий элемент мироздания описан в индоевропейском философском наследии в нескольких иерархически выстроенных ипостасях.

В одном из наиболее ранних переводов с санскрита на русский язык трактатов, говорится: «Звук есть высшее лоно – причина всего. Весь мир,

¹⁷⁹ *Махиун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 35.

¹⁸⁰ *Елизаренкова Т.Я.* Мир идей ариев Ригведы // Ригведа. Мандалы V–VIII. М., 1999. С. 452.

¹⁸¹ *Зильберман Д.Б.* Генезис значения в философии индуизма. М.: «Эдиториал УРСС», 1998. С. 107.

состоящий из неживых предметов и живых существей, наполнен звуком» (Матанга, трактат «Брихаддеша», VII в.)¹⁸². Довольно основательно на данном вопросе останавливается белорусская исследовательница Е. М. Гороховик в статье «Звук как культуuroобразующий фактор: опыт южноазиатской цивилизации»¹⁸³, где выстраивается строгая последовательность взаимосвязанных понятий, охватывающая все символические коннотации звука.

Первым звеном в этой цепи считается Брахман — Абсолют, обнимающий собой всё сущее, «сознание и блаженство, само сияние, незапятнанный, божество, называемый “не имеющим пола”, недвойственный, нерождённый, вездесущий, неизменный, не имеющий формы, повелитель всего, неуходящий, всесильный и всезнающий...»¹⁸⁴. Не имеющий никаких качеств Брахман равен Абсолютному звуку *нада*, столь же божественному и неразделённому, являющемуся причиной вибрации непознаваемого чувственно эфира *акаши*. Через эманацию Атмана (интеллектуальной сущности Брахмана, абсолютного знания универсума о себе самом) в вибрациях тончайшей непроницаемой материи *акаши* возникает неслышимое звучание *анахата-нада*.

Неслышимый, не проявленный, «не ударенный» звук становится слышимым, проявленным, «ударенным» лишь тогда, когда его извлекает в человеческую реальность какой-либо внешний фактор, например, смыкание голосовых связок. И «если непроявленный звук есть первопричина и источник всего мироздания, то проявленный звук – символическое знание о его глубинных, сакральных смыслах. Более того, проявленный звук никогда не мыслился данной культурой как физико-акустический феномен. Он воспринимался здесь как особое, чрезвычайно объемное символическое пространство, вбирающее в себя все многообразие проявлений бытия, таких как цвет, запах, вкус, жест, а также Универсума вообще

¹⁸² Цит. по: Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 109.

¹⁸³ Гороховик Е. М. Звук как культуuroобразующий фактор: опыт южноазиатской цивилизации // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 16. Мінск, 2003.

¹⁸⁴ Цит. по: Зильберман Д.Б. Генезис значения в философии индуизма. М.: «Эдиториал УРСС», 1998. С. 5.

– континентов, планет, созвездий. С этим в значительной степени связан тот факт, что уже на самой ранней стадии развития индийской культуры, в так называемый ведийский период (II тыс. до н.э. – начало н. э.), именно звук был избран культурой как основное средство хранения и репродукции своих смыслов»¹⁸⁵.

Из всего многообразия «проявленных», то есть «очеловеченных» звуков индоевропейцы на первое место ставят звук голоса, всячески это обосновывая в различных источниках. Примером могут служить многочисленные санскритские трактаты, созданные в течение примерно полутора тысячелетий, начиная со знаменитой «Натьяшастры» («Учение о театре», I век до н. э. — II век н. э.), а также не менее значимые «Гиталанкара» («Сочинение о красотах пения», I век до н. э. — II век н. э.) Бхараты-Муни, «Брихаддеша» («Сочинение о музыке разных местностей», V–VII века) Матанги, «Сангитамакаранда» («Нектар музыки», VII–IX века) Наряды-Муни и «Тантралока» («Критический обзор тантр», X–XI века) Абхинавагупты и другие. Подлинной вершиной сформулированного знания о звуке, пении и музыке является трактат средневекового мыслителя Шарнгадевы «Сангитаратнакара» («Драгоценные камни сангиты»¹⁸⁶, XIII век). В мировом музыкознании этот труд часто называют «Библией индийской музыки», «потому что он вместил в себя все грани бытия, воспринимаемые индийцами через звук и музыку. Именно звук представлен здесь в качестве того “волшебного кристалла”, через который рассматривается весь остальной мир»¹⁸⁷.

Как пишет российский специалист по данному источнику Е.А. Царёва, упомянутое выше «звуковое явление *анахата-нада* понимается нами как

¹⁸⁵ Гороховик Е. М. Звук как культурообразующий фактор: опыт южноазиатской цивилизации // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 16. Мінск, 2003.

¹⁸⁶ Данный перевод названия «Сангитаратнакара» принадлежит Е.А. Царёвой, автору ряда работ по древнеиндийской трактатной традиции, а также оригинальных переводов непосредственно самого текста «Сангитаратнакары» (в соавторстве с санскритологом А. Елизарьевым). В отличие от известного перевода данного названия как «Океан музыки», исследовательница считает невозможным уподобление семантически многомерного слова «сангита» более узкому понятию «музыка», поэтому в названии оставляет этот термин без перевода, снабжая его обширным культурологическим и лингвистическим комментарием, а из различных значений слова «ратнакара» считает наиболее подходящим значение «драгоценные камни».

¹⁸⁷ Царёва Е.А. Феномен звука и его описание в санскритских музыкальных трактатах I века до н. э. — XIII века н. э. Рукопись, 1999. С. 1.

первопричина звучания, некая абстрактная предпосылка, в глубине которой скрыты потенциальные резервы звуковых вибраций. То сверхъестественное, что заключено в *анахата-нада*, не выходит за пределы природы: это лишь её невидимый аспект. Но невидимое и неслышимое может стать видимым и слышимым — и этот переход возможен лишь при участии человека. Только человеческий организм, с его ментальными и психофизиологическими качествами, способен быть проводником космического звука. Звуковая субстанция непосредственного проявления *анахата-нада* именуется в трактате Шарнгадевы термином *дхвани* (*dhvani*). Звучание, возникшее в недрах человеческого организма, эволюционирует в нём и, таким образом, становится доступным человеческому восприятию. Посредством голосовых связок обнаруживаются “слышимости”, которые в трактатах характеризуют термины *шрути*¹⁸⁸ и *свара*¹⁸⁹»¹⁹⁰. Приведём некоторые из запечатлённых в этом авторитетнейшем источнике высказываний о природе и предназначении певческого голоса и пения как такового. Сразу же отметим, что Шарнгадева с первых строк трактата чётко обрисовывает место пения (голоса) в социальном и социкультурном обустройстве человеческого бытия. Пение (культивируемое, правильное) декларируется в качестве исключительной привилегии высшего слоя общества — брахманов. Об этом гласит первая же *шлока* (строка) начальной *пракараны*:

«Тот сам царствует, который следует “Строфам о Шрути” мудрецов, рожденный из узла брахманского шнура, от которого — в общественной системе

¹⁸⁸ «Слово *шрути* (*sruti*) восходит к корню *sru* (“слышать”) и буквально означает: “то, что слышно”, “звук”. <...> В музыкальных трактатах *шрути* описывается как наименьший из доступных слуху интервалов между музыкальными тонами» [Царёва, Е.А. Феномен звука и его описание в санскритских музыкальных трактатах I века до н. э. — XIII века н. э. Рукопись, 1999. С. 6].

¹⁸⁹ «Термин *свара* (*svara*) происходит от корня *svar* (“звучать”) и поэтому тоже означает “звук”. <...> *Свара* в индийской теории музыки характеризует некую зону звучания, которая включает в себе 2–4 шрути» [Царёва Е.А. Феномен звука и его описание в санскритских музыкальных трактатах I века до н. э. — XIII века н. э. Рукопись, 1999. С. 7].

¹⁹⁰ Там же. С. 6. Выражаю искреннюю благодарность Е.А. Царевой за любезно предоставленный неопубликованный перевод отдельных частей (*пракаран*) «Сангитаратнакары» (выполнен ею совместно с А. Елизарьевым), имеющих отношение к теме нашего исследования.

разделения на варны совершенный кастовый порядок; славлю тот высокий тон тела, радую Шанкара!»¹⁹¹ [1-я пракарана, шлока 1¹⁹²].

Далее средневековый учёный недвусмысленно указывает на то, что всё знание о звуке и музыке принадлежит роду *ришей* (ведических жрецов, возглашателей молитв) и определяет три направления воздействия поющего голоса, в совокупности приводящие человечество к идеальному состоянию духа: «Кто может по достоинству восславить великую силу пения? Оно есть средство для достижения благочестия, богатства, наслаждения и конечного освобождения» [1-я пракарана, шлока 30]. Как мы увидим, это понимание тройного предназначения культивируемого голоса (для обретения обществом святости, для достижения благосостояния и для психоэмоционального услаждения) реализуется в формировании трёх типов певцов, представляющих высокую традицию: певца-жреца, певца-сказителя и певца классического типа. Наличие в обществе всех трёх видов певцов является залогом его гармоничного существования в универсуме.

Происхождение пения не вызывает у мудреца вопросов: «Гита (пение) была создана великим прародителем — Брахмой на основе Самаведы» [1-я пракарана, шлока 20]. Сила воздействия пропеваемого звука также очевидна: «Не вкусившее ещё от мирских радостей дитя, что плачет в своей колыбели, преисполняется восторга, испив нектар песни. О чудо!» [1-я пракарана, шлока 28]. Представление об «ударенном» звуке как рождённом именно внутри человеческого существа и проявленном в форме голоса пронизывает весь текст трактата даже в том случае, если речь идёт об инструментальной музыке. При этом специальные разделы посвящены собственно искусству пения и классификации певцов. Говорится о «распевателе речи (*vaggeyaka*), об исполнителе голосом, о тех, кто сочинял и текст, и музыку, и о другом: [О] положительных и отрицательных качествах пения певца и различии в звучании этих двоих. Достоинства и недостатки звука

¹⁹¹ Здесь и далее цит. по: *Шарнгадева*. Сангитаратнакара. Пракараны 1, 2 и 3 / Перевод Е. Царёвой и А. Елизарьева. Рукопись, 1999.

¹⁹² В древнеиндийских санскритских текстах *пракарана* — отдел, глава, *шлока* – двустишие, состоящее из 32 слогов.

(звучание “шабда”), строение тела (анатомия), его достоинства, недостатки, глубокие (естественные) тоны “*gamaka*”, [их] блеск (красота); качества певцов и музыкантов; все определения» [1-я пракарана, шлоки 39-40].

Пожалуй, одной из самых поразительных особенностей «Сангитаратнакары» является обилие очень тонких практических наблюдений над искусством вокального творчества, указаний на глубокие духовные основы владения мельчайшими, потаёнными секретами управления голосом. Таковы, например, рассуждения о *сварах* — звуковых зонах, наполненных мерцающими микроинтервалами *шрути*, и о мастерстве певца в умении через филигранную обработку внутренней структуры *свары* выразить сущность своего внутреннего универсума. Суммируя эти пронзительные наблюдения своего далёкого предшественника, современный индийский музыковед Рагхава Менон пишет: «...для музыканта произвести *свару* значит иметь возможность “передать” себя, свою сущность посредством звуков. Без этого музыкальный звук — просто звук, который приятен. В этом и секрет раги, сделанной из материала *свары*, который раскрывается в обнаружении сущности, мерцающей в звуках, — подобно язычку пламени, вспыхивающему в глубинах александрита...»¹⁹³.

Переходя к рассмотрению собственно иранских источников о существе звука в культуре, заметим, что, хотя не так многословно и не с такой настойчивостью, но древние иранские тексты также придают огромное значение культивируемому пению. В молитвах «Авесты» (*gatah*) подчёркивается особая воздействующая сила пения. Воспринятая от светлых божеств, эта сила способна вносить соразмерность и порядок в мироздание в целом и в мир людей, в частности. Благодарность божествам за воспринятую мудрость в управлении звуком многократно произносится от лица Заратуштры: «Воху-Мана, Дух скота, славлю рассудительность твою, Мазду с Артою пою, мать Армайти пусть придаст вам сил. Всех молю вас об одном, чтоб на зов мой приходили вы» (28.3¹⁹⁴). При этом

¹⁹³ Менон Р. Р. Звуки индийской музыки. Путь к раге / Пер. с англ. и коммент. А. М. Дубянского. М.: Музыка, 1982. С. 24.

¹⁹⁴ В данном отрывке цитируются молитвы (гаты) из книги «Ясна» в Авесте, здесь первая цифра — это глава «Ясны», вторая цифра — номер строфы. Цитируется по: Авеста в русских переводах

основателем зороастризма чётко осознаётся возложенная на него миссия пророка, посланного в мир творить своим голосом порядок и умиротворение: «В Доме Песнопения Воху-Мане жизнь отдать готов. Пусть за все мои дела Сам Ахура мне воздаст сполна. А пока я жив, путём Арты – Правды поведу людей» (28.4); «Мазда, помоги певцу сделать всех послушными тебе» (28.7).

Благодаря новейшим исследованиям в области изучения зороастризма и зороастрийских памятников, в последнее время окончательно прояснился сам факт непреходящего значения озвучивания, пропевания текстов. Здесь нужно отдать должное российским учёным, выступившим против распространённой на Западе точки зрения, что в своём исходном виде молитвы Заратуштры существовали в речевом, но не в певческом выражении. Так, занявшись вплотную изучением современного состояния традиции, досконально проработав все письменные свидетельства о ней и опросив десятки последователей этого учения и служителей культа, В. Б. Иванов нашёл убедительные аргументы в пользу того, что из поколения в поколение передавалось именно **пение**, а не чтение «Авесты». «Когда во время беседы с зороастрийцами, – пишет В. Б. Иванов, – я упоминал, что европейцы думают, что Заратуштра не пел Авесту, то всегда сталкивался с неприятным удивлением. Каждый верующий знает, что читать Авесту (т.е. воспроизводить без мелодии) большой грех. <...> Даже в домашнем воспитании, когда мать учит ребёнка самым элементарным вещам (мне разрешили присутствовать на одном из таких уроков в одной иранской семье), без мелодии произносится не более одного-двух слов. После того, как его произношение освоено, ребёнок должен спеть фразу целиком»¹⁹⁵.

О пении религиозных зороастрийских гимнов ещё во времена Ахеменидов (705–330 гг. до н.э.) упоминается в различных авторитетных трудах иранских авторов. Так, видный историк музыки Бинеш Асари пишет: «Со времён

(1861—1996) / Сост., общ. ред., примеч., справ, разд. И. В. Рака. СПб.: Журнал „Нева“, РХГИ, 1997. С. 127, пер. И.С.Брагинского.

¹⁹⁵Иванов В.Б. Музыкальная основа Авесты // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, Музиздат, 2011. С. 2–3.

Заратуштры особое внимание уделялось исполнению Гат или религиозных гимнов, и при этом зороастрийские мобеда или маги не использовали музыкальные инструменты в пределах храмов»¹⁹⁶. И далее: «Религиозные гимны Гаты— гимны самого Заратуштры — во времена Ахеменидов получили полное распространение и большей частью пелись»¹⁹⁷.

Показательно, что историческая память зороастрийской традиции хранит не только образ Заратуштры как «самого великого певца всех времён и народов» (по В. Б. Иванову), но и точное представление о манере его пения. Вот, в частности, отрывок из беседы В. Б. Иванова с профессором Мехер Мастер-Мус из Мумбая: «В святом Вендидаде сказано, что Ашо Спитама Заратуштра пел Авесту, применяя 4 различных музыкальных метода. Он пел, воспроизводя текст Авесты, мантры и другие звуки, четырьмя способами: утробным, грудным голосом, горловым пением и голосом, идущим от макушки головы, создавая четыре различных тона одновременно. Этого очень трудно достичь»¹⁹⁸.

Технику голосового звукоизвлечения в авестийских молитвах зороастрийские жрецы подразделяют на два уровня, согласно силе «светоносности» воспроизводимого звука. Так, «... Гаты озвучиваются так, чтобы создавать уровень “фрашúша мánтра” белого света. Звучание остальных глав не должно создавать уровень “фрашуша мантра”. Оно создаёт уровень “мантра спéнта” белого света. Уровень “мантра спента” требует напевания (chanting) в определённой манере. В то время как “фрашуша мантра” требует пения (singing) в определённой манере. Техника исполнения имеет большое значение. Все чакры должны быть приподняты. Духовный уровень по шкале Асфенди повышается до такой степени, что священнослужитель, ведущий церемонию, может поднять скорость белого света своей души до того, что общается напрямую с творцом

¹⁹⁶ *Асапи Б.* Сущность иранской народной музыки и инструментов с начала по сей день. Тегеран, «Издательство Деххода», 2003. С. 144.

¹⁹⁷ Там же. С. 146.

¹⁹⁸ *Иванов В.Б.* Музыкальная основа Авесты // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, Музиздат, 2011. С. 3.

вселенной и подсоединяется к уровню белого света, который существует в космосе»¹⁹⁹.

Разнообразные свидетельства пения зороастрийских молитв встречаются многократно и повсеместно в исторической и художественной литературе. Так, в знаменитой «Истории Александра Великого Македонского» Квинта Курция Руфа²⁰⁰ упоминается о моменте в описании битвы между войсками Александра Македонского и Дария Третьего (Битва при Гавгамелах), что перед началом сражения перед рядами персидских воинов появились огненосец и, затем, зороастрийские маги, исполняющие *соруд* во благословение войска²⁰¹.

Значительную ценность для изучения истории и культуры Древней Персии представляет XV книга «Географии» Страбона, которая сохранила ценные сообщения о религии и обычаях персов, большей частью из других источников не известные. Хасан Махшун указывает, например, на замечание Страбона о том, что основными мелодиями, исполняемыми иранцами, являются эпические пахлавийские песни или молитвы Ахурамазде.²⁰²

Немало и более поздних свидетельств. Сэр Абрахам Валентайн Уильямс Джексон²⁰³, специалист по индоевропейским языкам и страстный путешественник, в 1903 году посетивший все значимые зороастрийские центры в Персии, описал целый ряд процедур богослужения в этих центрах: «Я вошёл в часовню, прилегающую к святилищу, в котором хранился огонь. Моё ухо сразу уловило голос священников в белых одеждах, которые воспевали в присутствии священной стихии старинный гимн Заратуштры, посвящённый прославлению Вертрагне, ангелу победы, Бахрам Яшт. Я почувствовал дрожь, когда услышал

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ **Квинт Курций Руф** — римский историк, живший предположительно в I веке н.э., автор самого полного жизнеописания Александра Македонского.

²⁰¹ См.: *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 35.

²⁰² Там же. С. 37.

²⁰³ **Абрахам Валентайн Уильямс Джексон** (1862—1937) — американский философ, историк, писатель, путешественник, специалист по индоевропейским языкам. Автор трудов: «Гимн Зороастра» (1888), «Грамматика Авесты в сравнении с санскритом» (1892), «Хрестоматия Авесты» (1893), «Зороастр, Пророк Древнего Ирана» (1898), «Иранская религия» (1900), «Персия: прошлое и настоящее. Книга путешествий и исследований» (1906).

авестийский стихи *verethraghnem ahuradhatem yazamaide*, «Мы поклоняемся ангелу победы, созданному Ахурой», — звонко раздавалось из-за ограждённого пространства, где хранился живой Огонь»²⁰⁴. Тот же автор отмечает: «Геродот говорит нам, что персы переняли стиль одежды у мидян, потому что они красивее, чем их собственные. Молитвенный ритуал поклонения божествам, который описывает великий историк, в значительной степени сохранился в зороастризме и сегодня. Зороастр использовал язык похожий на древний санскрит, но более изобилующий гласными, когда, повышая голос для призыва народа, страстно пел гимны во славу Ахура Мазды, взывая к справедливости, защите, миру, радости»²⁰⁵.

Интересно, что некоторые исследователи говорят об единой этимологии слов «гат» и «гах» (букв. «место»; в музыкальной терминологии составная часть названия ладов-*дастгахов*²⁰⁶: *дастгах*, *сегах*, *чахаргах* и пр.), возводя происхождение корня «гат» в авестийском языке и в санскрите к обозначению поэтических вставок в религиозных текстах, размещаемых между строками прозаических фрагментов»²⁰⁷.

Охватывая объединяющим взглядом древнеиндийскую и древнеиранскую традицию звукового общения с вышними мирами, нельзя не увидеть, что усилия жрецов направлены не только на контакт с божествами и испрашивание у них милости, но и на структурирование социума и создание в нём строгой социкультурной иерархии. «Эта цивилизация, — пишет Д. Б. Зильберман о носителях ведической культуры, — как известно, представляет собой единственное кастовое общество, в котором кастовые отношения приобрели псевдо-онтологический статус. Строгая социальная дифференциация является одним из основополагающих принципов такого общества. Соответственно, Веды представляют собой символический механизм социального конструирования,

²⁰⁴ Уильямс Джексон А. В. Персия: прошлое и настоящее. Книга путешествий и исследований. Окленд: Изд-во Калифорнийского ун-та, 1906. С. 241.

²⁰⁵ Там же. С. 49.

²⁰⁶ См. сноску 66.

²⁰⁷ Махиун Хасан. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 44.

посредством которого производится и воспроизводится кастовая дифференциация. В течение трёх тысячелетий существования кастового общества в Индии брахманы при помощи Вед проделали в социальной сфере практически то же самое, что логическое мышление предпринимает по отношению к значению в семантике. Посредством этой деятельности брахманы также фиксировали и закрепляли свое собственное положение как особой касты профессиональных интеллектуалов, оперирующих знаниями и смыслами культуры. <...> Лингвистическая и аналитическая “охрана” Вед была особенно важна для “акустической” цивилизации древней Индии — как дыхание и сердцебиение для живого организма. Вот почему она была там не просто особой функцией интеллектуалов, а условием жизнедеятельности всего социального организма»²⁰⁸.

Поющий, возносящий молитвы голос становится главным транслятором закодированных посланий от человека к богам и главным средством передачи ответных посланий богов. Голоса зывают к богам, восхваляют их, несут им мольбы о ниспослании здоровья и благодати общине. Соответственно, певец в древнем мире индоевропейцев являлся жрецом, магом, избранным из числа людей для контакта с высшим миром и регулирования отношений между Человеком и Космосом. Об этом свидетельствуют десятки гимнов «Ригведы». В одном из гимнов священного свода мудрости «Ригведы» поётся:

*Вздымаясь к высшему месту закона,
Голоса лизут сладкий напиток бессмертия*²⁰⁹.

В ведической традиции сами боги считались обладателями необыкновенных голосов. Так, Индра, носитель громopodobного звука, способного убить противника, знал секрет завораживающего пения, свойственного полубожественным певцам Ангирасам, и время от времени лично присоединялся к хору славящих его жрецов или же использовал магические свойства голоса в

²⁰⁸ Зильберман Д.Б. Генезис значения в философии индуизма. М.: «Эдиториал УРСС», 1998. С. 107.

²⁰⁹ Цит. по: Ригведа. Мандалы IX–X / Перевод с санскрита Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. Мандала X, гимн 123. К Вене. **Вена** – одно из проявлений бога божественного напитка Сомы, который под влиянием хвалебных песен поднимается ввысь и парит на крыльях солнца.

борьбе с врагами: «Индра — проламыватель крепостей, победил Дасу песнопениями» [III, 34, 1]²¹⁰. Божества бури Маруты, всюду сопровождающие Индру, неимоверно громыхающие своими колесницами и носящие постоянный эпитет *dhuni* – «ревуший», «звучащий» (ср. *dhvani* – ‘звук’, ‘шум’ — слово), в то же время являются певцами: «Благородные по рождению, с золотыми пластинками на груди, певцы неба, они получили в удел бессмертные имена» [V, 57, 5]²¹¹. Они — «Поющие песню, порождающие силу Индры» [1, 85, 2]²¹². Именно благодаря пению Ангирасов Индра совершает два своих центральных подвига: убивает змея Вритру и высвобождает священных коров из пещеры Вала.

Особыми «голосами», то есть звуками, порождаемыми внутри собственной сущности, обладают почти все персонажи священного мира Вед, и «голоса» эти активно используются божествами во всех процессах творения и упорядочивания мира. Что же касается жрецов-гимнопевцев, то их предназначение заключается в способности получать от богов частицы, можно сказать, крохи абсолютной истины и передавать это знание людям.

Авторы гимнов в самой «Ригведе» называются словами *риши* (*ṛṣi*) – поэт, мудрец, *кави* (*kavi*) – мудрый, мудрец, поэт, *випра* (*vipra*) – вдохновенный, трепетный, поэт, певец, а также *кару* (*karu*) – певец, вдохновитель. При некоторых различиях в значениях этих названий-синонимов в основе всех этих слов лежит понятие мудрости и вдохновения. Поэт-певец в древнем индоевропейском обществе считался обладателем изначальной мудрости, дарованной свыше лишь отдельным избранным лицам и скрытой от обычных людских взоров. Мудрость, подобно вспышке молнии, могла внезапно открыться перед внутренним взором *риши*, и он, став обладателем этого откровения, уже звуком голоса должен был транслировать это Знание своим соплеменникам.

²¹⁰ Цит. по: Ригведа, 1999: Мандалы I-IV / Перевод с санскрита Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. Мандала III, гимн 34. К Индре.

²¹¹ Цит. по: Ригведа, 1999: Мандалы V- VIII, / Перевод с санскрита Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. Мандала V, гимн 57. К Марутам.

²¹² Цит. по: Ригведа, 1999: Мандалы I-IV / Перевод с санскрита Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. Мандала I, гимн 85. К Индре.

Заметим, что как бы ни был уважаем и даже обожествляем ведический поэт-певец, в контексте древней индоевропейской культуры он считался отнюдь не создателем своих творений, а тем избранным «визионером», которому открывались истины, недоступные обычным людям. На это обстоятельство стоит обратить внимание, чтобы в последующем отметить момент, когда произошло переосмысление этой функции.

Устная передача ведического знания по сей день сохраняется в качестве живой традиции в Индии, где до сих пор существуют семьи *брахманов-ригвединов, яджурвединов* и специалистов по другим текстам. Сами гимны и способы их пропевания годами заучиваются тон-в-тон с голоса отца, зачастую без понимания их потаённого смысла, поскольку точность воспроизведения в данном случае важнее этого самого понимания. И мало кто в мире знает, что ежедневно, несмотря ни на какие процессы и события в мире людей, ведические жрецы Индии возносят молитвы богам, считая, что прерывание этой деятельности неизбежно приведёт к вселенской катастрофе.

Подобно ведической живёт и традиция распевания *священной книги зороастрийцев «Авесты»*. Известный иранист, один из немногих специалистов в мире, занимающийся звучащей стороной авестийских текстов, Владимир Борисович Иванов пишет: «Зороастрийские священнослужители как в Иране, так и в Индии большое внимание уделяют музыкальной стороне дела: мелодии и ритмике исполнения Авесты. Здесь они просто неподражаемы. У них прекрасный слух и вокальные данные. В Иране существует своя школа пения, в Индии — своя. Каждый стиль исполнения легко распознаётся на слух. При этом как в Иране, так и в Индии женщины-зороастрийки поют Авесту несколько по-иному, чем мужчины-священнослужители. Роль женского пения Авесты для воспитания зороастрийца трудно переоценить: ребёнок всасывает мелодию Авесты с молоком матери»²¹³.

²¹³ *Иванов В.Б.* Музыкальная основа Авесты // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, Музиздат, 2011. С. 331. В связи с этим заметим, что русские былины, выполняющие функцию сохранения исторической памяти, женщинами часто пелись для детей в качестве колыбельных. Слушая

Подчеркнём, что по сравнению с индийской ветвью общего индоевропейского знания о мире в иранской традиции ещё с мифологических времён была более чётко выявлена этическая окраска отношения к универсуму. Иранцы с незапамятных времён проводили ясную грань между силами Света и Тьмы, Добра и Зла и ставили перед человеком задачу выбора собственной причастности к тому или иному полюсу. Особого рода религиозная мораль, ориентация на божественные примеры праведной деятельности утверждали в сознании древнеиранского общества изначальную целесообразность и непреложность уподобления человеческого сообщества соотношению функций в мире богов. Верховная триада божественного пантеона — Ахура Мазда (порождающее звучание-слово), Аша Вахишта (праведность-распорядок) и Воху Мана (благая мысль) — находила своё отражение в человеческом обществе (сословиях царей, жрецов и общинных старейшин). А в целом всё общество подразделялось, как и во всем индоевропейском мире, на три касты: жрецов, воинов и производителей. При этом принадлежность человека к той или иной касте была сопряжена с возможностью обладания соответствующей *хварной* — ниспосланной небесной благодатью, священной энергией, позволяющей, если ею правильно распорядиться, достичь максимального благоденствия на любом уровне общественной лестницы. С утверждением зороастризма, согласно этому порядку, на протяжении долгих веков символами трёх сословий были три священных огня: Атар Фарнбаг — огонь жрецов в храме в Парсе, Атар Гушнасп — огонь царей и воинов в храме в Шизе и Атар Борзэнмихр — огонь общинников в храме в Хорасане. Культовый обиход в каждом из перечисленных храмов сопровождался ритуальными песнопениями в соответствующих звуковых кодах.

Социально-идеологическую подоснову развития такого явления, как создание и распевание в среде индоевропейских народов больших священных

пение матери, дети усваивали не только сведения об истории своего народа, но и этические нормы поведения, заложенные в былинных сюжетах [см.: Былины М. С. Крюковой: В 2 томах. Т. 1 / Зап. и коммент. Э. Бородина и Р. Липец. Ред. акад. Ю. М. Соколова. М., 1939. С. 47; Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А. В. Маркова / Изд. подготовили: С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 36].

текстов, исследовали с различных сторон. В частности, И. С. Брагинский отмечал характерное для общественного сознания народов II–I тысячелетий до н.э. соединение благоговения перед сверхъестественными силами и обретенной веры в собственные способности воздействовать на эти силы, в том числе при помощи поющего голоса. «Тогда, — пишет учёный, — складывались и мифология и ранний богатырский эпос; развивались мифы о “культурных героях” и богатырях, боровшихся со злыми духами, — одним словом, тогда впервые зарождалось сознание человека, разорвавшего пуповину, привязывавшую его к праотцу — звериному тотему, человека, выделившегося из первоначального людского стада, человека сильного и действующего.

Вместе с тем распространялись и шаманские заклинания, и жреческие гимны, совершенствовалось ораторское искусство проповеди. Причудливо переплетались и сознание человеческой силы, и призыв к покорности перед сильными мира сего и небесного.

Тогда же новоявленными пророками в белоснежных одеяниях, а может быть, именно одним из них, наименее иступлённым и наиболее величественным — Заратуштрой, произносились речитативом или распевались гаты. Они исполнялись перед слушателями, замороженными страстным словом, бесконечными повторами, мерностью речи; они исполнялись на залитой солнцем поляне, или в тени чинар, или при отблеске жертвенного пламени. Они передавались из поколения в поколение, пока не были записаны жрецами, возможно во многом уже не понимавшими их первоначального смысла, который в своё время, в глубокой древности, доходил до сердец древних иранских скотоводов и воинов»²¹⁴.

Отношение к искусству пения как к единственному пути достижения высшего уровня воссоединения с Божественным многократно постулируется в древнеиндийской трактатной и художественной литературе. В этом плане

²¹⁴ *Брагинский И. С.* О содержании и поэтической форме Авесты // Авеста в русских переводах (1861—1996) / Сост., общ. ред., примеч., справ, разд. И. В. Рака. СПб.: Журнал „Нева“ — РХГИ, 1997. С. 52–53.

показательна, в частности, история мудреца Нарады, изложенная в поэме «Адбхута-Рамаяна» (2-я половина I тыс. до н.э.). Испытав жгучую зависть к небесному певцу Тумбуре, обласканному самим Вишну за его сладостное пение, Нарада провёл много лет в изучении одного за другим всех законов вокального искусства, чтобы завоевать почтение богов. «Тогда призвал его бог Кришна, и сам всемогущий учил муни [отшельника — Х.Н.] великому искусству пения. И когда познал он то, чему учил его Кришна, пришли к нему прекрасные девы-свары [семь божественных звуков. — Х.Н.]. И душа Нарады растворилась в высшем блаженстве. Ненависть и прочая скверна исчезли в душе у дважды рождённого, и та зависть, которую питал он к Тумбуру, тоже исчезла. Поклонился тогда божественный риши [мудрец — Х.Н.] Вишну, танцуя от радости. А Хришикеша [эпитет Вишну-Кришны— Х.Н.] сказал: Теперь ты знаешь всё, о великий муни! Отныне пой в моём царстве по законам древней традиции»²¹⁵.

Обращает на себя внимание такая особенность культуры древних индоевропейцев, как слабый авторитет письменности. Как указывают косвенные источники, носители этой культуры пользовались переднеазиатской клинописью исключительно для ведения хозяйственных отношений. Любая изобразительность вообще не особо увлекала их творческое воображение. При этом совершенно очевидно, что в данной культуре Знание как таковое занимало позицию наивысшей ценности в культуре, отсюда — столь мощный слой жреческого сословия и столь развитая процедурная структура жреческой деятельности. Как расценивать это обстоятельство?

Погружение в тексты Вед открывает нам понимание древнеиндоевропейской культуры как сложнейшей системы знаний, накопленных путём интуитивного постижения мира и крепко хранящихся в памяти общества в виде коллективного интеллектуального багажа, тщательно оберегаемого и поддерживаемого при помощи системы механизмов регулярной актуализации, вспоминания всех

²¹⁵ *Алиханова Ю.М.* Индия // Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 70–71

сегментов этой информации. Уже неоспоримо доказано, что долгие века молитвы и песнопения Вед передавались через поколения исключительно устным способом и стали записываться только тогда, когда традиция начала ослабевать из-за того, что индоевропейские народы распространились на слишком большой территории, а число активных носителей традиции (жрецов) сократилось до критического минимума и их стало не хватать на обслуживание столь рассеянной диаспоры. Вследствие этого возникла опасность забывания сегментов священного знания, чего культура не могла себе позволить. Так возникли священные книги Веды.

Заострим внимание на том, что в виде книги, читаемой глазами, Веды не являются священным текстом и не выполняют своей функции. Это просто «шпаргалка» для начинающих жрецов, или материал для текстологического анализа, или информация — как выяснилось, многомерная и строго организованная, — для реконструкции мироощущения и жизненных процессов, характеризующих древнюю протоиндоевропейскую цивилизацию. А вот подлинно священными и магически действенными эти тексты становятся исключительно в процессе пропевания. Именно голос принимает на себя функцию посредника между миром людей и миром богов, и именно от его качеств, от его физических и психоэмоциональных характеристик зависит результативность молитвенного процесса. Далеко не все люди на Земле знают, что в регионе Южной Азии по сей день продолжают своё существование и своё жреческое дело немногочисленные брахманские роды, считающие своим священным долгом перед Вселенной ежедневно возносить древние молитвы в соответствии с установленной некогда традицией и её процедурными нормами. Сходная картина наблюдается и в среде иранских и индийских зороастрийцев, убеждённых в том, что только благодаря их поющим в нужное время голосам сохраняется относительный порядок в универсуме.

Отчётливые параллели в развитии культурного сознания индийских и иранских народов в эпоху древних религий увлекают исследователя в область сравнения этих процессов с развитием славянской духовности. Здесь возникают

определённые трудности, связанные как с недостаточной изученностью мировоззрения славянских народов в дохристианский период, так и с укоренившейся точкой зрения на языческую культуру славян как на россыпь неорганизованных системно представлений анимистического и пантеистического характера, не связанных ни единым священным учением, ни фундаментальной жреческой традицией²¹⁶.

О трудностях изучения культуры славянского мира пишет известный польский исследователь Генрик Ловмянский: «Без сомнения, индоевропейские народы от эпохи своей так называемой общности унаследовали (помимо некоторого языкового субстрата, который по-разному формировался в их различных ответвлениях) также и некоторые культурные элементы, в том числе в области религии. <...> С практической точки зрения представляется, что реконструкция “полного” образа индоевропейского наследия в религии славян требовала бы проведения — для установления общих элементов — обширных сравнительных исследований, при этом они дали бы только фрагментарный ответ, то есть ответ в пределах богатейшей, изменчивой по форме, но находящей слабое отражение в письменных источниках полидоксии»²¹⁷.

Говоря о пестроте и неравномерности развития религиозного сознания на территории Европы, Ловмянский выделяет несколько базовых культов, явно обнаруживающих своё происхождение от общего индоевропейского источника. Так, исследователь ссылается на целый список работ Отто Шрадера, доказывающих безусловную принадлежность культа Неба — Дьяуса-Зевса-Юпитера — древнейшему общеиндоевропейскому духовному первоисточнику. «Автор [то есть О. Шрадер. — *Х.Н.*] различает две культурные области: северную, охватывающую германцев, кельтов, балтов и славян, и южную, к которой относятся, в частности, римляне, греки, индийцы и иранцы. Первая, во многих

²¹⁶ См.: Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М.: Наука, 1987; Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. С. 8-16.

²¹⁷ Ловмянский Г. Религия славян и её упадок (VI–XII вв.) / Пер. с польск. М.В. Ковальковой. СПб.: Академич. Проект, 2003. С. 28.

отношениях, сохранила древнее индоевропейское наследие, вторая прошла более длительную эволюцию, подвергаясь сильным и чуждым восточным влияниям»²¹⁸.

Ловмянский неизбежно отдаёт дань в своё время невероятно «нашумевшей» Теории трёх функций Жоржа Дюмезиля: «По мнению Дюмезиля — а его утверждения находят многочисленных сторонников, — индоевропейский политеизм сохранился в явном виде в религии четырёх народов: индийцев, иранцев, германцев (точнее, скандинавов) и римлян, поскольку они отличались консерватизмом в области религии и имели наиболее развитые системы верований. <...> В четырёх упомянутых выше мифологических системах автор находит схожие структурные черты, в частности, триады божеств с отличающимися функциями, а именно: 1) властвующих божеств, 2) божеств, представляющих силу и войну, 3) божеств, дарующих материальный успех (плодородие и изобилие, безопасность, здоровье, благосостояние и т.д.)»²¹⁹. Вместе с тем, польский учёный вносит скепсис по поводу универсальности этой теории в отношении к слишком многообразному и плохо централизованному славянскому кругу сообществ.

Интересным представится в его исследовании сопоставление двух официальных процедур, закрепляющих статус индоевропейских богов при подписании межгосударственных договоров: между хеттами и царством Митанни в 1380 году до н.э. и русско-греческий договор 945 года н.э.

«В то время как периферийные индоевропейские народы тысячелетиями сохраняли традиционные верования, — отмечает польский учёный, — те их собратья, которые проникли в границы “плодородного полумесяца” уже около середины II тысячелетия до н.э. начали формировать собственный политеизм. На его происхождение в то время проливает свет договор, заключённый в 1380 году до н.э. между хеттским царём (в Малой Азии) Суппилиумой и царём Митанни (между Евфратом и Тигром) Маттиуаза, представлявшим арийский слой завоевателей в этом государстве и подчинённым хеттам. Хеттская сторона

²¹⁸ Там же. С. 30.

²¹⁹ Там же. С. 34.

присягала исключительно шумеро-аккадским богам, но наряду с ними фигурируют в договоре божества индоевропейские, введённые в документ, без сомнения, контрагентом из Митанни. Это имена, хорошо знакомые из *Ригведы*: Митра, Урувана, или Варуна, Индар (то есть Индра), Нашатийаанна, или Нашатъя (по *Ригведе*, Асвин). Это первое свидетельство зарождающегося индоевропейского политеизма, теряющегося в многочисленном чужом пантеоне»²²⁰. И в другом разделе той же книги читаем: «Первые сведения о восточнославянских богах приводят русско-греческие договоры X века, порукой которым служили клятвы именами сверхъестественных существ. Точно так же благодаря договору между государствами Митанни и хеттов были получены древнейшие данные о индоевропейских божествах. Впрочем, первый договор Олега от 911 года не упоминал богов, зато отмечал, что Русь подтвердила договор, “клянясь на оружии своём”, то есть использовала магическое средство, которое, по-видимому, удовлетворило византийскую сторону. Только договор, заключённый Игорем в 945 году, в первый раз упоминал о Перуне:

“А кто с русской стороны замыслит разрушить эту любовь, то пусть те из них, которые приняли крещение, получают возмездии от Бога вседержителя, осуждение на погибель в загробной жизни, а те из них, которые не крещены, да не имеют помощи ни от Бога, ни от Перуна, да не защитятся они собственными щитами, и да погибнут они от мечей своих, от стрел и от иного своего оружия, и да будут рабами во всю свою загробную жизнь”»²²¹.

Представляется, что к моменту подписания Игорем упомянутого договора можно уже говорить о некоем итоговом рубеже длительного развития славянских культур, в которых можно без труда разглядеть высокую степень развитости жреческого слоя.

Как свидетельствуют археологические, этнографические и лингвистические изыскания, жизнь древних славян была наполнена регулярными

²²⁰ Ловмянский Г. Религия славян и её упадок (VI–XII вв.) / Пер. с польск. М.В. Ковальковой. СПб.: Академич. Проект, 2003. С. 44-45.

²²¹ Там же. С. 84.

общеплеменными ритуальными действиями (на Руси называемыми «соборами», «событиями»). За организацией этих действий, возведением святилищ и грандиозных княжеских курганов, соблюдением календарных сроков годового обрядового цикла, хранением, исполнением и пополнением фонда мифологических и эпических сказаний следило специальное и очень влиятельное жреческое сословие («волхвы», «чародеи», «облакопрогонители», «ведуны», «потворы» и др.)²²².

Заметим, что словом «волхвы» в русских переводах христианских источников называются, в том числе, и те мудрецы с Востока, которые пришли поклониться в Вифлеем младенцу Христу. Широко известно предположение, что в Евангелии имеются в виду жрецы зороастрийской религии, которая к Рождеству Христову была широко распространена по всей Римской империи. Влияние этой жреческой традиции доходило и до славянских земель. Поэтому исследователи языческих ритуалов славян находят в них много общего с зороастрийской и более древней индоевропейской обрядностью и символикой²²³.

Ещё очень долго после принятия христианства в обыденном сознании русского общества сохранялось и даже, можно сказать, сохраняется до настоящего времени состояние своеобразного двоеверия — смешения христианских и языческих представлений. Самыми очевидными проявлениями этого двоеверия, связанными с древнейшими индоевропейскими корнями, являются праздники Масленицы и Купалы, а также своеобразные атрибуты православной Пасхи. В этих событиях связи с иранскими традициями обозначены

²²² Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М.: Наука, 1987. С. 294–305.

²²³ См.: Бесков А. А. Язычество восточных славян. От древности к современности. Нижний Новгород: Изд. Нижегород. гос. ун-та, 2015.; Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М.: «Индрик», 2003; Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. Изд. 2-е, испр. М.: Издательство «Индрик», 1995; Васильев М. А. Язычество восточных славян накануне крещения Руси: Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром. Языческая реформа князя Владимира. М.: Индик, 1999; Клейн Л. С. Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. СПб.: Евразия, 2004; Гейштор А. Мифология славян. М.: Изд-во «Весь Мир», 2014.

очень ярко и конкретно, поскольку традиции иранских и славянских народов связаны с соляренным культом²²⁴.

В источниках по языческой культуре славян практически не встречается описаний самих молитв или заклинаний, а о пении если и упоминается, то в отношении к скоморошьям фрагментам разных ритуалов и праздников.

Древней мифологией и календарной обрядовостью не ограничивается тесная родственная связь русской и иранской культур. Хотелось бы немного остановиться на таком важном элементе обрядовой практики высших слоёв древнерусского общества, как обязательное присутствие в важнейших моментах жизни княжеского двора *певца-сказителя*. Певец, по-русски называемый «баян» или «хоть»²²⁵, как правило, постоянно сопровождал князя в его походах и даже участвовал в военных действиях²²⁶. Таким образом, он своими глазами наблюдал всю личную историю своего покровителя, о которой потом слагал свои панегирические песнопения («славы», «хвалебы»). В случаях же поражения или гибели князя певец оставался до последнего со своим господином, нередко разделяя с ним его участь. Главная функция певца-баяна – распевание героических сказаний и хвалебных песен на обрядовых дружинных пирах, братчинах, что служило делу объединения общины, формированию патриотического духа. Изложенная информация в работах исследователей старорусских летописных текстов наиболее отчётливо объяснена в статье Д.С. Лихачёва «Княжеские певцы по свидетельству “Слова о полку Игореве”»²²⁷. «Княжескими «хотьями» в «Слове» <...> названы певцы Боян и Ходына. «Хоть»

²²⁴ Живов В. М. Двоеверие и особый характер русской истории // В. М. Живов. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002.

²²⁵ Творогов О.В. Хоть // Энциклопедия "Слова о полку Игореве": В 5 т. Т. 5. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 190-193.

²²⁶ См.: Лихачев Д.С. Княжеские певцы по свидетельству «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Работы последних лет / Ред. Т. Шмакова. СПб.: Logos, 1998. С. 262–266; Лихачёв Д.С. Размышления об авторе «Слова о полку Игореве» // Русская литература. Вып. 3. Л.: Наука, Ленинградское отд., 1985. С. 3–6;

Косоруков А.А. Гений без имени. М.: Современник, 1986.; Сумаруков Г.В. Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М.: Изд. Московского университета, 1983.

²²⁷ Лихачёв Д.С. Княжеские певцы по свидетельству «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Работы последних лет / Ред. Т. Шмакова. СПб.: Logos, 1998. С. 262–266.

Изяслава Васильковича — это, очевидно, также его любимый певец («хоть» не может быть женщиной, так как он «тъи» — мужского рода, да и далее «хоти» — певцы мужчины: Боян и Ходына).

Обратим внимание на то, что Боян и Ходына как бы формулируют положение на Руси, создавшееся в результате пленения Игоря. Формулирует положение и один Боян по поводу смерти Всеслава Полоцкого: «Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути». Так и «хоть» Изяслава Васильковича говорит ему, одиноко умирающему на кровавой траве, о горестной судьбе его дружины, формулируя положение: «дружину твою, княже, птиць крилы приодѣ, а звѣри кровь полизаша». Певец «хоть» принимал участие в сражении — притрепан вместе с князем на кровавой траве.

Если моя догадка, что «хоть» Изяслава Васильковича — это его княжеский певец-любимец, верна, то перед нами еще одно свидетельство о существовании при княжеских дворах певцов и среди них певцов-любимцев, княжеских «хотей», очевидно принимавших участие в походах своих князей и отлично знавших военное дело»²²⁸.

Письменные источники сохранили несколько имён таких певцов, которые особо славились искусством слагать поэтические «летописи». В «Слове о полку Игореве» фигурируют три певца: сам автор «Слова», певец Игоря Боян, некий певец-любимец (хоть) князя Изяслава Васильковича и предполагаемый Ходына, произносящий приговор вместе с Бояном князю Игорю. Именно в «Слове» проявилась ещё одна роль придворных певцов как ясновидцев и прорицателей.

Иногда в роли певцов выступали отпрыски родовитых семей, как, например, дядя князя Владимира Добрыня, который славился как исполнитель на гусях, сказитель и, одновременно, как политический деятель (есть мнение, что именно он стал прообразом героя Добрыни Никитича в известном цикле былин²²⁹). Существует также убедительная гипотеза Б. А. Рыбакова о том, что автор «Слова»

²²⁸ Там же. С. 263.

²²⁹ Сумаруков Г.В. Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М.: Изд. Московского университета, 1983.

— боярин Пётр Бориславич²³⁰. Фигура Бояна в «Слове о полку Игореве» многократно обсуждалась в научной литературе. Споры начинаются с выяснения, является ли слово *Боян* собственным именем певца-поэта, или же это нарицательное название всех княжеских певцов. И у той, и у другой версии много сторонников. С одной стороны, у русских, болгар, сербов, поляков, чехов, действительно, встречается имя Боян (или Баян), а также топонимы с этим корнем (Бояново, Бояновка и т.д.). С другой стороны, нельзя не заметить сходства старославянского слова "ба[jon]ти" (ворожить, заговаривать, баснословить) и персидского *baian* (بيان — рассказывание, изложение, разъяснение). В любом случае, русские слова «баить» (рассказывать), «краснобай» (говорун, болтун), «баюн» (сказочник) и множество других составляют целое гнездо однокорневых слов, указывающих на искусство рассказывания. Показательно, что великий поэт Пушкин, занимавшийся этим вопросом, считал слово «баян» нарицательным в значении 'певец' и именно в этом смысле употребил его в поэме «Руслан и Людмила» («Все смолкли, слушают баяна...»).

Параллели между русской и иранской культурами явственно проступают в сюжетах и образах героев, обнаруживающих сходство в русских былинах и иранских героических сказаниях, в том числе национальном эпосе «Шах-Намэ». Тема истоков древней русской традиции княжеских певцов-сказителей и её значимости в социальной жизни и обрядовой практике Древней Руси ещё совершенно не исследована, хотя даже при первом взгляде понятно, что именно в этой области проявляется прямое родство иранской и русской культур на основе происхождения из общего древнейшего индоевропейского корня.

В качестве дополнительного штриха к вопросу о месте и роли певческого голоса в музыкальной культуре ИНО совершим небольшой экскурс в мир музыкальных традиций Западной Европы. Как и в случае с проблемами музыкальной славистики, древний пласт европейской культуры пока

²³⁰ Рыбаков Б. А. Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве». М.: Молодая гвардия, 1991.

недостаточно изучен, хотя письменных источников здесь неизмеримо больше. Размышляя о процессе складывания древнегреческой культуры, Г. Ловмянский пишет: «Пример формирования пантеона на средиземноморских землях, удалённых от “плодородного полумесяца”, но отдалённых от него только морем, используемым для установления торговых контактов и культурных связей, представляют греки. <...> Вступая на свои исторические земли (в начале II тысячелетия до н.э.), они принесли с собой одно или несколько божеств, представлявших явления природы и соединённых впоследствии с минойскими божествами. Такого рода несомненным божеством, известным грекам до миграции, был Зевс как бог неба или одушевлённое и принимаемое за предмет культа небо. Происхождение иных старейших греческих богов неясно, разве что нам станет известно, что греческим вкладом, внесённым в их формирование в контакте с минойской цивилизацией, было какое-то собственное понимание демонов»²³¹. Если обратиться к более поздним источникам, в том числе поэтическим, то можно увидеть, что почитание Неба и Земли как родителей всех богов остаётся властвующим в сознании древнегреческого общества на протяжении ещё многих веков. Так, в «Теогонии» Гесиода, первого исторически подтверждённого греческого поэта VIII–VII веков до н.э. читаем:

«Богини же гласом бессмертным

Прежде всего воспевают достойное почестей племя

Тех же богов, что Землём рождены от широкого Неба,

И благодатцев богов, что от этих богов народились»²³²

Не погружаясь в обсуждение ранней истории античного мира времён эллинской колонизации, обратимся к данным, полученным современными исследователями из обширной трактатной традиции античности²³³, свидетельствующим о том, что музыка составляла важнейшую часть

²³¹ Ловмянский Г. Религия славян и её упадок (VI–XII вв.) / Пер. с польск. М.В. Ковальковой. СПб.: Академич. Проект, 2003. С. 46.

²³² Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. Предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1961. С. 124.

²³³ См.: Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. Предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1961. С. 124.

жизнедеятельности древнегреческого общества, служа средством воздействия на нравы и здоровье людей, на их духовное и физическое воспитание. При этом утверждается, что «Античная музыка **вокальна по преимуществу**. Только очень редко мы можем обнаружить чисто инструментальную музыку, но это — скорее исключение, да и то не давшее никаких ощутительных оркестровых достижений»²³⁴. Конечно, в древнегреческих мифах встречаются и названия музыкальных инструментов (кифара, лира, флейта, иногда упоминаемая как «чужеземная»), но самостоятельного значения ни в самих мифах, ни в жизни они не приобретают.

Коль скоро данный раздел работы обращён к древним жреческим практикам и к сакральной сущности поющего голоса, обратим внимание на культ Аполлона, от которого ведут своё происхождение все певцы и музыканты, и которому, к тому же, приписываются прорицательские способности, вследствие чего была построена сеть храмов Аполлона, куда паломники со всех концов античного мира устремлялись за предсказаниями оракулов.

Как божественное музыкальное дарование и неповторимо прекрасный голос Аполлона, так и вообще певческое искусство неустанно воспеваются на страницах поэтических сочинений и теоретических трактатов греческих авторов:

«Блажен человек, если музы

Любят его: как приятен из уст его льющийся голос!

Если нежданное горе внезапно душой овладеет,

Если кто сохнет, печалью терзаясь, то стоит ему лишь

Песню услышать служителя муз, песнопевца, о славных

Подвигах древних людей, о блаженных богах олимпийских,

*И забывает он тотчас о горе своём...»*²³⁵ (Гесиод. «Теогония»)

²³⁴ Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. Предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1961. С. 112.

²³⁵ Там же. С. 125.

Удивителен при этом миф о певце Лине, превзошедшем в своём искусстве всех прочих певцов и даже сравнивавшемся в этом с самим Аполлоном, за что и был убит богом, не терпящим конкуренции. «После смерти Лина, — пишет в своём «Описании Эллады» писатель и географ II века Павсаний, — печаль о нём разошлась повсюду и дошла даже до варварских стран; так, например, у египтян Лин перешёл в песню, и эту песню египтяне на своём местном языке называют Манерос»²³⁶. Упоминания истории Лина приписываются даже полумифическому первопоэту Памфу (современнику Орфея), автору древнейшего свода священных греческих гимнов, печальная судьба Лина и горестные песни о ней упоминаются и Гомером, и Плутархом, с его именем связывается появление одного из самых любимых в древней Греции жанров – жалобных песен *френов*.

Сравнительное рассмотрение некоторых музыкально-культурных явлений и закономерностей в различных культурных ареалах ИНО является лишь попыткой выявить некоторые общие процессы в формировании большой сети музыкально-информационных взаимосвязей в пределах этой макросистемы. Не ставя перед собой невероятную по масштабу задачу сквозного рассмотрения всех базовых характеристик индоевропейского музыкального мышления, ещё раз напомним о безусловных архетипических установках, обеспечивающих единство всего богатейшего мира ИНО. Как видим, всю музыкальную культуру этой общности объединяют следующие черты: а) единый принцип слоевого строения музыкальных культур внутри данной системы; б) изначальное доминирование человеческого голоса над музыкальным инструментом (даже при бурном развитии таких многозвучных «организмов», как орган, фортепиано и симфонический оркестр логика музыкального мышления по-прежнему определяется *логосом*, то есть неразлиянным звуко/словом; в) на протяжении всей истории развития системы ИНО отношение к певческому голосу как к сакральному началу; г) формирование присущей только индоевропейскому мышлению потребности и способности актуализировать в звуковых комплексах абсолютизированные образы различных психоэмоциональных состояний, что

²³⁶ Там же. С. 120.

привело к развитию модальной музыки по всему макро-региону (принципов раги, древнегреческих ладов, григорианского хорала, латинского октоиха, византийского осмогласия, знаменного распева и др.).

Квинтэссенцией указанных принципов существования музыкальных культур ИНО является область *музыки высокой традиции*, рассмотрению закономерностей которой на примере музыкальной культуры Ирана посвящена следующая глава работы.

