

Итак, жизнеутверждающее начало, или «жизнетворение», в поэзии Тарковского — это обостренное ощущение времени в ретроспективном плане и в каждой точке сиюминутного существования, единства и сопричастности судеб всего живого в мире, естественное ощущение себя в пространстве ми-

ровой культуры, что находит у поэта адекватное и своеобразное «музыкальное» воплощение. Понятие «жизнетворения» выражает суть концепта «поэзия» в «возможном мире» А. Тарковского и сводит воедино концепты «жизнь», «музыка» и «время», являющиеся доминантными для его творчества.

#### **Литература:**

1. *Миловзорова, М. А.* «Каток и скрипка» — к проблеме феноменологии творчества А. Тарковского / М. А. Миловзорова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc23>. — Дата доступа: 6.03.2010.
2. *Михайлова, Е. В.* Концепт «музыка» в поэтических текстах — представителях разных языков и культур / Е. В. Михайлова. — Минск : Тесей, 2009. — 188 с.
3. Народный комиссариат Просвещения БССР. Материалы о работе Минского музыкального техникума (приказы, протоколы, докладные записки и заявления) // Национальный архив Республики Беларусь. — Фонд 42. — Оп. 1 — Д. 1419.
4. *Пастернак, Б. Л.* Избранное : в 2-х т. / Б. Л. Пастернак. — М., 1985. — Т. 1 : Стихотворения и поэмы — 623 с.
5. *Соколов, А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. С. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 230 с.
6. *Старчеус, М. С.* Слух музыканта / М. С. Старчеус. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. — 640 с.
7. *Степанов, Н. Л.* Поэзия беспокойной мысли / Н. Л. Степанов // Москва. — 1967. — № 4. — С. 211–212.
8. *Тарковский, А. А.* Избранное / А. А. Тарковский. — Смоленск : Русич, 2000. — 446 с.
9. *Тютчев, Ф. И.* Лирика / Ф. И. Тютчев. — М., 1963. — 190 с.
10. *Чупринин, С. И.* Тарковский А. А. / С. И. Чупринин // Русские писатели XX века : биограф. словарь. — М. : Рандеву-АМ, 2000. — С. 676–677.

**Summary.** The article deals with the interaction of the concepts of life, music and time in Tarkovsky's poetry. These concepts form the most important part of the poet's conceptual sphere. The essence of the concept of poetry in Tarkovsky's possible world is studied in the framework of a number of philosophical categories with the help of philosophical (hermeneutic) analysis and the methods of cognitive linguistics.

УДК 78.033.3+78.01:141.336

**К. О. Успенский**

## **МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СУФИЗМА: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**



*Успенский Кирилл Олегович* — старший преподаватель кафедры народных инструментов факультета эстетического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка»

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию значения, функции и специфики существования музыки в контексте суфизма. На материале текстов первоисточников рассматриваются и анализируются философско-эстетические воззрения крупнейших суфийских мыслителей на природу и сущность музыки. Выявляются основные идеи, характерные для данной традиции на разных этапах ее исторического существования. Отмечается резонанс некоторых идей с результатами исследований в современной музыкальной психологии и музыкальной эстетике.

Суфизм — древняя эзотерическая традиция духовного совершенствования, возникшая на Среднем Востоке и выросшая в лоне ислама, не являясь при этом полностью ему тождественной. Более того, некоторые его адепты утверждают, что суфизм лишь в своих внешних формах исторически связан с данной религией, и определяют его в качестве «духа ислама» и даже «чистой сущности всех религий» [9]. Современный ирано-американский религиовед, крупнейший иранист и исследователь суфизма, сам принадлежащий к одному из братств (*тарикатов*), С. Х. Наср называет суфизм «средоточием и сердцем откровения ислама» [5]. По его словам, это «ключ, врученный человеку для того, чтобы тот мог открыть тайну собственного существования и овладеть забытым и пренебрегаемым сокровищем, сокрытым в этом существовании» [там же]. Пользуясь учением и методами суфийского духовного пути, человек может, пройдя через смерть иллюзорного «я», обрести «Себя» подлинного, реального. Благодаря этому он, по словам Насра, «научается слышать внутреннюю музыку всего живого и, поверх шума повседневности, слушать музыку Молчания в Вечности» [там же].

