

УДК 297.1

Е.С. Федорова

Музыка в суфийской ритуальной практике*Институт философии СПбГУ; kate.fedorova@gmail.com*

Статья посвящена музыкальным аспектам суфийских ритуальных практик: *зикра* и *сама*. *Зикр* – это многократное повторение-напевание коранических *аятов*, а *сама* – «слушание» музыки и мелодекламации, которое сопровождается особыми движениями и дыхательными упражнениями, принятием определенных поз и в некоторых случаях экстатическими танцами. Практика *сама* имеет ряд региональных особенностей и обладает сильнейшим психологическим и физиологическим воздействием на человека. Суфийские ритуалы во многом способствовали сохранению традиционной музыки народов, исповедующих ислам. Несмотря на неоднозначное отношение ислама к музыке, она всегда играла важную роль в мусульманских обрядах.

Ключевые слова: *ислам, суфизм, ритуальная музыка, зикр, сама*.

This article deals with musical aspects of Sufi rituals: *dhikr* and *sama*. *Dhikr* (lit. remembrance) and *sama* (lit. listening) are the most remarkable ceremonies in Sufism as they include music and occasionally dancing. These devotional practices were designed to send the mystics into religious ecstasy when they feel nothing but God. It is often said that music is forbidden in Islam. However Sufi music is an inherent part of musical culture of the Muslim world and it plays an important role in Muslim rituals.

Keywords: *Islam, Sufism, ritual music, dhikr, sama*.

В востоковедческой и музыковедческой литературе, как и на необъятных просторах Всемирной паутины, нередко встречается утверждение, что музыка полностью исключена из мусульманской культовой практики: «Музыка в мусульманском мире была исключена из религиозного ритуала. Наиболее ортодоксальные представители духовенства до сих пор руководствуются следующим правилом: слушать музыку – значит нарушать закон; создавать музыку – значит нарушать религию, наслаждаться музыкой – значит нарушать веру» [2, с. 113]. Высказывания подобного рода встречаются довольно часто, причем как среди людей, исповедующих ислам, так и среди ученых. Однако затем обычно следует такая оговорка: «В ритуале используется лишь пение *азана* (призыв к молитве), исполняемого муэдзином с минарета мечети, и «*тилява*» – речитативно-напевное чтение Корана» [2, с. 113]. Это фактически является признанием того, что в данных исламских ритуалах присутствует музыкальное начало. К «религиозной» музыке можно также причислить *зикр* и *сама*, о которых и пойдет речь в данной статье, а также шиитский музыкально-театрализованный обряд *та азийе* [3, с. 136–143], *маулид*, *мунаджаты*, *баиты*, *салаваты* и другие песнопения, исполняемые в дни религиозных праздников [4; 9; 13].

При изучении подобных «музыкальных составляющих» культа сразу же возникают следующие вопросы: что такое «музыка» в мусульманской культуре¹? Насколько правомерно причислять те или иные аспекты ритуала к «музыкальным»? Если признать, что музыка составляет существенную часть этих обрядов, то приходится считаться с тем, что в мусульманской культовой практике музыка все же присутствует и некоторые ограничения, налагаемые на нее религией, не означают ее полный запрет. Музыка в том

¹ Данный вопрос в статье не рассматривается, поскольку он требует более детального изучения.

или ином виде является частью обрядовой стороны ислама, и конкретные формы ее бытования как культовой музыки в различных толках ислама отличаются. Зачастую представители исламских течений, в которых ритуальная музыка практически не используется, распространяют ограничения и на «мирскую», светскую музыку, объявляя ее греховным, а потому недозволенным развлечением.

Несмотря на то, что Коран не содержит высказываний, напрямую запрещающих слушать или исполнять музыку, некоторые мусульманские теологи выражали свое негативное отношение к музыкальному искусству. Музыка попала в разряд не всегда одобряемых исламом видов искусства по нескольким причинам. Во-первых, музыка часто исполнялась во время различных увеселительных мероприятий, поэтому стала ассоциироваться с винопитием и другими греховными наслаждениями. Во-вторых, музыка была тесно связана с творчеством арабских доисламских поэтов-прорицателей, негативное отношение к которым высказано в Коране совершенно определено. В целом коранические *айаты* выражают отношение к поэтам-язычникам, но не содержат запрета самой поэзии или музыки.

