

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.22>

Давлатова Ситора Давлатовна

ОТРАЖЕНИЕ СУФИЙСКОГО РИТУАЛА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ (К ПРОБЛЕМЕ НЕОРИТУАЛЬНОСТИ)

В статье рассматривается тема воплощения суфийских ритуалов в аспекте тенденции к неоритуальности, присущей современному композиторскому творчеству. После предварительной характеристики суфийских обрядов выполнен анализ сочинений, в которых реализован взгляд современных композиторов на суфийские ритуалы - зикр и самоъ. В результате были выявлены стабильные признаки: программное название, адресующее к обобщённым представлениям о ритуале; тембры, обладающие ритуальной символикой; логика музыкальной драматургии, обеспечивающая достижение особых трансовых состояний и выход из них. Это позволило сделать вывод, что отражение суфийских ритуалов в рассмотренных сочинениях лежит в русле основных проявлений тенденции неоритуальности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/3/22.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 3(89) С. 115-122. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

В заключение необходимо отметить неизбежность взаимодействия церковного и светского искусств; результатом подобного синтеза становятся, как правило, произведения с ярко выраженной гуманистической наполненностью. Представленный материал наглядно демонстрирует, как одна из древнейших ветвей русского искусства – лицевое шитье – может быть использована современными авторами при создании гобеленов. При этом проблема технологических заимствований обозначает подходы к применению традиционных материалов в искусстве и дизайне, выводя гобелен за рамки прикладного ремесла. Перечисленные работы показывают направления взаимодействия национальных традиций и современной визуальной культуры на примере представителей одной художественно-промышленной школы. Результаты данного исследования могут быть использованы в образовательном процессе при разработке программ учебных дисциплин практического характера. Кроме того, изучение лицевого шитья раскрывает перед профессиональными художниками неисчерпаемые пластические возможности, что ведет к расширению их творческого диапазона.

Список источников

1. **Власова О. М.** Рукотворная нить. Золотое шитье из собрания Пермской государственной художественной галереи: каталог выставки. М.: Советский художник, 1990. 71 с.
2. **Куракова Н. В.** О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля // Общество. Среда. Развитие. 2013. № 3. С. 159-163.
3. **Лидов А. М.** Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: происхождение, развитие, символика: сборник статей. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 161-206.
4. **Мехреньгина З. Н.** Лицевое шитье строгановских мастерских // Сольвычегодский историко-художественный музей: альбом-путеводитель. М.: Три квадрата, 2015. С. 42-51.
5. **Семизорова Л. Б.** Особенности ручного ткачества советского периода второй половины XX в. // Вестник Башкирского университета. 2008. Т. 13. № 2. С. 350-352.
6. <http://borismigal.ru> (дата обращения: 01.03.2018).

**OLD RUSSIAN PICTORIAL EMBROIDERY TRADITION IN CREATIVE WORK
OF REPRESENTATIVES OF PETERSBURG SCHOOL OF PAINTING**

Busygina Svetlana Aleksandrovna, Professor
Shirokovskikh Margarita Sergeevna, Ph. D. in Art Criticism
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
ivarita@bk.ru

The article analyzes the interrelation between tapestry and pictorial embroidery; the authors make a retrospective journey into the history of this Russian art trend, identify its technological peculiarities, and give the examples of outstanding art monuments. The works of St. Petersburg artists, who turned to national traditions, are considered; an illustrative series on this topic is presented. The authors note that the result of the synthesis of church and secular arts is works with a pronounced humanistic component built on the interaction of national traditions and modern visual culture.

Key words and phrases: tapestry; hand weaving; Boris Migal; Galina Bushueva; tradition.

УДК 7.01

Дата поступления рукописи: 09.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.22>

В статье рассматривается тема воплощения суфийских ритуалов в аспекте тенденции к неоритуальности, присущей современному композиторскому творчеству. После предварительной характеристики суфийских обрядов выполнен анализ сочинений, в которых реализован взгляд современных композиторов на суфийские ритуалы – зикр и самоъ. В результате были выявлены стабильные признаки: программное название, адресующее к обобщённым представлениям о ритуале; тембры, обладающие ритуальной символикой; логика музыкальной драматургии, обеспечивающая достижение особых трансовых состояний и выход из них. Это позволило сделать вывод, что отражение суфийских ритуалов в рассмотренных сочинениях лежит в русле основных проявлений тенденции неоритуальности.

Ключевые слова и фразы: композиторское творчество; суфизм; зикр; самоъ; неоритуальность; Т. Шахиди; А. Латиф-заде.

