



Издана при финансовой поддержке  
Фонда Развития Науки при Президенте  
Азербайджанской Республики

**Севи́ль Фа́рхадова**

# **ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМ-ДАСТГЯХА**

**БАКУ – ФОНД РАЗВИТИЯ НАУКИ – 2018**

**Научный редактор:**  
**Теймур КЕРИМЛИ**  
*действительный член НАНА*

**Рецензент:**  
**Рена МАМЕДОВА**  
*член-корреспондент НАНА*

**С.М.Фархадова. Исторические корни азербайджанского мугам-дастгяха.** – Баку: Фонд Развития Науки при Президенте Азербайджанской Республики, 2018. – 224 стр.

Монография представляет собой первый опыт изучения продукта ранней культуры – мугама, используя в качестве методологического «ключа» вероятностную концепцию сознания. В результате, впервые вниманию читателя предлагается, не имеющее аналога в отечественной и зарубежной науке, междисциплинарное исследование корневой системы мугама, его генезиса. В изучении проблемы центральное место отводится рассмотрению специфики раннего альтернативного рассудочному – неконкретного (духовного) мышления. С занятой позиции прослеживается обусловленность зарождения мугама творческим принципом познания-озарения, объясняющим отличие восточного концептуального мышления и мировоззрения, выраженного формулой «внутреннее-внешнее». В результате, по-новому интерпретируются этимология слова МУГАМ, а также сам предмет исследования. Монография вносит ясность в дискутируемые вопросы, связанные с концептуальным содержанием мугам-дастгяха, например, концептуальностью геометрии и числа, широко представленных во всех сферах азербайджанского культурного наследия. В монографии в целом обосновывается важность дальнейшего междисциплинарного изучения проблемы мугама, способного пролить свет не только на далекое прошлое, но и повлиять на будущее мировой науки и культуры.

Монография адресована специалистам в области музыкознания, культурологии, искусствоведения, психологии, феноменологии, философии, математики и пр., а также широкому кругу знатоков и ценителей культуры.

**Монография издана при финансовой поддержке Фонда Развития Науки при Президенте Азербайджанской Республики:**  
**Грант № EIF-2013-9(15)-46/34/5 (руководитель проекта: С.М. Фархадова)**

Этот труд зарегистрирован 13 марта 2014 года Фондом Развития Науки при Президенте Азербайджанской Республики в Агентстве по Авторским Правам Азербайджанской Республики и выдано свидетельство № 7999 (номер регистрации: 04/С-7484-14).

**ISBN: 978-9952-516-14-2**

© Фонд Развития Науки  
при Президенте Азербайджанской Республики, 2018  
© С.М.Фархадова, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие. МУГАМНОЕ НАСЛЕДИЕ В НОВОМ НАУЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ .....</b>	<b>5</b>
<b>Введение. ИСТИННОСТЬ ВРЕМЕНИ.....</b>	<b>9</b>
<b>I. ЕЩЕ РАЗ ОБ ИСТОКАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМ–ДАСТГЯХА. В ПОИСКАХ ИСТОКА.</b>	
<b>Диагностика изучения проблемы.....</b>	<b>22</b>
1.1. Прародина мугама Азербайджан.....	22
1.2. Критический взгляд на развитие научной мысли о мугаме в XX в. ....	26
1.3. Проблема существующих «пробелов» в исследовании мугамной традиции.....	36
<b>II. МЕТАФИЗИКА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА КАК ТОЧКА СХОЖДЕНИЯ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО ПОЛЮСОВ ПОЗНАНИЯ.....</b>	<b>43</b>
2.1. Концепция сознания как методологический ключ к постижению тайн восточной культуры.....	43
2.2. Мугам как источник знания и веры.....	49
2.3. Принцип творческого озарения-единения как путь к постижению мировой гармонии .....	55
2.4. Соотношение «внутреннее–внешнее» в процессуальности духовного познания–озарения .....	60
<b>III. ПУТЬ МУГАМА. МИР МУГАМА В РИТМАХ.....</b>	<b>74</b>
3.1. Ритмо-формула «семи ступеней» в ракурсе духовного познания.....	74
3.2. Ритуальный круг «яллы» – первообраз суфийского зикра.....	77
3.3. Мугамные глубины азербайджанского культурного наследия .....	83
3.4. О ритмической корреляции сверхчувственного и чувственного восприятия .....	86
3.5. Религиозные аспекты концептуального содержания ритма познания – озарения .....	92
3.6. Возвышающий дух перекрестный ритм «правой» и «левой» сторон .....	97

---

<b>IV. БАЗИСНАЯ РОЛЬ ЗВУКА В КУЛЬТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА.....</b>	<b>104</b>
4.1. Гармония мугама в одном «зерне» – звуке.....	104
4.2. О синкретической природе звука .....	108
4.3. Жизнь звука. Жизнь в звуке.....	111
4.4. Тайные смыслы звукового пространства .....	115
<b>V. БЕССМЕРТИЕ ЗАВОЕВАННОЕ НА ПОГРАНИЧЬЕ ЖИЗНИ И СМЕРТИ .....</b>	<b>123</b>
5.1. Ритуально-музыкальная предистория практики “канатоходца” .....	123
5.2. Театрально-игровая суть ритуального движения -преображения .....	128
5.3. Психологические «контрапункты» духовного восприятия .....	133
5.4. Светом истины рожденные слово-звук .....	141
<b>VI. КУЛЬТУРА ФОРМИРУЮЩАЯСЯ В КРУГАХ МУГАМНОГО СТАНОВЛЕНИЯ .....</b>	<b>153</b>
6.1. Вопрос культурной иерархии. Об инверсии в распорядке слов универсальное и национальное .....	153
6.2. Процессуальность развития азербайджанской культуры на языке мугам-дастгяха .....	157
6.3. Когнитивные аспекты кристаллизации духовного процесса в азербайджанскую национальную культуру .....	167
6.4. Мугамная и озано-ашыгская традиции как система духовного познания и просвещения .....	177
6.5. Азербайджанский мугам-дастгях в конгломерате восточных культур .....	182
6.6. Музыкальные архетипы в национально-этнической интерпретации .....	194
<b>VII. ВРЕМЯ ИСТИНЫ .....</b>	<b>205</b>
От гармонии мугам-дастгяха к мировой гармонии .....	205
<b>ПОСЛЕСЛОВИЕ.....</b>	<b>210</b>
<b>Приложение. ДРЕВО МУГАМНОЙ КУЛЬТУРЫ.....</b>	<b>213</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>217</b>

## Предисловие

### МУГАМНОЕ НАСЛЕДИЕ В НОВОМ НАУЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ

**М**угам является одной из тех ценнейших жемчужин азербайджанской культуры, которые с прошествием многих веков не только не теряют, но даже, напротив, наращивают свое величие и значимость. В действительности, последовательное непрерывное развитие Мугама, растянувшееся на века, представляет собой встречный процесс. Мугам, впитавший в себя суть национального мышления, национального духа, стал своего рода свидетельством идентичности нации. В условиях, когда глобализацией оказываются охваченными все сферы жизни, малые культуры поглощаются большими, азербайджанский народ благодаря Мугаму сохраняет свою ктойность, уникальную идентичность. То есть Мугам сыграл роль своего рода щита для азербайджанского народа и сегодня продолжает выполнять свою функцию.

С другой стороны, одна из важных задач Азербайджана как молодого и независимого государства заключается в том, чтобы получить признание и утвердить себя среди других наций. Мугам не только участвовал в осуществлении этой святой миссии, но даже смог занять место в первых рядах мирового культурного процесса. Эту имманентную природе Мугама латентную миссию впервые выявила вице-президент Азербайджанской Республики, президент Фонда Гейдара Алиева и Фонда Культуры Азербайджана Мехрибан ханум Алиева. За прошедшее с начала XXI века время Мехрибан ханум не только придала Мугаму второе дыхание, но и добилась того, что он заслуженно завоевал признание и любовь на международном уровне.

Мировая культура представляет собой глобальный процесс, и культуры многих малых государств обречены на пребывание на его обочине, стало быть, на забвение. Лишь только нации, способные внести свой, какой-то, важный, значимый и неповторимый вклад в этот грандиозный процесс, могут не только влиться в него без пред-

условий, но даже стать одной из действенных его сил. Мугам является именно такой ценностью, благодаря которой богатая культура Азербайджана жива, признана на международной арене и стала органической частью мировой культуры. Следующие строки из поэмы "Мугам" народного поэта Бахтияра Вахабзаде в полной мере выражают суть и значение этого грандиозного феноменального явления:

*Возгорев в каменных сердцах раскалывает камни мугам  
Того кто Истине был враг к Истине подвел мугам.*

.....  
*Каждое гюше его одно воспоминание, одна живая книга  
Иной раз о пройденных путях напоминает нам мугам.*

*Плеском воды в мстительных сердцах затушив огонь ярости  
Сколько попыток отторг, остановил мугам.*

*Он горящее сердце, слезы из глаз, густое облако  
Возродил память, устыдил совесть мугам.*

*Хороните вы меня под «майе» Забул Сегяха  
Мольбу, вдруг в один из дней меня пробудит мугам?*

*Много книг прочел, вообразил себя счастливым  
Мне сокровенное из сути спокойно пояснил мугам.*

Монография "Исторические корни азербайджанского мугам-дастгяха", представленная доктором искусствоведения Севиль Фархадовой, является фундаментальным исследованием мугама как феноменального явления культуры, охватывающим и освещающим тайную и явную его миссии. Необходимо подробно рассмотреть и особо подчеркнуть некоторые важные моменты этого научного труда.

Во-первых, здесь Мугам изучается на стыке нескольких дисциплин: музыки, философии, филологии, психологии и других областей науки. Изучение национального достояния Азербайджана именно в аспекте востребованного временем мультидисциплинарного подхода, дает возможность не только всесторонне исследовать и пролить свет на некоторые скрытые смыслы мугамного наследия,

но и становится ключом к пониманию органической связи между национальным мышлением и национальной культурой.

Во-вторых, то, что в работе Мугам изучается не столько как музыкальный жанр, а, в большей степени, как лежащая в основе национального мышления комплексная система – зачительно повышает ценность книги. Так, Мугам является ядром иного, альтернативного рассудочному, восточного типа мышления. Выдвижение на передний план именно этой особенности Мугама подтверждает его непреходящую значимость и ценность как сокровищницы, способной обогатить мировую философию и мировую культуру в целом.

В-третьих, в монографии рассматривается и анализируется помимо свойств Мугама, которыми он обладает лишь в локальных этнических рамках, также его общечеловеческая значимость и весомость. Весьма интересно и важно, что в книге в оригинальном ракурсе интерпретируются и мультикультуральные аспекты мугамного наследия. Иными словами, посредством Мугама научно обосновывается положение об изначальной толерантности и доброжелательности носителя этой культуры – азербайджанского народа. С этой точки зрения, становится еще более очевидным и убедительным: то, что в последние годы мультикультурализм стал одним из приоритетов государственной идеологии и политики Азербайджана – акт отнюдь не случайный, а вполне закономерный.

В-четвертых, в исследовании также предельно ясно изложено, насколько Мугам, являющийся визитной карточкой одной нации – азербайджанского народа, будучи ценностью высочайшего уровня, в то же время, включает в себя общечеловеческую мудрость. В настоящее время, когда мир особо остро нуждается в светлых идеях, все более углубляется общечеловеческий духовный кризис, представление Мугама как богатейшего источника, который еще ждет своего полномасштабного открытия, значимо и актуально не только для Азербайджана, но и для всего остального мира. Учитывая живой и растущий интерес к Мугаму во всем мире, целесообразно представить читателям это исследование и на других языках, особенно, на английском языке.

В-пятых, и самое главное, изучение феномена Мугама, для развития которого прилагаются усилия на государственном уровне, особенно благодаря заботе и вниманию вице-президента Азербайджанской Республики, президента Фонда Гейдара Алиева и Фонда Культуры Азербайджана Мехрибан ханум Алиевой, не ограничи-

лось одним симпозиумом и рассмотрением его только лишь как исполнительского искусства. Также были представлены его философия, мудрость его истинной сокровенной сути. И подлинная цель этого произведения состоит в освещении именно данных сущностных вопросов.

Учитывая вышесказанное, издание настоящей монографии можно считать значительным вкладом в развитие науки, культуры, и в целом, национального мышления. Иными словами, публикуемое исследование охватывает наиболее значимые стороны истории, теории и философии Мугама, достойно и на высоком уровне представленного всему миру.

Настоящий ценный труд может стать важным научным источником для новых поколений мугамоведов.

*Иса Габиббейли,  
вице-президент  
Национальной Академии Наук Азербайджана,  
академик*



## От редактора

### Введение. ИСТИННОСТЬ ВРЕМЕНИ

*"Именно мугам способен взрастить в наших потомках привязанность к корням, национальное достоинство, эмоциональное богатство, склонность к страданию и состраданию и то нравственное совершенство, ту завершенность в деталях, которой обладает сам мугам"<sup>1</sup>*

**Мехрибан Алиева**

*Первый вице-президент Азербайджанской Республики,  
посол доброй воли UNESCO и ISESCO*

У каждой нации есть своя система ценностей. С одной стороны, она обуславливает самобытность нации, а с другой стороны – предотвращает угрозу ее ассимиляции другими культурами. Насколько глубоко в древность уходит корнями эта система ценностей, настолько же прочна и непоколебима уверенность нации в себе, ее самодостаточность. Пройдя через испытания в течение столетий, эти ценности становятся своего рода визитной карточкой свидетельствующей о своеобразии и неповторимости национальной культуры.

В настоящее время в мире существуют более 2000 национальностей. А независимых государств насчитывается приблизительно 140. Далеко не каждый народ, разумеется, располагает политическими и экономическими условиями, благоприятствующими созданию своего государства и проведению независимой политики. В этом случае особое значение приобретает фактор внутренней стабильности нации, ее способности к самосознанию и самоутверждению.

---

<sup>1</sup> Материалы международного научного симпозиума «Şərq-Qərb», Баку, 2009, 3-7.

Ведь только при наличии духовного стержня, как некоего постоянства, можно отстаивать в сложном историческом процессе завоеванный суверенитет.

Азербайджанский народ также имеет как достояние свою систему ценностей, которая с особой заботой оберегалась в музыке, в поэзии, философских трудах. Во все исторические времена – в периоды независимости, и в периоды нахождения Азербайджана в составе империй – эта система, передаваясь из поколения в поколение, формировала самосознание народа, определяла его нравственные критерии.

Любое культурное развитие подразумевает взаимодействие культур, приобщение к достижениям мировой культуры. Еще в конце XIX-начале XX века выдающийся азербайджанский поэт Мухаммед Хади писал, что "Нет автографа моей нации среди других подписей". Так выразил свою душевную боль в тот период поэт – мыслитель, не желавший, чтобы его нация, замкнувшись в пределах Азербайджана, оставалась в стороне от протекавших в мире процессов. Да, сигнатура нации была, просто нужно было ее утвердить среди других «автографов». Этот процесс продолжается и сегодня. И одной из таких сигнатур является мугам.

В свете отмеченного симптоматичен факт включения именно мугама, в исполнении известного азербайджанского тариста Бахрама Мансурова, в "Музыкальную антологию Востока" (*UNESCO Musical Anthology of the Orient*)<sup>1</sup>, составленную по инициативе ЮНЕСКО еще в 1960 году. Через несколько лет, уже в 1975 году, в "Мировую коллекцию традиционной музыки", также подготовленную по инициативе ЮНЕСКО (*UNESCO Collection of Traditional Music of the World*), вошли 7 мугамов в исполнении Бахрама Мансурова<sup>2</sup>. Заметим это происходило в то время, когда Советский Союз был закрытой для Западного мира зоной, следовательно уделение мугаму особого внимания могло объясняться исключительно объективной причиной его самоценности. Музыкальная антология вызвала широ-

---

<sup>1</sup> Inna Naroditskaya. Song from the Land of Fire. Continuity and Change in Azerbaijani Mugham. New York & London, 2003, p. 234 <https://books.google.az/books?id=yP6Gz0-irUgC&pg=PA234&lpg=PA234&dq=mugham+UNESCO+1997&source=bl&ots=P-P6XmBb4V&sig=smeBREmJdQE7U1FQiyvYZqS4utY&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewjwMWERsLKAhWCjCwKHWCIDVcQ6AEIYDAJ#v=onepage&q=mugham%20UNESCO%201997&f=false>

<sup>2</sup> UNESCO Collection of Traditional Music of the World – Netherlands, 1975

кий резонанс, были написаны множество рецензий. Автор одной из них Марк Слобин писал, что азербайджанский мугам – первый образец, принадлежащий народу, проживающему в Советском Союзе<sup>1</sup>.

Автор, высоко оценив проект, реализованный при поддержке Союза композиторов СССР, характеризовал его как значительный этап в документировании международного Звука. Особо подчеркнем два важных момента этой лаконичной рецензии. Во-первых, становится ясно, что несмотря на вхождение Азербайджана в состав единой советской державы, в антологии мугам фигурирует именно как азербайджанский мугам. И как подчеркивает сам рецензент, азербайджанский мугам представляется как достояние мировой культуры и впервые получает международный резонанс. А во-вторых, из рецензии следует, что мугам характеризуется не просто как музыка, а как концентрированный сублимирующий «образ» международного Звука. То есть, он в большей степени рассматривается частью универсального Звука (в авторском тексте условно обозначенного как «Звук-Мысль»), чем субстрат исключительно этнической музыки. Стало быть, в познании универсальной Гармонии, глубинной сути единого Звука, мугам выступает как один из наиболее важных ориентиров. В исследовании феномена мугама отмеченный факт, безусловно, заслуживает особого внимания.

Еще через несколько лет, то есть в 1977 году спутниками NASA Voyager 1 (20 августа) и 2 (5 сентября) в цикле "Звуки Земли" (Music from Earth) азербайджанский мугам был отправлен в космос. В этом сборнике почти на 90 минут были собраны 55 приветствий на разных языках, 118 фотографий и 27 наиболее показательных образцов мировой музыкальной культуры. В числе примеров, предназначенных для налаживания связи между Землей и Космосом и доносящих до будущих поколений самые показательные культурные ценности Земли, есть и азербайджанский мугам, исполненный на балабане.<sup>2</sup>

В дальнейшем, после объявления Азербайджана независимой республикой, внимание к мугаму значительно возрастает как внутри страны, так и за рубежом. В 1999 году азербайджанский исполнитель

---

<sup>1</sup> UNESCO *Musical Anthology of the Orient: Vol. 24, Azerbaijan I*. By: Mark Slobin. *Asian Music* Vol. 2, No. 1 (1971), University of Texas Press, pp. 43-45. [http://www.jstor.org/stable/833813?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/833813?seq=1#page_scan_tab_contents)

<sup>2</sup> Music From Earth // <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/music.html>

мугама, Алим Гасымов, завоевывает первую премию Международного Музыкального Совета ЮНЕСКО. Отныне на государственном уровне предпринимаются необходимые меры по сохранению мугамного наследия и его широкой пропоганде. Эта работа системно стала осуществляться под руководством Первой леди Азербайджана, президента Фонда Гейдара Алиева и Фонда Культуры Азербайджана, ныне вице-президента Азербайджанской Республики, Мехрибан ханум Алиевой. Серийные циклы мероприятий, каждое из которых являлось особым историческим событием, сменяли друг друга. 7 ноября 2003 года азербайджанский мугам был объявлен ЮНЕСКО шедевром нематериального наследия человечества ("Masterpiece of Cultural Heritage of Humanity and Intangible Oral"), начиная с 2005 года, в Азербайджане стали проводиться конкурсы на лучшее исполнение мугама, в 2008 году азербайджанские мугамы были включены в Репрезентативный Список Нематериального Культурного Наследия ЮНЕСКО, 27 декабря 2009 года в Баку, в Национальном Приморском парке состоялось открытие Международного Центра Мугама. Среди перечисленных, столь значимых достижений событием, которое следует особо подчеркнуть, стало проведение в первый раз в 2009 году по инициативе Фонда Гейдара Алиева Международного музыкального фестиваля «Мир Мугама», ставшего в кратчайшие сроки традиционным. Важная роль этих событий видится в том, что на фестивалях мугам представлялся как исполнительская практика и как сфера науки. Причем в научном плане затрагивались не только теоретические вопросы, вопросы исполнительства, но и междисциплинарные ракурсы, например, связи музыки и поэзии, музыки и религии, философии мугама и пр., указывающие на многомерность изучаемой проблемы.

Любопытно отметить, что в результате многосторонних изысканий выявляются свойства мугамного мышления, перекликающиеся с избранной в настоящем Азербайджаном стратегией мультикультурализма. Так, замечено, что сколько бы ни был преисполнен феномен мугама национальным духом, в его сути изначально заложены и мультикультуральные предпосылки. Здесь следует особо подчеркнуть, что речь в данном случае идет не о том мультикультурализме, который отвергнут некоторыми представителями западной культуры, однозначно объявляющими гегемонию своей национальной культуры, а именно о мультикультурализме, демонстрируемым в настоящем политикой Азербайджана – как радушного признания других

культур, опираясь на испытанные временем надежные, глубокие корни своей культуры. Реализация этой идеи в Азербайджане не представляется проблематичной, так как именно корневой, мугамной системой разветвления, взаимодействий и взаимопроникновений различных разделов впоследствии интегрирующихся в единое целое – издавна обозначен в сознании масс «ландшафт» мультикультурализма.

Известно, что одно из удивительных свойств мугама заключается в способности вовлекать слушателя в захватывающий дух мир Гармонии, независимо от его национальности и вероисповедания. Несмотря на то, что мугам в настоящее время исполняется, как правило, на азербайджанском языке, который совершенно непонятен слушателю иностранцу, он оказывает на него свое завораживающее, возвышающее дух, облагораживающее воздействие. Невольно вспоминаются слова Мевланы Джелаледдина Руми:

*«Приди, приди, кем бы ты ни был, приди же!  
Будь ты неверный, огнепоклонник или язычник, приди же  
Наша обитель – это не обитель безнадёжности.  
Даже если ты сотни раз нарушил зарок, приди же!».*

Возвышение духа, как известно, цель суфийских ритуалов. Речь, однако, идет не только и не столько о конкретном суфийском характере мугама. Подразумевается проявление в мугамах универсальной сущности. Смысл заключается в том, что каждый феномен универсального характера наделен мультикультуральной природой. Это, вероятно, происходит от величия, могущества и щедрости его собственной духовной силы, которая настолько значима и ярко выражена, что втягивает в свою орбиту доброжелательности и толерантности любые иные культуры.

Другой показатель мультикультуральной природы мугама состоит в том, что он, по сути, является общей платформой как для восточного, так и западного мышления. Вспомним, что по своей форме, структуре мугам представляет собой нечто целостное, и каждый мугам-дестгах своей драматургией – вступлением, развитой сюжетной линией, кульминацией и завершением – сроден с симфоническим и оперным жанром. Отнюдь не случайно, первая опера на Востоке – "Лейли и Меджнун" У. Гаджибейли написана именно как мугамная. Представляется закономерным и то, что ведущей, «задаю-

шей тон» всем последующим оперным произведениям, написанным на основе синтеза Восток – Запад, является форма и содержание мугама. В этом случае скрепляющим два полюса фактором становится драматургия мугама, озвучивающая концепцию творческого вдохновения – озарения. Весьма примечателен и тот факт, что хотя после постановки "Лейли и Меджнун" число восточных опер стало расти, однако создание мугамной оперы до сих пор остается прерогативой Азербайджана в лице гениального композитора – ученого Узеира Гаджибейли.

Наконец, мультикультуральная сущность мугама проявляется еще и в том, что несмотря на наличие глубоких древних корней, он открыт и для современных тенденций. И это, естественно, что, как было выше отмечено, связано с универсальным принципом, лежащим в основе мугама как феномена культуры.

Напомним еще об одном факте, свидетельствующем об открытости мугама для культурных взаимодействий. В 1948 году Фикрет Амиров, сочинив "Шур" и "Кюрд Овшары", заложил основы жанра симфонического мугама. В дальнейшем многие азербайджанские композиторы создавали в этом жанре ценные произведения. Не вдаваясь в подробности, подчеркнем лишь то, что симфонический мугам, как и мугамная опера остается достоянием азербайджанской композиторской школы.

Еще один яркий пример изначальной укоренности мугама и его «мультикультурального» духа в национальном сознании: ещё в конце XX века выдающийся пианист Вагиф Мустафазаде заложил основу нового жанра – джаз-мугам. Это не только для мугама, но и для джаза было новшеством, почти революцией. Именно основываясь на мугаме, азербайджанский пианист не только использовал сроднившийся с Западом жанр музыки, но и смог создать его синтез с мугамом. Знаменательно, что в настоящее время одна из лучших исполнительниц этого жанра – его дочь, Азиза Мустафазаде, прочно завоевала в мире титул "принцессы джаза".

И еще один самый «свежий» убедительный пример дочернего родства мугама и азербайджанской культуры, а также его мультикультуральной сущности – не имеющее прецедента исполнение в апреле 2017г. в городе Амстердаме Нидерландским Королевским симфоническим оркестром, хором и солистами шедевра современной мировой музыкальной культуры – оратории «Пассионы по Насими» азербайджанского композитора Фирангиз Ализаде. Выне-

сенное на суд преимущественно европейских слушателей произведение создавалось композитором в рамках проекта «Amsterdam Royal Concertgebouw», посвященном музыке, сочиненной представителями различных конфессий (христианской католической, православной, буддийской и пр.). Мусульманский Восток впервые был представлен азербайджанской композиторской школой в лице композитора с мировым именем – Фирангиз Ализаде. Не останавливаясь подробнее на значимости события (что, вероятно, детально будет освещаться в периодических и научных изданиях), отметим лишь бросающуюся в глаза примечательность факта провиденческой «случайности» – звучания через множество тысячелетий после сочинения ре минорной токкаты И.С.Баха, интонационно связанного с мугамом Баяты-Шираз, мугама (исполняемого на скрипке) вновь сочетающегося с музыкой И.С.Баха (звучание кяманчи), совместно создающих атмосферу страдания и пафоса противостояния жизни и смерти в пространстве «Пассионов по Насими».

Все отмеченное свидетельствует о том, что мугам может быть доступным для всех слушателей, независимо от национального языка, религии, культурных традиций.

Отмеченные факты наряду с тем, что подчеркивают актуальность мугама, демонстрируют также его роль и место в мировой культуре. Иными словами, исследование мугама может открыть новый этап не только в истории и культуре Азербайджана, но и в мировой культуре. Естественно, что изучение столь актуального и значимого феномена требует особого подхода и методологии. В свете отмеченного, особая значимость настоящей монографии видится в предлагаемой автором концептуальной основе, учитывающей взаимодействие иррационального и рационального полюсов сознания, при преобладании в раннем прошлом внутреннего фактора мышления над внешним. Определяющее значение в постижении сути мугама имеет углубленность в специфику иррационального, духовного познания.

Для составления общей картины зарождения и развития мугама, главная исследовательская задача видилась в изучении проблемы с двух позиций. Первая, требовала осмысления сущностью стороны мугама, обусловившей его зарождение и выполняющей сквозную роль для культуры в целом. Далее, представлялось необходимым проследивание этапов его развития, прояснение обусловленно-

сти конструктивных параметров внутренними или внешними факторами.

Применяемые в работе методы исследования проясняют вопросы о том, насколько мугам исторически связан с жизнью азербайджанского народа – носителя этой традиции.

Согласно известному высказыванию мудреца Абу Турхана в отношении "непрерывности истории", если она для какого-либо народа на определенном этапе прервется, следующий этап его развития непременно должен будет начинаться с нуля. В этом смысле изучением корневой системы мугама в тесной связи с проблемой самоидентификации азербайджанского народа, создается основа для восстановления и прослеживания всех этапов и звеньев его исторического развития. Иными словами, мугам выступает каналом связи с ранним прошлым, другим способом и языком доносящим до нас историческую летопись. Следовательно, углубленное изучение истории мугама, может открыть новые возможности для освещения истории азербайджанского народа под иным, превосходящим прежний, углом зрения.

Попутно заметим, что именно с занятой автором монографии позиции становится возможной правильная постановка вопросов и решение задач, непосредственно связанных с мугамной исполнительской практикой.

В авторском видении мугам представляет собой нечто большее, чем то, что сегодня понимается под словом музыка. Мугам – это, прежде всего, духовный процесс, движущая сила, формирующая мышление народа, сохраняющая динамичность его мышления. Именно с этой точки зрения выявляется как собственно специфичность мугама, так и проясняется его роль в формировании мышления и в целом системы ценностей азербайджанского народа.

В авторском тексте прослеживаются четыре блока вопросов:

а) мугам как духовное ядро мировой культуры. Здесь развита мысль о системообразующей роли мугама как типа мышления;

б) мугам как базисная система традиционной культуры Востока, где впервые ставится и освещается чрезвычайно важный и сложный вопрос концептуального содержания музыкальной геометрии и числа, выраженных принципами структурирования и другими параметрами мугамного духовного текста.

с) мугам как проявление этнической культуры (в рамках традиции). Значимость затрагиваемых вопросов определяется тем, что от-



веты на них позволяют в дальнейшем по иному осмыслить и решить глобальные вопросы, например, такие как взаимодействие культур Востока и Запада, музыки и религии, «музыкальной сущности философии» (С.Ф.) и пр.

d) как базисное проявление азербайджанской культуры, где мугам рассматривается в свете национального мышления и национального духа.

Каждый изучаемый блок вопросов с восточных мировоззренческих позиций освещается на протяжении всего изложения авторского текста и представляет собой новый шаг в исследовании мугама.

Большинство проводимых научных работ до сих пор освещали мугам преимущественно как основу азербайджанской музыкальной культуры. Можно, разумеется, воспринимать мугам исключительно как одно из проявлений конкретной национальной культуры. Однако следует учесть, что не всякая этническая музыка может рассматриваться частью универсальной Гармонии. Зачастую она развивается и продолжает свое существование исключительно в рамках этнической музыки, не выходя за ее пределы. А мугам — это проявление Целого в части, то есть является выражением Универсального в этнической культуре. Феноменальность мугама, следовательно, заключается в том, что процесс проникновения в его сущность, сопряжен с возможностью перехода от познания единичного к постижению Единого Целого. С этой точки зрения, закономерным представляется то, что мугам, с одной стороны рассматривается как фундамент национальной азербайджанской культуры, а с другой — основа мировой культуры.

Другая сущностная сторона авторских суждений — рассмотрение мугама как мышления. Идея о связи и обусловленности культуры типом мышления не нова. В работе, однако, прослеживается мысль о том, что мугам как событие культуры больше, чем продукт какого-либо мышления: мугам как явление и как определенный тип мышления сам инициирует культурные события, обуславливает их. Иными словами, мугам является проявлением универсальности и концептуальности мыслительного процесса через музыку. В этом смысле мугам предстает как уникальная форма — процесс, располагающая своими способами и «техникой» познания.

Известно, что познавательный процесс строится на взаимодействии двух полюсов — рационального и иррационального. Феноме-

нальность и уникальность мугама заключается в том, что он включает в себя оба полюса. Издавна сфера мугама рассматривалась как наука – претворение, художественная традиция, позже как искусство. Ценность настоящего исследования состоит в том, что разграничивая эти стадии развития мугамной мысли оно дает логически обоснованный ответ на множество дискутируемых вопросов, связанных как с пониманием самого слова «мугам», так и четким осознанием предмета исследования, вследствие чего автором впервые предлагается дефиниция мугама как феномена культуры.