Чтобы выразить заложенную в нем истину, суфизм может использовать и использует различные доступные ему средства — искусство ткачества и искусство стрельбы из лука, архитектуру и музыку, логику и традиционную философию. Цель суфизма — «возвести человека из мира форм в мир Духа» [5]. Но поскольку человек существует в мире форм и в начале духовного пути не отделен от него, суфизм именно посредством мира форм склоняет внимание человека к области Духа. Этой формой может быть геометрическое изображение в архитектуре, узор в живописи или каллиграфии, мелодия в музыке. Суфизм использовал все эти возможности и оказал глубокое влияние почти на все аспекты исламского искусства.

Среди традиционных искусств музыка занимает особое место, так как, будучи менее других видов искусства связанной с миром материальных форм, непосредственнее соединена с духовным миром. В отличие от эзотерического, «нормативного», «ортодоксального» ислама, который принимает музыку для своего культа с высокой степенью избирательности, в ряде суфийских братств во время мистических практик ей придается исключительное значение. Суфии называют музыку «пищей для души» и используют ее как источник духовного совершенствования, как одно из сильнейших средств, способствующих духовному развитию, потому что «музыка зажигает огонь в сердце, и пламя, восстающее из него, озаряет душу» [2, с. 254].

Несмотря на возросший в науке интерес к суфизму в целом, работ, в которых всесторонне рассматривался бы вопрос существования музыки в контексте этой традиции, совсем немного, особенно если говорить о русскоязычной литературе. Можно упомянуть статьи И. Иноземцева и Т. Джани-заде в сборнике «Суфизм в контексте мусульманской культуры», диссертаци-

онное исследование Л. Бородовской, посвященное традициям суфизма в татарской музыке, а также главу в переводной книге К. Эрнста, в которой описываются некоторые региональные традиции суфийской музыки. Однако в данных работах музыка рассматривается преимущественно в историческом и теоретико-музыковедческом ракурсах. Но с музыкальной культурой, как справедливо отмечает В. Юнусова, «связан широкий круг философских, культурологических, этнографических проблем, без объяснения которых вряд ли стоит приступать к собственно специальной музыкальной “кухне”» [8, с. 101]. В полной мере это касается такой сложной проблемы, как «музыка — конфессия». Ведь в данном случае на первый план выходят мировоззренческие вопросы, в число которых может включаться и отношение конфессии к искусству, музыке как средствам познания мира. Музыкально-эстетической проблематике в контексте суфизма посвящены, пожалуй, лишь главы из работ А. Курбанмамадова [3] и В. Юнусовой [8], но в них ученые опираются на тексты суфийских авторов многовековой давности.

Следует, конечно, отметить, что данные исследования до последнего времени усложнялись почти полным отсутствием русских переводов первоисточников (исключением здесь является «Трактат о музыке» А. Джами, главы о музыке в книгах М. Газали [1] и несколько небольших фрагментов из трудов других древних суфийских мыслителей [4]). Тем более замечательным фактом представляется появление в русском переводе трудов крупнейшего индийского музыканта и философа первой трети XX в. Хазрата Инайят Хана (1882–1927), собранных в единую книгу [2], в которых автор, являясь адептом нескольких суфийских братств, попытался сформулировать и обстоятельно изложить наиболее важные идеи этой традиции по отношению к музыке в более современной интерпретации. В качестве своеобразного «преимущества» текстов Инайят Хана можно отметить то, что он, в отличие от многих других философов-суфиев, был также прекрасным и широко известным певцом и исполнителем на *вине*, индийском национальном инструменте, и посему обладал возможностью рассуждать о музыке как бы «изнутри» этой сферы. Именно данная работа и взята в качестве основного первоисточника для рассмотрения заявленной в нашей статье темы.

Согласно суфийской метафизике, *Зат* представляет собой Первопринцип, Единый Сущий, Абсолют, Бог в аспекте Творца, который манифестировал себя в Творении, во всем проявленном мире, в *Сифате*, посредством все более уплотняющихся вибраций. И первым аспектом этой манифестации, обретшим тончайшую явленную «плоть», стал именно звук. Поэтому весь звучащий и видимый мир имеет одну изначальную природу, представляющую собой движение, вибрацию.

Представление о сакральности звука естественным образом сочетается и обогащается подобным же подходом к музыке в целом. М. Газали (1058–1111) —

одна из самых ярких фигур в суфизме — перенес Божественное и на область музыкальной практики, считая земную красоту отражением Божественного. Он писал, что «Высший мир есть мир красоты и изящества... А все гармоничное есть проявление красоты того мира, ибо всякое изящество, красота и гармоничность, которые имеют место в этом чувственном мире, — все суть плоды изящества и красоты того мира. Посему ритм и мелодические звуки, будучи соразмерны, в то же время имеют сходство с чудесными звуками того мира и по этой причине запечатлеваются в сердце, трогают его и пробуждают в нем желание [слушать их] до такой степени, что человек сам не знает, что происходит с ним» [1, с. 324]. «Музыка... есть не что иное, как изображение нашего Возлюбленного», — указывает Инайят Хан [2, с. 97]. Под Возлюбленным, следуя суфийской традиции, он понимает Высшее Существо, Бога и, определяя данную функцию музыки — изображать, отражать, проявлять Бога, — тем самым ясно выражает высший смысл и назначение музыки. «Музыка, — продолжает Инайят Хан, — есть язык красоты Единого, в которого влюблена каждая живая душа» [2, с. 99].