Сведения об отношении Пророка к поэзии, музыке и танцу в основном черпаются из хадисов, которые предоставляют довольно противоречивую информацию. Согласно одному из них, Мухаммад сказал: «Лучше иметь живот, наполненный гноем, чем поэзией» [7, с. 28]. Однако согласно другому хадису, «от поэзии происходит мудрость» [7,

с. 28]. В связи с этим доказательство негативного отношения Пророка (и ислама в целом) к музыке нельзя основывать на непосредственной связи музыкального и поэтического искусства доисламских поэтов.

Хадисы, содержащие высказывания Пророка о музыкальных инструментах, певичах и танцах, также не могут быть распространены на музыку в целом. Даже те из них, которые содержат осуждение музыкантов, можно трактовать по-разному. В одном из таких хадисов говорится следующее: «Поистине, Бог сделал вне закона певичу (*кайна*), ее продажу, цену и обучение» [17, с. 24]. Данное высказывание содержит в себе больше осуждение *кыйан*, певич-рабынь, чем музыкального искусства. Согласно Абу Хамиду ал-Газали, в этом хадисе говорится только о певичах, которые поют в тавернах и осуждаются потому, что служат «символом людей пьющих» [25, с. 269].

Сторонники запрета музыкального искусства часто приводят в качестве доказательства еще два хадиса: «Иблис был первым, кто оплакивал, и первым, кто пел» [17, с. 24] и «Никто не начинает петь, если только Бог не посылает к нему на плечи двух демонов, бьющих его пятками в грудь до тех пор, пока он не запоет» [17, с. 24]. В то же время существует ряд хадисов, в которых говорится, что Пророк позволял петь, играть на музыкальных инструментах и танцевать по праздникам, а также сам просил исполнить понравившееся произведение. При этом в двух хадисах выражается одобрение «прекрасного голоса»: «Бог послал Пророка только с прекрасным голосом» и «Бог слушает человека, читающего Коран Прекрасным Голосом, внимательнее, чем хозяин певичцы слушает ее пение» [17, с. 25]. Это, по мнению сторонников допустимости музыкального искусства, означает прямое разрешение пения, поскольку его обязательным элементом как раз и является «прекрасный голос».

Подобное неоднозначное отношение к музыке в исламе привело к формированию проблемного поля «музыка и ислам», в рамках которого получила широкое распространение полемика о «дозволенности» и «недозволенности» музыки. В результате появились сочинения, в которых рассматривался вопрос о «законности» музыки с точки зрения мусульманского права и теологии. Изучением этого вопроса занимались та-

кие видные средневековые мусульманские мыслители, как Ибн Абд Раббихи (ум. в 940 г.), Абу Хамид ал-Газали ат-Туси (ум. в 1111 г.), Маджд ад-Дин ал-Газали (ум. в 1121 г.), Ибн Араби (ум. в 1240 г.), Ибн Таймийа (ум. в 1328 г.), Ибн Халдун (ум. 1406 г.) и другие.

Одним из важнейших вопросов в споре о статусе музыки в исламе стал вопрос о том, является ли слушание музыки грехом, что привело к появлению нескольких различных точек зрения – от абсолютного запрета до полного одобрения всех музыкальных форм, а также танца. Между этими двумя крайностями существует множество промежуточных вариантов: в одном разрешается только вокальная музыка, а использование каких-либо музыкальных инструментов запрещено, в другом – вокал может сопровождаться игрой на барабанах, но использование других инструментов и включение танцевальных элементов не допускаются.

Считается, что из всех направлений ислама наибольшую роль музыка играет в суфизме, где она активно используется в ритуальной практике. Вследствие этого возникла традиция противопоставления суфийской концепции музыки «ортодоксальной», т. е. полному запрету на исполнение и прослушивание музыкальных произведений. Однако подобная точка зрения не совсем точно отражает положение музыки в исламе, поскольку, во-первых, музыкальные элементы можно обнаружить в ритуальной практике почти любого исламского толка, а во-вторых, взгляды на музыку и танец внутри самого суфизма в зависимости от конкретного суфийского братства значительно различаются.