По поводу новизны и плодотворности авторских суждений отметим и то, что до недавнего времени познание размежевавшись на гуманитарные и точные области, признавало в качестве научного исключительно рационально логический способ познания. Иррациональной форма познания, как особенность восточного мышления не принималась во внимание даже при изучении традиционных явлений восточной культуры, в том числе и мугама. Отождествляемое с мистикой оно оставалось за кадром исследовательского объектива. Между тем, иррациональное познание, будучи более широким и сложным понятием, не может однозначно приравниваться к мистике. Впрочем, мистика, не подразумевающая рациональное восприятие, присутствует, иной раз, не только в иррациональном, но и в рациональном познании. В этом убеждают и некоторые источники, где указывается на то, что «ни одно из учений великих мыслителей-рационалистов не было свободным от мистики, не отрицало Бога и божественного откровения, в решении проблем не было до конца последовательным, где-то сознательно или бессознательно, сдавало позиции агностицизму, субъективному или объективному идеализму, иррационализму и религии».<sup>1</sup>

Из переплетений иррационального (внутреннего) и рационального (внешнего) сторон соткана канва драматургии мугам-дастгяха. Исполнительская практика подразумевает, с одной стороны, рациональное конструктивное мышление – знание правил структурирования формы мугам дастгяха. С другой стороны, мугам содержит духовно воспринимаемые не передаваемые словами провиденческие смыслы, создающие связь с идеальным, божественным миром.

---

<sup>1</sup> Методологические вопросы истории развития средневековой философии народов Закавказья. Баку: Элм, 1982, с. 47

Несомненная заслуга автора настоящего труда заключается в том, что характеризуя природу ритуального мышления, его специфику, она, по сути, переводит научный поиск в изначальное восточное русло.

Публикуемый материал содержит множество заслуживающих специального внимания и разбора идей. Ограничиваясь, однако, предполагаемыми рамками вводного слова, специально оговорим еще одно положение касающееся ценности мугама как выразителя национального мышления и национального духа.

У многих народов Востока имеются различные виды мугама – арабский и турецкий макам, узбекский и таджикский маком, уйгурский мукам, казахский кюй, иранский дастгах, индийская рага и т.п. при всем сходстве родственных мугаму инонациональных музыкальных форм, они в среде своего бытования считаются одним из форм традиционной музыки, одним из способов соприкосновения с Тайной. В Азербайджане мугам, одновременно, является духовным источником и системообразующим началом национальной культуры в целом. Не удивительно, что и в узко музыкальном ракурсе мугам представляет собой своего рода эталон национального музыкального мирозерцания и мировосприятия. Так, азербайджанские народные песни, в том числе композиторские песни сочиняются именно на ладовых, ритмических, интонационных нормах развития, свойственных определенному мугаму, будь то Раст, Сегах или Баяты Шираз и др. Интересно, что музыкальные произведения, выходящие за рамки узаконенных традицией правил, оказываются чуждыми духу народа, не могут стать родными, востребованными и со временем забываются. Особо подчеркнем и то, что это обусловлено не доминирующим характером мугама как музыкального жанра, а тем, что он составляет основу мышления, определяет его ритм и верную в плане национального самосознания ориентацию.

Обращает на себя внимание и следующий любопытный факт: мугам нередко сопровождает выразительное чтение высокого стиха. Тематика, размер стиха не имеют значения. Это могут быть стихи о Родине, о разделенной или неразделенной любви и пр. В основе стиха может быть и силлабический, и квантитативный «аруз»-ный метр. Главное заключается в том, что под мугамную музыку возможно читать исключительно пропитанные национальным духом стихи.

В отношении указанного факта уместно затронуть и diskutируемый вопрос о национальной исконности отдельных мугамов и их разделов при преобладании в их названиях арабских и персидских слов. Каждое из них, учитывая, что названия на протяжении всей истории подвергались определенным изменениям – может стать предметом отдельного изучения и обсуждения. Есть, однако, и другая, не вызывающая сомнений сторона. Если абстрагировавшись от названий, сосредоточиться не на внешних, а на внутренних, присущих им имманентных свойствах, выражаемых кинетикой и колоритом звучания, ритмом, ладо интонационными особенностями, общим духовным настроем – национальная подлинность азербайджанских мугам-дастгяхов не будет подвергаться сомнениям. Это обусловлено тем, что каждому народу присущ определенный ритм мышления, который особенно тонко проявляет себя в музыке. В этом смысле, сформировавшееся мнение о том, что «...музыка – самое абстрактное из всех видов искусств, но именно в музыке менталитет, традиции того или иного народа выражаются наиболее полно»<sup>1</sup> – вряд ли может вызывать возражение.

В отношении затрагиваемого ракурса проблемы, также любопытно заметить, что на определенном промежутке времени персидский язык и культура занимали доминирующее положение, вследствие чего знаменитые азербайджанские поэты – мыслители того времени создавали свои литературные шедевры именно на персидском языке. Однако, на примере немеркнувших произведений Низами Гянджеви, написанных на фарси, в частности, его «Хамсе», можно убедиться в том, что по ритму и динамике развития мысли, по содержащемуся в ее звучании смысловому строю, по общему духовному колориту они принадлежат перу азербайджанского поэта-мыслителя.

Следовательно, наличие арабо-персидских слов как в письменной литературе, так и в азербайджанских мугамах, никак не является основанием для сомнений по поводу содержащегося в них исконно национального духа.

Обобщая изложенное, отметим, что настоящее исследование, посвященное мугаму, имеет исключительно важное значение для дальнейшего полномасштабного многостороннего его освещения,

---

<sup>1</sup> Агеева Н.Ю. К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки // <http://www.synologia.ru/authors-126>

прежде всего потому, что именно в предлагаемых ракурсах история мугама предстает достоверной, логически умопостигаемой. А это значит, что данное издание может служить богатым и ясным источником для новых разносторонних научных изысканий.

По мнению азербайджанского философа Салахаддина Халилова, в общем культурном развитии существуют «узловые точки». Они бывают двух видов. – «Одни из них являются завершением предыдущей линии и переходом к новой линии развития. Другие, служат развилкой от узловой точки и прорастанием новых ветвей».<sup>1</sup> Личности или феномены, ставшие такими "узловыми точками" в истории философии, изменившие вектор развития мысли, создавшие новые импульсы в раскрытии загадок прошлого, также могут рассматриваться «узловыми точками», выводящими научный поиск на новый уровень, оставаясь в поле постоянного, вечного. Это можно назвать также и миссией мыслителей или феноменов – не дать линии развития человечества отдалиться от притяжения единой Идеи и затеряться. Предлагаемый читательскому вниманию труд, по кругу затрагиваемых в нем вопросов, по подаче материала и подхода к нему, по новизне взглядов, по их обоснованности также может стать развилкой от «узловой точки», дающей разветвление не только в рамках отдельной дисциплины – музыковедения, а, учитывая многомерность и масштаб проблемы – отправной точкой широкого междисциплинарного разветвления. Если это произойдет, не исключено, что важность и значимость научного осмысления феномена мугама в недалеком будущем, выйдя за пределы Азербайджана, примет мировой масштаб.

*Теймур Керимли,*  
*академик*

---

<sup>1</sup> Xəlilov S. Elm haqqında elm Bakı, “Azərbaycan Universiteti” nəşriyyatı, 2011, s.164

# І. ЕЩЕ РАЗ ОБ ИСТОКАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМ-ДАСТГЯХА

## В ПОИСКАХ ИСТОКА

### Диагностика изучения проблемы

*«Музыка есть искусство искусств и наука всех наук; она содержит внутри себя источник всего знания».*

*Хазрат Инайят Хан (1882-1927)*

### 1.1. Прародина мугама Азербайджан

*«Но только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнения рук, но разумом».*

*Северин Бозэций. Понимание музыки*

**Н**ачалом любого научного поиска, касающегося глубинного исследования того или иного организма было и остается изучение его генезиса. Без научного представления о предпосылках, обусловивших возникновение и формирование конкретного веками живущего явления культуры, невозможно глубокое постижение его сути и особенностей. Это наиболее значимо для базисных форм традиционной культуры, озвучивающих сам принцип жизни, к каковому относится мугам.

Культурная традиция, как любой развивающийся организм имеет свою биологическую среду, благоприятствующую его оптимальному функционированию и проявлению «репродуктивного» потенциала. Для мугамной традиции таковой была и остается культура Азербайджана. Бесспорным подтверждением этой мысли служит не

только очевидная пропитанность каждой ее грани мугамным концептуальным содержанием, но и неопровержимый факт связи самой «репродуктивной» способности мугама с биокультурной средой Азербайджана. Именно в азербайджанской культуре закодированный в содержании мугам-дастгяха перекрестный ритм внутренне-внешнее порождает в период синтеза культур Восток-Запад такие явления, как мугам – опера, мугам – симфония, мугам-кантата, мугам – балет, мугам – джаз и пр., что подтверждает мысль об изначальном соответствии «духовного климата» Азербайджана необходимым параметрам обеспечивающим «репродуктивность» мугамной концептуальной мысли – идеи.

О неразрывной связи культуры Азербайджана с мугамной традицией свидетельствует и богатая прославленными именами школа вокалистов – ханенде. Учитывая, что с ранних времен именно голосом озвучивался духовный текст, а также определяющее значение речевой интонации в мугамном исполнительстве – высокий уровень его представленности поколениями вокалистов – ханенде (одно только перечисление имен которых потребовало бы отведения ему в работе специального места) служит еще одним бесспорным подтверждением изначальной укорененности мугамной традиции на земле Азербайджана.

Заслуживает внимания и то, что в рамках единичной азербайджанской культуры четко прослеживаются все фазы «взросления» мугамной традиции с сопутствующими этому процессу трансформациями, разветвлениями, обновлениями и прочими изменениями. Создается впечатление, что в масштабах культурной целостности родившаяся в географическом пространстве исторически названной Азербайджаном, мугамная мысль в глобальном измерении выполняла функцию, аналогичную функции майе в мугам-дастгяхе. Как инвариант – «майя» в структуре мугам-дастгяха, творческая мысль-идея в статусе единого духовного концептуального ядра, совершая виражи и расширяя свою географию, трансформируясь в иные живущие самостоятельной жизнью смыслы, в стадии своей максимальной отдаленности от первоистока, вновь возвращается туда, откуда начиналось движение. Мировое признание азербайджанского мугам-дастгяха, пристальное внимание к нему со стороны научной общестственности, а также предлагаемое в итоге настоящего исследования читательскому вниманию рациональное понимание закодированного принципом структурирования формы иррационального кон-

цептуального содержания мугам-дастгяха и, в связи с этим, открывающиеся перед учеными новые горизонты в постижении универсального Смысла на стыке духовного и физического миров – не это ли признаки возвращения мугама на свою первородину?

В свете излагаемого закономерным представляется то обстоятельство, что в переходных судьбоносных для страны периодах именно проблема мугама становилась ключевой, требующей к себе повышенного внимания. За сравнительно короткий исторический промежуток азербайджанская культура пережила два таких периода – один из них рубеж XIX–XX вв. – период советизации Азербайджана, второй нынешний переходный период – XX–XXI вв. – время становления суверенной Азербайджанской Республики. Если в первом случае сложившейся исторической ситуацией была продиктована задача адаптации мугамной традиции к провозглашенным революцией новым культурным ценностям, то максимальным вниманием к мугамному наследию в текущем времени решается задача возвращения народа к корням, к единому духовному истоку.

Сегодня веками копимой духовной силой, содержащейся в мугамной традиции, задан тон современному культурному строительству, совмещающему многовековой опыт поколений и веяния нового времени.

В длинном ряду предпринимаемых в настоящее время разносторонних, значимых мер по восстановлению и развитию мугамной традиции, особое место отводится проводимым раз в два года международным фестивалям и входящим в их программу симпозиумам. В дни фестиваля на творческий поиск участников фестиваля настраивает согласованное с исторически сложившейся формой развития мугамной традиции совмещение науки и практики, что, к тому же, оттеняется атмосферой праздника Новруз – дня равноденствия и нового года по мусульманскому календарю. (О примечательности этого факта с научной точки зрения речь пойдет позже).

Оглядываясь из сегодняшнего дня в недалекое прошлое, складывается впечатление, что с годами возрастающий интерес к проблеме мугама, без давно востребованного необходимого прорыва в ее изучении, достигло в определенное время «критической отметки», прохождение через которую требовало, прежде всего, принятия во внимание особенности раннего мировосприятия породившего мугам и, соответственно, выработки согласованной с ним методологии. Преобладание в современных научных разработках ев-



ропоцентристских установок, объясняет слабую эффективность исследований, нацеленных на решение сущностных вопросов, прежде всего, вопроса об истоке мугамной традиции.

События XXI века востребовавшие раскрытие глубинного потенциала мугама как источника мудрости, единства и духовной силы азербайджанского народа, стимулируют к новым творческим свершениям, направленным на его сохранение и развитие. Спектр изучаемых вопросов, их постановка, результаты исследований свидетельствуют о том, что поставленная цель разностороннего научного постижения феномена мугама на современном уровне только начинает набирать высоту. Предстоит без предвзятости и навязанных извне стереотипных установок, необоснованных теоретических клише, по-новому осмыслить путь становления духовной целостности отдельного народа, что, учитывая его древнейшие исторические корни, может открыть новые перспективы для дальнейших поисков нацеленных на создание целостной картины духовного пути, совершаемого человечеством, названной академиком – композитором XX в. Б.Асафьевым «эпопеей познания жизни».

Сегодня интерес научной общественности ко всестороннему изучению феномена мугама подогревается также кардинальными изменениями происходящими как в музыкознании, так и в науке в целом. Внимание ученых различного профиля вновь сконцентрировано на вопросах универсального характера. Ныне, как и на заре истории, человечество находится в напряженном поиске решения глобальной задачи, связанной с мироустройством, с уяснением места и функции человека в планетарном мире. Замечено, что как и в далеком прошлом, на данном этапе развития мысли особую значимость приобретает проблема сознания человека, решение которой, как прогнозируют ученые, неминуемо приведет к смене существующего мировоззрения. О грядущих радикальных изменениях в сознании людей будущего, для которых одним из главных «видов сырья» будет информация, «включающая в себя художественное воображение» – возвещает американский футуролог Э.Т.Тоффлер.<sup>1</sup> Развитие мировой науки, осуществляемое включенностью в качестве инструментов познания рационального и иррационального полюсов сознания, уже сегодня приносит свои плоды. В поле зрения ученых в настоящее время находится изучение акустических данных и их

---

<sup>1</sup> Toffler A. The Thrid Ware. Toronto, 1988.

воздействия на самоорганизацию материи (в физике, биологии, химии). Результаты проводимых в различных областях науки исследований дают основание предполагать, что недалек тот день, когда подобно Мастерам из романа Г. Гессе "Игра в бисер", акустическими средствами будут воспроизводиться структуры многообразных организмов являемого мира. Во всяком случае, уже на современном этапе выход на новый исследовательский уровень по освоению окружающего мира связывается с возрастающей ролью музыки как сферы науки.

Из изложенного напрашивается вывод о значимости феномена мугама не исчерпывающейся одной лишь необходимостью восстановления и сохранения этого наследия как духовной ценности, а также задействованностью его энергетического потенциала в качестве стратегического культурного ресурса государственной идеологии, но и как источника научного знания, способного вывести отечественную науку на новые передовые рубежи.

Возвращаясь, однако, к вопросу о необходимости рассмотрения проблемы мугама с иного, намного превосходящего прежний, угла зрения, с широким охватом различных сфер знания, предпримем попытку изложения авторской позиции, которая предположительно обозначится в процессе разбора упрочившихся за многие годы, а потому не подвергающихся сомнению исследовательских клише, связанных с истоком мугама.

## **1.2. Критический взгляд на развитие научной мысли о мугаме в XX в.**

*« ... возрождение нашей эпохи должно начаться с возрождения мировоззрения»*

*А.Швейцер Культура и этика*

Существует немало примеров научных работ, в которых продукт многовекового музыкального творчества рассматривается как итог и авторы, освещая «родословную» конкретной формы, довольствуются фиксацией его раннего происхождения. Даже проявляемый иной раз высокий профессиональный уровень научного поиска, владение техникой конструктивного ана-

литического разбора изучаемого текста, не спасает исследование от схематичности, так как основные «механизмы» творческого мышления, обуславливающие жизнь конкретной музыкальной формы, остаются не вскрытыми. Отмечаемое в полной мере относится к исследованиям по проблеме мугама. Несмотря на большое количество научных изысканий, рассматривающих те или иные аспекты этой многомерной фундаментальной проблемы, мугам так и остается по сей день неизученным во всей полноте его проявлений феноменом азербайджанской, в целом восточной традиционной культуры. В исследованиях по мугаму, касающихся различных сторон этого грандиозного по своей значимости явления национальной культуры, все же есть недосказанность, так как при конкретизации особенностей формы, при всей серьезности структурного анализа, рассматривающего логику мелодического развития, не изученными остаются побудительные мотивы, объясняющие их специфику.

В отечественном музыкознании советского периода делались неоднократные попытки освещения генезиса мугама. Однако, сегодня можно с сожалением констатировать, что продолжительное время большинству авторов так и не удавалось оторваться от ставшего трафаретом мнения, что истоки мугама следует искать в «простых» фольклорных формах. На основании раз высказанного и упрочившегося за годы мнения возникает тезис: мугам, унаследовав обрядово-песенные, инструментально-танцевальные интонации различных фольклорных явлений, впоследствии, в процессе «взросления», оказывает встречное воздействие на их интонационную сферу. Несмотря на то, что отдельные авторы порой все же задавались уместными вопросами, как например, «разительного несходства яркого мелодизма азербайджанской народной песенности, с одной стороны и речитативного декламационного характера интонирования мугамов, с другой»<sup>1</sup> – преодолеть общую инерцию мышления, строящуюся на доступной для большинства логике «от простого к сложному» им все же не удавалось. Интегрирующая природа мугама, заключающая признаки всех форм и жанров азербайджанской национальной музыки послужила причиной причисления последних к истокам мугама (действует европейский принцип познания-обобщения, складывающийся в парадигму «единство множественного»), хотя очевидная обратная связь: наличие элементов мугама во всех

<sup>1</sup> Мамедова Р. «Azərbaycan muğamı», Bakı-Elm, 2002, 126-139

формах и жанрах народной музыки никогда не подводила к противоположному выводу – рассмотрению мугама как единого истока всего копимого веками духовного богатства (позиция согласующаяся с восточной мировоззренческой парадигмой – «множество единого»). Такая возможность изначально отвергалась, так как мугам – развитая, крупная форма, по убеждению специалистов, являясь детищем более позднего времени, по сравнению с миниатюрными формами, такими как песня, танец и, соответственно, занимающий более высокую ступень в общей иерархии музыкальных жанров – не мог быть истоком. В предлагаемой хронологии формирования жанров авторы избирают в качестве основного аргумента более сложную структуру мугама, внушительные масштабы формы в целом. Иного рода доводы, объясняющие их позицию, такие как проявляющееся в мугаме более зрелое мышление – легко опровергается детальным анализом миниатюрных, в том числе обрядовых форм, в большинстве своем также свидетельствующих о достаточно развитом музыкальном мышлении. Естественно, что в песнях оно проявляется в той степени, в какой позволяют рамки миниатюрной формы, а в мугаме – внушительной по масштабам структуры. Из сказанного следует, что и миниатюрные формы, и мугам, пройдя долгий путь развития, усложняясь, демонстрируют высокий уровень национального мышления выраженного разнообразием форм, богатством музыкального языка. В данном случае вызывает сомнение не сам процесс интонационных взаимовлияний, что вполне естественно, а предполагаемая не согласованная с существовавшими мировоззренческими, историческими и пр. реалиями последовательность подобных взаимодействий и взаимообменов. Установить факт интонационных взаимосвязей различных форм национального музыкального творчества зачастую гораздо легче, чем ответить на вопрос какова первооснова и логика этих взаимоотношений.

Помимо идеологической мотивированности исследовательского поиска, заведомо исключаящего наиболее значимую для глубокого понимания сути мугама – духовно иррациональную сторону проблемы, (как нестыкуюющуюся с атеистическим мировоззрением) отсутствие иных исследовательских подходов видится прежде всего в перебазировке научной мысли о мугаме (в целом музыки) на европейскую платформу, имеющую иную парадигматическую установку и рассматривающую музыку, одновременно мугам, исключительно как категорию искусства. В сложившейся ситуации мугам как одна

из форм монодийной музыки (прежде, иной раз и ныне, ошибочно приравниваемой к одноголосию) автоматически причисляется наряду с песнями и танцами к фольклору. В дальнейшем совместными усилиями специалистов по восточному музыкознанию мугаму, как и другим аналогичным формам восточной традиционной культуры (макаму, макому, шашмакому) придается соответствующий ему, более высокий статус профессиональной музыки устной традиции.<sup>1</sup> С занятых позиций синтез музыкальных культур в дальнейшем рассматривается исследователями не только как взаимодействие национальной фольклорной практики и европейской композиторской музыки, но, прежде всего, двух разных концепций профессионализма. Впрочем, как сфера профессиональной музыки (подразумевается зарождающаяся композиторская школа) мугам фигурирует задолго до этого в уникальном по своей значимости не только для азербайджанской, но и мировой культуры исследовании У.Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки».<sup>2</sup> Научный труд, во многом предопределивший дальнейшую судьбу национальной классической композиторской музыки, одновременно представляет образец органичного сплава веками копимого опыта восточного и европейского ладового мышления. (Факт заслуживающий более детального анализа). В результате, в «гостеприимно распахнутые двери» национальной музыкальной культуры вошли (а не ворвались, сметя ее) ритмо – смыслы нового времени, иной культуры. Примечательность факта состоит в том, что точкой пересечения и органичного преломления восточной и европейской культурных парадигм стала мугамная ладовая основа. Именно мугамный ладовый принцип структурирования формы стал «дверью» распахивающейся в обе стороны.

Специально оговорим следующее – несмотря на то, что воспитанный восточной системой музыкальной науки и практики и впи-

---

<sup>1</sup> В этом существенную роль сыграли проводимые в Узбекской ССР симпозиумы, посвященные исследованию восточной музыкальной классики. См. «Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность» (Ташкент, 1981), «Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность», (Москва, 1987).

<sup>2</sup> Начинания У. Гаджибейли трудно переоценить, учитывая открывающиеся перспективы – создания единой основы для изучения мировой музыкальной культуры, одновременно для постижения удельного веса музыки в контексте всех научных знаний.

тавший в себя их глубину и значимость, У.Гаджибейли создает свою адаптированную к реалиям времени ладовую теорию исключительно для композиторского творчества<sup>1</sup>, она становится, одновременно, теоретической основой для научных исследований по традиционной музыке. И в дальнейшем зарождающееся музыковедение (позже этномузыковедение) в своем развитии «держит курс» на освоение европейских норм и позиций в освещении различных музыкальных явлений. В результате, в изначально установленном У.Гаджибейли равновесно симметричном соприсутствии двух культурных парадигм со временем происходит перекося в сторону западноевропейского музыкознания. Если использование опыта европейского музыкознания (методов исследования, формулировок и терминологического аппарата) в освещении композиторского творчества приносит преимущественно ожидаемый результат, то аналогичный подход к различным формам традиционной музыки, в частности мугаму, порождает не соответствующую восточному мировоззрению и звуковому мировосприятию, упрощенную трактовку их содержания, глубины и значимости. Веками вынашиваемая и бережно хранимая восточными народами многомерная, целостная «звуковая картина мирового процесса», откристаллизовавшаяся в азербайджанской культуре в совершенную форму мугам-дастгяха, длительное время изучается однопрофильно и исключительно в рамках искусства. И даже в этом узком ракурсе нередко сухо теоретизируются лишь внешние параметры мугамного текста. Аналогичная ситуация складывалась и в других странах советского Востока и связана она была не только с текущими проблемами перекраивания и «упорядочивания» культурного пространства в соответствии с новыми историческими реалиями, идеологическими установками, но и, вероятно, закономерностями всеобщего духовного развития, о чем подробнее речь пойдет несколько позже.

Со временем круг вопросов, относящихся к исследованию мугамного наследия заметно расширяется. Факторами провоцирующими научный поиск к расширению спектра изучаемых вопросов становятся творческие озарения азербайджанских композиторов интуитивно и осознанно воссоздающих в своих произведениях дух му-

---

<sup>1</sup> Предназначенность предлагаемой ладовой теории для композиторской практики оговаривается автором труда. У.Гаджибеков «Основы азербайджанской народной музыки» Изд. АН Азерб.ССР, Баку, 1945,6

гама, а также растущий научный интерес к проблеме специалистов сопредельных областей знания – филологов, философов, искусствоведов и др.<sup>1</sup> Одновременно в поле зрения музыковедов включается преимущественно остававшаяся до того времени в тени средневековая наука о музыке. Показательный пример – публикация монографии «Музыкальная наука Азербайджана XIII–XX в.в.» З.Сафаровой, сыгравшая важную стимулирующую роль в изучении средневекового научного наследия в Азербайджане.<sup>2</sup>

К этому времени четко обозначаются позитивные и негативные стороны нового этапа развития национальной музыкальной культуры. Позитивные стороны поры синтеза культур – массовая тяга к знанию, доступность, преимущественно открытость сфер науки и в целом мировой культуры для их изучения подготовленными за эти годы специалистами с разносторонним образованием. Негативные – разрыв связи с восточной концептуальной основой познания – просвещения и, как следствие, переориентация научных поисков по национальной традиционной музыке с опорой на европейский научный фундамент, в итоге недопустимое размежевание в прошлом неделимого единства науки и практики в исследовании базисных явлений традиционной культуры, отныне живущих в различных темпоральных мирах, а также дифференцированное рассмотрение традиционных форм исключительно в рамках искусства. В результате в музыковедческой науке формируется несколько отстраненный взгляд – «взгляд извне», в подходах к изучению традиционного музыкального наследия. Исследования рассматриваемого периода, при всей их значимости, базирующиеся на европейской концепции познания, по сути, разделяют позицию ориенталистики, изучающей «экзотику» Востока. Не отрицая роли российских исследователей,

---

<sup>1</sup> Г.Абдуллазаде «Философская сущность азербайджанских мугамов» Язычи, 1983, Н.Алекперова Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Азербайджанское государственное издательство, Баку, 1995; К.Буяяззаде «Тасаввуф и мугам» Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама», 2009, 105, З.Кули-заде «Мугам как проявление и постижение философии всеединства», Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама», 2009, 263, Т.Керимли «Поэтические особенности текстов азербайджанских мугамов»,там же,.246, Р.Гусейнов «Мугамное искусство, направляющие и формообразующие функции классической поэзии» там же, 180.

Особо отметим вклад Асиф Ата сделавшего уже в XXв. дух мугама, дух творчества своей религией.

<sup>2</sup> З.Сафарова «Музыкальная наука Азербайджана» Баку, 1988

известных музыкальных востоковедов – В.М.Беляева, В.С.Виноградова, В.М.Кривоносова, внесших ощутимый вклад в освещение азербайджанской традиционной культуры, необходимо однако отметить, что их начинания, имеющие плеяду последователей, знаменовали новый этап в развитии научной мысли о музыке в рамках музыковедческой «специализации». Отныне синтез культур в научной сфере, осуществляемый вначале мыслителями У.Гаджибейли и его соратником А.Бадалбейли, осознававшими мугамную культуру, как квинтэссенцию восточной концептуальной мысли (отсюда, вероятно, разносторонность их творческих проявлений), и обладавшими помимо музыкальных философскими, литературными, поэтическими, лингвистическими и прочими многосторонними знаниями, владением как «старо» азербайджанским (имеется в виду арабская графика), так и восточными языками (арабским, персидским) – пока, к сожалению, не получило в азербайджанском музыковедении равнозначного продолжения. Последствия, «тектонических сдвигов» происходивших в культуре Азербайджана, которыми изобиловало советское атеистическое время, искоренявшее любую форму привязанности к исконно бытующим в народной среде сегментам духовности, относя их к проявлениям религиозности, сказались и на национальном сознании, переориентированным за эти годы на дискурс внешнего мира. В итоге, непрерывная нить, на которую веками нанизывались «жемчуга» сакральной науки и практики обрывается, соответственно, теряется преемственность в развитии восточного музыкознания. Усилия музыковедов – источниковедов, направленные на ее восстановление, пока, к сожалению, не привели к конечному результату – декодировки текста, начертанного лекалами сакральной науки, основанной на концептуальности мирового процесса, доносимой геометрией и числом и считываемой иррационально-рассудочным восприятием. Сосредоточившись на том, что под «мировым процессом» подразумевается созидание мировой Гармонии, можно оценить степень важности решения этой основополагающей проблемы в наше, предельно накаленное, конфликтное время, не только во имя развития науки (или наук), но в первейшую очередь во имя сохранения жизни на Земле.

Вынесенное из ритуальной практики сакральное знание во всех своих обличьях, прежде всего, как наиболее действенная мугамная исполнительская традиция, выполняла свою интегрирующую, репродуктивно созидательную функцию. Вот почему, когда двери во-



сточной науки наглухо закрылись перед последующими поколениями, именно мугамная исполнительская практика по-прежнему оставалась фундаментом их (поколений) гармоничного духовного роста. Проникновенное, одухотворенное исполнение мугам-дастгяха азербайджанскими устадами, как бывало и раньше, открывало иной план бытия, где соприисутствовали ушедшее и нарастающее, узнавалось неподвластное времени универсальное и исконно свое. И все же, при всей значимости роли исполнителей – практиков, мугамная традиция замыкаясь на поле художественного восприятия, без опоры на проповедуемую средневековой наукой корректирующую и регламентирующую исполнительскую практику теорию концентрических «ритмических кругов», начинает терять свои изначальные позиции гаранта сбалансированного духовного роста. Внесистемный расход, веками копимого духовного потенциала, ведет к чреватому последствиями снижению жизненного тонуса мугамного творчества. Со временем усугубляющим ситуацию фактором становится значительное сужение пространства, в котором циркулировала мугамная мысль – исчезновение не вписывавшихся в советский образ жизни элитарных собраний – «меджлисов», одновременно запрет на проведение отдельных ритуально-обрядовых церемоний (даже календарного новогоднего обряда «Новруз»), словом, всего того, что создавало атмосферу динамичного духовного поиска, являлось памятью духовных состояний, переплавляемых в ритмо – интонационные, ритмо-тембровые смыслы мугамного текста и тем самым способствующих «натяжению» бурдонирующей в нем философской струны, озвучивающей тему «жизнь-смерть».

Некоторое время действует инерция передачи последующим поколениям сохраняемых в памяти уставов правил совершенствования исполнительского мастерства, на первых порах осуществляемой в средних образовательных учреждениях, в дальнейшем и в ВУЗ-ах, где мугам, лишенный своей ритуальной «биологической» основы (даже при сохранении изустной формы передачи музыкального текста), преподается как одна из дисциплин музыкального искусства. Накопленные за годы советского музыкального образования теоретические знания не играли, по сути, сколько-нибудь значимой роли в профессиональной подготовке исполнителя мугама. Артистическая судьба его зависела от Свыше дарованного таланта, от воспитавшей его среды, учителя-устада, от его интуиции и восприимчивости к содержащимся в мугамном тексте духовным кодам.