ГЛАВА 2

**ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО ПЕНИЯ АВАЗ КАК ФЕНОМЕН
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРАНА**

2.1. Содержательные основы и понятийно-терминологическая система искусства пения АВАЗ.

Звукомзыкальное явление АВАЗ, как и содержание обозначающего этот феномен понятия имеют многослойный характер, обусловленный многовековым процессом накопления иранской культурой своего духовного опыта и последовательного напластования значений, вырабатываемых каждым новым поколением носителей высокой культуры. Сущностное ядро феномена АВАЗ напоминает корневую систему векового чайного дерева, простирающуюся на много километров вокруг могучего ствола и всасывающую в сердце дерева всё многообразие ферментов произрастающих вокруг растений, именно поэтому сила чайного листа с такого дерева — это сила целого леса.

Чтобы получить максимально полное и достоверное представление об искусстве АВАЗ, придётся складывать его по слоям, как бы повторяя шаги иранской культуры в процессе созидания стройного, многоэтажного и системно организованного «здания».

Начнём с глубинного слоя понятия АВАЗ и зафиксируем его.

Определение № 1:

АВАЗ — это высоко культивированное пение, соединяющее в себе функции священного звука, священного слова, молитвы, жертвоприношения голосом. Этимологически это слово восходит к ведическому понятию *vač-* (речь, голос, слово)²³⁷, к авестийскому *vač-* (голос), новоперсидскому *vāža* “word, vocabulary item” (слово, словарный запас)²³⁸.

²³⁷ В древнеиндийской мифологии Вац — богиня речи, мудрости и красноречия. Её также называют матерью вед.

²³⁸ Pokorny J. Indogermanisches etymologisches. Wörterbuch, Berne and Munich, 1959. Vol. I. Pp. 1135–1136. Сведения взяты из: Tsuge G. Rhythmic Aspects of the Avaz in Persian Music // Ethnomusicology. 1970. № 142. Pp. 205–207.

Попробуем разобраться, когда и как закрепилось это каноническое понятие, и кто его авторы?

В некоторых регионах расселения индоевропейских народов уже в древности складывались многослойные и иерархически выстроенные системы музыкальных культур. Этому процессу в немалой степени способствовало формирование больших государственных образований имперского типа. Отражая социальную структуру этих империй или царств, различные виды и стили музыки распределились в соответствии с уровнями социальной иерархии и теми или иными группами внутри общества. Стоит напомнить, что древние носители индоевропейских языков устроили свои общества по принципу строгого выделения и противопоставления друг другу основных социальных слоёв (жрецов, воинов и простых общинников-производителей). Это противопоставление считалось изначально заданным и не подлежащим изменениям. В частности, только наследственная принадлежность к жреческой касте открывала человеку возможность изучать священные тексты, участвовать в обрядах и культовых процедурах и, соответственно, озвучивать обращения к богам и возносить им «жертвы голосом».

Ранее отмечалось, что именно в жреческой среде выкристаллизовались *три главные функции «мастера поющего голоса»: певца — носителя священного звука (служителя культа), певца — носителя исторической и родовой памяти (сказителя) и собственно певца — носителя голоса как божественного дара, улаждающего слух и душу*. Абстрагируясь от сферы чистой духовности, заметим, что в эпоху протогосударств и ранней государственности жреческая традиция была тесно связана с идеей сакрализации власти (нередко правитель и верховный жрец объединялись в одном лице), и голос, воспевающий и утверждающий определённый порядок вещей, был одним из сильнейших инструментов психологического воздействия на общество и установления в нём согласия.

Шли века, укрепление касты воинов становилось всё более убедительным, функции жреца и правителя постепенно расходились, и в структуре иранской

музыкальной культуры сформировался новый мощный слой — **придворная звуковая практика великих империй**. Бесценный опыт певца-мага, певца-заклинателя отныне приобщался придворному певцу для выполнения другой функции: его голос должен был приносить наслаждение слуху господина и его высоких гостей, возносить хвалу своему покровителю и воспевать подвиги его предков. Звуча в определённые моменты придворного церемониала и в определённых зонах дворца, голос становился пространственно-временным маркером вращения жизни в том социальном микрокосме, который представлял собой царский двор внутри всего социокультурного сообщества.

Соответственно, функциональная нагруженность феномена *аваз* несколько меняется, а поющий голос становится не только инструментом воздействия, но и предметом любования и наслаждения. Здесь уже можно говорить о следующем уровне значений многослойного понятия *аваз*, требующем «высвечивания» его новых смыслов сквозь призму некоторых других важных понятий иранской музыки.

Поэтому позволим себе предложить уже гораздо более сложное

Определение № 2:

АВАЗ — это тип иранской вокальной классической музыки, основанной на модальном принципе музыкального развёртывания (системе дастгахов) и представляющей собой спонтанное конструирование (метод бедахэ) звуковой композиции из канонических ладомелодических формул (гуше) в соответствии с нормами радифа.

Чтобы расшифровать это определение, потребуется объяснить практически все его составляющие:

1. Что такое *модальный принцип* организации музыкального построения?
2. Что такое *дастгах*?
3. Что такое *гуше*?
4. Что такое *бедахэ*?
5. Что такое *радиф*?

Перейдём к понятию «**модальная музыка**» или «модальный принцип» развертывания музыки. Здесь нам также поможет музыкально-культурологический опыт Дж.К. Михайлова, в 1980 году написавшего революционную по своему значению вступительную статью к русскому переводу книги Чайтаньи Девы «Индийская музыка»²³⁹. «В современном музыковедении по отношению к музыкальным культурам арабских стран, Ирана, Индии нередко употребляются термины “модальная музыка”, “музыка модального типа”. Несмотря на то что и данный термин следует признать приблизительным, он довольно точно выражает саму суть динамики саморазвертывания музыкальной ткани, которая обусловлена ладовой спецификой.

Лад, его звукоряд сами по себе являются факторами, порождающими развертывание музыкальной ткани, ее движение, жизнь. Напряжённость, заложенная в ладе, которая определяется неравномерностью интервалов и межзвуковых тяготений, содержит запасы поистине ядерной энергии. И каждая звуковая реализация этого ладового напряжения, опосредованная некоторой формой, стилем, жанром, приводит к высвобождению части этой энергии, которая и обеспечивает само музыкальное движение, пульсацию ткани. Таким образом, именно характер ладового напряжения — это относится особенно к инструментальной музыке — становится ведущим фактором в процессе развертывания музыкальной ткани»²⁴⁰.

В данном случае не вполне уместно обсуждать акустические свойства иранских ладов, если только не заметить, что эти свойства не соотносимы с западным равномерно темперированным строем. Здесь температура имеет специфический характер. И хотя в оборот празападно-ориентированных теоретиков вошло компромиссное понятие «четвертитонов», реальные величины

²³⁹ Михайлов Дж. К. Предисловие редактора перевода // Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980. С. 5–35.

²⁴⁰ Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вступ. ст., коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980. С. 27–28.

микроинтервалов в иранской музыке изменчивы и разновелики, они не обладают абсолютной акустической величиной.

Говоря о модальной природе иранской музыки, мы подобрались к одному из её краеугольных камней – феномену *дастгаха*. *Дастгах* — это исторически сложившаяся примерно к XIII веку ладовая система иранской музыки. Корни её восходят всё к той же жреческой практике и отражают многотрудные поиски Посвящённых в тайны Звука жрецов-музыкантов в области магически действенных звуковых формул, помогающих людям выживать в мире. Долгие годы терминологические искания учёных крутились вокруг, казалось бы, очевидного факта, доступного простому наблюдению: перемещая руку вверх или вниз по грифу струнного инструмента и перебирая пальцами одну и ту же комбинацию звуков, музыкант получает различные по настроению мелодические обороты. Запоминая, на каких подвижных ладках-*пардэ* удавалось создавать ту или иную эмоциональную окраску звука, музыканты для себя именовали эти позиции по-разному, исходя из своего лексического опыта, например: *пардэ* (занавес, навязка), *шадд* (настройка, строй), *рах* (путь), *шобэ* (отделение, ветвь) и др. Многие из этих слов были арабскими.

В конечном итоге термин *дастгах*, состоящий из двух частей: *даст* (рука) и *гах* (место), — закрепился и стал обозначать именно иранскую ладовую систему.

На какое-то время определённое место в умах теоретиков музыки занял арабский термин *макам*²⁴¹. Он оказался удобным для схоластических рассуждений, мало имеющих отношение к живой иранской традиции. Для практикующих же иранских музыкантов понятие *макам/магам* всегда обозначало либо локальные народные традиции (например, 74 *магама* керманшахских курдов, кашкайские *магамы*), либо не иранскую музыку (арабскую, турецкую, азербайджанскую). В любом случае *магамы* ассоциировались с россыпью

²⁴¹ **Макам** (مقام) — многоуровневое общемусульманское понятие арабского происхождения, первоначально обозначающее «место стоянки», «собрание». Здесь – ладовая система, способствующая передаче объективированных психоэмоциональных состояний средствами музыкальной выразительности (определённой звукорядной структуры, усатновленными взаимоотношениями между тонами, мелодическими моделями и пр.).

конкретных мелодий, не связанных между собой, не объединяемых в системные циклы.

Справедливости ради стоит сказать, что как понятие философии музыки, её идеологии в огромной по масштабам арабо-мусульманской традиции термин *макам* приобрёл колоссальное значение, особенно для зарубежных (не иранских) авторов, соединяющих знания, почерпнутые из трактатной (часто арабоязычной) традиции, с практическим опытом обширного околоиранского мира (музыки турецкой, азербайджанской, таджикской, узбекской, курдской). Отсюда столь внушительное количество трудов по *макаму*, столь частые научные встречи, посвящённые данному феномену, и столь монументальные работы, которые продолжают появляться и в наши дни (см., например, новейший фундаментальный труд Г.Б. Шамилли «Философия музыки. Теория и практика искусства *maqam*»²⁴²). Но при этом иранские специалисты отмечают, что «сегодня понятие *магам* очень редко используется в теории иранской музыки, и что этот термин понимается в значении *mode*»²⁴³.

В последние годы в новом иранском музыкознании всё чаще возникают концепции, предлагающие чётко разграничить специальную лексику, имеющую отношение к собственно иранской традиции и к арабо-мусульманской звуковой культуре. Предполагается, что во времена Арабского халифата и затем Османской империи широкое хождение арабского термина *макам* в вариантах *магам*, *мугам*, *маком*, было оправдано обширностью территорий этих государств. И чем шире становилось употребление этого термина, тем яснее выявлялась разница между *макамом* и собственно иранским *дастгахом*, обозначающим не набор разнохарактерных мелодических образований, а подлинную систему (даже систему систем) с чётким функциональным соподчинением всех внутренних элементов. Именно феномен *дастгаха* отличает собственно иранскую классическую музыку, в то время как понятие *макам* уже не имеет отношения к

²⁴² Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства *maqam*. М.: Сафра, 2020.

²⁴³ Ализадэ Хосейн, Ас'ади Хуман, Офтадех Мина, Ба'яни Али, Пуртораб Мостафакамал, Фатемиде Сасан. Мабани назари мусиги Ирани [Теоретические основы иранской музыки]. Тегеран: Махур. 2009. С. 31.

живой иранской традиции классической музыки и относится только к явлениям народной музыки²⁴⁴. Возвращаясь к определению феномена *АВАЗА* как типа пения, основанного на принципе *дастгаха*, подчеркнём, что законы *дастгаха* распространяются в равной мере на вокальную и на инструментальную классическую иранскую музыку. Если *АВАЗ* — это именно пение, то *дастгах* — это всеобщее правило, кодекс. Предлагаем понимать термин *дастгах* следующим образом.

Дастгах — это звуковой образ объективного психоэмоционального состояния²⁴⁵, зафиксированный в канонически закреплённом комплексе элементов музыкального высказывания. Сущность феномена *дастгах* проявляется в одновременности и взаимосвязанности его разноуровневых ипостасей:

- 1) *дастгах* — это положение руки музыканта на грифе струнного инструмента;
- 2) *дастгах* — это звукоряд, в котором каждый тон подвергается специфическому «окрашиванию»;
- 3) *дастгах* — это лад, в котором между тонами завязываются специфические отношения (тяготения, особые фигуры движения, «перетекания» звуков из одного в другой, микроинтервальные обороты, так называемая мелизматика, разные виды интенсивности и амплитуды вибрации звука и проч.);
- 4) *дастгах* — это ладовая система, своеобразный «каталог» ладомелодического материала, выявленный и систематизированный многими поколениями мастеров иранской классической музыки, некий «вокабуляр» интонационных «зёрен», соединённых между собой в наборы типовых мелодий *гуше*, каждая из которых воплощает в себе идею исходного

²⁴⁴ См., например, по этому поводу полемическую статью: *Хаджариян Мохсен*. Магам дар мусиги шенасийе Иран [Магам в Иранском музыковедении]. Тегеран. Vista News Hub, 2017. 18 с. URL <https://vista.ir/w/a/21/bpzid>.

²⁴⁵ Непрерывный путь развития иранской классической музыки столь интенсивен, а духовный опыт столь богат, что позволил носителям этой культуры осознать обширную номенклатуру состояний человеческого духа и, более того, запечатлеть эти состояния в звуковых моделях, оптимально выражающих суть каждого из этих состояний. Эти канонические звуковые модели предполагают, прежде всего, жёстко определённые интервалы между тонами (то есть фиксированные звукоряды) и столь же закреплённые отношения между ними.

психоэмоционального состояния; иранские музыканты определяют *гуше* как «небольшие мелодические фрагменты, из которых составляется *дастгах*»²⁴⁶.

5) *дастгах* — это тип циклической звуковой композиции,

«В конечном итоге, *дастгах* — это основное понятие иранской классической музыки»²⁴⁷.

Процесс систематизации ладового материала шёл через творчество талантливых мастеров, накапливающих удачные, эмоционально выразительные и захватывающие внимание слушателей интонационные модели. Из россыпи этих небольших моделей складывались более протяжённые мелодические образования *гуше*. Наиболее удачные *гуше* запоминались мастерами, передавались ученикам, перенимались коллегами по цеху. В конечном итоге этот отборочно-накопительный процесс реализовался в оригинальной идее *радифа* — большого труда представителей «династии искусства»: Али Акбара Фарахани (? – ок. 1855) и его сыновей Мирзы Абдоллы (1843–1918) и Мирзы Хосейнголи (1853–1916), — собравших все известные им *гуше* и сложивших их в определённым образом структурированный и систематизированный ладомелодический «вокабуляр» иранской классической музыки.

Идея *радифа* оказалась очень своевременной и привлекательной, и вскоре появилось большое количество разнообразных версий *радифа*: вокальных и для различных инструментов, принадлежащих разным школам и мастерам²⁴⁸. Многие радифы существовали в устном варианте и хранились исключительно в памяти своих создателей, иные же в процессе освоения европейской нотации фиксировались в виде «хрестоматий», содержащих некое подобие нотированных образцов, или же специально записанных «аудиоруководств» по радифу того или иного мастера.

²⁴⁶ Ализадэ Хосейн, Ас'ади Хуман, Офтадех Мина, Ба'яни Али, Пуртораб Мостафакамал, Фатемиде Сасан. Мабани назари мусиги Ирани [Теоретические основы иранской музыки]. Тегеран: Махур. 2009. С. 39.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ О классификации *радифов* см.: Козятник А.И. Радиф как явление иранской классической музыки: дис. ... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2016. С. 41.

Весь этот материал, собираемый в течение последних двух столетий, составил в совокупности своеобразную «базу данных» ладомелодического «репертуара» всей иранской классической музыки.

В конечном итоге можно было бы представить в крайне упрощённом виде взаимосвязанность обсуждавшихся в данном разделе понятий в виде следующей схемы:

<i>АВАЗ</i> как реализация творческого замысла, выход психоэмоционального и ментального состояний	
<i>АВАЗ</i>	<i>ДАСТГАХ</i>
Пение, реализация замысла при помощи голоса	Правила построения звукового высказывания
<p style="text-align: center;"><i>Смысловые уровни понятия:</i></p> <p>Аваз как высоко культивированное пение (с особой обработкой звука)</p>	<p style="text-align: center;"><i>Смысловые уровни понятия:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • звукоряд • лад • ладовая система • условная типологическая модель циклической композиции в <i>РАДИФЕ</i> <p><i>РАДИФ</i></p> <p>Систематизированный свод ладового материала: набор типологических образцов <i>дастгахов</i>, представленных последовательностью типовых мелодических моделей – <i>ГУШЕ</i>. Это результат многовековой отборочной процедуры, приведшей к кристаллизации в лаконичных, сжатых ладомелодических образах всех психоэмоциональных состояний иранцев и их</p>

<p><i>Аваз</i> как малый ладовый цикл в <i>радифе</i>.</p> <p><i>Аваз</i> как базовый раздел циклической композиции, досконально</p>	<p>представлений о любых параметрах мира, включая эталоны красоты, полноты, правильности, возвышенности, благородства и чистоты производимого звука.</p> <p>Реальное воплощение <i>дастгаха</i> — это последовательное «прохождение-проживание» всех звуковых зон исходного звукоряда, что достигается построением многочастной композиции.</p> <p>Всего в <i>радифе</i> 12 моделей циклических композиций:</p> <p><i>7 дастгахов</i> (больших циклов):</p> <p>Шур, Махур, Сегак, Чахаргах, Раст-Панджгах, Хомаюн, Нава.</p> <p>и <i>5 авазов</i> (малых, производных от <i>дастгахов</i>): от <i>дастгаха</i> Шур — Абу-Ата, Афшари, Дашти, Баят-э Торк, от <i>дастгаха</i> Хомаюн — Баят-э Эсфахан.</p> <p>Базовые разделы этой композиции – <i>авазы</i> (монологи певца) или <i>сазо-авазы</i> (диалоги с инструменталистом) – спонтанные, свободные от метрической сетки разделы. Может</p>
--	--

<p>выявляющий исходную психоэмоциональную суть избранного <i>дастгаха</i></p>	<p>использоваться творческий метод <i>бедахэ</i> — неподготовленное конструирование композиции из жёстких канонических формул</p>
---	---

Итак, в ходе наших рассуждений выявилась относительная полнота и многоуровневость понятия *АВАЗ*, имеющего как минимум четыре смысловых аспекта, считываемых в зависимости от контекста:

1. *АВАЗ* — это высоко культивированное пение, соединяющее в себе функции священного звука, священного слова, молитвы, жертвоприношения голосом.

2. *АВАЗ* — это тип иранской вокальной классической музыки, основанной на модальном принципе музыкального развёртывания (системе *дастгахов*) и представляющий собой конструирование (в том числе, методом *бедахэ*) звуковой композиции из канонических ладомелодических формул (*гуше*) в соответствии с нормами *радифа*.

3. *АВАЗ* — это «тип небольшой циклической композиции, основанный всего на нескольких *гуше* и вытекающий из более масштабного цикла *дастагаха*»²⁴⁹.

это малый ладомелодический цикл в системе радифа.

4. *АВАЗ* — это базовый вокальный (вокально-инструментальный) раздел реализуемой циклической композиции.

В просторечии и в художественной литературе под *авазом* может подразумеваться любое пение, песня, мелодия и даже вообще музыка.

Поскольку главное внимание в данном разделе сосредоточено на *авазе* как на центральном феномене иранской классической музыки, представляется необходимым разобраться в структуре *АВАЗА* как базового раздела циклической

²⁴⁹ Козятник А.И. Радиф как явление иранской классической музыки: дис. ... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2016. С. 34.

композиции *дастгаха*. Можно сказать, что изысканная, всегда оригинальная структура каждого *аваза* как музыкального «послания» или «высказывания» базируется на двух ведущих компонентах: **поэзии и внесловесных элементах**.

2.2 Роль поэзии в искусстве *АВАЗА*.

Первое, о чём должен заботиться исполнитель *аваза*, обдумывая очередную композицию, — это **выбор поэзии**. Это чрезвычайно важно для достижения главной цели *аваза* — вызвать в себе и в сопереживающих слушателях определённое психоэмоциональное состояние. Не единожды упоминавшееся здесь понятие «состояние» — важнейшая основа творческого процесса в культурах индоевропейского мира, один из объединяющих всю индоевропейскую систему мировоззрения способов контакта человека с космосом.

Так, широко известны древнегреческие учения об аффектах, утверждающие этическую и воспитательную роль музыки. «Музыка в понимании греков потому близка психической жизни, — пишет известный исследователь музыкальной эстетики В.П. Шестаков, — что она передаёт движение, а движение есть внешнее выражение характера. Следовательно, изменяя характер движения, содержащегося в музыкальных звуках, используя различные мелодии, инструменты, ритмы и лады, можно создавать различную настроенность человеческой психики и таким образом влиять на воспитание человеческого характера»²⁵⁰.

Философ и антиковед А.Ф. Лосев, подытоживая обзор философско-эстетических трудов античных мыслителей, отмечает: «С огромным вниманием, малопонятным для буржуазной европейской эстетики, и с небывалой строгостью оценивали античные музыкальные теоретики с воспитательной точки зрения всякий мельчайший элемент музыки. Классический период музыкальной эстетики во всяком случае немислим без этой педагогической гипертрофии. По-видимому, древние обладали большим умением успокаивать страсти путём музыкальной

²⁵⁰ Шестаков В.П. Предисловие // Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. М.: Музгиз, 1961. С. 8.

ритмизации, а с другой стороны, также и возбуждать и приводить в движение слишком вялые аффекты и делать человека бодрым и героически настроенным даже в тех случаях, когда его психика не была для этого достаточно подготовлена. При ознакомлении с дошедшими до нас материалами античной музыкальной эстетики эта особенность бросается в глаза прежде всего»²⁵¹.

Опираясь на теории древних греков, но уходя от их утверждения музыки как мощного средства воспитания, музыканты и теоретики искусства эпохи барокко формировали новую «теорию аффектов», возвышающую в музыке её эстетическое предназначение. Как отмечает В.Н. Холопова, «Согласно И. Вальтеру, слово “аффект” означает “душевное переживание”. В барочную эпоху наступила новая классификация и кодификация музыкальных аффектов. А. Кирхер и затем И. Вальтер зафиксировали 8 известных музыкальных аффектов, к которым в музыкальной практике добавились и другие – “умеренность”, “шутка” (или “музыкальное скерцо” – у Монтеверди). Н. Дилецкий в “Музыкальной грамматике” определил три рода музыки – веселую, жалостную и смешанную. В итальянской опере сложилась аффектная типология арий: героическая, гневная, ламентная, бравурная, буффонная и др. С аффектами были связаны определенные элементы музыкального языка: ладотональность, интервалика, тактовый размер, длительности, темп, музыкально-риторические фигуры»²⁵².

К восьми аффектам монаха ордена иезуитов и универсального учёного Атанасиуса Кирхера (1601–1680) — желание (*amoris*), печаль (*tristitia*), отвага (*audacia*), восторг (*furoris*), умеренность (*temperantia*), гнев (*indignationis*), величие (*gravitas*) и святость (*religionis*) — мыслители XVII–XVIII веков добавляли другие «идеальные» эмоции, выявляя, за какими именно элементами

²⁵¹ Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. Предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1961. С. 110–111.

²⁵² Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г., г. Москва. Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. Цит. по электронной версии: URL: <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>, дата обращения 15.02.2022.

«музыкального языка» должна быть закреплена функция выражения этих объективированных эмоций.

В чём-то аналогичные, но сведённые в стройную систему в более древние времена, поиски секретов воздействия музыки на человеческие души обнаруживаются в древнеиндийской концепции *раса*. Как указано во многих источниках²⁵³, любое художественное произведение создаётся автором с намерением погрузиться вместе со всеми участниками творческого процесса в определённое психоэмоциональное состояние, пребывая в котором, человек как бы находится в другом мире, возвращаясь из которого он чувствует себя очищенным и просветлённым. При этом задаче «вызывания» в человеческом восприятии именно заданной *расы* должны служить все компоненты воздействия, в случае с музыкой это ладомелодический модус, темпы и ритмы, все интонационные фигуры и общая структура высказывания.

В многовековом процессе отбора и проверки действенности всех способов и материалов для достижения тех или иных состояний сложилось и канонизировалось девять типов *раса*: *шрингара* (раса эротической любви), *хашья* (раса презрения), *каруна* (раса сострадания), *раудра* (раса гнева), *вира* (раса героики), *бхайянака* (раса страха), *вибхаса* (раса отвращения), *адбхута* (раса удивления) и *шанта* (раса умиротворенности).

Возбуждая в слушателе или зрителе избранную *расу*, создатель послания доставляет присутствующим при творческом акте людям особое наслаждение, незабываемый эмоциональный эффект.

В специальной литературе содержится и немало попыток провести параллели между упомянутыми концепциями психоэмоциональной и ментальной модальности в древнегреческих и григорианских песнопениях и «восточными»

²⁵³ См., например: История эстетики, Памятники мировой эстетической мысли: В 5 томах / сост.-ред. В.П. Шестаков. Т. 1. М.: Изд. Академии художеств, 1962; *Гринцер П. А.* Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике // Вопросы литературы. 1966. № 2; Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскрита, введение и комментарий Ю. М. Алихановой. М.: Наука, 1974; *Дева Б. Чайтанья.* Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вступ. ст., коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980.

традициями модальной музыки, а также гласами в византийских и древнерусских церковных песнопениях.

«Модус-модель – это мелодические и ритмические модели модальной музыки, нормы, образцы строения напевов и инструментальных композиций. В то же время модус-род — это тот интонационный инвариант, который проступает в каждом средневековом напеве или традиционной индийской раге. Модусом-архетипом или протообразом можно назвать ладомелодические модели раг, модусов, православных гласов, поскольку они являлись как бы концентрированной интонацией, в рассредоточенном виде составлявшей музыкальную ткань. Особенно существенно это значение в системе древнерусского осьмогласия»²⁵⁴.

Осознание модуса мы встречаем, в том числе, в античной эстетике: «Все аффекты нашего духа при [всём] своём различии имеют собственные формы (modos) в голосе и пении, тождественностью которых – не известно, какою тайною — они возбуждаются» (Августин, «Исповедь», X 33)²⁵⁵.

Высказывания о пересечениях в развитии «западных» и «восточных» модальных традиций музыкального мышления звучали и на недавнем (ноябрь 2021 года) международном симпозиуме «Макамат в истории Исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия», прошедшем в Санкт-Петербурге²⁵⁶.

Разве не показательно, что в разных частях Евразии обнаруживается столь стабильная и столь единодушная тенденция запечатлевать состояния духа в звуковых конструкциях и затем пользоваться этими конструкциями, чтобы

²⁵⁴ Мёдова А.А. К проблеме бытования понятия «модальность» в современном гуманитарном и философском знании // Вестник Томского государственного университета. 2012 (март). № 356. С. 54. Цит. по: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-bytovaniya-ponyatiya-modalnost-v-sovremennom-gumanitarnom-i-filosofskom-znanii/viewer>, дата обращения 15.02.2021.

²⁵⁵ Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. Предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1961. С. 115.

²⁵⁶ Тимошенко А.А. Византийская церковно-певческая традиция и макамат как две цивилизационные модели: взаимосвязи и параллели // Макамат в истории Исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия: Тезисы и материалы XI Международного симпозиума Исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке (ICTM). РИИИ, Санкт-Петербург, 11–13 ноября 2021. С. 42–43. URL: https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2021/11/Maqam_2021_abstracts_and_materials.pdf, дата обращения 29.12.2021.

намеренно вызывать нужное состояние и погружаться в него и музыкантам и слушателям? Это особый род звукового профессионализма, разработанного жреческой практикой давних веков именно в индоевропейском мире.

Номенклатура выявленных, обозначенных и соотнесённых со звуковыми комплексами идеальных состояний существует и в иранской культуре. Хотя здесь не возникало идеи уместить весь мир переживаний в некий список состояний. Каждое художественное послание, каждое произведение искусства — это долгий, насыщенный духовными событиями путь познания себя. Хотя у широкой иранской аудитории есть некое общее представление о настроении каждого *дастгаха* (например, считается, что *дастгах* Шур – горделивый и величественный, а *дастгах* Хомаюн – грустный и мятежный, и т.д.), но в реальном звуковом воплощении каждое конкретное звуковое построение несёт в себе многомерный замысел, вовсе не ограничивающийся одной эмоцией, а заставляющий прожить целую «жизнь» вслед за льющимися звуками *аваза*.

Обычное условие высокого мастерства певца *аваза* — это профессиональное знание классической персидской поэзии. Имеется в виду и хранение в памяти множества поэтических произведений, и понимание техники стихосложения, и умение трактовать сложные философско-символические тексты, и осведомлённость об историческом контексте, формировавшем содержание стихов, или об особенностях различных художественных стилей и авторских почерков великих поэтов.

Наиболее опытных мастеров характеризует также умение разбираться в особенностях разных поэтических жанров, таких как *газали*, *маснави*, *добейти*, *робаи* и т. д., а также в различных поэтических размерах и технике *аруза*. Исходной идеей в построении *аваза* в любом случае является стремление выразить определённое состояние духа, и здесь певец как бы изначально слышит интонации, темп и «поступь» своего высказывания. И у поэтического образа, и у складывающихся в воображении исполнителя звуковых конструкций единая выразительная сверхзадача — обеспечить певцу возможность поделиться с кем-то переполняющим его душу чувством, своим пониманием мира, томимостью

своими ощущениями и переживаниями. Независимо от того, поэзия ли явилась толчком к появлению идеи *аваза*, музыка ли пришла первой и понадобилось искать соотнесённость каждой интонации с поэтическим словом, — в любом случае необходимо соединить два мира – музыку и слово – в неразделимое целое.

Безусловно, важным фактором для певца в выборе поэзии является понимание ситуации: где и для кого поётся *аваз*. Есть такая форма творческой коммуникации, которая называется *монасэб-хани* (то есть, выступление, соответствующее моменту) – стиль, который уместен при общении в узком кругу по специальному поводу (например, для поминания ушедшего в иной мир). Здесь певец должен быть особенно чувствительным и деликатным в вопросе создания настроения и в подборе каждого слова.

Если попытаться всё же представить себе некий общий эмоциональный код иранского *аваза*, то важно иметь в виду существенное исторически сложившееся различие между *радидами инструментальным (радиф сази)* и *вокальным (радиф авази)*. У этих двух звуковых систем были разные сферы бытования и разное предназначение. Основным полем для демонстрации искусства виртуозов-инструменталистов стабильно оставалась сфера досуга во дворцах и богатейших домах (имеется в виду прежде всего эпоха Каджаров, 1795–1925). Соответственно, музыкант из этой среды постоянно должен был считаться с тем, что его музыка служит задаче развлечения. Поэтому эмоциональная наполненность инструментальных *радифов* устремлялась к радостным и торжественным состояниям. При этом не важно, был ли в ансамбле вокалист или нет, от его присутствия не зависел выбор композиций по настроению.

Голос же доминировал там, где было больше сосредоточенности, самоуглубления и грусти: в разнообразных религиозных действиях, в поминальной мистерии ²⁵⁷, в траурных обрядах или эпических сказаниях.

²⁵⁷ Об этом см. в главе 4, пункт 4.1.

Это очевидное распределения пространства бытования уже изначально предполагало различие в психоэмоциональных и ментальных модусах для ладомелодической основы звуковых композиций.

Выше упоминалось, что в своём завершённом, всесторонне осмысленном виде *радифы* были собраны блестящими придворными музыкантами, исполнителями на *таре* и *сетаре* Али Акбаром Фарахани и его сыновьями Мирзой Абдоллахом и Мирзой Хосейнголи. И именно инструментальный характер этих сводов позволил им стать базовыми, универсальными для всех остальных инструменталистов, так как в них все детали были понятны и имели общий характер для всех исполнителей: связь между элементами, артикуляция, акценты.

Вокальные же *радифы* появились, во-первых, позже, а во-вторых, сразу же носили ярко индивидуальный характер, так как были связаны со многими субъективными обстоятельствами: конкретными поэтическими текстами в конкретных жанрах, стилях, школах и конечно же с конкретной творческой манерой и свойствами голоса самого мастера. Нельзя не учитывать воздействие на вокальные *радифы* самого персидского языка с его фонетикой, произношением, локальными акцентами, то есть характерным выговором, манерой произносить отдельные слова или звуки (например, исфаханская или тебризская школы *аваза* имеют ярко выраженный местный акцент персидского языка). Вместе с характерной авторской интонацией, манерой, способом выражения (*байан*) все эти особенности делают *радиф* каждого певца неповторимым, поэтому вокальных *радифов* может возникать бесконечное множество.

Говоря об общей склонности мастеров *аваза* к использованию *дастгахов*, способствующих печальному настрою души, нельзя не учитывать драматизм иранской истории, наполненной постоянными конфликтами, военными столкновениями, большими жертвами со стороны иранского народа. В наиболее тяжёлые эпохи требовались новые силы для объединения народа, и здесь приобретали значение различные духовные течения, как, например, бурное

развитие суфийских школ после завоевания Ирана монголами. Суфийские практики также нуждались в музыке, и эта музыка носила экстатический или, напротив, мистический, медитативный характер, что также привнесло свои эмоциональные модусы в музыку *аваза*.

Чтобы завершить рассуждения об ощущаемом певцом модусе своего послания и, соответственно, выборе поэтического текста, приведём следующие примеры из личного опыта.

В наши дни основой для *аваза* может стать не только поэзия великих классиков прошлого: Абу Абдуллы Рудаки, Абулькасима Фирдоуси, Омара Хайама, Джалал ад-Дина Руми, Муслихиддина Саади, Шамсадина Хафэза, Абдурахмана Джами и других, но и произведения современных авторов, отличающиеся философской глубиной содержания и красотой слова, как, например, стихи ныне здравствующего поэта Бахмана Рафеи²⁵⁸, уроженца города Боруджена, живущего сейчас в Исфахане. Вот его *газаль*²⁵⁹ «Будь как вода»²⁶⁰:

[Аудиоприложение, пример № 1]:

<p>تو آب باش اگر روزگار ما سنگی است شکوفه باش اگر فصل ، فصل دلتنگی است نگاه کن که چه نرم و زلال می خندد بلور چشمه که درگیر جبهه سنگی است می حماسه چه ارزد ، چو جام بی ساقی است ؟</p>	<p><i>Будь, как вода, коль наше время — камень, Будь, как цветок, коль наш сезон уныл.</i></p> <p><i>Смотри, как светится улыбкой кристалл воды, пробившись из-под плена громадной глыбы.</i></p> <p><i>Что есть вино эпических сказаний, коль рядом с этой чашей нет виночерпия?</i></p>
--	---

²⁵⁸ **Бахман Рафеи** (1935-2021) — выдающийся иранский поэт. Уроженец г. Боруджена. Его поэзия отличается философской глубиной, пронзительной эмоциональностью и ярко индивидуальным стилем. Автор книг: «Без любви мы камни, мы ничто», «Если бы эти рыбки не были красными...!», «Свет в клетке долго не задерживается» и др.

²⁵⁹ **Газаль** (перс. *غزل*) — одна из форм традиционной персидской поэзии, включающая от 4 до 12 строф (*бейтов*), где первая строка (*мисра*) первой строфы рифмуется с каждой четной строкой последующих строф. Каждая строфа самостоятельна по своему содержанию, но при этом весь текст *газали* пронизан глубокой внутренней связью. Основная тема высказывания — восхищение красотой и совершенством возлюбленной, горечь разлуки с предметом своего душевного устремления и осознание недостижимости вожделенного идеала. Нередко в последнюю строку стихотворения поэт вплетает свой псевдоним.

²⁶⁰ Это стихотворение легло в основу раздела Зарби Шур с *авазом* в программе «Сарзамин-э ман» («Родина моя»), исполненной 27 октября 2010 года автором работы и ансамблем «Фераг» в Москве.

<p>ترانه خوان چه بخواند ، چو چنگ بی چنگی است ؟ بخود نگیردت این چهره های چشم فریب در این زمانه که طاووسی است وارژنگی است طین نغمه موزون عشق را دریاب که های و هوی زمان ، موج ناهمانگی است</p>	<p><i>Какую песню может петь певец, коль рядом с чангом нет музыканта? Сегодня наше время – это лик, меняющий свой цвет, как хвост павлина и как лицо коварного Арджанга²⁶¹.</i></p> <p><i>Пойми, что в этом мире лишь песнь любви важна, всё остальное – тлен, волна хаоса, уходящая во время.²⁶²</i></p>
--	--

Мудрый, рассудительный характер обращения поэта к читателю потребовал звуковых качеств *дастгаха* Шур с его специфическим звукорядом и несколько «выпрямленными», горделивыми интонациями, соответствующими состоянию непреклонности перед ударами судьбы. Однако в центральном *бейте*, где появился мотив разочарования в творческих надеждах художника и в его тщетных усилиях, потребовалось несколько сменить ладотональный модус и перейти в *аваз* Дашти, находящийся в звуковом поле Шура, но отличающийся большей непосредственностью, искренностью.

Для сравнения возьмём стихотворение другого замечательного поэта современности Сияваша Касраи²⁶³ «Вера» [Аудиоприложение, пример № 2]²⁶⁴:

<p>ار ش یوخ گرم نم لد دنک یمن رواب ار نیقی نی نی ا نم دن هن منک یمن رواب یگدنز ی اهسفن تسا نم مدمه ات منک یمن رس یمد گرم لای خ اب نم</p>	<p><i>Не верит сердце в свою смерть...</i> <i>Нет, нет, я в этот замысел не верю!</i> <i>Пока со мной мой спутник – дыханье моей жизни,</i> <i>Не буду жить я с думами о смерти...</i></p>
--	--

²⁶¹ **Арджанг** — в данном случае, один из персонажей "Шах-Намэ", шах Мазендарана, дэв, известный своим коварством и способностью к превращениям.

²⁶² Подстрочный перевод Х. Ноуршаргха и М. Каратыгиной.

²⁶³ **Сияваш Касраи** (1927-1996) — «поэт надежды», участник поэтического общества «Горящая свеча», в которое входили такие выдающиеся поэты, как Нима Юшидж, Мортеза Кейван, Хушанг Эбтехадж, Ахмад Шамлу. Наиболее известное произведение Касраи — эпическая поэма «Араш-лучник» (1959), главный герой которой - персонаж иранской мифологии. Учителем Сияваша Касраи был знаменитый иранский поэт Нима Юшидж. В конце творческого пути Сияваш Касраи создал поэму «Красный талисман», посвящённую образам героев иранского эпоса Ростаму и Сохрабу. После Исламской революции в Иране поэт жил в Кабуле (Афганистан), Москве (СССР), последние годы - в Вене (Австрия).

²⁶⁴ Впервые *аваз* с данным поэтическим текстом прозвучал в исполнении автора работы и группы «Караван» в Московской консерватории 16 июня 2012 года.

<p>دوش یم کاشاخ و سخ لگ هنوگچ رخ آ لاهن ون ای اور همه نی ا هنوگچ رخ آ زونه لگ هدوشگن راهب رد هتسشنن دوش یم کاشاخ و نم ناج هب درمژپ یم تساه هدعو هچ نم رد تساهرجه هچ نم رد بش و زور هدنام اعد هب اه تسد هچ نم رد دوش یم هچ اهن ای ؟ روگ هب دوش یم ناهن قشع هک منک رواب کاخز شین ای صع لگ دش کرس هکن آ یب لد هک منک رواب دپت یمن یزور غورد نیرب نیرفن کان ساره غورد میراد تسودات تمراد تسودات رهمز دکچ یم مه هنوگ هب ام کشات رادتسود ناج یکی هنامز رد تسه ات دن اوت یم گرم یکی ؟راگزور دای زا دبورب ارم مان دای تساه درب نم فک زا هک لگ رایسب نی م غ نم اما منک یمن رپرپ ار سک دای یاه لگ ار یزیزع چیه گرم نم منک یمن رواب</p>	<p><i>Как это может быть, чтобы живой цветок вдруг стал сухой травой? Как это может быть, чтобы мечты, чуть только зародившись, Подобно нераскрывшимся цветам, весны не встретив, Внутри меня увяли, превратившись в прах. Со мной столько надежд! Со мной столько разлук! Во мне столько поднятых рук для молитвы ночью и днём! Что с ними будет? Не поверю, что любовь, зарытая в могилу, Не встанет снова над землёю неумирающим цветком. Как поверить, что однажды сердце не будет биться? Проклятье этой страшной лжи! Пока любишь меня, Пока тебя я люблю, пока слёзы нашей любви текут по щекам друг друга, Пока есть в жизни тот, кто может любить, Как сможет смерть стереть моё имя</i></p> <p style="text-align: right;"><i>из</i></p>
---	---

	<p><i>памяти жизни?</i></p> <p><i>Да, жизнь смела с моих ладоней много цветов.</i></p> <p><i>И я печален,</i></p> <p><i>Но не оборван ни один листочек памяти.</i></p> <p><i>И в смерть любимых я не верю!</i>²⁶⁵</p>
--	--

Может показаться неожиданным, что для стихотворения про смерть в *радифе* выбран единственный более-менее радостный *дастгах* Махур, звукоряд которого внешне совпадает с европейским мажором. До последнего времени он вообще был не очень популярен среди исполнителей *аваза* по разным причинам: во-первых, он не очень самостоятельный, так как в наборе его *гуше* только основное звено, *дарамад*²⁶⁶, является собственным, остальные заимствованы из других *дастгахов* и *авазов*: во-вторых, его модус не очень близок иранцам. Однако в данном случае выбор был обусловлен самим названием стихотворения – Вера! Поэт не отрицает смерть, но и не верит в то, что это предел, за которым нет ничего, кроме тьмы, он даёт надежду на продолжение существования духа, любви, дружбы и после смерти. Отсюда и возникло стремление окрасить этот монолог о смерти в светлые тона за счёт ладомелодического «словаря» Махура.

Наконец, третий *аваз*, возникший на основе стихотворения Мохаммада Сальмани²⁶⁷, демонстрирует другой «цвет» грусти, созданный «красками» *аваза* Эсфахан, ладомелодического цикла, производного от *дастгаха* Хомаюн, о котором уже говорилось как о самом грустном модусе в *радифе*:
 [Аудиоприложение, пример № 3]

چرا زهم بگیریم، راهمان که یکی است	Зачем бежать нам друг от друга...!?
-----------------------------------	-------------------------------------

²⁶⁵ Подстрочный перевод Хосейна Ноуршаргха

²⁶⁶ **Дарамад** (перс: درآمد) — начальное и главное *гуше* в ладомелодическом цикле *дастгаха/аваза*, в котором представлено исходное интонационное «зерно» данного *дастгаха/аваза* и, соответственно, его доминирующий психо-эмоциональный модус.

²⁶⁷ **Мохаммад Сальмани** (р. 1955, г. Ардебиль) — один из самых ярких иранских поэтов послереволюционного периода. Предпочитая в творчестве жанр газали, насыщает старинную форму новыми идеями, редко употребляемыми словами и неожиданными словосочетаниями.

<p>سکوتمان، غممان، اشک و آهمان که یکی است</p>	<p><i>У нас ведь путь один и тот же, Молчанье наше, горе, слёзы, вздохи — одни и те же.</i></p>
<p>چرا زهم بگیریم؟ دست کم یک عمر مسیر می‌کده و خانقاهمان که یکی است</p>	<p><i>Зачем бежать нам друг от друга...!? Ведь путь всей нашей жизни — что к месту для молитвы, что к трактиру — один и тот же.</i></p>
<p>تو آن سپیدی روزی، من این سیاهی شب هنوز گردش خورشید و ماهمان که یکی است</p>	<p><i>Пусть белый ты, как день, а я пусть тёмный, как сумрак или ночь — не важно, ведь круг за кругом чертят в мирозданьи луна и солнце те же год от года.</i></p>
<p>من وتو هر دو به دیوار و مرز معترضیم چرا دو توده ی آتش؟ گناهمان که یکی است</p>	<p><i>И я, и ты — мы оба против стен и против всех границ. Зачем же нам готовят два костра? Наш грех один и тот же.</i></p>

Легко заметить по приведённым примерам, что в психоэмоциональной сфере традиции *аваза* чрезвычайно разработана тема грусти, имеющая здесь неограниченное количество оттенков. Это конечно же обусловлено самой историей иранского народа, жизнь которого постоянно была наполнена теми или иными трагическими событиями, проблемами и потерями. Устремляясь к музыке как к средству проживания и «изживания» накопленного горестного опыта в форме эстетического впечатления, люди интуитивно отдавали предпочтение тем звучаниям, которые оказывали им психологическую поддержку в облегчении реальных тяжёлых состояний духа и тем самым, а также уже своими эстетическими качествами, приносили им наслаждение.

Вследствие доминирования печальных модусов в музыке *аваза* формировались и предпочтения в оценке певческих голосов по их тембровым характеристикам.

Само собой разумеется, что требования к акустическим качествам голоса разнятся как в разных культурах, так и в разных слоях одной культуры. Возьмём для примера ситуацию с переломными моментами в отношении к голосу в западноевропейской культуре. «Если в раннем христианском культе любой приверженец Христа мог воспользоваться гостеприимством Господнего дома и включиться в импровизированное незамысловатое пение, в котором музыкальное выражение текстового содержания псалмов не играло никакой роли, как и качество поющего голоса; если голосам, речитирующим “псалмопевческое смирение” (Умберто Эко), идентичное аскезе как “константе христианской этики” (Сергей Аверинцев), было довольно минимального диапазона и минимальной вокальной подвижности, — то в переломном для истории христианства IV в., когда легализованная церковь предстаёт сильной и сплочённой бюрократической организацией, когда завершается христианизация Вечного города, когда при огромном притоке верующих начинают строиться вместительные базилики, характер богослужения существенно меняется.

Вопрос введения в литургию *профессионального пения* ставится на повестку дня. Постановление Лаодикейского Собора (367) официально утверждает должность церковного певчего (cantor) или псалмиста, псалтоса — при бытующих формах псалмодирования: антифонного, респонсорного, сквозного, об истоках которых сообщают теоретики Средневековья Аврелиан из Реоме (IX в.) и Рабан Мавр (ум. 855). По мере естественного развития певческой практики литургия всё больше наполняется музыкальными звуками. “Соблазнённая ритмом и согласной мелодией” (Иоанн Златоуст), теряя свою первоначальную истовую религиозность, она вызывает озабоченность церковных идеологов, со стороны которых следует запрет за запретом»²⁶⁸.

²⁶⁸ Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: дисс. ... д-ра иск. М., 2006. С. 14-15.

«Европейское *bel canto* XVII–XVIII вв. явилось естественным завершением и вокальной вершиной европейского певческого голоса»²⁶⁹. Одним из результатов этого процесса стало появление разного рода руководств и трудов об искусстве пения²⁷⁰. Вплоть до сегодняшнего дня выдающиеся певцы и педагоги выпускают разного рода исследования и рекомендации, касающиеся достижения необходимых качеств голоса. Так, знаменитый вокальный педагог Жильбер-Луи Дюпре всё своё учебное пособие посвящает развитию двух типов пения: «пение широкое, выразительное и полнозвучное» и «пение грациозное и подвижное»²⁷¹.

В нашем случае, когда описывается современное искусство *аваза*, важны не столько старинные классификации певческих голосов, сколько естественным образом сложившаяся слушательская номенклатура предпочитаемых вокальных тембров.

Если в европейской классической музыке в характеристиках излюбленных голосов часто встречаются такие эпитеты, как «звонкий», «глубокий», «металлический», «полётный», «сверкающий», «хрустальный», «серебристый» и тому подобные, то в лексиконе иранской публики популярны такие определения голоса как «звнящий» (*зангдар*), «печальный» (*хозналют*), «тёплый» (*седа-ие гарм*), «бархатный» (*махмали*), «высокий» (*оудж*), «суфийский» (*галамдари*), «мутный» (*гелалют*) и даже «раненый, поцарапанный» (*хашдар*). Как видим, иранская публика любит своих певцов не столько за «внешние» качества голоса (блеск, сила, яркость), сколько за такие краски тембра, которые создают впечатление искренности, доверительности, «душевности» общения со слушателем.

Ещё одно условие удачной реализации *аваза* — это **сочетание поэзии с музыкой**. Для осуществления гармоничного соединения поэзии с музыкой певец должен обладать абсолютным и полным знанием *радифа* и иметь талант и

²⁶⁹ Там же. С. 4.

²⁷⁰ См. сноски 44-49.

²⁷¹ Дюпре Жильбер-Луи. Искусство пения. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы, и мелодические этюды. СПб.: Изд. «Лань», изд. «Планета музыки», 2017. С. 285.

способность создания собственной музыки. Большинство певцов создают *авазы* как бы по привычке, демонстрируя технику, которой их учили наставники. Такое творчество жёстко детерминировано техникой и далеко не всегда вдохновляет. А вот высшая степень мастерства — это когда певец хорошо осознаёт то, что он делает. Он должен быть знатоком этого процесса. Певец должен обладать чётким знанием и пониманием ритма и акцента в поэзии и, естественно, её философского содержания, чтобы органично сочетать музыку и поэзию. При пении певец всегда должен иметь в виду, что не следует жертвовать даже крупницей смысла поэзии ради демонстрации вокальной техники и звуковой изобретательности. Ещё один существенный момент касается того, что певец всегда должен обращать внимание на то, в какой аудитории он выступает, и для какой публики поёт. Выбирая поэзию, ему следует учитывать эти обстоятельства. Знатоки пения без особенных стараний и напряжения выбирают подходящую поэзию для конкретной публики и обеспечивают органичное сочетание поэзии с музыкой. Это важнее, чем демонстрация техники.

Итак, мы рассмотрели в качестве важнейшего условия успешного созидания сложной конструкции *АВАЗА* тщательную работу музыканта с поэтическим словом. Обратимся теперь ко второй главной составляющей структуры *АВАЗА* — его **внесловесным** музыкальным элементам.

2.3 Роль внесловесных элементов в структуре АВАЗА и искусство построения звукового высказывания (создание *джомле*²⁷²)

Самый яркий и характерный внесловесный многофункциональный элемент иранского классического пения — это так называемый *тахрир*, особое певческое искусство, характеризующееся изысканной вокальной техникой, связанной с

²⁷² *Джомле* (перс: *جمله*) — «предложение». В иранской музыке, исполняемой вместе с поэтическим текстом, каждая строфа (*бейт*) считается одним *джомле* (предложением). Каждый *бейт* разделяется на две *мисры*, каждая из которых называется *фараз* и каждый *фараз* подразделяется на более мелкие единицы, так называемые *банд*. Первый *банд* в структуре *фараз* называется *мобтада* (вопрос), а второй — *хабар* (ответ). Обычно за *джомле* следует *форуд*, и таким образом формируется музыкальное предложение.

быстрым переключением голосовых регистров (грудного и фальцетного). Это умение управлять дыханием и мышцами голосового аппарата настолько, чтобы создавать эффект «сверкающего» голоса, подобного трелям певчих птиц. Этот элемент предназначен для того, чтобы смысл поющего текста был воспринят более ярко и глубоко, поэтому продолжительность, величина амплитуды и звуковая насыщенность *тахрира* всегда продумывается и контролируется певцом. Таким искусством могут владеть только настоящие мастера иранского *аваза*.

Несмотря на свое очевидное присутствие в искусстве *аваза* в целом и в структуре каждой актуализированной композиции *аваза* в частности, феномен *тахрира* (как часто бывает с вещами «само собою разумеющимися»), хотя и многократно упоминался, но не был удостоен должного внимания в теоретических трудах о музыке. Лишь в самое последнее время в Иране и в России появились работы, где это явление анализируется с той или иной стороны, но все же не во всей своей полноте²⁷³.

Заметим, что во многих трудах *тахрир* преподносится чаще всего как орнаментальный прием, некое украшение к основной мелодии. Между тем место *тахрира* в искусстве *аваза* весьма значительно, уникально и незаменимо. Можно сказать, что, несмотря на мощный культурный фундамент иранской классической музыки в виде колоссального по объему «вокабуляра» ладомелодических единиц и драгоценного свода персидской поэзии, несмотря также на стройный каркас всей этой системы в виде детально разработанного свода правил конструирования музыкальных построений, «фасадом» царственного «здания» этой великой традиции является ее реальное звучание, буквально «пропитанное» *тахриром* во всех его видах и с первого взгляда, с первого звука ярко и однозначно

²⁷³Имеются в виду следующие работы: на персидском языке: *Талаи Дариуш*. Кетабэ Аваз [Книга об авазе на основе радифа Абдоллаха Давами]. Tehran: Ney, 2020; *Казэми Али, Какаванд Сохэйль*. Тахрир дар авазэ Ирани бэ энзэмамэ 260 тахрир аз остаданэ авазэ Иран [Тахрир в иранском авазе, с нотными транскрипциями 260 тахриров из репертуара иранских исполнителей аваз. Tehran: Mahour, 2020; на русском языке: *Шамилли Г.Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства таqат. М.: Садра, 2020; *Ирани Акбар*. Музыка в исламе // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана. М.: Садра, 2020. С. 23–104.

указывающего на уникальность, яркое отличие иранской звуковой системы от всех других звуковых систем планеты. Собственно, даже на уровне звука иранского *аваза* как отдельной данности, его внутренних свойств, «анатомии», нельзя не заметить, что уже на этом микроуровне проявляется свойство *тахрира*, ибо этот звук отличается сложной внутренней жизнью и буквально «сверкает» сам по себе.

Поскольку *тахрир* принадлежит к тем феноменам, ясное представление о которых можно получить только на основе слухового впечатления, то работа содержит аудиоприложение, где *тахрир* и *аваз* представлены в исполнении автора [*Аудиоприложение, пример № 4. Аваз Шур с наличием тахриров. Поэзия Саади. Исполнитель – Хосейн Ноуришаргх*]

В отношении к иранской классической музыке не требует доказательств тот факт, что главным предназначением голоса является его **функция носителя и выразителя слова**. Голос воспринимается как красивый и захватывающий именно тогда, когда он наиболее полно передает смысл озвучиваемого слова.

Но, как уже упоминалось, **голос первичен по отношению к слову** (именно как к вербальному явлению, не как к *логосу*). Он изначально был присущ человеку и свободно существует вне зависимости от слова. Но в тех случаях, когда он оказывается носителем слова, ему становятся подвластны все механизмы эмоционального и ментального воздействия на психику слушающего человека, он способен вскрыть все контексты и подтексты слова, все его явные и скрытые смыслы.

Поэтому наряду с крайне важным в постижении иранской музыки вопросом соотношения голоса и поэтического текста столь же актуальным представляется изучение **внесловесных элементов** музыкальной ткани в искусстве *аваза*.

В «Эталонной энциклопедии иранской музыки» («Фарханг-э джам-э музиги Иран») под редакцией Бехруза Ваджани приводится рассуждение Мехди Форуга, автора книги «Шер ва мусиги» («Поэзия и музыка»), где *тахрир* уподобляется приему *гальт* («обороту вокруг себя»), когда певец без использования текста передает определенный смысл, исполняя мелодию на основе гласных «а», «и»,

«у» и др. Там же приводится определение выдающегося музыканта Мохаммадарезы Лотфи: «Тахрир – это мелодический звук, который производится посредством прохождения воздуха через связки и образует разные формы. Исполнение того или иного *тахрира* зависит от того или иного *дастгаха* или *гуше*»²⁷⁴.