В целом музыкальный аспект суфийской ритуальной практики представлен в двух основных формах: *зикр* и *сама* и их разновидностях. Термин *зикр* означает ритуальную практику поминания Бога. Наибольшее значение *зикр* приобрел в обрядах суфиев, хотя он и не является специфически «суфийской» ритуальной практикой¹. Совершается *зикр* как в одиночестве, так и на общих собраниях суфийской общины (*маджлис аз-зикр*). Различаются два основных вида *зикра*: «громкий» (*джали* – «явный») и «тихий» (*хафи* – «скрытый»). При этом в уединении чаще всего практикуется *зикр хафи*, произносимый либо шепотом, либо про себя, а *зикр джали* практикуется коллективно.

Абу Хамид ал-Газали считал, что для того чтобы совершить *зикр хафи*, суфий должен уединиться в своей келье, где ему следует постоянно поминать Бога, пока он не почувствует, что Бог наполнил каждую клетку его тела. Среди суфиев различных направлений велись споры относительно того, насколько допустим *зикр джали*: «Некоторые братства (такие, например, как *шазилия*, *халватийа*, *даркава* и т. д.) подчеркивали преимущества уединенного *зикра*, который они называли «*зикром* избранных [Божьих]» (*зикр ал-хавасс*), т. е. тех, кто приблизился к концу мистического «пути». Другие же (например, *рахманийа* в Алжире и Тунисе) указывали на «опасности» уединенного поминания и советовали сочетать его с коллективным *зикром*, который мог отправляться как во время больших «собраний» (*хадра*), так и в небольших «кружках» (*халка*) подвижников» [6, с. 369].

В сочинении Ибн Ата аллаха ал-Искандари, суфийского шейха братства *шазилия*, где собраны различные высказывания о *зикре*, написано, что большинство суфийских авторитетов указывало на три стадии *зикра*: «*зикр языка*», в обязательном порядке под-

¹ Например, напевы, исполняемые татарами-мусульманами во время религиозных праздников Курбан-байрам, маулид и др., определяются как *зикры*, но с суфизмом не отождествляются [13]. Также: «Неустанно произносимая молитвенная формула-*зикр* – имеет много общего с «Иисусовой молитвой» православных монахов Синая (Египет) Афона (Греция). Он также чем-то напоминает индийское *джана-йога* и японское *нембуцу*, хотя нет никаких исторических сведений, указывающих на то, что они происходят из одного источника» [6, с. 368].

крепленный «намерением сердца» – т. е. искренним стремлением к обретению трансцендентного знания и единения с Богом; «зикр сердца» (отмечается, что для этого этапа характерны звуковые и визуальные галлюцинации); «поминание сердечной тайны» [6, с. 371–373]. В конечном счете *зикр* приводит к такому измененному состоянию сознания, когда человек интуитивно познает тайны бытия и переживает непосредственный контакт с Божественной реальностью. Что касается того, можно ли рассматривать *зикр* как некое «музыкальное явление», то на этот счет единого мнения нет, поскольку он не относится ни к *муси́ка*¹, ни к *гина*². По сути же, он находится на границе между речью и музыкой, поскольку имеет ритмическую структуру и напевный характер звучания [16].

Другой важнейшей составляющей суфийской ритуальной практики является *сама*. Термин *сама*, который буквально означает «слушание», «аудирование», «вслушивание», фигурирует в трактатах, посвященных вопросу о его дозволенности с точки зрения мусульманской этики и права, и часто переводится как «музыка». *Сама* в суфизме представляет собой ритуальную практику, во время которой суфии слушают стихи, напеваемые или декламируемые в сопровождении игры на музыкальных инструментах для достижения экстатического состояния, в котором они ощущают непосредственную близость к Богу, Его любовь и свою причастность к Нему. *Сама* – это не какая-то специфическая «суфийская музыка», а прослушивание музыкальных произведений (в отличие от *зикра* – многократного проговаривания, произнесения определенных словесно-музыкальных формул), которое оставляет в душе неизгладимый след. Таким образом, акцент здесь ставится на акте восприятия музыки слушателем и на тех чувствах, которые она вызывает у него в душе, а не на исполнении и не на самом феномене музыки.