Здесь следует отметить, что под словом «музыка» Инайят Хан часто подразумевает не только музыкальное искусство как одну из форм человеческой культуры, существующую в конкретных, сотворенных человеком звуковых данностях, но и то, что пронизывает всю природу, выражаясь в ритмах, тембрах, мелодиях окружающего живого пространства. «Музыка Вселенной есть фон для маленькой картины, которую мы зовем музыкой <...> Музыка стоит за работой всей Вселенной <...> Музыка есть не только величайшее явление в жизни, но она есть сама жизнь» [2, с. 104]. В музыке господствуют закономерности, которые царят в мире, и само течение музыки следует той же временной последовательности, в которой развивается Вселенная. Не только Вселенная представляет прообраз музыки, но и сама музыка является изначальным образцом, по которому строится и развивается Вселенная. Более того, не только то, что окружает нас в живой природе, есть музыка — музыкой являемся и мы сами: «Что заставляет нас чувствовать влечение к музыке, так это тот факт, что все наше существо есть музыка; наш ум и наше тело, природа, в которой мы живем, природа, которая создала нас, все, что находится вокруг и рядом с нами, все это — музыка; и мы близки всей этой музыке, мы живем, движемся и пребываем в музыке» [2, с. 105].

Музыка — наиболее полно и адекватно выражающая Божественный Дух, пронизывающий все проявленное Творение, — воспринимается в суфизме как высочайшее, самое священное из искусств, ибо «то, о чем искусство живописи не может говорить ясно, поэзия объясняет словами; но то, что даже поэт находит трудным для выражения в поэзии, выражается в музыке» [2, с. 99]. Ее ценность заключается в разности передаваемых психоэмоциональных образов, оказывающихся изоморфными тем мистическим

состояниям, которые испытывает человек в процессе своего духовного восхождения.

Таким образом, поскольку, согласно суфийской традиции, все Сущее есть единое вибрирующее целое, а вибрация наиболее тонким и одновременно наиболее определенным образом проявляется в звуке, то наука о звуке и искусство звука являются наиважнейшими для человека. Звук пропитывает все его существо и в соответствии с определенным влиянием замедляет или ускоряет ритм циркуляции крови, возбуждает нервную систему либо успокаивает ее, пробуждает в человеке сильные страсти или умиротворяет их, принося покой, т. е. в соответствии с определенными параметрами звуковой ткани производится определенный эффект. «Звуки, — писал Ибн-Зайля (998–1048), — действуют на душу двояко: со стороны своего музыкального строя и со стороны подобия своего душе» [цит. по: 4, с. 246]. Тонкое и точное познание подобных влияний дает в руки человеку, как указывает Инайят Хан, «магический инструмент для управления, настройки, контроля в жизненных ситуациях, а также помощи другим людям с наибольшей пользой» [2, с. 143].

В связи с достаточно строгим отбором музыки для помощи на духовном пути в ряде суфийских братств существует традиция особых музыкальных церемоний — *сама*, на которых присутствующие получают возможность слушать определенную музыку в определенных условиях определенным способом. Классический вариант *сама* определяется как однократное прослушивание ритмически организованного исполнения, выраженного в стихотворной, музыкальной или стихотворно-музыкальной форме, или, иными словами, как однократное прослушивание рифмованной прозы, стихов, музыки или песен с музыкальным сопровождением. Однократное прослушивание является принципиальным отличием *сама* от другого основного вида практики суфиев — теомнемии (*зикр*), который характеризуется многократным проговариванием.