Считается, что первым, кто обратил внимание на важную роль несловесных элементов в вокальной музыке, был великий музыкальный ученый, поэт и каллиграф Абд эль-Кадэр Марагэи (1353–1435). В его собственных сочинениях, а также в описаниях музыки, найденных в Турции, упоминается об использовании подобных элементов, называемых им *таранном*. Данный термин не прижился в Иране, но появился в поздних (XIX в.) научных текстах о музыке, в которых эти элементы подразделяются на две группы: а) с использованием слов типа «джанам» («душа моя»), «хода» («Боже»), «азизам» («любимая моя»), «хабибам» (друг мой») и др. и б) собственно звуковые, распеваемые на отдельные гласные звуки или слоги: «а», «вай», «ай», «ха» и др. Если обратить внимание на сохранившиеся записи XIX века, то можно заметить, что наиболее популярными гласными звуками являются заднеязычный «а» и более легко произносимый «э». При этом «а» сопутствует восходящим интонациям, а «э» — нисходящим.

Феномен *тахрира* столь сложен и многофункционален, что описать его в полной мере не представляется возможным, тем более что практически любые сведения об этом искусстве нуждаются в подтверждении звуковыми примерами. Затронем лишь некоторые важнейшие характеристики этого явления, слабо описанные или вообще не замеченные исследователями иранской музыки.

Тахрир и поэтический текст. Искусство иранского классического пения всегда требовало от исполнителя крепкого знания законов поэтического творчества. Хранение в памяти обширного свода поэтических текстов в разных жанрах (прежде всего, *газелей*), принадлежащих перу великих классиков

²⁷⁴ *Ваджани Бехруз*. Фарханге джамеэ мусиги Ирани [Эталонная энциклопедия иранской музыки]: В 2 томах. Тегеран: Гандоман, 2008. Т. 1. С. 212.

персидской поэзии: Саади (1184—1283/1291?), Хафэза (1325—1389/90) и др., осведомленность об обстоятельствах их сочинения авторами разных эпох и разных философско-идеологических взглядов, ориентированность в правилах метроритмической организации этих текстов и глубокое проникновение в психоэмоциональную природу стиха — это та основа, на которой выстраивается убедительное и художественно неповторимое музыкальное творение мастера *аваза*. В процессе развития классического *аваза* и постепенного внедрения в его ткань *тахрира* в качестве действенного способа раскрытия смысла поющей поэзии установились определенные закономерности в координации *тахрира* и поэтического текста.

Так, *тахрир* никогда не искажает и не затмевает собой поэтический текст, а, напротив, углубляет его воздействие, вскрывает эмоциональные подтексты, создает условия для осмысления и прочувствования произнесенного слова.

Тахрир не должен деформировать произношение слов, каждое из которых должно быть выразительно и отчетливо донесено до слуха внимающей публики.

Певец не может в угоду красоте задуманного *тахрира* переставлять смысловые акценты в поэтическом высказывании. К слову сказать, певцы, подбирая то или иное поэтическое произведение для реализации своих замыслов, подолгу обдумывают текст стихотворения, анализируют все его мерцающие смыслы и даже нередко консультируются со знатоками поэзии и исследователями творчества конкретного поэта.

В структурном отношении у разных видов *тахриров* есть свое нормативное местоположение: протяжённые *тахриры* используются после полной строфы (*бейта*), а если у певца возникает необходимость вставить такой *тахрир* в середине *бейта*, между двумя строками (*мисрами*), то в этом случае первую *мисру* требуется повторить после *тахрира*, чтобы восстановить целостность *бейта*. В большинстве случаев время звучания большого *тахрира* соразмерно протяженности мелодии с поэтическим текстом, но иногда временные рамки *тахрира* могут увеличиваться по мере развития мелодии и перехода ее в верхние слои общего диапазона композиции и возрастания эмоционального напряжения.

Это зависит от каждой конкретной творческой задачи и от творческой манеры конкретного певца.

Если большие *тахриры* являются своего рода реакцией на законченную поэтическую мысль, строфу и, соответственно адекватны по своему размеру целому предложению или большой фразе, то мелкие *хордэ-тахриры* реагируют на отдельные слова, усиливая их смысловой акцент за счет пропевания долгих гласных.

Соотношение тахрира и гуше. Упомянутые выше типовые мелодии *гуше*, из которых выстраивается структура *аваза* или *дастгаха*, классифицируются не только по их модалным или метроритмическим особенностям, или же по названиям, но также и по соотношению словесного и внесловесного компонентов.

1) Существует довольно большой класс *гуше*, в которых нет поэтического текста и используется только *тахрир*, например, так называемый *дарамад* (исходя из этимологии слова, это как бы «вхождение, вступление в дверь» *аваза* или *дастгаха*).

Примером такого *гуше* может быть *дарамад аваза* Баят-Торк в исполнении Мохаммадарезы Шаджарьяна²⁷⁵ [*Аудиоприложение, пример № 5*].

2) В противовес первому типу существуют *гуше*, полностью связанные с поэтическим текстом (например, *гуше*, называемое «Чахарбаг» или «Чахарпарэ» в *авазе* Абу-Ата).

3) Наконец, есть группа *гуше*, соединяющих в разных комбинациях интонирование поэтического текста и *тахриры*. Такого рода *гуше* имеют внутреннее членение на четыре части:

- а) *дарамад гуше* (то есть *тахрир* без текста);
- б) поэтический раздел;
- в) *тахрир*;

²⁷⁵ Здесь и далее по тексту приводятся звуковые образцы из аудио-издания «Вокальный радиф по преданию и исполнению Абдоллаха Даввами» [*Даввами Абдоллах. Радифэ авазы бэ ревайат ва еджрайе Абдоллах Даввами [Вокальный радиф по преданию и исполнению Абдоллаха Даввами]*. Tehran: Mahour [set of audio CDs], 2002].

г) кульминация и *форуд*²⁷⁶ (возвращение в *дарамад* данного *гуше* или же в *дарамад дастгаха* или *аваза*).

Гуше такого рода, например, *гуше* Оудж в *авазе* Баят-Эсфахан, можно встретить в творчестве Даввами.

Разновидности тахриров и их функции. Все имеющиеся в распоряжении иранских певцов *тахриры* можно сгруппировать по разным признакам. Например, по способу звукоизвлечения и управления воздушным потоком внутри голосового аппарата. Проходящий через голосовую щель воздух может находить выход через рот или нос, отчего, соответственно, меняется окраска звука. Существует также совмещенный способ пропускания воздуха через нос и рот одновременно, порождающий не очень чистый звук (*тахрир гоннэ*).

Пример этого приема можно услышать в исполнении Сейедом Джавадом Забихи *дарамата* Шур [*Аудиоприложение, пример № 6*].

Тахриры подразделяются также на «движущиеся», то есть восходящие и нисходящие, и располагающиеся в одном стабильном диапазоне. Как уже упоминалось, *тахриры* могут быть длительными по протяженности или короткими (*хорд-э тахрир*).

Понятие *тахрира* как многофункционального внесловесного элемента в искусстве *аваза* подразумевает большое разнообразие его видов, используемых в разных разделах музыкальной структуры и выполняющих многообразные функции.

Прежде чем рассмотреть вопрос о функциях *тахрира* в структуре *аваза*, остановимся на той его разновидности, которая охватывается понятием *энгарэ*, обозначающим элемент, который повторяется в одном и том же виде в любом *дастгахе* или *авазе* (естественно, будучи перенесенным в новую звукорядную шкалу). Эти *тахриры-энгарэ* не принадлежат ни одному из конкретных *гуше* или *дастгахов*, их можно встретить в легко узнаваемом виде и в Шуре, и в Махуре, и

²⁷⁶ **Форуд** (перс: *دورف*) — название *гуше*, выполняющего в иранской классической композиции, создаваемой на основе *дастгаха* или *аваза*, драматургическую функцию возвращения звукового построения с самой высокой, кульминационной точки развития к исходному тону

в Дашти, и т.д. Среди *тахриров-энгарэ* в силу их характерности и узнаваемости есть такие, которые получили свое образное наименование, например, *тахриры* Нагус («колокол»), Гатар («очередь»), Больболи («соловей»), Чакоши («молоточек»), Зир-о ру («вверх и вниз») и др. (аудио-образцы этих тахриров содержатся в Аудио-приложении): *тахрир* Нагус в исполнении Абдоллаха Даввами — [Аудиоприложение, пример № 7], *тахрир* Гатар в исполнении Абдоллаха Даввами — [Аудиоприложение, пример № 8], *тахрир* Больболи в исполнении Сейеда Ахмада Хана — [Аудиоприложение, пример № 9], *тахрир* Зир-о ру в исполнении Абдоллаха Даввами — [Аудиоприложение, пример № 10].

Тахриры, как уже было отмечено, играют в *авазе* активную смысловую и формообразующую роль, в связи с чем можно обозначить несколько основных функций этого элемента:

1. Маркировка избранного лада (психоэмоционального и музыкального модуса) и его основных свойств. Эта функция обычно проявляется в *дарамате*. Можно сказать, что с помощью *тахрира* с первых же звуков *дарамата* устанавливается точная ориентировка на определенный модус переживания.
2. Наполнение *гуше* после отзвучавшего поэтического текста соответствующей эмоциональной краской, продление времени переживания заданного состояния. В этой роли *тахрир* просто неотделим от поэтической части *гуше*.
3. Обеспечение плавной и неспешной модуляции в рамках одного *дастгаха* или с выходом за его пределы.
4. Создание более острого драматического ощущения, внесение напряжения в звуковое повествование.
5. Обеспечение быстрого и естественного перехода (даже можно сказать «прыжка») из одного тетрахорда в другой (например, в *гуше* Сальмак²⁷⁷).

²⁷⁷ **Сальмак** — *гуше* в *дастгахе* Шур, названное по имени прославленного придворного музыканта времени правления халифа Харуна ар Рашида (786—809).

6. Выполнение задачи органичного и художественно убедительного возвращения к основному тону *дастгаха*.
7. Намеренное «украшение» музыкальной ткани, демонстрация мастерства исполнителя.

Рассмотрим различные функции *тахрира* в пределах одного *аваза* на примере уже приводимого *аваза Шур* [*Аудио-приложение, пример № 4*]:

1-й большой *тахрир* (00:31—00:59), вступающий после *дарамата*, здесь нестандартно исполняемого с поэтическим текстом (обычно *дарамат* является внесловесной частью структуры), предназначен для проработки и закрепления ладомелодического материала *дастгаха* Шур и более глубокого погружения в заданное психоэмоциональное состояние;

2-й *тахрир* (01:28—01:43) обеспечивает возврат к *дарамату* Шур из *дарамата аваза* Абу-Ата, находящегося внутри *дастгаха* Шур;

3-й *тахрир* (02:02—02:09) связан с закреплением существенного изменения в звукоряде (звук *соль* заменяется на свой чуть-чуть пониженный вариант;

4-й *тахрир* (02:27—03:00) направлен на обострение драматического ощущения момента, его напряжённое восприятие;

5-й *тахрир* (03:28—03:55) выполняет одновременно несколько функций: а) является кульминацией *аваза*; б) обеспечивает максимальное эмоциональное напряжение; в) позволяет певцу продемонстрировать свое мастерство; г) выполняет роль *форуда* (возвращения);

6-й *тахрир* (04:21—05:01) – это собственно *форуд*, устремляющийся к основному тону *дастгаха* – «до» – и «по пути» отменяющий пониженное звучание *соль*.

Заметим, что в данном случае мы описали только большие *тахриры*, звучащие после поэтических *бейтов* (стрóf), но *тахриры* использовались и в середине бейтов, после каждой *мисры* (строки): либо короткие *хорд-э тахриры*, либо *гальты*, которые будут рассмотрены ниже.

Приемы гальт и чахчахэ. Следует отметить, что *тахрир* является не единственным внесловесным элементом в построении *аваза*, поэтому стоит

отграничить этот феномен от других компонентов музыкальной ткани, порой весьма схожих с *тахриром*, но все же имеющих свою собственную природу и собственные названия.

Так, упомянутый выше прием *гальт* не случайно нередко упоминается рядом с понятием *тахрир* и даже порой воспринимается как его синоним, но разница между этими двумя способами звукоизвлечения существует, и она весьма заметна. Звук *тахрира* буквально «бьется» о стенки ротовой полости, в то время как звук *гальта* мягко вращается между двумя тонами, отмечая своим более глубоким «касанием» либо один из ограничивающих амплитуду его вращения тонов, либо равномерно распределяя энергию между обоими задеваемыми музыкальными тонами.

Пример техники *гальт* — фрагмент *гуше* Чакавак из *дастгаха* Хомаюн в исполнении Абдоллаха Даввами [*Аудиоприложение, пример № 11*].

По своей протяженности и функции подобные небольшие *гальты* действительно похожи на короткие *хорд-э тахриры*, которые тесно связаны с поэтическим текстом; они как бы «цепляются» за какой-либо звук поэтической строфы и несколько продлевают переживание его эмоционального наполнения (например, в *гуше* Габри в *авазе* Абу-Ата). И *гальт*, и *тахрир* могут быть весьма протяжёнными, охватывать целую мелодическую фразу (*джомле*) и превращаться в полноценный раздел формы.

Образец такого протяженного *гальта* можно услышать в *гуше* Мансури дастгаха Чахаргах в исполнении Абдоллаха Даввами: [*Аудиоприложение, пример № 12*].

Орнаментальная функция тахрира в культурном контексте.

Что касается последней из перечисленных выше функций *тахрира*, необходимо отметить, что значимость этой функции и её удельный вес в построении акта звукомызыкальной коммуникации носит исторический характер и меняется в соответствии со сменой слушательской аудитории и ее вкусов. Здесь придется осуществить небольшой культурологический экскурс в прошлое.

Иранская музыкальная культура сложилась во всей своей целостности и структурной оформленности много веков назад. При этом в каждой социальной среде сформировался собственный, характерный для данного сообщества тип певца, выполнявшего соответствующую данному слою функцию. Голос придворного певца должен был «ласкать» слух правителя и его высоких гостей, возносить хвалу своему покровителю и воспевать подвиги его предков. Нередко устраивались и соревнования между певцами, и тут следовало показать весь блеск своего голоса и изобретательность в обработке звука.

Таким образом, вольно или невольно, правители Ирана содействовали сохранению и развитию традиций классического искусства.

К началу XX века история иранской культуры вступает в причудливую фазу, когда формы времяпрепровождения и эстетические предпочтения отживающей свой век монархии схлестнулись с неумолимым натиском массовой демократизации жизни, когда начала стираться грань между придворным искусством и городской эстрадой. И хотя никогда не угасала традиция собраний просвещенной элиты *маджлесов*, где по-прежнему ценился внутренний смысл поэтического слова и тонкий вкус в музыкальном творчестве, все же потребительский запрос массового слушателя к искусству певца сводился к требованию обилия эффектных технических сложностей даже в ущерб содержанию поэтического послания.

Массовый слушатель того времени не отличался особой грамотностью и знанием поэзии, не слишком разбирался в сложном переплетении смыслов в философских стихах великих поэтов. Поэтому *авазы* на суфийскую поэзию Хафэза или Руми не находили должного понимания, большей популярностью пользовались более доступные *газали* Саади.

Несколько меняется в сторону западных ориентиров и представление о виртуозности исполнения: в моду входят быстрые темпы, высокая плотность музыкальной ткани, обильные пассажи с тремоло при игре на струнных инструментах. В вокальной технике чрезвычайно активно развивается принцип *тахрира*. В описанных обстоятельствах формировалось творчество многих

выдающихся певцов начала XX века. Можно привести в пример исполнительский стиль непревзойденного мастера *аваза* **Абольхасана Экбала оль-Солтана Азара** (1863—1970).

Характеризуя творческую манеру этого мастера, напомним, что он обладал не только славой певца *аваза*, но и нередко приглашался для пения молитв с минаретов столичных мечетей по большим праздникам. Эта практика очень громкого виртуозного пения в высоком регистре не очень совмещалась с тонкой работой над поэтическим текстом, чем, собственно и не отличался стиль певца.

Несколько иной подход к украшающим элементам в пении находим в творчестве другого прославленного мастера той же эпохи — **Сейеда Хосейна Тахерзадэ** (1882—1955). Исполнительская манера Тахерзадэ поражала тщательностью обработки каждого элемента высказывания. В его *авазах* не было ничего лишнего по отношению к содержанию поэтического текста, но при этом каждое слово сверкало всеми гранями своих смыслов. Его *тахриры* всегда были продуманными до мелочей и всегда точно достигали цели эмоционального воздействия²⁷⁸. Голос Сейеда Хосейна Тахерзадэ можно услышать в записи его *дарамата* Дашти [*Аудио-приложение, пример № 13*].

Стиль Тахерзадэ приветствовался многими авторитетными музыкантами того времени, а его наследие было сохранено для потомков великим мастером **Нур-Али Борумандом** (1905—1977). Среди последователей этого интеллектуального и художественно отточенного классического пения можно назвать великолепного певца XX века **Голамхосейна Банана** (1911—1986).

К середине XX века диктат непритязательных вкусов демократической городской аудитории, приветствующей прежде всего внешнюю эффектность исполнительского искусства, доходит до почти абсурдного предела, чему в немалой степени способствовало распространение развлекательного кино. Достаточно вспомнить в высшей степени популярные в 1960-е – 1970-е годы

²⁷⁸ *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2002, 2-е изд. 2011.

фильмы с участием кумира публики актера Фардина (например, фильм «Гяндж-э Горун / Сокровище Горуна») и озвучивающего его многочисленные песенные вставки певца Ираджа. Будучи великолепным исполнителем классического *аваза*, учителями которого были такие великие мастера, как Тадж Эсфахани и Абольхасан Саба, Ирадж в угоду массовому потребителю новых кинопродуктов выбирал не самые содержательные тексты и насыщал песни своего героя каскадами головокружительных и искромётных *тахриров*, которые очень нравились публике, но были несоразмерными по отношению к общей структуре композиции.

Однако представителям всегда присущего иранской культуре слоя духовно развитой и образованной элиты удалось создать убедительный противовес этой тенденции в виде известной сегодня на весь мир радиопрограммы «Гольха» («Цветы») ²⁷⁹, обеспечившей баланс между «земным» и «возвышенным» в иранской культурной жизни.

В настоящее время в Иране можно отметить новый поворот в развитии вкусов и эстетических предпочтений у воспринимающей аудитории. Несмотря на то что демократический слушатель остается таковым, каков он есть, и увлечение соблазнами шоу-бизнеса по-прежнему захватывает общественное сознание, сегодняшний певец все больше встречает образованную, начитанную аудиторию, ожидающую от исполнителя не развлекательности, а глубины чувств и смыслов в его послании. В результате мера украшательской функции внесловесных элементов в *авазе* сводится сегодня к разумному пределу, что проявляется в творчестве выдающихся певцов современности: Мохаммадарезы Шаджарьяна (в его позднем периоде), Шахрама Назэри, Разави Сарвестани.

²⁷⁹ «Гольха» («Цветы») — знаменитая программа Национального радио Ирана, звучавшая в эфире в 1956–1979 годах и выпустившая 1578 передач, посвященных великим именам иранской культуры. Роль этой программы в развитии иранской культуры XX века огромна. Именно она формировала вкусы и приоритеты культурной элиты и широкой общественности, утверждая отношение к музыке и поэзии как к высоким искусствам и поднимая авторитет творцов на самый высокий уровень.

Как бы ни поворачивалась история иранской культуры, искусство *аваза* остается непревзойденным в своей значимости символом многовекового опыта и духовной красоты иранского народа, а феномен *тахрира* является яркой отличительной особенностью этого искусства.

2.4 Особенности процесса звукореализации *аваза*

Безусловно, все описанные в данном разделе работы стороны искусства *АВАЗА* не раскрывают многомерную суть этого феномена во всей её полноте. Помимо обозначенных тем — базовая понятийно-терминологическая система феномена *аваз*, модальный характер его ладовой основы, роль в его структуре поэтических и внесловесных компонентов — есть и другие компоненты этой сложной традиции, в частности, живая реализация замысла *аваза* в его конкретном звучании, сам процесс передачи духовного звукового послания.

Эта сторона творчества в *авазе* называется искусством создания *джомле* или искусством выражения (*байан*²⁸⁰).

Исполнители *аваза* чётко представляют себе все этапы развития линии голоса в *авазе*:

1-й этап называется *ванг*. Это когда звук, возникший в гортани ещё при закрытом рте певца, проявляется через нос. Этот звук пока не связан со словом, он обрисовывает только эскизы каких-то мелодических интонаций. Он подобен звуку, издаваемому новорождённым ребёнком, когда он не плачет.

2-й этап – *гоннэ*, это почти то же, что *ванг*, но уже нечто провоцирующее появление поэтического текста (как, например, в начале *гуше* Шуштари).

3-й этап – *замзамэ*, это уже состояние, когда губы начинают двигаться для формирования слов, пока не внятных и не складывающихся в последовательную фразу. Что-то подобное люди напевают при работе, не вдумываясь в текст.

²⁸⁰ **Байан** (بیان) — перс. демонстрация, изображение, изложение, объяснение, выражение, речь, утверждение, высказывание, голос, формулировка, язык. В *авазе* это своевременное и уместное, тонкое использование всех средств «музыкального языка»: динамики (*шеддатворзи*), фразировки (*джомле-сази* или *эбарат-пардази*), артикуляции (*ноктэгазари*) и др.

4-й этап – *тараном*, когда губы начинают отчётливо артикулировать слова, в этот момент *аваз* входит в самый главный этап своего развития. Можно сказать, что предыдущие этапы – это предпосылки для *тараном*. Для опытного певца не обязательно соблюдать первые три этапа, он может сразу начинать с *тараном* и петь те *гуше*, которые находятся в нижнем тетра хорде (*данге*).

5-й этап называется *банг*. Если в *тараном* используется первый *данг аваз*, то в *банге* звучит второй *данг*. В *банге* реализуется то состояние певца, которое называется *оудж* (высота), когда он демонстрирует различные приёмы мелодического развития и голосовые техники.

6-й этап – *арбадэ* (или *нарэ*) – это очень сильный крик, достигаемый при помощи напряжённой гортани. Здесь диапазон мелодии расширяется за счет нескольких звуков дополнительного *данга*, и именно в этом звуковом пространстве (*арабадэ* или *нарэ*) звучат особые *гуше*. Например, в *авазе* Махур и *авазе* Шур есть *гуше*, структура которых соответствует именно этой высоте. Такое состояние голоса в иранском вокале взято из природы, из шума моря, крика-*арбадэ* или же возгласов воинов (*раджас* – устрашающие кличи богатырей, выдвинутых своими армиями для начального поединка).

Огромное значение в создании композиции *аваз* играет искусство мастера в распределении музыкального высказывания во временном потоке. Естественно, что чаще всего все параметры этого процесса — темп повествования, его метр и ритм, расстановка акцентов и др. — изначально диктуются поэтическим текстом. И поскольку значительная часть *авазов* связана с классической персидской поэзией, очень часто можно увидеть проявление в поющих текстах законов арабской квантитативной системы стихосложения *аруза*²⁸¹.

«Литература на новоперсидском языке, использующая арабскую графику, явилась преемницей арабоязычной литературы Халифата, — читаем мы в авторитетном труде М.Л. Рейснер и А.Н. Ардашниковой, — Из материнской

²⁸¹ См. об этом: *Шамиса Сирус*. Ашнаи ба аруз ва гафийе [ознакомление с Арузом и гафийе]. Тегеран. Фердоус. 1991. Теорию *аруза* (*аруда*), основанную на правилах чередования долгих и кратких слогов, разработал арабский учёный VIII века Халил ибн Ахмед аль-Фарахиди аль-Басри.

традиции были заимствованы правила квантитативной метрики ('аруз'), точной рифмы ('кафийа') и украшения поэтической речи (фигуры и приемы 'бади'), система поэтических жанров, круг устойчивых тем и образов каждого жанра, критерии оценки литературного произведения (представления о пороках стиха – 'уйуб' и о поэтических заимствованиях – 'сарикат').

Что касается метрики стиха, то в Иране она претерпела значительные изменения, связанные с отличиями фонетического строя арабского и персидского языков»²⁸².

Метр стихотворения как установленное чередование сильных и слабых долей и их число в определённом структурном элементе, безусловно, определял метрические параметры музыкально-поэтической композиции. Естественно, невозможным для певца было бы высокохудожественное и осмысленное воплощение поэзии, если бы в процессе своего обучения у мастера и профессионального становления он не погружался в изучение законов стихосложения. Так, например, было принято осваивать пульсацию стиха, избранного в качестве основы для *аваза*, его внутреннюю акцентуацию, ритмические ударения и другие особенности текста, заучивая чередования ритмо-фонетических формул, символизирующих стихотворные стопы. За центральное звено этих формул были приняты различные формы арабского глагола *фа'аль* (действовать, لعل), к корню которого добавлялись разные комбинации других звуков.

Сложилось восемь таких основных ритмоформул, из сочетания которых можно было складывать разные метроритмические циклы:

глагол	ритмоформула	стопа ²⁸³
فعلون	fa' ūlun	U — —
فاعلن	fā' ilun	— U —

²⁸² Рейснер М.Л., Ардашникова А.Н. Персидская литература IX–XVIII веков: В 2 томах. Т. 1: Персидская литература домонгольского времени (IX – начало XIII в.). Период формирования канона: ранняя классика / отв. ред. Е.О. Акимовкина. М.: ООО «Садра», 2019. С. 11.

²⁸³ Знак «U» означает открытый слог с кратким гласным, знак «—» означает открытый слог с долгим гласным или закрытый слог с кратким гласным.

مفاعيلن	mafā'īlun	U — — —
فاعلاتن	fā'ilātun	— U — —
مستفعلن	mustaf'ilun	— — U —
مفعولات	maf'ūlātu	— — — U
مفاعلتن	mufā'alatun	U — U U —
متفاعلن	mutafā'ilun	U U — U —

С помощью этих слогов распознавался *аруз* избранного стиха, а путём многократных повторений слоговой комбинации все механизмы психоэмоциональной системы певца постепенно «вживались» в движение и дыхание стихотворения. Эта кропотливая работа над освоением текста приводит к созданию мелодических фраз (*джомле*) и, в конечном итоге, всей композиции.

Влияние классической поэзии на музыкальные жанры было очень мощным на протяжении веков, да и в наши дни оно продолжает доминировать. Нельзя сказать, что абсолютно все певцы должны следовать и следуют правилам *аруза*, но можно определённо утверждать, что понимание метроритмической структуры стиха и знание его интонационной природы значительно облегчают певцу путь к тонким уровням содержания избранного текста, делая в результате его интерпретацию поэзии наиболее изысканной и убедительной. Характерно, например, что некоторые инструменталисты-виртуозы прилагают особые усилия, чтобы освободить свои инструментальные композиции от диктата поэтических норм в музыке.

Певец должен прежде всего услышать внутреннюю музыку стиха, чтобы найти в арсенале *радифа* наиболее подходящее *гуше* в наиболее адекватном ладомелодическом модусе. Ориентируясь на жанр и содержание поэзии, певец формирует весь набор выразительных музыкальных средств: лад, звукоряд, характер выражения, эмоциональный настрой, темп, ритмический рисунок и т.д. Для исполнителя *аваза* принципиально важно добиться неповторимой,

индивидуально окрашенной интонации высказывания (лахн²⁸⁴, لحن), многообразия тембровых красок, особой манеры преподнесения звука.

Итак, качество *аваза* определяется следующими факторами:

1. качеством и свойствами поющего ГОЛОСА;
2. выбором поэзии;
3. сочетанием поэзии с музыкой;
4. умением спонтанного конструирования мелодии (создания *джомле*), неповторимостью интонации (*лахн*) и всесторонне убедительным способом выражения замысла (*байан*);
5. искусством сочетания поэтических и внесловесных элементов текста;
6. способностью к спонтанной координации с музыкантом-инструменталистом.

По поводу последней позиции заметим, что существует понятие *хамсази*, обозначающее совместное творчество. В вокально-инструментальных *саз-о авазах* чрезвычайно важно взаимопонимание между участниками этих спонтанных диалогов. Успех выступления зависит от того, насколько певец знаком с техническими возможностями, темпами, манерой и чувствами инструменталиста, с которым он выступает, и наоборот, насколько хорошо инструменталист чувствует певца. Это знание и понимание специфики искусства друг друга и обоюдных технических возможностей способствует тому, что каждый из них помогает раскрыться потенциалу партнёра с наилучшей стороны.

Оба музыканта должны чётко ощущать соразмерность всей структуры высказывания, деликатно передавая друг другу право вести диалог. Хотя автором замысла, идеологом высказывания и создателем всего художественного целого всё же является певец, без подлинного контакта с инструменталистом, отвечающим на *аваз*, ему не всегда суждено получить истинное наслаждение от творческого процесса. Если же контакт есть, причём, на самых тонких уровнях

²⁸⁴ Термин «лахн» в разные исторические периоды имевший разное толкование и обозначавший чаще всего некую мелодию, в последнее время употребляется как обозначение очень индивидуальной, личной реакции музыканта на имеющийся в его творческой работе материал.

взаимопонимания, то музыканты могут почувствовать себя в состоянии особого вдохновения (*халь*) и буквально обеспечить духовный «полёт» всем участникам звукомзыкальной коммуникации. Стоит ли напоминать о том, что создание *саз-о аваз* проходит в режиме спонтанного конструирования послания из множества канонических моделей музыкального текста (метод *бедахэ навази*)? Охваченные созидательным азартом, музыканты в такие моменты реально могут «вырвать» слушателей из реальности и увлечь их в мир высокого блаженства, не покидающего потом память переживших этот момент на долгие годы.

Не раз упоминавшийся здесь принцип построения музыкального высказывания, называемый *бедахэ*, нуждается в некотором дополнительном описании. Природа этого своеобразного умения чутко реагировать на меняющиеся условия создания художественного продукта лежит за пределами музыки, в самой жизни людей, которые должны постоянно и быстро приспосабливаться к меняющейся действительности. В народном творчестве существует множество способов коллективных игр, в которых изначальное задание быстро передаётся по цепочке от участника к участнику, и трудно предугадать, в каком виде это задание достигнет каждого из них. Таковы, например, поэтические забавы, в которых строка за строкой сочиняется целая поэма в установленном темпе и метроритме, и где, участники, быстро ориентируясь по последней рифме, иногда предлагают парадоксальное и часто оригинальное продолжение этого импровизированного сказания.

Подобными моментами насыщены поэтические диспуты, некоторые театральные формы и музыкальное искусство. Но далеко не всем обладателям подобных навыков доступны действительно яркие, впечатляющие по своей непредсказуемости и остроте воздействия способы соединения фантазии и широкого культурного опыта. Неслучайно, например, столь высоко оценивается зрителями искусство главного персонажа в театральном жанре *сьях-бази*²⁸⁵,

²⁸⁵ **Сьях** (букв. «чёрный») — ампула комического актёра, изображающего чернокожего слугу (привратника, эконома) в богатом доме, пройдоху и, одновременно, путаника и растяпу, но имеющего романтическую душу и вечного помощника влюблённым и несправедливо обиженным.

буквально «захватывающего» публику искромётным юмором, злой сатирой, мудрыми наблюдениями и романтическими духовными порывами. В принципе таких людей можно считать истинными носителями «культурного кода» своей цивилизации, поскольку они сосредотачивают в себе своеобразные узлы плотно переплетённых информационных нитей, сообщающих о духовном опыте, обобщённом народном характере и мире представлений целой нации.

В музыке нечто подобное проще увидеть в инструментальном исполнении, когда увлекшиеся совместным творчеством музыканты начинают проявлять чудеса фантазии. Для певца, связанного заданной поэзией, поле для спонтанного творчества не так обширно, но это не мешает опытным и особо чувствительным и вдохновенным исполнителям *аваза* воспользоваться каждым «глотком свободы» и каждое своё выступление сделать неожиданным и неповторимым. Подлинных мастеров *бедахэ* среди певцов всегда было не так уж много, а в наши дни, когда удобство европейской нотации освободило музыкантов от необходимости запоминания большого объёма материала и от удовольствия каждый раз творить свои звуковые сообщения заново, мастеров *бедахэ* становится всё меньше и меньше.

И вот, отдав дань многим (не всем) параметрам многогранного искусства *аваза*, вернёмся к главной, стержневой составляющей этого культурного феномена — к поющему голосу, без которого все перечисленные выше элементы *аваза* просто не имеют смысла. Только голос способен соединить все эти элементы в единое целое и вдохнуть жизнь в это творение, ибо *аваз* является *авазом* только когда он звучит. В этом он подобен всем священным текстам, приобретающим действенную силу и созидательную функцию только в процессе звучания.

Как известно, Иран — поющая страна. Пожалуй, здесь не найти ни одной семьи, в которой не было бы человека или даже нескольких людей, которые были бы способны украсить внутреннюю жизнь этой семьи, её будни и праздники приятными песнями вместе с игрой на различных инструментах. Но мало кто из этих людей мыслит себя певцами и реально является ими.

Есть немало людей, которые глубоко интересуются *радифом*, изучают все его детали, способны объяснить любую закономерность во взаимодействии элементов внутри системы *радифа* и даже способны воспроизвести какую-либо из версий *радифа* целиком наизусть. Есть даже среди них знатоки весьма высокого уровня, составившие и обнародовавшие свои собственные версии *радифа* и даже лично проиллюстрировавшие каждое *гуше*. Один из наиболее авторитетных мастеров такого рода — Махмуд Карими, известный мастер *радифа* и педагог, чей труд был опубликован крупным иранским исследователем Мохаммадом Таги Мас'удийе²⁸⁶.

К слову сказать, история сохранила крайне мало сведений о практике преподавания собственно вокала в былые времена. Встречаются разнообразные упоминания обучения инструменталистов у того или иного мастера, при этом очевидно, что в ряде случаев музыкант, играя на инструменте, ещё и пел. Из биографий некоторых певцов иногда следует, что они учились у инструменталистов. Однако чётких сведений о том, как традиционно осуществлялось воспитание певцов, не сохранилось, что косвенно свидетельствует о том, что всё-таки это была довольно закрытая практика. С другой стороны, совершенно очевидно, что как бы прилежно человек ни занимался музыкой, как бы глубоко он ни проникал в правила музыкального творчества, чтобы стать певцом, ему нужно было родиться певцом, появиться на свет уже с необъяснимым даром певческого голоса.

Всё остальное, о чём здесь шла речь, включая глубокое знание поэзии, *радифа*, освоение множества технических приёмов и упорная практика укрепления голоса (пение в струях водопада или под мостами) — это лишь «шлифовка» того чудесного драгоценного «бриллианта», который называется ГОЛОСОМ.

²⁸⁶ Мас'удийе Мохаммад-Таги. Радиф-э авазии-е мусиги-е соннати-е Иран бэ ревайат-э Махмуд Карими [Вокальный радиф традиционной музыки Ирана в версии Махмуда Карими]. Тегеран: 1995.

Искусство *аваза*, выкристаллизовавшееся в самом высоком слое иранской музыкальной культуры, оказало мощнейшее воздействие на все прочие сферы художественного творчества в огромном регионе Ближнего и Среднего Востока, проникнув в различные слои музыкальной культуры (благородная эстрада, разнообразные формы нарративного творчества, звуковая практика странствующих религиозных проповедников и др.). Поэтому *аваз* можно считать универсальным явлением иранской музыкальной культуры, значимым для всех её слоёв. Обоснованию этого тезиса посвящаются следующие разделы диссертации.

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ВЫСОКОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕНИЯ АВАЗ В ИРАНЕ И ЕЁ ВЫДАЮЩИЕСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Сохранившихся материальных памятников музыкальной жизни древних иранцев не так много, однако сопоставление многообразных археологических находок, исторических свидетельств, литературных источников позволяет исследователям создать достаточно полную и убедительную картину данной музыкальной культуры, особенно в её **высоком слое**.

К наиболее ранним свидетельствам развитости высокого музыкального искусства на территории Ирана относятся рисунки на печатях, глиняные фигурки и каменные барельефы. Находок подобного рода – несколько десятков в разных провинциях Ирана.

Среди них — изображение женского придворного ансамбля на цилиндрической печати, найденной во время археологических раскопок в местности Чога Миш (современная провинция Хузестан) и датированной 4-м тысячелетием до н.э.²⁸⁷ (см. *Рис. 1*).

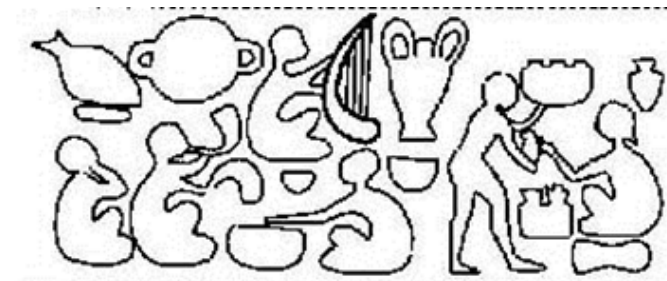


Рис. 1

²⁸⁷ Поселение эпохи неолита Тапех-йе Чога Миш относится к 6800 г. до н.э. В 1961–1978 гг. Институт Востока (Oriental Institute) университета проводил здесь системные археологические раскопки (11 экспедиций), выявившие огромную роль этого густонаселённого пункта в древней истории региона Ближнего и Среднего Востока со времён архаики до расцвета Сусианы (или Элама). Результаты нескольких экспедиций под руководством Пинхаса Делюгаза и Элен Кантор (1961–1966) были обнародованы в докладах научному сообществу [см.: *Kantor H. and Delougaz P. Chogha Mish. Vol. 1: Text: The First Five Seasons, 1961–1971. Chicago: The University of Chicago, Oriental Institute Publication 101, 1996; Abbas A. Chogha Mish II. The development of a prehistoric regional center in lowland Susiana, Southwestern Iran. Final report on the last six seasons of excavations, 1972–1978. Chicago: The University of Chicago, The Oriental Institute, 2008*].

Проанализировавшие данный артефакт учёные Чикагского университета пришли к заключению, что данное изображение является первым иконографическим свидетельством существования в данном регионе ансамблевого и даже, возможно, оркестрового музицирования: учитывая возможность размещения на маленькой поверхности печати только нескольких фигурок, каждый из нарисованных здесь музыкантов может представлять соответствующую группу инструментов в оркестре (струнные, духовые и ударные). Нельзя не заметить, что солистка (а фигурки идентифицированы археологами именно как женский ансамбль) помогает себе характерным для ближневосточных (например, египетских) певцов жестом, прислоня ладонь правой руки к уху.

О том, что данная картина характеризует ситуацию досугового наслаждения музыкой во дворце или в богатом доме, свидетельствуют размещённые в разных частях рисунка символы изобильного пиршества (рыба на блюде, кувшины с вином, чаши). Живая сценка дополнена фигурами хозяина пира, сидящего на подушках за накрытым столом, и слуги с подносом, готового наполнить вином подставляемый ему господином бокал.

Обратим внимание на то, что на многих аналогичных изображениях фигуры певцов чрезвычайно выразительны и в пластических формах передают определённые способы звукоизвлечения, близкие певческой технике египетских гимнопевцев. Различные вспомогательные приёмы управления звуком при помощи специальных движений рук запечатлены и в великолепных фигурках из обожжённой красной глины, найденных в провинции Гилян (датируются 3500 г. до н.э.) (*Рис. 2*). Например, положение рук поющей женщины на среднем рисунке более всего напоминает типичные жесты народных плакальщиц, как бы «вытряхивающих» звук из ротовой полости.



Рис. 2

В IV в. до н. э. Великая персидская империя пала под натиском войск Александра Македонского, и началась эпоха активного взаимодействия с греческой культурой. Несмотря на то, что греческое влияние на Персию было ощутимым, не менее мощным оказалось проникновение персидских культурных элементов через Грецию в европейскую культуру. Когда персидские цари (Сасаниды) вернулись к власти, начался процесс возрождения былого могущества и древних традиций, в том числе музыкальных. Известно, что в правление Ардашира I²⁸⁸ (III–IV вв.) общество разделилось на различные сословия, и музыканты составили отдельную социальную группу, занявшую особое положение при дворе. Другой правитель, Бахрам Гур (421–439), был настолько привержен музыке и литературе, что распорядился доставить из Индии несколько сотен музыкантов, певцов и танцоров.

Значимость фигуры придворного певца в этот период необычайно возросла: певцы были не только украшением придворного церемониала и воплощением величия и роскоши двора, но также выполняли функции хранителей династийных историй и советчиков правителя (см. Рис. 3). История и предания сохранили имена самых знаменитых придворных певцов той эпохи, таких как Барбад, Накиса, Саркис, Рамтин и др.

²⁸⁸ Ардашир I, или Ардешир I (известный также как Ардашир Объединитель (شاهدرا), Ardašīre Vâbakân) — основатель империи Сасанидов, объединитель завоёванных земель в единое государство, которому он дал имя Иран.

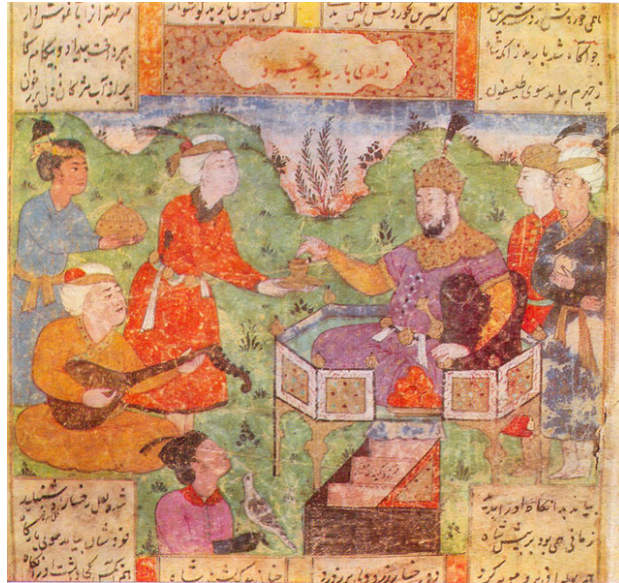


Рис. 3.

Иллюстрация бухарского художника Мухаммед-Мукима к одной из рукописей «Шахнаме» (1664) с изображением певца Барбада, улаждающего слух правителя Хосрова Парвиза во время отдыха на охоте.

В мировой истории нередки примеры особых взаимоотношений между правителями, получившими изысканное воспитание и часто являющимися утончёнными знатоками музыки и поэзии, и их придворными музыкантами. Эти взаимоотношения выражались не только в широких привилегиях и разнообразных милостях со стороны патронов по отношению к своим фаворитам, но и порой в реальном влиянии музыкантов на государственные дела и политику своих покровителей.

Интересно, что за пределами индоевропейского мира подобную функцию музыканта-советчика мог выполнять не певец, а прославленный исполнитель-инструменталист. Так, не очень известный, но всё же имевший место в истории Азии факт запечатлён в монгольском «Сказании об Аргасуне-хурчи», придворном музыканте Чингисхана, которому не просто доверялось управлять государством в

отсутствие Сына Неба, но и дозволялось критиковать его за недосмотры во внешней и внутренней политике²⁸⁹.

Как видим, с момента формирования коммуникативной пары «просвящённый правитель — экстраординарный музыкант» в истории некоторых культур запечатлеваются конкретные имена выдающихся певцов и их царственных покровителей, сыгравших ключевую роль в развитии слоя классической музыки. История Ирана здесь не исключение. Особенно запомнился древнему миру роскошью своего двора и изобретательностью в формах организации досуга уже упоминавшийся нами шахиншах Хосров Парвиз II (590–628). Как все сасанидские правители, и даже более своих предшественников Хосров Парвиз уделял музыке и музыкантам серьёзное внимание. В хрониках, например, отмечено, что во время церемонии открытия плотины на реке Деджиле (на территории современного Ирака), музыканты были в числе почётных гостей и, более того, располагались рядом с *остандарами* (губернаторами).

Легендарные или полуполюгендарные музыканты сасанидской эпохи широко упоминаются в источниках более позднего исламского периода. Среди этих имён наибольшую популярность приобрел музыкант по имени **Барбад**. В частности, это имя можно найти в поэзии Мохалляди Горгани²⁹⁰. В некоторых случаях имя музыканта зафиксировано как Барбод²⁹¹. В арабских источниках встречаются также более далёкие от персидского оригинала версии того же имени — Фахльваз, Фахльбаз, Бахлтбанд и т.д.²⁹². В книге «Аль Мусиги аль Кабир»

²⁸⁹ Пересказ «Сказания об Аргасуне-хурчи» содержится в труде учёного-ламы Лубсана Данзана «Алтан Тобчи» («Золотое сказание») [Данзан Лубсан. Алтан Лобчи (Золотое Сказание) / Пер. с монг., введ. и коммент. Н.П. Шастиной. М.: Наука, 1973. С. 201–206].

²⁹⁰ **Горгани Фахр ад-дин Асад** (даты рождения и смерти неизвестны), персидский поэт XI в. из г. Горгана (в настоящее время административный центр провинции Голестан). Автор поэмы «Вис и Рамин» (1048 или около 1054 г.).

²⁹¹ Дэххода, 1940. Страница «Барбод» в эл. версии: URL <https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary/53407/%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D8%AF>, дата обращения 15.02.2022

²⁹² Boyce M. A Word-List of Manichaean Middle Persian and Parthian. Tome II (Acta Iranica), troisième Série, N 2/3, Leiden, 1973–1977. 1975. Pp. 75–77.

(«Большая книга о музыке») аль-Фараби²⁹³, изданной в Каире, использовано имя Фахльбас.

Однако известный канадский иранист Артур Кристенсен в своей книге «Иран времени Сасанидов» пишет, что такие формы имени этого музыканта, как Бахльбаз, Пахльбас и подобные являются искажениями его реального звучания, противоречащими нормам пехлевийского языка. Учёный считает такой вариант имени прославленного музыканта как Барбад единственно правильным, потому что типично пехлевийское окончание «бад» (или «пат») обозначало «принадлежность к чему-то», «обладание чем-то»²⁹⁴. Учитывая, что корень слова «бар» входит и в слово «дахбар» (дворец), то две части имени в совокупности могут быть переведены как «человек дворца», «организатор дворцовых церемоний», «церемониймейстер». Впрочем, подчеркнём, что речь идёт именно о переводе имени музыканта, а не о наименовании его должности.

Вопрос реального имени легендарного музыканта поднимается, в частности, в работе таджикского исследователя Т. Мардони: «Имя знаменитого певца и мелодиста сасанидской эпохи Борбада — придворного музыканта Хосрова II Парвиза (590–628) — было широко известно не только при его жизни, но и после смерти. Об этом свидетельствуют краткие упоминания и рассказы о нём средневековых арабских и персидско-таджикских источников²⁹⁵, авторы которых

²⁹³ **Абу Наср Мухаммад ал-Фараби** (870–950) — крупнейший представитель средневековой мусульманской науки философии, автор концептуального труда «Китаб ал-мусика ал-кабир» («Большая книга о музыке»), обобщившего все достижения европейского и арабо-персидского музыкознания своей эпохи [См. Даукеева, 2002].

²⁹⁴ Кристенсен, А. Иран дар замане Сасаниян [Иран времён Сасанидов]. Тегеран: Седаё Моасер, 2014. С. 484. **Среднеперсидский язык** (пехлевийский, пехлеви́ (букв. «парфянский»); самоназвание *парсиг* — «персидский») — мёртвый среднеиранский язык юго-западной группы.

²⁹⁵ Т. Мардони называет такие изданные и доступные источники: *ал-Джахи́з*. Китаб-ал-хайван: В 2 томах. Т. 2. Бейрут, 1968. С. 623–624; *Абул-л-Фарадж ал-Исфахани*. Китаб ал-агани: В 9 т. Т. 5. ар-Рийяд, б.г. С. 55; *Ибн ал-Факих ал-Хамадани*. Мухтасар китаб ал-булдан. Лейден, 1885. С. 158–159; *ал-Истахри*. Ал-Масалик ва-л-мамалик (персидский перевод). Тегеран, 1961. С. 208; *Ибн Абду Рабах*. Ал-Икд ал-фарид: В 7 томах. Т. 2. ал-Кахира, 1965. С. 182; *Абу Али Бал'ами*. Тарджама-йи та'рих-и Табари. — Техран, 1959. С. 221–222; *Йакут ал-Хамави*. Му'джам ал-булдан: В 5 т. Т. 3. Бейрут, (б.г.). С. 319–321; *Закарийа ал-Казвини*. Асар ал-билад ва ахбар ал-ибад. — Бейрут (б.г.). С. 235, 343, 440–442.

дают это имя в самом различном написании»: Борбад, Барбад, Бахлабад, Бахлабаз, Балхабад, Балхабаз, Фахрабад, Фахрабаз и т.д.²⁹⁶

Местом рождения Барбада считается либо город Джахром в современной провинции Фарс, либо Мерв в сегодняшней провинции Хорасан. Так, **Эбн-э Хордадбех**²⁹⁷ в книге «Китаб ал-лахв ва-л-малахи», содержащей сведения о музыкальных инструментах и музыке сасанидской эпохи, а также некоторую информацию о жизни Барбада и Саркеса, и Са'алеби²⁹⁸ в книге «Тарар ахбар молук аль Ферс» считают местом рождения Барбада Мерв. Но Шамс Гейс Рази в книге «Аль моуджам фейма авир аш'ар аль Аджам» («Свод правил персидской поэзии»)²⁹⁹ указывает в качестве родного города Барбада Джахром. Также в «Шахнаме» Фирдоуси, где наиболее подробно даётся биография этого музыканта, местом его рождения назван Джахром. Исследователей смущает также то обстоятельство, что в одном старом рукописном экземпляре книги «Аль моуджам фейма авир аш'ар аль Аджам», переписанном в 1373–1379 гг., в отличие от

²⁹⁶ *Мардони Т.* Борбад в «Шахнаме» Фирдоуси и «Шахнаме» Ас-са'Олиби // Иран-наме. Научный востоковедческий журнал. 2012. № 4 (24). С. 131.

²⁹⁷ **Эбн-э Хордадбех, Абу-ль-Касим Убайдаллах ибн Абдаллах ибн Хордадбех** (ок. 820 — ок. 912/913 или 850) — знаменитый мусульманский географ, потомок знатного персидского рода, создавший новый стиль географии, основанный на актуальной информации о торговых путях и проживающих в их зоне многочисленных народах, получаемой от купцов и путешественников, имеющих реальное представление об описываемых объектах. Автор известной «Книги путей и странствий» («Китаб ал-масалик ва-л-мамалик»), насыщенной подробными сведениями об истории и географических объектах всего Халифата и сопредельных регионов, в том числе о славянах и русах. Как человек высокой культуры Эбн-э Хордадбех обладал обширными познаниями в разных областях жизни, в том числе в музыке, он был учеником одного из ведущих музыкантов своего времени Исхака Мусиги и написал два примечательных труда: «Книга о культуре музыкального восприятия» («Китаб ал-адабу-с-сама'и») и «Книга увеселения и удовольствий» («Китаб ал-лахв ва-л-малахи»).

²⁹⁸ **Абу Мансур Абд-ал-Малик б. Мухаммад ас Са'алеби** из Нишабура (961–1038) — арабский филолог и историк иранского происхождения, составитель 4-томной антологии арабской поэзии, автор книги «Избраннейшие сведения о царях персов и их жизнеописания», в которой излагаются факты истории правления Сасанидов, в частности постройка Хосровом I Ануширваном оборонительной Дербентской стены для защиты от северных соседей, в том числе русов.

²⁹⁹ *Рази Шамсэддин Мохаммадэбне Гейс.* Альмоджам фи Маабир Ашаар Альаджам, ред: Мохаммад Газвини [Лексика в критериях поэзии иранцев]. Тегеран: издательство Тегеранского университета, 1957. В работе использованы два варианта данного источника: *Рази Шамсэддин Мохаммадэбне Гейс*, 1957, изданный в Тегеране на персидском языке и *Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази*, 1999, выпущенный в серии «Памятники письменности Востока» в переводе на русский язык.

других экземпляров, вместо Барбад-э Джахроми, указано Барбад-э Мехри³⁰⁰. Это новое добавление к имени музыканта наводит исследователей на различные догадки. Предполагается даже, что Барбад сочувствовал митраизму (*мехр* – второе название этой религии), поскольку в его время эта вера была широко распространена (и в этом случае он должен был в определённый момент преследоваться за свои убеждения). Другое значение слова «мехр» — молитва или короткая молитва. Кроме того, во времена Барбада употреблялось такое понятие, как *мехр сарай* — исполнитель религиозных песнопений³⁰¹, что косвенно позволяет трактовать выражение *Барбад-э мехри* как Барбад-музыкант.

Существует несколько широко известных историй о Барбаде полулегендарного характера, с разного рода преувеличениями³⁰². Упоминается, например, легенда о том, что Барбад из-за зависти **Саркаша**, который на ту пору являлся главным музыкантом двора, никак не мог добиться аудиенции шаха Хосрова Парвиза, чтобы продемонстрировать ему своё искусство. В конечном итоге ему удалось войти в доверие к придворному садовнику по имени Мардуйе, позволившему ему подняться на дерево напротив места отдыха Хосрова Парвиза, где он смог музицировать и добиться своим искусством внимания шаха. Другая легенда, встречающаяся в преданиях многих народов по отношению к различным героям, гласит об истории смерти любимого шахского коня Шабдиза, обладавшего невероятной красотой. Ни у кого не хватало храбрости сообщить Хосрову Парвизу об этой беде. Тогда Барбад запел под свой аккомпанемент очень

³⁰⁰ *Рази Шамсэддин Мохаммадэбне Гейс*. Альмоджам фи Маабир Ашаар Альаджам, ред: Мохаммад Газвини [Лексика в критериях поэзии ранцев]. Тегеран: издательство Тегеранского университета, 1957. С. 200, примеч. 17.

³⁰¹ *Бойс М.* Зороастрийцы. Верования и обычаи / Перевод с англ. и примеч. И.М. Стеблин-Каменского. Послесл. Э.А. Грантовского. М.: Наука, 1988. С. 57.

³⁰² Т. Мардони, например, приводит в сравнении сюжеты из главы «Дастан-и Борбад-и ромишгар» («Сказание о музыканте Борбаде») в «Шахнаме» Фирдоуси и аналогичные ситуации в главе «Кыссат Фахлабад ал-мутриб» («Сказание о музыканте Фахлабаде») из книги «Гуарар ахбар мулук ал-фурс ва сийарухум» («Избраннейшие сведения о царях персов и их жизнеописания») Абу Мансура ас-Са‘алиби (961–1037), в научных кругах сокращённо называемой «Шахнаме» ас-Са‘алиби [см.: *Мардони Т.* Борбад в «Шахнаме» Фирдоуси и «Шахнаме» Ас-са‘Олиби // *Иран-наме*. Научный востоковедческий журнал. 2012. № 4 (24). С. 131–140].

грустную песню, и через поэзию и пение дал понять шаху, что его любимец погиб³⁰³.