Давлатова Ситора Давлатовна

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
sitora.tj1989@mail.ru

**ОТРАЖЕНИЕ СУФИЙСКОГО РИТУАЛА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
(К ПРОБЛЕМЕ НЕОРИТУАЛЬНОСТИ)**

В музыке второй половины XX века отчётливо проявилась тенденция к отражению самых различных сторон ритуально-обрядовой практики. Среди них «Тотем» и «Заклинания» В. Артёмова, «Ярило» и «Да,

ритуал» Н. Корндорфа, «Симфония в обрядах» Л. Пригожина, «Ритуал» П. Булеза, «Ритуал» А. Шнитке, «Шамбала» Ю. Юкечева и др. При этом композиторы стремятся не столько представить структуру и другие характеристики обряда, сколько передать мироощущение его участников, природу ритуального сознания, переживаемую эмоцию и т.д. Степень «проявленности» обряда/ритуала¹ в авторском произведении, мера условности его воплощения различны. Подобную тенденцию можно обозначить как «неоритуальность»² или «новая ритуальность». «Новая ритуальность – это моделирование посредством музыки некоего обобщённо понимаемого ритуального действия, его *звуковой образ*» [2, с. 96].

Одно из проявлений обозначенной тенденции – внимание композиторов к ритуалу суфиев. Причиной подобного внимания является важная роль музыки в суфийских обрядах, что является одним из отличий суфизма от ортодоксального ислама³. В целом композиторский интерес к теме суфизма берёт своё начало в сочинениях Г. Бантока, К. Шимановского (начало XX столетия). Затем он получил развитие в опусах С. Губайдуллиной, Ю. Юкечева, Ф. Гласса, К. Теофанидиса и др. Но непосредственно ритуальная сторона отражена в произведениях Ф. Шрёдера, К. Эргюнура, А. Латиф-заде, Т. Шахиди и др.

Несмотря на это, суфийская тема в композиторском творчестве остаётся крайне малоизученной. Следует отметить исследования Л. З. Бородавской, анализирующей её в сочинениях композиторов Татарстана (М. Шамсутдиновой, С. Сайдашева, Р. Яхина, Н. Жиганова и др.) [1]⁴. Ближе к рассматриваемой проблематике связана методология, предложенная в публикациях М. Н. Дрожжиной [4], на которой основан целый ряд работ автора настоящей статьи. Однако отражение суфийского ритуала в композиторском творчестве по сей день не представлено в музыковедческой литературе. В силу этого актуальными были положения, разработанные при исследовании ритуальности в музыке российских композиторов, не связанной с суфизмом [2; 5; 11-13]. Они послужили исходной базой для формирования собственного подхода.

Поясним, что суфизм – течение в исламе⁵, породившее большое количество высоких образцов литературы и философской мысли, в основе доктрины которого лежит метод познания Бога-Абсолюта путём прохождения Пути совершенствования (*Тарикат*) с целью соединения души с высшей духовной субстанцией. Способ постижения Бога в суфизме происходит не разумом, а сердцем. «Отрицающая возможность достижения Абсолюта рациональными средствами, суфии значительное внимание уделяют мистической интуиции, проявляющейся в форме озарения, экстаза» [16, с. 135]. Наиболее эффективно оно достигается путём музыки. Как отмечает А. Курбанмамадов, «в суфизме ведущими видами искусства стали музыка, поэзия и танец, т.е. такие виды искусства, где телесное и материальное уходят как бы на второй план, а духовное, эмоциональное начало выступает на передний» [9, с. 45].

Известный исследователь суфизма Аннемари Шimmel выделяет три формы ритуального богопочитания в суфизме: *намаз*⁶, *зикр* и *сама*⁷ [17, с. 357]. Но наиболее явно музыкальное начало проявлено в двух суфийских обрядах – *зикр* и *сама*⁸. *Зикр* (от араб. «упоминание») как медитативный обряд суфийской практики направлен на прославление Бога путём многократного произнесения молитвенной формулы⁸. Существует два вида *зикра*: громкий (*зикр джалли*, *джахри*, *аланийя*, *ласани*) и тихий – поминание сердцем (*зикр хафи*, *калби*). «Для исполнения *зикра* в его развитых формах обычно требуется владение определённой техникой

¹ Необходимо отметить, что в настоящей статье обряд и ритуал выступают как синонимы. Подобный подход основан на тенденции, сложившейся в зарубежной науке. Более подробно о соотношении данных понятий см. в статье Ю. Н. Триль [13].

² Вслед за И. В. Стрельниковой, мы понимаем её как «попытку максимального приближения к мифологическому типу мышления, воссоздаваемую в искусстве в виде образно-концептуального замысла. Автор сочиняет контекст, ситуацию, но не творит “свою интонацию”. В результате возникает тип пост/опусного творчества, материалом в котором служат звукоструктуры, техники компоновки музыкальных элементов, тексты-модели, формулы-символы, выступающие как “коды”, в опоре на которые композитор формирует художественное время-пространство, выступая “скорее интерпретатором культурного мифа”, комментатором стилиевой модели неорархаики» [12, с. 102].

³ Общеизвестно, что вопрос о дозволенности музыки в исламе по сей день остаётся спорным. Тем не менее в исламской ортодоксальной богослужебной традиции музыкальный элемент присутствует в интонировании при чтении Корана, а также в призывах к молитве (*азан*). Отличие от этого, в некоторых суфийских братствах (Мавлавийя, Чистгийя, Ясавийя и др.) музыка составляет неотъемлемую часть их ритуалов.

⁴ Однако особенности функционирования суфизма в татарской культуре обусловили специфичность подхода композиторов, учитывающих многообразие фольклоризованных музыкальных традиций татарского суфизма в форме народного ислама.