В суфизме разработана целая система ритуалов и духовных упражнений для достижения состояния религиозного экстаза. *Сама* и *зикр* – одни из средств, используемых наряду с дыхательными техниками, принятием определенных поз, танцем (*ракс*), концентрацией внимания (*таваджджух*) и погружением в себя (*мушахада*), для достижения такого состояния, когда собственное «я» исчезает и сливается с Божественной сущностью³. Практика *сама* способствует достижению *фана* и *бака* через состояние измененного сознания – *ваджд*. Термин *ваджд* можно трактовать как экстаз, волнение, трепет, наитие, восторг, душевное смятение или транс.

Средневековые мусульманские мыслители, изучавшие влияние музыки на человека, всегда учитывали необычайную силу ее воздействия на душу. Арабские, иранские и среднеазиатские ученые были убеждены, что музыка способна непосредственно влиять на душевное состояние и нравственные качества слушателей. Следуя античной традиции, мусульманские ученые рассматривали музыку как некое «лекарство», способное благотворно влиять на душевное и физическое здоровье [1].

В философии суфизма теория влияния музыки на душу заняла особое место. Согласно суфийскому учению, музыка становится «подходящей для душ» и способна оказывать на них влияние в силу ее соответствия тому, что уже есть в душе: «Слушание не вызывает в сердце ничего такого, чего бы в нем не было, но волнует то, что в нем

¹ «Музыка» в самом широком значении, включая музыкальное искусство – *сина ат ал-муси́ка* и музыкальную науку – *илм ал-муси́ка*.

² «Пение» в широком значении – вокальная и инструментальная музыка, музыкальная практика.

³ В философии суфизма эти состояния обозначаются терминами *фана* – «небытие», «исчезновение» и *бака* – «пребывание в божественной вечности» [12, с. 142].

[есть]» [25, с. 273]. Музыка лишь усиливает моральные качества, присущие конкретно-му человеку.

Согласно Абу Хамиду ал-Газали, посвятившему рассмотрению *сама* целую главу своего фундаментального сочинения «Воскрешение наук о вере», после первого *макама* (в данном случае «стадии») *сама* – понимания (*фахм*), второго *макама* – экста-тического состояния (*ваджд*) следует третий *макам* – влияние (*асар*), которое оказывает прослушивание музыкальных произведений на человека. В заключительной части «Книги об этике слушания и экстаического состояния» ал-Газали описывает, каким образом это влияние проявляется внешне¹, а также нравственный облик слушающего, т. е. какое поведение во время *сама* является благопристойным и соответствует нравст-венным установкам (*адаб*).

Адаб можно охарактеризовать как «правила» или «нормы поведения», при этом он предполагает комплекс не только «внешних», но и «внутренних» нравственных устано-вок. Введение некоего «морально-этического кодекса» слушания позволяло оградить суфиев, практикующих *сама*, от нападков радикально настроенных мусульманских бо-гословов и уберечь их от обвинений в неблагопристойном поведении. Соблюдение это-го морально-этического кодекса также должно было способствовать достижению «ви-дения» и «слышания» Истины, что превращало сам процесс слушания в мистическое действие. Поэтому *адаб ас-сама* затрагивает не только «внешние» правила поведения, но и «внутренние», т. е. контроль за состоянием души и разума слушающего.

Внешние проявления влияния *сама* могут быть как произвольными, в виде сию-минутного порыва, так и нарочитыми. Музыка не всегда способна привести человека в экстаическое состояние, и в этом случае суфий может его симулировать. В суфийской литературе подобные действия обозначаются термином *таваджуд* (т. е. все приемы, с помощью которых можно вызвать у себя состояние *ваджд*). Однако участники *сама* всегда должны были помнить, что все это лишь средство для достижения духовной чистоты и близости к Богу, а не самоцель: «Музыка есть дополнение Пути (*тарики*) к Богу, поэтому лишь тот, кто готов соблюдать дисциплину, необходимую, чтобы стать достойным Пути, имеет право слушать эту музыку» [8, с. 189].