Наконец, существует история о заточении Хосрова Парвиза в тюрьму по приказу его сына Шируйе и последующей гибели шаха. Барбад после этого отрубает себе четыре пальца левой руки, чтобы больше не быть в состоянии прижимать *пардэ*³⁰⁴, и сжигает свой инструмент. У этой легенды важная культурно-типологическая подоснова: речь здесь идёт не только о верности музыканта своему другу и покровителю, а о разрушении упомянутой выше «коммуникативной пары», в которой музыкант безвозвратно теряет единственного слушателя своих творений и не видит смысла в дальнейшем служении музыке³⁰⁵.

Барбаду приписывается создание репертуара песнопений, систематизированного в соответствии с зороастрийской календарной традицией, где каждый напев имел своё название и соответствовал одному из 360 дней года и конкретному дню недели (в старых трактатах эти мелодии обозначались арабским словом *лахн*³⁰⁶, а в настоящее время в персидской литературе по отношению к ним используется слово *аханг*³⁰⁷).

С творчеством Барбада связано понятие *хосрованият* (мн. число от *хосровани* – «царственные песни»), которое в исламский период передавалось в арабском

³⁰³ Об этих историях в подробностях можно прочитать в работе Таджиддина Мардони: *Мардони Т. Борбад в «Шахнаме» Фирдоуси и «Шахнаме» Ас-са‘Олиби // Иран-наме. Научный востоковедческий журнал. 2012. № 4 (24).*

³⁰⁴ *Пардэ* — навязные лады на грифе струнных щипковых инструментов.

³⁰⁵ Напомним о сходной китайской легенде о музыканте Бо Я, который, узнав о смерти своего друга Чжун Цзыци, разбивает свою цитру *цинъ*, будучи уверенным, что ушедший друг был единственным понимающим слушателем его музыки.

³⁰⁶ *Лакн* — арабское слово, которое допускает перевод на русский язык словом «мелодия», но не в значении термина, а в широком понимании. Помимо этого, термин *лахн* может употребляться в среде певцов в особом значении манеры пения или качества, окраски звука. Когда говорят о «старых *лахнах*», имеют в виду не старые мелодии, а свойства звука, характерные для пения мастеров прошлого.

³⁰⁷ См.: *Дэххода Али Акбар Dehhoda Ali Akbar. Loghatname. Толковый словарь: В 7 т. Тегеран: Изд. Тегеранского университета, 1940; Кристенсен А. Иран дар замане Сасаниян [Иран времён Сасанидов]. Тегеран: Седаёе Моасер, 2014. С. 160. Аханг* — (перс: آهنگ) мелодия, песня.

языке понятием *торог-оль малюкие*, то есть «царские лады»³⁰⁸. Мохаммад Таги Бахар говорит, что *хосрованият* — это поэзия, которая была сочинена для бога, шахов, царей и священнослужителей³⁰⁹. Сейчас, по прошествии многих веков трудно представить себе, как именно звучали эти мелодии *хосрованията*. Но, по свидетельству Бахара, в средневековых арабских исследованиях о поэзии и литературе существует множество упоминаний об этих удивительных произведениях. При этом можно заметить определённое противоречие в понимании этого термина арабскими и персидскими авторами, поскольку арабы относят *хосрованият* к разряду ритмизованных прозаических текстов (т. н. *моса'джа*), не имеющих поэтического размера, в то время как персидские авторы пишут об этом жанре как о распеваемой силлабической поэзии. Удивительно, но при этом в книге персидского автора Шамса Гейса Рази встречается такое высказывание: «Барбад пел для Хосрова Парвиза свои *лахны*, которые назывались *хосровани* и были восхвалениями шаха. Основой этих мелодий была проза, и никакой поэзии в них не использовалось»³¹⁰.

По каким-то причинам у Фирдоуси нет упоминаний о том, что Барбад был автором *хосрованията*, однако неоднократно говорится о том, что певец был великолепен в исполнении героических песен *пахлавани дуруд* или *пахлавани соруд*³¹¹. Эти упоминания важны, так как из-за недостатка информации в российской литературе сложилось мнение, что песни Барбада носили исключительно любовно-лирический характер³¹².

³⁰⁸ Сафват Дариуш. Пажухеши кутах дарбарейе остадане мусиги ва альхане мусигие Ирани [короткое исследование о мастерах и мелодиях иранской музыки]. Тегеран: издательство Министерство культуры и искусств. 1971. С. 20.

³⁰⁹ Бахар Мохаммад Таги. Сабк шенаси [стилистика персидского языка]: В 3 томах. Тегеран: Амир Кабир. 2012. С. 13.

³¹⁰ Рази Шамсэддин Мохаммадэбне Гейс. Альмоджам фи Маабир Ашаар Альаджам, ред: Мохаммад Газвини [Лексика в критериях поэзии ранцев]. Тегеран: издательство Тегеранского университета, 1957. С. 300–301.

³¹¹ Соруд — (перс: سرود) мелодия, песня.

³¹² Так, Е. Э. Бертельс, исходя из характеристики творчества Барбада в поэзии Низами, полагает романтическую лирику главным содержанием наследия великого певца [Бертельс Е.Э. Избранные труды в 5 т. Т. 1: История персидско-таджикской литературы. М.: Изд-во восточной литературы, 1960. С. 193].

До наших дней дошли названия многих песен Барбада. В «Шахнаме» Фирдоуси упоминается мелодия «Дадафарид» (чудесное исполнение которой, раздававшееся из древесной кроны, потрясло Хосрова своей проникновенностью)³¹³. Песня «Сабз дар сабз» указана в поэме Низами Гянджеви «Хосров и Ширин». В ряде случаев эти названия представляются не реальными, а придуманными уже самими поэтами на основании информации из времён правления Хосрова Парвиза. Например, название «Тахт-э тагдиси» (или «Тагдис») (букв. «бесценный трон»), которое в книге «Борхан Гатэ»³¹⁴ считается 5-ой мелодией из 30 *лахнов* Барбада, в действительности было дано большому трону, сделанному из слоновой кости и сандалового дерева с золотыми подлокотниками и изысканной резьбой, считавшемуся одним из уникальных царских сокровищ Хосрова Парвиза. Название «Гяндж-э бад авард» (букв. «сокровище, принесённое ветром»), якобы относящееся к одному из 30 *лахнов*, на самом деле получил парусник с ценностями римского императора, случайно прибитый ветром к берегам Ирана и доставшийся в результате Хосрову Парвизу³¹⁵. Подобные названия, кроме книги «Борхан Гатэ», встречаются также в поэзии персидских классиков, например, в произведениях Манучехри³¹⁶ и Низами³¹⁷.

С точки зрения Кристенсена, отмечающего особую консервативность «восточных» музыкантов в отношении к каноническому репертуару, существует большая вероятность того, что мелодии Барбада до сих пор сохраняются в практике иранской классической музыки³¹⁸.

³¹³ Однако ас-Са'олиби пишет, что эта песня известна ныне под названием «Йазданафарид» [Мардони Т. Борбад в «Шахнаме» Фирдоуси и «Шахнаме» Ас-са'Олиби // Иран-наме. Научный востоковедческий журнал. 2012. № 4 (24). С. 136].

³¹⁴ *Табризи Мохаммад Хосейн-ибнэ Халафэ*. Борханэ Гатэ. Энциклопедия в 5 томах / Ред. Мохаммад Моин. Тегеран: Амир Кабир. 2014.

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ **Манучехри (Абу Назим Ахмад ибн Ахмад ибн Кауз Манучехри** ([перс.](#) دم‌ح‌ا ن‌ب‌ا دم‌ح‌ا م‌ج‌ن‌وب‌ا), также известен как **Манучехри Дамхани**) (? — 1040-1041, Дамхан) — персидский поэт XI века. Служил при дворе прикаспийских правителей, затем Газневидов, управлявших Восточным Ираном и Афганистаном. Стихи Манучехчи близки бедуинской арабской поэзии.

³¹⁷ *Кристинсен А.* Иран дар замане Сасаниян [Иран времён Сасанидов]. Тегеран: Седаё Моасер, 2014. С. 160.

³¹⁸ Там же: 343.

Источники преподносят различные версии смерти Барбада. Первая из них говорит, что его из зависти отравил Саркес (Саркеш), вторая указывает другое имя «отравителя» – также придворного музыканта **Рушака**³¹⁹. «Но, все же, достовернее выглядит версия Фирдоуси, подтверждаемая данными ряда других авторитетных источников, восходящих к пехлевийским корням, согласно которым Борбад после смерти Хосрова отправляется в Исфахан и остается там»³²⁰.

Другая упомянутая выше личность – придворный музыкант Хосрова Парвиза Саркеш, который до появления Барбада возглавлял дворцовый музыкантский цех и на всю страну славился своими талантами. Его имя фигурирует в источниках в различных вариантах: Саркаш, Саркаб или даже Саргаб. По одной из версий его настоящее имя Серджиус, и он был греком³²¹. Но на основании следующих строк из поэзии Фаррохи Систани³²² можно сделать вывод, что Саркеш и Саркаб были вообще разными людьми:

Твои поэты подобны Рудаки и Шахиду,

Твои музыканты подобны Саркешу и Саркабу.

У Манучехри Горбани и других поэтов можно встретить имена иных не уступающих Барбаду в мастерстве певцов, таких, например, как **Бамшад** или **Рамгин**³²³ (он же Рам³²⁴ или Рами). Среди прочих блистательных певцов заметно

³¹⁹ Boyce M. A Word-List of Manichaean Middle Persian and Parthian. Tome III (Acta Iranica), troisième Série, N 2/3, Leiden, 1977. P. 758.

³²⁰ Мардони Т. Борбад в «Шахнаме» Фирдоуси и «Шахнаме» Ас-са‘Олиби // Иран-наме. Научный востоковедческий журнал. 2012. № 4 (24). С. 139.

³²¹ Одно из самых спорных мнений принадлежит Е.Э. Бертельсу, который полагал, что имя Саркаш есть искажённое армянское Саркис [Бертельс Е.Э. Избранные труды в 5 т. Т. 1: История персидско-таджикской литературы. М.: Изд-во восточной литературы, 1960. С. 221, прим. 80].

³²² **Фаррохи Систани**, Абу-ль-Хасан Али ибн Джулуг (? — 1037–38), персидский поэт, автор панегирических касыд, преимущественно посвящённых султану Махмуду Газневи. Известны его касыда "Даггах" ("Пастбище, где клеймят лошадей") с великолепным описанием пейзажа, касыда по случаю похода Махмуда Газневи в Индию (1025) и элегия на смерть султана. Ему же приписывается создание поэмы "Шахриярнаме". Считается автором особого выразительного стиля, породившего целое направление последователей и подражателей. Неоднократно переиздавался (напр. Диване Хаким Фаррохийе Систани. Тегеран, 1335 с. г. х. (1957).

³²³ Под этим именем певец упоминается в поэзии Манучехри.

имя некоего **Накисы**, или Нагисы. Автор книги «Борхан Гатэ» пишет о нём как о знаменитом *чанги* Хосрова Парвиза, то есть о специальном музыканте, играющем на арфе *чанге*³²⁵. Низами также описывал его мастерство игры на *чанге*, но при этом нередко, в частности, в поэзии Хакима Санаи³²⁶ отмечается, что у Накисы был также очень хороший голос, и что он был замечательным певцом. Ему приписывается создание мелодии «Джам-э даран», которая напоминает *гуше* Джам-э даран в авазе Баят-э Эсфахан, исполняющемся в *дастгахе* Хомаюн³²⁷.

Жизнь двора постоянно была наполнена разнообразными событиями: праздниками, приёмами, свадьбами, траурными церемониями, — и по каждому случаю для впечатляющего и оптимально эффективного проведения события двору требовались разнообразные исполнители, мужчины и женщины, владеющие соответствующим репертуаром и обладающие соответствующими талантами. В условиях жёсткой конкуренции и напряжённости службы при дворе, полной неожиданностей и требующей постоянной мобилизованности творческих сил, музыканты неустанно работали над совершенствованием собственного репертуара и, главное, индивидуальных свойств своего голоса. Ведь именно уникальность, незаменимость индивидуального искусства становилась залогом стабильности положения музыканта в придворном сообществе. Доказательством тому служат разнообразные случаи, записанные в царских хрониках, когда певец

³²⁴ Так именуется музыкант в стихах персидского поэта Хакани (1120–1190), жившего в Табризе и творившего в основном в жанре касыды.

³²⁵ *Табризи Мохаммад Хосейн-ибнэ Халафэ*. Борханэ Гатэ. Энциклопедия в 5 томах / Ред. Мохаммад Моин. Тегеран: Амир Кабир. 2014.

³²⁶ **Хаки́м Санаи́**, Хаки́м Абу́л-Ма́джд Ма́дждуд ибн Ада́м Санаи́ Га́знави — персидский поэт, живший на рубеже XI–XII веков в г. Газни (современный Афганистан). Служил при дворе Бахрамшаха Газнави (правил в 1117–1157 гг.). Сопровождая шаха в его военной экспедиции в Индию, поэт встретил там суфийского проповедника Лай-Кура, после чего оставил двор и погрузился в постижение суфийской философии, создав первый основополагающий труд суфийского направления «Хакикат аль-Хакика» («Окружённый стеной сад Истины»), до сих пор считающийся главным учебным пособием для суфия. Внёс мистическое мировоззрение и суфийскую терминологию в ведущие жанры персидской поэзии (*касыда*, *газаль*, *маснави*), что впоследствии было воспринято другими поэтами, в частности, Джаладдином Руми.

³²⁷ *Сафват Дариуш*. Пажухеши кутах дарбарейе остадане мусиги ва альхане мусигие Ирани [короткое исследование о мастерах и мелодиях иранской музыки]. Тегеран: издательство Министерство культуры и искусств. 1971. С. 81, 87, 98.

вызывал на себя гнев владыки, однако в конечном счете даже тяжёлые провинности прощались любимцам царей и не влекли за собой серьёзных лишений³²⁸.

После завоевания Ирана арабами традиции и сам уклад жизни персидских шахов были во всём объёме переняты новыми правителями империи. Что касается музыкальной жизни халифата, то роль иранской музыки была здесь изначально ведущей. В значительной мере это обусловлено чрезвычайной разработанностью мелодического материала иранской музыки, «разнообразие жанров традиционной музыки арабов доисламского периода (*джахилийя*) обусловила поэзия, в то время как мелодика напевов не отличалась богатством интонаций»³²⁹.

Первые десятилетия исламского периода³³⁰ в Иране проходили для музыкальной культуры региона крайне напряжённо и переменчиво. Напомним, что до распространения ислама значительная часть территорий, населённых арабскими племенами, фактически была провинцией сасанидского Ирана и что так или иначе иранские музыкальные традиции имели распространение в этих землях. С наступлением периода четырёх «праведных халифов» (632–661) отношение к музыке со стороны властей постоянно менялось. Так, халиф Абу Бакр (632–634) запретил все виды музыки кроме поминальных песен *на'иха* (ед. ч. *наух*), в его время музыкальная деятельность носила в основном скрытый характер, поскольку любые проявления свободного музицирования жестоко наказывались.

³²⁸ Здесь можно обратить внимание на сюжет из «Шахнаме» Фирдоуси, когда Хосров, узнав о кознях Саркеша, всемерно препятствовавшего появлению Барбада во дворце, строго пожурил певца, но не применил к нему никаких санкций. В поэме же ас Са'леби Хосров, получивший доказательства прямой причастности Саркаша к смерти Барбада, в пылу гнева отдаёт распоряжение казнить завистника, но тут же отменяет приказ, боясь потерять и этот дорогой ему голос.

³²⁹ Шамилли Г. Б. К истории зарождения музыкальной культуры Исламской цивилизации (610–661 годы) // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 10 (148). Филология. Искусствоведение. Вып. 30. С. 178.

³³⁰ Здесь имеются в виду как собственно первые десятилетия ислама (610–632), так и последующий период «праведных халифов» (632–661).

Сменивший его Умар ибн аль-Хаттаб (634–644), напротив, относился лояльно как к самой музыке, так и к омузыкаленному чтению священных текстов и самого Корана. При Усмани ибн Аффане (644–656) уже вошло в обычай содержать при богатых домах музыкантов и украшать их выступлениями благородные собрания знати. Наконец, четвёртый халиф Али ибн Абу Талыб (656–661) «...был первым, кто открыто расширил фактическую протекцию изящным искусствам и литературе своим собственным серьезным изучением наук, поэзии и музыки»³³¹.

В целом рассматриваемый период, если говорить о поле музыкальной культуры, характеризуется постепенным усваиванием арабской социальной верхушкой нового общества одного за другим различных элементов заимствованной от иранцев системы музыкальных традиций, к тому времени уже чётко структурированной и разработанной в деталях. Не всё и не сразу входило в культурный обиход арабской элиты, но путём последовательного синтеза иранских, арабских и отчасти византийских традиций создавался новый слой придворной и, шире, элитарной культуры. К новым явлениям арабской дворцовой музыкальной практики можно отнести становление традиции мужского музицирования (в отличие от практиковавшегося ранее института больших групп певиц-рабынь). Большая часть певцов-мужчин по своему происхождению были либо иранцами, либо представителями народов, развивавшихся в лоне иранской культуры.

Характерный стиль придворного пения, отличающийся высоким уровнем эмоциональной подачи и свободным развёртыванием во времени, не зависящим от метрической пульсации, получил название *гина*³³², или *гина' ал-ракик* («изящное пение»).

³³¹ Farmer H. G. A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London, 1967. С. 43. Цит. по: Шамилли Г.Б. К истории зарождения музыкальной культуры Исламской цивилизации (610–661 годы) // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 10 (148). Филология. Искусствоведение. Вып. 30. С. 181.

³³² *Гина'* — многозначный арабский термин, обозначающий как собственно музыку, так и психоэмоциональное состояние, вызываемое музыкой.

В череде имён, сохранившихся в исторической памяти иранского народа, сияют образы таких певцов, как **Сэприн**, **Зарбаф**, **Хулé**, **Робаб**, **Сальми** и, конечно, самый неординарный из них — **Исабн-э Абдолла** (полное имя — Абу Абд аль-Мунаам Иса ибн Абдаллах ад-Даиб), известный как **Товис** («маленький павлин») (632–710). Его деятельность имеет значение не только для собственно иранской культуры, но и для всего исламского мира. Иранец по происхождению, Товис принадлежал к сословию рабов, отпущенных на волю. Своё детство он провёл в среде иранских пленников, где обучился множеству иранских мелодий и иранскому стилю пения. В молодости он начал заниматься *тамбуром* и стал впоследствии первым в исламскую эпоху музыкантом, возвысившим инструментальное искусство, до него считавшееся презренным ремеслом. Он систематизировал репертуар ритмических мелодий и прославился их исполнением в Медине. Можно сказать, что он стал реформатором арабской музыки на основе внесения в неё основ иранского музыкального мышления. Д-р Махмуд аль Ханфи во Введении к книге «Мо’тамер ашиатан аль-арабийе» пишет, что Товис играл также на большом бубне *дафе* и распространял ритмичные песнопения³³³.

Среди знаменитых певцов рассматриваемого периода в источниках³³⁴ упоминаются также **Саиб Хатир** (полное имя – Абу Джафар Саиб ибн Йассар) (ум. 683) – сын персидского раба; певица и исполнительница на *уде* (лютне) **Азза аль-Маила** (ум. 705), чьё искусство высоко ценил сам Товис; исполнитель на *танбуре* **Ахмад ан-Нашиби** (другое имя Ахмад ибн Усама аль-Хамадани); певица и танцовщица рабыня **Ширин**; персидский раб **Нашит**, араб-христианин; певец и исполнитель на *уде* **Хунайн аль-Хири** (полное имя Абу Каб Хунайн ибн Баллу аль-Хири) (ум. 718).

Заметим, что в распространении иранских традиций в халифате участвовали не только собственно иранцы, но также и арабские музыканты, воспринявшие

³³³ Farmer H. G. A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London, 1967. С. 50–56.

³³⁴ Один из важнейших источников — биографическая антология «Китаб ал-агани» («Книга песен») Абу-ль-Фараджа Аль-Исфাহани.

иранский стиль музыкального высказывания. Среди таковых — прославленный исполнитель печальных поминальных песен *ноухэ* **Абдалла Эбн-э Саридж** (родился во время управления Османа), который был одним из лучших учеников **Эбн-э Месджаха**, мастера иранского стиля пения. У иранцев Саридж научился также игре на *барабате* (*уде*, называемом также *удом аль-фарси*). Этому искусству его обучили иранцы, приглашённые для ремонта Каабы в Мекке. Играя на этом инструменте в иранской манере и исполняя иранские песни, Саридж стал известным в Мекке музыкантом и приобрел нескольких талантливых учеников, среди которых оказался впоследствии знаменитый **Кариз**³³⁵, своим пением и игрой на *уде* и *дафе* соперничавший даже со своим учителем.

Таким образом, иранская музыка распространялась на территории арабского халифата как самими иранцами, так и арабами, усвоившими иранские мелодии и иранскую манеру звукоизвлечения. За пределами своей страны иранские мастера оказывались по разным причинам: одни переселялись сами в поисках лучшей жизни, другие попадали в арабские страны в качестве пленных или наёмных работников. Музыкальное ремесло (как и любые другие ремёсла, связанные с приложением ручного труда) считалось у арабов низким занятием, поэтому развитие музыкального искусства возлагалось на иностранцев, среди которых огромная доля принадлежала иранским мастерам или представителям тех народов, которые долгое время развивались под влиянием Ирана. Вследствие этого эстетические нормы и технические способы выразительности иранской музыки чрезвычайно широко распространились по всему исламскому миру, став основой для развития разнообразных форм высокого музыкального искусства на Ближнем и Среднем Востоке.

Особенно этот процесс активизировался при династии Омейядов, поскольку персональные и семейные симпатии представителей правящего рода к музыке стали поводом для развития музыкального искусства в государстве. В этот период на поверхность выплыли имена многих талантливых музыкантов, помимо

³³⁵ Своё сценическое имя Кариз музыкант получил за свою привлекательную внешность (кариз в переводе с арабского означает «свежий», «симпатичный»).

упомянутых Сариджа, Нашит-э Фарси и Кариза, это **Эбн-э Масджах**, **Эбн-э Айеше**, **Мохаммад Эбн-э Аш-Ас-э Катэ**, **Эбн-э Мохрээ**, **Юнес-э Катэб**, **Са'эб-э Хасэр**, **Абу Абдуль Мана'эм Эбн-э Абдолла**. Заметим, что в силу специфики иранского певческого искусства, неотделимого от поэтического творчества, все указанные персоны были как музыкантами, так и поэтами.

Одной из замечательных фигур того времени являлся певец и музыкальный учёный **Нашит-э Фарси**. Его жизнь и творчество приходится на период деятельности Абдоллахэбн-э Джафара, старосты племени *курейша*³³⁶ и губернатора Медины при правлении Халифа Абдульмалека Омейяда (правил в 646–705 гг.), славившегося своей образованностью и объединительными реформами. Приехав в Медину, Нашит-э Фарси явился ко двору Абдоллахэбн-э Джафара и исполнил ему иранские песни. Восхищённый красотой этой музыки, Абдоллахэбн-э Джафар повелел певцу остаться при губернаторском дворе и обучать иранским и арабским песням молодых музыкантов, среди которых был, в частности, будущий прославленный певец Са'эб-э Хасэра. Овладев в совершенстве разными стилями пения, Нашит-э Фарси стал видным педагогом певческого искусства, выпустив плеяду известных учеников, среди которых Эбн-э Саридж, Ма'абат, Джамиле и Эззат оль-Милла. «Среди певиц того времени особое место занимала знаменитая Джамиле, которая была не только исполнительницей, но и педагогом. У неё получили образование многие известные профессиональные певицы. “В искусстве музыки Джамиле — дерево, а мы — его ветви”, — писал прославленный Мабад»³³⁷.

В сфере музыкальной науки раннего исламского периода заметный след оставил иранец **Мусл-э Эбн-э Мухрез** (Муслим ибн-Мухриз) (ум. ок. 715), работавший в период правления Бани Омадэ и Хошам-эбн-э Абдольмалека. Он был учеником мастера персидской и греческой музыки Ибн-Мусаиха, на основе знания многих традиций создал специфический арабский звукоряд и обогатил

³³⁶ **Курайш́ты** (курейшиты) — правящее племя древней Мекки, к которому принадлежал сам Пророк Мохаммад.

³³⁷ *Farmer H. G. A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London, 1967. С. 86. Цит. по: Еолян И.Р. Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977. С. 33.*

новыми интонациями звуковой строй бедуинской музыки. Мухрез известен такими нововведениями, как характерные ритмические формулы *рамаль*, новая структура песенной строфы, охватывающая целостное двестишие, а также пристальное внимание к соотношению музыки и поэзии.

Эбн-э Мухрез распространял не только иранскую, но и еврейскую музыку в Мекке и Медине. Аль-Исфахани в книге «Аль агани» («Книга песен», антология в 20 томах)³³⁸ пишет, что Эбн-э Мухрез избирал для своих песен весьма непростые ритмы, в том числе, так называемый *рамаль* (3-хдольный), всегда связанный с очень виртуозными мелодиями. Эбн-э Мухрез основал первую в арабском мире научную школу музыки, упорядочил репертуар мелодических моделей *авазов*, сложив их в некую систему, которой пользовался в своём творчестве и которую постоянно совершенствовал. Поскольку Эбн-э Мухрез сочинял музыку на основе арабской поэзии, несмотря на иранские корни многих мелодий, его творения нашли широкое распространение в арабской среде и оказали большое влияние на дальнейшее развитие арабской музыки. Его труд в сфере арабской музыки и теоретического обоснования её закономерностей стал причиной того, что современники называли его Сан'а оль Араб (то есть создатель чего-либо арабского). Среди других важных направлений его деятельности можно также назвать создание женской группы певиц, подобных тем, которые были распространены во время Сасанидов в Иране. В этой группе участвовали 50 девушек-певиц, лучшей из которых была неизменная исполнительница «главной песни», обладательница несравненного голоса **Джамиля**, прославившаяся своим талантом на весь арабский Восток.

В арабских хрониках сохранилось свидетельство о том, что Фазлебн-э Яхья-йэ Бармаки, вазир одного из самых известных членов династии Аббасидов Харуна ар-Рашида, спросил у одного из придворных мастеров музыки, кто сейчас является самым великим учёным в музыкальном мире, и получил ответ, что после

³³⁸ *Исфахани Абу-ль-Фарадж* [Абу-ль-Фарадж аль-Исфахани]. Книга песен / Перевод с араб. А. Б. Халидова, Б. Я. Шидфар. М.: Наука, 1980.

Эбн-э Сариджа, первый из них – это **Эбн-э Мохрез**, а также **Эсхак Мусиги**, известный теоретик музыки и певец времени правления Аббасидов. Эбн-э Мохрез был настолько непревзойдённым знатоком музыкального искусства и певцом, что если его приглашали в какой-то город, то это означало катастрофу для местных музыкантов, становившихся невостребованными. Рассказывают, что однажды, когда он собирался поехать в Гадэсие (город в Ираке в 15 милях от Куфэ), музыкант по имени Ханин Эбн-э Хейри спросил у Эбн-э Мохреза, какую сумму тот планирует заработать в данной поездке. Получив ответ «1000 динаров», Ханин эбн-э Хейри уплатил Эбн-э Мохразу 500 динаров, чтобы он не появлялся в их городе.

Музыкант **Юнэс-э Катэб** (полное имя **Юнэс-э Эбн-э Сулейман-э Эбн-э Катэб-э Шахриар**) (ум. ок. 765) известен как **Абу Солейман** из потомков сасанидского царя Хормоза. Он являлся музыкальным гением своего времени. Кроме музыкального дарования, Юнэс-э Катэб обладал большим талантом в поэзии. Во время правления Омейядов он работал при дворе в Медине, был писцом и иногда занимался торговлей. При этом он учился музыке у мастеров своего времени, таких как упомянутые выше Эбн-э Саридж и Эбн-э Мохрез, и, как говорят, был самым выдающимся учеником **Ма’абада**. При этом заметим, что авторитет Ма’абада был недостижимым в среде современников. Так, известный арабист Фармер отмечает: «Товис и после него Эбн-э Саридж, — пишет некий мединский поэт, — превзошли других в области музыки, но никто из музыкантов не превзошёл Ма’абада»³³⁹.

Именно Юнэсу Катэбу принадлежат первые в исламскую эпоху книги о музыке, авторитет которых был неоспорим среди знатоков музыки того времени. В сущности, это были сборники песенных текстов (*китаб эль-агани*) с некоторым историческим материалом и биографическими сведениями о певцах. Две книги Юнэса Катэба – «Китаб эль-Агани» и «Китаб эль-Наги» — считаются первыми

³³⁹ Farmer, H. G. A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London, 1967. С. 82. Цит. по: Еолян И.Р. Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977. С. 33.

исследованиями теоретических основ музыки в Ближне-средневосточном регионе.

Эбн-э Надин, автор книги «Аль Фехрест», пишет, что Юнэс-писец написал очень известные и достоверные книги о музыке, в том числе «Муджаррат Юнэс», «Аль-Гьян» и «Аль-Нагм»³⁴⁰. Один из халифов династии Омейядов Валидэбн-э Йазид, который сам был незаурядным музыкантом, узнав о качестве голоса Юнэса, пригласил его к своему двору и сделал его вскоре близким доверенным лицом.

Обращает на себя внимание история ещё одного музыканта, имеющего иранское происхождение. Речь идёт о **Са'эб-э Хасэре** (ум. в 682 г.), который своим незаурядным дарованием обратил на себя внимание Абдоллахэбн-э Джафара, губернатора г. Медины, и по его приказу был направлен для обучения арабскому пению у Нашита Фарси. Говорят, что сначала он изучал напевы без инструментального сопровождения, используя для поддержания ритма только удары в землю подаренной ему тростью. Видимо, он был первым в Медине, собственноручно смастерившим уд и использовавшим его для сопровождения своих песен. Абульфарадж-э Исфакхани в книге «Аль Агани» пишет, что Са'эб-э Хасэр был одним из первых, кто распространял среди арабов пение с инструментальным сопровождением³⁴¹. Са'эб-э Хасэр под влиянием Нашита и его иранских песен сочинил первую арабскую мелодию с названием «Сагиль», созданную по всем правилам иранской классической музыки. Живя при дворе Йазиды Омейяда, этот иранский музыкант регулярно выступал на дворцовых собраниях, а также имел многих учеников. Следует подчеркнуть, что в отсутствие конкуренции со стороны какой-либо другой развитой системы музыкального творчества, иранские музыканты и их ученики, в том числе не иранского происхождения, естественным образом распространяли в регионе традиции

³⁴⁰ Автор книги «Вафият-аль Ахнан» приписывает книгу «Аль-Нагм» другому человеку, Халилу Эбн-э Ахмад-э Нахри, умершему в 175 г. по арабскому календарю, на основании того, что данный автор был основателем науки об *арузе*, и, следовательно, знатоком музыки.

³⁴¹ *Исфакхани Абу-ль-Фарадж* [Абу-ль-Фарадж аль-Исфакхани]. Книга песен / Перевод с араб. А. Б. Халидова, Б. Я. Шидфар. М.: Наука, 1980.

иранской классической музыки без искажения её правил. Среди арабских учеников Са'эб-э Хасэра в источниках остались имена таких известных певцов, как Ма'абат и Эззатоль Милла.

На основании сказанного можно сделать вывод, что основы арабской высокой традиции сложились из двух источников: классической арабской поэзии и канонов иранской классической музыки, в течение многих лет устанавливавшихся в арабском мире иранскими музыкантами. В первые века арабского владычества большая часть видных арабских музыкантов иранского происхождения либо открыто выступали в качестве представителей иранского народа, либо, под влиянием непростых социальных обстоятельств, меняли свои имена на арабские и умалчивали о своей этнической принадлежности, но оставались носителями своей исходной культуры и прямо или косвенно содействовали утверждению иранского музыкального мышления на арабском Востоке.

Как можно заметить, уже в правление Йазида I (680-683) и далее музыка процветала при дворе халифов, но при этом встаёт вопрос об отношении к музыке и, в частности, к певческому искусству со стороны ортодоксального ислама. Здесь стоит обратиться к некоторым источникам, чтобы уточнить этот вопрос. Так, Абдульгадэр Мараги в книге «Джамеоль альхан» пишет о том, что именно, по его мнению, является высокой миссией искусства музыки: «Если мы не знаем сущности музыки, не знаем о том, где надо играть громче, а где тише, тогда, не дай Бог, например, в чтении Корана может получиться не благотворно и не правильно, не красиво и не интересно. Пророк Мохаммад сказал так: «Украшайте Коран своим красивым голосом, потому что ничто не добавляет Корану красоты так, как красивый голос»³⁴².

Здесь же приводятся другие высказывания (*хадисы*) Пророка Мохаммада: «Для каждой вещи есть то, что её украшает, а то, что украшает Коран, – это

³⁴² Мараги Абдольгадэр эбнэ Гейби Хафэз. Джамеоль альхан, ред: Бабак Хазраи [Сборщик мелодий]. Тегеран: Академия искусств исламской республики Иран. 2009. С. 12.

красивый *сот*³⁴³, красивый голос»³⁴⁴. Там же: «Тот, кто не читает Коран красивой музыкальной интонацией, тот не из нас». И ещё: «Бог ничего не велел Пророку так сильно, как читать Коран красивым голосом»³⁴⁵. В той же книге во Введении Мараги также приводит хадис о певческом исполнении Корана: «исполняйте Коран арабскими интонациями. Если кто-то в исполнении Корана употребляет украшения, тахриры, он есть самый умный и знающий, и самый лучший из всего народа в искусстве *гэннан*³⁴⁶»³⁴⁷.

Книгу «Джамеоль альхан» Абдольгадэр Мараги начинает с рассказа о том, что в подростковом возрасте ему выпало великая честь выучить весь Коран наизусть (то есть он стал хафэзом, как называли тогда знающих весь Коран на память), после чего устремился к занятиям наукой музыки, которая является одной из ветвей математики.

Хасан Махшун приводит сведения из исторической книги «Хабиб ас-Сиар» Гияса ад-Дина Хондэмира (1475-1535), охватывающей период со времён Пишдадидов³⁴⁸ до смерти основателя династии Сефевидов шаха Исмаила Сефевидов (1487—1524). Хондэмир говорит, что, когда Тимур напал на Багдад (1393) и отправил в тюрьму Абдольгадэра Марагэи, а потом дал указание казнить его, в тот момент, когда Абдольгадэра привели к амиру Тимуру, Абдольгадэр начал петь суры Корана красивым и высоким голосом. Амир Тимур был так впечатлён этим звучанием Корана, что отменил казнь и, смеясь, сказал, что этот пленник от страха смерти обратился к священной книге. В этой истории важно то, что речь идёт именно о пении Корана³⁴⁹. Не менее интересным выглядит объяснение

³⁴³ **Сот** (араб. *توص*) — пение, крик; петь.

³⁴⁴ *Мараги Абдольгадэр эбнэ Гейби Хафэз*. Джамеоль альхан, ред: Бабак Хазраи [Сборник мелодий]. Тегеран: Академия искусств исламской республики Иран. 2009. С. 13.

³⁴⁵ Там же. С. 16.

³⁴⁶ **Гэннан** (гена, гина) (араб. *غنا*) — мелодия, пение, песня, музыка.

³⁴⁷ *Мараги Абдольгадэр эбнэ Гейби Хафэз*. Джамеоль альхан, ред: Бабак Хазраи [Сборник мелодий]. Тегеран: Академия искусств исламской республики Иран. 2009. С. 13.

³⁴⁸ Легендарная первая династия в Иране, по «Шах-Намэ» включавшая десять царей от Каюмарса до Гаршаспа.

³⁴⁹ *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 202.

Мараги: «...когда я уже запомнил весь Коран, у меня возникло желание заниматься *альханами* (мелодиями). Потому что я хотел читать Коран с красивыми чистыми *нагамат* и *тараном* (мелодиями) и делать это со знанием и пониманием»³⁵⁰.

Обратим внимание на тот факт, что все великие учёные, такие как Эбн-Сина, Фараби, Сафиаддин Урмави, Мараги, Абольфарадж Эсфахани, Кутб-эд-Дин Ширази и др., сказавшие своё веское слово, в том числе, в сфере музыкальной теории, в то же самое время были выдающимися мыслителями в области религии. Это говорит о том, что никогда в истории не было столкновения между религией и музыкой, исторически такого не существовало. Одну интересную историю рассказывает Доулатшах Самарганди (1439—1495), автор книги «Тазкерат ашшо'ара» по истории персидской поэзии и литературы, о том, что некто, а главный религиозный деятель Табриза просит у Абдильгадэра Мараги, чтобы он использовал его поэзию в создании так называемых *ноубат морратаб* (совокупность пяти видов *таснифа*: *голь*, *газаль*, *таранэ*, *форудаит*, *мостазад*)³⁵¹.

Существует также примечательный сюжет, упомянутый самим Мараги в «Джамоль альхан» о том, что как-то в кругу друзей, просвещённых музыкантов, обсуждался вопрос, что создание *ноубат-морратаб* на арабском и на персидском языке – это очень сложное дело. Близился священный месяц Рамадан, и Мараги сказал, что готов, с помощью Бога, каждый день в течение этого месяца создавать по одному *ноубат-морратабу*. И он выполнил свой обет. Разве это не говорит о том, что в те времена не было противостояния между религией и музыкой?³⁵²

Историческая картина развития высокой традиции в иранской музыке показывает, что после смерти Абдильгадэра Мараги эпоха крупных, великих учёных, внёсших заметный вклад в различные области знания, но при этом

³⁵⁰ Там же. С. 203.

³⁵¹ Там же. 224.

³⁵² *Мараги Абильгадэр эбнэ Гейби Хафэз*. Джаме оль-альхан, ред: Бабак Хазраи [Сборщик мелодий]. Тегеран: Академия искусств исламской республики Иран. 2009. С. 272-275.

владеющих музыкой и практически, фактически заканчивается. Конечно, есть исторические сведения о том, что и позже, в правление в эпохи Сефевидов и Каджаров появлялись трактаты о музыке, и были учёные-теоретики, но чего-то нового в теории музыки эти труды не внесли.

Всё-таки в продвижении, внутреннем развитии музыкальной культуры очень важную роль играет такой феномен, который можно назвать «феноменом Барбада» или «феноменом *мардируда*» (человека поющего и играющего, от *марди* – человек, *руд* – инструмент). Этот феномен появляется в истории музыки время от времени, даже с перерывами в несколько веков, но с его появлением музыкальное искусство каждый раз достигает новой вершины и шагает далеко вперёд. Музыкант такого рода суммирует в своём таланте способности трёх техник, трёх ремёсел (певец, создатель текстов и мелодии и практический исполнитель) в одном лице. Или, по крайней мере певец и сочинитель поэзии и мелодии. Именно такой феномен встречался до ислама и через три века после установления ислама, когда начинает восстанавливаться персидский язык и появляются такие поэты, как Рудаки, Фаррохи и им подобные, которые сами сочиняли поэзию и музыку на основе своей поэзии, сами играли на инструменте и сами пели. Спустя несколько веков опять появляется такая волна, уже во время Абдольгадэра Мараги. А дальше мы видим появление такого феномена уже в последние годы Каджаров с именами Шейды, Арефа и Амира Джахеда.

Великие музыканты прошлых времён были одновременно многоаспектными учёными. И хотя в те далёкие века представление о знании как о комплексе наук, включая астрономию, математику, теологию, музыку и т.д., было делом общепринятым, всё же именно эти личности сохраняли музыку в самых сложных социальных ситуациях. Музыка — очень чувствительная и уязвимая субстанция, на неё могли воздействовать и какие-то личные интриги конкретных людей, и посягательства каких-то групп, радикально настроенных относительно религиозных догм. Наличие авторитетных, компетентных фигур, знатоков и музыки, и Корана, и многих законов мироздания, подобно могучей горе, защищало музыку от предрассудков и невежества. С исчезновением таких

личностей защита музыки значительно ослабла, и «нападение», посягательство на музыку до сих пор существует.

Тут можно, в качестве примера, обратить внимание на характерный момент биографии Али Акбара Фарахани, как известно, именитого придворного музыканта, имеющего репутацию очень религиозного, благородного, добродетельного, честного и глубоко верующего человека. Каждый день во время вечернего намаза он исполнял на инструменте звучание одной из сур Корана так, что слышавшие эти мелодии могли узнать эту суру. Как эта практика, так и вообще род занятий Фарахани вызывал острое неприятие со стороны соседа, с которым нередко возникали ссоры по данному вопросу. Дело закончилось трагически. Как-то ночью после очередной ссоры с соседом Али Акбар Фарахани по своему обычаю поднялся на крышу дома и стал молиться богу с помощью своего любимого инструмента галандара и там же потом уснул. А утром его нашли мёртвым. Ни титул, ни положение при дворе, ни личные качества музыканта не смогли защитить его от религиозного фанатизма соседа³⁵³.

В свете поставленных нами задач, направленных на выявление роли искусства пения и певческого голоса в культуре индоевропейских народов и, в частности, Ирана, судьбы этих исторических персон, их талант и творческие усилия по созданию уникального феномена иранской культуры — классического иранского *аваз* приобретают непреходящую ценность. Именно *аваз* является квинтэссенцией представлений иранской и примыкающих к ней культур об эталонности, философской и нравственной насыщенности и красоте звука певческого голоса.

Ситуация начала существенно меняться в XX веке, когда, с одной стороны, в межкультурных контактах внутри индоевропейского мира с особой силой стало проявляться экономическое и политическое давление Западной Европы, а с другой стороны, резкая технологизация хранения культурной информации

³⁵³ *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2002. С. 85.

(например, развитие индустрии звукозаписи) и информационного обмена фактически упразднила роль многих традиционных носителей этих функций. В связи с этими процессами фигура певца и роль голоса в обществе и в процессах структурирования культуры также изменилась.

Можно сказать, что сегодня на певца возложена ответственность за все уровни духовности общества. Благодаря средствам массовой информации певец несёт свой голос всем и каждому, поэтому становится важной не его принадлежность к тому или иному социальному слою или культурной нише, а его способность впитывать насущные идеи и настроения всего общества и, словно пропуская актуальное духовное состояние своего народа через «игольное ушко» своего голоса, воздействовать этим голосом на духовную жизнь и настроение всего общества, поддерживая его способность к дальнейшему созидательному существованию.

Предпринимая культурологическое исследование данного феномена, мы обратились к творческим судьбам двух великих мастеров классического иранского пения (*аваза*) — **Абольхасана Экбала оль-Солтана Азара** (1863–1970) и **Сейеда Хосейна Тахерзаде** (1882–1955), — жизнь которых пришлась на сложный переходный период в истории Ирана — время правления последних представителей династии Каджаров³⁵⁴. Имеется в виду первая четверть XX века, когда власть переходила в пределах одной династии последовательно от Мозафараддин-шаха (1852–1907) к его сыну Мохаммадали-шаху (1872–1924) и внуку Султану Ахмад-шаху (1897–1930), ставшему в 1925 году в результате дворцового переворота шаханшахом в изгнании.

При всех переменах и при всём обилии новых идей и явлений, в иранском социуме начала XX века сохранились главные типы культурной среды, в которых могло органично развиваться искусство иранского классического пения — *аваза*.

³⁵⁴ **Каджары** — тюркская династия, правившая Ираном с 1779 по 1925 год. Основатель — Ага-Мухаммад-хан Каджар, который объединил Иран и утвердил Тегеран в качестве новой столицы.

Прежде всего, это культура правящего шахского двора, который всегда притягивал к себе лучшие научные и творческие силы страны.

Ещё в годы долгого правления шаха Наср-эд-дина (1831–1896) двор был средоточием лучших творческих сил страны. Под покровительством шаха его первый везир Амир Кебир (1808–1852) не только заложил основы современного устройства государства и провёл ряд реформ, но и основал первую школу европейского типа — Дар-оль-фонум, а также направил студентов для обучения за границу. В Европу был послан для совершенствования своего мастерства и знаменитый художник каджарского периода Мохаммад Гафари, более известный под именем Камаль оль Мольк (1847–1940), чьё творчество оказало огромное влияние на всё последующее развитие иранского искусства.

При дворе жили и работали самые яркие музыканты того времени, такие как Фатхоллах Мирза Шоа ол-Салтане и Фируз Мирза Носрат ол-Доуле (оба — мастера́ игры на *каманче*), Абдол Али Мирза (исполнитель на *тапе*) и другие. Музыкантам было поручено не только выступать на приёмах или услаждать слух царственных особ во время досуга, но и обучать членов семьи шаха и его придворных³⁵⁵. Таким образом, вольно или невольно, правители Ирана содействовали сохранению и развитию традиций классического искусства.

Подчеркнём, что внимание правящей династии к западной культуре, стремление правителей привить иранскому обществу некоторые формы европейской жизни, а также развитие средств массовой информации и музыкальной индустрии повлекли за собой существенные изменения в области классической музыки.

К началу XX века результаты внедрения западных форм музыкального мышления стали уже столь очевидными, что начали деформировать даже исконно иранские принципы звукового творчества, самые надёжные в своей способности к саморазвитию, например, искусство *бедахэ* — способность к мгновенному спонтанному конструированию музыкального высказывания из множества

³⁵⁵ *Маишун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009.

жестких канонических интонационных моделей. Сформировалось определённое творческое направление, ориентированное на приближение иранской музыки к западным музыкальным вкусам и на освоение в связи с этим пятилинейной нотной записи. При всей свежести и позитивности этой тенденции, следование ей приводило к отмиранию традиционных механизмов музыкальной памяти и интуиции: музыканты становились «пленниками» нотного текста.

Если в течение нескольких веков иранские музыканты хранили все нормативные формулы музыкального текста глубоко в памяти и наследовали их исключительно путём устной передачи от учителя к ученику, то в конце XIX века некоторые прославленные мастера (Мирза Абдолла, Мирза Хосейнголи, Муса Мааруфи, Аболхасан Саба, Махмуд Карими, Абдоллахан Давами и др.) стали записывать и даже публиковать так называемые *радифы* – коллекции эталонных мелодических образцов, систематизированных в соответствии со специфической иранской ладовой системой — *дастгахами*.

Наряду с придворной средой и религиозной практикой важнейшую роль в совершенствовании иранской классической музыки и искусства авазы играли собрания просвещённых людей, духовной элиты или, говоря современным языком, представителей интеллигенции, характерные для всех традиционных культур Ближнего и Среднего Востока.

Отмеченные выше социальные сферы, благоприятные для развития классической музыки, всегда были тесно взаимосвязаны, как мы увидим из биографий избранных нами выдающихся иранских певцов.

Абольхасан Эқбал Солтан Азар, или **Эқбал Азар** родился в 1863 году в деревне Альванд недалеко от города Казвина. Его отец был муллой и одновременно занимался земледелием. В семилетнем возрасте, после смерти отца, мальчик вместе с семьёй переехал в Казвин. Здесь благодаря его высокому голосу и музыкальной одарённости на него обратили внимание, и он смог попасть в число учеников таких прославленных казвинских певцов, как Мирза Хасан и Молла Абдулькарим Джэна'а. Под руководством этих мастеров он успешно освоил *радиф* иранской музыки.

Будучи ещё совсем молодым певцом, Экбал Азар был привлечён ко двору Мозафараддина Мирзы, наследного принца Каджаров, чья резиденция, по традиции, располагалась в Тебризе. Во время управления Мохаммадали-шаха Каджара он стал его личным певцом и получил высокий титул «Экбал ол-Солтан». После смерти шаха Мозафараддина Экбал Азар переезжает с наследником трона Мохаммадали-шахом в Тегеран, где регулярно выступает при дворе, а также в *Тэкийе доулат*³⁵⁶.

На рубеже XIX–XX веков иранская монархия испытывала большие трудности в противостоянии нарастающему демократическому движению. Так, в 1906 году Мозафараддин-шах был вынужден принять Конституцию и созвать меджлис (парламент), наделённый правом утверждать законы и бюджет страны, а также заключать соглашения с иностранными государствами. Правивший всего два года (1907–1909) его сын Мохаммадали-шах в результате наступления на Тегеран отрядов революционеров³⁵⁷ был смещён с трона, который занял его малолетний сын Ахмед-шах (1909–1925).

После отстранения Мохаммадали Шаха от власти и завоевания Тегерана революционерами, Экбал Азар был отправлен в Тебриз, где ему была предоставлена служба государственного чиновника и где он открыл собственную школу.

Будучи обладателем уникального голоса и непревзойдённым мастером пения, Экбал Азар всегда находился в поле зрения правящих кругов. Во время управления Ахмад-шаха он снова был призван в Тегеран, чтобы сопровождать в резиденцию в Тебризе наследника престола Мохаммадхасана Мирзу. В это время ему удалось познакомиться и пообщаться с признанными тегеранскими мастерами музыки.

³⁵⁶ **Тэкийе доулат** — главная площадка государственного значения для проведения траурной церемонии *та'зийе*.

³⁵⁷ В российской историографии этот процесс получил название *иранской буржуазно-демократической революции* (или *Конституционной революции*).

Правительством было принято решение записать голоса лучших певцов страны на пластинки, в связи с чем группа выдающихся музыкантов (в их числе Дарвиш Хан и Экбал Азар) была направлена на студию грамзаписи в Тифлис. Запись была осуществлена и отправлена в Берлин. В конечном итоге некоторые из этих записей добрались до Тегерана, но часть их погибла во время Первой мировой войны. Сохранилось несколько пластинок с совместными записями Экбала Азара и мастера игры на *тапе* Алиакбархана Шахнази.

Характеризуя творческую манеру Экбала Азара, необходимо помнить, что он выступал как в качестве мастера классического *аваза*, так и в качестве актёра *та'зийе*, и это наложило отпечаток на стиль его пения. Более того, во время пребывания певца в Тегеране в священный месяц Рамазан он возглашал по ночам молитвы с высоты башни мечети Сэпахсалара, и его высокий, сильный голос был слышен во всех кварталах вокруг мечети. Тяготение к стилю *та'зийе-хани* (певцов в *та'зийе*) сказалось в стремлении Экбала Азара петь очень громко и высоко, с обилием *тахриров*. При этом певец не уделял специального внимания тщательной работе с поэтическим текстом и качеству произношения. Характерно также то, что среди жанров и форм иранской классической музыки певец предпочитал свободные в метрическом отношении *авазы* и не стремился к исполнению композиций в регулярных метрах (песен *таснифов*, пьес с характерным ритмом *зарби* и др.).

Экбал Азар оставил после себя нескольких учеников, среди которых, например, известный каллиграф Эбрахим Бузари, почти в точности воспроизводящий вокальную манеру своего учителя.

Сейед Хосейн Тахерзадэ (1882–1955) родился в Исфахане. У него был очень красивый голос, и, как все певцы в Исфахане, он пробовал его, исполняя *аваз* на берегу реки Заяндэ-руд. Обладая великолепной памятью, Тахерзадэ мгновенно запоминал всё, что слышал от исфаханских певцов, и умело использовал в своих *авазах*. Благодаря интуиции, таланту и хорошему музыкально-поэтическому дару, певец быстро обрёл популярность.

Некоторые говорят, что Тахерзадэ был учеником известного мастера Сейеда Рахима в Исфахане. По этому поводу Халеги пишет, что друзья Тахерзадэ посоветовали ему посетить уроки Сейеда Рахима, известного в качестве прекрасного певца и достойного учителя. Во время одной из традиционных ночных встреч, распространённых, как говорилось выше, в кругах художественной интеллигенции, для присутствовавших друзей играл известный исполнитель на *таре* Мирза Голамреза Ширази, а Сейед Рахим пел, и Тахерзадэ понял, что это единственный мастер, который может стать его учителем. Делясь своими воспоминаниями, Тахерзадэ говорит, что в ту ночь он, по просьбе друзей, тоже пел. После этого Сейед Рахим провёл остаток вечера в полном молчании. Судя по всему, Сейед Рахим понял, что перед ним очень одарённый юноша, способный на лету ловить секреты мастерства, и не захотел делиться с ним своими знаниями. Тахерзадэ не мог остановиться в своём желании научиться как можно большему у Сейеда Рахима, и друзья, желая помочь ему в этом, организовали одну за другой несколько подобных встреч с Сейедом Рахимом, скрывая при этом Тахерзадэ в соседней комнате, чтобы он смог путём «подслушивания» максимально воспринять искусство мастера. Эксперимент удался, и таким образом Сейед Рахим, сам того не зная, оказался одним из главных учителей Тахерзадэ³⁵⁸. Благодаря своему таланту и уму Тахерзадэ и в Тегеране, куда он переехал в 17 лет, смог умело воспользоваться примерами творчества всех мастеров своего времени. Экбал Азар, говоря о манере исполнения Тахерзадэ, уподоблял его *тахриры* драгоценным камням в перстне, каждый из которых точно поставлен в нужное место³⁵⁹.

В Тегеране Тахерзадэ сдружился с одним из каджарских принцев Хесамом ол-Салатанэ, который играл на скрипке и занимался иранским *радифом*. Друзья записали свои композиции на фонографе Эдисона³⁶⁰. Впоследствии Тахерзадэ

³⁵⁸ См. об этом: *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2002.

³⁵⁹ Там же.

³⁶⁰ **Фонограф** — первый прибор для записи и воспроизведения звука, предшественник граммофона и патефона. Изобретён Т.А. Эдисоном в 1877 году. Звук записывается путём

признавался, что с этого момента фонограф стал его основным учителем, так как позволял многократно прослушивать собственные записи и отшлифовывать технику исполнения, устраняя неудачные моменты. Именно в доме Хесама ол-Салтанэ Тахерзадэ знакомится с выдающимися музыкантами своего времени, такими как Мирза Абдолла, Мирза Хабиб, Сама'а Хозур, Насер Хомаюн и другие, каждый из которых сыграл свою роль в формировании ярко самобытного искусства Тахерзадэ.

Ещё одно важное событие в жизни певца — его знакомство с выдающимся мастером-таристом Голамхосейном Дарвиш-ханом (1872–1926). Он присоединился к кружку прогрессивной интеллигенции под названием «Оховвад» («Братство») и участвовал в целом ряде благотворительных концертов, организуемых членами этого кружка. Вместе с Дарвиш-ханом и другими коллегами-музыкантами Тахерзадэ ездил в Лондон для осуществления звукозаписи³⁶¹, сохранившейся до сих пор. Через несколько лет состоялась другая историческая запись группы иранских музыкантов, в которой Тахерзадэ также принял участие³⁶².

При этом можно сказать, что для Тахерзадэ музыка никогда не была источником средств к существованию. Он владел небольшой типографией в Тегеране и этим зарабатывал на жизнь. Что касается его искусства, оно развивалось исключительно в среде просвещённой интеллигенции. Его голос звучал на благотворительных концертах, средства от которых направлялись на

продавливания спиральной дорожки на вращающемся сменном цилиндрическом барабане. От громкости звука зависит глубина канавки. Колебания иглы, двигающейся при воспроизведении по этому неровному руслу канавки, передаются на упругую мембрану, издающую звуки соответствующей высоты.