Основной своей целью в *сама* суфии ставят достижение определенного экстатического состояния, именуемого *ваджд*. Это состояние появляется при сосредоточении мыслей на мистическом, сакральном объекте благодаря возникновению своеобразной «обратной связи» с осознаваемым образом этого объекта. Гомофонный склад мелодии, монотонное ритмическое сопровождение, постоянный возврат к одним и тем же ритмическим и мелодическим фигурам заставляет слушателя постепенно отключиться от внешнего, физического мира, сосредоточиться на звуковой цепи мелодии и следовать за ней. Эмоциональное напряжение соответственно нарастает вместе с музыкой при помощи ускорения темпа, учащения ритма, расширения динамики и звукового диапазона. Наступает определенный момент, когда эмоциональная, а вслед за ней и духовная энергия уже не может быть сдержана рассудком и вырывается наружу, пробуждая особые мистические состояния, иногда при этом проявляясь в виде танца. Как

говорит Газали, «музыка приводит в движение начала гармонии с духовным миром, которые имеются у человеческого духа, до такой степени, что суфий совершенно уносится из этого мира» [1, с. 331].

Суфий, достигший цели духовной практики, по словам Насра, «постоянно пребывает в состоянии слушания духовной музыки. Весь мир для него — непрерывающаяся песня. Он видит существование неразлучным с гармонией и красотой» [5]. Точно так же он прозревает эту красоту в красках и формах природного мира, особым слухом улавливает ее в музыкальной форме. Если он слушает музыкальную композицию и наслаждается ею, то лишь потому, что эта музыка подтверждает его собственные внутренние состояния. В то же время, если этот человек — талантливый композитор и исполнитель, каковыми были многие суфии, то сочиняемое и исполняемое им будет отражением его духовных состояний, скрытым под покровом звуков, и может привести слушателя к таким же состояниям.

Таковы, в целом, основные философско-эстетические представления о музыке, выросшие из особого миропонимания, лежащего в основе суфийской духовной и культурной традиции. По своей сути они являются скорее символическими определениями, выражающими специфическое качество разума, настроенного на особый утонченный, мистическо-одухотворенный, сакральный модус переживания Бытия. Тем не менее, ряд аспектов суфийских воззрений на природу звука и музыки нашел продолжение в научных изысканиях последних десятилетий. Например, реализуемое в традиции *сама* понимание соответствия определенных музыкальных структур внутренним состояниям человека. Наличие в музыке психоэмоциональных кодов, раскрываемое в суфизме через развитую и многоуровневую систему символов — цветовых, запаховых, числовых, астрологически-космологических, — и определявшее своеобразную музыкальную семантику, подтвердилось в исследованиях, связанных с изучением бессознательной психики, через понятие архетипа. Источником порождения смыслов при восприятии музыки, пишет А. Торопова, «правомерно считать бессознательные

структуры психики, «архетипы», резонирующие с архетипическими аналогами музыкального языка... Архетипические символы преломляются в индивидуальном бессознательном восприятии музыки в виде специфических паттернов переживаний» [цит. по: 6, с. 161]. В субъективном переживании, считает исследователь, резонанс с коллективным бессознательным достигается через соответствующее использование средств музыкального выражения — мелодии и гармонии, темпа и ритма, динамики и агогики, регистра и тембра, фактуры и инструментовки, структурной организации формы музыкального произведения.

Современные исследователи указывают и на возрождение европейских средневековых идей «спекулятивной музыки». Спекулятивная музыка видит космос как музыку, а музыку как космос. Спекулятивно-обновленное музыковедение придерживается также идеи «разумной Вселенной», а непосредственной формой, в которой обнаруживается эта разумность, считает законы искусства звуков. Сама стабильность высотного положения тонов относительно друг друга выступает как «зеркало» идеально-неизменной конструкции, лежащей в основе Бытия [7, с. 66–67]. Таким образом, суфийское понимание музыки органично резонирует с возрождающейся в современной музыкальной эстетике тенденцией осмысления законов музыки как аналогии законов Универсума. По словам Р. Арнхейма, «эмоции — слишком узкая категория ментальных состояний, передаваемых в музыкальной экспрессии <...> Значение музыки не может быть ограничено ментальными состояниями. Динамическая структура, воплощаемая в слуховом восприятии музыки, отсылает к моделям процессов, которые могут протекать в любой области реальности, будь она ментальной или физической <...> Она представляет динамические модели как таковые» [цит. по: 7, с. 66].

Таким образом, как показывает наше исследование, музыка, как в учении, так и в практике суфийской традиции, сочетаясь с целым комплексом явлений духовного порядка, наделена особым статусом, ибо ее глубинная, сущностная цель и предназначение — быть связующей нитью, мостом между человеком и Богом.