⁵ Попутно отметим, что исследователи суфизма отмечают сложность определения его положения в исламе. Вплоть до XIX века суфизм в сознании большинства мусульман был неким мистическим ядром ислама, выражая его этические и духовные идеалы. «Именно в суфизме ислам сформировался как религия в прямом смысле этого слова, предлагая человеку пути соединения с Создателем. В XIX веке, когда Аравия – колыбель ислама – окончательно перешла под контроль ваххабитов – сторонников радикального направления в исламе и буквалистского толкования Корана и текстов Сунны, отношение к суфизму кардинально изменилось. За истекшие столетия неоднократно делались попытки дискредитировать это религиозное явление, представлявшие суфизм не более чем одним из многочисленных течений в исламе» [7, с. 519]. Добавим также, что этому способствовал и ряд псевдосуфийских течений.

⁶ *Намаз* – обязательная пятиразовая молитва для мусульман.

⁷ Встречаются и другие разночтения данного слова: *сима*, *сама*, *само*, *сэма* и т.д. Надо отметить, что слово *сама* перекликается и с одним из 99 имен Аллаха *Ас-Сами* (существует также транскрипция *Ас-Самиу* – «Всеслышащий»).

⁸ Суфии, опираясь на указания в Коране, в качестве формул используют священные слова, взятые либо из текста Корана, либо применяемые в нормативной культовой практике: *Субхана Аллах* (Хвала Аллаху); *Ал-хамду ли-Ллах* (Слава Аллаху); *Хува* (Он); *Аллах* и т.д.

контроля дыхания» [Там же, с. 137]. Музыкальное начало в *зикре* проявляется в первичности ритма над мелодией, чтобы произнесённая формула соответствовала ритмизированным движениям участников *зикра*.

По мнению В. Н. Юнусовой, «зикр хафи считается занятием утончённых дервишей, проводится без свидетелей, в тишине. Зикр джали, т.е. громкий зикр, называемый арабами зикр-ал-хадра, представляет собой сложное музыкально-сценическое представление. Он включает в себя речитацию Корана и хадисов, специальные танцевальные и песенные, сольные и ансамблевые инструментальные виды музицирования; особые дыхательные упражнения, в т.ч. взятые из йоги» [18, с. 95].

Другим ведущим суфийским обрядом считается *самоь* (араб. «слушание»). Во всех суфийских трактатах понятие *самоь* употребляется в значении музыки в целом, включая звучание и слушание. А. А. Хисматуллин отмечает: «Сама – это однократное прослушивание рифмованной прозы, стихов, музыки или песен с музыкальным сопровождением. Однократное прослушивание является принципиальным отличием от другого основного вида практики суфиев – теомнеии (зикр), который характеризуется многократным проговариванием» [15, с. 127].

В изучении ритуальной практики суфиев часто встречаются мнения о неразрывной связи *зикра* и *самоь*. Многие исследователи (такие, например, как Л. З. Бородовская, Х. М. Зиёев, В. Н. Юнусова) рассматривают *зикр* в единстве с *самоь*, объединяя элементы обоих обрядов в один ритуал. Это объясняется двумя причинами: во-первых, *самоь* считается эволюцией громкого *зикра*. На уровне исламской идеологии традиции *зикра* играют первенствующую роль по отношению к *самоь*, поскольку *зикр* по существу является формой воспоминаний. Следовательно, *самоь* вышел из корней громкого *зикра* и далее модулировал в самостоятельный ритуал¹. Во-вторых, во многих регионах в самой ритуальной практике суфийских братств наблюдается смешивание компонентов этих двух суфийских обрядов².

Отличительной чертой *зикра* от *самоь* является тот факт, что индивидуум, выполняющий *зикр*, ничего не слушает, следовательно, в данной ситуации процесс *самоь* (слушания) отсутствует. Так, А. Низомов подразумевает под *самоь* «не только суфийские радения, музицирования в собраниях и пиршествах, но и слушание музыки вообще, точнее, слушания всего “приятно звучащего”» [10, с. 80].

В настоящей статье представлены сочинения, в которых реализован взгляд современного композитора на обряды суфиев. Предварительно отметим, что существует два способа воплощения ритуала в музыкальном произведении: «...в виде целостной системы, что позволяет говорить о сознательных формах ритуальности, и в виде отдельных ритуальных элементов» [11, с. 146]. В этом плане «неоритуальные» опусы с суфийской тематикой тяготеют ко второму варианту.

В качестве примера можно привести сюиту «Речитативы Руми» для флейты и фортепиано современного таджикского композитора Толиба Шахиди (1981), его же концертную музыку «Суфийский танец» для пятнадцати инструментов (2000) и пьесу «Танец Руми» для скрипки и фортепиано (2007), симфонию «Вращение в центре» (“Turning to the Center”) для баритона, ударных, кларнета, фортепиано американского композитора Филиппа Шрёдера (2002), опус «Аль-Зикр» для фортепиано, струнного оркестра и ударных инструментов таджикского композитора Алишера Латифзаде (1998) и т.д.