³⁶¹ В 1909 году восемь иранских музыкантов (Сейед Хосейн Тахерзадэ – вокал, Резаголи Хан – вокал и *зарб*, Дарвиш Хан – *тар*, Багер Хан – *каманче*, Мирза Асадолла Хан – *тар* и *сантур*, Хосейн Хан – скрипка, Акбар хан – флейта, Хабиболла Хан – фортепиано) записали в Лондоне для «Grammophone Co.» и выпустили 10-минутную пластинку GRAMMOPHONE CONCERT RECORD и 12-минутную — GRAMMOPHONE MONARCH RECORD.

³⁶² В 1914 году иранские музыканты (Абольхасан Хан – вокал, Тахерзадэ – вокал, Абдолла Хан Давами – вокал и *зарб*, Дарвиш Хан – *тар*, Багер Хан – *каманче*) сделали запись в Тифлисе, выпущенную на 10-минутной пластинке MONARCH RECORD, тираж которой, возможно, был выпущен в Германии. Первая мировая война и политическая обстановка в Иране остановили записи в Тегеране примерно на двенадцать лет.

поддержание беднейших слоёв населения, а главным образом во время «благородных собраний» в кругу близких друзей. Выход в свет пластинок с голосом Тахерзадэ обеспечил ему широкую популярность в Иране.

Исполнительский стиль Тахерзадэ отличался тщательной взвешенностью всех выразительных средств. Его *тахриры* всегда были очень последовательными и разумными в сравнении с применением этого приёма у многих других певцов того времени. Близко знавшие Тахерзадэ современники отмечают его сосредоточенность и строгость в исполнении, отсутствие какой-либо мимики во время исполнения сложнейших *тахриров*, что говорит о высочайшей отточенности каждого высказывания. Он был глубоким знатоком поэзии, и ему не было равных в использовании стихов в *авазах*. Сам мастер признавался, что его творчество обрело свои неповторимые особенности именно благодаря той среде, в которой певцу удалось оказаться и которая давала ему возможность встреч и творческого обмена с самыми замечательными музыкантами своего времени.

Музыка как специфическая «эманация» общественного организма очень точно и показательно отражала культурную многосоставность империи, и властители намеренно свозили ко двору музыкантов — представителей разных народов, населяющих страну, чтобы при случае продемонстрировать двору и зарубежным послам обширность своих владений. При этом устраивались специальные ведомства, ответственные за полноту собранной музыкальной информации и составление своеобразных «дивертисментов» (эта практика сохранилась до наших дней в форме правительственных концертов и сувенирных «национальных шоу»). «Важно, что, попадая в подобную официально-демонстрационную номенклатуру, — пишет М.И. Каратыгина, — музыкальные композиции всё более отрываются от своего первоначального функционального предназначения, что особенно ярко проявляется на последующем этапе развития дивертисмента, когда он превращается в некий обобщённый образ империи, очищенный от утилитарности или обрядовости. Здесь начинает преобладать экспрессивная клишированность, приводящая, например, к потере своего

значения таким фактором, как этническая аутентичность: становится определяющим моментом не то, кто танцует, а то, что именно танцуется»³⁶³.

В процессе работы по созданию эталонных имперских музыкально-танцевальных программ отбирались и унифицировались наиболее общие и стабильные элементы музыкальных текстов, что способствовало созданию классического звукового канона.

Подводя итог приведённым здесь наблюдениям, ещё раз подчеркнём, что выдвигению исполнителей иранской классической музыки на вершины мастерства способствовали три социальные среды: придворная культура, религиозная практика и сфера творческих собраний представителей интеллигенции. Условия музыкальной индустрии, шоу-бизнеса и вообще рыночных отношений в искусстве в рассматриваемый период ещё не завладели общественным сознанием, поэтому изначальным условием для признания социумом того или иного музыканта были его реальная природная одарённость и незаурядные личные качества. Именно поэтому история иранской культуры первой четверти XX века так богата истинно великими именами творцов в различных сферах искусства.

³⁶³ Каратыгина М.И. Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: дис. ... канд. иск. – Тбилиси, 1990. С. 38.

ГЛАВА 4

СПЕЦИФИКА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА В РАЗЛИЧНЫХ СЛОЯХ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРАНА4.1. Религиозно-мистериальные практики. Традиция *та'зийе*.

Представляется целесообразным раскрыть для русскоязычного читателя сущность некоторых собственно иранских традиций, понимание которых за пределами Ирана затруднено как отсутствием необходимого объёма научной литературы, так и недостаточностью живого культурного контакта.

В иранском обществе роль голоса как культурного феномена неоспоримо велика не только в собственно музыкальном творчестве, но практически во всех сферах жизнедеятельности и, прежде всего, в таких сложных синтетических традициях, как суфийские религиозные практики, многообразные формы сказительского искусства, единые комплексы развития физической и духовной культуры (институт силачей-*пахлаванов*, занимающихся психофизическими практиками в «домах силы» *зурханэ*). Центральную, стержневую роль выполняет голос и в чрезвычайно важной для каждого иранца неувядающей традиции *та'зийе*.

*Та'зийе*³⁶⁴ – это уникальное явление иранской культуры, объединяющее в себе черты древнего поминального обряда, общенародного траурного действия, имеющего музыкально-театральный характер мистерии³⁶⁵.

Европейскими исследователями чаще всего принимается во внимание зрелищная сторона этого феномена, и *та'зийе* рассматривается ими прежде всего в качестве своеобразного **представления**, близкого по характеру к средневековым мистериальным религиозным действиям. Главной темой этого «представления» является повествование о трагических событиях в жизни

³⁶⁴ Перс. *تعزیه*, в латинской транскрипции чаще записывается как *ta'ziyeh*, в русскоязычной литературе имеет разные варианты написания: *тазийя*, *тазиэх*, *тазийэ* и др. В данной работе используется транскрипция *та'зийе* как наиболее близкая к персидскому произношению данного слова.

³⁶⁵ См., например: *Гусейнова Д.А.* О феномене художественного в мистерии «Таз'ие» // Искусство Востока: художественная форма и традиция. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 158–183; *Гусейнова Д.А.* Сакрализация сценического пространства // Исламоведение. 2019. № 2. Том 10. С. 91–102.

*имамов*³⁶⁶ и, прежде всего, о мученической гибели Хосейна, внука Пророка Мохаммада, и всей его семьи в пустыне Кербеле в 680 году³⁶⁷. Эти сцены ежегодно разыгрываются в дни поминовения Хосейна в священный месяц Мохаррам³⁶⁸.

Однако отметим, что непосредственно сами действия – это лишь видимая часть того «айсберга», монументальное «тело» которого заполняет собой огромное пространство иранской культуры, впитывая в себя все жизненные соки этой древнейшей культурной системы. Не случайно в ноябре 2010 года Межправительственный комитет ЮНЕСКО включил *та'зийе* в Список нематериального культурного наследия человечества. Эксперты ЮНЕСКО, обосновывая своё решение, отметили *та'зийе* как многомерное синкретическое соединение сотен самых разнообразных элементов культуры, каждый из которых обрёл здесь особое содержание, подчинённое мощной единой задаче — максимальной передаче искреннего религиозного чувства. Именно горячая вера в бога и глубокое переживание некогда свершившейся несправедливости, принятие на себя греха своих предков, допустивших эту несправедливость, и великое раскаяние в содеянном — это сердцевина и содержательный «стержень» феномена *та'зийе*.

³⁶⁶ **Имамы** – шиитские святые из рода Мохаммада (на арабском языке слово «имам» означает «пример, образец для подражания»). Именно *имамы*, по убеждению шиитов, правомочны перенимать по наследству управление *уммой* (мусульманской общиной). Для шиитов *имамы* – это избранные носители веры и коранического знания. Будучи потомками Пророка, они отмечены божественной благодатью, поэтому именно они могут вести людей по истинному пути веры. Все *имамы* (за исключением последнего – Махди) приняли насильственную смерть, и их судьба стала образцом жертвенности, страдания за веру.

³⁶⁷ Как известно, Хосейн со своей семьёй и малочисленным отрядом единомышленников направился из Мекки в Куфу, чтобы принять правление верующими. Однако в пустыне Кербеле (территория современного Ирака) его окружила четырехтысячная армия Йазида (645–683) — второго арабского халифа из династии Омейядов. Предвидя неизбежную гибель, Хосейн отослал от себя большинство спутников. Не пожелавшие покинуть его 72 соратника вступили в неравную битву и один за другим приняли мученическую смерть.

³⁶⁸ **Месяц Мохаррам** – начало лунного года – в шиитских мусульманских общинах знаменуется продолжительным трауром по *имаму* Хосейну и его сподвижникам, в течение которого всё общество пребывает в состоянии скорби, проводятся различные религиозные обряды, процессии самобичевателей, разыгрывания-рассказывания историй о жертвенных подвигах *имамов*. Кульминационное религиозное событие года – Ашура (10-й день Мохаррама, день гибели Хосейна).

Вокруг этого «стержня» выстраивается многоэтажная конструкция из десятков сложносочленённых элементов, одно перечисление которых могло бы занять не одну страницу повествования. Это сценарии и собственно тексты пьес, включающие рудименты древних мифов, народных преданий, цитат из классической поэзии, суфийских притч, строк из Корана и мн. др.; это костюмы и аксессуары, каждая деталь которых наделена своими символическими и магическими функциями и выполнена представителями разнообразных ремёсел (ткачами, ковроделами, кожевенниками, чеканщиками, ювелирами и др.); это разные типы мимики и движения (процессии, драматическая игра персонажей, батальные сцены и мн. др.); наконец, это музыка: военно-сигнальная, локально-этническая и та, которая опирается на строгий классический канон.

Можно сказать, что в *та'зийе*, несмотря на яркий театрализованный облик этого действия, ведущая роль принадлежит именно музыке. И это её свойство продиктовано самой природой мировоззрения иранского общества. Будучи страной мусульманской, Иран был и остаётся культурой чрезвычайно музыкальной, в чём видится некий парадокс для иностранцев, осведомлённых о некоем предубеждении ислама против музыки. На самом деле сама специфика мусульманской веры, обращённой к непостижимости и невыразимости божественного начала, в высшей степени связана именно с музыкой как необъяснимой и неразложимой на понятия сущью, таинственным образом прокладывающей путь прямо к сердцу.

Поэтому в мощной, строго организованной системе средств и способов выразительности в *та'зийе* выделяется элемент, главной функцией которого является одухотворение всего организма этой традиции, без которого её существование вообще немислимо – это **человеческий голос**. Именно голос выступает здесь в качестве носителя ключевого смысла происходящего, в качестве воплощения самой Веры.

Непонимание этого обстоятельства, характеризующее многочисленные научные и ненаучные рассуждения о феномене *та'зийе* со стороны внешних по отношению к иранской культуре наблюдателей, приводит к тому, что и в наши

дни эта сокровенная для каждого иранца традиция остаётся для мировой науки некой загадкой без ответа. Титанические усилия целого ряда западных ориенталистов (таких как Артю́р де Гобино или Александр Ходзько)³⁶⁹ по переводу и изданию текстов *та'зийе* не были оценены Европой. С точки зрения театрального искусства западный зритель также видел здесь множество изъянов, связанных и с условностью сценографии, и с типизированностью характеров, и с большой долей самодеятельного начала в разыгрываемых действиях. Стороннему наблюдателю остаётся только гадать, что же из века в век не только влечёт иранскую публику к участию в этих повторяющихся спектаклях, но и заставляет с неослабевающей остротой заново и заново испытывать потрясение от причастности к этим событиям. Между тем ответ кроется всего в двух словах – «вера» и «голос». Связанные между собой таинственной духовной нитью, эти понятия составляют сердцевину феномена *та'зийе*.

Смысловое наполнение термина *та'зийе*³⁷⁰ охватывает разные уровни человеческого бытия. Это не просто важная часть жизни и культуры всего иранского народа, но традиция, постоянно присутствующая в его коллективном сознании, а в определённые, регулярно повторяемые моменты мощно доминирующая над всеми прочими составляющими культуры. Будучи столь многомерным явлением, *та'зийе* становится предметом исследования в разных областях знания: истории, социологии, религиоведении, литературоведении, театроведении и других дисциплинах, — рассматриваясь, соответственно, то в качестве формы общественного поведения, то как специфический религиозный акт, то как своеобразное театральное искусство. Если же задаться целью охватить

³⁶⁹ **Жозеф Артю́р де Гобино** (1816–1882), писатель и дипломат, дважды служивший во французской миссии в Тегеране, автор эссе «История Персии» (1869) и других работ по языку и истории Ирана, и **Александр Ходзько** (1804–1891), белорусско-польский поэт и востоковед, выполнявший функции консула в русском посольстве в Персии, были в числе первых инициаторов собирания и перевода *маджлисов* (сцен) из *та'зийе*. В общей сложности было переведено около 70 *маджлисов*, распространяемых в сборниках и по отдельности.

³⁷⁰ В авторитетном двухтомном Персидско-русском словаре под редакцией Ю.А. Рубинчика слово **تعزیه** переводится как «1) поминки; оплакивание (покойника); траур; 2) тазийе (религиозная шиитская мистерия, связанная с событиями в Кербеле) [Персидско-русский словарь. В 2-х т. / М. Н. Османов, Д. Х. Дорри, Л. Н. Киселева и др.; Авт. предисл. Ю. Рубинчик. Т. 1. М.: Рус. яз., 1985. С. 380].

явление *та'зийе* в качестве системно организованной целостности, то есть во всей совокупности и функциональной взаимосвязанности всех его составляющих, то исследователю необходимо находиться на позициях музыкальной культурологии. В этом случае полноценное понимание сущности феномена *та'зийе* обеспечивается подходом к нему как к культурной, а точнее, **музыкально-культурной традиции**.

Трактуя понятие «культурная традиция» в ключе, предложенном российскими культурологами Э. Маркаряном, С. Арутюновым и Ю. Мкртумяном³⁷¹, можно отметить, что в *та'зийе* на протяжении многих веков аккумулируется как специфически характерный индивидуальный опыт отдельных личностей, так и опыт различных локальных и социальных групп. Впитанный из самой жизни, этот опыт подвергается процедуре отбора культурных идей и элементов, наиболее значимых для общества. Затем эти идеи и элементы преобразуются в стереотипы и передаются во времени и пространстве, сохраняя свою восприимчивость к обновлению и воспроизведению.

В предлагаемом исследовании автором осуществляется попытка совмещения непосредственного знания традиции *та'зийе* «изнутри» с убедительными теоретическими разработками теории музыкально-культурной традиции, предложенными московским учёным Дж. К. Михайловым³⁷². Применение теоретического конструкта Дж. К. Михайлова даёт возможность в деталях обрисовать всю структуру *та'зийе* (включая фонд словесных и музыкальных текстов, правила построения всех элементов действия, состав носителей данной традиции, её материальное обеспечение и специфику форм функционирования во времени и пространстве и т. д.), увидеть явление в его развитии и изменении во времени, а также глубоко осмыслить духовное содержание данной традиции.

³⁷¹ Арутюнов С.А., Мкртумян Ю.И. Проблемы типологического исследования механизмов жизнеобеспечения в этнической культуре // Типология основных элементов традиционной культуры. М.: Наука, 1984. С. 19–33.

³⁷² Михайлов, Дж.К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: дис. ... канд. иск. Москва, 1981.

Именно этот конструкт мы постоянно имеем в виду в исследовании феномена человеческого голоса как одного из множества элементов *та'зийе*, так как только знание всех обстоятельств жизнедеятельности традиции позволяет понять истинное предназначение поющего голоса в этой системе.

Обращаясь к истокам традиции, естественно предположить, что она возникла не на пустом месте. Всенародное оплакивание божества или героя, столкнувшегося с несправедливостью, предательством и претерпевшего перед смертью ужасные мучения, но не изменившего своим принципам, с древнейших времён воплощалось на территории Персии в виде ритуальных действий и мистерий. Мистические культы бога солнечного света Митры совершались ещё в те времена, когда индоевропейское сообщество не было столь явно разделено на индийскую, иранскую и другие ветви. История этих действий на протяжении тысячелетий испытывала волны расцвета и угасания, достигнув кульминации к III веку до н. э., когда митраистические мифы о страдающем и воскресающем божестве, воплощенные в мистериальных действиях, поражали воображение всех соседствующих с Персией народов.

Мощь традиции *та'зийе* во многом объясняется её опорой на изначальное и очень специфичное для иранской культуры представление о борьбе двух противоположных начал: добра и зла. Эта вечное противостояние двух абстрактных сил постулируется в Авесте (бог добра Ахурамазда и бог зла Ахриман). Целый ряд важнейших сюжетов в иранской мифологии также связан с мотивами несправедливости и мученичества, тесным образом переплетёнными с утверждением иранцами своего культурного самосознания в борьбе с насильственным насаждением чужой идеологии (вспомним миф об Ирадже, первом царе Ирана, коварно убитом сводными братьями). Эта дуалистичность, разделение всех участников действия на две чётко разграниченные группы носителей добра и зла характеризует все традиционные иранские представления. Долгое время среди иранских народов был популярен также обряд оплакивания Сиявуша, оклеветанного мачехой и жестоко убитого на чужбине.

Проникновение в доисламские основания традиции *та'зийе* – особая исследовательская задача. Понимая непреходящее значение этой монументальной культурной подосновы рассматриваемого явления, мы всё же обратимся к более поздним этапам развития традиции, связанным уже с религиозным мироощущением в исламский период иранской культуры.

Как известно, в VII веке, после нападения арабов на Иран, ислам стал официальной религией. Однако, имея принципиально свой взгляд на моральные основы организации мусульманской общины, иранцы утвердили особое шиитское направление в исламе (в отличие от суннитского). Их уверенность в своём праве на собственную активную позицию в понимании ценностей мусульманской веры опиралась на авторитет выдающихся деятелей ислама³⁷³ и царственных персон иранского происхождения³⁷⁴. Весь период господства арабов в Иране народ этой страны постоянно искал возможность освободиться от чужеземной власти. Об этом свидетельствует появление различных групп сопротивления и иранских религиозных течений, выступавших против Омейядов.

³⁷³ Среди последователей и приближённых Пророка было семь иранцев – Абдулла ибн Хуфоза Сахми, Барро ибн Малик Ансари, Абуубейд ибн Джаррах, Салман Фарси, Маджзаа ибн Саври Садуси, Ну'ман Мукаррини Муджаши и Фируз Дайлами. Салман Фарси принадлежал к числу тех, кто одним из первых принял ислам. Он участвовал в двух первых сражениях мусульман против меккинцев – при Бадре и Ухуде. Преданность Салмана в двух сражениях, его участие в других 29 сражениях рядом с Пророком позволили ему занять достойное место в рядах первых мусульман. После смерти Пророка Салман участвовал в распространении ислама в других областях Аравии, а в последние годы своей жизни Салман Фарси был назначен халифом Усманом наместником в крупной области — Мадаине.

³⁷⁴ **Шахр Бану** (перс. شهربانو — досл. «государыня») — дочь последнего сасанидского царя Ездигерда (Язгерда) III, жена третьего *имама* Хосейна. В шиитской традиции считается, что после покорения Ирана арабами Шахр Бану была вывезена в Медину, где при поддержке *имама* Али ибн Абу Талиба вышла замуж за Хосейна и родила ему сына Али, более известного под именем Зайн-аль-Абидина, четвертого шиитского *имама*. Сунниты отрицают существование Шахр Бану и утверждают, что между дочерью Ездигерда и женой *имама* Хосейна нет ничего общего. В то же время, согласно шиитской легенде, Шахр Бану знала о своем предназначении стать женой *имама* задолго до разгрома державы своего отца: во сне к ней явился дух дочери Пророка Фатимы и предсказал её судьбу. Тогда же царевна увидела лицо *имама* Хосейна, а спустя годы узнала его, будучи в плену.

Вторая легенда связана со смертью Шахр Бану. *Имам* Хосейн перед битвой в Кербеле, в которой он погиб, отправил жену в Персию на собственном коне. Однако в Рее враги настигли царевну и устроили ей западню. Тогда Шахр Бану поскакала прямо на отвесную скалу, и гора, разверзшись, поглотила ее вместе с конём *имама*.

Одной из причин этих протестов было убеждение в том, что единственное законное право возглавлять халифат после смерти пророка Мохаммада принадлежит только Али ибн Абу Талибу и его потомкам по главной линии. В противовес незаконным халифам иранцы поддерживали святых из семейства Пророка, его потомков. Таким образом появилось течение, которое называют шиизмом, отделившее себя от народов, подчиняющихся халифату Омейядов и Аббасидов (суннитское направление)³⁷⁵.

Известный историк Шаами в книге «Тарих эбн-э кассир» пишет, что в 963 году шах Моуззэдуле Ахмадэбн-э Буйе³⁷⁶ издал указ в г. Багдаде, чтобы в начале месяца Моххаррам жители города закрывали все багдадские рынки, базары, одевались в чёрное и соблюдали все прочие обычаи траура. Тем самым траур по шахидам Кербелы приобрёл официальный характер. Поскольку до этого момента подобного правила в Багдаде не существовало, суннитские богословы посчитали этот шаг опасным нововведением. Но поскольку они не могли ничего предпринять против Моуззэдуле, их единственным выходом было согласиться с данным решением. Эта традиция соблюдения траура сохранялась в Багдаде вплоть до установления Сельджукского государства (1037 г.).

Итак, можно сделать вывод, что впервые обычай одеваться в чёрное и закрывать рынки в траур *имам* Хосейна был установлен по приказу Моуззэдуле. Но *та'зийе* как траурное действие и тем более как театральное понятие появилось позже, учитывая тот факт, что традиция должна была пройти долгий путь, чтобы получить всенародное признание.

Исследуя историю происхождения иранских шиитских традиций, особенно религиозных песнопений в разных церемониях и в разных местах иранского мира, можно отметить, что первыми носителями поющего священного слова были

³⁷⁵ Существуют и другие многочисленные обоснования уверенности иранцев в своём праве на регулирование норм ислама. Есть, например, хадис (предание, изречение), где с большим уважением упоминается об Ануширване, сасанидском шахе. Исторические сведения говорят, что Али, первый *имам*, двоюродный брат Пророка и муж его дочери, был против продажи дочери Язгерда III, последнего сасанидского шаха в качестве рабыни. Восьмой *имам* похоронен в Иране.

³⁷⁶ **Буйды**, Бувейхиды, иранская (дейлемитская) династия, правившая в Западном Иране и Ираке в 935–1055 гг.

*роузэ-хани*³⁷⁷, *ноухэ-хани*³⁷⁸, *марсийе-хани*³⁷⁹ и странствующие *дарвиши*, которые повсеместно — в переулках, на улицах и на площадях — исполняли для простого народа восхваления Пророку и святым мученикам, не пользуясь при этом какими-либо аксессуарами и декорациями.

Любовь народа к подобным представлениям-рассказываниям была столь велика, что в какие-то моменты истории, как это ни парадоксально, она становилась причиной запрета этого искусства. Так, в частности, случилось со спектаклями *та'зийе* в 20-е годы XX века, когда мусульманское духовное руководство посчитало недопустимым подражание при помощи театрализованного действия, к тому же было очевидно, что потенциальная энергия этого театра может служить каким-то политическим целям, и, в результате, постановки были запрещены.

Однако даже в этих неблагоприятных условиях традиция сохранялась и развивалась: люди крепко держали в памяти любимые сюжеты, а в некоторых местах даже разыгрывали их во внешне скромных формах. Отказ от *та'зийе* был бы для иранцев идентичен отказу от своей духовной самобытности, поэтому, как бы духовенство ни порицало всякого рода лицедейства, оно было просто вынуждено принять столь своеобразную форму массового выражения религиозного чувства. Подобно тому как шиизм стал особой, протестной формой ислама, утверждающей справедливость в организации самой исламской общины, так *та'зийе* является художественной формой этого же протеста, постоянным напоминанием мусульманам о совершенном некогда тяжком грехе, требующем глубокого раскаяния.

Вернёмся, однако, к начальной истории *та'зийе*. Тут нужно обратить внимание на факт, что поддержка династии Пророка всегда была поводом для антиарабских политических движений иранцев. В конечном итоге, шиитское

³⁷⁷ **Роузэ-ханы** – религиозные деятели, специализирующиеся на пересказывании эпизодов из книги Ваэз-э Кашефи «Роузат аль шоггада» («Рай убиенных»).

³⁷⁸ **Ноухэ-ханы** – исполнители ритмичных траурных песнопений, по преимуществу предназначенных для самобичевательных процессий.

³⁷⁹ **Марсийе-ханы** – исполнители поминальных песнопений, восхваляющих доблестные черты умерших святых.

течение было установлено в качестве официального религиозного направления при Сефевидях³⁸⁰, которые воспользовались этим для возбуждения религиозных чувств народов Ирана против суннитского османского правления.

Сефевиды хотели, чтобы знамя их государственности было высоко поднято, поэтому поддерживали религиозную поэзию, архитектуру, различные ремёсла и искусства, а также театральные-религиозные группы. Существенным фактором общественной стабилизации стало также появление социального слоя купцов, которые были сторонниками активных преобразований и для демонстрации своего авторитета, в совокупности с намерениями истинной благотворительности, оказывали финансовую поддержку подобным религиозно-театральным группам, которые с каждым годом развивались всё больше и больше. Поэтому в столице Сефевидов городе Исфахане традиция религиозных театрализованных действий достигла высокого уровня.

Если во время правления Сефевидов закладывается основа *та'зийе*, то при Мохаммаде Карим-Хане (правил в 1750–1779 гг.), родоначальнике династии Зандеидов, заботившемся, по мнению историков, о процветании страны³⁸¹, *та'зийе* приобретает уже известный нам облик³⁸².

Дальнейшее развитие *та'зийе* можно исследовать, в частности, по запискам, книгам и наблюдениям европейских путешественников. Суммируя сведения из разных источников, можно обрисовать следующую картину видоизменений *та'зийе*:

1. Сначала траурное действо осуществлялось только группой людей, медленно проходящих мимо зрителей, ударяя себя в грудь в область сердца и бичующих себя цепями. При этом они били в тарелки, несли высокие штандарты,

³⁸⁰ **Сефевиды** — иранская шахская династия, правившая с начала XIV века районом Ардебиле Иранской провинции Азербайджан, входившим в состав государства Ак-Коюнлу, а с 1502 по 1722 годы — всем Ираном.

³⁸¹ **Карим-хан** прославился тем, что прекрасно обустроил свою столицу Шираз, в том числе, воздвигнув прекрасные мавзолеи поэтов Саади и Хафэза.

³⁸² Известно, что после визита к Карим-Хану одного из европейских послов, рассказавших о печальных религиозных драмах в Европе, шах распорядился создать на основе уже существующих сцен крупномасштабные представления о жизни и гибели семейства Пророка. Именно эти действия уже можно считать настоящими *та'зийе*.

похожие на копыя. Все вместе, хором они пели *ноухэ* (траурные песнопения, плачи). Тем самым они напоминали народу о трагических событиях в Кербеле.

2. Со временем роль хора, совместного песнопения уменьшалась. Появились солисты, один-два человека, т. н. *вагэ-э ханы* (перс. واقعه, *вагэ* — событие, происшествие, эпизод), которые читали историю событий в Кербеле. Эти монологи сопровождалась песнопениями, ударами в барабаны и тарелки.

3. Вместо *вагэ-э ханов* или *наккалей* (نقال — рассказчик, повествователь, сказитель) появились *шабихи*³⁸³ — декламаторы, изображавшие погибших в Кербеле. Они наряжались в одежду, похожую на исторические одеяния героев, и рассказывали о трагических событиях и тяжёлых испытаниях мучеников. Исходя из значения роли *шабихов* в разыгрывании действия, *та'зийе* нередко именуется *шабих-хани*. Основной формой высказывания в этом виде действия были монологи *шабихов*.

4. Позже внедряется практика диалогов между *шабихами*.

5. Наконец, появляется форма настоящего актёрского изображения, разыгрывания событий. При четвёртой династии Сефевидов и особенно при Зандеидах *та'зийе* претерпевает последний этап совершенствования и приобретает современную нам форму.

В конце XVI — начале XVII века писатель Ваэз-э Кашефи пишет многотомную книгу о печальной смерти Хосейна под названием «Роузат аль шохада» («Рай убиенных»), в которой излагается подробнейшая история жизни и смерти потомков Пророка. «Ценность этой рукописи для театроведа-ориенталиста, — пишет азербайджанский исследователь А. Талыбзадэ, — заключается в том, что все сюжетные перипетии, характеристики героев, описания их поступков и движений, вплоть до поворота головы и тембра голоса в

³⁸³ **Шабих** (от перс. شبیه — похожий, подобный) — не просто актёр, а человек, который, следуя преданию от Пророка, уподобляется герою-мученику (одеваясь соответствующим образом, говоря его словами и повторяя его действия), дабы буквально перевоплотиться в него и принять на себя его судьбу.

переломные, экстатические моменты борьбы, входящие в эту своеобразную гигантскую памятку, адекватны художественному настрою “страстных пьес”»³⁸⁴.

Эта книга приобрела такую популярность, что стала повсеместно читаться вслух в мечетях, в связи с чем возник и стал широко употребляться термин *роузэ-ханы*, используемый по отношению к любым темам и текстам, относящимся к смерти имама Хосейна и его семьи. Появилась новая специализация шиитских проповедников — декламация и пение *роузэ*, повествований о мученической гибели святого семейства. *Роузэ-ханы* обучались не только собственно богословию, но и музыке, и от природы обладали красивыми, тёплыми, захватывающими голосами. Представители шиитского духовенства этой категории пользовались большим почтением и уважением среди народа.

Роузэ-ханы, *марисийе-ханы*, *ноухэ-ханы*, *шабихи* и целый ряд других специалистов составляют штат профессиональных исполнителей определённых жанров внутри *та'зийе*. Однако к категории носителей традиции здесь оказываются причастными самые разнообразные группы иранского народа. Собственно в момент разыгрывания драмы между исполнителями и воспринимающей аудиторией нет чёткой границы, участниками действия становятся все присутствующие, иногда многотысячная толпа. Следует учесть и тот факт, что в ходе подготовки к действию задолго до назначенного срока ведётся отбор претендентов на все роли, и этот процесс охватывает обширную часть населения. А это означает, что сюжеты и тексты воспроизводимых драм хранятся в памяти очень многих людей.

За некоторым исключением *та'зийе-ханы* не были профессиональными актёрами, они относились к разным общественным слоям, были обычными жителями разных городов и деревень. Стремление людей участвовать в *та'зийе* всегда было очень большим, но при этом отбирать исполнителей на разные роли было очень трудно, потому что требовались сильные и высокие голоса, позволявшие выступать на больших открытых площадках. Другой фактор — желательное внешнее сходство с персонажами, так как грим не использовался.

³⁸⁴ Талыбаде, 2006: 18–19.

Поэтому процесс выбора исполнителей всегда был сопряжён с особым волнением, переживаниями. Люди приходили не ради выгоды или карьеры — они искренне хотели внести свой вклад в это важное общественное дело. Конечно, нередко возникали сложные отношения и ситуации, порождающие зависть или неприязнь между претендентами на роли. Но при всех разнообразных составляющих главным критерием отбора был голос, хорошо звучащий в условиях больших пространств.

Например, на роль *имама* Хосейна принимались актёры, не только обладающие красивой внешностью и бородой, но и подготовленные в вокальном отношении. Среди прочих требований к кандидатам было знание ими важнейших законов иранской классической музыки, в частности, понимание канонов *радифа*.

Именно в области вокальной традиции искусство *та'зийе* достигло художественных вершин. В традиционной форме каждое действие или сцена, или даже эпизод обладал определённой мелодией и ладовой структурой, которая имел очень тесную связь с эмоциональными особенностями конкретного момента. Например, *имам* Хосейн поёт в *дастгахе Шур*, который является самым красивым и трогательным в системе *дастгахов*. Несмотря на то что Хазрат Аббас (брат Хосейна) в основном поёт в *дастгахе Чахаргах*, выражающем героический характер, в моменты, когда он общается с братом Хосейном, он также поёт в *Шуре* (то есть в *дастгахе* Хосейна). Зейнаб (сестра Хосейна) и Абдоллах-эбн-Хасан (племянник) чаще всего поют в *гуше Рак*, откуда, собственно, и пошло название данного *гуше* как *Рак-е Абдоллах*.

Интересен в вокальном отношении персонаж Хорр-эбн-э Риахи, который сначала был в рядах Йазидов. Его в качестве посланника отправили к *имаму* Хосейну, после общения с которым он примкнул к его маленькой группе, и в результате погиб вместе с остальными сторонниками Хосейна. Он всегда поёт в *гуше Арак* в *дастгахе Нава* (*Арак* есть и в других ладах), потому что в начале этого *аваза* есть воинственные, героические интонации, а при развитии его вверх появляется какая-то мягкость, нежность, хорошо передающая момент его духовного преображения.

Для исполнения главных ролей всегда нужны были актёрские способности и, в сущности, высокий уровень мастерства, способствующий возникновению эмоционального отклика в душах зрителей. Положительные герои (*имам* Хосейн и его соратники) высказывались при помощи пения, в то время как представители стана врагов (Йазид и его воины) изъяснялись в особой разговорной манере (*оштолон-хани*), демонстрирующей их грубость и отсутствие в их характерах какого-либо благородства³⁸⁵.

Женские роли исполняли мужчины с закрытыми лицами, обладающие очень высокими голосами, похожими на женские. Среди исполнителей были и дети, которые также отбирались в соответствии с их способностями. Уже упоминавшийся европейский путешественник граф Жозеф Артюр де Гобино, издавший в 1840-х годах книгу «Религии и философии в Центральной Азии» (переиздана в 1900), основанную на его наблюдениях над жизнью иранских провинций, описывал, например, как четырёхлетний мальчик играл очень сложную роль с удивительным мастерством и весь текст произносил наизусть³⁸⁶. Были люди, которые на протяжении своей жизни играли разные роли, подходящие к разным возрастам.

Отмечая значительную долю самодеятельного начала в *та'зийе*, нельзя не признать и наличие в среде носителей данной традиции широкого круга специалистов: это авторы текстов и знатоки ведения спектакля, а также все те, кто

³⁸⁵ Нужно обратить внимание на тот факт, что актёры, которые воспитывались для того, чтобы вызывать чувство ненависти, зачастую подвергались реальной опасности. Поэтому на эти роли нередко ставились либо пленные чужеземцы, либо заключённые-иноверцы, так как взволнованная действием публика могла наброситься с побоями на ненавистных персонажей либо забрасывать их камнями. В истории зафиксирован случай, когда деревенские зрители *та'зийе* пустились в погоню за исполнителем роли Шемра (одного из военачальников армии Йазиды, лично отрубившего голову *имаму* Хосейну), настигли и убили его. Поэтому естественно, что найти исполнителей на роли противников *имамы* Хосейна всегда было очень трудно. Иногда, напротив, сами актёры настолько входили в роль, что внутренне перевоплощались в своих персонажей. Известен, например, случай, когда исполнитель роли Шемра реально убил актёра в роли *имамы* Хосейна во время представления.

³⁸⁶ *Gobineau J.A. de. Les religions et les philosophies dans l'Asie. Chap, xiii a xvi: le theatre en Perse ; les tekyehs ou theatres ; les noces de Kassem; autres compositions theatrales centrale. Paris, 1865. P. 373.*

собирает, изучает, описывает *та'зийе* с различных позиций осмысления; это мастера изготовления костюмов и реквизита, тренеры лошадей, ремесленники, создающие весь антураж *та'зийе*; наконец, это музыканты, без которых существование *та'зийе* попросту немислимо. Особого внимания заслуживает фигура своего рода «режиссёра» *та'зийе*, называемого *та'зийе-гарданом*, *шабих-гарданом* или *моин-оль-бока*³⁸⁷.

Моин-оль-бока — это признанный знаток музыки и настоящий мастер организации *та'зийе*. Именно он хранит у себя тексты пьес и часть реквизита, организует сбор средств на каждую новую постановку и выстраивает репетиции спектакля. Во времена Насер ад-Дина Шаха³⁸⁸, при котором традиция *та'зийе* была возведена в ранг государственного интереса, в обязанности придворного *моин-оль-бока* входил поиск и отбор певцов, исполнителей на роли в *та'зийе* по всему Ирану. Найдя нужного человека в любой точке страны, *моин-оль-бока* посылал его в Тегеран, в придворную труппу. Губернаторам разных провинций был направлен указ о содействии *моин-оль-бока* в поисках *та'зийе-ханов*. Эти молодые талантливые кандидаты переселялись в столицу для обучения непосредственно у самого *моин-оль-бока* и других мастеров, и по достижении соответствующего уровня, когда были освоены все *дастгах* и выучен *радиф*, они назначались на роли (Али Акбара, Касэма или любых других подходящих персонажей).

Со временем в других городах Ирана также стали открываться школы *та'зийе*, где известные мастера могли уже официально воспитывать одарённых поющих актёров, таких как выдающиеся певцы Эгбал Азар и Хосейн Шабих. Сокровища иранской классической музыки, как вокальной, так и инструментальной, пополнялись богатством эпизодов искусства *та'зийе*.

Для людей, ежегодно погружающихся в переживание одной из величайших трагедий мира, участие в *та'зийе* всегда было продиктовано святой и

³⁸⁷ **Моин-оль-бока** (перс. البكاء معين — букв. «помощник плача»).

³⁸⁸ **Насер ад-Дин Шах Каджар** (1831–1896) — четвёртый шах из династии Каджаров (правил в 1848–1896 гг.).

благородной целью. Этот необычный театр консолидировал всё общество, делая всех равными перед лицом неизбежного горя. И простые неграмотные крестьяне, и могущественные правители смотрели на разворачивающиеся перед ними сцены глазами, полными слёз, и били себя в грудь, выкликая имена героев³⁸⁹.

Место для исполнения *та'зийе* называется *тэкийе* (перс. تکیه. — опора, прислонение, большой шатёр). До времени управления Фатали-шаха (1771–1834, правил в 1797–1834 гг.) участники *та'зийе* могли собираться на рынках, перекрёстках, на кладбищах, в садах частных домов или, вопреки запретам религиозных деятелей, рядом с входами в мечети. А потом горожане стали возводить *тэкийе* – круглые, большие, высокие сооружения, над которыми шатром натягивалась крепкая ткань (*чадор*), чтобы обезопасить зрителей от дождей или солнца. В центре помещался подиум, на котором происходило действие. Во второй половине XIX века в Тегеране насчитывали 44 *тэкийе*, а самое знаменитое из подобных помещений, *Тэкийе-доулат* (то есть, государственное *тэкийе*)³⁹⁰, вмещало до четырёх тысяч зрителей. Роскошь и удобство в устройстве и оформлении этого сооружения восхищали его посетителей и, по мнению иностранных очевидцев, превосходили красоту Парижской оперы³⁹¹.

³⁸⁹ Конечно, можно усомниться в том, что слёзы влиятельных людей, постоянно находящихся на виду у общества, всегда были искренними, порой им психологически мешала обязанность "демонстрировать" свои чувства (иногда даже им приходилось брать с собой пузырёк с водой, чтобы смачивать глаза), однако сила всеобщего эмоционального переживания всегда была такова, что захватывала сердца даже самых чёрствых вельмож, и они также испытывали сильное душевное потрясение.

³⁹⁰ **Тэкийе-доулат** был построен Насер ад-Дином Шахом Каджаром в 1868 году к юго-востоку от дворца Гулистан. Долгое время служил символом силы и роскоши шахского двора. Но именно здесь Реза-шах провозгласил падение династии Каджаров (1925), а в 1947 году он был разрушен, и на его месте было построено здание банка.

³⁹¹ В зрительском секторе устраивались определённые закрытые места для шаха и важных гостей. Каждое из почётных мест было убрано сотнями полотен дорогой кашмирской ткани и укрыто красивыми коврами. В ложах размещались резные шкафчики, наполненные фарфоровыми и хрустальными предметами и стаканчиками. На бархате сверкали бриллианты и драгоценные камни. Ложи для знатных дам были прикрыты тончайшими занавесями, из-за которых они наблюдали за действием. Места для обычных людей были с удобными сиденьями, покрытыми коврами. Присутствующие угощались кофе и шербетом. Когда наступала ночь, люди восторгались, видя свет тысяч свечей и ламп с цветными стёклами. Эта величественность

Учитывая существование довольно большого репертуара пьес *та'зийе*, действие могло разыгрываться по различным сценариям. Можно описать некую стандартную структуру представления, характерную, например, для спектакля в *Тэкийе-доулат*.

Когда люди рассаживались в этом просторном зале по своим местам (вход для всех был свободным), начиналось действие. Его открывал один *роузэ-хан*, который с возвышения-*манбара* очень тёплым, вдохновенным голосом рассказывал и пел, приводя людей в восторг. Если этот *роузэ-хан* был *сейедом*, то есть из числа потомков Пророка, он надевал зелёный шарф. Затем в *тэкийе* вступали первые ряды участников траурной церемонии (*азадаров*). Вносились флаги, увенчанные пышными перьями страуса, и входили многочисленные ряды участников действия (от двухсот до трёхсот человек) в шлемах с перьями. Их поступь была чёткой, ритмичной, иногда даже они как бы специально тяжело топали в такт траурному песнопению. В зависимости от конкретного сюжета и места проведения данная группа либо, пройдя круг, удалялась «за кулисы», либо располагалась в заранее отведённом месте.

Следующая группа участников – *сина-занан* (букв. «ударяющие себя в сердце»), которая символизировала глубокое страдание и раскаяние людей, берущих на себя часть вины за совершённый в прошлом тяжкий грех несправедливого и жестокого истребления потомков Пророка Мохаммада. После исполнения каждого *бейта* (строфы) шествующие останавливались и ударяли себя сжатой кистью руки в грудь. С началом следующего *бейта* движение возобновлялось, и так – многократно.

За ними шли *занджир-занан* (букв. «бьющие себя цепями»), которые под ритмичные удары барабанов били себя по плечам цепями. Сотни цепей единым взмахом взлетали вверх, а затем с силой опускались на плечи. Эти самобичевательные процессии олицетворяли раскаяние и скорбь жителей Куфы, некогда предавших *имама* Хосейна.

самого места проведения действия стократно усиливала красоту театрального представления [См. *Chodzko A. Theatre Persan. Paris : Ernest Lerou, 1878*].

Вслед за ними вели белого коня с изображёнными на его шкуре кровавыми ранами и имитацией вонзённых в его тело копий — это образ коня *имама* Хосейна. Следом шли придворные копьеносцы, въезжали всадники на золотых сёдлах, украшенных драгоценными камнями, а также царская колесница, сверкающая золотом, запряжённая упряжкой из восьми белых коней.

Следующая группа – *наккарэчиха* (исполнители на длинных трубах *наккарэ* и ударных инструментах), восседавшие на верблюдах. После них наступала очередь актёров *-ханов* (поющих актёров), входивших в *тэкийе* под звуки определённой музыки, их количество могло колебаться от ста до двухсот человек.

Наконец, появлялся руководитель группы — *моин-оль-бока* (*та'зийе-гардан*, *шабих-гардан*). На его голове был высокий чёрный головной убор, тонкая кашмирская чёрная накидка узлом завязывалась за спиной (за эту ткань *моин-оль-бока* закладывал свитки с текстом разыгрываемой пьесы).

Помимо прочих обязанностей *моин-оль-бока* выполнял функции суфлёра, подсказывая *та'зийе-ханам* тексты, если они их пропускали или забывали. У него была длинная палка, которой он, подобно дирижёру, указывал момент вступления того или иного персонажа, а иногда мог даже ударить зазевавшегося актёра.

Далее медленным, размеренным шагом следовала длинная процессия участников под траурное песнопение, относящееся к одному из главных персонажей *та'зийе*. Неожиданно раздавались громкие звуки *карна*³⁹² и *наккарэ*³⁹³, инструментов, существующих ещё со времён Сасанидов. Они возвещали о начале самого действия *та'зийе*.

Всё замирало, на какое-то время воцарялась полная тишина. Затем по знаку *моин-оль-бока* музыканты начинали исполнять какой-либо *пишдарамад* (вступительную инструментальную пьесу), по окончании которого один из актёров, обладающий очень низким, зычным голосом возглашал первые *бейты* этого печального спектакля. Воздействие его декламации на зрителей было

³⁹² **Карна** (перс. کرنا) — длинная природная труба из металла с широким раструбом.

³⁹³ **Наккарэ** (перс. نقاره) — котлообразный керамический барабан средних размеров с мембраной из овечьей кожи.

чрезвычайно сильным, погружало их в состояние глубокого потрясения и горестного восторга. По щекам людей лились слёзы. Эта эмоциональная подготовка была необходима для восприятия суровых, жёстко реалистичных сцен страшных мучений героев повествования.

Примерно так *та'зийе* разворачивается и в наши дни. И хотя сегодня уже не существуют *Тэкийе-доулат* и построенных по его образцу пышных сооружений знатных вельмож, но зато средства звукоусиления позволяют проводить представления на просторных площадях и даже на огромных открытых пространствах за городом, где можно максимально реалистично, используя большие отряды всадников, настоящие шатры и открытый огонь, воссоздавать события в пустыне Кербеле. Понятно, что для таких размеров «сцены» качества певческого голоса (его сила, полётность, звонкость и глубина) и мастерство поющего, в частности, владение каноном иранского классического *радифа* и искусством *тахрира*, остаются, как и в прежние времена, актуальными.

До середины XX века в репертуаре *та'зийе* было около восьмидесяти пьес, созданных талантливыми представителями персидской классической поэзии. В большинстве случаев имена авторов текстов оставались неизвестными, поскольку сочинение такого рода считалось высоким долгом перед *имамом* Хосейном. Некоторые спектакли составлялись на основе контаминации нескольких пьес, особенно тех, которые уже приобрели популярность у публики. В любом случае, тексты насыщались многочисленными цитатами из великих классиков: Саади, Хафэза, Моулави и др. Тексты были наполнены поэтическими преувеличениями, однако, язык высказывания был простым и выразительным, понятным для любого зрителя.

В своё время Насер ад-Дин шах поручил Мирзе Насроллаху Эсфахани (известному как *Тадж Оль-Шоара*), выдающемуся поэту и знатоку иранской музыки собрать воедино репертуар *та'зийе*: найти все имеющиеся экземпляры пьес и сочинить тексты для новых спектаклей в соответствии с положенными *дастгахами*. Подчеркнём, что именно эта коллекция, сохранившаяся до сих пор, является сокровищницей иранской классической музыки. Это ещё одно

доказательство того, что *та'зийе* играет огромную роль в сохранении иранской классической музыки. Поскольку в этих церемониях участвовал весь народ, люди из разных слоёв общества, и поскольку эти действия повторялись ежегодно и повсеместно, они накрепко укоренились в памяти народа вместе со своим звуковым обликом, таким образом, эта традиция стала надёжным способом передачи важнейших элементов культуры от поколения к поколению. И даже в настоящее время поэзия *та'зийе* является одним из самых достоверных материалов для выявления и исследования мелодического содержания иранской классической музыки.

Отсутствие фона, декораций в *та'зийе* способствует установлению атмосферы искренности между актёрами и зрителями, а также придает достоверность происходящему. В изображении внешних деталей присутствует предельная лаконичность и условность, рассчитанная на воображение сопереживающих людей³⁹⁴. Режиссёрские мизансцены, поведение актёров на сценической площадке и общая драматургия спектаклей *та'зийе* строятся по давно установленным канонам и выглядят даже схематичными как будто бы специально для того, чтобы не отвлекать внимание присутствующих от чего-то гораздо более важного, нежели простое изложение какой-либо истории. Этим «самым важным» как раз-таки является поющий голос, генеральная функция которого состоит в воздействии на присутствующих таким образом, чтобы помочь им пройти путь через эмоциональное потрясение к мистическому «озарению», духовному очищению через глубочайшее искреннее сострадание. Звуковая драматургия *та'зийе* — это образец высокопрофессиональной работы в области тончайшей материи звука. Увлекая за собой слушателей по детально продуманному «пути» голосового потока через «духовные стоянки» – *дастгах* к точке наивысшего напряжения (кульминации *оудж*) и даже «полёта духа» (*хал*), певец выполняет своё высокое предназначение перед Верой. Сознание

³⁹⁴ Настоящий, прямой реализм причудливо соединяется с разгорячённой фантазией публики. Пиала или ведро воды символизируют Евфрат; обходя (объезжая на коне) несколько раз вокруг сцены, персонаж показывает тем самым, что он проделал долгий путь.

слушателей, пропущенное сквозь голос, как сквозь игольное ушко, возвращается в реальность обновлённым и восторженным. Поэтому можно констатировать, что при всей своей многосложности чудесная и величественная музыкально-культурная традиция *та'зийе* является, прежде всего, традицией Голоса. Эта традиция оказалась в высшей степени эффективным фактором консолидации всего иранского народа, его культурного единения. Принадлежит всем и каждому, *та'зийе*, как никакое другое явление культуры, создаёт, с одной стороны, ощущение равенства всех перед богом, а с другой – сплочённости иранского народа в противодействии чуждым силам.

Мистика, тайна *та'зийе* с мощной силой захватывает сердца иранцев. Они считают, что мученическая смерть Хосейна является залогом спасения их душ. Актёры и музыканты, охваченные этой сильной и устойчивой сердечной верой, исполняют свою миссию с потрясающей душевной отдачей, и эта сила чистой, прозрачной веры помогает повышению толерантности людей и их самосознанию в качестве единого народа и единой культуры. Роль поющего и декламирующего голоса в этой корневой традиции иранской культуры трудно переоценить. На нём, как на мощной негибавшей оси, держится всё тело этого впечатляющего культурного явления. Поэтому со всей уверенностью можно сказать, что феномен голоса в традиции достоин глубокого и многомерного исследования.

4.2 «Сниженная высокая традиция» пения в городской среде

Многовековая история развития иранской музыки приводит нас ко второй половине XIX века (т.н. позднему каджарскому периоду³⁹⁵), когда вся структура музыкальной культуры не только предстаёт во всей своей полноте и в богатстве межслоевых взаимосвязей, но и вступает в новый виток своей эволюции.

В слое *высокой традиции* происходит качественный скачок в области иранской *классической музыки*:

³⁹⁵ **Каджары** — династия иранских шахов, правящая с 1795 по 1925 гг.

с одной стороны, окончательно формируется репертуар *радифа*³⁹⁶ и формулируются его канонические принципы;

с другой стороны, осуществляется процесс «эмансипации» чисто инструментальной музыки, то есть исполняемой без участия поющего голоса (хотя, как известно, неизбежно зависимой от законов вербального логоса в построении звуковых высказываний).

Оба этих культурных достижения связаны с деятельностью целого созвездия выдающихся музыкантов, в том числе, уже упомянутого семейства Фарахани.

Потребовалась бы целая книга, чтобы описать невероятную атмосферу духовного подъёма в культурных центрах Ирана в ту незабываемую эпоху. В наших возможностях лишь представить условную схему передачи традиции между гениями разных поколений (см. *Рис. 4*) и дать к этой схеме некоторые комментарии.

Как уже упоминалось, **Ага Али Акбар Фарахани**, будучи руководителем музыкального ансамбля при дворах Мохаммада Шаха Каджара и Насэр эд-Дина Шаха Каджара³⁹⁷, реализовал давнюю идею иранских музыкантов собрать воедино и выстроить в определённом порядке весь репертуар иранской классической музыки.

³⁹⁶ О *радифе* см. Глава 2, раздел 2.1.

³⁹⁷ **Мохаммад Шах Каджар** (годы правления 1834-1848), **Насэр эд-Дин Шах Каджар** (годы правления 1848—1896).

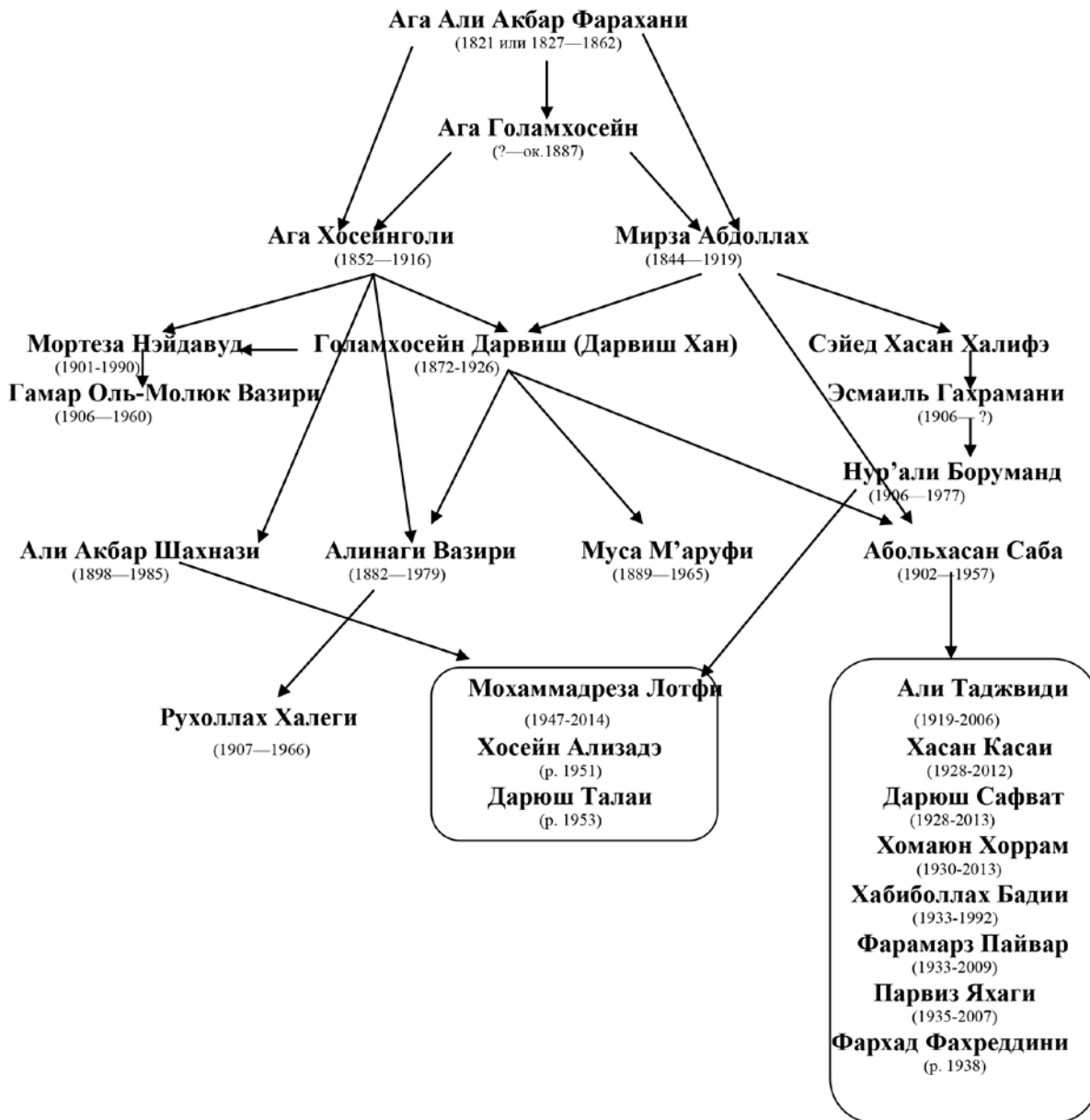


Рис.4

Поскольку к середине XIX века Тегеран стал реальным центром объединения всех творческих сил страны, стало возможным провести селекцию наиболее выразительных мелодических моделей и сформировать их системно организованную коллекцию — *радиф*. Эта процедура была нужна и для облегчения процесса обучения молодых музыкантов, и для музыкальной практики. В итоге именно Ага Али Акбару Фарахани удалось составить такой *радиф*, который стал эталонным образцом для всех последующих опытов в этом направлении. Рано умершего А.А. Фарахани в семье заменил его ученик и двоюродный брат **Ага Голамхосейн**, который, взял на себя труд обучения двух

талантливейших сыновей своего гениального брата: **Мирзы Абдоллаха** (1844—1919) и **Ага Хосейнаголи** (1852—1916).