#### Литература:

1. Газали, М. О музыке (фрагменты сочинения «Кимийа-и саадат») / М. Газали // Памяти А. А. Семенова : сб. ст. по ист., археолог., этногр. и иск-ву Средн. Азии. — Душанбе : Дониш, 1980. — С. 324–353.
2. Инайят Хан, Х. Мистицизм звука : сб. / Х. Инайят Хан. — М. : Сфера, 1997. — 336 с. — (Серия «Суфийское Послание»).
3. Курбанмамадов, А. Эстетическая доктрина суфизма (опыт критического анализа) / А. Курбанмамадов. — Душанбе : Дониш, 1987. — 108 с.
4. Музыкальная эстетика стран Востока : сб. / под ред. В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1967. — 414 с.
5. Наср, С. Х. Влияние суфизма на традиционную персидскую музыку / С. Х. Наср // Суфизм.ру: Духовная традиция и современность [Электронный ресурс]. — 2010. — Режим доступа: <http://www.sufism.ru/music/read06.htm>. — Дата доступа: 5.03.2010.
6. Петрушин, В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для студ. и препод. / В. И. Петрушин. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. — 384 с.
7. Чередниченко, Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. — М. : Музыка, 1989. — 223 с.

8. Юнусова, В. Н. Ислам — музыкальная культура и современное образование в России : монография / В. Н. Юнусова. — М. : Хронограф ; ИНПО ; ИБП, 1997. — 152 с.
9. Witteveen, H. J. Universal Sufism / H. J. Witteveen. — London : Vega, 2002. — 178 p.

**Summary.** The article focuses on research of meaning, function and specificity of existence of music in the context of Sufism. On the material of the texts of primary sources philosophical and aesthetic views of the greatest Sufi thinkers on the nature and essence of music are considered and analyzed. The basic ideas which are characteristic for the given tradition at different stages of its historical existence are revealed. A resonance of some ideas with results of current researches in musical psychology and musical aesthetics is marked.

## Музыкальная критика

УДК 78.072.3(476)+780.8:780.647.2(476)

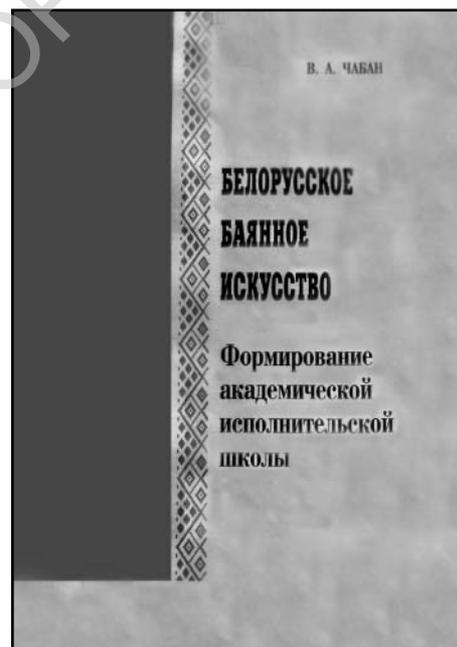
**М. И. Имханицкий**

### НОВОЕ БЕЛОРУССКОЕ ИЗДАНИЕ

*Имханицкий М. И. — Заслуженный деятель искусств России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, доктор искусствоведения, академик, действительный член Международной академии информатизации*

В музыкознании последних десятилетий все более заметным объектом внимания становится баянное искусство, в особенности академическое направление его развития. И весьма отрадным фактом представляется выход в свет новой книги, посвященной этой тематике: «Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы». Ее автор — профессор Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения В. А. Чабан — воссоздает целостную картину формирования баянной академической исполнительской школы в Беларуси. Исследователь счел необходимым показать этот процесс в общеславянском историческом контексте. В ходе выдвижения собственных идей, глубокого изучения и осмысления искусствоведческого материала автором раскрываются общие основы баянного искусства: его историко-социальные условия, движущие силы, школа как механизм развития, а также все внутренние процессы кристаллизации структуры данного вида инструментальной музыки.

Ведущей идеей в исследовании выступает гипотеза: «если музыкальный инструмент обладает самодостаточным, мощным выразительным потенциалом, он, закономерно эволюционируя, интегрируется в систему развитых классических инструментов». Развивая ее на материале исторических фактов и прочных методологических установок, автор убедительно доказывает, что искусство гармоники-баяна «...родилось и выросло органически, сформировалось логически из собственной этнической почвы, из характера своей эпохи и представляется в обществе естественно развитым продуктом культурной среды. А главным механизмом такого развития является школа».



Чабан, В. А. Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы / В. А. Чабан. — Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2008. — 536 с. : ил.

Рассматривая баянное искусство как объект исследования в общем русле его истории, В. А. Чабан предлагает модель баянной академической школы и