В связи с этим в суфизме выделяется несколько «разрядов» *сама*: природное – «привлекательное танцем и музыкой», духовное – «порождающее в душе зрелых суфиев появление божественной тайны», божественное – «совершаемое теми, кто пребывает в глубинах божественной тайны» [5, с. 383]. Во многих суфийских братствах молодые люди не допускаются на *сама* именно потому, что в них господствует «природное» на-чало.

Конечная цель суфийского *сама* – развить качества «совершенного человека», од-нако достигнуть этого можно и иными способами. Например, в братстве *накибандийа* большее значение придается *зикр хафи* с применением дыхательных техник, в частно-сти задержки дыхания [11], *сама* же не практикуется, хотя и не отрицается полностью [10].

Наибольшее значение музыка приобрела в ритуальной практике братств *маулавийа* и *чичитийа*. *Сама* в братстве *маулавийа* отличается тем, что в нем особое значение при-дается танцу (что в немалой степени способствует его популяризации среди западных слушателей), именно поэтому братство *маулавийа* получило название братства «тан-цующих» или «вертящихся дервишей». В XV веке в Османской империи появляются музыкальные произведения (*айин*), специально написанные для *сама*. Эти произведе-

¹ «Обморок, плач, движения, разрывание одежд и тому подобное» [25, с. 123].

ния состоят из четырех частей (*саламов*) и написаны на стихотворения Руми на фарси или на стихи других поэтов – членов братства *маулавийа* на турецком. Пир Адил Челеби (ок. 1460 г.) – основоположник *сама* в братстве *маулавийа* [18].

Сама также стало одной из ключевых ритуальных практик в братстве *чишти́йа*, распространенном в Индии и Пакистане. Индо-пакистанская традиция *сама* обозначается термином *каввали* [21]. Музыка *каввали* достаточно сильно отличается от *сама* других суфийских братств, поскольку вобрала в себя многие элементы традиционной музыки региона [20]. Большая часть поэтических текстов, используемых в *каввали*, написана на персидском и хинди. В репертуар *каввали* также входят сочинения на арабском, пенджаби и урду. При этом к участию в *сама* братства *чишти́йа* допускается не только узкий круг «подготовленных», но и «начинающие», хотя *сама* в братстве *чишти́йа* также имеет деление слушателей на «разряды» [24]. Сегодня музыка *каввали* получила широкое распространение и исполняется по всему миру в своем «эстрадном» варианте.

В Северной Африке существует ритуал, сходный с *сама* во время которого на специальных собраниях (*хадра*) исполняется музыка *гнауа* [19]. Музыка *гнауа* – вид исламской культовой музыки [23, р. 70], которая, с одной стороны связана с суфийским ритуалом *сама*, а с другой – с доисламскими африканскими ритуальными практиками.

Следует отметить, что суфийские *зикры* и *сама* с их «экстатическими» или «трансвыми» состояниями¹ возникли на почве доисламских магических ритуалов [15]. Музыка, которая звучала и продолжает звучать во время суфийских ритуалов, – часть музыкальной культуры мусульманского мира, имеющей общие принципы развития музыкального искусства и его функционирования в культуре. Суфийская ритуальная музыка непосредственно связана с традиционной музыкой региона: «классическая (музыкальная. – Прим. Е. Ф.) традиция была тесно связана с суфизмом, а зачастую именно суфийские ордена... обеспечивали развитие и сохранение классической традиции» [8, с. 182]. В целом мусульманская ритуальная музыка чрезвычайно богата и разнообразна, и, не смотря ни на какие запреты и ограничения и сегодня продолжает активно использоваться и развиваться.

Литература

1. Аметова Л.А. История развития арттерапии // Исполнительское искусство и музыковедение: параллели и взаимодействия: сб. статей по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 г. / ГКА им. Маймонида; под ред. В.Р. Ириной. – М.: Человек, 2010. – С. 596–608.
2. Гудимова С.А. Музыкальная эстетика: научно-практ. пособие / под общ. ред. И.Л. Галинской. – М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманист. научно-информ. исслед., 1999. – 283 с. (Теория и история культуры).
3. Еолян И.Р. Традиционная музыка арабского Востока. – М.: Музыка, 1990. – 238 с.
4. Имамутдинова З.А. Профессиональное и непрофессиональное в устных музыкальных традициях мусульман Урало-Поволжья // Народное творчество стран Востока: структура, художественные особенности, дефиниции. – М.: КомКнига, 2007. – С. 85–99.
5. Йондемли Ф. Сема тариката мевлевие: взгляд медицины на обучение танцу сема и использование его в профилактике головокружения // Очерки истории исламской ци-

¹ Исследованием связи между музыкой и экстатическими и трансвыми состояниями в мусульманской культуре занимались такие ученые, как Ж. Дюринг и Г. Руже [14; 22].