Замечательный вклад этих родоначальников новой эпохи иранской музыки был уже в том, что все представители семейства Фарахани были великолепными исполнителями на *тапе*, сумевшими преодолеть «синдром зависимости» инструментальной музыки от певческого голоса. Напомним, что почти повсеместно в пространстве индоевропейского музыкального мышления тысячелетиями господствовал певческий голос. Так, в Европе «эмансипация» музыкального инструмента началась только в XVII веке и довольно долго не принималась всерьёз. Приведём несколько цитат по данному поводу: «Инструментальная музыка рассматривалась музыкальной эстетикой XVIII в. в контексте традиций теории «двойного мимезиса» (двойного подражания): вокальная музыка подражает «природе», инструментальная музыка подражает вокальной музыке»³⁹⁸. «Инструментальная музыка возникла позже, чем вокальная, и была изобретена для того, чтобы возвысить, улучшить, сделать выразительнее вокальную музыку. Она, следовательно, является её подражательницей и сопровождающей»³⁹⁹. «Изменение отношения к инструментальной музыке в конце 70–80-х гг. XVIII в. связано с предромантическими воззрениями “Бури и натиска”»⁴⁰⁰. Эволюция основных эстетических представлений – от подражания к выражению, от аффекта к чувству, интерес к субъективному, предпочтение неопределённого понятному – позволила

³⁹⁸ Шушкова О.М. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века: из истории музыкально-теоретических учений // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология, 2012. Вып. 3. С. 247.

³⁹⁹ Scheibe J. A. Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik. Mit historischen und critischen Vorrede (1754) / Fotomech. Neun-druck. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1978. (80). С. 84. Цит. по Шушкова О.М. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века: из истории музыкально-теоретических учений // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология, 2012. Вып. 3. С. 248.

⁴⁰⁰ «Буря и натиск» — движение молодых немецких писателей 1767—1785 годов, провозглашавших переход от разума к чувству, индивидуальной фантазии и крайней эмоциональности. Знаменовало собой переход к периоду романтизма.

утверждать: музыка не сообщает ничего конкретного разуму, она вызывает «темные представления»⁴⁰¹.

Конечно же в Иране второй половины XIX века ещё не было никаких «романтических» умонастроений, но уровень владения инструментом (прежде всего *таром*) некоторыми экстраординарными музыкантами позволял передавать движения души столь выразительно и разнообразно, что их инструментальные композиции начали восприниматься практически наравне с вокальным искусством.

Отметим, что все представители этой блестящей плеяды имён воплощали в себе все исключительные свойства творца музыки, унаследованные с древнейших, жреческих времён, среди которых:

огромный багаж исторической памяти своей культуры;

уникальная собственная память, способная держать в уме тысячи элементов музыкального «языка» и правил их соединения;

экстраординарная развитость слуха, улавливающего мельчайшие нюансы движения и окраски звука;

рафинированная утончённость чувственного восприятия и интуиции;

особая вдохновенность в процессе звукотворчества и способность к спонтанному конструированию звукового послания.

Каждый из этих мастеров внёс в историю иранской музыки свой яркий индивидуальный творческий вклад, и, что крайне важно, каждый из них истово передавал традицию новым поколениям музыкантов, оставив после себя немало талантливых учеников, определивших «лицо» иранской классической музыки уже в XX веке. Так, **Голамхосейн Дарвиш** (известный также как Дарвиш Хан, 1872—1926), ученик обоих братьев (Мирзы Абдоллаха и Ага Хосейнаголи), получил широкую известность в качестве мастера *радифа* и прекрасного

⁴⁰¹ *Schubart Ch.Fr. D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: bey J. V. Degen, 1806. X. P. 335. Цит. по: *Шушкова О.М. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века: из истории музыкально-теоретических учений // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология, 2012. Вып. 3. С. 250-251.*

педагога. Ему принадлежит создание формы *пишдарамад*⁴⁰². Он же известен также как автор высокохудожественных *таснифов*, которые он писал на стихи Мохаммада Таги Бахара. По сей день с высокой эстрады поются его *таснифы* «Бахарэ дэлькяш» («Прекрасная весна») и «Зе ман нэгорам». А его разнообразные *пишдарамады* нередко открывают концертные программы современных групп иранской классической музыки.

Ученик Мирзы Абдоллаха и Дарвиш Хана **Абольхасан Саба** (1902—1957) также был знатоком *радифа*, композитором, инструменталистом и педагогом, совершенствующим технику игры на *сетаре*, *скрипке*, *сантуре* и *томбаке*. Помимо того *радифа*, которым он в своё время занимался под руководством своих мастеров, он сам работал над расширением этого репертуара, для чего тщательно изучал образцы фольклорной и религиозной музыки. Поскольку *радифы* для *тара* и *сетара* уже существовали, он создал *радифы* для *сантура* и для скрипки. Он воспитал множество учеников, сыгравших значимую роль в иранской музыке, особенно в деятельности радиопрограммы «Гольха».

Другой ученик Дарвиш Хана, а также Ага Хосейнголи, **Алинаги Вазири** (1882—1979) унаследовал от своих учителей доскональное знание *радифа*. Но при этом ему довелось пройти обучение музыке в Европе, после чего он распространял систему европейской нотации в иранской музыке, придумал знаки «корон» и «сори» для обозначения «четвертитонового» понижения и повышения звуков. Основал Высшую музыкальную школу в Тегеране, перевёл *радиф* для *тара* и *сетара* Мирзы Абдоллаха в европейскую нотацию. Воспитал целую плеяду своих последователей.

Муса М'аруфи является одним из лучших учеников Дарвиш Хана, прославившихся в качестве редкого мастера *радифа*, а также как автор своего собственного нотированного *радифа*, по которому до сих пор в Иране ведётся обучение.

⁴⁰² **Пишдарамад** (پیشدرآمد) предшествующий *дарамаду*) — инструментальная вступительная пьеса, исполняемая ансамблем в самом начале концертной программы перед *дарамадом*. Обычно звучит в медленном темпе и имеет метрическую структуру. Включает характерные интонации последующих *гуше*, являясь тем самым «эскизом» всей композиции.

Алиакбар Шахнази (1898—1985) — сын Ага Хосейнголи и его ученик. Автор известных *шиидараматов* и *таснифов*, для которых писали тексты Мохаммад Таги Бахар и Амир Джахед. Следует подчеркнуть особую преданность музыканта *радифу* его отца. После смерти Ага Хосейнголи Алиакбар Шахнази начинает преподавать (в 18 лет) и продолжать воспитывать учеников отца. А уже в зрелом возрасте он придумывает свой собственный *радиф* под названием «Али» (то есть высший), где уже включено много метрически организованных фрагментов, таких как *чахармезрабы*. Интересно, что в этом *радифе* присутствуют только пять *дастгахов* и пять *авазов*. По какой-то причине из этого *радифа* исключены Раст-панджгах и Нава. *Радиф* Алиакбара Шахнази называют «мостом» передачи этой системы уже современному поколению музыкантов.

Рухоллах Халеги (1907—1966), ученик Алинаги Вазири. Он был в числе первой группы мальчиков, поступивших Школу музыки Алинаги Вазири. Ему принадлежат первые попытки использования европейских инструментов в *таснифах* и инструментальных произведениях, а также применение законов европейской гармонии и контрапункта. Впервые написал книгу о теории европейской музыки, потом о теории иранской музыки, а потом об истории музыки Ирана⁴⁰³.

Как уже указывалось, все перечисленные здесь музыканты, а также многие другие, не отмеченные в предложенной схеме, но столь же достойные, сформировали мощнейшую «волну» развития инструментальной музыки в Иране, начиная со второй половины XIX века и охватывая весь XX век. Но это не означает, что вокальная музыка отходит в этот период на второй план. Напротив, она обретает новую среду культивирования — собрания (кружки) представителей интеллигенции. Таким образом во второй половине XIX века особое развитие получили две линии вокального искусства: область религиозной музыки и прежде всего широко распространявшаяся практика поминальных мистерий *та'зийе* и

⁴⁰³ Халеги, Рухоллах. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2002. 2-е изд. 2011.

светская вокальная музыка, процветавшая при шахском дворе и, главное, в среде духовной элиты общества.

В качестве примеров можно вспомнить имена знаменитых певцов того времени. Одним из самых выдающихся обладателей певческого голоса в традиции *та'зийе* в рассматриваемый период считался **Молла Абдолькарим Дженабэ Газвини**, чьё творчество приходится на период правления Насэр эд-Дина Шаха Каджара и Мозафар эд-Дина Шаха Каджара (то есть на рубеж XIX и XX веков). Певец прославился в родном городе Газвине в качестве шабих-хана в *та'зийе*. Современники отмечали его красивый, тёплый голос и искусные *тахриры*. Мастер воспитал много учеников, в том числе Абульхасана Экбала Азара, о котором шла речь в предыдущей главе⁴⁰⁴.

Ещё один известный исполнитель, **Сейед Абдольбаги Бахтиари**, был не только певцом, но и *моин-оль-бока* (то есть организатором, режиссёром в *та'зийе*) на территориях Эсфахана и Бахтиари. Он сам сформировал большую группу *та'зийе*, членов которой обучал пению и всем элементам действия. Сам он исполнял роль *шабиха* хазрата Аббаса. Эта группа успешно выступала в названном регионе и пользовалась большим уважением у народа. Сейед Абдольбаги Бахтиари воспитал нескольких именитых учеников, в том числе известного в Эсфахане *шабих-хана Сейда Хосейна Шабиха*, который, по мнению Сейеда Хосейна Тахерзадэ был совершенным мастером очень *аваза* и буквально «живой книгой» знания музыки и *радифа*, а также обладал красивым *тахриром*⁴⁰⁵.

Большой популярностью у народа пользовался также певец **Горбан Хан Шахи** (1865-1965). Уроженец Газвина, он в молодости приехал в Тегеран. Из-за своего очень высокого, сильного и красивого голоса он был принят *та'зийе-ханом* в знаменитый *Тэкийе-доулат* (то есть, государственный зал для проведения

⁴⁰⁴ *Махиун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 661.

⁴⁰⁵ *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2011. С. 228.

церемоний *та'зийе* вместимостью до 4 000 человек, построенный в Тегеране в 1868 году). Помимо этого, певец регулярно призывался ко дворцу для исполнения молитвенных песнопений. Кроме уникального природного голоса Горбан Хан Шахи обладал также славой глубокого знатока *радифа* иранской музыки. Несмотря на громкую известность это был очень скромный, среднего роста и худой человек, проживший в служении людям и искусству долгую достойную жизнь. Умер в возрасте ста лет в Тегеране⁴⁰⁶.

Как отмечалось, параллельно с линией певцов, совмещавших в себе незаурядные вокальные данные, глубокую религиозность и, в то же время, знание и понимание законов иранской классической музыки, вследствие чего областью их профессиональной реализации была традиция *та'зийе*, всё больший вес в культурной жизни иранского общества начинали приобретать формы светского музицирования, особенно благородные собрания *маджлисы*. Здесь формировался несколько иной тип певца, больше ориентированного именно на классическую музыку и характерный для неё тип общения с аудиторией.

Одним из самых известных певцов начала XX века был **Эсмаиль Адиб Хансари** (1902—1983). Отец певца был религиозным деятелем, но и любителем некоторых видов искусств, таких как каллиграфия. Мальчик учился в обычной школе и, как обладатель очень хорошего голоса, читал *азан* в мечети родного города Гольпаэгана. Он увлекался поэзией Хафэза, Саади и Руми, заучивал их стихи, прочитывал и пропевал «про себя». Но в его городе не у кого было учиться пению, пока не появился учитель Андалиб Гольпаэгани. Втайне от своего отца, не одобрявшего любовь к музыке, Эсмаэль Адиб Хансари начал брать уроки вокала. В 18 лет юноша уехал в Эсфахан, недалеко находящийся от Гольпаэгана, и стал там заниматься у Сэида Рахима Эсфахани, а также у Хабиба Шатера Хаджи и Мирзыхосейна Саатсаза. Вместе с Хабибом Шатером Хаджи в 1922 году он переезжает в Шираз. Потом специально едет на два года на территорию Бахтиари,

⁴⁰⁶ *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 662-663.

чтобы изучать различные виды вокального искусства у лоров. Потом приезжает в Тегеран, начинает работать в мэрии и знакомится с разными знаменитыми музыкантами, такими как Абульхасан Саба, Мортеза Махдзуби и Али Акбар Шахнази. Знаменательно, что именно Эсмаиль Адиб Хансари стал первым певцом, выступившем на радио. Певец славился прекрасным знанием поэзии и искусством красивого и ясного произнесения стихотворного текста в пении. Сохранилось много его аудиозаписей⁴⁰⁷.

Уникальная творческая личность — **Голамхосейн Банан** (1912—1986). Тегеран). Музыкант родился в семье, где мать играла на фортепиано, а у отца был хороший голос. У мальчика тоже обнаружили вокальные способности, и его отдали на обучение Зия Оззакерину Расаи, преподававшему ему вокальный *радиф*. Мальчик и сам тщательно работал над своим искусством, отрабатывая ясное произношение текста и другие элементы мастерства. Он дружил с Абульхасаном Саба, иногда исполнял вместе с ним *авазы*. У Голамхосейна Банана был низкий и тёплый голос, который очень любили слушатели в Иране. Певца часто приглашали на радио в программу «Гольха». Отметим, что его творчество отличалось не только высоко профессиональным исполнением *аваза*, но включало также и жанр *таснифа*, обогащённого новыми смыслами и техническими характеристиками, привнесёнными в это искусство великим певцом. Сохранились сотни записанных им *авазов* и *таснифов* в исполнении Голамхосейна Банана, которые иранская публика слушает до сих пор с неувядающим удовольствием⁴⁰⁸.

Настоящая звезда иранской музыки — **Гамар оль-Молюк Вазири** (1906 — 1960). С детства у Гамар был очень красивый голос, перешедший по наследству от бабушки Эфтэхаррозакеррин, которая участвовала в женской церемонии *роузэ-хани* и частенько брала с собой на эти действия внучку, которая ей подпевала. Сама

⁴⁰⁷ *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2011. С. 653-655.

⁴⁰⁸ *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 670.

Гамар-оль-Молюк говорит, что всё её воспитание связано с этими действиями, она считает себя должником этого времени, потому что именно благодаря бабушке и участию в этих общественных событиях она получила силу и уверенность в исполнении вокала. Поворотным моментом в судьбе девушке стала встреча с Мортезойханом Нэйдавудом, великим знатоком *радифа*, известным исполнителем на *тапе*, учеником Дарвиш Хана и Ага Хосейнголи Фарахани. Когда ей было 14 лет, она пела на одном из вечерних собраний интеллигенции. Её голос и умение удивили Нэйдавуда, он сам предложил ей свои уроки и на два года стал её учителем. Позже вместе с Нэйдавудом, а также с другими музыкантами Гамар записала несколько пластинок, очень понравившихся народу. Она была первой женщиной, давшей публичный концерт для широкой аудитории. Это ей далось нелегко. Наиболее радикально настроенные религиозные люди угрожали ей лишением жизни. Но это её не остановило, и, несмотря ни на что, она героически выступила с концертом, открыв тем самым дорогу на сцену другим женщинам-певицам. Гамар была очень щедрым человеком. Все ценные вещи и подарки, которые преподносили обожатели её таланта прямо на концерты, Гамар раздавала бедным людям, ждавшим её выхода на улице за дверями концертных залов. Её не останавливали увещевания друзей, советовавших соблюдать меру в этих действиях. Нельзя сказать, что последние годы жизни Гамар прошли в нищете, но всё же на её долю досталось много невзгод, в том числе болезни и потеря голоса. Почти с первых дней открытия радио, она нередко выступала в эфире, исполняя с одинаковым мастерством не только *авазы*, но и *таснифы* Мортезы Нэйдавуда, Арефа Газвини и Амира Джахеда⁴⁰⁹.

Нетрудно заметить, что в предпринятом описании музыкальной жизни Ирана конца XIX — начала XX веков отражено параллельное развитие музыки, основанной на свободном, метрически независимом способе развёртывания

⁴⁰⁹ *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2011. С. 658-660.

звуковой ткани, и музыки, опирающейся на метрическую пульсацию. Этот второй тип музыки всегда существовал в культуре. Во дворцах, например, в разные времена и при разных правителях каждый раз по-разному, могли сочетаться события совершенно разного порядка: были не только особые моменты, когда правитель единолично или в присутствии избранных гостей наслаждался общением с выдающимися поэтами, философами, учёными, когда своё искусство показывали лучшие певцы страны, но было и множество увеселительных собраний, пиршеств, любых форм досугового времяпрепровождения с песнями и танцами. Городская среда также содержала в себе множество разнополярных ситуаций, от благородных собраний интеллигенции (*маджлисов*) до домашних посиделок, многолюдных свадеб, разнообразных развлечений низового слоя общества. С метрической музыкой и танцами были связаны также некоторые локальные деревенские традиции.

Но, с другой стороны, именно в городе, с его безграничным разнообразием социальных локусов, наиболее сильным было идеологическое влияние религиозных постулатов. Учитывая, что чтение Корана, молитвы и большая часть религиозных песнопений не имели регулярной метрической сетки, метрическая музыка встречалась в религиозных жанрах в качестве исключения, например, в поминальных песнях *ноухэ*.

Так или иначе, но, будучи повсеместно распространённой, музыка с регулярным метром долгое время воспринималась как «низовое» явление и не одобрялась культурной элитой общества, во всяком случае, не могла считаться «высокой». Так было до тех пор, пока в силу целого ряда объективных обстоятельств к такого рода музыке не обратились выдающиеся личности начала XX века сами музыканты — Али Акбар Шейда, Ареф Газвини и Амир-Джахэд — сочетавшие в себе таланты поэтов, сочинителей музыки и певцов и обладавшие знанием законов иранской классической музыки. Творчество этих гениев привнесло в вокальный жанр *таснифа* некоторые закономерности музыки *радифа*, а также благородное содержание текстов, что подняло эту традицию на качественно иной уровень, позволив ей «смыкаться» с собственно классической

музыкой, образовав слой *сниженной высокой традиции*. Попробуем проследить этот процесс.

В своих системно-типологических исследованиях феномена музыкальной культуры Дж. К. Михайлов неоднократно отмечал наличие специфического слоя (или подслоя), который называл «сниженной высокой музыкой», указывая на то, что музыку этого слоя характеризует меньшая строгость канонических установок, доступность её содержания для широких масс, эмоциональная открытость и использование легко воспринимаемых средств музыкального высказывания. Такую музыку с удовольствием слушали и исполняли зажиточные торговцы и высшие военные чины, продвинутые в интеллектуальном развитии средние слои городского общества и феодалы.

Если говорить о музыкальной культуре различных индоевропейских обществ, то обозначенный слой музыкальных традиций, как правило, не выделяется в качестве самостоятельного структурного образования и не имеет своего названия. Просто как бы само собой разумеющимся считается неизбежное существование некой промежуточной области на пересечении классической и популярной музыки, между которыми иногда очень трудно провести чёткую границу. Так, в европейской музыке существует огромный пласт произведений, как бы специально «облегчённых» для восприятия широкой аудиторией (это разнообразные «программные» сочинения, песни и романсы композиторов-классиков, балетная и другая дансанта музыка и многое другое).

Лишь в индийской культуре, создавшей самую развитую среди индоевропейских культур систему звукомusикальной рефлексии, слой «полуклассики» (*уп-шастрии*) ещё в древности был осознан в качестве самостоятельной страты. «Это служит ещё одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания индийской традиции, — пишет музыковед-индолог Т. В. Карташова, — *Уп-шастрия* и классика являются генетически родственными категориями, причём «полуклассика» пользуется всем арсеналом классической музыкальной грамматики, но предназначена для более широкой потребительской среды. «Полуклассическая»

музыка сегодня заполняет бóльшую часть звукового «поля» индийской культуры. Обратимся к её основным стилистическим критериям. *Уп-шастрия* характеризуется более непринуждённой, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звуко-рядному составу и этической обусловленности *раг*, применением менее сложных в структурном отношении *тала* (зачастую народного происхождения), отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилевых признаков внутри самих жанров»⁴¹⁰.

Рассмотрение эволюции самого репрезентативного феномена высокой традиции иранской музыки — искусства *аваза* — приводит исследователя к современной ситуации, в которой отчётливо видны достижения и классической традиции в иранской музыке, и её полуклассических видов, среди которых базовой формой высказывания долгие годы был и ныне остаётся *тасниф* (تصنيف — сочинение, произведение).

Чтобы разобраться в культурном предназначении и художественных особенностях *таснифа*, нужно ознакомиться с рядом специальных терминов, сопровождающих данную традицию. Обратимся к определению *таснифа* в авторитетнейшем издании — знаменитом Толковом словаре Али Акбара Дэххода. Здесь слово тасниф этимологически возводится к понятию *сенф* (صنف) — «группа», «категория», и в нём, соответственно, выявляются такие смыслы, как «делить на группы, категории внутренне связанные между собой вещи»⁴¹¹.

⁴¹⁰ *Карташова Т.В.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: Композитор, 2010. С. 6.

⁴¹¹ *Дэххода Дэххода Али Акбар Dehhoda Ali Akbar.* Loghatname. Толковый словарь: В 7 т. Тегеран: Изд. Тегеранского университета, 1940. Страница «Тасниф» в эл. версии: URL <https://dehkhoda.ut.ac.ir/en/dictionary/88946/>, дата обращения 29.12.2021.

Известный поэт и литературовед Мохаммад Таги Бахар⁴¹² утверждает, что к категории *таснифов* можно отнести все *газали* Руми, Саади и Хаджу как поэзию, имеющую поэтический размер, удобный для пропевания. По мнению Бахара, *тасниф* — это один из видов силлабической поэзии (*ше'ера хаджаи*, شعر هجائی), которая была популярна до ислама. В качестве примеров он называет две очень старые песни, которые называет *таснифами*. Одна из них под названием «Ахмат Аташ» популярна и в наши дни, особенно в провинции Исфahan, а вторая — «Амурджан». Цитируемые им отрывки из этих *таснифов* он заимствовал из книги «История Систана»⁴¹³.

Можно предположить, что песни, упоминаемые в древних источниках в связи с описанием творчества знаменитых шахских певцов времён правления Сасанидов (таких как Барбад, или Саркес, или Накиса), по своему характеру и собственно музыкальному языку соответствовали более поздним *таснифам*. Достоверных сведений о раннем этапе этого вида вокального творчества крайне мало, известно лишь, что эта традиция была популярна с древних времён и высоко ценилась как простым народом, так и высшими слоями общества.

Когда в кадjarское время некоторые великие музыканты стали сочинять *тасниф*, это стало поводом для того, чтобы именно эта музыкальная форма стала неотъемлемой частью репертуара иранской музыки. Подобные феномены *тасниф-сази* существовали ещё до ислама. А какими качествами должны были обладать творцы этого искусства, чтобы стать именно *тасниф-сазом* (хотя понятно, что до ислама их называли абсолютно иначе)? *Тасниф-сазы* позднего кадjarского времени должны были владеть следующими способностями и навыками: во-первых, они должны были быть поэтами и уметь сочинить тексты своих произведений, во-вторых, они должны были быть каким-то образом композиторами, то есть они сочинять подходящие мелодии для этих текстов, или

⁴¹² Мохаммад Таги Бахар (1886, Мешхед –1951, Тегеран) – поэт, филолог, журналист и общественный деятель.

⁴¹³ Тарихе Систан [История Систана]. Автор неизвестен / ред: Бахар Мохаммадтаги. Тегеран: Асатир. 2011.

наоборот, сочинялась мелодия, а ей вослед сочинялся текст, или же иногда текст и мелодия сочинялись одновременно, А третье качество, которым не все обладали, это умение петь, то есть наличие певческого голоса.

В понимании классификации музыкально-поэтических форм иранской «полуклассики» важную роль имеет понятие *лахн* (لحن, множеств. число *альхан* الحان). Это последовательность благозвучных тонов, различающихся по высоте и воспринимаемых в качестве организованной целостности. В сущности, содержание этого термина соответствует европейскому (и русскому) термину «мелодия»⁴¹⁴.

Иранские поэты и любители музыки вкладывают в понятие *лахн* такие значения: *аханг* (آهنگ) — песня, *седá* (صدا) — голос, и даже иногда такие понятия, как *гуше* (گوشه) — мелодическая модель и *аваз* (آواز) — искусство пения. В случае подобных трактовок мы имеем дело с поэтическими метафорическими представлениями о данном понятии⁴¹⁵. Что касается музыкальных учёных, то в старинных трактатах можно найти более строгие толкования и обоснования термина. Так, великий «Мудрец Ирана» Сафиаддин Урмави⁴¹⁶ пишет о двух видах *лахна*: *музун* (موزون) — ритмическом и *намузун* (ناموزون) — неритмическом. Ритмические *лахны* соотносятся с *дором* (دور) — арабским понятием, обозначающим ритмы (множ. число *адвар*, ادوار), в совокупности составляющие ритмическую систему *ика'* (ايقا'). По Урмави, *тасниф* принадлежит к *лахнам*,

⁴¹⁴ «МЕЛЮ́ДИЯ ж. франц. погудка, устав, уставка, напев, голос, песня; основные, последовательные звуки музыкального сочинения, напев в один голос, последовательная согласность звуков (*гармония*, созвучье, совместная согласность)» [См.: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1863–1866 / Online версия, режим доступа: URL <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/tolkovyyj-slovar-zhivogo-velikorusskogo-jazyka-v-i-dalja-bukva-m/358>, дата обращения 15.02.2022.

⁴¹⁵ *Маллах Хосейнали*. Хафез ва мусиги [Хафез и музыка]. Тегеран: Фарханг ва хонар, 1984. С. 184.

⁴¹⁶ **Сафиаддин Абдулмоин ибн Юсиф ибн Фахир аль-Урмави** (ок. 1217–1294) — выдающийся каллиграф, музыкант и музыкальный учёный, систематизировавший теоретические представления о ладовой структуре музыки Ближнего и Среднего Востока. Имевший персидское происхождение, Урмави создал основополагающие музыкальные трактаты на арабском языке: «Китаб аль-адвар» («Книга о кругах», 1256) и «Рисалейи-Шарафий» (1267).

относящимся к категории *музун*, то есть ритмическим, которые подразделяются на следующие виды:

1. *пиширо* (پيشرو)
2. *сот* (صوت)
3. *нагиш* (نقش)
4. *басит* (بسيط)
5. *голь* (قول)
6. *газаль* (غزل)
7. *голь-э мораса* (مرسع قول)
8. *голь аль нагм* (النغم قول)
9. *голь аль зоруб* (الضروب قول)
10. *голлият* (قوليات)
11. *ноубат* (نوبت)
12. *таранэ* (ترانه)
13. *форудаит* (فروداشت)
14. *мотазад* (متزاد)
15. *рихтэ* (ريخته)
16. *нашид-э араб* (عرب نشيد)⁴¹⁷

Заметим, что всё это вокальные или вокально-инструментальные, но полностью зависимые от вокального начала жанры, то есть не существующие без певческого голоса.

Как подчёркивалось выше, *тасниф* содержит в себе мелодическое начало чаще всего непосредственно в момент его создания, что подтверждается и исследованиями Урмави. По совокупным качествам поэзии и музыки *таснифы* разделяются на несколько категорий. Здесь нам придётся сравнить несколько точек зрения, имеющих некоторые расхождения. Урмави выделяет 4 вида *таснифа*: (1) *голь*⁴¹⁸, (2) *газаль*, (3) *амаль* и (4) *таранэ*. Оставляя сейчас в стороне

⁴¹⁷ Сведения взяты из: *Маллах Хосейнали*. Хафез ва мусиги [Хафез и музыка]. Тегеран: Фарханг ва хонар, 1984. С. 213.

⁴¹⁸ **Голь** (перс. لوق) — речь, пение, мелодическая речь.

особенности *газали* как чисто поэтического жанра, отметим, что учёные употребляют термин *газаль* по отношению к тем *таснифам*, которые основаны именно на персидской поэзии⁴¹⁹. Об этом же пишет Абдулькадэр Марагэи (XV век) в книге «Джамеоль альхан»: «Тасниф разделяется на *голь*, *газаль*, *таранэ* и *форудаит*». Потом учёный добавляет ещё *мустазад*, чтобы получилось число пять, потому что пять – это священное число среди иранцев, как и в системе *дастгаха*, где семь – священное число и пять – священное число. *Голь* звучит на арабском языке, *газаль* на персидском языке, *таранэ* – в размер стиха *робаи*, и может быть как на арабском, так и на персидском языках, *форудаит* похож на *голь*, на арабском языке. Он пишет, что добавил ещё *мустазад*. Все эти виды *таснифа* вместе называют *ноубат морратаб*. Конечно, есть термины, которые обозначают инструментальные пьесы, например, *тарджид*, жанр, очень похожий на *чахармезраб*. *Мостазад* — это одна из разновидностей иранской поэзии. На самом деле это *газаль*, где в конце каждой *мисры* добавляется *поль-мисра* (2-3 слова, которые повторяются), и так идёт до конца⁴²⁰.

Писатель Альму'джем также утверждает, что музыкальные учёные определяют термином *голь* музыку, создаваемую вместе с арабской поэзией, в то время как термином *газаль* обозначается песнопение на персидском языке. При этом он уточняет, что песни на персидском могут называться также *таранэ*. Так или иначе, как среди исследователей, так и в бытовом понимании термин *тасниф* однозначно ассоциируется с поэзией, вдохновлённой пением, музыкой. В отличие от *аваза*, свободно разворачивающегося во времени, *тасниф* характеризуется регулярным метром.

В книге анонимного автора «Тарих-э Систан» («История Систана») есть ценное свидетельство о возникновении поэзии на персидском языке. Когда

⁴¹⁹ *Маллах Хосейнали*. Хафез ва мусиги [Хафез и музыка]. Тегеран: Фарханг ва хонар, 1984. С. 214–215.

⁴²⁰ *Мараги Абольгадэр эбнэ Гейби Хафэз*. Джамеоль альхан, ред: Бабак Хазраи [Сборщик мелодий]. Тегеран: Академия искусств исламской республики Иран. 2009. С. 272, 273.

удачливый завоеватель Якуб ибн Лейс⁴²¹ утвердился на престоле в Систане, поэты поспешили слагать в его честь стихи на арабском языке. Но, будучи родом из городка Карнин на территории современного Афганистана, Якуб ничего не понял из преподносимых ему хвалебных текстов и заявил: «Зачем сочинять то, что я не понимаю?» Присутствовавший при этом главный хранитель библиотеки, большой знаток поэзии и литературы Мохаммад эбн-э Васиф⁴²², взял на себя труд создания поэзии на персидском языке⁴²³.

В той же книге упоминается, что в те времена в традиции чтения поэзии в кругу высочайших персон было пение стихов и *соруда* в сопровождении музыкального инструмента *руд*⁴²⁴.

Мохаммад Таги Бахар в своих исследованиях жанров персидской поэзии замечает, что те *чамэ* (چامه) — песенные произведения, которые арабы называют *газаль* или *голь-э газаль* — это на самом деле *таснифы*, но обладающие романтическим, лирическим содержанием и основанные на 12-слоговом поэтическом размере и «лёгких» ритмах.

Мы нередко встречаем слово *газаль* в поэзии Хафэза и можем проследить, в каких значениях поэт употребляет это понятие. С одной стороны, очевидно, что для великого поэта *газаль* — это определённый вид небольшого поэтического текста (от 5-ти до 15-ти *бейтов*), содержащего *радиф*⁴²⁵ и *гафие*⁴²⁶. С другой

⁴²¹ **Якуб ибн Лейс ас-Саффар** (умер 879) — основатель династии Саффаридов; добился независимости от Тахиридов и стал первым правителем государства в Систане.

⁴²² **Мухаммад ибн Васиф** (умер 909 году) — был персидским поэтом и секретарем на службе династии Саффаридов Систана. Он считается автором одного из самых ранних поэтических произведений на раннем новоперсидском языке в соответствии с правилами *аруза*.

⁴²³ Тарихе Систан Тарихе Систан [История Систана]. Автор неизвестен / ред: Бахар Мохаммадтаги. Тегеран: Асатир. 2011. С. 46-47.

⁴²⁴ **Руд** (от перс. رود — «струна») — струнный музыкальный инструмент персидского [1] происхождения. Название инструмента переводится с персидского как «струна» [1]. Арабское название музыкального инструмента уд, возможно, произошло от персидского названия «руд» [2]. Руд считается, главным образом, дворцовым музыкальным инструментом.

⁴²⁵ **Радиф** — многозначный термин, в данном случае, в арабской и персидской поэзии слово или группа слов, повторяющиеся в конце каждой строки, каждый раз хаключая в себе несколько изменённые смыслы.

⁴²⁶ **Гафие** — род рифмы, совокупность гласного и негласного звуков (и соответствующих букв в тексте), повторяющихся либо в конце каждой *мисры* (строки), в случае отсутствия *радифа*, либо перед *радифом*, в случае его присутствия.

стороны, это *тасниф* с персидской поэзией и ритмичной мелодией. Такое старинное понимание *газалья* как *таснифа*, созданного на персидском языке, сохраняется и до наших дней.

Термин *голь* имеет несколько значений. Например, среди суфиев он понимается как песнопение или музицирование. Этимологически связанный с этим словом и широко известный, в том числе в России, термин *кавваль* (قوال) обозначает человека, который и поёт, и играет⁴²⁷. Функции *кавваля* могут быть различными. «Поскольку исполнение поэтом своих стихов в форме пения оказывало большее впечатление на слушателей, поэты стремились сами петь свои произведения под аккомпанемент музыкальных инструментов. В период утверждения ислама стало нормой для выдающихся поэтов, таких как, например, Рудаки, представлять свои творения в присутствии высоких персон в сопровождении *чанга* или других инструментов. В случае, если поэт не обладал красивым голосом, он мог привлекать к исполнению певца *кавваля*, способного донести до слушателя произведение во всей его красоте»⁴²⁸

Хабиболлах Насэриффар в книге «Деятели современной и традиционной музыки Ирана» также пишет, что *голь* и *газаль* соотносятся с такими мелодиями, которые сочиняются на основе, соответственно, арабского и персидского языка⁴²⁹.

Возвращаясь к поэзии Хафэза, мы можем убедиться, что понимание поэтом термина *голь* многозначно. Для Хафэза, *голь* — это:

- а) один из видов *таснифа*;
- б) аналог арабского понятия мелодичной речи или мелодичного текста, которое на персидском языке мы сегодня называем *аваз*;
- в) это абсолютный синоним понятия *аваз*; поэтому можно сказать, что *кавваль* — это *аваз-э-хан*, тот, кто поёт *аваз*. Один из самых известных видов *голь*

⁴²⁷ Маллах Хосейнали. Хафез ва мусиги [Хафез и музыка]. Тегеран: Фарханг ва хонар, 1984. С. 285–287.

⁴²⁸ Махиун Хасан. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 46.

⁴²⁹ Насэриффар Хабиболлах. Марданэ мусигие соннати ва новинэ Иран [Деятели иранской классической и современной музыки]: В 5 томах. Тегеран: Негах. 2004. Т. III. С. 408.

в качестве *аваз* — это *морасса хани* (مرصع خوانی), такой *аваз*, где поэзия и музыка идеально сочетаются с точки зрения ритма и мелодии;

г) это *аваз* или *тасниф*, который создаётся на основе арабского текста⁴³⁰.

В истории иранской литературы много примеров применения термина *тасниф* и ему родственных, упомянутых выше. В книге «Сабк шенаси» (سبک شناسی, «Наука о жанрах») Мохаммад Таги Бахар пишет, что в Истории Бейхаги, одной из самых старейших книг исторической направленности, есть эпизод о том, как некий султан Амир Мухаммад, копируя образ жизни правителей халифата и арабских султанов, во время придворных праздников устраивал слушание *голь* на арабском языке. «Известно, — пишет исследователь, — что, со слов остада Абдэррахман-э Кавваля, он многократно призывался султаном Мир Мохаммадом ко двору, чтобы исполнять бейты редкими голосами. И не было ни одного вечера или праздника, где бы он не распевал эти бейты»⁴³¹. Обратим внимание на использованное Бахаром старинное словосочетание *асват-э надэр* (نادر اصوات) — редкие голоса, то есть особые певческие манеры и приёмы.

Интересуясь музыкой давно ушедших времён, приходится признать, что достоверных свидетельств о том, как звучала эта музыка, мы не имеем и уже никогда не сможем иметь. Удивителен по своему замыслу опыт известного композитора и учёного Мохаммадарезы Дарвиши, задавшегося целью разыскать утерянные записи Абдулгадэра Марагэи (1353–1435), легендарного композитора, придворного музыканта багдадских халифов, автора фундаментальных трактатов о теории музыки, давшего подробное изложение системы 24-х ладов, описания форм, жанров, музыкальных инструментов своего времени и оказавшего колоссальное влияние на классическую музыкальную культуру всего Ближнего Востока. Шестилетние поиски привели исследователя в Турцию, где последние годы жил и творил великий мыслитель.

⁴³⁰ Маллах Хосейнали. Хафез ва мусиги [Хафез и музыка]. Тегеран: Фарханг ва хонар, 1984. С. 172–175.

⁴³¹ Бахар Мохаммад Таги. Сабк шенаси [стилистика персидского языка]: В 3 томах. Тегеран: Амир Кабир. 2012. Т. II. С. 64.

По некоторым косвенным источникам удалось найти в одной из старинных библиотек Стамбула некие нотные записи, относящиеся к XIX веку, но якобы сделанные по тетрадам Марагэи. Мохаммадреза Дарвиши собирает ансамбль энтузиастов-исполнителей, вместе с которыми реконструирует звучание записанных в найденных нотах образцов. Никто не знает, действительно ли так звучали эти произведения в XV веке и действительно ли они принадлежат перу Марагэи, но героическая попытка пробудить к звучанию музыку прошлого дала новый интересный творческий продукт в виде документального фильма Моджтабы Миртахмасба «Шесть столетий, шесть лет».

Отметим важное обстоятельство: поэзия *таснифа* изначально возникла как непременно *поющее слово*. Невозможно представить себе поэзию *таснифа*, существующую отдельно от её звучания, она уже рождается в пении, и вся дальнейшая жизнь этого текста, его восприятие людьми целиком и полностью зависят от его вокального воплощения и, соответственно, от поющего голоса. Поэзия таснифа — это слово, создаваемое поющим голосом и существующее только в пении. «Известно, что силлабическая поэзия (*шерхаджаи*), — пишет Хасан Махшун, — особо популярная в доисламскую эпоху, всегда была связана с музыкой и без музыки вообще не имела смысла. Поэтому поэт и музыкант всегда выступали в одном лице, исполняя свои стихи ритмично и мелодично, пользуясь для сопровождения музыкальным инструментом. Возможно, по этой причине в истории намного чаще упоминаются имена этих людей именно как музыкантов, и гораздо реже о них говорят как о поэтах»⁴³².

Тем не менее, поскольку таснифы всё больше интересовали слушательскую аудиторию, создатели *таснифов* (*тасниф-сазы*) иногда шли на хитрость, заимствуя некоторые бейты у Хафэза или Саади и распевали их «на свой лад», добавляя необходимое в некоторых местах растягивание слогов (*кешеш*) и подстраивая стих под заданную метроритмическую схему.

⁴³² *Махшун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 45.

Подчеркнём, что, говоря о таснифе как о живом, постоянно исполняемом жанре, мы затрагиваем, прежде всего, времена поздней Каджарской династии, при которой шаг за шагом «облегчались» требования к музыкальному искусству, а дворцовые покои и городские улицы заполнялись красивыми и яркими мелодиями, хотя и сохраняющими многие законы музыкальных высказываний «высокого» стиля, но рассчитанные на менее притязательного слушателя. Некоторые *тасниф-сазы* с удовольствием использовали тексты так любимых народом печальных *ноухэ*⁴³³, подставляя под них собственные мелодии⁴³⁴.

Что касается поэзии, то поэты по большей части воспринимали сочинение *таснифов* как не очень почётное ремесло и не стремились записывать свои произведения и собирать их, а некоторые из них вообще предпочитали оставаться анонимными авторами. При этом сочинителей было достаточно, учитывая рост популярности таснифа, а степень их профессионализма не всегда была на высоте.

Знаменитый историк и теоретик иранской музыки, композитор и общественный деятель Рухоллах Халеги определяет *тасниф* как «небольшое музыкальное произведение, всегда сочетающееся с поэзией. Содержание *таснифов* часто касается общественных событий и имеет сатирический характер»⁴³⁵. Музыкант приводит пример текста одного из *таснифов* о том, как одна известная персона находит глиняный кувшин и продаёт его «за копейки» европейцу; а узнав потом, что это археологическая редкость, стоящая целого состояния, умирает от инфаркта»⁴³⁶.

Британский писатель и востоковед Эдвард Гранвил Браун в своей книге «Год среди Персов» (1893), переведённой на персидский язык, описывает наблюдаемую им ситуацию бытования таснифа: «Люди не всегда поют Саади и Хафэза под тенью деревьев, сопровождая своё пение игрой на *сетаре*, они просто гуляют по аллеям сада и поют совсем другую поэзию, отличающуюся от

⁴³³ **Ноухэ** — *ритмичные траурные песнопения, оплакивания*.

⁴³⁴ См. *Махиун Хасан*. Тарихе мусиги-йе Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. С. 446.

⁴³⁵ *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2-е изд. 2011. С. 251.

⁴³⁶ Там же.

утончённой и прекрасной поэзии классиков. Стихи, которые звучат в их пении, очень простые, и их размеры совсем не похожи на размеры классической поэзии. Эти песни называются таснифами. Я исследовал этот вопрос и увидел, что люди, сочиняющие таснифы неизвестны и предпочитают остаться анонимными»⁴³⁷.

Случаи фиксирования подобных популярных *таснифов* столь редки, что на этом фоне особую ценность представляют образцы текстов, внесённых Абдоллахом Мостофи в его знаменитую книгу «История моей жизни, или Общественно-административная история Каджарской эпохи», а также комментарии к ним по поводу ситуаций, послуживших поводом для появления этих насмешливых стихов. Так, Насэр-эд Дин Шах решил в 1870 году посетить мавзолей имамов в Кербеле (на территории Ирака). Это был год беспощадной засухи и голода, и народ пел:

«Шах в шапке набекрень
 Поехал в Карбалу.
 Он там в безопасности.
 Хлеб стал дорог,
 Хлеб стал дорог,
 Хлеб стал дорог,
 а мы беззащитны от жестокого министра»⁴³⁸.

Рухоллах Халеги приводит в своей книге одно из высказываний Арефа Газвини: «Я никогда не забуду сам, и мои современники, участники *машрутэ* не забудут тоже, что, когда я начал сочинять свои таснифы, в том числе, патриотические, народ думал, что *таснифы* — это такие произведения, которые должны посвящаться Бабрихан, кошке Насэр-эд Дин-шаха. Вот почему серьёзные музыканты не брались за это дело»⁴³⁹.

⁴³⁷ Браун Эдвард Гранвил. Йек саль дар мияне Ираниян [1 год среди Иранцев]. Тегеран: Ахтаране кетаб. 2017. С. 256.

⁴³⁸ Мостофи Абдоллах. Тарихе зендегание ман [История моей жизни] книга в 3 томах. Тегеран: Завар. 2020. С. 253.

⁴³⁹ Халеги Рухоллах. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2-е изд. 2011. С. 254

Действительно, если принимать во внимание поэтическую сторону жанра, то она ничем не отличается от поэзии *авазов*. Причиной, по которой крупные музыканты относились к *таснифу* несколько снисходительно, как к виду облегчённой музыки, является фиксированность и простота запоминания его мелодической линии, что позволяет усваивать и воспроизводить мелодию простыми слушателями. Это вынуждает музыканта в дальнейшем следовать этому полюбившемуся людям напеву, ограничивая себя в свободе творчества.

Поколение, воспитанное в системе изучения инструментального *радифа*, ученики Мирзы Абдоллаха и его брата Ага Хосейнголи долгое время не очень стремились к исполнению *таснифа*, и вообще любой метрически регулярной формы произведения, которой в данном случае мы относим *тасниф*, так же как к инструментальным пьесам для танца и т.д. Это считали весьма низким искусством. Не проявляли интереса ни к сочинению *таснифа*, ни к его исполнению. Если только ради забавы кто-то из них сочинял какой-то *тасниф*, он нигде про это не упоминал и предпочитал оставаться анонимным автором. Но что-то произошло, и почему-то *тасниф* стал интересным для этих музыкантов (воспитанных в системе инструментального *радифа*), и почему-то в дальнейшем *тасниф* стал неотъемлемой частью репертуара иранской музыки. Причин несколько.

Во-первых, не будем забывать, что сочинения *тасниф-сазов* поздней кадждарской эпохи были талантливейшими, интереснейшими, замечательнейшими произведениями этого жанра. Прежде всего, речь идёт о *таснифах* Али Акбара Шейды, Арефа Газвини и Амира Джахеда. Именно с их творчеством *тасниф* как музыкальная форма прочно вошёл в репертуар иранской музыки.

Во-вторых, музыка начала активно выходить из дворцовых покоев в общество. Здесь можно упомянуть роль Дарвиш Хана, некоторое время работавшего при дворе, но в силу разного рода разногласий покинувшего свой пост и занявшегося преподаванием и публичным распространением классической

музыки. В результате сами музыканты увидели, что *таснифы* реально понравились народу, гражданам страны, и этот фактор нельзя было не учитывать.

В-третьих, начался век звукозаписи и радиовещания. В 1907 году Ага Мирза Хосейнколи и четыре других персидских артиста (Сейед Ахмад Хан – вокал, Мирза Асадолла Хан – тар и сантур, Багер Хан – каманче, Мохаммад Багер - зарб) сделали записи в Париже для фирмы Societe Anonime Francaise Ondographique, выпущенные на двусторонней пластинке. В 1909 году восемь персидских артистов (Сейед Хосейн Тахерзадэ – вокал, Резаголи Хан – вокал и зарб, Дарвиш Хан – тар, Багер Хан – каманче, Мирза Асадолла Хан – тар и сантур, Хосейн Хан – скрипка, Акбар хан – флейта, Хабиболла Хан – фортепиано) в Лондоне записали для «Gramophone со.» и выпустили две пластинки по 10 и 12 минут. В 1914 году пять иранских музыкантов (Абольхасан Хан – вокал, Тахерзадэ – вокал, Абдолла Хан Давами – вокал и зарб, Дарвиш Хан – тар, Багер Хан – каманче) сделали запись в Тифлисе (Тбилиси), выпущенную на десятиминутной пластинке Monarch Record.

В-четвёртых, началась практика публичных концертов. Тот же Дарвиш Хан вместе со своими друзьями, блестящими музыкантами Арефом Газвини, Хаджи Ханом Зарбгиром, Эбрахимом Мансури и Резой Махджуби дали экстраординарный концерт в Гранд-отеле в Тегеране. Позже Ареф Газвини объедет с гастролями всю страну.

Творчество этих замечательных мастеров оказалось востребованным самим временем. В период назревания революции за установление конституционного строя в Иране — «машрутэ» (دشورشم — «конституция», 1906 – 1911), — появления в обществе идей свободы и независимости от иноземных интересов и от прогнившей в коррупции и недееспособной власти, новые *таснифы* указанных поэтов стали символом этой свободы. Но дело было не только в злободневных пламенных текстах, но и в истинном мастерстве и таланте их авторов.

Али Акбар Шейда (1843–1906) — поэт и мастер игры на *сетаре*, автор множества песен, по сей день сохраняющихся в репертуаре многих выдающихся певцов. Родился в Телегане. Приехав в Тегеран, присоединился к суфийскому

тарикату Сафи Алишаха и всю жизнь прожил в *ханага* (подобие монастыря) этого братства. Его художественный стиль и сама жизнь отличались высоким благородством. Он был искусным каллиграфом, сочинял красивые газали и хорошо разбирался в законах иранской классической музыки. Все эти качества позволили мастеру далеко продвинуть развитие *таснифа* на уровень одного из ведущих жанров иранской классической музыки⁴⁴⁰.

Ареф Газвини (1882–1934) — иранский поэт, певец, автор и исполнитель множества песен. Родился в Газвине в семье моллы Хади Вакиля, обладавшего приятным голосом и неплохими познаниями в музыке. Поначалу, помогая отцу, Ареф пел во время религиозных церемоний, а также по необходимости выступая в качестве *роузэ-хана* и *ноухэ-хана*⁴⁴¹. Он сам сочинял стихи для этих выступлений и был довольно популярным автором в своём городе. В тринадцать лет начал заниматься музыкой под руководством Хаджи Садека Харрази, сразу же проявив незаурядные способности к пению и созданию музыки. Приехав в Тегеран, Газвини получил приглашение выступать при дворе Мозафарэддина-Шаха. Некоторое время обучался в Турции в Дар аль Альхане. По возвращении на родину выступал с концертами, работал в газете «Нахид» (иное название Венеры). Мечтал открыть собственную музыкальную школу, но этим планам не суждено было сбыться. Охваченный революционным порывом *машрутэ*, Газвини один за другим сочиняет эмоциональные и легко запоминающиеся *таснифы*, стремительно распространяющиеся в народе.

Песни Газвини, с их ярко выраженной патриотической направленностью, пользовались огромной популярностью у людей разных сословий. Впоследствии многие его песни легли в основу оркестровых аранжировок, выполненных ведущими композиторами, такими как Рухоллах Халеги. Двести самых удачных, на взгляд поэта, песен он объединил в «Диван Арефа Газвини» (издан в Берлине в 1924 году), которому предпослал историю своей жизни и творчества. Песни

⁴⁴⁰ Халеги Рухоллах. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2-е изд. 2011. С. 468.

⁴⁴¹ См. сноски 377 и 378.

Газвини по сей день сохраняются в репертуаре многих певцов и чрезвычайно любимы иранским народом.

Мохаммад Али Амир Джахед (1893—1977) — высокообразованный поэт и музыкант, окончивший Дар Оль-Фонун⁴⁴² и долгие годы проработавший государственным чиновником и журналистом. При этом он получил широкую известность как как истинный *тасниф-саз*. О своём творческом методе Амир Джахед говорит так: «Сначала я сочинил музыку во всех *дастгах*ах *радифа* и всех его *гуше*, а уже потом начал на основе своих идей присочинять к ним поэзию, в основном о любви к родине и о разных проблемах социального развития в Иране»⁴⁴³.

По мере того как *тасниф* постепенно всё больше стал восприниматься как некая часть творческой деятельности иранских певцов, возникла ещё одна проблема: поскольку певцы владели вокальным *радифом* и уже были приучены к неметрическим музыкальным структурам, встреча с метрически организованными жанрами требовала некоторого нового умения: хорошего понимания и сохранения ритма внутри метрической сетки. И если им блестяще удавалось выразить в *авазах* всю глубину своего эмоционального посыла, то вкладывать столь же богатые смыслы и чувства в равномерно пульсирующие структуры многим казалось неестественным и затруднительным.

С другой стороны, многие и в принципе не испытывали тяги к таким формам, как *тасниф*, которые они считали невысоким искусством и относились к ним с сомнением. Поэтому мы видим, что в первые годы радиопрограммы «Гольха»⁴⁴⁴, в которой, в силу запрета женского пения, в основном в качестве носителей традиции были представлены певцы-мужчины, первое время звучали только *авазы*. А вот уже новое поколение женщин-певиц, которые вслед за Гамар-оль-Молук вышли в общество, исполняли *таснифы* и в радиопрограммах, и для

⁴⁴² **Дар оль-Фунун** (перс. دارالفنون — «Дом искусств») — первое в Иране высшее учебное заведение университетского типа, основанное в 1851 году.

⁴⁴³ *Халеги Рухоллах*. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2-е изд. 2011. С. 477.

⁴⁴⁴ См. сноску 279.

записи на пластинки. Так, после Гамар появились такие звёзды, как Рухангих, Дэлькяш, Марзие, Пуран, Элахэ и др. А вот потом появляется очень важная в истории *таснифа* персона — Голамхосейн Банан. Он великолепно, с утончённым мастерством исполнял *аваз*, но и с таким же мастерством пел *таснифы*. Он был чуть ли не первым певцом, который на одинаково высоком уровне исполнял эти оба вида музыки.

Немногие смогли переключиться на новый жанр, многие замечательный вокалисты сохранили свою преданность *авазу*. Например, значительно младший по возрасту, чем Банан, Акбар Гольпаэгани (псевдоним Гольпа) долгие годы исполнял только *аваз*, и лишь со временем начал потихоньку интересоваться *таснифом*. Не говоря уже певцах более старшего поколения, таких как Адип Хамсари, который тоже активно выступал на радио, но представлял в основном *аваз*.

Интересно, что после радиопрограммы «Гольха» новое поколение выдающихся музыкантов, которое считается «возрождением традиции» — в основном это ученики Нуралихана Боруманда: Мохаммадреза Лотфи, Парвиз Мешкатьян, Хосейн Ализадэ, — вернулось к популяризации каджарских таснифов времён Шейды и Арефа газвини. Этими музыкантами создаются даже такие прославленные ансамбли, как «Ареф» и «Шейда». Уже в это время *тасниф* однозначно фиксируется в сознании общества как неотъемлемая часть репертуара иранской классической музыки и стабильно входит в практику многих музыкантов на долгие годы.

Вхождение *таснифа* в поле иранской классической музыки было тем более логично, что при внешней простоте *тасниф* строился на канонических интонационных моделях (*гуше*) иранского *радифа* и сохранял в себе многие классические закономерности композиционного развития, а также сложнейшие и высокохудожественные приёмы вокальной техники. В XX веке *тасниф* приобрёл огромную популярность в сфере благородной эстрадной песни, а творчество великих певцов, таких как Голамхосейн Банан или Тадж Эсфахани преподнесло миру целую коллекцию шедевров этого жанра.

Поскольку *тасниф* является не единственным, хотя, можно сказать, одним из «базовых» видов иранской музыки, опирающихся на регулярный метр обозначим для наглядности его место в структуре в сфере метрически организованных песенных форм в виде весьма упрощённой схемы (Рис.5):



Рис.5

Поясним некоторые термины.