Десакрализация науки и практики, их раздельное существование, крайне негативно сказывающееся на жизни мугамной традиции, в совокупности с современными реалиями – влиянием родственной по эмоциональному настрою инациональной музыки, а также вторжением в звуковой мир национального восприятия тиражируемой музыки «широкого потребления», рассчитанной не на работу мысли, а на «свободу» от мысли – создавали нездоровый экологический фон, пагубно отразившийся на жизни мугамной традиции. В результате стали расшатываться каноны традиции, руководствуясь которыми на протяжении столетий каждое новое поколение становилось связующим звеном в единой, непрерывной цепи творческих преобразований и гармоничного национального культурного роста.

Сложившаяся в настоящее время историческая ситуация – обретение Азербайджаном суверенитета, оказываемая невиданная поддержка государственных лиц, всемерно содействующих возрождению и сохранению мугамной традиции, предоставляют реальный шанс для восстановления осязаемо подорванного за долгие годы внесистемной жизни «здоровья» мугамной традиции, требующее неотложного содействия как музыкантов – практиков, так и исследователей широкого профиля, ставит в качестве первостепенной задачу осознания первопричины возникновения мугама как феномена культуры. Степень сложности и значимости поставленного вопроса определяется тем, что, учитывая «почтеннейший» возраст мугама, относящегося, по сути, к началу совершаемого человечеством духовного пути, то речь идет не только об истоке мугамной культуры Азербайджана, а о начале мировой культуры, оставившей глубокий след в культуре Азербайджана. Решение задачи непомерно тяжелой не только для одного, но и множества исследовательских поисков, усугубляется существующими общепринятыми взглядами и теориями, «непоколебимыми», даже при очевидной их состоятельности в определенных, ограниченных узким пониманием, пределах. (Невольно вспоминается афоризм А.Эйнштейна: «Легче расщепить атом, чем преодолеть предубеждение»). Между тем, на симптоматичность существующих положений указывает неразрешимость прежних, ключевых, и напластывающихся на них новых вопросов, касающихся проблемы изучения генезиса мугама.

Сегодня музыковедение располагает разносторонней, однако во многом противоречивой информацией о происхождении и сущности мугама. Неосвоенными остаются вопросы – что лежит в основе

столь разноликих, но внутренне однородных явлений восточной культуры таких как, макал, кюй, шашмаком, рага и др., почему они на многие века сохраняют свою изустность, что подразумевается под характеризуемой их профессиональностью и, наконец, чем объясняется их доминирующее значение в ряде восточных регионов? Размышляя над этими и аналогичными вопросами, нельзя избавиться от ощущения, что за всеми рассматриваемыми в научной литературе «частностями», касающимися отдельной цивилизации, конкретной исторической ситуации, с характеризуемыми отдельными конструктивными решениями, есть нечто большее, так как, постигая эти «частности», невольно задумываешься над тем, кто же вложил в человеческое сознание столь совершенное чувство «музыкальной архитектоники»? Откуда у него знания музыкального структурирования, связанные с ощущением пропорций, соразмерности и завершенности целого, прослеживающиеся в явлениях традиционной культуры, следы которых ведут к древнейшим пластам человеческой истории. Если даже допустить, что они приобретались постепенно и являются следствием исторической эволюции, то как объяснить существование замеченной "модели-пирамиды", составляющей ядро любого ритуального сооружения. Силуэт ее возникает в микро и макросхемах не только в различных явлениях одной музыкальной культуры (например, азербайджанской в виде микро-схемы в ритуальных траурных песнопениях и в виде макросхемы в мугаме, а также в универсальной для всех мусульман схеме конструкции Азана), но и имеет свои аналоги и в других культурах. Впрочем, как известно, модель-пирамида имеет свой эквивалент почти во всех духовных проявлениях человеческого сознания – от единичных или коллективных творческих актов до общественной структуры (например, семья, социальная иерархия, государственные структуры и т.д.). Универсальность модели-пирамиды, следовательно, заключается в том, что она не имеет ни этнической или национальной, ни исторической, ни любой другой обусловленности, в том числе обусловленности сферой деятельности человека. Она существует как изначальная данность сознания, потенциально присутствующая в различных проявлениях живой природы, частью которой является человек. Иначе говоря, структуру пирамиды (конуса) можно рассматривать как модель-инвариант, порождающий в зависимости от контекста, свои варианты.

Не углубляясь преждевременно в изложение своего видения проблемы, отмечу, что, оставаясь в рамках узко профессионального подхода и подвергая многостороннему, но музыковедческому анализу отдельные явления традиционной музыки, можно высветить лишь верхушку «айсберга». Осмысление же всего массива проблемы лежит далеко за пределами чистого музыкознания и связано с постижением универсальных закономерностей, лежащих в основе мироздания и проявляющих себя как в музыкальных, так и экстра музыкальных явлениях действительности. Здесь уместно вспомнить, что именно к постижению основ мироздания были приобщены разносторонние знания восточных мыслителей средневековья, заложивших основы восточной музыкальной науки. Таким образом, современное музыкознание, стоящее в поисках решения проблемы перед необходимостью ее комплексного междисциплинарного изучения, по существу, занимает позицию, на которой несколько тысячелетий назад находились восточные мыслители – энциклопедисты.

### **1.3. Проблема существующих «пробелов» в исследовании мугамной традиции**

**Н**ерешенность вопросов, связанных с изучением генезиса мугама – продукта целостного мировоззрения, воспринимавшего мир в нерасчленимом единстве, возникают, прежде всего, по причине изучения их в рамках узкой специализации. Дифференцированность современной науки на отдельные области знания, по существу, предопределяет исход исследовательского «марафона», обрекая его участников на «спотыкание» о, казалось бы, элементарные вопросы, которыми задается ученый в самом начале научного поиска. Подтверждением отмеченному служит до сих пор дискутируемый вопрос происхождения и значения самого слова МУГАМ. Из существующих версий наиболее распространены две. Согласно одной из них слово «мугам» производное от арабского – «макам». Приверженцев данной версии не смущает различие названий при наличии в азербайджанском языке тех же фонем. Трезвый взгляд на данную позицию подсказывает, что несостоятельной эта версия оставалась бы даже в том случае, если бы имело место необходимое, доказательное подтверждение ее сличением ряда дру-

гих названий с аналогичной подменой букв. Нелепым представляется само утверждение о том, что мугам – исток азербайджанской культурной целостности, ее единое системообразующее духовное ядро и концептуальный стержень, иными словами то, чем задан ритм мысли, ритм «дыхания» азербайджанской культуры – заимствованное иностранное слово(!?). К тому же арабское слово «макам» толкуется как «ступени» ведущие к Истине, в то время как на азербайджанском «мугам» обозначает самую цель – озаренность Светом Истины. Учитывая, что первыми носителями духовного знания была жреческая каста «мугов» (или магов), то правомерно было бы предположить, что слово «мугам» и есть инвариант. Тем более, что оно (это слово) фигурирует в Азербайджане и как название местности – «муган»,<sup>1</sup> и как название старинного инструмента «мугни», певец тоже «муганни». По ходу заметим, что слово «муга» имеется, как ни странно, и в не располагающим аналогичным музыкальным жанром японском словаре, где оно означает «не я»<sup>2</sup>. (Этот и другие аргументы требуют более детального разбора, что будет осуществлено при последующем изложении авторской позиции).

Широкое распространение имеет и мнение о том, что истоком мугама являются жреческие ритуальные песнопения, что, казалось бы, в отличии от вышеизложенной версии звучит более приемлемо. В данных наблюдениях, однако, обращает на себя внимание примечательный штрих: как исток, почему-то, рассматривается не вся ритуальная практика в целом, а одна его составная – жреческие (мугские или магские) молитвенные песнопения. Несмотря на очевидную зыбкость и однобокость подобных суждений, не опирающихся (что естественно, учитывая колоссальную временную дистанцию) на фактический материал, на какую-нибудь поддающуюся пониманию логику, раз высказанное предположение легко подхватывается и «приобретает вес» в повторениях этой мысли другими авторами. Во всех случаях за «кадром» специализированного исследовательского

<sup>1</sup> Звукосочетания «ам» – имеющее возвратную форму, и «ан» – обращенную вовне, осознается как соотношение внутреннее-внешнее. В этом случае слово «муган» может иметь значение пространства, где совершался духовный акт. Мысль о непосредственном отношении этого кодового слова к культуре Азербайджана, аргументирована сохранившимся в топониме «муганская» равнина, «муган». См. об этом Б.Набиев – Классическая азербайджанская поэзия и мугам. Мат-лы Международного научного симпозиума «Мир мугама», 2009,338., С.Фархадова Мугамное и ашыгское творчество как полюса познания и просвещения. Там же, с.425.

<sup>2</sup> Т.Григорьева Японская художественная традиция. Изд-во «Наука»,1979

интереса остается определяющий исход поиска фактор – особенность ранней мировоззренческой установки, воспринимавшей и воссоздававшей в ритуальной практике мир как единое целое, как единый музыкальный текст, «нотами» которого являлись упоминаемые песнопения, а также иные составные синкретического ритуального текста. Годами приобретаемая инерция изучения методом анализа (то есть «разложения», расчленения) играет в данном случае с исследователями «злую шутку», разбивая изображаемое на отдельные фрагменты, не складывающиеся в дальнейшем в целостную картину. Тщетной попыткой вынести из фрагмента представление о целостной картине является и ранее приводимое нескорректированное с ранней мировоззренческой установкой представление о песнопениях как первоначале мугамной традиции.

Несмотря на противоречивость приводимых мнений, обращает на себя внимание то, что и в первом, и во втором случае речь идет о духовном поиске знания – озарении (единении). Иными словами, расхожими суждениями хотя и не фиксируется, но, по сути, как исток рассматривается процесс духовного роста – возвышения – единения (озарения), то есть творческий процесс, нацеленный на *рождение Знания*. Предварительный вывод значим и для прояснения не менее спорного вопроса изучаемой проблемы, связанного с определением предмета исследования. В связи с затронутой темой позволю себе некоторое отступление.

Постижение тех или иных проблем науки, как правило, подразумевает четкую обозначенность изучаемой области знания. В подавляющем большинстве случаев это не составляет особого труда, так как некогда единое в своей основе духовное знание, после его десаκραлизации и дифференциации на различные сферы науки, давно уже развивается в строго очерченных специализациями границах. Исключение составляют лишь те явления, которые, пройдя через века, не теряя связи с первоисточком, со временем плавно перетекают в конкретную сферу знания, сжимаясь до формата отдельной дисциплины. В новый формат они входят как сегмент изначально сложившейся языковой системы, которая, пройдя стадии адаптации к новым условиям, также обретает «профильное лицо». Последствия такого преобразования заявляют о себе много позже, когда вопрос о сущностном значении того или иного явления становится неразрешимым по причине его узнаваемости лишь в констатируемой области знания. Выхваченное из контекста общего исторического вре-

мени, данное явление получает поневоле одностороннее освещение, при котором первопричина его возникновения так и остается «тайной за семью печатями». Описанная ситуация имеет прямое отношение к ранним формам творчества (например, к мугаму, который ныне рассматривается как музыкальный жанр), содержащих множество вопросов, разгадка которых возможна лишь при восстановлении всех фрагментов их «биографии».

Поиск ответа на вопрос о первоисточке мугамной традиции заходит в тупик и в связи с конкретизацией слова «музыка», относимой со временем к сфере искусства и, как правило, сочетающегося с понятиями звуковысотности, ритма, лада и пр. составными музыкального смысла. Между тем в ранние исторические времена слово музыка имело иное, более широкое значение. В отношении затронутого аспекта любопытными представляются суждения российского музыковеда Ю.Холопова, задававшегося аналогичными вопросами в связи с наметившимся «переломом» в музыкальном искусстве, породившем такие авангардные явления как «Лекция о Ничто» Джона Кейджа, музыка жестов – композиция Карлхайнца Штокхаузена «Inogi», «Терретектор» Яниса Ксенакиса – произведений выбивающихся из стереотипных представлений о музыкальном искусстве, требующих нового осмысления сущности музыки. Констатируя существование новых реалий, не стыкующихся с общепринятыми представлениями о музыке, Ю.Холопов писал: «Понятно, что никакими словесными доказательствами нельзя убедить музыканта, даже нынешнего, что может быть музыка без звуковысотности... И вдруг обнаруживаем, что такая музыка была... и не где-нибудь там, на обочине дороги, у какого-нибудь чудака, а на самом видном месте эволюции, у ее истока».<sup>1</sup> Обращаясь в поисках ответа на вопрос «что есть музыка?» к различным историческим культурным пластам исследователь приходит к выводу об относительности нашего понятия и ощущения сущности музыки. «Оно не только не является вечным – пишет автор, но, как видим, исторический период существования нашего понятия составляет довольно тонкий пласт хронологии. Отсюда необходимость и более конкретного исследования феномена музыки нашего времени, его границ (как видим сместившихся и расширившихся), его логического определения с учетом соотноше-

---

<sup>1</sup> <http://www.kholopov.ru/essence.html> Ю.Холопов О сущности музыки. Статья из кн.: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа.— М., 2004, с.6–17

ния традиционного костяка понятия и новых реалий нашей современности». <sup>1</sup> Заострим внимание на самом примечательном для освещаемого вопроса моменте – констатации несводимости понимания существа музыки к физически воспринимаемым параметрам – звуковысотности, «интонируемому смыслу», гармонии и пр., так как в представлении о сущности музыки всегда входит и «приобщение к ее сокровенной духовной основе, к метафизическим глубинам». <sup>2</sup> В заявленной позиции ученого намечается важный сдвиг в сторону прояснения ключевых для понимания области и предмета исследования вопросов о том, как проявлялась сущность музыки в раннее время, какие факторы должны браться за основу в поиске ее «первообраза»? В совершаемом им экскурсе в далекое прошлое становится очевидным лишь то, что в предшествующие, более ранние времена, критерии понимания феномена музыки были совершенно иными, прежде всего потому, что формировала их не область искусства, а область науки как иррационального постижения универсального закона – закона Бытия. Предпринимаемые попытки восстановления всех звеньев в цепи преобразований ранних кодовых слов (таких как «мугам», «музыка» и др.) в слова понятия не дают желаемых результатов, так как ухваченная смысловая нить неизменно обрывается при попытке «притянуть» ее к отдельной области знания, к той или иной эпохе в развитии культур или даже религиозной философской системе, например, к христианской или мусульманской. И происходит это потому, что феноменальность рассматриваемых явлений, прежде всего, в их самоценности, всеобъятности, непрерывности, в совокупности составляющих суть самой Жизни, как нескончаемого процесса, очерчивающего своими кругами вечный поток времени. Не случайно жизнь устами суфийского поэта Хафиза Ширази, и в недалеком прошлом устами немецкого композитора – философа Карлхайнца Штокхаузена приравнивается к музыке. Универсальность музыки, стало быть, связана, прежде всего, с имманентным свойством раскручивающегося спиралью, пребывающего в постоянном становлении – обновлении духовного процесса. Именно постоянство движения – обновления (т.е. рождения – перерождения) становится осью всей духовной практики, нацеленной на познание Ис-

---

<sup>1</sup> Там же

<sup>2</sup> Там же



тины, заложившей базисную основу всего веками копимого духовного потенциала человечества.

Из приводимых суждений следует, что слово музыка изначально обозначает духовный процесс становления – возвышения, имеющего циклическую форму. Чтобы разобраться в сущности вопроса необходимо внести ясность в не связанную с причинно – следственной логикой специфику раннего способа познания, то есть языком рациональной логики объяснить то, что не было связано с пониманием – суть альтернативного духовного познания, относимого к сфере эзотерической науки и практики, закрытой для светской науки и, как следствие, отторгнутой ею. Между тем, однозначное приравнивание эзотерики к мистике, накладывающее «табу» на ее научное изучение и освещение, заведомо исключала возможность осознания сердцевины проблемы – самого принципа раннего мышления. Взгляд на эзотерическое (от греческого «esoterikos» – скрытый, внутренний) познание, как проявление одной из изначально данных человеку возможностей постижения управляющих миром законов, может быть воспринят при условии погружения в сложнейшую систему сознания, выполняющую помимо «конструктивной программы» – постижения и преобразования реального физического мира и более значимую программу – соучастия в едином глобальном процессе Миротворчества, осуществляемым по Закону Вселенской Гармонии.

К решению поставленной в работе сверхсложной задачи – изучения мышления человека, подвело автора настоящей публикации исследование сопредельной проблемы – монодии, которая также пестрила «нерушимыми» домыслами, настолько упрочившимися, что даже при наличии специальных исследований, опровергающих представление о монодии как одnogолосии,<sup>1</sup> оно (мнение-домысел), как ни странно, и сегодня не только зазубрено повторяется некоторыми специалистами – музыковедами, но иной раз имеет место даже

---

<sup>1</sup> В исследовании проблемы монодии при различных подходах к изучаемой проблеме выкристаллизовался единый взгляд на монодию как тип мышления. Исследователями специально оговаривалась неправомерность причисления монодии к одnogолосию. См. С.П.Галицкая «Теоретические вопросы монодии» Ташкент «ФАН», 1981, с.8, Ульмасов Ф. О генезисе восточной монодии. Худжанд, 1994, И.И.Земцовский Проблема многоголосия в теории монодии.»Борбат и художественные традиции народов центральной и передней Азии: история и современность». Изд-во «Дониш» Душанбе 1990, с.391, С.Фархадова «Муга – монодия как тип мышления» Баку, «Елм», 2001,с. 29

в солидных научных изданиях.<sup>1</sup> Между тем, именно проблема монодии (изначально толкуемой не как «одноголосие», а как «песнь Одного»), определяемой в дальнейшем как «тип мышления», вывела исследователей из узких рамок специализации, и открыла иной сущностный план музыкальной целостности, вмещающей в себя науку и искусство. Необходимость изучения конкретного типа мышления диктовала погружение в проблему сознания, в результате чего была предпринята рискованная попытка рассмотрения «механизма мышления» и описания вероятностной модели сознания. Верность предлагаемой концепции сознания проверялась в работе использованием ее в качестве методологического «ключа». В результате были получены ответы на множество нерешенных вопросов, к тому же, что еще важнее, открыты перспективы для постановки новых, расширяющих спектр исследования вопросов, например – почему так, а не иначе складывается структура мугама, напоминающая круговое с периодическим возвращением к исходным интонационным звеньям движение звукового потока к вершине; чем объясняются сопутствующие ему этапы «приливов» и «отливов»; чем обусловлен принцип расслоения интонации на множество смыслов, и некоторые другие, в том числе фундаментальные вопросы, например, вопрос о сложном отношении религии к музыке, о духовной сущности музыки как интегрирующей основе культур Востока и Запада и т.д. Итог работы еще раз подтвердил простую истину – лишь погружаясь в тайники сознания, «познав себя» возможно найти ответы на наиболее значимые вопросы. Один из них рассматриваемый в настоящем исследовании – вопрос зарождения эмбриона мугама.

---

<sup>1</sup> Автором этих строк впервые в диссертационном исследовании «Монодийная музыка Азербайджана» дано научное объяснение несостоятельности причисления монодии к одноголосию. В ней указывается на то, что «с момента трансформации монодии из «сольного пения» в «одноголосное пение» теряется его изначальный смысл, ибо происходит смешение понятий единичное и единственное, то есть подмена философской категории числа счетно-порядковой цифрой один. Ускользнувшая от исследовательского внимания столь существенная деталь послужила причиной последующего многолетнего блуждания нескольких поколений музыковедов по лабиринтам научного поиска в целях нахождения пути разрешения проблемы. Отождествление монодии с одноголосием рождал упрощенный взгляд на монодию, в понимании которой отдельные авторы опускались до причисления ее к искусству «незрелому», «наивному». В ранг «незрелых», «наивных» автоматически попадали и целые пласты музыкальной культуры восточных народов, исторически сложившиеся как монодийные, в том числе и культура Азербайджана» С. Фархадова «Мугам-монодия как тип мышления» Баку, «Елм», 2001, с. 7-8

## II. МЕТАФИЗИКА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА КАК ТОЧКА СХОЖДЕНИЯ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО ПОЛЮСОВ ПОЗНАНИЯ

*«Энергия культурного человека устремлена  
во внутрь, энергия цивилизованного – на внешнее»  
О.Шпенглер «Закат Европы»*

### 2.1. Концепция сознания как методологический ключ к постижению тайн восточной культуры

И спокон веков будоражащее творческие умы ощущение присутствия за всей дискретной множественностью единого целого, находит подтверждение в научных и художественных открытиях XX века.

Мысль о целостном, возвращаемая вероятностным миром квантовой механики, теориями сингулярности, нечеткой логики, разрабатываемой «теорией всего» – с одной стороны, с другой стороны космологией композиторов-авангардистов А. Шенберга, Н. Кейджа, К.Штокхаузена – все это в совокупности попытки и способы выявления мировых общезначимых смыслов.

Развитие мысли в направлении сближения научной и художественных сфер знания (одновременно рационального и иррационального полюсов) – делают очевидным напряженный процесс кристаллизации области, главной задачей которой будет поиск универсального ключа к пониманию универсальной Идеи. Знаменательность этого процесса видится в том, что он, абсолютно идентичен по своим параметрам (соотношение конкретное – неконкретное), по траектории движения мысли описывающей круг – аналогичному процессу, совершаемому отдельной личностью в акте творческого познания – озарения. В поисках ответа на главный вопрос, касающийся целостного видения картины мира, весь спектр вопросов, как и в далеком прошлом, так или иначе, замыкается на концептуальной

константе, каковой является пребывающее в едином духовном процессе сознание познающего человека.

Познавательный процесс это волна вопросов и ответов, предвещающих рождение знания. Рождение мысли на высоком гребне логических суждений составляет духовно – событийную сторону любого познавательного акта. Динамика становления – роста до кульминационной фазы – прорыва в целостность, с последующим спадом определяет и сущностную сторону музыки как явления духовного. Объединяющий сферы научного и художественного познания процесс духовного возвышения составляет суть творчества в целом. Даже после дифференциации и конкретизации в понятиях «художественное», «научное» или «музыкальное» – творческое созидание в целом, как восхождение к высотам знания, всегда оставалось единым мыслительным процессом, одной стороной обращенным в себя, другой – вне себя. В качестве методологической основы заявленного ракурса исследования предлагается авторское понимание модели сознания формулируемой как «два в одном». Модель сознания, рассматривается в работе изначально заданной ритмо – структурой.

Мыслительный процесс, как энергетический поток с двумя полюсами – внутренним и внешним замыкается на сознании, призванном управлять «рычагами мышления». Сознание к тому же выполняет функцию памяти. Предназначение внутреннего интуитивного мышления (правополушарная функция) на тончайшем вибрационном уровне воспринимать и проявлять смыслы изначально заданного семантического поля, духовно включаясь в ритм мыслительного процесса (континуальное постоянство). Задача внешнего полюса мышления (левополушарная функция) – рассудочное постижение смыслов конкретного физического мира (дискретная прерывистость).



*Данность Разума, выполняющая организующую функцию во взаимодействии полюсов мышления, также функцию памяти. Духовный процесс самопознания, обращенный в себя и вне себя. Полюса мышления – рычаги сознания.*

Из приводимой схемы становится очевидной двусоставность модели сознания, содержащей полюса "mono" (иррациональное) и "ratio" (рациональное), взаимодействием которых осуществляется процесс познания в двухканальном режиме связи с невидимым и видимым мирами.<sup>1</sup>

<b>Полюс внутреннего мышления (mono)</b>	<b>Полюс рассудочного мышления (ratio)</b>
<p>Внутреннее мышление – континуальный полюс интуитивного познания.</p> <p>Внутреннее неконкретное мышление связано с процессом духовного возвышения до момента озаренности знанием, то есть прорыва в волновое семантическое поле космической Мысли, с последующим резонированием его сегментов – кодов.</p> <p>Код – акустическая семантическая единица – концептуальное смысловое ядро, выражаемое геометрическим знаком.</p> <p>Динамика поиска – роста выявляется сменой духовных состояний. Язык m.m. – неконкретный язык духовных состояний.</p>	<p>Рассудочное познание – полюс дискретного мышления, апеллирующего к причинно – следственной логике. Язык r.m. – язык понятий и конкретной логики.</p>

<sup>1</sup> Справедливость предложенной версии косвенно может быть подтверждена совпадением в существенном моменте различных, не сопоставимых на первый взгляд точек зрения, например, философа И. Канта, ученого психолога З.Фрейда, художника-мыслителя Ю.Рериха. При внешней несхожести их позиций, они исходят из двоичности сознания, разделяя его на разум и рассудок (Кант), на стихию сознательного и бессознательного (Фрейд), на прерывистость и непрерывность (Рерих). Аналогичную позицию занимал и современный ученый – математик, филолог, философ – В. В.Налимов, утверждавший, что: ".....Смыслы мира как-то соотношены с числовым континуумом – иначе модель сознания построить не удается. Трудность понимания смысла состоит в том, что мы имеем дело со словом – дискретом, которое в свою очередь сопряжено с языком в целом, то есть это такая дискретность, за которой скрывается континуальность". Налимов В. В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989.

Человек, как известно, изначально запрограммирован на поиск знания. При отсутствии иных возможностей познания реального мира, начинающему осваивать мир с «чистого листа» древнему человеку реализовать эту потребность помогала Свыше дарованная способность озаряться знанием в пик духовного поиска.

Обратим внимание на любопытное совпадение – сознание человека структурировано в соответствии с двухфакторной – волновой и корпускулярной природой света. Неудивительно, что духовный акт проникновения в Истину воспринимался как озаренность Светом. Как «нурланма» – «озарение» сохраняется в памяти поколений азербайджанцев смысл слова МУГАМ. Свет – лучевая природа (импульс – волна) находит наиболее адекватное воплощение в ритмо-тоне. Рожденный духовным процессом мир ритмо-тонов изначально репрезентировал Свет Мысли, Свет Знания.

Предположительно функция человека в общей программе, под которой подразумевается познание-становление – в творческом соучастии в структурировании «земного раздела» мирового процесса. В высвеченном ракурсе человек представляется совершенным прибором – акустическим резонатором, улавливающим на уровне внутренне ощущаемых вибраций свето-коды изначально заданного волнового семантического поля.<sup>1</sup> В предлагаемой версии объективное существование единого смыслового континуума, осмысливается как функционирование вибрирующей сетки, оснащенной рецепторами связи (подобно нервным узлам в человеческом организме), сокращениями которых распространяются «свето-коды» семантического поля. В напряженном духовном поиске они, как представляется, могут улавливаться обостренным сверхчувственным восприятием и экстраполироваться через чувственные каналы вовне. Рожденное знание – озарение, было и остается сакральным актом пересечения энергетических полей.

---

<sup>1</sup> Авторская позиция совпадает с мнением В.В.Налимова указывающего на то, что мышление человека преимущественно континуальное (волновое). Придерживаясь мнения о существовании безграничного семантического поля он видел функцию топо мышления в выявлении семант кодов. Дальше, по мнению ученого, происходит не «механическое считывание, а творческая распаковка» континуальных смыслов, основанная на принципе, допускающей свободу вероятностной сопрягаемости. [http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews\\_961.htm](http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_961.htm) В.В. Налимов. Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье Прогресс-Традиция, Москва, 2000 // [http://v- Размышления на философские темы: теория смыслов.nalimov.ru/articles/112/475/](http://v-razmyshleniya-na-filosofskie-temy-teoriya-smyslov.nalimov.ru/articles/112/475/)

Данность внутреннего мышления, постигающего мир из первоисточника по своим, не всегда поддающимся научному объяснению законам – проявляется также как и познание мира предметного, видимого. И сегодня проследить эту данность можно не только наблюдая феноменальные случаи из частной практики (например, слышание звуков намного превышающее предел слухового восприятия современного человека, телепатическая передача мыслей на расстоянии, предсказывание будущего, явление экстрасенсорности и пр.), но и проверяя ее действие в различных сферах человеческого сознания и, прежде всего, обратившись к собственному опыту постижения и отражения реалий действительности. Каждому человеку, вероятно, знакомо интуитивное решение жизненно важных вопросов, когда ответ приходит не в результате интеллектуально аналитического рассуждения, а возникает вдруг, изнутри, властно заявляя о своем решении. В большинстве случаев интуитивное решение оказывается единственно верным, что заставляет человека постоянно прислушиваться к "внутреннему голосу".

О том, что не только в раннем прошлом, но и в дальнейшем многие открытия совершаются не в результате логического мышления, а происходят как озарение свидетельствуют наблюдения французского математика Ж.Адамара, который резюмируя свои изыскания по психологии математического творчества, пишет, что чисто логических открытий не существует и вмешательство "бессознательного" необходимо в качестве отправного пункта логической работы. Обратим внимание на показательный для дальнейшего рассмотрения процесса мышления момент приведенного высказывания – о взаимодействии полюсов "бессознательного" и "сознательного".<sup>1</sup> Из приводимых суждений следует, что внутреннее мышление «задающее тон» процессу познания (подобно бурдонирующему звуку в исполнительской практике), должно восприниматься не как сиюминутная вспышка спящего подсознания, а как постоянство, проявляющее себя с той или иной степенью активности, в зависимости от ситуации. Его изначальной заданностью определяется специфика мугамного мышления, балан-

---

<sup>1</sup> Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. Франция. 1959 г. Пер. с франц. Изд-во «Советское радио», Москва, 1970, 152 стр.

сирующего между внешним и внутренним полюсами, при преобладающей роли внутреннего, континуального постоянства.

Один из принципов взаимодействия двух полюсов мышления усматривается и в возможности переключения энергии с полюса *топо* в полюс *ratio* мышления, а также, взаимно – с полюса *ratio* в полюс *топо* мышления. Известно, что многие выдающиеся ученые были одновременно талантливыми музыкантами или художниками и, наоборот, известные художники, музыканты обладали научным даром. Таких примеров неисчислимое множество, вот некоторые из них: Леонардо да Винчи совмещал в одном лице художника, музыканта и ученого, А. Эйнштейн – гениальный ученый-физик, тонко чувствовал музыку, талантом композитора и химика был наделен Бородин. Разносторонним дарованием обладали мыслители Востока, их достойным преемником был великий Узеир Гаджибейли – композитор, литератор, ученый. Залог их творческого и исследовательского успеха во многом предопределялся сочетанием интеллектуально-рассудочной работы с интуитивно-духовным актом, так как активность канала *топо* создавала необходимый импульс для достижения творческой поисковой цели.

Познание – озарение, совершаемое в результате внутренней включенности в процесс духовного поиска – роста, является константой для всего исторического измерения. По всей вероятности, именно благодаря этому биологическому свойству сознания человек, с момента вступления в мир, прошел многочисленные ступени своего исторического развития. Не "обремененный" грузом знаний, не имея элементарных трудовых навыков и необходимого на их приобретение лимита времени, в первой стадии своего выживания, он исключительно с помощью интуитивного иррационального мышления смог, преодолев множество препятствий, выстоять и осилить в дальнейшем путь восхождения к интеллектуально рассудочному освоению мира. Специально подчеркнем важный момент суждений – в раннем прошлом мир познавался с «чистого листа», из чего следует, что первоначально каждый акт познания был открытием. Причем открытием не локального, а, судя по сохранившимся многочисленным свидетельствам ранней культуры, всеобщего глобального масштаба, которое постигалось в акте и актом духовного познания – озарения. Именно эта событийная сторона познания –



процессуальность духовного возвышения – единения (озарения) изначально озвучена кодовым Словом МУ-ГАМ.<sup>1</sup>

## 2.2. Мугам как источник знания и веры

**И**злагаемая позиция свидетельствует о том, что первоначальной вещественной объективизацией закона Гармонии нами рассматривается сам мыслительный процесс возвышение – озарение – МУ-ГАМ, составивший событийную сторону духовного познания. Му-Гам как сложившаяся духовная практика знаменовала рождение на земле сакрального знания и веры. Сфера мугама – безграничный духовный мир, временное пространство – бесконечность. Необходимо принять во внимание, что духовное познание это еще не само Знание, а постоянный поиск Знания. Суть духовной практики пребывание в русле духовного поиска – роста, цель – рождение Света Знания. Еще раз специально подчеркнем, что сложность постижения сути раннего мышления и связанной с ним духовной практики заключается в том, что оно (раннее мышление) изначально не было связано с логическим пониманием конкретики физического мира, а являлось способом резонирования Знания, включаясь в ритм всеобщего духовного процесса становления-роста. Источником «всех знаний» был сам процесс возвышения – озарения. Недоступность, иной раз, для понимания специфики раннего способа познания заключается в том, что оно вытеснено рассудочным пониманием на «периферию», в то время, как выясняется в процессе исследования, полюс континуального мышления продолжает играть ключевую роль в любом творческом акте.