В творчестве Т. Шахиди (р. 1946) вдохновением к созданию сочинений со скрытой ритуальностью послужил образ великого средневекового суфийского философа-поэта Джалолиддина Руми (1207-1273). Дж. Руми как пример суфийского святого³, создавшего суфийское братство Мавлавийя⁴, ещё при жизни был удостоен звания «Мавлоно» («Наш Господин»). Идеи Дж. Руми пронизывают многие творения Т. Шахиди, хорошо знакомого с доктриной суфизма, с поэзией и философией великого суфия. Только подобное знание и понимание позволяет автору осознавать действие суфийского принципа «*зохир-ботин*» («явное-скрытое», «внешнее-внутреннее»), призванного зафиксировать характерный для суфиев взгляд на природу вещей – их внешний, доступный всем и внутренний, адресованный посвященным смыслом. Именно данный принцип помогает ориентироваться в символике суфийских опусов.

Как справедливо отмечает Л. Дьячкова, «ритуальность, явно или скрыто присутствующая в музыкальном произведении, имеет множество форм своих проявлений – в сценическом действе, в специфической образности, в организации художественного пространства-времени, в использовании обрядовой семантики» [5, с. 134]. Скрытая ритуальность позволяет адекватно отобразить личность легендарного мистика в сюите для флейты и фортепиано «Речитативы Руми» (1981). Создание образа столь глубокого и разностороннего – задача весьма сложная. Т. Шахиди шёл к её решению, задействовав все имеющиеся представления о Дж. Руми.

¹ Как отмечает Х. М. Зиёев, «сама – это расширенный зикр» [5, с. 250].

² Примером может послужить *зикр* братства Ясавийя в Средней Азии. Многократное произнесение священной формулы и мулы и ритмичное телодвижение адептов переходят в танец в сопровождении *дойры*. Подобное также наблюдается в суфийских братствах Кавказа, а именно – в Кадирийя, где *зикр* представляет собой сценическое выступление в виде коллективных «хороводных» движений, с мелодичным соло главного суфия и подпеванием остальными имен-эпитетов Бога.

³ Несмотря на то, что официальный ислам отвергает культ святых и поклонение им, адепты суфийских братств почитают таю наиболее известных суфийских авторитетов, именуя их святыми. На сегодняшний день гробницы некоторых шейхов стали местами поклонения, обладающими чудесными свойствами – исцеления от недугов. Известно, что последователи Дж. Руми каждый год в день его смерти собираются в г. Конье, к гробнице поэта для поклонения и почитания.

⁴ Он сумел с помощью избранной им доктрины духовного совершенствования («*тарикат*») объединить все большие и малые религиозные суфийские течения вокруг концепции «*вахдат аль-вуджуд*» (единства и монотеизма).

Именно мавлавитский ритуал *самов*, в котором идеи поэта представлены во всей полноте, позволил раскрыть многогранность образа¹.

Безусловно, композитор не стремится буквально передать процесс суфийского ритуала, но наиболее важные стороны этого обряда помогают воплотить образ философа-поэта-мистика. Уже из названия инструментальной сюиты «Речитативы Руми» следует: речь идёт об изложении невербальными средствами речи и мышления поэта. Далеко не случайно Б. Асафьев толковал музыку как «искусство интонируемого смысла».

В рамках обозначенного замысла Толиб Шахиди показал богатые возможности семантики суфийского ритуала на концептуальном, структурном и семантическом уровнях. Сам выбор инструментального состава сюиты неслучаен. В полном соответствии с суфийской символикой, живая и трепетная речь души, устремленной к Всевышнему (а через это и к самопознанию), поручена флейте². «Флейта-най здесь – своего рода тембровый символ самого Дж. Руми (для которого этот инструмент – друг, постоянно звучащий в его душе)» [4, с. 65]. Именно звуки этого инструмента, мелодично и тоскливо звучащие, могут передать все тайны души суфия. Композитор «опредмечивает» инструментальный голос, вкладывает в тембр флейты сонорик живого человеческого голоса, презентующую в сюите поэта Руми. Традиционный ситуативный знак флейты – «человек в мире» – меняется на новый – «мир внутри человека».

В суфийских собраниях, в том числе и в ритуале *самов*, значимой составляющей является общение *шейха* (учителя) со своим *муридом* (послушником)³. Данный фактор, по мнению М. Н. Дрожжиной, способствовал тому, что «важную роль в сюите занимает диалогичность, обусловленная влиянием суфийской традиции “сухбат”» [Там же, с. 67]. Безусловно, в таком общении солирует *шейх*, направляя своего ученика на путь познания. Партия флейты, превалирующая в диалоге (флейты и фортепиано), – это голос учителя. Однако «диалог, возникающий между суфиями, – это диалог “внешний”. Внутренний же “сухбат” звучит в душе композитора, разговаривающего с великим поэтом, поддерживающим его в стремлении к истине» [Там же].