Безусловно, одним из самых ярких видов метрического вида пения являются религиозные песни *ноухэ*. Это траурные песнопения, в основном исполняемые во время оплакивания мучеников, ставших жертвой несправедливости и жестокости. С момента утверждения ислама в Иране, *ноухэ* стали неотъемлемой частью поминальных церемоний *та'зийе* по случаю мученической гибели Имама Хосейна и его сподвижников в Кербеле (см. данную главу, § 1). Песня

исполняется в соответствующей ситуации *ноухэ-ханом*, а прочие люди, присутствующие на данной церемонии, очень медленно в заданном метре (в основном это в медленном темпе размер 6/8 или 2/4, или 3/4) ударяют себя ладонью в грудь, таким образом выражая свою горечь по поводу трагедии, и таким же образом сохраняют метрическую неизменность. Песни этого жанра имели либо скорбный характер, либо героический или эпический. Именно во время кадjarской династии, ставшее «золотой вершиной» в развитии *та'зийе*, когда был построен величественный *Тэкийе доулат* и когда по всей стране шёл отбор в эту главную труппу *та'зийе* молодых талантливых певцов, появились очень талантливые музыканты, сочиняющие мелодии для траурных текстов. Никто не знает их имён (напоминаем, что в этой традиции не было принято обозначать свои имена, потому что этот труд считался служением, пожертвованием). Но они создали очень интересные мелодии, которые до сих пор исполняются. В частности, во время выступления нескольких групп *та'зийе* в Москве в разные годы эти мелодии также звучали.

Впоследствии, поскольку эти привлекательные мелодии были безымянными и не были защищены авторскими правами, они легко присваивались другими музыкантами, приспособивавших их к другим текстам, и *ноухэ* превращались в *таснифы*. В какой-то момент разделение музыкантов на тех, кто специализировался на *та'зийе*, и тех, кто выступал в кружках интеллигенции, стало более явным, поскольку эти разные сферы требовали и разных голосов, и разной вокальной техники. В репертуаре *ноухэ-ханов* стало уменьшаться количество красивых мелодий, и если к концу кадjarской и в начале пехлевийской династии светские музыканты пользовались творениями сочинителей из *та'зийе*, то сейчас, наоборот, *ноухэ-ханы* черпают мелодии из таснифов, *таранэ* и даже поп-музыки.

Хэймэ шаб-бази, рухози, сьях-бази, тахтэ-хози — всё это формы традиционного театра, связанного с песнями шуточного или сатирического характера. *Хэймэ шаб-бази* (خیمه شب بازی) — разновидность кукольного комического театра. Считается, что это очень древний вид искусства в Иране,

восходящий к временам Бахрам Гура⁴⁴⁵, по легенде пригласившего десять тысяч индийских артистов и музыкантов, которые приехали в Иран и здесь развивали свои искусства. В исторических источниках наблюдается этот вид действия по крайней мере со времён монгольского правления (XIII в.), и отмечено, что он исполнялся по ночам. В том виде, в котором мы его сейчас знаем, спектакль *хэймэ шаб-бази* разворачивается внутри короба (палатки *хэймэ*) с прорезным окном, изображающим сцену, герои — куклы из дерева и ткани — управляются разными способами, в том числе, при помощи нитей. Перед этой «сценой», которая почти на 1,5 м выше пола, сидит *моршед*, который играет на барабане *томбаке*, поёт, комментирует действие.

Иногда он работает в паре с исполнителем на *каманче* (струнном смычковом инструменте). Они играют и поют разные мелодии, а актёр-кукловод озвучивает своего героя (сейчас он называется Мобарак, взят из театра *сьях*) «кукольным» голосом, при помощи специального свистка-*сафира*.

Песни в театрализованных представлениях *рухози* (روز خوضی), *сьях-бази*, *тахтэ-хози* также имеют ярко выраженный метрический характер. С давних пор в частных домах в Иране принято устраивать во дворах небольшие бассейны (*хоз*), выполняющие в хозяйстве различные функции. В том числе подобные бассейны, будучи накрытыми дощатыми настилами, играли роль театральных подмостков (*тахтэ*). Поскольку эти представления чаще всего служили развлечением гостей во время домашних празднеств, содержание их носило комический характер. При этом ведущий актёр покрывал лицо чёрной краской, изображая слугу афро-иранца (*сьях* в переводе с перс. «чёрный»), в общем-то доброго парня, но несобранного, невнимательного, неосторожного, чьи поступки вызывают смех. Подобные действия могли быть ярко комическими или сатирическими, с колкими политическими, социальными или моральными злободневными остротами.

⁴⁴⁵Бахрам Гур — шахиншах Ирана в 421—439 гг.

Искусство *пиш пардэ-хани* (پیش پرده خوانی) связано с появлением драматического театра в Иране. Оно существовало до революции 1979 года. Это был род комического театра одного актёра, который исполнялся *пишпардэ-ханом* между актами спектакля, либо в самом его начале. В основном в музыкальном сопровождении. Носил очень критический, политический, морально-сатирический характер.

Пишвагээ (پیش واقعه) — это ещё одна форма метрически организованной песни, разновидность *ноухэ*, исполняемой в начале *та'зийе* (пиш – перед, вагээ – событие), то есть «перед рассказом». Содержание этой песни может относиться либо к конкретной истории, либо затрагивать тему главной трагедии в Кербеле. Исполняется солистом и группой подпевающих, которые вместе выходят на *мейдан* (сценическую площадку), один поёт, другие отвечают припевом (но не ударяя себя в грудь себе, как в *ноухэ*). После этого начинается *та'зийе*.

Весьма своеобразен жанр *бахрэ-ттавиль* (بحر الطویل), популярный как ритмическая проза в персидской литературе, где употребляется вычлененная часть какого-то большого текста, которая как бы закольцовывается, повторяется бесчисленное количество раз, в ходе повторения несколько меняя свой смысл. Эти песни характерны для комических, шуточных ситуаций или для издевательских фарсов, в которые может примешиваться даже очень жёсткая критика с грубой лексикой. Подобные песни бывают связаны и с религиозными сюжетами, в том числе с событиями в Кербеле, когда они, как *ноухэ*, исполняются с ударами ладонями в грудь.

Итак, мы видим, что даже по такой условной и далеко не полной схеме видно, что сфера иранской музыки, опирающейся на регулярную метрику чрезвычайно широка и многосоставна. В ней есть внутреннее подразделение на простонародные и художественные виды, и *тасниф* может быть встречен в обеих частях этого пространства. Простонародные песни будут отличаться определённой функциональностью, связанной с повседневной жизнью общества. В этой среде *тасниф* используются на свадьбах, вечеринках, для сопровождения танцев и т.д. В этих случаях певец нередко сам играет на ударном инструменте

томбаке. В основе, как правило, лежит силлабическая поэзия *шерхаджаи*, содержание песен очень простое, а сочетание поэзии и музыки не является предметом особой заботы исполнителя. Часто употребляется разговорный стиль языка, а в развитии диапазона мелодии используется минимальное количество *гуше*.

В отличие от них «художественные» *таснифы*, которые сочиняются и на классическую поэзию, и на силлабические тексты, в любом случае демонстрируют специальное мастерство в сочетании поэзии и музыки. Отличается тематика текстов: здесь уже не встретишь текстов с банальным, ничего не значащим содержанием, напротив, обязательно будет присутствовать либо глубоко эмоциональное переживание, либо патриотическая тема, либо социальная, нравственная тематика. Фигуры речи, в отличие от простонародной песни, здесь более развитые и разнообразные, а движение мелодии *таснифа* захватывает большой диапазон, в её построении участвует большее количество *гуше*.

Итак, совершенно очевидно, что поле музыкальной «полуклассики» или «сниженной высокой традиции» в иранской музыкальной культуре чрезвычайно обширно. До настоящего момента мы обсуждали комплекс придворных и городских жанров, выступающих своеобразными «спутниками» по отношению к высокой традиции *аваза*

Для нашего исследования важным является осознание органичной связи между древним и изощрённым классическим искусством *аваза* и буквально россыпью певческих традиций, окружающих это уникальное явление образцами очень красивой, но облегчённой для восприятия музыки. Мы можем с уверенностью констатировать, что все перечисленные в данном разделе виды вокальной музыки опираются на классический канон: систему *радифа* с заданной конкретным *дастгахом* последовательностью *гуше*, на классические нормы звукоизвлечения и правила ведения звука, выработанные в рамках эстетической системы классического слоя музыки. Важными отличительными особенностями *таснифа* (и подобных жанров) в сравнении с *авазом* является его

предварительная подготовленность и метрическая заданность. Мелодии *таснифов* заучиваются или даже записываются, репетируются и, пусть не всегда досконально точно, но всё же повторяются при каждом новом исполнении. Носители традиции *аваза*, для которых чрезвычайно важен фактор непредсказуемости собственного вдохновения, острое переживание поиска и озарения, долгое время относились к *таснифу* снисходительно, если не пренебрежительно.

Уже отмеченный выше жанр *зарби*⁴⁴⁶-*хани*, родственный *авазу*, но в точности дублирующий ритм поэтического текста (*газали*) и нередко буквально следующий типовой мелодии *радифа*, казался певцам некой последней гранью в упрощении принципов классического пения. Лишь немногие придворные певцы культивировали этот жанр, как и собственно *тасниф*, среди них Махмуди Хансари. Можно сказать, что только в XX веке гениальному певцу **Голам-Хосейну Банану** (1911–1986), чьё мастерство *аваза* служило эталоном в обучении нескольких поколений иранских музыкантов, удалось возвысить *тасниф* до уровня высокой классики. До сих пор его *таснифы* служат примером глубокой содержательности и поэтичности, отточенности всех элементов звуковой выразительности и высочайшего мастерства в работе с голосом.

Взрыв интереса к *таснифу*, спровоцированный творчеством Банана, сопровождался развитием новой формы концертных выступлений на широкой публике с использованием больших ансамблей и даже оркестров, составленных как из традиционных инструментов, так и инструментов европейского симфонического оркестра, а также оркестров смешанного состава. При этом, однако, певцы-классики всё же не очень увлекались *таснифами* и имели в своём репертуаре обычно несколько знаменитых, знаковых для всего стиля песен

⁴⁴⁶ **Зарби** (перс: *زبرض*) — популярный термин, входивший уже с Каджарских времён в словарь иранской музыкальной лексики, служа, по контрасту с весьма важным неметрическим музыкальным стилем *аваз*, для обозначения всех метрических музыкальных форм, таких как *тасниф*, *чахармезраб*, *рэнг* и др.

(таких, например, как песня «Бэ Эсфахан Ро / Приезжай в Эсфахан» Таджа Эсфахани).

Таснифы, появившиеся во второй половине XX века, начиная с выхода в свет радиопрограммы «Гольха» (1956-1979), совершившей «переворот» в отношении иранского общества к музыкальному искусству; старые и новые мелодии этой разновидности жанра, уже под явным влиянием западноевропейской музыки, аранжировались для больших оркестров и имели развитые инструментальные разделы (увертюру, пространные интермедии и пр.). В некоторых случаях можно услышать даже чисто инструментальную трактовку какого-либо знаменитого *таснифа*, однако, это выглядит не очень естественно для публики, всё-таки *тасниф* по-прежнему остаётся таким видом музыки, при исполнении которой все ждут певца.

Отметим, что в зависимости от ситуации, один и тот же *тасниф* может реализоваться в разных формах. Для иллюстрации данного положения предлагаем в Аудио-приложении 4 разных образца исполнения знаменитой мелодии «Немиданам че дар пейманэ карди» («Не знаю, что ты наливаешь в мою чашу»):

- 1) сольное исполнение этого *таснифа* Абдоллахом Давами (без сопровождения);
- 2) пение того же *таснифа* Алиасгаром Бахари в собственном сопровождении на струнно-смычковом инструменте *каманче*;
- 3) образец звучания этой же мелодии в программе «Гольха», солистка — популярная певица Элахэ, аранжировка Рухоллаха Халеги, оркестр радио «Гольха»;
- 4) тот же *тасниф* в версии очень известной группы «Шейда» под управлением Мохаммадарезы Лотфи, солист — Мохаммад Мотаммеди.

Главное, что следовало бы подчеркнуть в качестве отличительной особенности жанров *сниженной высокой музыки*, — это яркость и красота их мелодического материала. Именно приспособленность для восприятия неподготовленным слушателем, прямое эмоциональное воздействие на него и широкое использование элементов «интонационного словаря» народной музыки в

сочетании с безусловно высоким уровнем певческого мастерства любимых исполнителей обеспечили *таснифу* и аналогичным формам музыки широкое распространение в культуре.

Примерно тот же процесс проходил в других культурах индоевропейского мира, в том числе, в европейской музыке, где, по наблюдениям композитора Эдисона Денисова, «...тот тип открытой мелодичности, который был характерен для музыкального мышления XIX века, перешел в жанры, называемые „лёгкими“ ...»⁴⁴⁷.

Подчеркнём ещё раз, что высший слой иранской музыкальной культуры не следует рассматривать в качестве изолированного, традиции и правила существования которого неведомы для широких народных масс. Напротив, именно в высоком искусстве на протяжении веков шла кристаллизация истинно иранских принципов музыкального мышления. Изначально достаточно определённо стратифицированное иранское общество использовало, тем не менее, множество механизмов для обеспечения циркуляции плодотворных творческих идей, способствующих единству культурного самосознания и сплочённости общества в сопоставлении с окружающим миром. Выдающиеся творцы высокой музыкальной традиции, представители придворной музыки, пропитанной звучаниями, заимствованными из самых разных культурных слоёв и превращёнными в некую всенародную систему ценностей, щедро делились своими художественными находками со своими слушателями, повышая тем самым качественный уровень звуковой культуры своего общества.

4.3 Певческие голоса в народной культуре Ирана

Помимо разнообразных форм музыкальной жизни городского общества, куда в первую очередь попадали новые художественные находки высокой культуры, в Иране культивировались такие традиции, которые служили объединяющим

⁴⁴⁷ Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 137.

звуковым фактором для всех слоёв социума. К таким традициям можно, в частности, отнести всенародное мистериальное религиозное действо *та'зийе*, многие виды театра, звуковое творчество странствующих *дарвишей*, деятельность сказочников и сказителей, а также специфическую форму духовной и физической культуры — мужские гимнастические клубы *зурханэ*.

Осмелимся предположить, что для русскоязычного читателя к наиболее неизвестным явлениям иранской культуры относится традиция *пардэ-хани*, специфического ритуального рассказа-представления с использованием изображённого на полотне, ткани (*пардэ*) свёрнутого во времени сюжета из знаменитых эпических эпоей (например, «Шахнаме» Фирдоуси) или из истории жизни и мученической смерти святых потомков Пророка. Сами по себе *пардэ* представляют собой интереснейший объект для культурологического исследования, поскольку хранят в себе философские и религиозные представления иранского народа, его эстетические и нравственные принципы. Рассказчик истории — *пардэ-хан* — в каждом отдельном случае является уникальным интерпретатором широко известного события, способным при помощи детально разработанных движений и, главное, своего голоса, вовлечь воображение слушающей аудитории в состояние сопричастности к некогда свершившимся деяниям.

Изображённые на *пардэ* картины насыщены предметной и цветовой символикой. Порядок расположения фигур таков, что *пардэ-хан* может при желании на основе одного и того же *пардэ* рассказать несколько историй. У каждого персонажа своя жизнь, да и смена ракурсов при взгляде на полотно сказочным образом «оживляет» его и заставляет воспринимать плоские изображения, нанесённые без учёта перспективы, как живых участников захватывающего действия. Ещё совсем недавно, в середине XX века ремесло *пардэ-ханов* было достаточно распространённым и пользовалось невероятной любовью народа, но динамичное изменение жизни, бурное развитие средств массовой информации и телевидения резко снизили уровень востребованности данного вида творчества, который, не выдержав конкуренции, стал постепенно

исчезать. Озабоченные данной ситуацией иранские учёные в срочном порядке организовали запись и документирование разных видов *пардэ-хани* в исполнении известных сказителей. Результатом этого труда стали коллекции звукозаписей, в том числе издание 30 образцов представления *пардэ-хани*, сопровождаемых комментариями и биографическими очерками носителей этой ускользающей традиции⁴⁴⁸.

Искусство *пардэ-хани*, безусловно, заслуживает отдельного детального описания и анализа, поскольку здесь важны как каждый шов в одежде сказителя, так и каждый звук его голоса. В рамках нашего исследования именно голос является предметом особого интереса. Здесь мы встречаем большое разнообразие творческих методов. Рассказ *моршеда*⁴⁴⁹ (*пардэ-хана*) умело ткётся из звучаний разного характера: от разговорной речи до классического *аваза*. Во время исполнения *пардэ-хани* используются молитвы, *монаджаты* (религиозные песнопения), *маснави*, *газали*, *касыды* и другие вокальные и поэтические жанры. *Пардэ-хан* передвигается перед развёрнутой тканью, руками показывая святых, а тростью — врагов, обрисовывая траектории движения героев. Его завораживающие движения согласуются со звуковым «колдовством» таким образом, что вскоре слушатель, даже закрыв глаза, начинает по звуку ориентироваться в происходящем, узнавая по звучаниям хороших и плохих персонажей, предчувствуя следующие события и переживая уже случившиеся.

Пение и декламация *моршеда* тщательно выстроены, неискушённый слушатель даже не подозревает, к каким сложнейшим канонам прибегает сказитель, чтобы потрясти свою аудиторию. В первую очередь, *пардэ-хан* является хорошим знатоком *радифа* и психоэмоциональной структуры иранских

⁴⁴⁸ Ардалан Хамидреза. Моршеданэ пардэ ханэ Иран [Мастера иранского искусства «Пардэ хани»]. Тегеран: Академия искусств Ирана, 2008.

⁴⁴⁹ **Моршед** (перс: مرشد) — путевод, руководитель. По суфийским учениям — это тот, кто управляет небольшой группой учеников и несёт ответственность за их воспитание. В культовом виде спорта *зурханэ моршед* — это в одном лице певец и исполнитель на ударных инструментах, который с помощью пения, игры на барабанах *зарбе* и ударов в колокол *занг* управляет процессом занятия спортом. В музыкально-театральном действии *пардэ-хани моршед* ведёт процесс рассказа с помощью пения, декламации, мимики и небольшой дозы сценических движений.

дастгахов. Эти знания необходимы ему, чтобы создать определённый, соответствующий ситуации эмоциональный настрой у воспринимающих людей. Как не бывает на свете двух одинаковых голосов, так невозможно найти и двух сходных исполнительских манер среди *пардэ-ханов*. Сравним для примера творчество нескольких мастеров. Так, сказитель из Нэйшабура Голам Реза Дарвиши (р. 1917), с 10 лет обучался *пардэ-хани* у своего отца Дарвиша Ганбара. Его метод голосовой презентации отличается внешней непредсказуемостью для слушателя: причудливо комбинируя поющие фразы с ритмизованной экспрессивной речью, мастер может внезапно замолкнуть в самый напряжённый момент рассказа и как бы погрузиться во внутреннее переживание событий ровно настолько, чтобы публика успела во время неожиданной паузы проследить внутренним взором за судьбой героев. Стиль голосовой экспрессии Голам Резы Дарвиши приближен к экстатической молитвенной декламации, впрочем, собственно молитвы периодически непосредственно включаются в ткань повествования. Используя в пении структуру *дастгаха* Чахаргах, *пардэ-хан* порой намеренно отступает от канонической логики развития мелодии в избранном ладу, уводя интонацию на нестандартные тоны и тем самым крепко держа внимание слушателей. Рассказчик может себе позволить, начав развёртывание мелодии в хорошо знакомом для слушателей *гуше*, неожиданно покинуть привычное для всех акустическое пространство и водить за собой слушателя по неведомым звуковым «тропам». Знание *пардэ-ханом* классической традиции столь основательно, что он способен воссоздавать ощущение того или иного *гуше*, используя лишь отдельные его признаки, например, ритмическую структуру⁴⁵⁰.

Другой известный *пардэ-хан* Карим Карими Мехр (Хадэм Али) (р. 1923) из Пасаргад использует род вокальной музыки, на который повлияли мелодии юга Ирана, в соединении с разговорной манерой повествования. Он так же, как и предыдущий мастер, умело оперирует внезапными паузами, заставляя слушателей

⁴⁵⁰ *Ardalan Hamidreza. Morshedān-e Parde-Khān-e Iran [vol.] 1. Gholam Reza Darvishi // Picture-storyteller Masters of Iran (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran. Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008.*

содрогаться от переживания услышанного. Этот *пардэ-хан* применяет суггестивный метод повторяющихся заклинательных формул и технику мистического коллективного бдения *зекра*. Ещё один вокально-сказовый жанр, к которому прибегает Карим Карими Мехр, — это *бахротавиль* (безостановочное напевное проговаривание длинных ритмических текстов, охватывающих от начала до конца избранный сюжет, например, всю историю трагедии в Кербеле, начиная с приглашения Имама в Куфу и заканчивая гибелью мучеников)⁴⁵¹.

Пардэ-хан из Исфахана Сейед Хоссейн Мириан (р. 1931), в отличие от двух предыдущих мастеров, минимально использует пение в своём рассказе, сосредоточившись на технике рассказа как такового с использованием чрезвычайно подробно разработанной символики движений и предметов. Искусство этого *пардэ-хана* тем более удивительно, что трепетно относящаяся к пению иранская публика с удовольствием слушает «не поющий» голос. Мастер покоряет слушателя своими обширными знаниями поэзии, эпических сказаний, чудесных историй, сказок, притч, пословиц, поговорок, то есть всего арсенала словесного наследия своего народа. Если большинство *пардэ-ханов* во время рассказа активно перемещаются вдоль *пардэ*, порой превращая свои движения в завораживающий танец, то Сейед Хоссейн Мириан крайне экономен в своём пластическом выражении, лишь взглядом указывая на персонажей. Голос сказителя столь выразителен и разнообразен в своих красках, что не нуждается в дополнительном иллюстрировании повествования, а метод экономного, почти статического пластического поведения буквально приковывает внимание аудитории к любому повороту головы, нахмуренным бровям или выражению глаз, убеждая зрителя в том, что в данном повествовании нет ни одной лишней детали⁴⁵².

⁴⁵¹ *Ardalan Hamidreza*. Morshedān-e Parde-Khān-e Iran [vol.] 2. Karim Karimi Mehr // Picture-storyteller Masters of Iran (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran. Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008.

⁴⁵² *Ardalan Hamidreza*. Morshedān-e Parde-Khān-e Iran [vol.] 3. Karim Karimi Mehr // Picture-storyteller Masters of Iran (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran. Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008.

Ещё один исфаханский мастер традиции *пардэ-хани* – Эсмаил Носухи (р. 1932). Этот рассказчик хорош в разных ипостасях: в качестве *пардэ-хана*, *роузэ-хана*, *чавоши-хана* или *-хана*. Сказительская манера этого *пардэ-хана* неподражаема и насыщена элементами разных видов звуковой презентации. Сказитель может, стоя почти неподвижно, внятно и выразительно произносить текст так, что каждое его слово «врезается» в сознание. К строгой прозаической речи в определённый момент подсоединяется экстатическая религиозная декламация из практики *роузэ-хани* или же вдохновенное, мелодически развитое сильное по звуку пение, заимствованное из «поющего действия», или элементы звуковой техники из традиции караванных или военных певцов *чавоши-ханов*. Дарвиш Эсмаил включает в повествование разнообразные формы канонической религиозной практики, такие как *мадх* (хвалебная песнь, панегирик), *манкэбат* (восхваление), *мосибат* и *марсийе* (оплакивания), *соханвари* (демонстрация поэтического красноречия) и другие. Столь сложная звуковая драматургия каждого рассказа Дарвиша Эсмаила в совокупности с обширной номенклатурой его сценических движений превращает повествование досконально известного для всей аудитории сюжета в захватывающий спектакль, полный неожиданностей⁴⁵³.

В тесном соприкосновении со сказительской традицией развивается такой необыкновенный, истинно иранский социальный институт, как культура «справедливых силачей» *пахлаванов* и связанная с нею практика своеобразных мужских гимнастических клубов *зурханэ* («домов силы»). С древних времён и до середины XX века *пахлаваны* выполняли в обществе функции носителей знания и мудрости, так как именно от этих странствующих богатырей слабограмотные крестьяне и городские жители перенимали тексты «Шахнаме» и других знаменитых сказаний, в их исполнении слушали песнопения, положенные на

⁴⁵³ *Ardalan Hamidreza*. *Morshedān-e Parde-Khān-e Iran* [vol.] 4. Karim Karimi Mehr // *Picture-storyteller Masters of Iran* (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran. Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008.

классическую поэзию и учитывающие законы классических *дастгахов*. Физическая мощь и ловкость этих людей сочеталась, как правило, с большим жизненным опытом и пониманием нужд простых людей, поэтому *пахлаванов* ждали не только как замечательных артистов, но и как советчиков и порой даже судей.

Тренировались *пахлаваны* в специально устроенных гимнастических домах *зурханэ*. Это ещё одно уникальное явление иранской культуры, направленное на физическое и духовное развитие общества. Всё устройство этого заведения, правила поведения в нём, делающие равными богатых и бедных, влиятельных и безвестных, утверждали такие извечные ценности иранского характера, как скромность, уважение к окружающим и чувство собственного достоинства. Тренировки богатырей проходили в драматургически выстроенной звуковой среде, сочетающей сигнальные звуки колокола-*занга*, разнообразные ритмы барабана *зарба* и некоторые виды пения, от молитв до отрывков из эпических сказаний. Музыканты, обслуживающие *зурханэ*, неизбежно осваивали нормы классической иранской музыки, так как им приходилось иметь дело со знающей аудиторией.

Как было замечено выше, взаимодействие классической иранской музыки со всеми слоями звуковой культуры было фактически тотальным, обнаруживая себя не только в городских формах музыкальной жизни, но и в периферийных сельских традициях.

Традиционная музыка Ирана (*мусиги-е махали*, *мусиги-е навахи*) — букв. региональная музыка) представляет собой колоссальный по своим объёмам и насыщенности многообразными явлениями слой культуры, вбирающий в себя звуковую практику повседневной жизни, народных обрядов и обычаев, тысяч образцов функционально прикладного и собственно художественного звукового творчества всех этнических групп страны. Представить эту сферу иранской музыкальной культуры во всей её полноте не представляется возможным даже в рамках специальной монографии, не говоря уже о масштабах нашего исследования. Учитывая, однако, что главным объектом нашего внимания

является пение и поющий голос, мы постараемся лишь выявить базовые функции этого феномена в области народной культуры. Схематизируя общее представление о региональном распространении крупнейших музыкальных традиций Ирана, позволим себе представить этническую карту Ирана в сочетании следующих ареалов традиционной культуры:

- северный, объединяющий музыкальные традиции провинций Мазендеран, Гилян, Голестан;
- восточный и северо-восточный, представленный музыкой таких областей, как Северный Хорасан, Хорасан Резави и Южный Хорасан;
- юго-восточный, связанный с музыкальной культурой провинции Систан и Белуджистан;
- северо-западный, включающий традиции, главным образом, азербайджанцев (провинции Восточный и Западный Азербайджан, Зенджан, Ардебиль), западный — традиции курдов (Курдистан, Керманшах, Илам), луров (Лурестан, Чахармахаль и Бахтиари, Кухкилуйе и Бойерахмад);
- центральный, охватывающий музыку таких областей, как Эсфахан, Язд, Керман;
- южный, к которому относятся музыкальные традиции областей Хузестан, Бушер, Хормозган, Фарс.

Помимо звуковой деятельности крупных этнических групп (персидского большинства, азербайджанцев, белуджей, луров, курдов, туркмен), существует множество специфических узколокальных традиций этнических меньшинств: арабов, армян, ассирийцев, грузин, евреев, кашкайцев, пуштунов (афганцев), талышей и других народов.

Как это происходит во всех регионах мира, современные политические границы Ирана не соответствуют реальной географии распространения культур, поэтому, с одной стороны, налицо родство культурных традиций между пограничными территориями Ирана и соседних стран, а с другой стороны, иноэтнические анклавные территории Ирана создают условия для формирования

явлений, вбирающих в себя признаки разных этнических видов и жанров музыки. Так, в зонах взаимодействия культур возникли такие своеобразные традиции, как:

- северо-хорасанская, в которой слились воедино музыкальные традиции персов, курдов курманджи и туркмен;
- курдская, естественным образом сходная с музыкой курдских областей в Турции, Сирии и Ираке;
- южно-иранская, крайне своеобразная, отражающая результаты длительных морских контактов иранцев с народами Персидского залива, Африки и Индии;
- белуджская, проявляющая общие черты с музыкальными традициями Пакистана и Индии.

Как любая крупная держава с многонациональным населением, Иран отличается огромным многообразием явлений народной культуры: обширным музыкальным инструментарием, богатой номенклатурой стилей и жанров вокальной музыки, своеобразными принципами составления ансамблей и т. д. Так, музыкальная культура Хорасана объединяет музыкальные традиции, бытующие на обширной территории трёх административных областей в Иране: Северного Хорасана, Южного Хорасана и Хорасана Разави. Издавна эту территорию населяли различные народы, такие как персы, туркмены, курды, турки, поэтому музыку этого региона отличает жанровое и стилевое многообразие.

Яркой отличительным образцом музыки **Северного Хорасана** являются *бахши* – певцы, инструменталисты, сказители в одном лице. Их репертуар, как и репертуар туркменских *бахши* и азербайджанских *ашигов* в основном состоит из эпических и любовных *дастанов* (перс. «рассказ»). Главными темами одних рассказов выступает любовь («Зохрэ-о Тахэр», «Асли ва Корам», «Шах-э Бахрам»), других – мистицизм и религиозность («Баба Роушан», «Эбрахим Адхам»), третьих – героизм («Короглы»).

Во время исполнения *дастана*, которое может растянуться на довольно длительное время, *бахши* чередуют повествование и пение и сопровождают выступление игрой на двухструнной лютне с длинной шейкой, называемой *дотаром*. Как правило, под аккомпанемент *дотара* распевается поэтический

текст часто на турецком или курдском языках, тогда как прозаические части декламируются в основном на персидском.

Кроме эпических и любовных *дастанов* в музыкальный репертуар Хорасана, предназначенный для исполнения на *домаре* или под аккомпанемент этого инструмента, входят многочисленные *магамы*, также называемые *ахангами* (от перс. *аханг* – мелодия). Самые известные из них: Наваи, Таджнис (Шахмагам), Герайели (Харай), Шаххатайи, Джафар Голи и другие. Для каждого *магама* характерна своя звуковая шкала и типовые мелодические фразы, на основе развития которых создаётся композиция. Зачастую названия *магамов* отражают характер рисунка импровизации. К примеру, *магамы* Джал («Жаворонок») и Торгэ («Дрозд») изображают полёт птиц в небе. *Магамы* исполняются *бахши* как в качестве самостоятельных пьес, так и служат основой для вокально-инструментальных разделов *дастанов*.



В июне 2015 года московскому слушателю довелось познакомиться с живой традицией хорасанских *бахши*: в Московской консерватории состоялся примечательный концерт под названием «Живые сокровища Ирана»⁴⁵⁴, в котором, в частности, принимал участие гость из Северного Хорасана, *бахши* **Рошан Гольафруз**, представитель 9-го поколения в своей семейной традиции. Его дедом был знаменитый Али Акбар Бахши. Отец, также известный *бахши* Сохра Гольафруз обучил сына всему репертуару и неповторимой манере исполнения. Таким образом, родившись в самом «сердце» традиции, Рошан Гольафруз впитал в себя все её сущностные особенности. Музыкант напомнил в разговоре давнюю хорасанскую поговорку: «Хороший *бахши* – это тот, кто владеет совершенными

⁴⁵⁴ X Международный фестиваль «Вселенная звука» в Московской консерватории.

руками, голосом и дикцией. Первое – для игры на *домаре*, второе – для пения, а третье – для сказывания историй»⁴⁵⁵.

Рошан Гольафруз исполнил фрагмент из *дастана* XVI века «Асли ва Корам» («Асли и Корам»). Много в его передаче трагической истории любви и гибели тюрка-мусульманина Корама и армянки-христианки Асли, сгорающих в пламени проклятий, приковывала внимание: преклонившись на одно колено, сказитель так умело владел своим телом, что не только голосом, но и пластикой, и жестами детально обрисовывал все перипетии сюжета и чувства героев. Что касается искусства управления голосом, то можно было лишь удивляться обширному арсеналу его выразительных возможностей. Голос как бы делал зримыми всех героев повествования, превращаясь то в нежный шёпот, то в плач, то в гневную речь, то в отстранённый комментарий рассказчика. Не понимая персидского языка, и не будучи заведомо знакомыми с сюжетом этой «восточной» истории, слушатели в Рахманиновском зале консерватории были буквально охвачены мощной энергетикой рассказчика и искренне сопереживали юным героям.

Главными символами музыки восточной части Хорасана являются *авестá* – певцы, исполняющие мистические поэмы, например, поэмы Шейха Ахмада Джами. Они аккомпанируют себе на *домаре*, несколько бóльшем по размеру, чем северохорасанский инструмент. *Авестá* поют, главным образом, на фарси, и, подобно *бахши*, владеют традицией, переданной им устным путём от мастеров прошлых поколений.

Количество *бахши*, *авестá* и других музыкантов Хорасана довольно велико. Назовём лишь некоторых из них: Мохаммад Солеймани, Нур-Мохаммад Дорпур, Зольфагар Аскарин, Мохаммад-Хоссейн Йеганэ, Хадж Горбан Солеймани, Али Голамрезайи Альмэ-Джуги, Османэ Хавати, Хоссейнэ Хаддадиан, Расуле Нейнаваз и Пур Атайи.

Без сомнения, музыка Хорасана является хранилищем многих драгоценных сокровищ музыкальной культуры Ирана.

⁴⁵⁵ Из личной беседы с Гольафрузом Бахши 26.06.2015 года.

Одной из древнейших областей звуковой культуры Ирана является также провинция Керманшах. Живущие здесь люди (в основном курдские племена) частично сохраняют преданность зороастрийским и даже до-зороастрийским религиозным представлениям, следуя канонам культа Митры⁴⁵⁶ (митраистические мистерии стали впоследствии основой для более поздних обрядов оплакивания Сияваша и ещё более поздних традиций). С приходом ислама большие группы курдов, не принимавших новую религию, уходили в малодоступные районы и вели закрытый образ жизни, в том числе, тщательно оберегая свои музыкальные традиции. И даже те, кто оказался в зоне влияния ислама, придали этой вере черты остро специфического суфийского направления, известного под названиями Ахл-е Хакк (*اهلِ حقّ* — «люди истины») или Ярсан (*يارسان* — сообщество друзей).

Отличия в жизненном укладе и поведении этих людей от окружающих этносов были столь очевидны, что окружающие зачастую считали их отдельным народом. Музыкальный «репертуар» ярсанов составляют более 70-ти *магамов*, подразделяющихся на несколько типов, большинство из них связано со священным для курдов инструментом танбуром⁴⁵⁷, и гораздо меньшее число — с духовым инструментом *сорна*. *Магамы* группы *маджлеси* считаются самыми старыми, их создание приписывается духовным лидерам ярсанов, магам, о чём свидетельствуют даже их названия: Шейх Амири, Хей Иманем Яр, Пишрави и др. Соответственно, исполняются они в основном во время религиозных собраний и носят характер молитвы или эпических повествований (иногда на сюжеты из «Шах-Намэ»). Особую группу составляют *магамы пардивари*, которые вообще недоступны для непосвящённого слушателя и исполняются исключительно в закрытом кругу

Магамы маджази имеют более светский характер, вследствие чего они распространены довольно широко по всему Курдистану.

⁴⁵⁶ **Митра** — один из общих для ведической и зороастрийской культур протоиндоевропейских богов, олицетворяющих солнце, свет, дружбу, договор, справедливость.

⁴⁵⁷ **Танбур** (перс. *تنبور*) — струнный щипковый музыкальный инструмент рода лютни с длинной шейкой.

Особую ветвь керманшахской звуковой культуры составляют женские традиции. Именно с этими традициями Московская консерватория познакомила своих слушателей в 2016 году⁴⁵⁸.



Достоверных документов о женских традициях Ирана не существует, если не считать некоторых иконографических памятников: упомянутых выше изображения женского ансамбля на печати 4 тысячелетия до н.э., глиняных фигурок, относящихся к 3,5 тысячелетию до н.э., каменных барельефов на скалах Таг-э Бостана⁴⁵⁹ и др.

Тем не менее, в наши дни на территории Ирана женское музыкальное творчество пока существует во множестве живых традиций. Хотя нельзя не видеть, что с изменением самой жизни и её форм процесс неумолимого ухода в небытие древних обычаев и песен уже неостановим. Подлинных знатоков старинной звуковой культуры своих народов остались буквально единицы.

Но есть среди них и молодые исполнительницы, посвятившие себя искусству пения традиционных напевов своего края. Среди них – приехавшая в Москву Донья Камали, которая продемонстрировала несколько



редких композиций. Так, в её интерпретации прозвучал самый сложный по звуковой микроновой структуре *магам-авази* (то есть вокальный макам) под названием *Гатар* (с поэзией Саида Эбататиана), относящийся к категории *магамов маджлеси*. Само название Гатар восходит к зороастрийскому понятию *гат*

⁴⁵⁸ XI Международный музыкальный фестиваль «Вселенная звука», концерт «Хранительницы», 28.06.2016 года.

⁴⁵⁹ **Таг-э Бостан** – памятник архитектуры эпохи Сасанидов, представляющий собой аменные гроты, покрытые наскальными барельефами с изображениями сцен охоты, коронации и других событий из жизни высшей знати того времени. В том числе, содержит множественные фигуры поющих и играющих на различных музыкальных инструментах музыкантов.

(молитва), что в полной мере соответствует и мистическому настрою этой мелодии, наполненной горестью от невозможности в земном мире воссоединиться с Всевышним

Только стон Гарасту⁴⁶⁰ или крик души Сирвана⁴⁶¹ могут выразить мою боль и горе.

Да, я очень печален, наше время рождает во мне много горя,

Но я по-прежнему распространяю по всей земле моей родины солнце и свет⁴⁶².

Трогательный и нежный голос певицы и сам характер звукоизвлечения, связанный с применением множества разнообразных типов вибрации, достигал своей цели — глаза слушателей наполнялись слезами.

Происхождение *Магама Барье* — второй композиции Доньи Камали — относится к временам Барбада⁴⁶³. Здесь повествуется о том моменте из легенды о Фархаде и Ширин, когда Фархад разбивает гору и между влюблёнными происходит прощальная встреча.



Удивительной, уникальной участницей того же концерта была «легенда» кашкайского народа — знаменитая во всём тюркском мире⁴⁶⁴ Парвин Бахмани, увы, в ноябре 2020 года покинувшая этот мир. Являясь дочерью кашкайского хана, г-жа Бахмани с детства была свидетельницей разнообразных кочевнических праздников и церемоний, процедур приношения хану торжественных песнопений и молитв, выступлений лучших музыкантов и певцов своего народа. Переняв от своих матери и бабушки все секреты женского пения, она стала подлинной носительницей старинной кашкайской

⁴⁶⁰ **Гарасту** — известный источник, родник.

⁴⁶¹ **Сирван** — река Сирван, берущая начало в Иранском Курдистане, и впадающая в Тигр к югу от Багдада.

⁴⁶² Подстрочный перевод Хосейна Ноуршаргха

⁴⁶³ Конец VI — начало VII веков.

⁴⁶⁴ В 2016 году в Турции в честь Парвин Бахмани был назван один из крупных международных фестивалей народной музыки.

культуры. Всю жизнь Парвин пела, а в последние годы начала изучать традиции своего народа. В Москве прозвучала песня-оберег, поющая вслед уходящему в путь каравану:

«Геден дарга» (обращение к караваницику)

Эй, караваницик, ты, который уходил!

Твой дом сгорел!

Да, сгорел твой дом, но остался баран и верблюд,

цена которому – тысяча туманов.

Эй, всадник! Сгорел твой дом!

Баран остался, а судьба и жизнь твоя испарились⁴⁶⁵.

Можно до бесконечности описывать богатейшую по разнообразию явлений традиционную музыкальную культуру Ирана. Располагающаяся на обширной территории, представленной различными климатическими зонами и природными ландшафтами, иранская цивилизация за несколько тысячелетий своего существования приняла в свои границы множество народов, сохраняющих по сей день свои самобытные традиции. Нетрудно заметить, что, будучи составляющей частью огромной системы музыкальной культуры Ирана, традиционная звуковая культура сама по себе так же системно организована и многослойна. Мы не затрагивали огромный пласт коллективных, общинных традиций, связанных с трудовыми процессами разного характера, обрядностью природно-календарного характера, семейно-общественными событиями, врачебательной практикой и многое, многое другое. Наше внимание было обращено в большей степени на специалистов, являющихся хранителями особых певческих традиций, обеспечивающих циркуляцию звуковых идей сквозь структуру всего музыкального мира Ирана.

Уже упоминалось о том, что именно в народной среде созревали элементы интонационного «вокабуляра», впитываемые «музыкальным языком» высокой традиции. Навстречу этому процессу действовала динамика распространения в широкой музыкальной практике магических звуковых формул, выкристаллизовавшихся в жреческой среде.

⁴⁶⁵ Подстрочный перевод Хосейна Ноуршаргха

Переносчиками этой важнейшей для жизнедеятельности общества информации всегда были живые люди, обладатели бесценного дара – **певческого голоса**. Не все имена этих певцов сохранились в народной памяти, но все они внесли свой драгоценный вклад в культуру своей страны и культуру всего человечества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проведённого исследования и обозначая его основные выводы, напомним, что изначально рассмотрение певческого голоса в иранской культуре было вписано в контекст развития более широкой социокультурной общности, сформированной народами индоевропейской языковой семьи. В связи с этим был поставлен вопрос о базовых звуковых архетипах, определяющих мировоззренческие координаты и вкусовые приоритеты, выработанные данным сообществом в области звуковой культуры. Выяснилось, что к древнейшим звуковым архетипам относится предзаданное на уровне общественного подсознания представление индоевропейцев о поющем голосе как главном инструменте коммуникации в сфере «возвышенного»: в ритуальной, молитвенной, храмовой практике, в области высокой музыкальной традиции.

Проведение сравнительно-типологического анализа многочисленных вокальных традиций Ирана в их сопоставлении с аналогичными феноменами в других регионах индоевропейской надцивилизационной общности (ИНО) показало, что во всех ареалах индоевропейского мира общество уделяло огромное внимание культивированию голоса, его изучению, описанию, использованию в качестве особого инструмента как в обращении к потусторонним и божественным сущностям, так и в регулировании общественного устройства.

Пройдя через различные социально-исторические процессы и смены идеологических установок, иранская культура во всех своих слоях и структурных ячейках стойко хранила ясное представление о голосе как о мощной выразительной силе человеческой духовности, чем обуславливалось различное отношение к фигуре певца в условиях разных идеологических систем. Для изучения многомерного культурного контекста, определяющего специфику тех или иных голосовых художественных форм, потребовалось практическое ознакомление с ведущими певческими традициями Ирана и других областей индоевропейского ареала наших дней.

Исследование показало, что в ИНО поющий голос выступает в качестве стержневого элемента культуры, поскольку он участвует в самом процессе

культурообразования и является звуковым детерминатом всех структурных элементов социума. Роль голоса чётко определена в обширных сводах индоевропейских священных текстов (Ведах, Авесте и др.). Подробное ознакомление с многочисленными иранскими певческими традициями, их системно-типологическое соотнесение с однопорядковыми явлениями в соседних ареалах позволяет предположить «культурно-генетическое» родство звуковых идей, принципов звукового взаимодействия с мирозданием и художественно-вкусовых предпочтений между культурными традициями народов Ирана, России, Индии и других обществ индоевропейского типа.

Особое внимание следует обратить на генезис и специфику сказительского искусства Древней Руси, во многих случаях обнаруживающих явные пересечения с древнейшей иранской сказительской традицией, которая до нашего времени живёт в Иране в разнообразных вариантах. Этот вопрос, к сожалению, ещё совершенно не исследован и предполагает выработку особого подхода, синтезирующего методы лингвистики, литературоведения, музыковедения и культурологии.

В данной работе внимание сосредоточено на сфере сакральной практики и «высокой» музыкальной традиции, включая классическую музыку. В качестве наиболее показательного феномена в области «высокой» традиции рассмотрено искусство классического пения *аваз* — многомерного и острохарактерного для иранской музыкальной культуры явления, глубоко и всеохватно воплощающего всю систему взаимоотношений носителей иранской культуры со звучащим универсумом. В описании и раскрытии философских и эстетических основ *аваз*, а также в объяснении практического процесса реализации данного певческого искусства потребовалось некоторое «преодоление» стереотипов в отношении к данному искусству, сложившихся в международной музыковедческой литературе, то есть являющихся результатом взгляда на иранскую музыку «извне». В данном исследовании применён обратно направленный взгляд на изучаемую систему традиций, то есть взгляд «изнутри», со стороны носителей иранской культуры, практически владеющих всем арсеналом выразительных средств иранской

классической музыки и чётко идентифицирующих специфику собственно иранской звуковой культуры по отношению к обширному полю общеисламской музыкальной традиции.

В процессе раскрытия темы исследования потребовалось особо остановиться на понимании внутренних законов и технологии создания звукового высказывания в эталонном стиле классического иранского пения *аваза* и связанных с ним «спутниковых» жанров, относимых уже к области «лёгкой классики» (*таснифе*, *таранэ* и др.). В этом русле необходимым оказался процесс отслеживания закономерностей теснейшей связи музыкального и поэтического текстов в разнообразных жанрах иранской музыки

Расширяя область рассмотрения иранской классической музыки в направлении близко примыкающих к ней культурных феноменов, исследование затронуло уникальную религиозно-театральную иранскую традицию *та'зийе*, во всей полноте демонстрирующую мировоззренческую систему иранского общества в её историческом развёртывании. Выяснено, что поющий голос выступает здесь носителем всего смысла сакрального содержания этого явления, а также подтверждён тот факт, что на протяжении веков *та'зийе* выполняет функцию базового фонда мелодических моделей для классического музыкального искусства и для других категорий музыки, связанных с классикой своим ладомелодическим материалом.

Будучи когда-то масштабной и влиятельной империей, Иран объединил в целостную культурную систему традиции множества народов Ближнего и Среднего Востока, используя звуковые достижения разных этносов для выстраивания единого для всей культуры свода звуковых канонов. Так, говоря о категории классической музыки Ирана, о таких уникальных явлениях, как единый репертуар эталонных мелодий *радиф* или ладовая система *дастгахов*, мы должны хорошо осознавать, что весь фактический звуковой материал этих явлений создавался усилиями всего многонационального иранского народа. Теснейшая связь иранской классической музыки с народными традициями воспринимается как нечто совершенно естественное, она постоянно демонстрируется в мерцании

острохарактерных мелодических или ритмических элементов, в названиях *гуше* и ритмических фигур. В этом кроется одна из причин удивительной жизнеспособности иранской классической музыки. В свою очередь существует и обратная связь: народные певцы и музыканты нередко пользуются арсеналом технических и композиционных средств классического *аваз* и инструментального исполнительства.

Жизнеспособность иранской звуковой культуры в значительной степени обеспечивается высокой интенсивностью циркуляции архетипических звуковых кодов по всем уровням социальной структуры. Народная музыка с её активной повседневной практикой и функциональной обусловленностью всех элементов звукового поведения является постоянным «поставщиком» ярких звуковых образов, насыщенных живыми смыслами и актуальной связью с современной действительностью. С другой стороны, музыка «высокой традиции» и собственно классическая музыка столь органичным образом сплавляют эти воспринимаемые «снизу» элементы в новые, особым образом «окультуренные» звуковые продукты, что не возникает никаких проблем в адаптации классических моделей в популярной городской или деревенской музыке.

Обнаруживая типологическое соответствие ведущих жанров иранской, индийской и европейской вокальной музыки как эталонных форм классической музыки, исследователь имеет возможность сформулировать целый ряд универсальных параметров классической музыки в рамках системы индоевропейских традиций и, шире, в глобальной системе музыкальных культур мира.

Осмысление полученных результатов позволяет **сделать следующие выводы:**

1. В развитии всех без исключения музыкальных культур мира наблюдается универсальная закономерность в отношении к философско-символической паре понятийной пары «человеческий голос – музыкальный инструмент», которая в условиях «высокой традиции» и сакральной звуковой практики превращается в культурную оппозицию: для коммуникации с

потусторонним миром и сферой божественного общество выбирает либо голос, либо инструмент. Предпринятый в данной работе системно-типологический анализ проявления данной оппозиции в условиях ИНО показал, что, в отличие от музыкальных культур Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и некоторых других региональных цивилизаций, отдающих предпочтение музыкальному инструменту в высоких слоях звуковой культуры, ИНО в целом и культуру Ирана в частности можно отнести к цивилизациям Голоса.

2. Певческий голос является одним из важнейших культурообразующих факторов в процессе формирования и жизнедеятельности ИНО, где любая структурная ячейка социокультурного организма обладает собственным эталоном звука голоса, воплощающим уровень интеллектуальной и эмоциональной развитости и степень посвящённости в художественные каноны.

3. В сфере «высокой» музыкальной традиции и, в частности, классической музыки осуществляется концентрация вырабатываемых в разных слоях данной культуры звуковых идей и интонационно-ритмических моделей, тщательная селекция и обработка этого материала и последующее формирование «звукового канона», выражающего всеобщую духовную сущность данной цивилизации, «генетическим фондом» её звуковых кодов. Элементы этой «звуковой сокровищницы» активно используются в музыкальной деятельности всех слоёв социума, обеспечивая духовное единство всей культурной системы. Так, многочисленные элементы иранской классической музыки и её главная составляющая — искусство *аваза* — восприняты всеми слоями иранского общества и повсеместно «мерцают» в повседневной звуковой жизни иранского народа.

4. Выбор певческого голоса в качестве репрезентанта духовной сущности своей культуры и сконцентрированной в звуке «модели мира» играет роль мощной объединяющей силы в системе взаимосвязей разнообразных культурных традиций, вовлечённых в формирование надрегиональной и надэтнической ИНО. Таким образом, наряду с языковым фактором, примат поющего голоса становится главным признаком индоевропейского общественного сознания.

Обобщая сказанное, заметим, что в процессе исследования, в интересах его цельности, многие вопросы были оставлены в стороне или затронуты лишь частично, так как буквально каждый вокальный жанр в Иране обладает многовековой историей своего функционирования в музыкально-культурной традиции. Главное, что удалось увидеть за множественностью отдельных голосовых феноменов в пределах ИНО, это то обстоятельство, что именно певческий голос на протяжении веков играл в культурно-историческом развитии этой общности роль «порождающего» начала, стимулирующего продуцирование бесчисленного множества звуковых идей и явлений, уже в глубокой древности сложившихся в стройную и многомерную систему музыкальной культуры. Поющий голос — это тот стержневой элемент, без которого само существование музыкальных культур ИНО не представляется возможным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература на русском языке

- Абхинавагупта*. Тантралока / Перевод Ю. М. Алихановой // Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 108–117.
- Аверинцев С.С.* Логос // Аверинцев С.С. Собрание сочинений: София-Логос. Словарь / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. К.: Дух и Литера, 2006. – 912 с.
- Авеста в русских переводах (1861—1996) / Сост., общ. ред., примеч., справ, разд. И. В. Рака. СПб.: Журнал «Нева». РХГИ, 1997. 480 с.
- Авеста. «Закон против дэвов» (Видевдат) / Адапт. перевод, исслед. и коммент. Э.В. Ртвеладзе, А.Х. Саидова, Е.В. Абдуллаева. СПб.: Изд-во Политехи. ун-та, 2008. 301 с.
- Авеста. Хордэ Авеста (Младшая Авеста) / Подгот. авестийского текста, перевод, предисловие, комментарий М.В. Чистякова. СПб., 2005. 384 с.
- Агапкина Т.А., Левкиевская Е.Е.* Голос // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / под редакцией Н.И. Толстого. Т. 1: А-Г. М.: «Международные отношения», 1995. С. 510–513.
- Алиханова Ю.М.* Индия // Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 35–139.
- Алиханова Ю.М.* Литература Древнего Востока: Иран, Индия, Китай. Тексты / Авт.-сост. Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. М.: Изд-во МГУ, 1984. 350 с.
- Алиханова Ю.М.* Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»). Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. Ежегодник. М.: Наука, ГРВЛ, 1977. С. 174–193.
- Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскрита, введение и комментарий Ю. М. Алихановой. М.: Наука, 1974. 304 с.
- Андреев А.* К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 3, кн. 3, вып. 1: «Голос» в европейской музыкальной культуре. Введение, гл. 1–9. М.: Дека-ВС, 2011–2012. 530 с.

Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. Предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1961. 304 с.

Арутюнов С.А., Мкртумян Ю.И. Проблемы типологического исследования механизмов жизнеобеспечения в этнической культуре // Типология основных элементов традиционной культуры. М.: Наука, 1984. С. 19–33.

Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 253 с.

Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А. В. Маркова / Изд. подготовили: С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 1079 с.

Бертельс Е.Э. Избранные труды в 5 т. Т. 1: История персидско-таджикской литературы. М.: Изд-во восточной литературы, 1960. 556 с.

Бертельс Е.Э. Персидский театр. Ленинград: Academia, 1924. 93 с.

Бесков А. А. Язычество восточных славян. От древности к современности. Нижний Новгород: Изд. Нижегород. гос. ун-та, 2015. 123 с.

Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи / Перевод с англ. и примеч. И.М. Стеблин-Каменского. Послесл. Э.А. Грантовского. М.: Наука, 1988. 303 с.
Большой Толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2003.

Большой Энциклопедический словарь. – М.: «Большая Рос. энциклопедия»; СПб.: «Норинт», 2000.

Борбад, эпоха и традиции культуры. Душанбе, Академия наук ТаджССР; Институт истории, археологии и этнографии им. А. Дониша АН ТаджССР, 1989. 336 с.

Брагинский И. С. Гаты // История всемирной литературы: В 8 томах. М.: Наука, 1983—1994. Т. 1. 1983. С. 252—262.

Брагинский И. С. О содержании и поэтической форме Авесты // Авеста в русских переводах (1861—1996) / Сост., общ. ред., примеч., справ, разд. И. В. Рака. СПб.: Журнал «Нева». РХГИ, 1997. С. 46–68.

Булгаков С. Философия имени. Париж: YMCA-PRESS, 1953. 280 с.

Былины М. С. Крюковой: В 2 томах. Т. 1 / Зап. и коммент. Э. Бородина и Р. Липец. Ред. акад. Ю. М. Соколова. М., 1939. 749 с.

Валлерстайн И. Анализ мировых систем и ситуация в современном мире Пер с англ. П.М.Кудюкина под общей ред. Б. Ю. Кагарлицкого. СПб.: Университетская книга, 2001. 416 с.

Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение / пер. Н. Тюкиной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. 248 с.

Васильев М. А. Язычество восточных славян накануне крещения Руси: Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром. Языческая реформа князя Владимира. М.: Индрик, 1999. 328 с.

Власова С.Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник Российского фольклорного союза. 2003. № 4. С. 17–23.

Власова С.Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник Российского фольклорного союза. 2004. № 1. С. 26–50.

Ворожейкина З. Н. Литературная служба при средневековых иранских дворах // Очерки истории культуры средневекового Ирана. Письменность, литература. М., 1984. С. 140–192.

Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры (в двух частях). Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. Т. 1. 430 с., Т. 2. 889 с.

Гейштор А. Мифология славян. М.: Изд-во «Весь Мир», 2014. 384 с.
Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве: сб. статей. Вып. 4 / ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2013. 140 с.

Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: Сборник статей. Вып. 3 / Ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2011. 180 с.

Голос и ритуал: Материалы международной конференции. М.: ГИИ, 1995. 182 с.

Гороховик Е. М. Звук как культуuroобразующий фактор: опыт южноазиатской цивилизации // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 16. – Мінск, 2003. – С. 53–58. Электронная версия статьи (дополненная) URL: <https://www.worldmusiccenter.ru/%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0->

%D0%BA%D0%B0%D0%BA-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4, дата обращения 02.03.2022.

Гороховик Е.М. Музыкальная культура Индии. Минск: УО «Белорус. гос. акад. музыки», 2005. 229 с.

Григорьев А.Д. Архангельскія быліны і гістарычныя п'есні, зборныя А.Д. Григорьевымъ въ 1899-1901 гг. М.: Универс. Тип., 1904. 770 с.

Гринцер П. А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике // Вопросы литературы. 1966. № 2. С. 134–150.

Гусейнова Д.А. О феномене художественного в мистерии «Газ'ие» // Искусство Востока: художественная форма и традиция. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 158–183.

Гусейнова Д.А. Сакрализация сценического пространства // Исламоведение. 2019. № 2. Том 10. С. 91–102.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1863–1866 / Online версия, режим доступа: URL <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/tolkovyj-slovar-zhivogo-velikorussskogo-jazyka-v-i-dalja-bukva-m/358>

Данзан Лубсан. Алтан Лобчи (Золотое Сказание) / Пер. с монг., введ. и коммент. Н.П. Шастиной. М.: Наука, 1973. С. 201–206. (Памятники письменности Востока)

Данилевский Н.Н. Россия и Европа. СПб.: Изд. Тов-ва «Общественная польза». 1871; переизд. М.: Книга, 1991. 574 с.

Даукеева С. Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос. Казахстан, 2002. 352 с.

Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вступ. ст., коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980. 207 с.

Джани-заде Т.М. Музыка в диалоге культур // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана. Сб. статей. М.: ООО «Садра», 2019. С. 4-22.

Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 207 с.

Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. Т.В. Цивьян. М.: Наука, ГРВЛ, 1986. 243 с.

Дюпре Жильбер-Луи. Искусство пения. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы, и мелодические этюды СПб.: Изд. «Лань», изд. «Планета музыки», 2017. 288 с.

Елизаренкова Т.Я. Мир идей ариев Ригведы // Ригведа. Мандалы V–VIII. М., 1999. 752 с.

Елизаренкова Т.Я. «Ригведа» — великое начало индийской литературы и культуры // Ригведа. Мандалы I—IV. М., 1989. С. 426–453.

Еолян И.Р. Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977. 191 с.

Живов В. М. Двоеверие и особый характер русской истории // В. М. Живов. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 306–316.

Заратустра: Учение огня. Гаты и молитвы / Сост. А. Шапошникова. М.: Эксмо, 2008. 496 с.

З

вук в традиционной народной культуре: Сб. статей / Сост. Н.Н. Гилярова. М.: Изд-во «Научтехлитиздат», 2004. 253 с.

Зильберман Д.Б. Генезис значения в философии индуизма. М.: «Эдиториал УРСС», 1998. 448 с.

Иванов В.Б. Музыкальная основа Авесты // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, Музиздат, 2011. С. 331–338.

Иванов В.Б. Три ветви авестийской фонетики // Памяти В.С. Расторгуевой: Сборник статей. М.: «Ключ-С», 2007. С. 52–86.

Ирани Акбар. Музыка в исламе // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана. М.: Садра, 2020. С. 23–104.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 томах / сост.-ред. В.П. Шестаков. Т. 1. М.: Изд. Академии художеств, 1962. 682 с.

Исфахани, Абу-ль-Фарадж [Абу-ль-Фарадж аль-Исфахани]. Книга песен / Перевод с араб. А. Б. Халидова, Б. Я. Шидфар. М.: Наука, 1980. 671 с.

Каратыгина М.И. Звуковые архетипы индоевропейской культурной общности // Тезисы Международного круглого стола НТЦ «Музыкальные культуры мира» Московской консерватории. Рукопись. М., 2012. 12 с.

Каратыгина М.И. Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртындуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: дис. ... канд. иск. Тбилиси, 1990. 408 с.

Карташова Т.В. Система музыкальной культуры Северной Индии // Учёные записки Российской Академии музыки имени Гнесиных. 2015. Вып. 2. С. 76–85.

Карташова Т.В. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: Композитор, 2010. 576 с.

Клейн Л. С. Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. СПб.: Евразия, 2004. 480 с.

Козятник А.И. Радиф как явление иранской классической музыки: дис. ... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2016. 219 с.

Коленько С.Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени: дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2011. 149 с.

Косоруков А.А. Гений без имени. М.: Современник, 1986. 288 с.

Лалин А.А. Каноны розы мира. Воронеж: Комсом. правда-Воронеж, 2001. 127 с.

Крюков М.В. Об общих принципах типологического исследования явлений культуры (на примере типологии жилища) // Типология основных элементов традиционной культуры. М.: Наука, 1984. С. 7-18.

Левкиевская Е.Е. Голос и звук в славянской апотропеической магии // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999. С. 51–72.

Липкин А.И. Духовное ядро цивилизационной общности // Синтез цивилизации и культуры. Международный альманах. Вып.2. (ИНИОН РАН, Институт Европы РАН, Центр межкультурных исследований). М. 2004. С. 310-340.

Липкин А.И. Духовный кризис и национальное возрождение (Попытка культурно-исторического анализа). Философский очерк. Н.Н.: Изд-во Волго-Вят. кадрового центра, 1993. 55 с.

Лихачев Д.С. Княжеские певцы по свидетельству «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Работы последних лет / Ред. Т. Шмакова. СПб.: Logos, 1998. С. 262–266.

Лихачев Д.С. Размышления об авторе «Слова о полку Игореве» // Русская литература. Вып. 3. Л.: Наука, Ленинградское отд., 1985. С. 3–6.

Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Работы последних лет / Ред. Т. Шмакова. СПб.: Logos, 1998. 528 с.

Ловмянский Г. Религия славян и её упадок (VI–XII вв.). Пер. с польск. М.В.Ковальковой. СПб.: Академич. Проект, 2003. 512 с.

Луконин В. Г. Древний и раннесредневековый Иран. Очерки истории и культуры. М.: ГВРЛ, 1987. 296 с.

Мамедов Н. Г. Мугам — органическая часть современной музыкальной культуры Азербайджана // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Душанбе, 1990. С. 418–420.

Мардони Т. Борбад в «Шахнаме» Фирдоуси и «Шахнаме» Ас-са‘Олиби // Ираннаме. Научный востоковедческий журнал. 2012. № 4 (24). С. 131–140.
Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. 216 с.

Мёдова А.А. К проблеме бытования понятия «модальность» в современном гуманитарном и философском знании // Вестник Томского государственного университета. 2012 (март). № 356. С. 53–57.

Менон Р. Р. Звуки индийской музыки. Путь к раге / Пер. с англ. и коммент. А. М. Дубянского. М.: Музыка, 1982. 57 с.

Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999. 336 с.

Михайлов Дж.К. Музыкальная культура Индии и её место в современном мире: Опыт системной типологизации // Традиции и современность в индийской музыке. Сб. научн. трудов Московской консерватории. М., 1988. С. 37–49.

Михайлов Дж. К. Предисловие редактора перевода // *Дева Б. Чайтанья.* Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980. С. 5–35.

Михайлов Дж.К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: дис. ... канд. иск. Москва, 1981. 254 с.

Михайлов Дж.К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: Структура музыкальной культуры и её социокультурная обусловленность // Рах Sonoris: научный журнал. Астрахань: гос. фольк. центр «Астраханская песня, 2010-2011, Вып. 4-5. С. 12–15.

Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003. 444 с.

Морозова Т.Е. Гандхарва-Сангита: Высокая музыка Индии первого тысячелетия до н.э. // Искусство музыки. Теория и история. 2019. № 20. С. 6–33.

Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: МГК, ИП РАН, Центр «Искусство и Наука», 2008. 592 с.

Музыкальная энциклопедия / гл. ред.: Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: «Сов. энциклопедия», 1974. 960 с.

Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. 414 с.

Мчедлова М.М. Теория цивилизации: проблемное поле // Вестник РУДН. Философия. 2000. N 1. С. 159–171.

Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.

Павленко Ю.В. История мировой цивилизации. Философский анализ. К.: Феникс, 2002. 760 с.

Пашина О.А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М.: ГИИ, 1998. 292 с.

Пашина О.А. Материалы к этномузыкологическому словарю: виды музыкального интонирования и связанная с ними народная терминология // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология. Материалы международной научной конференции. Ч. 2. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2012. С. 78–81.

Пашина О.А. Мир звуков в славянской традиционной культуре // Мир искусств: Альманах / Отв. ред. Б.И. Зингерман. СПб., 2001. С. 277–291.

Пашина О.А. Семантическое поле слова «голос» в сознании народных исполнителей (на материале традиционной культуры восточных и южных славян) // Фольклор и мы. Традиционная культура в зеркале ее восприятий. Ч. 1. СПб., 2010. С. 33–43.

Пашина О.А. Терминология пения в русских народных говорах // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология: Материалы IV Международной

научной конференции. Екатеринбург, 9–13 сентября 2019 г. / Отв. ред. Е.Л. Березович. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. С. 252–255.

Персидско-русский словарь. В 2-х т. / М. Н. Османов, Д. Х. Дорри, Л. Н. Киселева и др.; Авт. предисл. Ю. Рубинчик. Т. 1. М.: Рус. яз., 1985. 783 с.

Рейснер М. Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды. М.: Наталис, 2006. 423 с.

Рейснер М.Л., Ардашникова А.Н. Персидская литература IX–XVIII веков: В 2 томах. Т. 1: Персидская литература домонгольского времени (IX – начало XIII в.). Период формирования канона: ранняя классика / отв. ред. Е.О. Акимушкина. М.: ООО «Садра», 2019. 392+16 с.

Ригведа. Мандалы I–IV. Перевод с санскрита Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. 767 с.

Ригведа. Мандалы V–VIII. Перевод с санскрита Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. 743 с.

Ригведа. Мандалы IX–X / Перевод с санскрита Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. 767 с.

Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории имен С.В. Рахманинова, 2004. 512 с.

Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. 3-е изд., доп. и испр. М.: Аграф, 2009. 543 с.

Рыбаков Б. А. Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве». М.: Молодая гвардия, 1991. 288 с.

Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М.: Наука, 1987. 784 с.

Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Академический Проект, 2013. 640 с.

Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дисс. ... д-ра иск. М., 2006. 371 с.

Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. 512 с.

Сравнительное изучение цивилизаций. Хрестоматия / Сост. Ерасов Б.С./М., 1999. 556 с.

Сраджев В.П. Психологические характеристики структуры музыкального мышления // Научный результат. Педагогика и психология образования. 2019. Т. 5. №4. С. 87–97.

Сумаруков Г.В. Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М.: Изд. Московского университета, 1983. 144 с.

Тальбзаде А. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X–XVI вв.). Баку: Саббах, 2006. 311 с.

Творогов О.В. Хоть // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. Т. 5. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 190–193.

Тейлор, И. Славяне и арийский мир. М.: Вече, 2009. 416 с.

Тимошенко А.А. Византийская церковно-певческая традиция и маканат как две цивилизационные модели: взаимосвязи и параллели // Маканат в истории Исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия: Тезисы и материалы XI Международного симпозиума Исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке (ICTM). РИИИ, Санкт-Петербург, 11–13 ноября 2021. С. 42–43. URL: https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2021/11/Maqam_2021_abstracts_and_materials.pdf, дата обращения 29.12.2021

Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чунью». М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1990. 283 с.

Тойнби А. Дж. Исследование истории. Т. I–VI. Возникновение, рост и распад цивилизаций / Пер.с англ. К.Я. Кожурина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 670 с.; Т. VIII–X. Цивилизации во времени и пространстве / Пер.с англ. К.Я. Кожурина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 863 с.

Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М.: «Индрик», 2003. 624 с.

Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. Изд. 2-е, испр. М.: Издательство «Индрик», 1995. 512 с.

Топоров В.Н. Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. IV. М.: Наука, 1989. С.78-99.

Топоров В.Н. Индоевропеистика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 182–186.

Трубецкой Н.С. Европа и человечество. М.: Директ-Медиа, 2015. 113 с.

Трубецкой Н.С. Основы фонологии / Пер. с нем. А. А. Холодовича; Под ред. С. Д. Кацнельсона; Послел. А. А. Реформатского; Вступ. ст. Л. А. Касаткина. 2-е изд. М.: Аспект-Пресс, 2000. 352 с.

Уильямс Джексон А. В. Персия: прошлое и настоящее. Книга путешествий и исследований. Окленд: Изд-во Калифорнийского ун-та, 1906. 297 стр.

Феофанов К.А. Цивилизационная теория модернизации. М.: Дашков и К, 2021. 218 с.

Фирдоуси Хаким Абулькасим. Шахнаме: В 6 томах. М.: Издательство АН СССР. Том 1. 1957. 675 с.; Том 2. 1960. 643 с.; Том 3. 1965. 591 с.; Том 4. 1969. 458 с.; Том 5. 1984. 390 с.; Том 6. 1989. 655 с.

Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике. Сайт «Открытый текст» (Нижегородское отделение Российского общества историков – архивистов), 2019. URL <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20/XII/index.html@id=2566>, дата обращения 03.02.2022

Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.
Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. 632 с.

Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г., г. Москва. Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76.

Хоффманн А.Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 224 с.

Царёва Е.А. Феномен звука и его описание в санскритских музыкальных трактатах I века до н. э. — XIII века н. э. Рукопись, 1999. 12 с.

Чайлд Гордон. Арийцы. Основатели европейской цивилизации / Пер. с англ. И.А. Емеца. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. 270 с.

Черкасова Н.Л. Индийская классическая музыка: Проблема преемственности традиции в контексте искусства раги: автореф. дис. ... д-ра иск. Москва, 1995. 51 с.

Черкасова Н.Л. Рага и её место в индийской музыкальной культуре: очерки. М.: АТЦ «Консерватория», 1993. 128 с.

Шамилли Г.Б. Архитектоника иранской классической музыки: грамматика музыкальной речи как картина мира // Ишрак: ежегодник исламской философии. 2011. № 2. С. 667–696.

Шамилли Г. Б. К истории зарождения музыкальной культуры Исламской цивилизации (610–661 годы) // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 10 (148). Филология. Искусствоведение. Вып. 30. С. 178–183.

Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: «Композитор», 2007. 447 с.

Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства таqам. М.: Садра, 2020. 552 с.

Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии / Пер. с персид. и коммент. Н.Ю. Чалисовой. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 472 с. (Серия «Памятники письменности Востока», том CVI)
Шарнгадева. Сангитаратнакара. Пракараны 1, 2 и 3 / Перевод Е. Царёвой и А. Елизарьева. Рукопись, 1999.

Шастина Т.В. Хранители народной традиционной певческой культуры // Вестник СПбГУКИ. 2006. № 1 (26). С. 134–136.

Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 376 с.

Шестаков В.П. Предисловие // Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева. М.: Музгиз, 1961. 304 с.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998. 663 с.; Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.

Шрадер О. Индоевропейцы: Пер. с нем. / Под ред. и со вст. ст. А.Л. Погодина. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 216 с.

Шушкова О.М. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века: из истории музыкально-теоретических учений // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. 2012. Вып. 3. С. 247–252.

Юлдашев М.Р. Борбад в арабоязычных источниках (биографический аспект) // Борбад, эпоха и традиции культуры. Душанбе, 1989. С. 77–84.

Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Глав. вед. вост. лит. изд-ва «Наука», 1984. 248 с.

Литература на европейских языках

Abbas A. Chogha Mish II. The development of a prehistoric regional center in lowland Susiana, Southwestern Iran. Final report on the last six seasons of excavations, 1972–1978. Chicago: The University of Chicago, The Oriental Institute, 2008.

Ardalan Hamidreza. Morshedān-e Parde-Khān-e Iran [vol.] 1. Gholam Reza Darvishi // Picture-storyteller Masters of Iran (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran. Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008. 24 p.

Ardalan Hamidreza. Morshedān-e Parde-Khān-e Iran [vol.] 2. Karim Karimi Mehr // Picture-storyteller Masters of Iran (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran. Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008. 24 p.

Ardalan Hamidreza. Morshedān-e Parde-Khān-e Iran [vol.] 3. Seyyed Hossein Mirian // Picture-storyteller Masters of Iran (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran — Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008. 24 p.

Ardalan Hamidreza. Morshedān-e Parde-Khān-e Iran [vol.] 4. Esmail Nosuhi // Picture-storyteller Masters of Iran (30 set). Morshedān-e Parde-Khān-e Iran. Tehran: The Iranian Academy of the Arts, 2008. 24 p.

Bose S. Indian classical music. Essence and emotions. New Delhi: Vikas Publishing House Pvt. Ltd, 1990. 160 p.

Boyce M. A Word-List of Manichaean Middle Persian and Parthian. Tome II (Acta Iranica), troisième Série, N 2/3, Leiden, 1973–1977. 1975. Pp. 75–77.

Caron N., Safvate D. Les Traditions Musicales (Iran). Paris, 1966. Pp. 88–91.

Chodzko A. Theatre Persan. —Paris : Ernest Lerou, 1878. P. 488

Deodhar B. R. Devadhara Bī. Āra. Pillars of Hindustani Music. Popular Prakashan, 1993. 303 p.

During J. Zia Mirabdolbaghi. The Art of Persian Music. Washington: Mage Rublishers, 1991. 280 p.

Farmer, H. G. A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London, 1967. 264 p.

Farmer, H.G. Music // H.G. Farmer. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, Vol. 6: Islamic Period. Chapter XV. Oxford: Oxford University, 1964. P. 2783–2817.

Gobineau J.A. de. Les religions et les philosophies dans l'Asie. Chap, xiii a xvi: le theatre en Perse ; les tekyehs ou theatres ; les noces de Kassem; autres compositions theatrales centrale. Paris, 1865. P. 359–439.

Kantor H. and Delougaz P. Chogha Mish. Vol. 1: Text: The First Five Seasons, 1961–1971. Chicago: The University of Chicago, Oriental Institute Publication 101, 1996.

Khatschi Khatschi. Der Dastgāh: Studien zur neuen persischen Musik. Regensburg: Bosse, 1962. 159 s.

Nettl B. Theory and method in ethnomusicology. NY: Schirmer books, a Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 2004. 203 p.

Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005. 515 p.

Pashina O. Concept “GOLOS” in Folk Culture of the Eastern and Southern Slavs // Македонски фолклор. Broj 65. Skopje, 2008. P. 259–262.

Pashina O. The Idea of a Magic Voice Power and the Ritual Voice Manifestation of the Slavs // Proceedings of the XVIII International symposium on Balkan folklore “Institutionalized folkloristic and ethnology in Macedonia and Balkans – theory and empiricism”. Skopje, Republic of Macedonia 20 and 21 of November, 2015. Skopje, 2017.

Pokorny J. Indogermanisches etymologisches. Wörterbuch, Berne and Munich, 1959. Vol. I. Pp. 1135–1136.

Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: W.W. Norton & Co, 1940. 505 p.

Sangita-ratnakara of Sarngadeva. Sanskrit Text and English Translation / Comments and Notes by R.K. Shringy and P.L. Sharma. I. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers P.L., 2007. 397 p.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, in 29 volumes. Oxford University Press, 2001. Online edition: URL <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>,
дата обращения 29.12.2021

Tsuge G. Avaz // Encyclopaedia Iranica. Available at: URL
<http://www.iranicaonline.org/articles/avaz>, дата обращения 29.12.2021

Tsuge G. Rhythmic Aspects of the Avaz in Persian Music // Ethnomusicology. 1970. № 142. P. 205–207.

Voices of the World. An Anthology of Vocal Expression // Collection of the National Center of Scientific Research, CNRS / Musée de l'Homme. Paris, 1996. 188 p.

Yarshater E. (ed.) Encyclopaedia Iranica, vol. III. London & New York, 1989. Online edition: URL <https://www.iranicaonline.org/>, дата обращения 29.12.2021

Zonis E. Classical Persian Music: An Introduction. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973. 233 p.

Литература на персидском языке

Азами Кия Мансур. Рахо расме манзел ха [Пути и способы достижения мастерства]. Тегеран: Сурейе мехр. 2003. 525 с.

اعظمی کیا منصور. راه و رسم منزلها. تهران: سوره مهر. 1382. 525 ص.

Азар Эсмаил. Авайе пахлевани [Голоса героев. Обзор истории богатырства в Иране]. Тегеран: Издательство «Сохан», 2013. 512 с.

آذر اسماعیل. آوای پهلوانی. تهران: سخن، ۱۳۹۲. 512 ص.

Азизи Махмуд. Тазийе аз нэгах-э мостащреган [Та'зийе с точки зрения востоковеда]. Тегеран: Академия художеств Исламской Республики Иран. 2008. 126 с.

عزیزی محمود. تعزیه از نگاه مستشرقان. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. ۱۳۸۷. 126 ص.

Азими Мохаммад Джавад. Мусигие шере Хафез [Музыка поэзии Хафеза]. Тегеран: Марказе нашре данешгахи. 2009. 165 с.

عظیمی محمدجواد. موسیقی شعر حافظ. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. 1388. 165 ص.

Айази Сури Газвани Хенгамэ, Элахе Аскарри Марзийе. Негареши бар пишинейе мусигие Иран бэ ревайатэ асаре пиш аз Ислам [Взгляд на прошлое музыки Ирана в повествовании о доисламских феноменах]. Тегеран: Парт, 2004. 144 с.

ایازی سوری، هنگامه گزوانی، مرضیه الهه عسکری. نگرشی بر پیشینه موسیقی ایران به روایت آثار پیش از اسلام. تهران: پارت. ۱۳۸۳. ۱۴۴ ص.

Ализадэ Хосейн, Ас'ади Хуман, Офтадех Мина, Ба'яни Али, Пуртораб Мостафакамал, Фатемид Сасан. Мабани назари мусиги Ирани [Теоретические основы иранской музыки]. Тегеран: Махур. 2009. 80 с.

علیزاده حسین، اسعدی هومان، افتاده مینا، بیانی علی، پورتراب مصطفی کمال، فاطمی ساسان. مبانی نظری موسیقی ایرانی. تهران: ماهور. ۱۳۸۸. ۸۰ ص.

Андвари Мемер. Бехдаште ханджаре ва аваз [Уход за певческим аппаратом]. Тегеран: Соруд. 2005. 106 с.

اندواری ممر. بهداشت حنجره و آواز. تهران: سرود. 106.1384 ص.

Ардалан Хамидреза. Моршеданэ пардэ ханэ Иран [Мастера иранского искусства «Пардэ хани»]. Тегеран: Академия искусств Ирана, 2008. 720 с.

اردلان حمیدرضا. مرشدان پرده خوان ایران. تهران: فرهنگستان هنر ایران. 1387. ۷۲۰ ص.

Арьянпур Яхья. Аз Саба та Нима [От Саба до Нима]. Тегеран: Завар. 1971. 554 с.

آریانپور، یحیی. از صبا تا نیما. تهران: زوار. 1350. 554 ص.

Асари Мехди. Хови'йате мусигие меллие Иран ва сазха аз агаз та эмруз [Сущность иранской народной музыки и инструментов с начала по сей день]. Тегеран, «Издательство Деххода», 2003. 632 с.

آثاری مهدی. هویت موسیقی ملی ایران و سازها از آغاز تا امروز. تهران: انتشارات دهخدا. ۱۳۸۱. ۶۳۲ ص.

Ашуртур Садег. Намайешхайе ирани [Иранские театры]. В 7 томах. Т. 2. Тегеран: Сурейе мехр, 2011. 566 с.

عاشورپور صادق. نمایشهای ایرانی. 7 ج، جلد دوم. تهران: سوره مهر. 1390. 566 ص.

Баркешли Мехди. Андишэха-йе элми-йе Фараби дарбарейе мусиги [Научные взгляды Фараби о музыке]. Тегеран: Фархангестане Хонар. 2011. 166 с.

برکشلی مهدی. اندیشه های علمی فارابی درباره موسیقی. تهران: فرهنگستان هنر. ۱۳۹۰. ۱۶۶ ص.

Баркешли Мехди. Мусигие дорейе Сасани [Музыка эпоха Сасанидов]. Тегеран: Данешгахе Тегеран. 1947. 34 с.

برکشلی مهدی. موسیقی دوره ساسانی. تهران: دانشگاه تهران. 1326. 34 ص.

Бахар Мохаммад Таги. Сабк шенаси [стилистика персидского языка]: В 3 томах. Тегеран: Амир Кабир. 2012. 1348 с.

بهار محمد تقی. سبک شناسی. در ۳ جلد. تهران: امیر کبیر. ۱۳۹۱. ۱۳۴۸ ص.

Бинеш Мохаммад Таги Таги. Тарихе мохтасаре мусигие Ирани [Краткая история иранской музыки]. Тегеран: Хаваие тазе. 2003. 191 с.

بینش محمد تقی. تاریخ مختصر موسیقی ایران. تهران: هوای تازه. 1382. 191 ص.

Бинеш Мохаммад Таги. Шенахте мусигие Иран [Познание иранской музыки]. Тегеран: Данешгахе хонар. 2003. 172 с.

بینش محمد تقی. شناخت موسیقی ایران. تهران: دانشگاه هنر. 1382. — 172 ص.

Браун Эдвард Гранвил. Йек саль дар мияне Ираниян [Один год среди Иранцев]. Тегеран: Ахтаране кетаб. 2017. 608 с.

براون ادوارد گرانویل. یک سال در میان ایرانیان. تهران: اختران کتاب. ۱۳۹۵. ۶۰۸ ص.

Ваджани Бехруз. Фарханге джамейе мусиги Ирани [Эталонная энциклопедия иранской музыки]: В 2 томах. Тегеран: Гандоман, 2008. Тт.1 и 2 1227 с.

وجدانی بهروز. فرهنگ جامع موسیقیایرانی. 2ج. تهران: گندمان. 1386. ج 1 و 2 1227 ص.

Галтин Ф. В. Мусигие бейнонахрейн [Музыка Междуречья] / пер. с неуказанного языка на персидск. Елхамян Мохсен. Тегеран: Данешгах хонар, 1997. 178 с.

گالپین فرانسیس ویلیام. موسیقی بین النهرین. ترجمه: محسن الهامیان از زبان انگلیسی. تهران: دانشگاه هنر. ۱۳۷۶. ۱۹۲ ص.

Гозидеие магалат хамайеш бейнолмеллалі Абдолгадер Мараги [Сборник статей международного симпозиума Абдолгадер Мараги] / Сост. Талаи Дариуш. Тегеран: Матн. 2012. 232 с.

گزیده مقالات همایش بین المللی عبدالقادر مراغی // به همت داریوش طلائی. تهران: متن. 1391. 232 ص.

Даввами Абдоллах. Радифэ авазі бэ ревайат ва еджрайе Абдоллах Даввами [Вокальный радиф по преданию и исполнению Абдоллаха Даввами]. Tehran: Mahour [set of audio CDs], 2002.

دوامی عبدالله. ردیف های آوازی به روایت و اجرای عبدالله دوامی سی دی صوتی. تهران: ماهور. ۱۳۸۱. ۳ عدد سی دی.

Данайе Элми (Аббас) Джахангир. Барресиэ мусиги дар аине мехр [Изучение музыки в ритуале мехра]. Тегеран: Сурейе мехр. 2012. 232 с.

دانای علمی (عباس) جهانگیر. بررسی موسیقی در آیین مهر. تهران: سوره مهر. 1391. 232 ص.

Дарвиши Мохаммадреза. Аз мияне сород ха ва сокут ха [Взятое из песен и пауз]. Тегеран: Махур. 2001. 296 с.

درویشی محمدرضا. از میان سرودها و سکوتها. تهران: ماهور. 1380. 296 ص.

Дарвиши Мохаммадреза. Негах бе гарб (бахси дар тасире мусигие гарб бар мусигие Иран) [Взгляд на запад (дискуссия о влиянии западной музыки на иранскую музыку)]. Тегеран: Махур. 1994. 290 с.

درویشی محمدرضا. نگاه به غرب. تهران. ماهور. 1373. 290 ص.

Джавид Хошанг. Авахайэ рух наваз [Мелодии, ласкающие душу]. Тегеран: Сурейе мехр. 2004. 142 с.

جاوید هوشنگ. آواهای روح نواز. تهران: سوره مه ر. 1383. 142 ص.

Джавид Хошанг. Манагэб хани. Тегеран: Сурейе мехр. 2012. 232 с.

جاوید هوشنگ. مناقب خوانی. تهران: سوره مهر. 1391. 232 ص.

Джавид Хошанг. Мусигиэ рамазан дар Иран [Музыка рамадана в Иране]. Тегеран: Сурейе мехр. 2004. 307 с.

جاوید هوشنگ. موسیقی رمضان در ایران. تهران: سوره مهر. 1383. 307 ص.

Джавид Хошанг. Нагшэ занан дар мусигие навахие Иран [Роль женщин в музыке районов Ирана]. Тегеран: Сурейе мехр. 2003. 178 с.

جاوید هوشنگ. نقش زنان در موسیقی مناطق ایران. تهران: 1382. 178 ص.

Джалали Наини Сейед Мохаммадреза. Ригведа. Тегеран: Гатре. 1994. 560 с.

جلالی نائینی سید محمد رضا. ریگ. ودا: تهران. قطره. 1372. 560 ص.

Дэхлави Хосейн. Пейванде шер ва мусиги [Комбинация поэзии с музыкой]. Тегеран. Махур, 2006. 240 с.

دهلوی حسین. پیوند شعر و موسیقی. تهران: ماهور. 1385. 240 ص.

Дэххода Али Акбар. Loghatname. Толковый словарь: В 7 т. Тегеран: Изд. Тегеранского университета, 1940. 26475 с.

دهخدا علی اکبر: توضیحی فرهنگ در 7 جلد. تهران: چاپ تهران دانشگاه. 1340. 26475 ص.

URL

<https://dekhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary/53407/%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D8%AF>, дата обращения 29.12.2021

Дюринг Жан. Мусиги и эрфан [Музыка и эрфан] / пер. с франц. на персидск. Фазаэли Судабе. Тегеран: Порсеш. 1999. 448 с.

دورینگ ژان. موسیقی و عرفان / ترجمه سودابه فضائلی. تهران: پرسش. 1378. 448 ص.

Зиаи Альванд. Таг-э Бостан-э зибай-йэ хамуш [Таг-э Бостан: молчаливая красота]. Керманшах: Издательство «Таг-э Бостан», 2009. 136 с.

زیبای الوند. طاق بستان زیبایی خاموش. کرمانشاه: طاق بستان، ۱۳۸۹
ص ۱۳۶

Зияоддин Юсеф. Ресалейе мусиги колияте Юсефи [Трактат о музыке Собрание Юсефи] // Редакция Хазраи Бабака. Тегеран: Матн. 2011. 104 с.

ضیاءالدین یوسفی. رساله موسیقی کلیات یوسفی. تهران: متن. ۱۳۹۰. 104 ص.

Ирани Акбар. Хале доран [Состояние времён]. Тегеран: Издательство министерства культуры. 2007. 392 с.

ایرانی اکبر. حال دوران. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ۱۳۸۶. 392 ص.

Йэкта Рауф. Абдольгадэр Мараги, перев.: Джамали Сирус [Абдольгадэр Мараги]. Тегеран: Махур. 2010. 132 с.

یکتا رئوف. عبدالقادر مراغی. ترجمه جمالی سیروس. تهران: ماهور. ۱۳۸۹
ص ۱۳۲

Казэми Али, Какаванд Сохэйль. Тахрир дар авазэ Ирани бэ энзэмамэ 260 тахрир аз остаданэ авазэ Иран [Тахрир в иранском авазе, с нотными транскрипциями 260 тахриров из репертуара иранских исполнителей аваз. Tehran: Mahour, 2020. 200 с.

کاظمی علی، کاکاوند سهیل. تحریر در آواز ایرانی. تهران: ماهور. ۱۳۹۸
ص 200

Казэми Бахман. Мусигие гоме араб [Музыка Арабского народа]. Тегеран: Матн. 2011. 204 с.

کاظمی بهمن. موسیقی قوم عرب. تهران: متن. ۱۳۹۰. 204 ص.

Казэми Бахман, Сауди Митра. Мусигие гоме торкаман [Музыка Туркменского народа]. Тегеран: Матн. 2011. 200 с.

کاظمی بهمن، سعیدی میترا. موسیقی قوم ترکمن. تهران: متن. ۱۳۹۰. 200 ص.

Кетабе сале шейда [Ежегодная книга шейда]: Сб. статей / Сост. Хаджарияна Мохсена и Лотфи Мохаммадрезы. Тегеран: Бидгол. 2010. 263 с.

کتاب سال شیدا // مجموعه مقالات. گردآورنده محسن حجاریان و محمدرضا لطفی. تهران: بیدگل. ۱۳۸۹.
ص 263

Кияни Сейед Абдолмаджид. Гозидейе магалат ва мосахебе ха [Сборник статей и интервью]. Тегеран: Матн. б. г. 110 с.

کیانی سید عبدالمجید. گزیده مقالات و مصاحبه ها. تهران: متن. 110 ص.

Кристенсен А. Иран дар замане Сасаниян [Иран времён Сасанидов]. Тегеран: Седаёе Моасер, 2014. 438 с.

کریستین سن آرتور. ایران در زمان ساسانیان. تهران: صدای معاصر ۱۳۹۳. ۴۳۸ ص.

Кристенсен А. Шер ва мусиги дар Иране гадим [Поэзия и музыка в древнем Иране] / пер. с франц. на персидск. Егбал Аштяни Аббас. Тегеран: Хонар ва Фарханг, 1984. 60 с.

کریستین سن آرتور. شعر و موسیقی در ایران قدیم / ترجمه اقبال آشتیانی عباس. تهران: فرهنگ و هنر. 1363. 60 ص

Маареф Сейед Аббас. Шархе адваре Сафиеддине Ормави [Объяснение ритмической системы Сафиеддина Ормави]. Тегеран: Сурейе мехр. 2004. 343 с.

معارف سید عباس. شرح ادوار صفی الدین ارموی. تهران: سوره مهر. 1383. 343 ص

Маджмуе магалате авалин семинаре бейнолмеллали намайешхайе аини ва соннати [Сборник статей первого международного семинара ритуальных спектаклей Тегерана] / Сост. Хамидреза Ардалан. Тегеран: Намайеш. 2009. 584 с.

مجموعه مقالات اولین سمینار بین المللی نمایشهای آیینی و سنتی. // به همت حمیدرضا اردلان. تهران: انتشارات نمایش. 1388. 584 ص

Маджмуе магалате доввомин семинаре бейнолмеллали намайешхайе аини ва соннати [Сборник статей второго международного семинара ритуальных спектаклей Тегерана] / Сост. Хамидреза Ардалан. Тегеран: Намайеш. 2011. 480 с.

مجموعه مقالات دومین سمینار بین المللی نمایشهای آیینی و سنتی. ه همت حمیدرضا اردلان. تهران: انتشارات نمایش. 1390. 480 ص.

Маджмуе магалате севомин семинаре бейнолмеллали намайешхайе аини ва соннати [Сборник статей третьего международного семинара ритуальных спектаклей Тегерана] / Сост. Хамидреза Ардалан. Тегеран: Намайеш. 2013. 376 с.

مجموعه مقالات سومین سمینار بین المللی نمایشهای آیینی و سنتی. به همت حمیدرضا اردلان. تهران: انتشارات نمایش. 1392. 376 ص.

Маджмуе магалате хамайеше бейнолмеллалие Сафиоддине Ормави [Сборник статей международного симпозиума Сафиоддина Ормави] / Сост. Садри Ахмад. Тегеран: Матн. 2005. 236 с.

مجموعه مقالات همایش بین المللی صفی الدین ارموی. // به همت احمد صدری. تهران: متن. 1384 | 236 ص.

Маллах Хосейнали. Хафез ва мусиги [Хафез и музыка]. Тегеран: Фарханг ва хонар, 1984. 296 с.

ملاح حسينعلي. حافظ و موسيقي. تهران: ۱۳۶۳. ۲۹۶ ص

Мараги Абольгадэр эбнэ Гейби Хафэз. Джамеоль альхан, ред: Бабак Хазраи [Сборщик мелодий]. Тегеран: Академия искусств исламской республики Иран. 2009. 526 с.

مراغي عبدالقادر غيبي حافظ. جامع الالحن. تصحيح بابک خضرايي. تهران: فرهنگستان هنر. ۱۳۸۸. ۵۲۶ ص.

Мараги Абдольгадэр эбнэ Гейби Хафэз. Магасэдолъ альхан, ред: Бинеш Таги. Тегеран: Бонгахе нашр ва тарджомейе кетаб. 1966. 248 с.

مراغي عبدالقادر بن غيبي حافظ. مقاصد الالحن.. — ۲۴۸ تصحيح بينش تقی. تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب. ۱۳۴۴. 248 ص.

Мас`удийе Мохаммад-Таги. Радиф-э авазии-е мусигии-е соннати-е Иран бэ ревайат-э Махмуд Карими [Вокальный радиф традиционной музыки Ирана в версии Махмуда Карими]. Тегеран: Махур. 1995. 221 с.

مسعوديه محمدتقی. ردیف آوازی موسيقي سنتی ايران به روايت محمود کریمی. تهران: ماهور. ۴۲۲۱. ۱۳۷ ص.

Махшун Хасан. Тарихе мусигии-е Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Фарханге нашре но. 2009. 814 с.

محشون حسن. تاريخ موسيقي ايران. تهران: فرهنگ نشر نو. 1380. 814 ص.

Мейдани Махдие. Эртэбатэ хошневиси ва мусигии-е Ирани [Связь каллиграфии и иранской музыки]. Тегеран: Шелак, 2008. 120 с.

میدانی مهدیه. ارتباط خوشنویسی و موسيقي ایرانی. تهران: شلاک. ۱۳۸۷. ۱۲ ص.

Мейсами Сейед Хосейн. Мусигие асре сафави [Музыка сефевидского времени]. Тегеран: Матн. 2010. 263 с.

میثمی سید حسین. موسيقي عصر صفوی. تهران: متن. 1389. 263 ص.

Мейсами Сейед Хосейн. Хаджи Молла Абдолкариме Дженабе Газвини (нагше вей дар мусигие Гаджар) [Роль Хаджи Молла Абдолкарима Дженаба Газвини в музыке каджарского времени]. Тегеран: Матн. 2011. 176 с.

میثمی سید حسین. حاجی ملا عبدالکریم جناب قزوینی (نقش وی در موسيقي قاجار) تهران: متن. 1390. 176 ص.

Миллер Ллойд. Мусиги ва аваз дар Иран [Музыка и аваз в Иране] // пер. с англ. на персидск. Елхамян Мохсен. Тегеран: Салес. 2005. 429 с.

میلر لویید. موسیقی و آواز در ایران. تهران: ثالث. 1384. — 429 ص.

Мостофи Абдоллах. Тарихе зендегание ман [История моей жизни] книга в 3 томах. Тегеран: Зафар. 2020. 1791 с.

مستوفی عبدالله شرح زندگانی من. کتاب در ۳ جلد. تهران: زوار. ۱۳۹۸. ۱۷۹۱ ص.

Мохаммадзаде Седиг Хосейн. Сейри дар ресале хайе мусиги [Взгляд на музыкальные трактаты]. Тегеран: Сурейе меҳр. 2010. 264 с.

محمدزاده صدیق، حسین. سیری در رساله های موسیقی. تهران: سوره مهر. 1389. 264 ص.

Мохаммади Салман. Теори ва шенахте кук хайе мотадавелеле мусигие Ирани [Теория и понимание употребляемых настроек в иранской музыке]. Тегеран: Чанг. 2008. 138 с.

محمدی سلمان. تئوری و شناخت کوک های متداول موسیقی ایرانی. تهران: چنگ. 1387. 138 ص.

Мусигие хемаси дар Иран [Эпическая музыка Ирана]: Сб. статей / Сост. Дарвиши Мохаммадреза. Тегеран: Сурейе меҳр. 2004. 248 с.

موسیقی حماسی ایران // مجموعه مقالات به همت محمدرضا درویشی. تهران: سوره مهر. 1383. 248 ص.

Наджм Сохейла. Хонаре наггали дар Иран [Искусство Наггали в Иране]. Тегеран: Матн. 2011. 460 с.

نجم سهیلا. هنر نقالی در ایران. تهران: متن. 1390. 460 ص.

Насим-э тараб [Ветер радости (трактат о музыке)] / Неизвестный автор. Редакция Пурджавади Амирхосейна. Тегеран: Матн. 2006. 156 с.

نسیم طرب. مولف نامشخص. مقدمه و تصحیح امیرحسین پورجوادی. تهران: متن. 1385. 156 ص.

Насэрифар Хабиболлах. Марданэ мусигие соннати ва новинэ Иран [Деятели иранской классической и современной музыки]: В 5 томах. Тегеран: Негах, 2004. 2667 с.

نصیری فر. حبیب الله. مردان موسیقی سنتی و نوین ایران. کتاب در ۵ جلد. تهران: نگاه. 2004. ۲۶۶۷ ص.

Насри Ашрафи Джахангир. Барресије мусигије навахие Иран [Исследование по музыке районов Ирана]. Тегеран: сурейе мехр. 2007. 188 с.

نصری اشرفی جهانگیر. بررسی موسیقی نواحی ایران. تهران: سوره مهر. 1386. 188 ص.

Неттл Бруно. Радифе мусигије дастгахие Иран [Радиф музыки иранских дастгахов] / пер. с англ. на персидск. Шадкам Али. Тегеран: Сурейе мехр. 2009. 328 с.

نتل برونو. ردیف موسیقی دستگاهی ایران // ترجمه از انگلیسی به فارسی شادکام علی. تهران: سوره مهر. 1388. 328 ص.

Нэй нава (об иранской музыке): Сб. статей. Тегеран: Издательство министерства культуры. 2007. 144 с.

نی نوا (موسیقی ایران) مقالات. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. 144 ص.

Обахи Алишахбне Хаджи Буке. Могадаматол осул [Предпосылки формирования принципов] / Редакция Хосейни Сейеда Мохаммада Таги. Тегеран: Матн. 2011. 228 с.

اوبهی علیشاه ابن حاجی بوکه. مقدمه الاصول // به همت سید محمد تقی حسینی. تهران: متن. 1390. 228 ص.

Панахи Сэмнани Мохаммад Ахмад. Таранехайе Меллийе Иран [Национальные иранские таранэ] Тегеран: Элм, 2003. 404 с.

پناهی سمناهی محمد احمد. ترانه های ملی ایران. تهران: علم ۱۳۸۲. ۴۰۴ ص.

Пахлеван Кейван. Тарих, фарханг ва мусиги [История, культура и музыка]. Тегеран: Арван. 2009. 208 с.

پهلوان کیوان. تاریخ، فرهنگ و موسیقی. تهران: آرون. 1388. 208 ص.

Рази Шамсэддин Мохаммадэбне Гейс. Альмоджам фи Маабир Ашаар Альаджам, ред: Мохаммад Газвини [Лексика в критериях поэзии ранцев]. Тегеран: издательство Тегеранского университета. 1957. 509 с.

رازی شمس الدین محمد بن قیس. المعجم فی معابیر العجم، تصحیح محمد قزوینی. تهران:

چاپ دانشگاه تهران. ۱۳۳۶. ۵۰۹ ص.

Рахманиан Ариан. Фалсафе ва мусиги [Философы и музыки]. Тегеран: Матн. 2011. 136 с.

رحمانیان آرین. فلاسفه و موسیقی. تهران: متن. 1390. 136 ص.

Сабетзаде Мансуре. Тасавире мусигаи дар шере парси [Музыкальные образы в персидской поэзии]. Тегеран: Заввар. 2010. 240 с.

ثابت زاده منصوره. تصاویر موسیقایی در شعر پارسی. تهران: زوار. 1389. 240 ص.

Сафват Дариуш, Карон Нелли. Мусигие меллие Иран [Иранская национальная музыка] // пер. с франц. на персидск. Салимзаде Сусан. Тегеран: Кетабсарайе ник. 2009. 264 с.

صفوت داریوش | کارن نلی. موسیقی ملی ایران. ترجمه از فرانسه به فارسی: سلیم زاده سوسن. تهران: کتابسرای نیک. ۱۳۸۸. ۲۶۴ ص

Сафват Дариуш. Пажухеши кутах дарбарейе остадане мусиги ва альхане мусигие Ирани [короткое исследование о мастерах и мелодиях иранской музыки]. Тегеран: издательство Министерство культуры и искусств. 1971. 101 с.

صفوت داریوش. پژوهشی کوتاه درباره استادان موسیقی و الحان موسیقی ایرانی. تهران: چاپخانه وزارت فرهنگ و هنر ۱۳۵۱. ۱۰۱ ص.

Сафват Дариуш. Фалсафейе мусиги [Философия музыки]. Тегеран: Кетабсарайе ник. 2007. 219 с.

صفوت داریوش. فلسفه موسیقی. تهران: کتابسرای نیک. 1386. 219 ص.

Сепанта Сасан. Тарихе тахаволе забте мусиги дар Иран [История развития записи музыки в Иране]. Исфаган: Нима. 1987. 476 с.

سپنتا ساسان. تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران. اصفهان. نима. 1366. 476 ص.

Табризи Мохаммад Хосейн-ибнэ Халафэ. Борханэ Гатэ: Энциклопедия в 5 томах / Ред. Мохаммад Моин. Тегеран: Амир Кабир, 2014. 6445 с.

تبریزی محمد حسین بن خلف. برهان قاطع. دانشنامه در ۵ جلد. تصحیح محمد معین. تهران: امیرکبیر. ۱۳۹۳. ۶۴۴۵ ص.

Талаи Дариуш. Кетабэ Аваз [Книга об авазе на основе радифа Абдоллаха Давами]. Тегеран: Нэй, 2020. 384 с.

طلایی داریوش کتاب آواز. تهران: نی. ۱۳۹۸. ۳۸۴ ص

Тарихе Систан [история Систана]. Автор неизвестен. ред: Бахар Мохаммадтаги. Тегеран: Асатир, 2011. 488 с.

تاریخ سیستان. نامشخص مؤلف. ویرایش بهار محمدتقی. تهران: اساطیر. ۱۳۸۹. ۴۸۸ ص.

Тахмасэби Тогрол, Карбасиян Назанин. Мусиги дар адабият [Музыка в литературе]. Тегеран: Рохам. 2014. 400 с.

طهماسبی طغرل، کرباسیان نازنین. موسیقی در ادبیات. تهران: رهام. ۱۳۹۳. ۴۰۰ ص.

Фазель Сохраб. Тасниф ва таране сораи дар Иран [Сочинение таснифов в Иране]. Тегеран: Сурае меҳр. 2011. 184 с.

فاضل سهراب. تصنیف و ترانه سرایی در ایران. تهران: سوره مهر. 1390. 184 ص.

Фараби Абунаср. Алмусиги алкабир [Великая музыка] / пер. с араб. на персидск. Азарнуш Азарташ. Тегеран: Пажухешгахе олуме енсани ва моталеаате фарханги. 2012. 605 с.

فارابی ابونصر. موسیقی کبیر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. 1391. 605 ص.

Фонтон Ч. Ресале дар баяне мусигие шарги ва могайесеие ан ба мусигие оруппаи [Трактат об иранской музыке и ее сравнение с европейской музыкой] / пер. с франц. на персидск. Фатеми Сасан. Тегеран: Матн, 2006. 216 с.

فنتن شارل. رساله در بیان موسیقی شرقی و مقایسه آن با موسیقی اروپایی // ترجمه از فرانسه ساسان فاطمی. تهران: متن. 1385. 216 ص.

Форуғ Мехди. Иранская музыка. Сб. статей [Мусигийе Ирани, маджмуэе магалат]. Тегеран: Издательство Министерства культуры и исламской ориентации, организация печати и публикаций. 2004. 286 с.

فروغ مهدی. موسیقی ایرانی، مجموعه مقالات. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی جمهوری اسلامی ایران. 1383. 286 ص.

Хаджариян Мохсен. Магам дар мусиги шенасийе Иран [Магам в Иранском музыковедении]. Тегеран. Vista News Hub, 2017. 18 с.

حجاریان محسن. مقام در موسیقی شناسی ایران. تهران Vista News Hub. 1396. 18 ص

URL <https://vista.ir/w/a/21/bpzid>.

Халеги Рухоллах. Саргозаште мусигие Иран [История иранской музыки]. Тегеран: Махур, 2002, 2-е изд. 2011. 807 с.

خالقی روح الله. سرگذشت موسیقی ایران. تهران: ماهور. 1381. 807 ص.

Ханнанэ Мортеза. Гамхайе гомшоде [Утерянные гаммы]. Тегеран: Сорүш. 2010. 180 с.

حنايه مرتضى. گامهای گمشده. تهران: سروش. 1389. 180 ص.

Хомаи Джалаледин. Тарихе адабияте Иран [история Иранской литературы]. Тегеран: Форуғи. 1977. 576 с.

همایي جلال الدين. تاريخ ادبيات ایران. تهران: فروغی. 1355. 576 ص.

Хосейни Сейед Мохаммад Таги. Руд Намэ: Нешан ха ва сазнамэ-хайе Абдольгадер-эбне Гейби Хафезе Мараги [Мелодия ручья: Абдольгадер-эбне Гейби Хафезе Мараги в письменном наследии современников и собственных трудах]. Тегеран: Сурэ-йе мехр. 2009. 136 с.

حسینی سید محمدتقی. رودنامه: نشان ها و سازنامه های عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی. تهران: سوره مهر. ۱۳۸۸. ۱۳۶ ص

Шайеган Дариуш. Аинэ хэнд ва эрфанэ эслами [Индийские ритуалы и исламская мистерия (эрфан)] // пер. с франц. на персидск. Арджманд Дариуш. Тегеран: Фарзан.

2003. شایگان داریوش. آیین هند و عرفان اسلامی. ترجمه از فرانسه به فارسی ارجمند، جمشید. تهران: 508 с. فرزاد. ۱۳۸۲. ۵۰۸ ص

Шамиса Сирус. Ашнаи ба аруз ва гафийе [ознакомление с Арузом и гафийе]. Тегеран: Фердоус. 1991. 126 с.

شمیسا سیروس. آشنایی با عروض و قافیه. تهران: فردوس. ۱۳۷۰. ۱۲۶ ص.

Шафеи Кадкани Мохаммад Реза. Мусигийе шэр [Музыка поэзии]. Тегеран: Агах. 2021. 679 с.

شفیعی کدکنی محمدرضا. موسیقی شعر. تهران: آگاه. ۱۴۰۰. ۶۷۹ ص.

Шокроллахи Хуман. Негарэши бар мусигиэ авазіэ Иран [Взгляд на вокальную музыку Ирана]. Тегеран: Тахте Джамшид. 2005. 274 с.

شکراللهی هومان. نگرشی بر موسیقی آوازی ایران. تهران: تخت جمشید. 1384. 274 ص.

Эбнэ Монджам. Ресале фелмусиги Эбнэ Монджам [Трактат о музыке Ебнэ Монджама] / редакция Хосейни Сейеда Мохаммада Таги. Тегеран: Матн. 2009. 86 с.

ابن منجم. رساله فی الموسیقی ابن منجم // به همت سید محمد تقی حسینی. تهران: متن. 1388. 86 ص.

Эсмаилтур Али. Мусиги дар тарих ва Горан [Музыка в истории и в Коране]. Тегеран: Издание автора. 1989. 272 с.

اسماعیل پور علی. موسیقی در تاریخ و قرآن. تهران: ناشر مولف. 1368. 272 ص.

Эхваноссафа [Братья чистоты]. Фрагменты из посланий / Сост. Бинеш Таги. Тегеран: Марказе нашре данэшгахи. 1992. 199 с.

اخوان الصفا. رساله در باب موسیقی. به همت بینش تقی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. 1371. 199 ص.

АУДИОПРИЛОЖЕНИЕ

Опись диска

Аудиопримеры к Главе 2, п. 2.3:

- № 1.** Зарби Шур с *авазом* «Будь, как вода» в программе «Сарзамин-э ман» («Родина моя»). Поэзия Бахмана Рафеи. Исполняют: Хосейн Ноуршаргх — *аваз*, группа ансамбль «Фераг» (рук. Пежман Эхтиари), 27 октября 2010 года, Москва
- № 2.** *Аваз Раст-панджгах* на стихотворение Сияваша Касраи (1927–1996) «Вера». Солист – Хосейн Ноуршаргх. Группа «Гамар» (рук. Навид Дэхган). Москва, 2012.
- № 3.** *Аваз Эсфахан* на поэзию Мохаммада Сальмани (р. 1955) Солист – Хосейн Ноуршаргх. Группа «Караван», Оружейная палата Московского Кремля, Москва, 2015.
- № 4.** *Аваз Шур* с наличием разнообразных *тахриров*. Поэзия Саади. Исполнитель – Хосейн Ноуршаргх.
- № 5.** *Дарамад авазы Баят-Торк* в исполнении Мохаммадарезы Шаджарьяна (1940–2020).
- № 6.** *Дарамад Шур* в исполнении Сейеда Джавада Забихи (1931–1981). Образец использования *тахрира гоннэ*.
- № 7.** *Тахрир* Нагус в исполнении Абдоллаха Даввами (1891–1981).
- № 8.** *Тахрир* Гатар в исполнении Абдоллаха Даввами.
- № 9.** *Тахрир* Больболи в исполнении Сейеда Ахмада Хана
- № 10.** *Тахрир* Зир-о ру в исполнении Абдоллаха Даввами
- № 11.** Пример техники *гальт* — фрагмент *гуше* Чакавак из *дастгаха* Хомаюн в исполнении Абдоллаха Даввами
- № 12.** Образец протяжённого *гальта* в *гуше* Мансури *дастгаха* Чахаргах в исполнении Абдоллаха Даввами
- № 13.** *Дарамад* Дашти в исполнении Сейеда Хосейна Тахерзадэ

Аудиопримеры к Главе 4, п. 4.2.

Четыре разных образца исполнения знаменитой мелодии «Немиданам че дар пейманэ карди» («Не знаю, что ты наливаешь в мою чашу»):

№ 14. сольное исполнение этого *таснифа* Абдоллахом Давами (без сопровождения);

№ 15. пение того же *таснифа* Алиасгаром Бахари в собственном сопровождении на струнно-смычковом инструменте *каманче*;

№ 16. образец звучания этой же мелодии в программе «Гольха», солистка — популярная певица Элахэ, аранжировка Рухоллаха Халеги, оркестр радио «Гольха»;

№ 17. тот же *тасниф* в версии известной группы «Шейда» под управлением Мохаммадарезы Лотфи, солист — Мохаммад Мотаммеди.