Характерное для раннего прошлого целостное мировоззрение выносилось из драматургии мыслительного процесса с достижением надличностного состояния – состояния озаренности, внутренней просветленности. Драматургия познания на стыке двух миров, выраженная формулой «жизнь-смерть» или («жизнь-бессмертие») – составила в дальнейшем концептуальное содержание ритуально-обряд-

---

<sup>1</sup> Под словами – кодами подразумеваются звукосочетания, имеющие свой геометрический эквивалент. Аналогичными словами – кодами представляются созвучные «МУ– ГАМ»-у известное с древнейших времен звукосочетание «ХУ» и «ОМ».

довых кругов, на «строительных лесах» которых возводилось монументальное здание МУГАМ – ДАСТГЯХА.

Учитывая ранее констатируемую мысль о том, что на заре истории познание не было связано с понятийным мышлением и пониманием, следовательно изначально звукосочетание МУ-ГАМ не могло быть словом – понятием. Поскольку смыслонесущим был сам процесс познания возвышения, то звукосочетания «МУ – ГАМ» порознь, вероятно, озвучивали ритм и траекторию духовного процесса, а также динамику движения духовной волны разворачивающейся из единого ядра и сворачивающегося в точке прорыва – трансформации в «не Я». Зримая конфигурация кодового слова «МУ – ГАМ», представлена двумя смыкающимися лучами образующими ромб. Ромбом очерчена конфигурация всеобщего движения – обновления как единого принципа, растекающегося на множество русел и вновь сворачивающихся в один поток, в одно целое. Вот как, в частности, интерпретируется концепция ромба в индийской философии: "Великие Махатмы, живущие на вершине Гималаев, где набирают силу потоки Ганга и Джумны, знают, что затем реки текут в разных направлениях, пока снова не соединяются и не становятся одним, и это является настоящим феноменом, глубоким в своем символизме так же, как и реальной природе. Символично, что реки начинаются как одна, а затем превращаются в двойственность; а после того как они обе были разделены многими милями, они привлекаются одна к другой, и затем встречаются в месте называемом Сангам, в Аллахабаде, месте паломничества. Интерпретация этого дает нам идеал всего проявления, которое едино в начале, двойственно в своем проявлении и объединено в конце".<sup>1</sup> Примечательным в этом отношении фактом является то, что конфигурацию ромба создает движение Мысли, выраженное соотношением парадигм "множественность единого", с опорой на единое, и "единство множественного", с опорой на множественность. Очертания ромба возникают и в общей процессуальности развития звуковой мысли, одним полюсом которой является расслаивающийся на множество значений смысловой монолит – монодия, другим – развернутое тематическими пластами звуковое полотно сворачивающееся под конец в единство – полифония. Очертания ромба возникают и в мугам – дастгяхе, когда как развилка от "майе" лучами расходятся от него новые разделы, обозначающие

<sup>1</sup> Хазрат Инаят хан. Мистицизм звука М. «Сфера», 1998, с. 27

свой путь в едином звуковом потоке, в максимальной отдаленности от первоначала сливающимися в одном порыве в единое русло и возвращающимися в конце развития к истоку. Конфигурацией Ромба, обозначена драматургия совершаемого человечеством жизненно-го пути – пути познания как движения от внутреннего духовного познания и претворения Закона Мировой Гармонии<sup>1</sup> (развертка – разветвляющееся древо познания), к наметившейся в настоящем тенденции к конвергентности наук, к размыванию границ между гуманитарными и точными науками и ныне прогнозируемому рационально рассудочному пониманию на стыке наук единой теории – «теории всего».

Итак, предположительно, Слово МУ-ГАМ, как универсальный концептуальный знак, своим произношением очерчивает траекторию первоначального сообщающего энергетического импульса (развертка-свертка), обозначившего контур пути познания и претворения человечеством Идеи Творения. Свои этнические версии, сохранившиеся в национальных словарях, например, азербайджанском «мугам» («озарение»), арабском «макам» («духовные ступени» или «стоянки»), японском – «му-га» (состояние «не Я»), индийском – «ра-га» («цвет» понимаемый как духовный свет) это СЛОВО породило преобразовавшись в ТРАДИЦИЮ. Вначале же оно, вместе с другими аналогичными сакральными знаками,<sup>2</sup> входило в единый надэтнический словарь духовных слов-кодов, возвещавших о мировом Принципе. С этой точки зрения расхожее мнение об универсальности музыкального языка правомерно лишь при перестановке акцента – музыка не универсальный язык, а язык универсальности, если под универсальностью понимать идентифицируемый с музы-

---

<sup>1</sup> Примечателен факт рассмотрения Гармонии как первопричины композитором – ученым М.А. Марутаевым. Он, в частности, пишет: «Гармония шире понятия материя так как она и в нас и вне нас. Гармония первична и более никакими причинами не определяется. Она сама есть причина всего сущего. Гармония не имеет ни физического, ни биологического смысла. Гармония имеет сущностный смысл. Итак, мир есть Гармония! Остается поражаться интуиции древних!» Вопросы философии 1994, №6, 71

<sup>2</sup> Произносимыми эквивалентами концентрической модели являются священные Слова «ОМ» и «ХУ», доносящие идею Вселенского замысла не только формой губ (растягивающихся трубкой на звук «О» и смыкающихся на звук «м» – в первом случае, выдыхаемого как из воронки – при втором), но и динамикой движения воздушной волны, свертывающейся и раскрывающейся, доносящей ритм духовного процесса одной стороной обращенного в себя, другой – вне себя.

кой единый духовный процесс познания – возвышения, складывающийся в циклическую систему.

Цикл, как повторяющаяся замкнутая круговая система, в сущности представляет собой статическую единицу. Динамическим, драматургическим стержнем он становится, будучи включенным в единый процесс духовного становления – роста. Иными словами за единичным кругом (дискретом) стоит непрерывная цепь кругов (континуальность). Как принцип развития – роста соотношение непрерывность-прерывистость проявляет себя на всех уровнях мыслительного процесса. В культурном процессе оно выражено взаимодействием полюсов Восток (внутренний фактор сознания) и Запад (внешний фактор сознания). В художественном жанре это концептуальная линия драматургии и фабульное содержание. Замечено, что даже в обычной речи за дискретами слов стоит все та же континуальная составная.<sup>1</sup> В концепции мугам – дастгяха постоянство выражено динамикой внутреннего процесса, складывающегося в ритмоформулу «семи ступеней» и принцип модальности, о чем подробнее речь пойдет несколько позже. Здесь же зафиксируем внимание на том, что является наиболее показательным для понимания сути духовного познания – вспомогательную роль чувственно воспринимаемой дискретной множественности в реализации процесса восхождения – озарения. Иными словами любая сопряженность дискретной множественности это вынесенные из опыта, правила сфокусированности «витража» смыслов на Свето-Лучевой поток космической Мысли. Цель озаренность дарующим жизнь Светом Истины. На правилах сооружения духовных окон – «витражей» изначально строится вся ритуально-духовная практика, квинтэссенцией которой является исполнительская практика мугамат.

Озаренность светом Истины – «нота мудрости» творческих прозрений прошлого, формирующая круг вечных тем – тему вечного

---

<sup>1</sup> В этом убеждают наблюдения ученого-энциклопедиста В.В. Налимова. Он, в частности, пишет: «<...> глубинное состояние сознания, которое принято называть сейчас измененным состоянием сознания, присутствует в нашей повседневной жизни, принимая непосредственное участие в нашем речевом поведении. Высказывания сделанные на дискретном языке, мы все время интерпретируем на континуальном уровне». Любопытно и следующее его высказывание: «<...> механизм глубинного аналогового мышления носит не столько мозговой, сколько общесоматический характер. Человек в каком-то глубоком смысле мыслит всем своим телом». Налимов В.В. «Вероятностная модель языка». Изд-во «Наука», М.1979, с. 254

поиска любви, тему страдания и преодоления, тему одиночества, поиска своего пути, и пр. Центрированная духовным Светом система «витражей» объясняет существование ладовой системы как соотношения тонов, объединяемых центральным тоном. Ладовая система – звуковая микромодель универсальной, порождающей Гармонию жизни, концентрированной системы кругов. В глобальном планетарном масштабе как ее первичная модель, модель – инвариант, воспринимался центрируемый Солнцем духовный мир. Источником духовного Света, космическим «бурдонирующим» Звуком – Лучом издавна воспринималось Солнце. Раз высказанному предположению о существовании в раннем прошлом единого духовного словаря, состоящего из концептуальных слов-кодов (или Звуков-Лучей), выраженных геометрическими солярными знаками, добавлю, что они, возможно, составили «гелиоцентрическую» свето-звуковую систему духовного языка человечества (то есть протоязыка человечества), встроенную во все этнические и национальные языки.

Впрочем, принцип прорастания, целого из единой концептуальной сердцевины (назовем ее энергетической константой – «квантом энергии» или раскрывающейся, подобно цветку, «духовной корпускулой») лежит в основе всего культурного наследия прошлого. Этот принцип прослеживается на всех уровнях наследуемой азербайджанской традиционной культуры – от самого элементарного, например, формы праздничных выпечек и «технологии» приготовления традиционных блюд древнейшего праздника Новруз до прикладных, изобразительных, литературных, архитектурных и пр. форм. В мугам-дастгах функцию «духовной корпускулы» – энергетической сердцевины единого организма выполняет раздел «майя». Любой ранний текст составлен по принципу концентрированного круга (или круга в круге), так как основывается на сопряженный в прошлом с духовным поиском – ростом музыкальный подтекст, составляющий энергетическую сердцевину любого «художественного» или рационального проявления мысли – идеи. (Отмеченное объясняется единственно возможным в раннем прошлом способом передачи знания путем ритуального «вживления» мысли в сознание). В заданном парадигмой познания контексте круг трактовался как эквивалент концептуальности, духовности и одновременно музыки. В концентрических очертаниях духовного процесса, геометрически выраженного центрированным кругом (кругом в круге), а также ромбом, квадратом, раскручивающейся спиралью – прочиты-

вается концепция разветвления, разрастания единого духовного смыслового ядра.<sup>1</sup> На заре истории единым духовным смысловым ядром, порождающим началом воспринималось Солнце.

Универсальный принцип прорастания, развертывания смысловой свертки прослеживается на всех уровнях структурирования текста мугам-дастгяха – от единичного его сегмента – ритмо-интонации, до формы в целом.

Вышеизложенные суждения подводят к выводу о том, что вопреки существующей точке зрения о несопоставимости и несоизмеримости современного уровня знаний законов органического и физического мира с «наивными ранними представлениями» о мире, одним из бесспорных весомых аргументов, указывающих на ее ошибочность, является факт изначального пути познания, совершаемого под знаком глобальной программы, связанной с Гармонией мыслительного процесса. Именно системное постижение правил духовного поиска сверхсмысла, осознаваемое Законом Мировой Гармонии заложило концептуальную основу, как духовной, так и светской науки. Определяющая роль раннего масштабного, всеохватывающего, познания видится в том, что плоды научных свершений далекого прошлого в силу их специфики – выводимые из практики и реализуемые практикой структурирования творческого процесса возвышения-озарения, не будучи ограниченны ни эпохой, ни отдельными географиями и областями культуры сохраняли и сохраняют свою значимость во все века и на всем жизненном пространстве. Разница усматривается в существующей эфемерной границе, переступая которую и однозначно разворачиваясь к отдельным чувственно воспринимаемым ценностям, мир постепенно стал погружаться в «духовную глухоту». В результате при однозначном преобладании внешнего фактора теряется ощущение необходимой для гармоничного развития соответствия уровня духовного роста уровню транслируемой Мысли.

---

<sup>1</sup> Высказанное предположение созвучно древнекитайской философии о жизни Вселенной мудреца Лао-цзы, которая в интерпретации Л.Гумилева изложена так: «Дао – это Вселенная с диаметром в бесконечность, которая то расширяется, то сокращается до точки, то опять расширяется...». <http://gumilevica.kulichki.net/EAB/eab06.htm> Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало. VI. Этногенез и культурогенез. Карта. Древний Китай

### 2.3. Принцип творческого озарения-единения как путь к постижению мировой гармонии

*«Бог дал нам музыку, чтобы мы прежде  
всего влеклись ею ввысь...»*

*Ницше Ф.*

С занятой позиции, говоря языком современной науки, издавна в качестве предмета изучения предстает Гармония Мирового Процесса, объектом же, а также единственным источником системного познания мирового Закона – концепция духовного становления – озарения. Именно наука о мировой Гармонии, транслируемой творческим восхождением –единением – озарением заложила основу культуры изначально обозначаемой кодовыми словами «мугам» и «музыка». Слово – код «МУЗЫКА» («MUSIKI») обозначает Гармонию жизненного круга. Первоначальное смысловое сочетание слов – кодов «МУГАМ» и «МУЗЫКА» можно, предположительно, трактовать как духовный рост обновление по Закону Мировой Гармонии, и, одновременно, как духовное единение рождение ЗНАНИЯ и ВЕРЫ из Гармонии жизненного круга. Именно в значении гармоничного духовного возвышения в процессе постижения Истины слово «музыка» фигурирует и в средневековых трактатах о музыке Сафи-ад-Дина Урмеви, Кутб ад-Дина Ширази, Мирза-бея, Абдильгадира Марагаи, где она фактически отождествляется с самим мышлением – творчеством. Как процессуальный духовный круг музыка изначально представляла осевой центр, к которому стягивались все звенья единого циркулирующего мыслительного процесса.

Несколько отвлекаясь от хода суждений специально отметим, что для адекватного прочтения и понимания сути и значимости духовного наследия прошлого необходимо критическое осмысление утвердившихся в науке, однако несколько «расплывчатых» положений. Например, к упрочившемуся за века представлению о метафизичности иррационального познания ориентированного на нечто неизменное и постоянное необходимо, на мой взгляд, внести важное уточнение: под постоянством следует подразумевать движение – восхождение в мыслительном акте, как принцип корреляции с кос-

мическим процессом. Внутренним движением – возвышением-озарением, по сути, мугамным музыкальным становлением закладывалась основа культуры.

Драматургия творческого познания – озарения как духовного событийного акта, пройдя через века, шлифуясь поколениями интеллектуалов, откристаллизовалась в подлинный шедевр духовной мысли – азербайджанский мугам – дастгях. Постулируемое положение имеет исключительно важное значение не только для понимания истока мугама, но и для освещения «непрочитанных» страниц из истории зарождения культуры, в ощутимой степени меняющих представление о ее сущностной роли и значимости. С позиции идентифицируемости мугама с творческим актом познания – озарения смыслонесущим становится сам факт существования культуры складывающейся из бесконечных актов возвышения – озарения, данностью которой постигается мировой Смысл. Возникает предположение о знаковой природе культуры как процессуальности мышления, втягивающей сознание человека (человечества) в структурирование глобальной Формы. Конфигурацию этого процесса создает принцип структурирования формы мугам-дастгяха.

В созидании фундамента культуры, основополагающая роль была предопределена феноменом от рода человеческого – мугам (магам), предположительно, обладавшим проникающим сверхчувственным восприятием, постигавшим мир в «слепоглухонемоте» своего рационального сознания изнутри, энергией духа.<sup>1</sup> Дар «космического слышания», вероятно, генетически передавался и некоторым из их потомков. Обладать «космическим слухом» значило приобщаться к Знанию, заряжаясь Энергией космической Мысли. Озаряться Истиной не в результате пассивного восприятия «спускаемых» смыслов, а отсылая свою энергию ввысь в безбрежность Нечтобытия, было под силу людям незаурядным, обладавшим особыми качествами, прежде всего, высоким энергетическим потенциалом – разумом и волей. Вести диалог со своим духом, направляя его поток мог только человек посвященный, способный проникнуться той степенью сакральности момента, когда этот процесс поглощал его пол-

---

<sup>1</sup> Стоит вспомнить о том, что именно Древний Восток стал колыбелью теории, которая позднее оформилась в учении Пифагора как «гармония сфер». Согласно ей, космос наполнен звучанием, издаваемым планетами, каждой из которых соответствует свой звук.



ностью, унося в небытийное Бытие – трансцендентность. Не связанное с пониманием, рождающееся в процессе духовного поиска – роста знание, объясняющее специфику раннего мышления в целом, составляет суть ритуальной практики познания и просвещения, где основополагающую роль играет включенность в процесс духовного становления – возвышения. Попутно заметим, что системность духовного познания и просвещения не получила еще полноценного освещения в научных источниках, рассматривающих исключительно ее плоды – шедевры зодчества, изобразительной и прикладной музыкальной традиционной культуры и пр., созданные иным типом мышления. Проявляемый за последние десятилетия интерес к неконкретному мышлению, породившему шедевры мировой культуры, пока, к сожалению, не получил должной реализации в научных разработках, освещающих культурные ценности старины. Между тем, односторонний подход ставит заслон к постижению нераскрытого потенциала духовной системы познания, способного обогатить знание не только о далеком прошлом, но и повлиять на будущее науки.

Возвращаясь, однако, к ранее излагаемой мысли, зафиксируем внимание на главном – в раннем прошлом мысль, рождалась в процессе внутреннего духовного роста – единения. Поскольку практика проживания и рождения мысли – духовный процесс рассматривался как средоточие «всякого рода знаний», то именно он формировал определенный тип мышления, отличающийся сосредоточенностью на неконкретном интуитивно распознаваемом. Специфика языка неконкретного мышления определяется тем, что слова этого языка, не будучи словами-понятиями, несли не объяснительную, а провоцирующую к активному духовному поиску функцию, ведущую к достижению необходимого для познания духовного состояния. Иначе говоря, слова-коды «языка состояний» – это не буквальное выражение чего-то отдельно взятого, предметно выраженного, а знак, напоминающий о той или иной стадии духовного процесса, настраивающий мышление познающего на нужную для резонирования смысла духовную волну. (Отсюда существование парадигмы «все из одного», первоначально выраженной концепцией «мирового древа», в музыкальном тексте бурдонирующим многоголосием, а также структурой инвариант – варианты и пр.).

Постижение концептуального содержания совершаемого человеком духовного пути – пути познания, думается, также напря-

мую связано с феноменом духовного озарения – рождения, включающем четыре основные фазы, совпадающие с основными фазами жизни – концентрация энергии (детство), проявление энергии – развитие-рост (юность), фаза озаренности идеей – прорыв (брачное слияние – рождение) и завершение – спад энергии (сворачивание жизненного цикла), создающих конфигурацию круга. Духовное познание, осуществляемое на перепутье постоянства непрерывного духовного движения – преобразования (континуальность) и прерывистости физического проявления (дискретность) – изначально заданный Ритм мирового процесса, имитируемый творческими актами, например, жизнью и смертью отдельного человека в брачной фазе рождающего новую жизнь (новый круг), творческим поиском и рождением идеи, слиянием и распадом сообщества людей, порождающих новые структурные единицы, новые круги и пр. Перекрестным ритмом схождения – расхождений правой (внутренний) и левой (внешний) полюсов мышления (подобно стрелкам на часах) регулируется динамика духовного восхождения в циклическом кругу. Изначально заданным, остигательно выдержанным ритмом внутреннего процесса – фактором стабилизирующим движение восхождение, в сочетании с ритмом дискретного мышления создается необходимое для конкретной фазы роста напряжение.<sup>1</sup> (Отмеченное выражено в традиционной исполнительской практике сочетанием выдержанного бурдонизирующего звука, и накладывающегося на него ритмоинтонационного рельефа).

Процесс духовного поиска, структурируемый накалом концентрируемой и разряжаемой энергии, возрастающей динамикой напряжения, в каждом случае создает свое «энергетическое поле».

---

<sup>1</sup> Можно заметить, что полученная картина концепции сознания совпадает со "спи-санной" с оригинала восточной концепцией мира, основанной на двуединстве инь-ян, что объясняется как «соответствие Естеству». С ранней философской мыслью связаны представления о том, что самодвижение двуедино (по принципу электрического тока), «двигаясь туда-сюда по горизонтали, восходит одновременно по неподвижной вертикальной оси». ("Колесо движется, потому что ось неподвижна"). "Одно инь, одно ян и есть Дао. Следуя этому, идут к высшему Добру, Благу, идя вперед, отступая назад (шунь правильный, ни – обратный порядок), так что отступление не есть катастрофа – есть необходимый момент развития, чтобы одностороннее движение не привело к самоистреблению сущего. Одно прибывает, другое убывает, чтобы могло пульсировать целое на уровне макро и микро мира, от клетки до галактики". Т. Григорьева «Японская художественная традиция» М. «Наука», 1979, 63

Высочайшей шкалой внутреннего напряжения, вероятно, обладали единичные акты творческого озарения – единения, совершаемые на заре истории мугами (магами). И в дальнейшем процесс духовного возвышения до момента прорыва в акустическое семантическое поле осуществлялся на высокой «штормовой» волне – трансцендентный прорыв и посредством медитации – плавное вхождение на умеренной волне. Трансцендентный «взлет» мог возникать в связи с волевой установкой и в результате сильного душевного потрясения. Медитация также происходила либо сознательно, предваряясь определенным психологическим настроем, либо произвольно в процессе глубокого размышления с сопутствующей ему самопогруженностью. Общим для всех отмеченных форм вхождения в континуальное семантическое поле признаком было полное раскрепощение сознания от реалий внешнего мира, что осуществлялось самоцентрированием: максимальным стягиванием внутренней энергии в одну «точку» и раскрытием ее в полюсе иррационального мышления (соотношение «свертка-развертка», выраженное ритмо-формулой «уход-возвращение»), где происходило кодирование сознания духовно воспринимаемыми смыслами. Самоцентровке способствовали концентрирующие внимание «точечные удары» в одну и ту же цель в виде повторяющейся ритмо-интонации или просто ритмичных ударов по бубну (например, в шаманских ритуалах), или ударов по груди (как при исполнении плачей «марсия»), однотонной «кубаюкивающей» ритмо-интонации колыбельных песен, однородного повторяющегося ритма в «мейхана» (импровизируемые стихотворные сатирические куплеты). Собирающей в одну точку энергию ритмо-остинатностью был посох (чомаг) в руках дервиша. Внутреннее духовное постижение содержания средневековых трактатов о музыке происходило сфокусированностью внимания читателя на одном сегменте музыкального текста при подробном описании природы звука и «круга».<sup>1</sup> В мугамном творческом процессе акт самоцентрирования осуществляется притяжением главного опорного тона, повторениями каденционного завершения, неизменным, периодическим возвращением к разделу «майе», повторениями исходных интонационных ячеек и пр. средствами, способствующими стягиванию духовной силы, для ее проявления в последующем напряженном восхождении (уподобляемом «натяжению тетивы лука» или вос-

<sup>1</sup> З.Сафарова Сафиаддин Урмеви Изд. «Ergün» Баку, 1995, с.26-34

хождением к пику «Горы») и экстагическом прорыве в запредельность.

## 2.4. Соотношение «внутреннее–внешнее» в процессуальности духовного познания–озарения

Думается, что именно ощущение гравитации духовного поиска – роста объясняет суть ритуальной практики как единственного в раннем прошлом способа получения и передачи знания. В этом случае, каждому «кванту энергии» в шкале духовного напряжения соответствовал, расцвеченный чувственным восприятием «звук-луч»,<sup>1</sup> формирующийся в дальнейшем в «матричный» синкретический текст. Со шкалой напряжения духовного поиска связано, в сущности, относимое к мугамному ладовому мышлению явление модальности.

Вещественно проявляемые «кванты энергии», имеющие свою частотность, преобразались в дальнейшем в ритмически организованный словарь кодов, «говорящий» языком сакральной науки, культуры, эпохи, этническим, национальным языком и пр.

Мир в раннем прошлом воспринимался, вероятно, как гигантское звуковое полотно, состоящее из двух реальностей: духовно ощущаемой – "внутренней" и чувственно воспринимаемой – "внешней". На начальном этапе культурного развития "первым планом" предстает внутренне ощущаемая реальность – духовный процесс. Как основополагающий фактор он присутствует во всех явлениях традиционной культуры, связанных с резонирующим ритуальным мышлением. В дальнейшем, внутренний процесс действует как формула становления, но в качестве невидимого "второго плана", обтянутого слоем мотивированного переживанием звукового "покрова".

Гармония познавательного процесса в мугамной духовной практике создается ритмично сбалансированным соответствием внутреннего и внешнего сторон мыслительного процесса, то есть соответствием уровня духовного роста уровню транслируемой мыс-

---

<sup>1</sup> Под условным обозначением – «звук-луч», подразумевается монолит – сегмент волнового семантического поля, переводимый на язык чувств: ритм- звук-жест-цвет – вкус-запах.

ли. (В традиционной исполнительской практике соответствие внутреннее – внешнее выражается, например, в способе структурирования мугамного текста – в извлечении смысловой множественности из единого концептуального ядра, иными словами в способности создавать на музыкальной канве свой распорядок, не нарушая, однако, сам принцип духовного восхождения – роста). Это основное правило согласуется с парадигматической установкой «внутреннее-внешнее», где нормы внутреннего роста осознаются как нечто неизменное – «канон», а внешнее обновляемое системное проявление стадий роста определяется как «импровизация».

Процесс становления – константа, иными словами все происходящее в мире пребывает в движение – становлении и результат движения – становления. Суть процесса становления заключается, одновременно, в обновлении – перевоплощении. В этом смысле музыка предстает средоточием двух начал – покоя (статике) и движения (динамики), незыблемости, вечности и содержательно обновляемой процессуальности движения. Музыка–процесс – точка схождения иррационального (накапливающего энергию мысли) и рационального (разветвляющего, продвигающего развитие) полюсов сознания. В этом заключается уникальность музыки, содержащей в себе несочетаемое – явленное и неявленное, конкретное и неконкретное, статику и динамику, духовное и эмоциональное (телесное) начала – взаимодействующие в едином пространстве Ритмо-Звука. Любые культурные проявления, являющиеся плодами духовного поиска представляют собой зашифрованную структурой и содержанием текста систему символов – кодов, интуитивно распознаваемых генетической памятью.

Внутреннее знание передавалось языком эзотерических знаков, содержащих «акустический код» смыслового инварианта, доносящих его живой пульсирующий ритм в геометрической графике, в орнаменте узоров, в цветосочетании, в числовых знаках и, прежде всего, в звуках, как наиболее адекватном воплощении звуков неслышимых. Вот, вероятно, почему именно музыка, содержащая в себе такие конгруэнтные действительному становящемуся миру качества как – пластика звуковой волны, процессуальность, ритмически организованное пространство времени – является живой, а потому наиболее оптимальной практикой проявления «сверхмощного генезиса» многовековой культуры в целом, азербайджанской культуры, в частности.

Погружение в стихию ритмо-звуков, по существу, изначально обусловлено проникновением в таинство сознания, где присутствуют оба мира – невидимый, внутренне осязаемый и физический, чувственно воспринимаемый. Не случайно связь с иррациональным миром осуществлялась посредством музыки – молитвы произносились нараспев, музыкой совершалась магия обрядовых действий, «музыкальными» были пророчества жрецов, шаманов, дервишей и пр. прорицателей. Ритмо-звуком извечно доносится все – объяснимое и необъяснимое. Больше чем звуком можно сказать молчанием. «Язык молчания – язык Всевышнего» – говорили мудрецы.

Из проявления внутренне ощущаемых ритмо-смыслов волнового семантического поля возникало знание. Таким образом, звуковое мышление, прежде чем стать искусством, было источником духовного знания, конденсирующим энергию концептуальной субстанции Мысли и до включения в сферу переживания воспринималась мыслителями как семантическая «шкала» духовных состояний ведущих к озаренности Истиной. Духовное знание, в свою очередь, порождало волну музыкального становления, выражаемого опеванием, рефренностью, репризностью, периодичностью и прочими факторами структурирования музыкальной целостности. Ритмо-тоновым мышлением, проецируемым геометрической фигурой и ее эквивалентом – числом, постигались азы эзотерического знания составившего основу сакральной науки.

Музыка издавна имеет не только художественное (иррациональное), но и научное (рациональное) русло, берущее начало с теоретических воззрений мыслителей античного периода вплоть до философских, искусствоведческих, математических, физических астрономических, биологических, медицинских и пр. областей знания. Однако существенная разница раннего (восточного) постижения музыки как закона мировой Гармонии заключается в том, что форма познания – включенность в процессуальность мышления – становления до момента озаренности смыслом – одновременно означала претворение закона Мировой Гармонии. Отсюда, вероятно, дошедшее до нас словосочетание наука – практика (Elm-əməl).