Помимо наличия суфийской символики в инструментальном составе сюиты, можно усмотреть ее и в форме сочинения. Пять разделов сюиты – это своего рода суфийские *макамы* – стоянки человеческого духа, стремящегося к Абсолюту. Медитативные нечётные части посвящены раскрытию образа Дж. Руми как философа, мистика и поэта. Они экзотизируют вербальный аспект проявлений его личности исключительно инструментальными средствами. Чётные – знакомят нас с поэтом как с участником мавлевитского обрядового танца.

Использование методики анализа, опирающейся на выявление семантических знаков и интонационно-лексического состава музыкальной темы, открывает звучащий смысл изречений Дж. Руми. Медитативный характер развёртывания музыкального материала позволяет усматривать связь с мелодическим развитием в *макоме* (жанре профессиональной музыки устной традиции), и эту связь с традициями таджикского профессионального устного музыкального творчества (*шашимакомом*) необходимо учитывать⁴.

Подобное качество сочинения, обладающего выраженной философской содержательностью, включающего элементы ритуала, диктует необходимость задействовать семантический анализ для выявления наиболее значимых интонационных комплексов. Однако, приступая к их интерпретации, нельзя забывать, что сочинение (как и все творчество Т. Шахиди) основано на синтезе восточной и европейской музыкальных культур и несёт в себе признаки культурного билингвизма. Именно поэтому механическое перенесение смыслов, сформированных в процессе анализа европейской музыки, не сможет адекватно отразить содержание, ведь структура, логика и музыкальное содержание произведения демонстрируют связь с элементами двух этапов ритуала *самов*. Первый, заключённый в беседе, чтении стихов и слушании музыки, характеризует Дж. Руми-поэта, философа, человека говорящего, мыслящего. Второй – обрядовый экстатический коллективный танец, где Дж. Руми является участником музыкально-танцевальной части мавлавитского ритуала. Таким образом, программный замысел воплощен в двух сферах: 1) сфера речевая (I, III, V части); 2) сфера танцевальная (II, IV).

¹ Обряды этого ордена наиболее освещены в исследовательской литературе. Так, например, Х. Зиёев приводит описание ритуала *самов* начала XX века в Константинополе: «...дервиши в конусообразных головных уборах и в зеленых халатах выходили на сцену, а за ними шейх. Скрещивая свои руки перед собой, с опущенными глазами сидели около полудна. Затем шейх принимался за чтение коранической суры “Фатиха”. Через некоторое время издавался звук флейты и певец начинал петь гимн Джалаледдина. Под музыку этого гимна дервиши по одному вставали и танцевали. Они, двигаясь гармонично, приближались к алтарю, где было написано имя Дж. Руми. Поклоняясь алтарю, и своему шейху по мере усиления темпа музыки, к звуку флейты присоединялись звуки тамбура. Затем внезапно утихал звук тамбура. И дервиши сидя исполняли песни на турецком языке. Далее, начинали кружиться со своим шейхом. Через длительное время по очереди суфии покидали сцену. Сама этим действием завершался» [5, с. 249]. Именно эта форма *самов* повлияла в дальнейшем на обряды других суфийских братств и до сих пор бытует в некоторых городах Турции.

² Подобная семантика инструмента не является прерогативой суфизма. Так, В. П. Давыдова отмечает эту семантику вне привязки к конкретной религии. «Окутанная дыханием божьим, она является ипостасью самого Бога» [2, с. 186].

³ Адепты, стремившиеся освоить мистическую практику суфиев, начинали её непременно под руководством духовного наставника, учителя-*шейха* (*мурид*, *пир*), который на многие годы становился непререкаемым авторитетом для своих учеников (*мурид*).

⁴ Необходимо отметить, что учение суфизма послужило идейно-семантической основой всей системы *макомата*, где оно получило свое воплощение на различных уровнях: от семантической программы Системы Двенадцати *макомов* до ладомелодической и метроритмической основы. Концепция «совершенного человека» буквально пронизывает многие образцы Системы *макомат*. В частности это подтверждается тем, что «среди названия составных частей *макомных* циклов встречаются термины, имеющие отношение к традиции суфизма (*маком*, *самов*, *каландар*, *гардун*, *чарх*, *фарёд*, *гиря*), также в основных частях вокального раздела *макомов* преимущественно используются поэтические тексты суфийского толка (Хафиз, Табризи, Руми, Джами, Навои)» [6, с. 12].

В ходе анализа были выявлены значимые интонационные комплексы, наделённые семантикой и формирующие облик сочинения, сакральное пространство которого создаётся композитором по ассоциативному ряду. Они нацелены на воспроизведение инструментальными средствами речи и ритуальной пластики. В формировании эффекта размеренного движения речи Т. Шахиди применил множественные неторопливые секунды, создающие ощущение устремлённости, растворяющейся во времени. В музыкальной семантике за нисходящей секундой издавна закрепилось значение тоски и томления. Их превалирование в сюите согласуется с суфийским утверждением: душа суфия всегда остаётся тоскующей по своей Возлюбленной (напомним, для суфия «Возлюбленная» есть Бог).