визации: в 2 т. / под общ. ред. Ю.М. Кобищанова. Т. 1. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 377–390.

6. *Кныш А.А.* Мусульманский мистицизм: краткая история. – М.; СПб: Диля, 2004. – 453 с.

7. *Куделин А.Б.* Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 512 с. (Studia philologica).

8. *Наср С.Х.* Исламское искусство и духовность / пер. с англ. М. Салганик. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. – 232 с.

9. *Софийская А.Б.* Музыкальный аспект религиозных праздников татар-мусульман: Рамазан, Маулид, Курбан // Музыка народов мира: проблемы изучения. Вып. 1. – М.: Московская консерватория, 2008. – С. 142–150.

10. *Хисматуллин А. А.* Прагматический суфизм в братстве Накшбандийа: аудирование (*сама*) // Петербургское востоковедение. – 1996. – Вып. 8. – С. 120–160.

11. *Хисматуллин А.А.* Прагматический суфизм в братстве Накшбандийа: теомнемия (зикр) // Петербургское востоковедение. – 1995. – Вып. 7. – С. 243–262.

12. *Шукуров Ш.М.* Образ человека в искусстве ислама. – М.: УРСС, 2004. – 160 с.

13. *Юнусова В.Н.* Музыкальные традиции праздника Маулид у российских мусульман // Музыка народов мира: проблемы изучения. Вып. 1. – М.: Московская консерватория, 2008. – С. 262–286.

14. *During J.* Musique et extase: l'audition mystique dans la tradition soufie. – Paris: Albin Michel, 1988. – 250 p.

15. *During J.* Du samâ' soufi aux pratiques chamaniques. Nature et valeur d'une Experience // Cahiers de musiques traditionnelles. – 2006. – Vol. 19. Chamanisme et possession. – P. 79–92.

16. *During J.* What is sufi music? // The legacy of mediaeval Persian sufism / ed. L. Lewisohn. – London: Khaniqahi Nimatullahi Publications, 1992. – P. 277–287.

17. *Farmer H.G.* A history of Arabian music: to the XIII-th century. – London: Luzac & Co, 1929. – 264 p.

18. *Feldman W.* Structure and evolution of the Mevlevî ayîn: The case of the third selâm // Sufism, music and society in Turkey and the Middle East. – 1997. – Vol. 10. – P. 42–57.

19. *Langlois T.* The Gnawa of Oujda: music at the margins in Morocco // The world of music. 1998. Vol. 40, N 1. Music, the arts and ritual. P. 135–156.

20. *Newell J.R.* Experiencing *Qawwali*: sound as spiritual power in sufi India: dis. for the degree of Ph.D. in religion. – Nashville, 2007. – 194 p.

21. *Qureshi R.B.* Sufi music of India and Pakistan: sound, context and meaning in Qawwali. – Cambridge: Cambridge University Press, 1986. – 233 p. (Cambridge Studies in Ethnomusicology).

22. *Rouget G.* Music and trance: a theory of the relations between music and possession. – Chicago: The University of Chicago Press, 1985. – 416 p.

23. *Shiloah A.* Jewish and Muslim traditions of music therapy // Music as medicine: the history of music therapy since Antiquity / ed. P. Horden. – London: Ashgate, 2000. – 416 p.

24. *Viitamäki M.* Text and Intensification of Its Impact in Chishti *Sama*: Master's thesis. – Helsinki, 2008. – 146 p.

25. *Imam al-Ghazalī* Iḥyā' 'ulūm al-dīn. Al-juz' al-thānī. s. I. s. a.

Поступила в редакцию 25.07.2014 г.