Издавна сложившееся представление о музыке как духовном процессе нашло отражение и в трактатах о музыке, называемых авторами знанием о «ритмических кругах». Зафиксируем внимание на том, что именно теория ритмических кругов составляет основу средневековой музыкальной науки. Как музыкальный текст пред-

стают ранние астрологические представления, которые наследуются и последующими поколениями мыслителей. Так, например, в трактате анонимного автора «Адвар» кругом назван отдельный труд и вся наука в целом. Центральное место теория кругов занимает в известном труде Сафияддина Урмеви «Китаб-уль-адвар». О том, что музыка изначально воспринималась не как язык чувств, а как ритмически организованный космический процесс свидетельствует следующий отрывок текста рукописи: «Всевышний, создав небеса, повелел им вращаться. От их вращения возникли звуки и эти звуки называют "духовными мелодиями". Основу музыкальной науки составляют эти духовные авазе. Шейх Сафияддин Абдул момин, услышав эти авазе, соединил 11 наук с гармонией... Гармонию он довел до такого совершенства, что когда по утрам выходил в пустыню<sup>1</sup> он слышал звуки небесных сфер. Каждое утро он слышал различные авазе и 12 мугамов связал со звуками 12 созвучий Зодиака, а 7 авазе с голосами 7 планет, от 9 слоев небосвода он открыл 9 зарбов и усулов. И определив происхождение каждого мугама и авазе, увидел, что они 4-х видов. Эти 4 вида он связал с 4-мя элементами и дал каждому из них определенное название".<sup>2</sup> Музыка воспринимались универсальные космические процессы выявляемые Ритмо –Тоном, выражаемым числом и геометрическим знаком. Именно из ритма-тоновой идентификации рождалось представление о человеке как микрокосме. Будучи участником общего процесса становления, человек резонирующий музыку Вселенной был лишь посредником, связующим звеном в общей процессуальности самопознания. Вот, вероятно, почему в трактатах встречаются такие названия глав как: "Трактат о музыке как отражение "образа мира". Автор Творец или "Музыка "наука о Духе". «Пути познания» и т.д. Осознание своей посреднической миссии в обнаружении Мысли, возможно, и становилось причиной нежелания называться автором трактата, так как подлинным автором Знания является Творец. Поэтому написавший трактат считался в прошлом составителем, а не автором трактата. Не удивительно, что отдельные трактаты дошли до нас как анонимные. В пользу излагаемой версии говорит факт

<sup>1</sup> "Пустыня" в этом случае, вероятно, символизирует стезю, познания (разрядка, моя С.Ф.),

<sup>2</sup> Багирова С. Трактат «Адвар» анонимного азербайджанского автора. Azərbaycan milli musiqinin tədqiqi problemləri. Elmi məqalələr toplusu 3, 12

структурного соответствия некоторых трактатов воображаемой структуре Вселенной, на что указывается в научных источниках: "Структура трактатов была символичной. Обычно они состояли из 15 глав, символизовавших пятнадцатое ступенчатое строение Вселенной, и предварялись введением, где, как правило, излагалось суфийское толкование "омузыкаленной" притчи о сотворении Адама как совершенного человека (инсан-и камил). Она вписывалась в схему Творения в качестве ее кульминационного акта – сотворения человека и одновременно носила полифункциональный характер <...> Начинаясь с кульминации процесс Творения движется по дугам нисхождения от горнего мира к дольнему".<sup>1</sup> В приводимом наблюдении вызывает возражение упрочившееся мнение о влиянии суфийской доктрины на звуковое мышление, в то время как сама суфийская доктрина возникала как способ познания мира звуковым (волновым) мышлением. Следовательно, и притча о сотворении Адама не "омузыкаливалась", а скорее наоборот, выносилась из музыки, являясь сюжетной интерпретацией духовной концепции становления – рождения. Изложение притчи о сотворении Адама – сотворения человека как кульминационного акта в самом начале трактата, вероятно, имевшее целью введение читателя в звуко-лучевую стихию, психологически настраивало его на духовное, волновое восприятие. Глубокое постижение сущности излагаемого предполагало совершение ритуала возвышения по ступеням духовной лестницы, внутреннего проникновения на определенном уровне роста в Мысль. Суть трактатов составлял не только манифестируемый текст, но и более весомая константа – духовно претворяемый актсонастраиваемости на Гармонию Божественной Мысли. Содержание трактата усваивалось на стыке внутреннего и внешнего постижения смысла. Озвучиванием притчи происходило втягивание сознания под купол храма звуковой Мысли, с вершины которого охватывалась панорама кругами раскрывающегося содержания. Судя по замечанию о направленности движения мысли – с высоты "по дугам нисхождения" он писался человеком одухотворенным, пребывающим на вершине творческой мысли. Вспомним, с "вершины-источника", то есть с вершины Истины, аналогично затрагиваемому трактату, вещали озаны-ашыги.

---

<sup>1</sup> Шамилова Г. Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов. Авт-т. Диссертации. М.1996,11



Известная полифункциональность и смысловая множественность, трактатов о музыке исключают интерпретацию их содержания в одной музыкально-теоретической плоскости. Однобокий подход, как правило, ограничивает семантику текста, и, порою, уводит исследователя от их подлинного смысла. Последствия заявляют о себе позже, когда именно обойденный вниманием сегмент, связанный с концептуальным содержанием внутреннего процесса мешает адекватному глубинному научному постижению описываемых в трактате правил.

Смысловая множественность, многоуровневая семантика – индикаторы универсального языка космической субстанциональной Мысли, одновременно, индикаторы музыкального языка как явления духовного. Уникальность восточных трактатов о музыке (среди которых вершинными признаны трактаты азербайджанских мыслителей Сафиаддина Урмеви, Абдульгадира Марагаи), связана с ритуальностью духовного становления, то есть происходящим при каждом знакомстве с ними живым процессом возвышения – единения, с сопутствующей ему сложной внутренней работой, требующей напряжения воли. Результатом ее было достижение цели – постижение глубинных пластов транслируемой в трактатах Мысли. Роль словесного текста трактатов аналогична роли изображаемой в миниатюрах сюжетной картины, психологически настраивающей на живое воспроизведение музыки Знания. Методом вкрапливания в текст ритмо-смысловых единиц, сопряжения их в целостность происходит настрой на определенное состояние, соответствующее каждой из фаз духовного роста. В этом случае теоретическое осмысление существенных сторон музыки осуществляется в живом процессе становления. Иначе говоря, музыка как процесс познается самой процессуальностью музыки-становлением. Причем наиболее значимой для постижения смысла излагаемого оказывается именно структурирующая текст процессуальная сторона познания.

Зашифрованная словесным текстом трактатов, музыкальная сущность познания-становления, предполагающая определенную нарастающую ритмическую направленность – объясняет существование устоявшихся норм составления трактата. Как и при структурировании формы мугам-дастгяха, изложение содержания трактатов основывается на канонизированных правилах. Существование стереотипа замечено в охватываемом трактатом круге вопросов, обязательными из которых, среди прочих, являются вопросы ритма и ла-

да. В этом также напрашивается аналогия с "обязательными" разделами, репрезентирующими тот или иной мугам. На близость структур – мугамной и "рисале" указывает и функционирование в них "вводных" эпизодов, содержащих смысловую свертку, в ином ракурсе обнаруживающих грани единой раскрывающейся Мысли, таких как "ривайат"- ("притчи"), поэтические фрагменты текста в "рисале", наподобие "ренгов" и "теснифов" – в мугамной форме.

Примечательно, что настраивающая на духовную волну концепция конуса возникает вначале трактата не только в сюжетной иносказательной форме, но и погруженностью в стихию Звука. Так, с подробного рассмотрения сущности и природы звука начинаются оба трактата Саффиаддина Урмеви – "Китаби ал-адвар" и "Шарафнаме"<sup>1</sup>, углубленностью в характеристику звука предваряется изложение теоретических аспектов музыкального знания в трактате ал-Фараби.<sup>2</sup>

В этом случае процессуальность духовного познания – втягивания в "воронку" становления – возвышения начинается с концентрации внутренней энергии в одной "точке" – единичном звуке, для преодоления пути восхождения к вершинам Мысли. Преломленностью в «бурдоне» – Звуке-Луче, постигались глубинные пласты нетекстового содержания трактатов. Словесный текст, будучи лишь оболочкой, "телесностью" подлинно духовного содержания трактатов, очерчивал контуры излагаемой мысли, жизнь которой обнаруживалась входением в резонирующее эту мысль духовное состояние. Следовательно, внешний словесный план трактатов (*zahir*) выполняет вспомогательную роль, психологически настраивая на главное событие, связанное с динамикой движения – роста, составляющей сущностную, невидимую сторону восприятия текста (*batin*). Учитывая, что становление – неотъемлемое свойство музыкальной процессуальности, то дошедшие до нас трактаты можно считать не только вербальным, но и музыкальным текстом. Сам трактат – это внутренне воспринимаемая музыка. Роль музыкального фактора, связанного с духовным настроением значительно весомее. Не конкретностью понимаемого текста, а динамикой внутреннего роста постигались смыслы многослойного содержания трактатов. В свете отмеченного уместно напомнить аналогичное соотношение "внутреннее

<sup>1</sup> З.Сафарова Саффиаддин Урмеви, Баку, "Ергун", 1995, 26-34

<sup>2</sup> Аль Фараби Философские трактаты. Алма-Ата. «Наука» 1972, 156

– внешнее" («*batin-zahir*») с перевесом "внутреннего" фактора в ранее рассматриваемых явлениях традиционной культуры Азербайджана. Из чего напрашивается вывод о реализации как в художественном, так и научном наследии единых для творчества в целом принципов погружения в мысль, при взаимодействии внутреннего и внешнего полюсов мышления, связанных с динамикой возвышения – роста в духовном постижении Истины. С этой точки зрения научные трактаты, как и другие виды немеркнувшего наследия прошлого являются различными формами совершаемого творческого акта – возвышения-озарения (в рамках исламской мистико - аскетической теории именуемого «*тасаввуф*»), изначально называемого мугамом.

Столь пристальное внимание к трактатам, уделяемое в настоящем разделе обусловлено, однако, не только их "живой" практической ролью. С проблемой познания трактаты связывает нечто большее: само постижение сути творчества – как единого и единично проходимого пути познания-становления, на вершине которого осуществляется контакт с Высшей Духовной Энергией, дающий озаренность Знанием. В трактатах этот путь умопостигается и рассудочным, и интуитивным мышлением, открывающим не только внешнее, но и внутреннее "видение" прохождения этого пути музыкальной культурой, в частности, музыкальной культурой Азербайджана. Высвеченность в трактатах сущностной стороны объяввшей мир музыки – как системы сопрягающихся ритмических кругов, ("акустических зон"), дает основание и в понимании основополагающих принципов традиционной музыки исходить из сложившихся в прошлом в отношении ее научных представлений.

Единичный процесс совершаемого творческого акта, продуктами которого являются также средневековые шедевры – миниатюры, литературные, поэтические тексты с основополагающей ролью в них музыкально процессуального, становящегося фактора могут быть отнесены к духовному тексту в каждом случае представляющему совокупностью трех сторон: религии, музыки, философии.

Уникальность и самоценность музыкальной исполнительской версии концепции творчества состоит в том, что она в этом случае не обозначенная знаком и не зафиксированная понятиями и теоретизированием реальность, а во вдохновенном исполнении (например, в настоящем в исполнении Алимом Гасымовым) реальность происходящая, проживаемая. В свете сказанного концепция мугам-дастгяха и структурно, и содержательно озвучивающая концепцию творче-

ского роста – озарения, составляет не просто стратегическую линию, ее роль много значимее. Звучащий мугам-дастгях является энергетическим блоком аккумулировавшим силу и гармонию Духа, запускающим «маятник» творческого поиска, ведущего к высотам Истины. В этом смысле он был и остается мощнейшим источником энергетического питания обусловившим жизненную силу азербайджанского народа его творческий потенциал, особо ярко проявляемый им в ритмо-тоновой сфере неконкретного иррационального мугамного мышления.

Впрочем, в развернутую форму мугам-дастгяха, «говорящую» специфичным синкретическим языком музыки, концепция Творчества откристаллизовалась намного позже. Как духовное ядро любого живого созидательного процесса она была осознана на заре культурного развития человечества. Наглядные её очертания возникают в ранних массовых круговых ритуальных действиях, породивших в дальнейшем свои многочисленные этнические версии и бытующих под различными названиями (в Азербайджане под названием «ялы»), то есть танец Огня) по сей день.

Ритуальный круг познания как акт духовной концентрации и напряженного динамичного роста до прорыва – озарения был одновременно актом веры в сеющую Гармонию мировую созидательную Энергию. Отсюда, вероятно, имевшая место в раннем прошлом тотальная ритуализация любого созидательного процесса, разворачивающегося в амплитуде жизнь – смерть, будь то добывание и приготовление пищи, или трудовой процесс, в дальнейшем создание семьи и пр. значимые для гармоничного развития действия, совершавшиеся как пробуждающий творческую волю акт Веры. Иными словами, изначально актом Веры были творческие свершения, освященные законом Гармонии. Освещенность Законом – нравственный стержень творческих прозрений прошлого. Сакральный творческий процесс в целом, требующий самоорганизации, максимальной концентрации, строящийся на динамике мощных волевых импульсов – источник энергетического питания, источник духовного света. С практической точки зрения сакральный круг, образно говоря, представлял колесо «вечного двигателя» шлифующего духовной работой природный человеческий материал, превращая его в «строительный» для возведения Храма.

Суть и цель духовного процесса, изначально выражаемая «живыми» геометрическими концептуальными знаками (как, например,

хороводный круг с энергетическим центром в лице мага или шамана, как и бубен шамана и пр.) породила письменные и вещественные, предметные версии, выполняющие не только символическую, но и прикладную функции. Отсюда, вероятно, очевидное сходство используемых в быту, в различных ремеслах, трудовых и пр. сферах деятельности устройств, напоминающих по конфигурации музыкальные инструменты, по-разному интерпретирующих один и тот же концептуальный знак. Весь музыкальный инструментарий, по сути, представляет собой систему знаков и символов процесса духовного единения. Наглядным «Лучом Света» предстают духовые инструменты. Динамику внутреннего поиска символизирует натянутая на лук струна (или струны). Языком духовного огня спроектирован гопуз, саз, уд и пр. их модификации. Со временем уплотняющийся звуковой Луч принимает форму тела, что можно видеть на примере азербайджанского инструмента тар. Из духовного, волнового процесса вынесены количественные и качественные параметры инструментов, например, количество клапанов или струн на инструментах, размещение ладков, связанный с представлением о пропорции принцип «золотого сечения» и пр. знания. Наиболее значимыми критериями в осмыслении звучащего мугамного текста являются, прежде всего сила и окраска звучания, включенность в ритм, создание соответствующего транслируемой мысли акустического поля, чередующиеся стадии нарушения и восстановления симметрии, соблюдение пропорции в общем движении. В духовной практике, инструменты, воспринимаются как материализованная субстанция – сегмент акустического пространства, возникающего в результате взаимодействия двух энергетических силовых полей – бытийного и запредельного, преходящего и вечного. Не случайно определение «живой» закрепляется за инструментом, а еще раньше за звуком. Как и инструмент, звук представлялся сублиматом энергии творческого процесса. Оставляя более обстоятельное рассмотрение затрагиваемого вопроса на специально отведенный для него раздел работы, лишь подчеркнем примечательность того, что на Востоке изначально культивируется живой интонируемый звук, своей частотностью и тембровой окраской передающий различные оттенки духовных состояний.

Динамика духовной волны в чувственном пятиканальном восприятии отзывается комплексом ощущений, выражаемых ритмом, звуком, жестом, цветом, запахом, вкусовыми ощущениями. На экс-

прессию живого звука реагирует не только чувственное восприятие, но и вибрирующие в тон рассудок и тело человека, что, вероятно, объясняет целительное свойство музыки. Данный этап суждений, требует специальной фиксации внимания на факторе экспрессии живого звука, меняющего палитру чувственного восприятия и соответственно реакцию на нее сознания человека.

Синкретическая природа звука это, одновременно, синкретическая природа процесса. С занятой позиции представляется, что изначально конденсатором энергии творческого процесса выступает уровень частотности духовной волны и идентифицируемая с духовной шкалой тембровая окраска. Подвижностью экспрессии, в соответствии с частями, разделами цикла возрастающей или слабеющей, сгущающейся и разряжающейся, уплотняющейся и рассеивающейся, вероятно, объясняется соотносительность исполняемого мугам – дастгяха или родственной ему индийской раги со временем года или суток, подстраивающегося к переживаемой жизненной ситуации и пр. обстоятельствам. В индийской музыке сохраняется аналогичное отношение и к инструменту, также настраиваемому в соответствии с текущим временем года или суток и конкретной ситуацией. В каждом случае исполнителем решается главная задача – при помощи матричных «витражей» духовного текста отрежиссировать акустическое пространство так, чтобы оно «сфокусировалось» на энергии Тишины.

Звуковая мысль, вызревшая из волновой Мысли, несла духовное знание, о чем свидетельствуют базисные для теории музыки числовые константы, повторяющиеся структурирующий ритм процесса возвышения – озарения. Вот, вероятно, почему в ранней музыке как и в концепции познания сочетаются двух и трехдольные ритмы.<sup>1</sup> В музыке это двух трехдольность пятидольного размера. Пятикратный ритм (относимый и к духовной чувственной сущности человека), возникает в музыкальных явлениях и как пятиуровневый ряд – пентатоника, распорядок в котором создает сочетание трех и

---

<sup>1</sup> В научной литературе не раз отмечалось соответствие некоторых структур восточной традиционной музыки модели мира. Например, структура пятизвучного звукоряда в китайской и японской пентатонике соотносится с пятью элементами, 5-ю постоянствами, 5-ю планетами, 5-ю цветами и т.п. См. об этом Григорьева Т.П. "Японская художественная традиция" (Изд-во «Наука», Москва 1979, 151) и Есипова М.В. "Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре" / Вопросы философии 1994, №6, 82/

двух звуков. Ощущение двух и трехдольности возникает и в рамках шестидольного размера столь характерного для азербайджанской традиционной музыки. Можно заметить, что числовая семантика в приведенных примерах связана с семантикой концептуального начала – Ритмом духовного познания.<sup>1</sup>

Даже на некоторых из многочисленных примеров прослеживается проецируемость концептуальных числовых констант единой ритмо-структуры познания, на различные сферы традиционной культуры. Многообразно интерпретируемые, они продолжают произрастать новыми значениями, укореняющимися в другой не ритуальной среде. Приводимые примеры подтверждают справедливость мнения о том, что: «Ритм выше времени, он задается внутренней формой, то есть Ритм изначален».<sup>2</sup>

Ритм познания, изначально выражаемый числом и соответствующим ему геометрическим знаком лежит в основе системы познания и просвещения. Вспомним, в частности, средневековую систему квадриум, включающую четыре дисциплины, апеллирующие к числу – арифметику, геометрию, астрономию и музыку. С сакральным числом «три» связана система тривиум (грамматика, риторика, диалектика). Обе системы, как известно, в совокупности образовали систему семи свободных искусств.

Обобщая ранее изложенное, отметим следующее:

- первоначальной формой мышления было внутреннее волновое мышление;

- на первых порах человеческого существования иррациональное (топо) мышление было единственным способом получения необходимой для выживания информации, которая передавалась акустическими сигналами-кодами, представляющими сплав ритма-звука-жеста-цвета-вкуса-запаха и пр. вследствие чего

---

<sup>1</sup> Углубляясь в теорию "Четного и Нечетного" С.М. Эйзенштейн отмечает: "<...> в самом процессе монтажа <...> никогда не думаешь о правилах числовой смены, но все время исходишь из совершенно реального ощущения того, как «два» возникает в результате «разделения» единого, как «три» возникает из взаимосвязи двух – «порождается» двумя, как «единица» возникает из слияния двух и т. д. <...> и когда сам оперируешь в творческой работе образным мышлением поражаешься «перекличке» того, что делаешь, с чертами учений древности». С.М. Эйзенштейн Восток и Запад. «Чет-Нечет». М., 1988 с. 234.

<sup>2</sup> Григорьева Т.П. Синергетика и Восток. Вопросы философии 1996, 3, 90

- возникает особый тип мышления ориентированный на множественность единого и соответствующий ему тип полимодального восприятия;

- топо мышление подразумевало определенную психологическую установку на самососредоточенность;

- проникнуться смыслом можно было, достигнув определенного духовного состояния.

Из перечисленных признаков складывалась специфика топо мышления, нашедшая свое выражение в мугам-дастгяхе.

Формула сознания, как взаимодействие двух полюсов мышления, лежит в основе всех совершаемых в мировом масштабе духовных процессов. Иначе говоря, "формула сознания" на различных уровнях (как макро и микро структура) являет концепцию мироздания. Исходя из сказанного, все происходящие в мире процессы сопричастны единому глобальному событию, именуемому миротворчеством, перекрестным ритмом которого структурирована культурная целостность, в том числе традиционная культура Азербайджана, двумя полюсами которой являются мугамная (познающая – претворяющая) и озано-ашыгская (познающая – просвещающая) традиции.

По мере погружения человеческого сознания в реальность предметного мира происходит, как отмечалось, размежевание топо и ratio полюсов мышления. В поисках ответов на возникающие вопросы человек все больше и больше ориентируется на физический мир. Но даже при максимальной включенности человека в конкретный являемый мир, удельный вес топо мышления сохраняется не только в порожденных им явлениях, например, в мугаме и в музыке в целом (ведь музыка не что иное, как звуковое, т.е. волновое мышление), а также в других видах художественного творчества (театрального, изобразительного, коврового, каллиграфического и т. д.), но и в явлениях связанных с ratio мышлением.

В мугам-дастгяхе Звук-Луч (или Звук-Мысль) символизирует Гармонию ритмичного взаимодействия внутреннего и внешнего полюсов в процессуальности возвышения – озарения, одновременно внутреннего рождения – перерождения.

Лучевой купол как драматургический стержень присутствует и в шедеврах мировой культуры, содержащих кульминационный или катарсический прорыв сознания в сферу идеального мира. Каждый из них, по существу, представляет своеобразную реализацию специ-



фичными языковыми средствами концепции творческого озарения. Однако, в новом формате – формате искусства, эти произведения, освещенные «лучевой драматургией» при всей их значимости, становятся сопутствующими факторами отныне разветвленного культурного процесса. Системообразующую базисную функцию духовный акт восхождения – озарения продолжает выполнять в традиционной культуре Востока.

### III. ПУТЬ МУГАМА. МИР МУГАМА В РИТМАХ

*Играй вибрации в ритме твоего тела  
Играй вибрации в ритме твоего сердца  
Играй вибрации в ритме твоего дыхания  
Играй вибрации в ритме твоей мысли  
Играй вибрации в ритме твоего озарения  
Играй вибрации в ритме универсума  
Смешай эти вибрации в свободной  
последовательности  
Оставь между ними больше тишины.  
Карлхайнц Штокхаузен «Связь».*

*Цикл «Из семи дней»*

#### 3.1. Ритмо-формула «семи ступеней» в ракурсе духовного познания

Переводимость континуального мышления как ритмически организованного волнового процесса на все языки изначально связано с определяющей ролью Ритма – Тона в процессуальности познания. Первым духовно постигаемым знанием, высветившим сущностное в процессуальности становления – Вселенский Ритм – была проложена магистраль в развитии мысли, в познании человеком мира, от которой со временем произошла развилка в сторону рассудочно-рационального мышления.

Ясновидение и прорицательство, отличающее седую мудрость раннего человечества, имело в своей основе не столько осознанное, сколько интуитивное ощущение универсальной роли Ритма. Упорядоченная ритмом процессуальность, выявляющая фазы духовного возвышения озарения, изначально была «альфой и «омегой» всякого рода знаний. Ритмически выраженная процессуальность познания – озарения доносилась геометрическим знаком и числом. Как концептуальные знаки они составили основу музыкального знания.

В процессуальности познания – становления ритм один – означал целостность, два – «перекрестный» ритм полюсов мышления, три – действие трех сил – нейтральной, активной, пассивной (модель сознания), четыре – круг жизни (ритуальный круг-цикл), пять – порождающее ядро (Звук-Луч), шесть – единение, семь – ритм духовного возвышения, восемь – свершившееся кругописание. Именно к ритмически организованной процессуальности духовного познания – возвышения, сводится вопрос о возникновении ритуальной практики, обрядовых форм, мифов, сказаний, словом всего наследуемого поколениями духовного богатства, со временем кристаллизующегося в монументальную форму мугам-дастгяха.

Наличие изначально единых, сквозных для музыкального и духовного познания ритмо-констант, как некой содержательно раскрывающейся структуры, предполагает освещение их концептуального содержания. Предпринимаемая попытка рассмотрения одной из них – ритмо-формулы «семи ступеней» наиболее значима для понимания мотивации творческого поведения при структурировании формы мугам-дастгяха.

Прежде напомним, заявленную исходную методологическую позицию – признание объективно существующего безграничного семантического поля – пульсирующей акустической «сетки», выявляемой в процессе духовного становления, протекающего как при более весомой роли внутреннего мышления (ранняя культура), так и на волне рассудочного мышления (более поздняя культура). Функциональная роль того и другого в познавательном процессе видится в создании духовного роста, еще в раннем периоде возвышавшем сознание человека до «озаренности» Истиной. Познание мира на уровне Истины, составившее суть ритуального действия – творчества, осуществлялось резонирующим мышлением, располагающим в арсенале сакральной «семиступенной лестницей», выводящей сознание в семантическую бесконечность. Природа мыслительного процесса, как уже отмечалось, в целом волновая.<sup>1</sup> Разница заключается

---

<sup>1</sup> Заметим, число даже будучи языком математики, представляя сферу абстрактного мышления являет стихию четного и нечетного, то есть волновую стихию. Аналогично математическому обстоит дело и со словесным языком. За внешней видимой конкретностью стоит все та же, рожденная волной, неконкретная невыразимая сло-

лишь в том, что в конкретном рассудочном познании сознание апеллирует к волне вопросов и ответов, в то время как в неконкретном иррациональном мышлении знание рождается из "приливов" и "отливов" духовных состояний. В духовном познании, согласно логике предыдущего изложения, мысль резонировалась в результате внутренней сонастроенности на соответствующую ей по частотности духовную волну. Аналогичный процесс происходит по сути и в рациональном познании, апеллирующем к причинно-следственной логике. И в этом случае осознание смысла приходит вслед за размышлением и суждениями. Иными словами, процесс интуитивного познания изначально связан с практикой разогрева духовной энергии до необходимого для постигаемой мысли уровня. Степень духовного возвышения находится в прямой связи с динамикой напряжения, возникающего в связи с внутренним движением – проявлением воли к знанию. Вспомним, воля в суфийской теории приравнивается разуму.

По сложившимся представлениям процессуальность духовного роста до кульминационного прорыва – просветления имеет семь уровней. Духовный строй человека, в связи с отмеченным, ассоциируется с семиуровневой ритмо-звуковой шкалой. В этом смысле человек сравним с музыкальным инструментом, наделенным семью клапанами. Семь клапанов – семь открытых для контакта с внешним миром "окон". В процессе становления, протекающем в направлении сжатия, концентрации энергии в одной точке, панорама внутреннего видения мира рассредоточенная в семи окнах сужается до одного "окна", распаханного в сферу иррациональной Мысли. Внутреннее познание осуществляется сжатием и раскрытием духовного потенциала человека в полюсе иррационального мышления, чем, вероятно, вызвано представление об "уходе и возвращении". Все ранние формы творчества – плоды двухкратной ритмической формулы "уход – возвращение", в философском освещении выраженного формулой «жизнь-смерть».

Процессуальностью духовного роста, с сопутствующей ей сменной духовных состояний, направленных к концентрации энергии в единой точке, очерчивающей траекторию конуса, проектировалась семиступенная пирамида – "архетип" древнейших пирамид: шумерских зиккуратов, египетских фараоновых усыпальниц и пр.. Невидимый силуэт ее первоначально возникал в ритуальных действиях, совершаемых мугами (магами) вокруг Огня. Отголосками этих действий являются ныне бытующие на территории Азербайджана круговые танцы "яллы".<sup>1</sup>

### 3.2. Ритуальный круг «яллы» – первообраз суфийского зикра

Наглядным свидетельством существования с давних времен круговых ритуальных действий подобных «яллы» служат наскальные рисунки Гобустана.<sup>2</sup> Петроглифы с изображением ритуального круга невольно увязываются с еще одной известной находкой в этой же местности «камнем-бубном» издающим металлический звук, (Гавал чалан даш), под ритмичные звуки которого в далеком прошлом, вероятно, совершалось сакральное действие, вводящее его участников в трансперсональное состояние. Верность предположения не трудно допустить, представляя ситуацию горящего в центре многометрового огненного круга, восприни-

<sup>1</sup> Этимология слова "яллы" – яллы-ялов-алов – в пер. означает огонь.

<sup>2</sup> Гобустан (конец Большого Кавказского Хребта к югу от Баку) "исторический музей" наскальных изображений, относимых к периоду Энеолита. Таковы некоторые рисунки скалы и каменных глыб подножий холма Язылы и гор Беоқдаш, Кичикдаш, Джингиргат, на которых изображены женские фигуры в ритуальных позах, предположительно связанных с культом плодородия эпохи матриархата в Азербайджане. Среди уникальных находок Язылы – изображение человека с "бубном", возможно, шамана. На рисунках также изображены космические знаки – Солнца, Луны, Звезд и т.д., контурные и силуэтные рисунки различных предметов, животных и людей – участников ритуальных действий, в динамичных, индивидуализированных позах. На камнях Беоқдаша имеются рисунки с изображением ритуальных круговых действий, совершаемых группой людей, некоторые из которых изображены в прыжковой позе с поднятыми руками. По своему "хореографическому" рисунку хороводные ритуалы напоминают ныне бытующий танец "яллы".

Об этом см. Джафарзаде Н.М. Наскальные изображения Кобыстана (Азерб.ССР, труды института истории АН Азерб. т.Х111, Баку 1968, 55)

маемого древним человеком земным эквивалентом Солнца. Центрируемое огнем движение по кругу, создающее особый духовный настрой, дает основание предполагать, что именно так на заре истории мог совершаться акт единения – «озарения», акт веры. Не исключено, что запечатленный на скалах ритуальный круг, ныне сохранившийся в памяти народа как танец «яллы», не что иное как первообраз суфийского «зикра». Черты сходства усматриваются как в ритмической организации и динамическом развитии танца «яллы», так и в сюжетных мотивах игровой ситуации. Вспомним условия игры: ведущий – «яллыбашы», размахивая высоко над головой красным платком, символизирующим развивающееся пламя, возглавляет круг участников ритуала. Участники ведомые «яллыбашы» (то есть «пламенем») внимательно следят за его движениями повторяя их. Любые выпады ведущего, выполняющего неожиданные действия, должны немедленно повторяться. Выбившийся из ритма участник игры наказывается ударом кнута (в прошлом же, вероятно, обжигался пламенем). Примечательным моментом хороводной игры является прохождение нескольких динамических стадий: начинающейся умеренной поступью – первой, постепенно ускоряющейся в среднем разделе – второй, пиковой фазы – экстатического прорыва – третьей и затухающей к концу завершающей четвертой стадии. Принцип структурирования игрового процесса, его динамика, увязанные с имевшим место в далеком прошлом центрируемым огнем психологическим настроением, эквиритмичными пламени колебаниями тела в круговом движении – по основным параметрам совпадают с суфийскими и шиитскими ритуалами «семиступенного» возвышения. Как можно было заметить в сюжетной линии игры прочитывается магический смысл некогда сакрального действия. Из изложенного напрашивается важный вывод о значении ритуалов «Огня», роль которых в общем контексте познания аналогична роли «мае» в мугамной форме. В них, в сущности, закладывалась основа религии как постижения Истины в духовном вознесении. Звуки вырывавшиеся из уст во время этих ритуалов были, вероятно, первыми молитвенными звуками, производимые при этом жесты – первыми молитвенными жестами. Впредь все молитвы на земле, аналогично первой молитве, творились звукожестами.

Различие религий, как известно, происходят от толкования Истины. Все религии по разному доносят одну и ту же Идею, вынесенную человеком из сакрального духовного акта возвышения – «оза-

рения», связанного в раннюю пору со стихией Огня. Вот, вероятно, почему в ритуалах различных религий зажженный Огонь символизирует духовное начало. С древнейших времен Огонь становится символом достигнутой высокой цели – духовного единения – перерождения.