В контексте настоящей работы подчеркнем: О. Ибрагимов отмечает нисходящую секунду как интонацию плача в качестве некой мелодической субстанции большинства *макомов*. Так, например, «*маком Рост*, согласно преданию, “представляет собою плач первого человека (Адама) о потерянном рае и утраченном блаженстве. *Маком Ушшок* остался от праотца Ноя (Нух), имя которого происходит от слова ноуха (навха) – плач, ибо он много плакал” и его плач был в мелодии *Ушшок*» [7, с. 8].

Ещё один значимый интонационный комплекс сюиты основан на мотиве круга. Общеизвестно, что суфии мавлавитского ордена в мире знамениты как «крутящиеся дервиши»¹. Однако уже в самом этом вращении заложен глубинный смысл. Круг имеет важное семантическое значение и в передаче суфийской идеи взаимосвязанности микромира с макромиром. Ибо посредством концентрации сходящихся кругов (символов совершенства и бесконечности) отражаются, с одной стороны, характер движения небесных сфер, с другой, – центростремительное духовное восхождение путника к цели. Понятие круга во многих культурах, как правило, выражает идею бесконечности, единства, высшего совершенства.

Мотив круга экспонирован и в танцевальных разделах сюиты (II, IV), и в речевом (III). При этом его реализация в данных разделах несколько отличается. В речевом он более лаконичен, строг. Это поиск смысла жизни и его обретение в Боге. В качестве примера приведем секвенционное проведение мотива круга у флейты в начале третьей части (Нотный пример № 1).



Нотный пример № 1

Другая сторона облика Дж. Руми (его трепетное отношение к музыке и ритуальному танцу) реализована во второй и четвертой частях сюиты – через воссоздание атмосферы ритуального действия-пляса. Передача двигательного-символического типа содержания связана с комплексом пластических элементов музыкальной ткани. Данный комплекс включает в себя разнообразные ритмо-интонационные элементы церемониального движения (шага, бега, прыжка, кружения). И здесь идея круга реализована несколько иначе. Для показа момента вращения композитор использует интонации пластической этимологии – мелодику с восходящим развитием и спуском к первоначальному тону. Тем самым создаётся эффект вращения (Нотный пример № 2).

Нотный пример № 2

¹ В 2005 году ЮНЕСКО объявила ритуал *само* суфийского братства Мавлавия шедевром устного и нематериального культурного наследия, таким образом подчеркнув его культурную значимость.

Танцевальное начало главным образом передаётся через моторику, трактовку фортепиано как ударного инструмента, с нерегулярными ритмами, сменой акцентов и игрой с метрикой. В целом вторая и четвертая части являются «изобразительными», рисующими картину ритуального танца членов мавлавитского ордена. Следовательно, обилие «кругообразных» мелодических построений в сюите, с одной стороны, выполняет изобразительную функцию – отражает процесс вращения, исполняемый участниками суфийского обряда, с другой, – подчеркивает суфийскую идею взаимосвязи Бога и человека.

Концепция сочинения подчеркнута финалом сюиты (речитативная часть), где происходит соединение наиболее ярких звукокомплексов сюиты. После многократного *frullato* флейты на звуке *mi* первой октавы, создающего некую безвыходность, статичность, внедряется танцевальный отрывок из четвертой части, приводящий к восходящему глассандо флейты. Данный оптимистический итог соответствует достижению основной цели суфизма – единению и слиянию с Богом. Композитор раскрывает волнующую поэта проблему совершенства человека – через устранение отрицательных качеств и украшение души качествами Бога.

Таким образом, в сюите дана характеристика двух ярких сторон образа Дж. Руми сквозь призму атмосферы суфийского ритуала. Танцевальные части (II и IV) в своем изложении отличаются от «речевых» частей по многим параметрам, они представлены мелодикой двух типов: вокально-декламационной («речевые» части) и инструментальной (танцевальные части). Большинство обнаруженных интонационных комплексов, наделённых семантикой, имеют универсальное значение и вписываются в суфийскую символику, обусловленную непосредственной связью суфизма с традициями макомного мышления¹.

Следует отметить, что другим ярким сочинением Толиба Шахида, отражающим его интерес и к суфийскому обряду *самов* и к личности поэта, является пьеса для скрипки и фортепиано «Танец Руми» (2007). Несмотря на конкретное программное название, здесь представлена не столько явная, сколько скрытая танцевальность, отражающая не визуальные стороны и пластические характеристики мистического танца, а состояние души поэта во время танцевальной части обряда *самов*. Композитор весьма тонко передаёт динамику изменения этого состояния: от полного покоя – через постепенное восхождение к экстатической кульминации (*ваджд*) с последующим катарсисом.

Известный французский балетмейстер и режиссер Морис Бежар, напротив, в рамках балета модерн поставил миниатюру «Танец Руми» (2005), в которой воссоздан танцевальный этап коллективного обряда *самов* братства Мавлавийя, с использованием именно внешних атрибутов ритуала. Танцоры в длинной белой одежде на протяжении всего действия применяют пантомимический прием – поднимают руки вверх как символ обращения суфиев к Богу. Музыка в духе традиционного искусства сочинил турецкий композитор-суфий Кудси Эргюнер (Kudsi Erguneur).