В магских ритуалах хороводный круг образовывал защищенное огнем кольцо-оберег. В значении "кольца-оберега" мыслились, вероятно, и окружная крепостная стена, обрамлявшая город и обручальное кольцо на пальцах брачующихся, и характерный для азербайджанской свадьбы ритуальный красный пояс на стане невесты, и многое другое. Как оберег воспринимался и оранжево-красный цвет – цвет огня, и ассоциируемый с огнем цвет крови, что обусловило существование в прошлом в древнем Азербайджане веры в «красного Духа» (Ал Руху инамы). Культивирование красного цвета получило отражение в азербайджанских обрядах и обычаях, например, в обычае кровопускания при жертвоприношении, окрашивания волос, рук и ног невесты хной, в традиционно красном наряде невесты, красной накидке – "дуваг", покрывавшей ее голову и во многом другом. Символика красного цвета возникает и в других культурах. Примечательно, что и в индийской культуре красно-оранжевый цвет символизирует цвет медитации.<sup>1</sup>

Изложенное подводит к выводу о том, что с давних пор на земле Азербайджана вместе с вырвавшимся из под земли пирамидальным куполом огня возвышается храм Знания и Веры, возводимый духовным проявлением ритма-тоновых импульсов «семиступенной лестницы». Логика суждений подсказывает, что именно в них зарождался эмбрион мугама. В мифе о Прометее сказано, что принеся людям Огонь, он научил их числам <...>. В тесном контакте с Огнем человек не только спасал свою жизнь, но что важнее, совершая ритуалы восхождения «озарения» (единения) он взращивал живую Мысль! Как и проживаемая жизнь, рождение мысли в ритуальном возвышении – «озарении», совершалось как единичный духовный акт. И сегодня феноменальность исполнения мугам – дастгяха устасом (например, получившим мировое признание Алимом Гасымовым) заключается в том, что на глазах у слушателей происходит напряженный, единично совершаемый сакральный акт твор-

---

<sup>1</sup> Семантика огненно красного цвета в культурном наследии народов мира – могла бы стать темой самостоятельного исследования

чески проживаемого процесса духовного восхождения с «уходом и возвращением» в физический мир внутренне просвещенным, просветленным. Суфизм, унаследовавший событийную сторону ранней религии, связанную с духовным возвышением «озарением», и вместе с ней и конусную концепцию "огненных" зороастрийских хоро-водов – содержит стихию творчества как познания на стыке двух миров.<sup>1</sup> Следовательно, сама концепция суфизма, дублирующая звуковую концепцию ранних ритуалов «яллы», продиктована мугамным мыслительным процессом. В этом случае можно утверждать, что ядро религиозной концепции суфизма представляет теологическую версию концепции мугама. Будучи порождением мугама, как явления духовного, суфизм формировал мугам (а вместе с ним и классическое наследие в целом) как явление художественное. Поэтому важным, на наш взгляд, моментом суждений касающихся влияния исламской, конкретнее суфийской религии, на тот или иной вид творчества должно быть осознание существенного: изначально творческий акт, имеющий целью духовное познание – озарение – совершался как акт веры, и каждый, вступивший на стезю творчества, оказывался одновременно на стезе веры. Этим, вероятно, объясняется приверженность поэтов, художников, музыкантов и других творческих личностей суфизму, которая, возможно, была не столько рассудочной, сколько прочувствованной духовным настроем, нацеленным на творческое озарение. Творческий настрой на духовное познание – озарение вводил мастеров слова, как и мастеров кисти в орбиту мугама, следовательно, и в орбиту суфизма.

Мистическое чувство людей, живущих на земле Азербайджана, было связано с огнем до того, как зороастризм стал их религией. Отмечаемая проникнутость духовной сущностью огня, не могла не

---

<sup>1</sup> Обращает на себя внимание внешнее сходство, например, характерный для представителя суфийского ордена высокий в форме конуса головной убор, белая одежда, совпадающая с описанием Страбона ранних культовых церемоний, совершаемых магами: «... В святилищах ежегодно маги поют перед огнем в течении долгого времени священные песнопения; во время песнопений они держат в руках пучок ветвей и на голову надевают войлочные шапки, от которых по обеим сторонам опускаются длинные покрывала». Примечательным в данном описании является и упоминание о длительном пении, в котором происходило славление имен Ахура Мазды, подобно тому как славится имя Всевышнего в суфийских ритуалах. См. Под властью Ахеменидов. Священнослужители.



породить на этой земле религии огня. Не удивительно, что родиной основателя зороастризма – Заратуштры – считают Азербайджан.<sup>1</sup> Как бы не оспаривалось это предположение, которое за давностью лет нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть, принимая во внимание изначальную приверженность смыслонесущему огню ранних людей живших на земле Азербайджана – можно утверждать, что колыбелью зороастризма была земля Азербайджана. Не случайно именно в Азербайджан – родину Огня, пренебрегая опасностью и превратностями долгого пути, длительное время продолжали стекаться паломники из других стран Востока – Индии, Ирана, Китая и пр. Суть этих контактов не исчерпывалась одними внешними обстоятельствами. Они изначально имели более глубокое основание. Во взаимосвязи культур четко проступает важная духовная составная: магнитное поле притяжения концентрических кругов, обнаруживающее высочайший накал трансцендентного мышления. Притяжение энергии Божественной Мысли, тяга к Свету Знания – именно это обстоятельство объясняет паломничество индийских мудрецов, с ранних времен совершавших долгий трудный путь, ведущий к земле Азербайджана. Конечно же, не только «магия» вырывавшегося из под земли огня, а жар духовного Огня исходящий от совершаемого мугами ритуального действия познания, раскручивавших энергию духовного поиска до высот Божественной Мысли, побуждал индийских мудрецов не считаясь с превратностями пути совершать паломничество, чтобы, возведя на этой земле «храм Света» разжечь от Огня познания свой духовный Огонь. Вероятно поэтому мугам (озаренный) и рага (окрашивающий) означают по сути одно и то же – сеящий Гармонию духовный Свет. Примечательно, что и название ранних священных книг – «Веда», относящейся к истокам индийской культуры и «Авеста» – ранний духовный источник азербайджанской культуры, означающие Знание – также совпадают. Само название города Баку прочитывается учеными как "город Бога" (или город Боже-

---

<sup>1</sup> Информация об этом содержится в уч. "История азербайджанской музыки", где отмечается: "Мидия – Атропатена считается одним из очагов формирования зороастризма. По средневековой традиции Зардушт (Заратуштра, Зороастр, Заратустра и т.д.) – уроженец Мидии, причем родиной Пророка нередко ученые Востока называли Азербайджан (Урмия). Некоторые ученые весьма определенно указывают на то, что оформление канона "Авесты" происходило под руководством магов Атропотены... , где имелись колоссальные пространства храмовой земли и храмы огнепоклонников. "История азербайджанской музыки", г.2, с. 46.

ственного Света). Попутно замечу, что и сегодня находясь в храме «Атешгах», а также глядя на вырывающиеся языки пламени «Янардага», невольно переносишься в далекое прошлое, в атмосферу ритуальных игрищ «яллы», в атмосферу мугама.

Первоначальной версией семиступенного пирамидального сооружения, следовательно, следует считать воздвигаемую ритуалами Огня духовную пирамиду,<sup>1</sup> бесконечно интерпретируемую, в звуковой и поэтической структуре, в памятниках зодчества, в орнаменте и пр. явлениях духовного наследия прошлого.

Стихия огня, созвучная совершавшемуся в сознании человека духовному процессу вводила в храм Мысли. Находясь вблизи от огня, человек был связан пуповиной с миром, из которого он пришел. Связь с этим миром обеспечивала его выживание на земле. Рубеж между мирами пролегал через трансперсональное состояние. Огненная стихия создавала иллюзию "открытых дверей" соединяющих оба мира. Распахнутость этих дверей давала возможность «уходить и возвращаться» в зримо явленный мир, чтобы осматриваться в нем с высоты обретенных вселенских смыслов. Со временем прохождение через "огненные врата" становится уделом немногих людей, обладавших навыками духовного мышления, которые слыли посвященными – магами.<sup>2</sup> Из отмеченного следует важный вывод о том, что с момента зарождения знание и профессионализм шли рука об руку. Вначале существовал один тип знания – духовное знание – доступное людям, наделенным особым "космическим слухом", восприимчивых к внутренне ощущаемым сигналам – кодам. Высоким предназначением их было аккумуляирование и распространение (источение) субстанциональных смысловых констант сакрального зна-

---

<sup>1</sup> Обратим внимание на то, что первая часть слова Пирамида – "пир" – переводится с греческого как огонь. Учитывая факт первоначального поклонения Огню и функционирование слова "пир" в азербайджанской ритуальной практике, связанной с почитанием святых мест, а также "летучесть" слов, легко пересекающих "границы" и оседающих в словарях других народов, можно допустить заимствованность его из зороастрийского словаря. Слово "пир", как и слово "хор" – также обозначающее "огненное действие" – было заимствовано из кодовой лексики ранних ритуальных хороводных действий.

<sup>2</sup> По ходу заметим «маг» содержит код «аг». В значении Божественного Света, то есть «озаренный», посвященный он фигурирует и в слове «рага». Муга осмысливается как «Свет», «не Я», то есть момент прорыва в семантический вакуум. Следовательно, муга – прорыв – единение. Муг и маг вместе по смыслу соответствуют ритмо-формуле «уход – возвращение»

ния, что становится впоследствии родом их занятий. Объединяясь в жреческие племена (ордена или братства) они в дальнейшем направляют свои усилия на вещественное (с помощью знаков, а также атрибутов ритуальных действий) закрепление навыков духовного познания.

Возышение – «озарение» как единственная форма познания – рождения Идеи было не только призванием, но и привилегией группы людей, которые освобождались от других, повседневных занятий, связанных с бытом и окружались со стороны соплеменников вниманием и заботой.

### 3.3. Мугамные глубины азербайджанского культурного наследия

**И**мевшие распространение откровения Заратуштры – предстателя жреческой касты магов, возникли на гребне набирающей силу первоначальной волны духовного становления человечества, связанного с трансцендентным познанием. Духовное возвышение – озарение и сопутствующее ему глубокое внутреннее постижение Божественного начала, пробудившее чувство Веры – представляет знаменательную веху в жизни человечества связанную с возникновением системы духовных кругов, сыгравших базисную роль в развитии культуры. Изначально Вера породила Знание, Знание же основывалось на Вере. (Не случайно «дочерьми одного Отца» называл русский энциклопедист М.Д. Ломоносов веру и знание).

Магская культура, будучи, по существу, протокультурой человечества, не могла иметь этнического лица. Она как нераскрытая гранями духовная целостность, относящаяся к сфере надличностного «я» (мугама), символизировала явленность космической субстанциональной Мысли. Отсюда невозможность отнесения магской культуры к отдельному этносу, что диктуется недопустимостью отождествления целостности с частью. Самые ранние пласты культуры – явления надэтнические. Статус этнической, национальной культуры, как известно, завоевание исторического времени. Магскую культуру можно рассматривать как духовный субстрат, единое смысловое ядро культурной целостности, оставившей глубокий след

в культуре Азербайджана. Из приводимых ранее и бесчисленного множества иных свидетельств, например, характерных названий городов и местностей (Мугань, Ширван, Габала, Баку и др.) наиболее показательным и неоспоримым является унаследованное «семиступенное» мышление ярко выраженное в мугамной и ашыгской традициях, сохраняющих свою значимость для всех пластов духовного наследия испокон веков живущего на этой земле народа.

Возвращаясь, однако, к истоку духовного становления заметим, что знание о семиступенной структуре, на заре истории, могло сохраняться в памяти поколений и как семь параллельных насечек на медвежьем черепе,<sup>1</sup> и в виде выкладки семиступенного ряда из различающихся по форме и цвету камней, обнаруженного, среди прочих предметов, при археологических раскопках древнейших поселений на территории Азербайджана. Принимая во внимание, ранее отмечаемое проявление духовного состояния через каналы чувственного восприятия и возможность выражения его определенной цветовой гаммой, имеющей свой рельеф, можно предположить, что форма выкладки камней, их цветовое сочетание, возможно, и было одной из первых версий фиксации семиступенной структуры, в дальнейшем осмысливаемой как семиступенный звуковой ряд, то есть первоначальной записью звуковой (волновой) мысли. Высказанное предположение подтверждается наблюдениями ученых, указывающих на то, что "<...> в эпоху мустье идея цвета становится неизменным спутником человека. Он, безусловно, познал цвет и его оттенки. Красный цвет пробуждал теперь массу эмоций <...>, цвет охры ассоциировался с цветом Солнца и Огня. Охрой красят различные предметы, посыпают покойников и т.д. Черный цвет ассоциировался с темнотой (т.е. таинством невидимого мира – разрядка моя С.Ф.). Познав силу краски и ее оттенков, человек не только собирает разноцветные камни, не имевшие утилитарного значения, но и изготавливает орудия труда из различных пород разноцветных камней"<sup>2</sup>. Заметим, что смысловую нагрузку, идентифицируемую с состоянием, в этом случае, наряду с цветосочетанием, несла, вероятно, и порода камня. Примечательными являются и следующие

---

<sup>1</sup> Уникальная археологическая находка в Азыгской пещере связывается с ранними астральными представлениями. История Азербайджана. С древнейших времен до начала XX века. Изд-во «Елм», Баку 1995,

<sup>2</sup> История Азерб. Изд. «Елм» Баку 1995, 34

строки приводимого источника: "В Шанидаре мы впервые встречаемся не только с фактом преднамеренных погребений, но и впервые в истории сталкиваемся с использованием цветов в погребальном обряде".<sup>1</sup>

Символика цвета иной раз имела свой геометрический эквивалент. Так, шатры представлены у тюркских народов сочетанием цветов: белого, черного, красного. Каждый из семи ступеней духовной пирамиды также окрашен в определенный тон, доминированием которого определялся тот или иной духовный настрой. Восприятие цветового спектра Звука, как живого субстанционального начала, возникающего при преломлении солнечных лучей, зримо представленного расцветкой Огня и стало, вероятно, причиной отождествления каждого из семи тонов звукоряда в восточной музыкальной практике с конкретным цветом. В индийской музыке, например, семи основным тонам соответствуют: бледно-розовый – цвет лепестков лотоса, оранжевый, золотой, цвет жасмина, белый (или черный), ярко желтый пестрый. В китайской же системе пять тонов окрашиваются в желтый, белый, зеленый, красный, черный тона. Обозначение цветов звука в индийской музыке, как можно заметить, идентифицируется с расцветкой цветов, то есть конкретизируется формой и запахом цветка, следовательно, запахом конкретного сезона и времени дня, когда распускается тот или иной цветок, что создавало соответствующий ему духовный настрой.

К этой практике уходит корнями и сохранившееся представление о соответствии каждого из семи азербайджанских мугамов определенному духовному и приравняемому ему психологическому и эмоциональному настрою, также соотносящемуся с цветовым спектром. Свой цветовой спектр имеет мугам «Раст», характеризуемый У.Гаджибеили как «вызывающий чувство мужества и бодрости». "Шур" – веселого лирического настроения, "Сегях" – чувство любви, "Чаргях" – чувство возбуждения и страстности и др. Предполагаемая цветовая «транскрипция» их предложена в исследованиях Ш.Гаджиева.<sup>2</sup> О синестезийной природе восприятия звука свидетельствует и название инструментальных эпизодов в мугам-дастгяхе "rənq" – переводимое как «цвет».

<sup>1</sup> Там же

<sup>2</sup> Azərbaycan muğamşünaslığı: Problemlər, perspektivlər Hacıyev Ş. Ə. Azərbaycan muğamlarının rəngli təsvirinin alınması və araşdırılması. Bakı-2015, 457

### 3.4. О ритмической корреляции сверхчувственного и чувственного восприятия

При отсутствии в раннем прошлом вербального, понятийного текста, духовное состояние выполняло функцию индикатора знания. Каждая из ступеней семиуровневой духовной шкалы помимо «чувственных координат» располагала спектром вероятностных, соответствующих ей психологически мотивированных действий. Радостное, бодрое или страстно-возбужденное состояние, имело свой спектр действий, отличающихся от возможных действий совершаемых в состоянии печали, горести, подавленности. При идентификации состояния с определенной звуко-цветовой шкалой, имеющей свой эквивалент запаха, вкусовых и пр. ощущений – сочетание тонов в звуковом ряду могло также нести информацию о конкретном знании и действии. В этом случае, каждому из семи уровней духовной шкалы должен был соответствовать круг идентифицируемых с ним знаний, проникнуться которыми можно было, сонастроившись в ритуальном кругу под заданное игровой ситуацией духовное состояние. Семь ступеней духовной шкалы означали семь духовных состояний, выявляемых ритмо-звуком, цветом, зримым волновым рельефом – рисунком, орнаментом, а также запахом, вкусовой гаммой, меняющимися в зависимости от времени суток и года. Информацией о текущем моменте была комбинируемость его ритмо-смыслов ("акустических зон"), преобразовывающих в свой тон духовную шкалу человека. Примечательно, что в индийской музыке сохраняется аналогичное отношение к инструменту, также настраиваемому в соответствии с текущим временем и ситуацией. В ситуации обряда пробуждающим память фактором мог быть обряд в целом, а также отдельный его сегмент, например, напев, фокусирующий весь комплекс связанных с ним ощущений, направляющих его участников к конкретным, знакомым по состоянию, практическим действиям. Знание и действие представляло собой неразрывное целое, о чем свидетельствует живая обрядовая практика, где знание о совершаемом действии сочетается с самим действием<sup>1</sup>. От-

<sup>1</sup> В связи отмеченным, стоит задуматься над тем является ли случайностью завершение большинства глаголов, обозначающих действие на азербайджанском языке кодовым словом «маг». Например, «алмаг», «дурмаг», «башламаг», «гуртармаг» и

сюда, характерная функциональная обусловленность обрядовых напевов, неразрывно связанных с бытовыми, трудовыми и пр. практическими действиями. Не исключено, что о конкретном знании и действии, сообщала и уникальная, ранее упоминаемая "азыхская" археологическая находка – ряд из семи разноцветных камней.

Об уровне мысли в ранних культурах принято судить по сохранившимся свидетельствам материальной культуры. Между тем, согласно изложенной версии, первоначально культурного становления ориентированное на абсолютизированную Звуком субстанциональную Мысль не могло оставить материальных доказательств адекватно отражающих накал Мысли. Единственным и неоспоримым свидетельством силы человеческой мысли, возвышавшейся до уровня субстанциональной Мысли – является концепция звуковой пирамиды-мугама. Возникшая из недр внутреннего мышления, мугамная мысль была обречена на жизнь, так как являла сам принцип жизни. Мугам – как формула восхождения к высотам Истины, то есть формула творческого озарения, лежит в основе всех духовных завоеваний человечества. Любое открытие как итог творческого процесса, осуществляется в результате действия формулы становления, ибо подлинное знание – это возвышение Духа до высот Истины. Мугам храм Божественного Знания, войти в который можно, лишь проникнувшись его Светом.

Аскетизм и изощренная роскошь – полярные грани субстанционального мышления, изначально обозначены Мыслью-Звуком содержащим в себе безграничный смысловой потенциал, раскрывавшийся на протяжении веков множеством значений. Богатство и великолепие опережавших время культурных достижений далекого прошлого (рукописи, храмы, роскошь дворцовых сооружений и пр.) – плоды "вывернутых вовне" предметно выраженных смыслов, содержащихся в аскетично возвышавшейся в начале пути познания Звука-Мысли, хранящей тайну духовного становления. Ритмо-формула духовного становления, прочувствованная магами в ритуальных хороводах, открывала для них безграничное видение грядущих событий. Вызывавшее трепетное поклонение прорицательство магов, основывалось на проникнутости пульсом Звука – Мысли, меня-

---

бесчисленное множество др. Факт совершения любых значимых действий при участии «магов» в сакральном прошлом не исключает, на мой взгляд, закономерность этих «совпадений».

ющей в процессе духовного роста свой ритм. Интенсивность ритма на разных витках становления Звука – Мысли доносилась сменой палитры цветов, при преобладании одного из тонов цветовой шкалы. Если ритм первоначально, вспышкой озарившего разум человечества, был задан динамикой цветов с доминирующим белым цветом, то в дальнейшем акцент был перенесен на огненный, оранжево-красный цвет. Каждый уровень духовного становления человечества имеет цветовую доминанту, превалирующую в зарождающейся на нем национальной культуре. Ритм пульса азербайджанской культуры забившийся на первых витках духовного становления обусловлен динамикой огненного спектра, связанного с трансцендентным познанием. Огненным и белым цветами обозначены уровни напряжения в познании – озарении, процессуальность которого также отмечена сменой цветов. В совокупности они складываются в концепцию семи ступеней ставшей смысловой опорой в развитии азербайджанской традиционной культуры.

Ритмо – формулой "семи ступеней", составляющей сущностную сторону всех религий, сердцевинной которых являлся акт духовного возвышения – единения, обозначен магистральный путь в познании. Все культурное наследие раннего человечества представляет движение по этому магистральному пути, ведущему к постижению мира на уровне Истины. Вот, вероятно, почему первые сооружения ранней мысли возникали как храмовые, устремленные острием ввысь "пирамидальные" лучи, очерчивающие траекторию духовной процессуальности становления – единения. Конусная структура духовного возвышения – единения играла роль универсальной "матрицы", в которой отливались все ранние формы духовного знания: обряды, мистерии, мифы, дастаны, в том числе возводимое «лекалами» сакральное ритуально – обрядовых циклов – монументальное звуковое сооружение, известное как мугам – дастгях.

Концепция «семиступенного» творческого возвышения – единения, осознаваемая как концепция Пути, составляет центральное философское звено таких явлений как суфийская традиция, китайская традиция чань, японская дзен, индийская йога.

В духовном "семиступенном" вознесении было получено единое и незыблемое по своей сути знание Истины – эзотерическое знание. По поводу эзотерического знания автором очерка «Великие посвященные» Э.Шюре высказана следующая любопытная мысль: «Приложение метода называемого эзотеризмом к истории религий



приведет нас к результату величайшего значения, который можно выразить так: древность, непрерываемость и основное единство эзотерической доктрины. Необходимо признать в этом факт чрезвычайной важности. Ибо он устанавливает, что мудрецы и пророки самых различных времен пришли к одинаковым заключениям относительно первых и последних истин, и притом одним и тем же путем внутреннего посвящения и медитации»<sup>1</sup>.

Знание универсального Закона, постигаемое духовным актом становления – единения – озарения, одновременно было музыкальным знанием. Согласно ранее изложенной мысли, духовное знание изначально представляет собой совокупность трех сторон: религии, философии, музыки. Все три стороны в своей нерасторжимости становятся доминантой восточной культуры. Совокупность трех сторон составляло сферу профессионального знания, доступного посвященным.

Осознание этапности становления с сопутствующими ей ритмическими переменами, меняющими общую панораму мира, лежало в основе диагностики и прогнозирования магами, шаманами и др. прорицателями близкой и далекой будущности отдельного человека, семьи, общества, человечества в целом. Мгновения жизни, осмысливаемые через стадии духовного роста: рождение-вызревание-зрелость-угасание – наполнялись особым концептуальным содержанием.

Проживаемые всей жизнью стадии духовного роста составляли процессуальность духовного познания – взаимопроникновения, также включающего четыре момента: импульс-развитие-прорыв-угасание. Жизненный цикл, спрессованный в одном творческом акте, порождал новую мысль, новую жизнь. В процессуальности творческого становления порождающей новую жизнь и виделась, вероятно, сквозная Идея, объединяющая все сущее на земле и в космосе. Именно она раздавалась эхом вторящих друг другу переключений нарождающихся, исчезающих и вновь возникающих жизней.

Ныне известный из теории музыки "звукоряд семи тонов", в эзотерической практике осмысливался как "Закон семи", или "Закон октавы". Ранее приводимые доводы убеждают в том, что изложение

---

<sup>1</sup> Э.Шюре «Великие посвященные»  
<http://russianpulse.ru/continentalist/2016/09/15/1568094-velikie-posvyaschennye-ocherke-zoterizma-religiy-eduard-shyure>

универсальных принципов развития в эзотерических доктринах с помощью музыкальной лексики – не является простым совпадением. Миротворчество изначально приравнивалось к музыкальной процессуальности, содержательность которой составляли ритмические закономерности высшего порядка, определяющие динамику духовного роста. Согласно суфийской теории «мураккабат гуще», удваиваемой на каждом витке становления частотности ритма, соответствует нарастающее в том же соотношении количество управляющих миром законов, влияющих на духовное состояние. Существенным моментом в толковании мыслителями в далеком прошлом «Закона октав» было то, что они исходили из рассмотрения Вселенной как состоящей из вибраций, распространяющихся из разных источников, движущихся в разных направлениях, пересекаясь друг с другом, сливаясь с нарастающей и убывающей силой, то есть заостряли внимание на динамике процесса. Особенно акцентировался вопрос замедления и нарастания вибраций, создающих «излом» в общем движении. В этом случае смысл извлекался из соотношения частей и целого, из ощущения меры, пропорции.

Заметим, кстати, что пропорция, выражающая соотношение величин, изначально содержит двигательный импульс, являющийся фактором звукового мышления. Пропорция признак становящейся, вызревающей мысли, связанной с цикличностью духовного процесса. Думается, что само ощущение пропорции изначальное свойство проникающего ума, постигающего смысл проживанием четырех фаз жизни, с основополагающей ролью третьей фазы – кульминационной «вспышки». С кульминационной вспышкой в живом процессе, вероятно, и было связано изначальное представление о "золотой пропорции" или "золотом сечении". Неравномерное деление перевешивающих по протяженности фаз вызревания, предваряющих кульминационный прорыв и последующего, не уравновешивающего восхождение, замыкающего этапа – складывающееся в соотношение, выражаемое как 2:1, возможно, и являлось предтечей универсального явления названного "золотым сечением". В этом случае становится объяснимой уникальность и универсальность "золотой пропорции", репрезентирующей ритм становления, ритм жизни, составляющей музыкальную суть вдохновенного творчества, присутствующей не только в звуковых "сооружениях", например, в структуре песнопений, обрядовых напевов и др. звуковых музыкальных форм, но и в архитектурных памятниках, в поэтике (напри-

мер, распространенной среди народа четверостишие – «баяты», где философская мысль часто озвучивается в не рифмующейся с остальными третьей строке, а также форме классической поэзии «рубай», с присущей ей особенностью внутреннего ритма) и т.д. Сама универсальность "золотой пропорции" свидетельствует о ее обусловленности природой мышления, то есть волновым мышлением, где ощущение пропорции и связанное с ним чувство меры были смыслоносущими. Вероятно, именно расстановка, сочетание, соотношение принимались за основные параметры, делающими идентифицируемыми и узнаваемыми изначальные смыслы в их предметном воплощении. Эти многозначно выраженные составные ритма, в контексте четырехкратного ритма становления, вероятно, формировали незыблемое в своей основе духовное знание. Как неуязвимое постоянство оно возникало в явлениях традиционной культуры, не меркнувшей истиной оставалось жить в сфере эзотерического знания, сердцевину которого составляла музыка.

Закономерности выводимые из звука были подлинно научным знанием, так как касались сущностной стороны всех совершаемых в природе и обществе процессов, подчиняющихся общему ритму становления – рождения. Это соотношение отражено как в эзотерической концепции "нисходящей октавы", так и в структурировании формы мугам – дастгяха и в том, и в другом случае дающее изображение концентрической модели. Все происходящее в мире рассматривалось как сопряжение ритмов различного уровня в процессуальности духовного "семиступенного" становления. Отсюда существовавшее представление о "семиуровневых" ритмических кругах, к которым причислялся и сам человек, воспроизводивший в творческом перевоплощении в свое "не я" музыку Вселенной. В свободном парении Духа он превращался в эквиритмично вибрирующий инструмент, ретранслирующий на землю семант-коды субстанционального Знания.

### **3.5. Религиозные аспекты концептуального содержания ритма познания – озарения**

**К**онтурсы концептуального содержания ритма познания-озарения, проявляющего себя и в малом, и в большом усматриваются в вызревании мировых религий. Вначале необходимо оговорить, что неоднократно отмечаемая значимость религии в формировании мышления, обусловившего, в свою очередь взгляды, поведение, общества – встречный этап движения Мысли, предваряемый рождением той или иной религии самой процессуальностью мышления. Если попытавшись высветить крупным планом наиболее важные стороны этого процесса и абстрагировавшись от "сюжетной пестроты" перечасих друг другу толкований тех или иных истин в религиозных доктринах сосредоточиться на главном, сущностном, можно заметить, что вся эта множественность "укладывается" в концепцию сознания. При всех разночтениях и разногосице мировыми, в конечном итоге, признаны три религии: буддийская, христианская и мусульманская. Все три религии монические, ибо проповедают центрирующее смысловой многогранник доктрины единоначалие. То, что под единоначалием в одном случае подразумевается Ничто, Пустота (Нирвана), либо абсолютизированная в имени Аллаха или Иисуса Христа Высшая субстанциональная Идея – Разум – не самое главное. Суть заключается в том, что все отмечаемое содержательное разноречие реализуется в рамках объективно заданной концепции сознания. Все три религии основываются на вере, то есть на Божественном Знании, следовательно, по-разному выражают одну и ту же идею: центрируемое Сознанием взаимодействие полюсов мышления.

Изначальная субстанциональная обусловленность проявляет себя в жизни религии, ритм которой определяется двумя импульсами: ощущением веры и пояснением веры. Первое идет от чувственного ума – "ума сердца", второе от рассудочного ума. Ощущение веры – иррациональное знание, не зависящее от интеллекта, уравнивающая всех без исключения людей (даже атеистов, у которых вера "прорезается" в экстремальных ситуациях) – составляет Бурдон. Первоначало религии, основанное на ощущении веры, выдвигает тезис: "Знаю и верую", в то время как смена парадигмы про-

исходит под знаком "Верую, чтобы понимать"(Св. Августин). В начале был «Звук» – утверждали мыслители Востока. "В начале было Слово"- написано в Евангелии. Пояснение веры, заключающееся в переводе иррациональных смыслов на язык понятий – полюс постоянного, изменчивого. Существующие расхождения касаются пояснения веры. Пояснение в понятиях связано с конкретизированием. Конкретность же полюс рационального, являясь "плацдармом" сюжетности и пристрастий порождает разноречие. Ощущение веры происходит от внутреннего интуитивного Знания. Пояснение веры нередко сопряжено и с незнанием, выражающимся в суеверии. В зависимости от интеллекта пояснение веры может иметь форму глубокого философского высказывания и наивного, пугающего примитивизмом предрассудка. Постулируемое в религиях основополагающее, незыблемое, в чем они сходятся, например, честность, проповедуемые чистота помыслов и поступков, доброжелательность и сострадание к ближнему, искренность и т.д. – исходит от ощущения веры. Из отмеченного следует, что религия, будучи одной из форм проявления субстанциональной Мысли, обнаруживает подчиненность глобальной закономерности, обозначенной не только соотношением постоянного и изменчивого, но и процессуальностью взрвания мировых религий. Как некогда из разноголосицы множества голосов ритуальных хороводов возникало три – звучаие, три смыслонесущие константы (верх, середина, низ, равно как активная, нейтральная, пассивное начала), так и из многоликих верований в качестве "опорных" утверждаются три религии, имитирующие модель сознания. Контурь модели сознания усматриваются в хронологии возникновения каждой из трех религий: самой ранней из них буддийской, занимающей срединное положение между возникшей – вслед за ней, по времени более поздней христианской, со свойственной ей тенденцией к рациональному и замыкающей – исламской религией с характерной для нее тягой к иррациональному. Стадия замыкания полюсов мышления, породившая буддийскую религию предопределив ей роль "нейтральной" между абстрактно – мистическим и понятийно-мистическим, в дальнейшем в более активной фазе "ratio" мышления вызвала к жизни обращенную к земному христианскую религию.

При сравнении религиозных концепций создается впечатление, что, процесс развития сфокусирован на действии формулы "семи ступеней". Степень ее активности определяет ударность той или

иной сторон в ритме веры. При большей активности этой формулы акцентируется "ощущение веры" и, наоборот, при слабой ее выраженности акцентируется "понимание" веры. Буддийская вера обнаруживает большую степень близости с мусульманской концепцией, так как аналогично мусульманской, относится к сфере активного действия формулы "семи ступеней", которая в буддийской интерпретации дополняется еще одной, восьмой ступенью. Преобразованием семикратного ритма в восьмикратный, отмечен важный сдвиг в процессуальности познания: переход от "штормовой" энергии трансцендентного «взлета», к медитативному восхождению по ступеням "духовной лестницы" на умеренной волне. Формула духовного вознесения, реализуемая в отличие от маг-шаманских ритуалов, не "отделением" Духа от плоти в раскрытом в вечность трансцендентном взлете, а медитативным "земным" ощущением Нирваны, замыкается на самом человеке, образуя круг со стыкующимися концами. Семикратный ритм – восхождение к высоте, восьмикратный – свершившееся кругоописание. Целью трансцендентного вознесения было познание – озарение в духовном единении. Медитация направлена к этической кульминации – духовному просветлению, переждению.

Сущность мусульманской доктрины, с упором на ощущение веры – напрямую связана со звуковой концепцией конуса, являвшей формулу духовного вознесения – озарения в акте познания. Замешанная на мугамной, шаманской практике трансцендентного познания, исламская мистическая практика сберегала энергию ритуала познания – единения, совершаемого вокруг огня. Исходя из логики предыдущих суждений, само возникновение веры и ранней религии, обусловлено процессуальностью вживания и резонирования Звучающей Мысли (Звучающей – Луча). Отсюда напрашивается вывод о том, что культура, имеющая в своей основе магское и шаманское трансцендентное прошлое, пройдя через зороастризм, могла произрасти только исламом. На земле, где рядом с зороастрийскими храмами испокон веков возвышались мугамные и озано-ашыгские духовные храмы, можно было возвести только исламский храм. Возникновение и распространение ислама в ряде восточных регионов, в том числе в Азербайджане, связано на наш взгляд, с жизнью мугама, нишей для которой, после зороастрийских магских, шаманских ритуалов становятся исламские обряды и ритуалы.

Связь с истоком познания – трансцендентным познанием, осуществляемым в магских ритуальных кругах, наиболее явственно ощущается в суфийской религиозной практике, а также в шиитских ритуалах, например, в траурных обрядах "Мухарреми", что сближает два этих различных явления исламской религии. И в суфийских зикрах, и в шиитских обрядах "Мухарреми", главной пружиной, приводящей в движение "механизм" сознания является формула "семи ступеней". Вот, вероятно, почему после ослабления, а затем и вытеснения суфизма и связанного с ним дервишества, обладавших большим удельным весом в культурной жизни дореволюционного Азербайджана, особенно притягательными не только для масс, но и, прежде всего, творчески одаренных личностей (вспомним интерес к ним со стороны У.Гаджибейли, а также исполнителей мугамов – «ханенде» – Джаббара Карягды, С. Шушинского, Бюль-Бюля, Г.Сарабского, шлифующих свое исполнительское мастерство участвуя в разыгрывании драматических коллизий траурного месяца «Мухарреми») – были пережившие все запреты шиитские религиозные мистерии "Шебих". После суфизма именно религиозные мистерии оставались в Азербайджане главным исламским очагом, сберегавшим «жар» трансцендентного познания – единения. Ритуальными хороводными кругами познания в духовном становлении – единении, обозначен сакральный центр в общей процессуальности культурного развития – роста.

От хороводного круга концентрическими кругами расходились многочисленные ритуальные круги, со временем складывающиеся в систему духовного познания и просвещения. В концепции Ислама, наследуемый суфизмом хороводный круг преобразуется в зикр. Четырехкратный ритм жизненного круга ритуальных хороводов ("чахар"- четыре, в том же значении "чарх"- колесо жизни) обозначен четыремя стадиями суфийского пути проходящего через шариат, тарикат, марифат, хакикат. Попутно замечу, что хождение по кругу является центральным звеном и христианского богослужения. Именно движение по кругу является одним из основных различий, ставших поводом для выделения внутри конфессий старообрядцев, совершающих богослужебный круг по часовой стрелке, в то время как по канонам принято совершать круг против часовой. Аналогично отмеченному, различается богослужебное вращение западных католиков (по часовой стрелке) и восточных (униаты) – против. Вместе с тем христиане всех направлений сходятся в том, что ори-

ентир в круговом богослужении – Солнце. Древнейший ритуальный обычай вращения против часовой стрелки – навстречу Солнцу, сохранился и в зикре чеченцев-кадиритов, и в суфийских ритуалах ордена Мевлеви.

Как система ритмических кругов закладывалась основа духовного познания и просвещения.

### СИСТЕМА РИТМИЧЕСКИХ КРУГОВ ДУХОВНОГО ПОЗНАНИЯ И ПРОСВЕЩЕНИЯ





### 3.6. Возвышающий дух перекрестный ритм «правой» и «левой» сторон

**Н**а связь суфийских ритуалов с ранними хороводами указывает и совпадение в ритме. Так, в описании зикра шейха Джелаледдина Руми, известного средневекового поэта, основавшего суфийский орден Мевлеви, отмечается следующее: "Этот зикр содержит и громкие и молчаливые моления. Но самое особенное в нем – вращение. Сначала бешенное вращение на левой ноге, толкаясь правой. До иступления. Но вдруг по сигналу шейха все останавливаются, каменеют в позе, в которой застала команда. Потом снова вращения, и снова остановки... много раз. Зачем? Это сложное управление психикой, а если изо дня в день, то воспитание ее"<sup>1</sup>. Далее, объясняя это явление, автор пишет: "Зачем молящийся в этом зикре вращается на левой ноге? Совсем не случайно. Левая связана нервными путями с правым полушарием головного мозга. Там отражение непрерывных образов мира, бытия эмоций. А правая нога своими толчками шлет сигналы в левое полушарие. В нем – анализ drobных "толчковых" событий. Так в каждое полушарие головного мозга приходит и бьет, как в цель, информация, которая специфична, понятна именно ему"<sup>2</sup>. Сочетание противоречивых импульсов, как утверждает автор, приводит многих к состоянию "измененного сознания", вызывающего прорыв подсознательного. Сопоставим приведенные наблюдения с текстом из "Авесты": "Того, кто обрабатывает эту землю... левой рукой и правой, правой рукой и левой, тот воздает (земле) прибыль. Так говорит ему (то есть праведному) земля: «О ты, человек, который обрабатываешь меня левой рукой и правой, правой рукой и левой, поистине буду я рожать без усталости, производя всякое пропитание и обильный урожай. Тому, кто не обрабатывает эту землю левой рукой и правой, правой и левой, тому земля говорит так: "О, ты, человек, который не обрабатываешь меня, поистине вечно будешь ты стоять, прислонившись у чужих дверей, среди тех, кто попрошайничает». Текст доносит ритм ран-

<sup>1</sup> Л.А. Китаев-Смык Зикр дающий прозрение и силу (Психология обряда). Ж. Наука и религия «№1, 1999, 26-27

<sup>2</sup> Там же

них ритуальных хороводов, в которых, вероятно, также сменой топающих ног создавались "перекрестные" импульсы "раскручивающие" внутреннее мышление до экстатического состояния.

Действие «перекрестного» ритма «левой» и «правой» сторон наглядно проявляет себя в спортивном и военном противоборстве. О первом можно судить по сохранившемуся обычаю проведения спортивной борьбы -«гюлеш» (“güləş”), предваряемой музыкальной «разминкой», в процессе которой движущиеся по кругу, гарцующие борцы играя мускулами и подпрыгивая то на одной, то на другой ноге пробуждают силу духа. Аналогично борцам, вступающим в спортивное состязание, воины в прошлом, прежде чем сойтись в схватке с противником, под доносящиеся на поле битвы пронзительные звуки зурны, выкрики, «маршевый» ритмичный стук барабана вводили себя в трансперсональное состояние. Известно, что в прошлом неизменным участником военных походов был певец-озан, создающий необходимый психологический настрой в воинской среде, разогревающий своим пением "вулканическую массу" их потенциальной духовной энергии, извергающейся на поле сражения сокрушающей, сметающей врага силой, что нередко определяло исход битвы. Из отмеченного следует, что практика сопровождения сражения музыкой, предположительно, возникла в предваряющих ее ритуальных действиях, в которых проживалась ситуация битвы. Совершаемый обряд являлся подлинным, определяющим исход сражения событием. Конкретные же военные действия были его имитацией. Отмеченное допускает возможность существования в прошлом специальных ритуалов, связанных с битвой. Думается, что отголоски этих обрядов дошли до нас как правила проведения традиционной национальной борьбы – "зорхана", сохранились в хореографии мужских плясок, с характерным для них ритмичным подпрыгиванием и кружением то на левой, то на правой ноге. Не исключено, что к ритуальному прошлому относится и известная из военной практики тактика ведения битвы: выстраивания воинов рядами, вхождение клином в ряды противника, образование круга в оборонительном сражении, окружение в наступательном бою применение тактики "ножниц" и т.д. Вполне допустимо, что чеканный ритм военного марша также один из отзвуков ранних ритуалов познания-возвышения. Вспомним, фрагменты военных ритуалов входили и в древнейший погребальный обряд "Йуг", посвященный героям – полководцам – предтечи мистерии "Шебих", также содержащей сцены

битвы. Приводимые факты подводят к разгадке смысла реминисценции военных эпизодов в траурно-погребальных обрядах, с ясно прослеживающейся в них героической линией, маршевым ритмом. Имитированием сцен битвы, в которых бился "перекрестный" пульс трансцендентного мышления, происходило втягивание сознания масс в духовный процесс. Очевидное сходство упоминаемых фрагментов военных обрядов, по-разному интерпретируемых в траурных обрядах "Йуг", "Шебих" с суфийским зикром, позволяет рассматривать их как звенья одной цепи. Так, "толчковый" ритм попеременно сменяющих друг друга сторон – левой и правой, ощущается и в ритмике траурных мистерий "Шебих". Он, в частности закодирован в часто повторяемой во время траурного действия ритмо-формуле "Шах Хусейн, вай Хусейн", которая, при быстром произнесении, превращается в "Шахсей, вахсей".<sup>1</sup> Произнесение этой ритмо-формулы, нередко сопровождаемое ударами цепей по спине – через левое и через правое плечо- сопутствующей этому ритму сменой акцента левое-правое, правое-левое – создавали "перекрестные" импульсы, вводящие в экстатическое состояние. Ритмичное взаимодействие полюсов мышления имеет и сюжетную выраженность, где роль «статического» постоянства, непрерывности выполняют сюжеты, окрашенные в лирический тон, а роль активной "прерывистости"- сюжеты героического характера. Волна духовного восхождения создается "пульсирующим биением" двух отмеченных "тонов" – лирического и героического – сквозных в сюжетном содержании мистерий "Шебих". Два ритма (ритм "левой" и "правой" сторон) мотивированы и сопоставлением добра и зла. Следовательно, сущностное в обрядах "мухарреми" заключается не в "зримом" сюжетном, а надсюжетном начале, выраженном ритмом. Иными словами, наиболее весомой в обрядах "Шебих" оказывается не сюжетная, а структурная содержательность, связанная с ритмом процесса, выводящим сознание на волну сомыслия – единения.

В связи с изложенным отметим, что поверхностный взгляд на духовные явления культуры, с однозначными заявлениями об их "дикости" и "примитивизме" (как это не раз случалось и в оценке тех или иных элементов ритуалов "Мухарреми"), чреват не столько для жизни традиции, сколько для их научного осмысления. Исходить

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее см С.Фархадова «Обрядовая музыка Азербайджана», Б., «Элм», 1991

надо из того, что ограниченное понимание явлений ранней культуры, не умаляя их значимости, лишь препятствует разгадке тайн реликтового проникающего в суть вещей мышления. Этим продиктована необходимость отказа от упрощенного отношения к культурным ценностям, к которым, безусловно, причастны и мистерии "Шебих", отстоявшие своей жизнеспособностью, своим многовековым существованием право на разностороннее (учитывая, прежде всего, духовный аспект) углубленное исследование этого, воистину, феноменального явления древней культуры, и ныне традиционно исполняемого в некоторых регионах мусульманского Востока, в том числе и в Азербайджане. Поиск ответа на вопрос: почему трагические события давних лет, происшедшие на далекой чужой земле оставили более глубокий след в религиозном сознании не преимущественно суннитских арабов (сторонников династийного халифата, то есть прерывистости), а в большинстве своем шиитских азербайджанцев (сторонников наследуемого халифата, следовательно - непрерывности) – не должен замыкаться на освещении теологических, либо исторических событийных мотивов, так как все они в совокупности будут рассматриваться как более весомое основание для проявления аналогичной тенденции на родине ислама, являющейся одновременно ареной известных кровавых столкновений, происшедших между прямыми наследниками Пророка Мухаммеда и его сподвижниками. Понимание вопроса, на наш взгляд, связано с другим его ракурсом, прежде всего, с изначальной генетической предрасположенностью к мугамному мышлению, издавна наследуемому поколениями азербайджанцев, своеобразно реализуемому в траурно-погребальных мистериях обряда "Мухарреми". Суть мистерии "Шебих", как смысловнесущего фактора заключается не в сюжете, а в общем психологическом настрое создающем ауру трансцендентного сомыслия, порождающего концепцию конуса, контуры которого возникают в обрядовой целостности, а также в отдельных его проявлениях (например, устремленности траурной процессии "аза" шествующей к главной мечети, структуре траурных песнопений "марсия" и пр.). Предпосылки настраивающие на духовное, волновое мышление, заложенные в ритуальных движениях и жестах суфийских зикров, содержащиеся и в мистериях "Шебих", усиленные в них более доступной для масс сюжетной коллизией кровавой битвы, в сочетании с представленной в красках театральной зрелищностью всех ее перипетий, разворачивающейся в том же темпоритме, что и

хороводное ритуальное "колесо", связанной с вечной идеей жертвенности во имя чистоты, добра и справедливости – провоцировали на экстатический прорыв и творческое озарение. Следовательно, жизнеспособность мистерий, переживших свое время, обусловлена, прежде всего, притяжением субстанции Мысли, рождающейся, как и тысячелетия назад, в трансцендентном слиянии с Единственным. Вот, вероятно, почему, как и в далеком прошлом, мистерии "Шебих" долгое время продолжали собирать толпы людей, в том числе современно мыслящих, культурно просвещенных, и не обязательно захваченных сюжетом кровавой распри, но восприимчивых к Звуку, к чувству, с удивлением открывающих в этой ситуации неведомые глубины своего человеческого «я».

Из приведенных наблюдений становится ясным, что суть эзотерической формулы как формулы рождения духовного знания, остается во всех религиях неизменной. С переменой религиозных воззрений меняется ее оформление и понимание сути совершаемых ритуалов. Причем, в некоторых случаях в отдельной местности продолжают бытовать различные версии одного и того же явления. Например, в ритуальной практике сванов – христиан существует обряд по описанию напоминающий зикр: трехярусный хоровод, образуемый кругом из двенадцати танцующих мужчин, каждый из которых держит за пояс впереди идущего участника. Второй ярус хоровода громоздится на плечах первого, а третий на плечах второго яруса. Так трехярусный массив хоровода кружится и поет. При этом каждый ярус поет и выкрикивает что-то свое, очень воинственное. На вопрос исследователя: "что они изображают?"- старый сван ответил, что это двенадцать танцующих апостолов. Другой сван возразил ему, утверждая, что верхний ряд – это горные орлы, духи неба, средний – горные козлы, духи гор, нижний – это быки, те, что пашут поля. Так и продолжают сосуществовать две версии одного и того же ритуального хоровода – христианская и языческая<sup>1</sup>.

С аналогичной ситуацией можно столкнуться и в объяснении тех или иных явлений мусульманами, например, струны инструмента – уда, в одной версии интерпретируются как первоэлементы природы: земля (бэм) – огонь (верхняя – зир) – воздух (средняя масна) – вода (маслас), в другой трактовке как четыре этапа пути: шариат –

---

<sup>1</sup> Л.А.Китаев – Смык Л.А. Зикр дающий прозрение и силу. Ж. «Наука и религия» №1, 1996, с.26-27

исполнение законов Ислама, тарикат – послушничество, марифат – познание Бога, хакикат – полное постижение Истины. Таких примеров наберется множество. Все они свидетельствуют о том, что перемены происходившие со временем в религиозных воззрениях касаются взглядов и понимания сюжетно-содержательного аспекта явления, но не его существа. Сущностную же сторону составляет структурируемое ритмом концептуальное начало, определяющее психологический настрой, ритуальное, в целом творческое поведение, обуславливающее отношение к музыке как высшей ценности и основному компоненту религиозно-обрядового действия<sup>1</sup>.

Для мусульман, памятью сердца унаследовавших вечное стремление и ориентацию на Звук в познании Истины, звуковая стихия была не просто средством очищения души, а, прежде всего, субстанциональной явью, содержащей энергию живой Мысли.

Свет "огненных" хороводов отблесками сохранившийся и в более поздних культурах, проходит через традиционную азербайджанскую культуру широкой яркой полосой. Азербайджанская традиционная культура "вытканная" стихией Огня, унаследовавшая дух трансцендентного творческого акта, изначально сложилась как культура мугамная. В каждой высвеченной грани азербайджанской традиционной культуры – будь то музыка, музыкально – теоретическая, философская мысль, поэзия, живопись, ремесловое мастерство – везде ощущается силуэт возвышения – единения, силуэт пирамиды<sup>2</sup> С пирамидой – свойством концептуального волнового мышления, ориентированного на субстанциональную Мысль, связан определенный психологический настрой, отличающийся самососредоточенностью, самоуглубленностью. Психологический настрой породил настрой эмоциональный с характерным оттенком грусти в чувствовании радости, и с налетом радости в ощущении грусти. Оба фактора слепили тонус мироощущения, выраженного графикой ор-

<sup>1</sup> С.Т. Фархадова «Муга-монодия как тип мышления», Баку «Элм», 2001, 204

<sup>2</sup> Обратим внимание на то, что первая часть слова Пирамида – "пир" – переводится с греческого как огонь. Учитывая факт первоначального поклонения Огню и функционирование слова "пир" в азербайджанской ритуальной практике, связанной с почитанием святых мест, а также "летучесть" слов, легко пересекающих "границы" и оседающих в словарях других народов, можно допустить заимствованность его из зороастрийского словаря. Слово "пир", как и слово "хор" – также обозначающее "огненное действие" – было заимствовано из кодовой лексики ранних хороводных действ.

намента, цветом, звуком, словом и пр., которые в совокупности с музыкой природы края создали специфику национального восприятия, отличающую азербайджанскую культуру от многих других национальных культур.

Сфера национального мироощущения не исчерпывается названными приметам, затрагивающими верхние слои мышления. Ее обусловленность во многом определяется процессами, происходящими в глубинах подсознания, генетически наследуемым, веками копируемым духовным богатством предков. Именно глубинными залежами генерируется кодовая система акустических смыслов, возникающая в творческих актах, воспринимаемая на уровне духовного взаимопроникновения, когда продукт творчества перестает быть только видимым и слышимым, он становится мысленно "осязаемым". За таинством этого превращения стоит все та же концепция пирамиды, – духовного возвышения в постижении Истины. На этом, вероятно, и основывается убеждение в том, что национальную культуру по-настоящему можно понять, лишь проникнувшись духом вынашивающего ее народа. Путь возвышения Духа до высот Истины стал магистральным в развитии азербайджанской культуры. Началом и вечным ориентиром на этом пути была воздвигнутая стихией «огненных» ритуальных кругов мугамная пирамида.

## IV. БАЗИСНАЯ РОЛЬ ЗВУКА В КУЛЬТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

*«Если у Вселенной одно сердце, значит  
каждое сердце – Вселенная»*

*Ясунари Кавабата*

### 4.1. Гармония мугама в одном «зерне» – звуке

При изучении традиционного наследия уходящего своими корнями, как культура Азербайджана, к самым ранним пластам общечеловеческой культуры, важно принять во внимание, что человек долго жил ощущением сущностного – звуковой субстанциональной природы своей и окружающего мира и из этого сущностного он выводил свои первые знания о физическом мире. Отмеченным объясняется прохождение этапов в общем процессе культурного развития, связанных со знаковой системой, системой образных символов, понятий, сюжетов и пр. эквивалентов субстанционального Ритма – Тона.

Взаимодействие внутреннего и внешнего – пульс познания, ритмом которого определялась фаза духовного роста в процессуальности вызревания. Циркуляцией духовного процесса по двум кругам – внутреннему и внешнему, возможно, и подсказано представление о "космическом яйце" зримо представленном окруженным ореолом лучей Солнцем, или «воссоздающем» его конфигурацию в субстанциональном первоначале Звуке. Не случайно именно рассеивающее на землю свет, несущее жар – Солнце изначально было признано Высшим Духовным Началом, источником энергии Жизни, энергии Мысли. В выведенной "золотом" на небосклоне процессуальности источения Энергии из единого центра – солнечного круга, вероятно, "прочитывалась" концепция духовного становления – произрастания смыслового ядра. Разогревавшимся от Солнца интуитивным мышлением включался "экран" сознания, дающий изображение процес-



суальности всеобщего духовного роста. С "экрана" звучала Музыка становления, "главной партией" которой был человек, соучаствующий в реализации замысла Творения. В концепции замысла он ощущал себя частичным тоном субстанционального начала – Звука, содержащего весь спектр смыслового многогранника космической Мысли.

Пересечением Лучей представлена ранняя знаковая система, сообщающая о совершаемом духовном процессе. Расходящиеся из единого центра лучи образующие Крест – знак раскрывающейся внешнему миру Божественной Энергии, выявляемой энергией Солнца. Знаком Креста, следовательно, изначально констатировалось проявление, развертывание энергии космической Мысли. В этом смысле в общей концепции духовного вызревания Крест представляет статическое постоянство. Протекание этого процесса, обозначаемое Кругом или Ромбом (также знаки Солнца) – составляет динамическое постоянство. В бытийном плане каждый из этих знаков предстает в противоположном значении: Крест – разветвляющееся "древо" – символизирует обновление, в то время как Круг (Ромб) – символизирует неизменность, устойчивость. Парадоксальным является и то, что обновление, подразумевающее вероятностное сопряжение смыслов, в бытийном плане относится к полюсу, связанному с конкретностью, а повторение и постоянство (Закон) к неконкретному полюсу.

Если в зороастрийском знаке "раскрывающегося" Креста (свастика, подобно раскручиваемому колесу Жизни), возвещавшем о начале становления оба момента – констатация и протекание процесса соприсутствуют, то в дальнейшем, по мере акцентированности одного из них, происходит размежевание на два полюса – Востока, сосредотачивающегося на непрерывности движения – становления, и Запада – вещественно реализующего факт проявления Энергии Мысли в познавательных актах. В первом случае акцентируется внутренняя (Круг, Ромб), во втором внешняя сторона духовного процесса (Крест). Первое становилось отправным пунктом духовного (континуальность), второе рассудочного (дискретность) видения мира.

Рождение нового смысла, как и рождение новой жизни – знаменует разветвление, растекание единого Звука-Мысли на множество "лучей". С этой точки зрения развитие, по существу, есть ни что иное, как обнаружение множества значений одного и того же

смысла. Как смысловую множественность одного и того же духовного ядра можно рассматривать возникновение из единой пары разнополюх существ, рода, племени, этноса, народа; вариантами одной и той же языковой речи являются национальные версии и диалекты; различными интерпретациями одной и той же сути – внутреннего постижения в духовном вознесении Абсолюта – порождена множественность теологических доктрин из одного и того же первоначала – духовного единения вступают в самостоятельную жизнь религия, музыка, философия, происходит размежевание и разветвление науки и искусства. Отсюда напрашивается вывод о том, что любое развитие – разветвляющееся основывается на соотношении инвариант – варианты, что можно наглядно выразить расходящимися из единой точки лучами. Возможно, внутренней прочувзованностью этой идеи ранними людьми рождалось их представление о Солнце как едином духовном первоначале. Солнце воплощало зримую конфигурацию принципа духовного становления – разветвления – основополагающий принцип развития Мысли, как расслаивания целостности. (Отсюда представление о мировом древе, которое изначально было «древом познания»). Самодостаточность одного, усмотрение многообразия в единичном – составляет главное отличие восточного мышления. "Все из одного", в "зерне заключена Вселенная" – основные тезисы восточной философии, продиктованные волновым мышлением, выведенные из практики извлечения смысловой множественности из единого субстанционального начала – Ритмо-Звука. В этом случае, перефразировав известное изречение можно сказать "все в Звуке и Звук во всем". Повышенное внимание к единичному Звуку как проявлению смыслового инварианта отличает раннюю культуру Востока от античности, в которой главенствующая роль отводится мелодическому обороту<sup>1</sup>. Физическая характеристика звука в этом случае рассматривается лишь как внешность, скрывающая его онтологическую сущность, равно как и его интеллектуальную и духовную насыщенность. В индийской музыке принято, например, различать обычный звук издаваемый механическим способом и звук содержащий "свару" – духовную энергию человека. Для постижения "свары" в практике обучения учеников в Индии используется медитация на одном звуке. "Ученик должен медитиро-

<sup>1</sup> Иофан Н.А. Из истории японской музыки. Цитир. По книге Т.П. Григорьевой «Японская художественная традиция», с. 231

вать над каждым звуком. Постепенно, с месяцами или даже годами, он с радостным волнением обнаружит, что звуки вполне самостоятельны, совершенно не связаны с другими. Не украшенные какими-либо гамака или фиоритурами, они трепещут и эмоционально ожидают. То, что было правильным, но инертным звуком, остается правильным, но начинает двигаться, "открывает глаза" – так характеризует сущность этого процесса индийский ученый-музыкант Рагхава Менон.<sup>1</sup>

В китайской философии каждый звук имеет свой эквивалент в природных и общественных явлениях. Ритм-Звук рассматривается как первоначало, центр, середина, грань Великого предела, с которого начинается движение в обратном направлении. Все происходящее объявлялось обусловленностью Ритмо-Звуком. В ритме объединены два начала – конструктивное и семантическое, иначе говоря, в Ритме присутствуют как структурирующая (количественная), так и качественная стороны (что составило суть числового символизма). Различается внутреннее и внешнее проявление ритма. Внешний ритм в восприятии текста выполняет разграничивающую функцию. Что же касается внутренней сущности ритма, то она определяется не разграничивающим, а наоборот, связующим его свойством, объединяющим звучащий текст в единый континуальный поток, доносящий содержащиеся в нем субстанциональные коды.<sup>2</sup>

Особым было отношение к ритмо-звуку и в древней Индии, где каждая "свара" соотносилась с различными явлениями мира, его силами, сферами, атрибутами. Так, в трактате Нарады "Сангитамакаранда" семь "свар" связываются с семью мифическими материками, с семью созвездиями, с богами, с древними мудрецами – риши и т.д. Из отмеченного следует, что именно с помощью звуков на заре человечества осмысливался объективный мир, что в свою очередь указывает на то, что именно восточные музыкальные явления были первыми вестниками духовного и интеллектуального освоения древним человеком окружающего мира. Из констатируемой мысли о том, что на Востоке изначально в познании универсального исходили от внутренне улавливаемых импульсов всеобщего волнового движения напрашивается предположение о сущностной стороне

<sup>1</sup> Рагхава Р. Менон Звуки индийской музыки. Путь к раге. М.; Музыка, 1982, 27

<sup>2</sup> Налимов В.В. «Вероятностная модель языка» (Безграничная делимость смысла слов как показатель непрерывности мышления). «Наука» М. 1979, с.213

Звука-Мысли, который для восточного человека был источником знания о Вселенском процессе. Прочувствованной, вернее, проживаемой звуковой Мыслью он получал знание о себе и окружающем мире. Самые ранние духовные тексты, как например тексты «Авесты», вероятно, представляли «звездную партитуру космических смыслов». О связи звукового мышления с космическим планетарным миром, центрируемым Солнцем можно судить по известным из восточного музыкознания соответствия каждого из ладов одной из планет и названиям мугамов отражающих их числовую символику, например, «Ду-гях», «Се-гях», «Чахар-гях» и др. Как центр «мугамной планетарной системы» выступает мугам «Раст», содержащий духовный код «Ра» – древнейшее название Солнца. Здесь уместно вспомнить слова Узеир Гаджибейли о значимости мугама «Раст»: «Единственный мугам, который сумел противостоять сокрушительному влиянию времени и событий, это был и есть мугам «Раст». Устои этого мугама настолько крепки и логичны, что вполне оправдывают название мугама – «Раст» – значит прямой! «Раст» – значит правильный! Древние музыканты называли «Раст» матерью мугамов. Мугам «Раст» до наших дней сохранил не только название и строй своего звукоряда, но также одну и ту же высоту опорного тона»<sup>1</sup>.

## 4.2. О синкретической природе звука

Заметим, что звук, возникавший в процессе волнового мышления отличался от звука, в привычном понимании тем, что он как нечто сущностное являл собой нерасчленимое единство звука и жеста, что можно было бы обозначить как звукожест. В звукожесте потенциально присутствовали ритм и цвет. Как отмечалось ранее, языком неконкретного, волнового мышления был сплав компонентов: звука-жеста-ритма-цвета, то есть свернутая в едином множественность. Интенсивностью ритмических жестикующий доносились зримые очертания волнового смысла. Любопытно заметить, что представление о существовании прямой связи между духовным состоянием человека и реакциями его тела имеет научное

<sup>1</sup> Цит. Из выступления М.Алиевой «Азербайджанский мугам в современном мире» Мат-лы международного симпозиума «Мир мугама» 18-20 марта 2009г., с. 6

обоснование, что отражено в законе психофизической корреляции. Жест и интонация подчиняются, как установлено, единому моторному центру мозга. Именно поэтому человек не может жестикулировать наперекор заданной интонации.

Будучи изначально языком иррациональных смыслов, жестикуляция в некоторых культурах рассматривалась как субстанциональное начало, поддерживающее мировой порядок. Так, в индийской культуре сохранялось убеждение в том, что "Бог Шива, создав мир поддерживает в нем порядок с помощью танца". В научном аспекте аналогичная мысль высказана английским искусствоведам Х.Эллисом характеризующим танец как "явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и безупречного соподчинения части целому".<sup>1</sup> Примечательно, что перечисленные качества исследователь относит не только к танцу, а ко всему идеальному духовному началу, организующему жизнь Вселенной, что тонко выражено в следующем высказывании: "Музыка – развеществленный танец. Танец, но на уровне более тонких энергий, танцуют рука, струна, голосовые связки, танцует невидимый воздух"<sup>2</sup>. Практика восприятия звука в сочетании с жестикуляцией, распространенная в архаические времена, сохранилась и по сей день у многих народов юга, в частности Азии и Африки.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Цитируется по монографии Л. Шихлинской «Узоры хореографических легенд азербайджанского балета» Баку, 1996, с. 13

<sup>2</sup> С. Блинова "Человек, Духовность. Медитация" Ж. «Музыкальная академия» 1994, №1, с. 41

В связи с вышеизложенным уместно напомнить, что рациональный ум находит эквивалент звукожесту заменив его абстракцией числа: математика в этом случае рассматривается как число само по себе, геометрия – число в пространстве, музыка – число во времени, астрономия -число в пространстве и во времени. Так родилось представление о 4-х столпах Высшего знания (квадриум) математики, геометрии, музыки и астрономии. В рамках пифагорейской системы происходила идентификация образов с числами, что привело к возникновению числового символизма, который, однако, не мог заменить звукожест, так как совпадая по всем параметрам со звукожестом, число не способно адекватно звукожесту передать пульсирующее движение развивающегося организма. В этом смысле музыке нет аналога, так как звуки являются вместилищем Духа, а не его символами. Воистину Музыка явление Божественное! Феноменальность музыки в том, что она абстрактна и одновременно предельно ясна.