Другой таджикский композитор, современник Т. Шахида – Алишер Латиф-заде – в качестве своего программного замысла к опусу для фортепиано, струнного оркестра и ударных инструментов «Аль-Зикр» (1998) обратился к соответствующему суфийскому обряду. В данном произведении он отходит от картинно-изобразительной, зрелищной трактовки обряда к воспроизведению эмоционального, слухового образа и атмосферы ритуального действия. Как правило, *зикр* в суфийских братствах начинается в умеренном темпе, в большинстве случаев с произнесения первой части мусульманского символа веры (*шахада*), а именно: «Нет божества, кроме Бога» (*ла илаха илла-Аллаху*), которое произносится нечетное количество раз – от 101 до 1001, и по мере продвижения к экстазу темпоритм произнесённой религиозной формулы ускоряется.

Соответственно построен первый раздел одночастного произведения, предваренный небольшим вступлением. Вслед за ним в ритуальную стихию постепенно включается весь состав инструментов. В основе драматургического развития опуса лежат три лейтмотива, которые в силу своего многократного повтора подчёркивают идею суфийского обряда – многократное упоминание имени Аллаха (Нотный пример № 3).

В опусе А. Латифзаде все инструменты (как музыкальные участники действия) равноправны, имеют свою линию развития, и соединены они только в одном – в эмоциональной стихии погружения в обряд. Организация композиции сочинения с ритуальным замыслом подчиняется процессу накопления стихийности и одновременно её конструктивному преодолению. Этому (помимо частых повторов лейтмотивов и их наложения друг на друга) способствует динамизирующее волновое развитие. Музыкальный тонус от плотного наложения не просто изображает картину обряда, а оказывает на слушателей суггестивное воздействие, вызывая эффект погружения в атмосферу ритуального действия. Это тот самый способ создания эффекта магической музыки, о котором пишет Е. Б. Покидько: «...постепенное и неуклонное достижение экстатического транса путём нагнетания эмоционального напряжения» [12, с. 553].

Подобное волновое нагнетание, сгущение динамики различных интонационных комплексов приводит к точке золотого сечения в кульминации, после которой происходит звуковой спад, катарсис. В условно обозначенном втором разделе «Аль-зикр» эмоциональное состояние музыкального действия теряет своё экспрессивное развитие. От трёх ярких лейтмотивов здесь остались лишь контуры интонаций.

¹ В сюите Т. Шахида нет конкретных макомных цитат, но в развитии изначального мелодического построения главной темы первой части отчётливо прослеживается действие макомного метода, обусловленного суфийской «идеей совершенного человека», когда интонационное зерно отождествляется (в соответствии с изысканиями О. Ибрагимова) с Путником, тогда как дальнейшее развитие символизирует Путь – *Тарикат*, постепенное восхождение суфия по ступеням совершенствования. Так, ядро мелодии главной темы I части изначально проводится в рамках трихорда (*c-d-es*), и с каждым последующим изложением она развивается исключительно в восходящем направлении, что сопоставимо с движением к Абсолюту, к нравственному совершенствованию.

*Лейтмотив № 1**Лейтмотив № 2**Лейтмотив № 3***Нотный пример № 3**

Подводя итоги, подчеркнём: в результате проведённого анализа (с учётом классификации Е. Б. Покидько [Там же, с. 557]) были выявлены следующие признаки ритуальности в «Речитативах Руми» Толиба Шахида и «Аль-зикре» Алишера Латифзаде:

1. Программное название, адресующее к обобщённым представлениям о ритуале, его персонажам или сакральной символике.
2. Тембры, имеющие ритуальную символику (флейта).
3. Логика музыкальной драматургии, связанная с достижением особых трансовых состояний и выходом из них.

Таким образом, отражение суфийских ритуалов в рассмотренных сочинениях в целом лежит в русле основных проявлений тенденции неоритуальности, характерной для современного композиторского творчества.

Список источников

1. **Бородовская Л. З.** Традиции суфизма в татарской музыке: дисс. ... к искусствоведению. Казань, 2004. 173 с.
2. **Буркова Н. Г.** Новая ритуальность: взаимодействие опус-музыки и традиционного искусства // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 4. С. 95-98.
3. **Давыдова В. П.** Образ флейты и его антропоморфные черты в мировой художественной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 186-191.
4. **Дрожжина М. Н.** О поэтике Джалолиддина Руми в композиторском творчестве // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 360. С. 65-68.
5. **Дьячкова Л. С.** Символ и ритуал в Мессе Стравинского // Миф. Музыка. Обряд: сб. статей / науч. ред. М. И. Катунян. М.: Композитор, 2003. С. 134-140.
6. **Зиёев Х. М.** Суфийский орден мавлавия. Душанбе: Адиб, 2007. 276 с.
7. **Ибрагимов О.** Семантика макамов: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. Ташкент, 1998. 47 с.
8. **Иларин (Алфеев), Корытко О., Васечко В.** История религий. М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 2016. 776 с.
9. **Курбанмамадов А.** Эстетическая доктрина суфизма. Душанбе: Дониш, 1987. 108 с.
10. **Низомов А.** Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе: Ирфон, 2000. 296 с.
11. **Пантелеева Ю. Н.** Musica ritualis в композициях Н. Корндорфа // Миф. Музыка. Обряд: сб. ст. / науч. ред. М. И. Катунян. М.: Композитор, 2003. С. 146-151.
12. **Покидько Е. Б.** Знаки ритуальности в произведениях Юрия Юкечева 1980-1990 гг. // Музыка и ритуал: сб. статей. Новосибирск, 2004. С. 551-557.
13. **Стрельникова И. В.** Неоритуальные мотивы в творчестве композиторов XX века и их претворение в композиции «Ярило» Н. Корндорфа // Композитор в современном мире: материалы Международной научной конференции «Актуальные проблемы современного композиторского творчества» (г. Красноярск, 19-20 октября 2011 г.). Красноярск, 2011. С. 101-108.
14. **Триль Ю. Н.** Ритуал в традиционной культуре // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 27 (61). С. 263-268.
15. **Хисматуллин А. А.** Суфийская ритуальная практика: на примере братства Накшбандийа. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1996. 208 с.

16. Чжун Сечжин. Идеи и характер суфизма как религиозной концепции // Вопросы философии. 2016. № 1. С. 132-141.
 17. Шиммель А. Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н. И. Пригариной, А. С. Раппопорт. М.: Энигма, 1999. 416 с.
 18. Юнусова В. Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России. М.: Хронограф, 2007. 150 с.

**REPRESENTATION OF THE SUFI RITUAL IN COMPOSERS' CREATIVE WORK
 (ON THE PROBLEM OF NEO-RITUALISM)**

Davlatova Sitora Davlatovna

*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
 sitora.tj1989@mail.ru*

The article examines the theme of the Sufi ritual implementation considering the tendency for neo-ritualism typical of modern composers' creative work. Briefly characterizing Sufi rites the author analyzes the compositions, which represent modern composers' view on the Sufi rituals – dhikr and sama. The analysis allowed the author to identify the stable features: a programmatic name appealing to generalized conceptions of a ritual; tones with ritual symbolism; logic of musical dramaturgy helping to achieve special trance states and to get out from them. It leads to the conclusion that representation of Sufi rituals in the mentioned compositions is in line with the tendency for neo-ritualism.

Key words and phrases: composers' creative work; Sufism; dhikr; sama; neo-ritualism; T. Shakhidi; A. Latif-Zade.

УДК 74.01/09

Дата поступления рукописи: 13.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.23>

В статье рассматривается процесс стилизации в современном жилом интерьере. Во многих субъектах РФ сложились свои архитектурные и дизайнерские подходы к организации жилого интерьера. Оригинальные интерьерные решения сегодня органично вписываются в систему бренд-идентификации территории. «Пермский» стиль формируется на основе местных практик декоративно-прикладного искусства и комплекса пермской культурной символики, которая несет в себе патриотическо-земляческие и воспитательные начала. В работе также описывается авторский опыт по созданию дизайн-объектов с применением декорационного подхода.

Ключевые слова и фразы: стиль; метод стилизации; жилой интерьер; дизайн интерьера; «пермский» стиль; городская идентичность; декор; декорационные приемы.

Дианов Сергей Александрович, д.и.н., доцент

*Пермский национальный исследовательский политехнический университет
 Пермский институт Федеральной службы исполнения наказаний России
 sadianov@gmail.com*

Дианова Юлия Викторовна

*Удмуртский государственный университет, г. Ижевск
 julok1@mail.ru*

**«ПЕРМСКИЙ» СТИЛЬ В ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ: ТРАДИЦИЯ,
 ГОРОДСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ, ДЕКОРАЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ**

Научный интерес к культуре жилого интерьера в нашей стране особенно проявился еще в 1960-1970-е годы. Реализуя программные установки партийных съездов и конференций, в это время высокими темпами возводилось новое жилье квартирного типа. Лозунг «Каждой семье – отдельную квартиру!» был подхвачен профессиональной средой художников-проектировщиков и декораторов-оформителей. Один за другим стали выходить научно-практические издания новаторского характера, в которых освещались вопросы планировки и декоративно-художественного оформления интерьера квартир. Так, в научно-просветительский сборник «Культура жилого интерьера» (1966 г.) были включены статьи, посвященные следующей тематике: «Декоративные и мебельные ткани в жилом интерьере», «Декоративные изделия, их характер, место и значение в жилом интерьере», «Бытовая посуда в современном жилом интерьере», «Основные тенденции развития современного жилого интерьера и его оборудования». Специалистов интересовали колористические решения в оформлении стен, потолков и половых покрытий. Впервые был сделан вывод об освобождении жилого интерьера от застылости, скованности и однообразия [11]. Далее, к концу 1970-х годов наметилось выделение сферы дизайна из архитектурного проектирования и практики декоративного искусства. Обще-признанным становится тезис об индивидуальной организации каждой семьей внутреннего пространства своей квартиры. В научный оборот вводится понятие «интерьер-дизайнер», в деятельности которого «четко выявляются две функции: основная – разработка проектов конкретных интерьеров, и дополнительная – разработка своих пожеланий, рекомендаций для архитекторов-проектировщиков и для проектировщиков