<sup>3</sup> Эту практику пережили, вероятно, все народы. В исследовании Л.Витгенштейна упоминается следующее: "Я схватывал памятью, когда взрослые называли какую-

Вышеизложенное свидетельствует том, что с первых же шагов освоения мира человек учился распознавать множественность в едином, что стало впоследствии складываться в определенный тип мышления. Здесь уместно вспомнить, что в древнем мире было распространено явление, получившее название синестезии<sup>1</sup> гармоничного полимодального восприятия, когда в одном когнитивном акте происходило наложение различных по типу ассоциаций. И сегодня встречаются люди, у которых запахи, например, вызывают устойчивые ассоциации вкусовых ощущений или зрительных образов, звуки также "окрашиваются" в цвета и пр. Особенно типичным явление синестезии было для Востока, что подтверждается описанием, в частности, светских собраний – "межлисов", где в тон звучащей музыки и поэтическому слову подбирались и цвета в оформлении помещения, и одежда, и угощения, оттеняемые богатой палитрой специй и тонким вкусом подаваемых вин, что в сочетании с благовониями создавало в комплексе необходимое состояние, настраивающее на восприятие не переводимого на понятийный язык смысла.

Итак, специфика раннего волнового мышления отличалась сосредоточенностью на едином, содержащем в потенциале смысловую множественность, с чем был связан и особый тип полимодального восприятия. Звук был регулирующим фактором всей его созидательной деятельности, на что бы она не была направлена: от обустройства семьи, быта – до управления государством. Отсюда строгая регламентированность музыки, с применением в случае нарушения установленных правил строгих мер наказания вплоть до смертной казни, так как изменение гармонии звуков расценивалось как подрыв государственных устоев, более того мирового порядка. Звук будучи единственным источником знания был одновременно все-ленским Знанием, приобщиться к которому можно было лишь духовно сонастроившись с ним. Музыкой, следовательно, было духовное знание, которое не "создавалось", а резонировалось гармонич-

---

нибудь вещь, и по этому слову оборачивались к ней... Что взрослые хотели ее назвать, это было видно по их жестах, по этому естественному языку всех народов, слагающемуся из выражения лица, подмигивания, разных телодвижений и звуков, выражающих состояние души, которая просит, получает, отбрасывает, избегает. Л.Витгенштейн. Философские исследования. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М. 1985

<sup>1</sup> Syna isnesis – в пер. с греческого означает совместное чувство, одновременное ощущение.

ным, не замутненным примесями фальши, духовным строем человека, в условиях тишины. Ранняя музыка, возникшая из глубин сознания, воистину, являла глас Всевышнего. Ядро религии – Вера было ощущением слитности со световым звуком – Звуком-Лучом. Поэтому отношение к музыке на мусульманском и немусульманском Востоке было неоднозначным: с одной стороны музыка культивировалась, с другой – запрещалась. Поощрялась музыка, направленная на совершенствование духовного состояния, создающая необходимый для этого эмоциональный и психологический настрой. Любая другая – отвлекающая и развлекательная музыка, забивающая слух, препятствующая слышанию и восприятию подлинной вселенской музыки искоренялась.

Звук в восточном восприятии являл собой нечто сущностное, целостное, рассматриваемое как смысловой инвариант – бурдонизирующая субстанциональная Мысль, резонируемая состоянием ("hal"). Отсюда столь пристальное внимание теоретиков музыки средневековья к характеристике звука. Постигание неслышимых звуков на грани ощущений, с сопутствующим этому процессу улавливанием тончайших перебоев ритма, доносящих их смысловую многозначность, накладывало отпечаток и на восприятие звуков слышимых. Звук в своей нерасчлененности воспринимался восточным слухом не как единственный тон, а как совокупность различных частичных тонов – "обертонов", которыми являлись не только "призвуки", но и "тона" вдыхаемого, вкушаемого, цветочные тона.

### 4.3. Жизнь звука. Жизнь в звуке

**И**звестно, что восточное музыкальное мышление никогда не укладывалось в хроматическую темперированную систему полутонов. И сегодня помимо дизезов и бемолей в восточной традиционной музыке различаются частичные промежуточные тона. В индийской музыке, например, одна и та же "свара" (звук) звучит по-разному в зависимости от составляющих ее "шрути" – своего рода микротонов, которые понимаются в индийской теории музыки как наиболее тонкие из доступных восприятию "граней" звука. "Свар" – всего 7, а число "шрути" 22, что позволяет мыс-

лить интервально в пределах одного звука, то есть воспринимать звук как некую "тоновую зону".<sup>1</sup>

Учитывая отмечаемую специфику топо мышления, отличающую восточное восприятие звука, можно предположить, что слуховая чувствительность, в прошлом наверняка намного превышающая возможности современного человека, делала доступным слышание тончайших градаций звука не улавливаемых обычным слухом, расцвечивающих его, влияющих на его интенсивность и окраску. Отсюда, вероятно, ощущение самодостаточности каждого отдельного звука содержащего в полном объеме всю звуковую палитру, перекрашивающуюся в зависимости от перемещения высотного акцента. (Аналогичное явление усматривается, например, на ладовом уровне. При однородном звуковом составе, перемещая центральную опору, можно получить звукоряды ладов раст, шур, сегях).

В противовес европейскому мышлению, конструирующему, воссоздающему после разложения на части целого, в восточной музыке структурирование целостности происходило по принципу разрастания из одной точки, из единого звука, или как говорится в древнейшем китайском музыкальном трактате "Юэ цзи" – "из сердца человека" – в соответствии с моноцентрической моделью, что придавало звуку самососредоточенный характер. Прообразом ныне воспринимаемого большинством людей, "уплотнившегося" до единственного тона звука, был "прозрачный", струившийся из единого источника, раскрывающийся пучком частичных тонов "лучевой звук" (Звук-Луч), ассоциирующийся с расходящимися из одной сердцевины лепестками цветка. Каждый из частичных тонов обладал своей окраской. Понятие "цветовой слух" или "цветовая музыка", сравнительно недавно рассматриваемые европейским музыковедением были изначальным свойством восточного слуха. В отличие от европейцев, раскрашивающих в слуховом восприятии в цвета звуковые ряды (лад, тональность), восточный слух различал спектр цветов каждого единичного тона. Произрастание смыслового ядра множеством значений, дающее ощущение жизни, было, вероятно, причиной причисления обозначающих этот процесс знаков к живым существам, которыми рассматривались геометрические знаки, числа, орнамент, иероглифы и пр. (Попутно замечу, что практика вос-

---

<sup>1</sup> Б. Чайтанья Дева "Индийская музыка" Изд-во «Музыка», М. 1980



приятия звука в геометрической проекции, имевшая в прошлом распространение среди древних восточных народов, нашла позже отражение и в теоретической концепции пифагорейцев, в котором октава представлена в виде тетраэдов, квинт – октаэдра, кварта – икосаэдра, а секунда в виде куба).<sup>1</sup> Особенность восприятия живого звука, отличающая раннее звуковое мышление обусловила специфику восточного мышления в целом. Именно проникнутостью в звук, ощущением его жизненных токов происходило размывание границ иррационального и рационального миров. Вслушаться, войти в Звук-Мысль, прочувствовать полноту его жизни, раствориться в нем, чтобы зарядиться его энергией, сохранить её в памяти состояния, найти множество созвучных ему отзвуков в окружающем мире – долго было единственным способом обретения знания. Способность различать многообразие в смысловом "зерне" – звуке составляет главное отличие восточного мышления. Звук хранил тайну двух миров. Благодаря звуку они становились взаимопроницаемыми.

Сосредоточенность на одном, улавливание тончайших градаций единого смысла – основной принцип восточного мышления. Существенным было то, что на первых порах смыслы, предположительно, доносились акустическими параметрами звука. Вот почему вживанию в звук, ощущению его пульса придавалось столь большое значение. "Вжиться" значило войти в ритм. Следовательно, главным в волновом познании было достижение эквиритмии. Сойтись в одном ритме, "проникнуть" в познаваемое явление можно было прочувствовав и податливо трансформировавшись в его "акустическую зону". Таким образом, с процесса "вживания", "трансформации" в Звук начинался сам "театр жизни".

По поводу зависимости вербальной речи и всей жизни от звука в санскритском трактате говорится, в частности, следующее: "Звучанием образуется буква, буквами – слог, слогами слово, а словами наша повседневная жизнь. Вот почему наш человеческий мир зависит от звука".<sup>2</sup> К изложенному можно добавить, что в букву, в слоги, в слова входит "протекаемый" звук, волновой рельеф которого обнаруживает себя сочетанием гласных и согласных фонем (по принципу чет-нечет), а также фразировкой, повышающейся и спадающей

<sup>1</sup> Античная музыкальная эстетика. М.1960, 22-24, 133-134

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика стран Востока. М.1967, с. 103

интонацией, акцентностью и многими другими синтаксическими и морфологическими параметрами языка.

Вынесенным из суждений представлением о звуке как смысловом многограннике – сегменте волнового семантического континуума, продиктована необходимость возвращения к ранее изложенной мысли о неправомерности утвердившегося в отечественном музыкознании взгляде на развитие музыкальной мысли как движения от "простого" к "сложному". В соответствии с ним упрочилось мнение о ранговой иерархии жанров и форм азербайджанской традиционной музыки, первой ступенью которой рассматриваются ранние фольклорные явления – песни, танцы, по возрастающей, вплоть до мугама, как явления более поздней культуры. Подобная раскладка перечит не только ранее изложенному положению о несводимости Звука лишь к слышимой реальности, но и в целом восточному видению процессуальности духовного становления, соответствующего концентрической структуре. (Напомним, что такой концентрической структурой предстает обрамленный обертонами звук – первоначальная модель "мирового древа"). Несостоятельность существующей теории объясняется тем, что в этом случае традиционная музыкальная культура выпадает из общего контекста духовного становления, подчиняющегося принципу разветвления. В свете отмеченного, представляется крайне важным осознание того, что звуковая мысль на ранней стадии развития была не сопутствующей духовному процессу сущностью, а самой сущностью духовного процесса. С занятых позиций, возможность разделения жанров на "простые" и "сложные" заведомо исключается, прежде всего, из-за несоответствия подобной градации ранее отмечаемой концептуальной природе звуковой мысли, репрезентирующей сферу духовного знания, а также в связи с общепринятой точкой зрения о синкретическом мышлении раннего человека, с характерным для него целостным взглядом на мир. При недифференцированном взгляде на мир не могло существовать "простых" форм, что подтверждается дошедшими до нас плодами ранней культуры – древнейшими религиозными писаниями, мифами, обрядами. Любая, возникавшая в ритуальном действе, обладавшая полисемантикой интонация была, одновременно, органичным элементом сложной обрядовой структурной целостности. Сложной структурной целостностью был сам звук, расцветивающийся палитрой цветов – обертонов. Знакомство с научными изысканиями, касающимися проблем традиционной куль-

туры, убеждает, что именно недооценка сущностной, духовной значимости звука, музыки в целом, вела к ошибочным предположениям, не дающим ответа на многие вопросы, заданные из прошлого высоким уровнем мышления, отличающим явления древней культуры.

#### 4.4. Тайные смыслы звукового пространства

Когнитивными особенностями внутреннего мышления обусловлено, сохраняющееся во всех религиях изначально сложившееся отношение к Звуку-Мысли как самому ценностному, Свыше дарованному благу, дающему внутреннее видение и знание сущностной стороны всего явленного. Отсюда характерный для них регламентированный подход к звуковому выражению культовой ритуальной службы. Музыка ритуальных служб во всех религиях канонизирована. При этом важно отметить существующее принципиальное различие отношения к музыке христиан и мусульман. В противовес христианским церковным правилам, строго разграничивающим церковную и нецерковную музыку, мусульманская практика не признает подобного разграничения. С точки зрения мусульман нет музыки религиозной и нерелигиозной, ибо звуковая Мысль, в их представлении – это Божественная Мысль. Вероятно поэтому, проявляя редкую с христианских позиций терпимость к сложившейся в религиозной и бытовой практике «сквозной» роли некоторых форм, в частности, погребальных песнопений, например, «агы», «марсия», «новха» – мусульманская религия накладывает строжайший запрет на музыку развлекательную. Подобная позиция, вероятно, диктовалась особенностью "проникающего" волнового мышления "транслирующего" смысловые константы вселенского Знания. В этом случае важность сохранения чистоты эфира диктовалась жизненной необходимостью, связанной с приобщением к единственному источнику Знания – акустической субстанциональной синтагме, сегменты которой составили духовную музыкальную лексику мусульманских обрядов. Проникнутость сегментом субстанциональной волны – Звуком-Мыслью долго оставалось единственным способом крайне важного для жизни истинного Знания, без которого не мыслилась (и не мыслится) существование человека на Земле. Учитывая, что чистота эфира как

необходимого условия вживания в Звук-Мысль приравнивалась самой жизни, можно представить меру ответственности за его соблюдение, которую испытывали носители реликтового мышления, личным опытом постигавшие значимость звукового мышления в процессуальности духовного возвышения-единения. Не удивительно, что исламскую позицию в отношении к музыке разделяли и немусульманские культуры Востока, ориентированные волновым мышлением на восприятие акустических кодов, например, буддийская китайская культура, обнаруживающая более категоричный (вплоть до смертной казни) запрет на загромождение эфира "инородными" звуками. Созвучной приводимой, была исходная позиция всех ранних культур (например, античной) дифференцировавших лады, ритмы, жанры и пр. с учетом нравственно – воспитательного воздействия музыки на человека. Аристотель, в частности, акцентировал внимание на том, что музыка способна востребовать разнообразие человеческих характеров, эмоций, нравственных начал. И Платон в своем труде "Об идеальном Государстве" рекомендовал для положительного воздействия одни лады, и запрещал другие – как развращающие и ведущие к падению нравов.<sup>1</sup> Аналогичных взглядов придерживаются в настоящем и некоторые духовные лица, представляющие православную христианскую церковь. С точкой зрения одного из них знакомит публикация, касающаяся проблем церковной музыки, где говорится: "...церковный человек должен отличать лады имеющие духовно-молитвенную ценность от тех, которые не обладают таковой." В статье утверждается, что: "Лады являются материальным звуковым проявлением устремленности человеческого духа – духа устремленного к Богу и чистой молитве, и духа, устремленного к чувственным наслаждениям".<sup>2</sup>

С позиций разграничения музыки на духовную музыку и музыку "для души" исходили ученые-энциклопедисты X в. Братья Чистоты, усматривавшие одну из причин запрета исламом музыки в том, что "люди прибегали к ней не с той целью, с какой ее использовали мудрецы, а ради развлечения и забавы, для разжигания

<sup>1</sup> Абдуллазаде Г. Музыка, человек, общество Б.Изд.«Язычы»,1991, 154.

<sup>2</sup> Мартынов В. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом.Ж. Советская музыка,1991,№6,40-41

страстей, связанных с наслаждениями и суетой дольного мира".<sup>1</sup> Отношение к Звуку как источнику Божественного Знания объясняет не только особенность исламской, и в целом восточной позиции в отношении к музыке, но и сходство и различие двух типов мышления восточной и западной, и соответственно двух религий – мусульманской и христианской. Следует оговорить, что христианская религия, будучи плодом раннего волнового мышления, в истоках также была ориентирована на субстанциональную целостность – Звук-Мысль. (Особенно это заметно в исихазме). Поэтому и в христианских церковных службах длительное время звучала монодия, закономерности которой во многом совпадали с закономерностями мугамного пения. Об этом свидетельствует многочисленная литература, заключающая характеристику христианской церковной музыки, при знакомстве с которой становится очевидным сходство признаков по различным параметрам, – от духовного настроения, до предъявляемых требований в отношении характера и норм монодийного пения. Также как и в мугамном звучании Коранического чтения, "фундаментом и отправной точкой мелодии и ритмики знаменного распева является церковное чтение".<sup>2</sup> Совпадение усматривается и в отдельных элементах, например, чтении на одном звуке, чередующееся повышение и понижение голоса в начале и в конце построений, развитии как вызревание напева и пр. Сходство обнаруживает и способ воспроизведения звукового смысла (буквенное в одном случае, в другом крюковое), при котором (в отличие от связанности и зависимости от линейного нотного текста) сохраняется свобода духовного поиска Знания, "извлекаемого" из недр сознания. Сближает позиции также идентичность взгляда, сложившегося как в мусульманской, так и христианской религиозной практике, признающей существенной стороной духовного пения неотделимость звукового мышления от образа жизни. Из соответствия ритма жизни ритму звукового мышления и возникло понятие профессионализма, впервые заявившего о себе на поприще духовного, одновременно, музыкального Знания.

Отмеченное относится к более ранней стадии христианского церковного пения, в дальнейшем подвергавшегося коренным переменам. Акцент на личностном, согласующийся с теологической

<sup>1</sup> Джумаев А. Ислам и музыка. Ж.Музыкальная академия. 1996, №3, 25

<sup>2</sup> Имамутдинова З. Музыка и культовые формы Ислама, 1991, 11, 37-41

концепцией христианства, связанной со "зримо явленным таинством" в отраженном конкретном мире, обусловил восприимчивость христианской службы к глобальным процессам, происходившим в жизни Звука-Мысли, испытывающим земное притяжение, наполняющимся "телесностью" душевных, земных переживаний. По этому поводу в ранее упоминаемой статье "Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом" автором констатируется следующее: "В церкви сейчас безраздельно властвует европейские построения песнопений, занесенные к нам в середине XVII в. с Запада и сводящиеся к трем основным моментам: линейной нотации, контрапунктической технике и тонально-гармонической системе. Бурное использование этих средств, привело вначале к вытеснению, а затем почти к прекращению действия наших отечественных законов построения песнопений, основой которых является столбовое знамя или крюковая нотация, осьмигласие знаменного распева, строящаяся на ступенях церковного звукоряда, и центонная попевочная техника".<sup>1</sup> В плане рассматриваемого, представляет интерес и следующее замечание о том, что: "Ни одного из этих явлений не было раньше и на Западе. Почти до XI в. Римская церковь пользовалась письменностью, схожей с нашей столбовой, называемой невменной.... В XVII в. волна чувственности хлынула на Россию. Язык, созданный для выражения различных страстей, язык опер и балетов, стал языком богослужебного пения. Европейские начала стали впитываться в ткань нашего духовного напева, извращая его смысл".<sup>2</sup>

В целом, как можно видеть из приводимых высказываний, в оценке сущностной стороны музыкальных явлений обе религии – христианская и мусульманская обнаруживают максимальную близость. И все же, есть нечто принципиально важное, определяющее и объясняющее разницу в существовавших мерах ограничения, регламентировавших музыкальную жизнь мусульман и христиан. Оно заключается, на мой взгляд, в том, что исламская религия возникла как продолжение пути проложенного от осязаемого состоянием духовного знания, в то время как зарождение христианства знаменовало развилку на этом пути, направленную к пониманию. С этой точки зрения, главным критерием, обуславливающим

---

<sup>1</sup> Мартынов В. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом. Ж. Советская музыка, 1991, №6, 40-41

<sup>2</sup> Там же

несхожесть позиций являются не религиозно – этические, нравственные нормы (как это представляется некоторыми авторами, и в чем две религии как раз сходятся), а тип мышления и, соответственно, способ познания. Для мусульман, памятью сердца унаследовавших вечное стремление и ориентацию на Звук в познании Истины, звуковая стихия была не просто средством очищения души, обретения гармоничного духовного настроения (и то, и другое были сопутствующими процессу духовной трансформации в целостность естественными переменами), а прежде всего субстанциональной явью, содержащей энергию живой Мысли. Отсюда столь пристальное внимание к жизни Звука и ревностное к нему отношение, замеченное исследователями его культивирование в исламских ритуалах. Мусульмане оставались приверженцами прямого пути к Знанию (до понимания), связанным с духовной процессуальностью рождения в результате озаренности Мыслью, предназначением же христиан было прокладывание пути к Знанию через понимание. В глобальной концепции познания становления, выражаемого кругом в круге, мусульманская религия представляет внутренний, христианская – внешний круг.

В представлении мусульман, аналогично зороастрийскому, существует единственное Знание-Знание от Всевышнего, резонируемое в пик духовного вознесения. Часто повторяемое в Коране слово "Илм" (Наука) – означает Божественное Знание. Как высший принцип, высокая цель представляется Знание всеми ранними религиями. К высшей цели выводила волновая Мысль, вверившись которой познающий человек возвышался до высот Истины.

Знание, религия, звук с ранних времен воспринимались как смыслы взаимозаменяемые. Издавна сложившееся отношение к Знанию как высшей духовной цели, дорога к которой прокладывалась звуком, сохраняется и в исламской религии. Акцентируемость ценностной духовной стороны Звука в исламских ритуалах отмечается исследователями, указывающими на то, что: "Возвания пророка звучат от имени Аллаха. Отсюда специфичное оформление культа – в нем все должно сосредотачиваться вокруг слова "буквы" Корана. В убранстве мечети нет ничего отвлекающего... все вслушиваются в голоса муэдзинов и имама, почти не видя их лиц, обращенных, как и лица других молящихся, в направлении к Каабе". В приводимом описании мусульманской службы заметна значимость звука, выполняющего в ней структурирующую роль. "Моля-

щиеся не замечая того, оказываются во власти интонаций – как иллюзорных, оживающих в тайниках сознания, следуя вязи когда-то заученных молитв, так и реальных в виде речитаций". Исходя из ранее приводимых доводов о том, что энергия живой, духовной мысли – это энергия звука, само возникновение религии, в частности исламской религии, обусловлено процессуальностью вживания в звук и резонирования Звук-Мысли. Слово религия от латинского глагола "religare" означает "связывать", то есть связующая видимый и невидимый миры. Учитывая, что связь между мирами – это сфера волновой функции сознания резонирующей Мысль, значение слов "религия" и "звук" приравнивается, ибо устанавливающая мост между мирами проникнутость звуком, дающее ощущение слитости с Единосущностным, божественным началом и есть ядро религии. Иначе говоря первоначало религии это внутреннее ощущение ритматоновых импульсов резонируемой Мысли. В аналогичном смысле трактуется и слово "дин" – "даена", переводимое как "спущенное Знание", то есть резонируемый Звук-Мысль. Выдвигаемое предположение подтверждается названиями самых ранних священных текстов: Веда (санскрит) – Знание, Ригведа-книга гимнов, Самаведа – книга напевов, учение Кришны Бхагават-Гита – Песнь Господня, авестийские "Гаты" запоминались как проповеди-песнопения, яшты – гимны славословия. Как «песнь Одного» изначально толковался смысл слова – монодия и т.д. Под заговорами и молитвами подразумеваются ритмически и звуковысотно организованные тексты. То, что называется "Кораническим чтением" (Гуран охумаг), одновременно означает пение. Внутреннее слышание – "səma" – составляет сущность суфийского зикра.

Мусульманская религия – просвечивающее под завесой религиозной концепции «лико» мугамной монодии. Удельный вес указанных явлений в той или иной культуре определяется степенью их причастности к началу – к духовной завязи маг-шаманского трансцендентного познания. Азербайджанская культура изначально располагающая богатым потенциалом, связанным с практикой духовного вознесения, берущей свое начало с ритуальных хороводов "яллы" – является сердцевиной мугамо-озанского духовного наследия. Вся предшествующая история зарождения жизни на земле Азербайджана свидетельствует о том, что именно эта щедро дарованная талантами земля была первоначальным материнским лоном, вынашивавшим Звук-Мысль, который произрастал на ней множеством зна-



чений. Свидетельством жизни Звука-Мысли являются богатые культурные традиции края, особенно его музыка, с которой, как отмечалось в самом начале, связано главное «алиби» жизни Звука-Мысли – способность к репродуктивности, возрождению. Показательным является факт связанности с азербайджанской культурой нового качественного сдвига в развитии мировой музыкальной мысли, осуществленного синтезом двух разнородных по типу мышления культур – восточной и западной. Поколениями наследуемый дар мышления на стыке двух миров, заявил о себе на рубеже XIX-XX столетий рождением музыкальных шедевров, заключавших органичное взаимодействие сфер надличностного и личностного «я», синтез традиционного незамысливаемого и конструктивного композиторского начала, связанный с именами Узеира Гаджибейли, Кара Караева, Фикрета Амирова Джевдета Гаджиева, Д.Джангирова, Арифа Меликова, Акшина Али-заде, Хайяма Мирза-заде, Фирангиз Али-заде и многими другими. Неоспоримым свидетельством нерасторжимого дочернего родства Звука-Мысли – мугама с землей Азербайджана, является, как уже отмечалось, рождение на ней первой восточной мугамной оперы и первой восточной оперы ашыгского эпического склада, созданных гением Узеира Гаджибейли, рождение первого симфонического мугама в творчестве Фикрета Амирова, рожденный духом мугамо-ашыгской стихии, первый восточный балет Афрасияба Бадалбейли, а также перворождение джаз-мугама в блистательных импровизациях Вагифа Мустафазаде. Все приводимые факты свидетельствуют о том, что духовное наследие Азербайджана было и остается сердцевиной мугамо-озанской трансцендентной Мысли объединяющей Восток и Запад. Попутно укажем на показательный в отношении специфики национального мышления момент: наиболее значимые, получившие мировую известность художественные достижения азербайджанской культуры (шедевры прикладного, изобразительного, музыкального искусства), преимущественно связаны с свето-лучевой природой звука, являющегося его "первосимволом" (О.Шпенглер).

Со времени преобладания в звуковом мышлении земных человеческих страстей и переживаний музыка перестает быть исключительно духовной сферой. Более того, со временем тиражируемая и широко потребляемая, обращенная к инстинктам музыка, сводящая на нет духовность, порождает проблемы как в психическом, так и физическом здоровье подрастающих поколений. Расширяя свою

географию она затрагивает и традиционный Восток. Со временем и на мусульманском Востоке также намечается тенденция к перепрофилированию звука в сферу страстей пробуждающих инстинкты, что в этом случае шло вразрез не только с духом проповедуемой религии, но и, учитывая изначальную обусловленность Звуком-Мыслью восточного образа жизни и восточного "проникающего" мышления – противоречило общему веками наследуемому распорядку и гармонии в сознании людей. С этой точки зрения Восток, в частности мусульманский Восток, не мог не противодействовать музыке, содержащей разрушительную для проживаемой Мысли силу. И в Азербайджане, как и во всем мусульманском Востоке, ценилась и поощрялась музыка возвышающая, конденсирующая в себе энергию Божественной Мысли. Всякая другая, прежде всего, извращающая и принижающая изначальную высокий статус Звука – считалась греховной, а потому запретной. Периодически возобновляющаяся, набирающая силу волна «телесного», низменного чувствования музыки достигая «берегов» азербайджанской культуры, до недавнего времени неизменно разбивалась о воздвигнутую, укоренившуюся за тысячелетия в сознании ее носителей монументальную традиционную культуру. Препятствующее проникновению дисгармоничной, чуждой национальному звуковому идеалу музыки, наследуемое духовное богатство и, прежде всего, его сердцевина – мугам, продолжал пробуждать творческую энергию одаренных личностей, выплескивающуюся в создаваемых ими совершенных формах как традиционной, так и современной композиторской музыки.

## **V. БЕССМЕРТИЕ ЗАВОЕВАННОЕ НА ПОГРАНИЧЬЕ ЖИЗНИ И СМЕРТИ**

### **5.1. Ритуально-музыкальная предистория практики “канатоходца”**

**П**ознание как рождение мысли-идеи в пик творческого процесса – позиция Востока. Восток изначально ориентирован на движение, на живое, на жизнь. Аналогично тому, что критерием истинности жизни является проживание жизни, критерием истинности творческого процесса является сама творческая практика. Вот почему и сегодня обучение мугаму – это не механическое заучивание с листа нотного текста, а живой процесс устной передачи знания из уст в уста, от сердца к сердцу.

Первые проявления творческой практики – ритуальные «круги жизни». Исток мугама – ритуальность. Ритуальная практика – «практика канатоходца», балансирующего между невидимым и видимым мирами. Своеобразная игра в жизнь-смерть, только вместо шеста в руках канатоходца в ритуальной игре равновесие между мирами удерживает интуиция. Интуиция – это внутренний «компас», чутко реагирующий на свет мысли.

Изначально заданный ритуальными хороводами ритм "ухода и возвращения", из которого вызрела вся культурная целостность, играл роль бурдонирующего в культуре Азербайджана. С самого начала своего существования на этой земле, познание человеком мира происходило в вечной циркуляции от земли к небу, и от неба к земле. Эта траектория движения Мысли обозначена во всех сферах деятельности поколений людей, живущих на земле Азербайджана. Важно и то, что к чему бы ни были направлены их усилия, они служили главной цели – утверждению жизни на земле. Продление и утверждение жизни на земле изначально, как известно, осуществляется единственным способом – рождением. Рождение с самого начала поставлено во главу угла всех человеческих свершений. Если рождение человека, как физический акт, происходит на земле, то его духовное рождение и перерождение совершается на стыке двух ми-

ров. Изначальное внутреннее ощущение своей причастности к единому бесконечному движению – обновлению определило общий настрой, характерный для национально разноликих культур Востока. Восток не признавал альтернативы жизнь – смерть, понимаемой как начало и конец. Для восточного мышления существовала непрерывность жизни и бессмертия, как изначально сопричастующих в нем двух неразрывных, сплетенных воедино звеньев целого. Отсюда потребность к самопознанию, осуществляемое погружением до самозабвения в свое состояние, пребывания в нем в качестве ведомого, увлекаемого стихией бессознательного до того мгновения, когда происходит встреча живого с вечным. Связь живого и вечного составила философское ядро восточной культуры, которым продиктована ее главная тема: жизнь – бессмертие (трактуемая как жизнь-смерть), по-разному интерпретируемая на различных уровнях восточного мышления. В восточном понимании бессмертие обреталось не только после смерти. Сойтись с бесконечным можно было и при жизни в творческом акте внутреннего приобщения к единому пульсу Бытия. Жить после смерти – один из путей вхождения в бессмертие, второй путь – умереть живя. Умирать живя, сливаясь с вечным – высокая нота восточной культуры. Уйти, чтобы вернуться обновленным, ощутив в течение нескольких мгновений всю полноту жизни, испытать экстатическое чувство наслаждения от соприкосновения с прекрасным творением, именуемым вселенской Гармонией – цель мучительного поиска и нахождения пути в лабиринтах своей души. Проводником на этом пути было состояние. Цель достигалась сменой состояний, что в поэзии суфийской и дзенской метко названо "духовной лестницей". Получение истинных знаний, осуществляемое не "виражами" рационального мышления, петляющего в видимых реалиях внешнего мира, а через тайники своей души, выходя в канал "живой связи", приобщаясь к смысловому инварианту – составляет специфику восточного мышления. Изначальная неистребимая потребность в ощущении Бурдона как точки опоры в вечном вселенском круговращении, принуждала его высматривать в непостоянстве преходящего в физическом мире нечто сквозное, сущностное, постоянное составляющее суть обоих миров, постигаемое на грани жизни и смерти.

Балансируя между мирами человек изначально учился добывать пищу, возводить храмы, строить жилища, В соответствии с солнечным и лунным циклами, упорядочивались бытовая и трудовая

стороны жизни. Внутренним подстраиванием к космическому «звездному ритму» предварялось принятие важного решения, связанного с общественной или личной жизнью. Сохраняющие на Востоке свое значение гороскопы – продукт субстанционального мышления – воспринимались как глобальные ритмические клише, охватывающие все процессы происходящие на земле и в космосе. Игра ритмов, игра свето-тени доносила концепцию глобального замысла, интерпретируемого бесчисленное множество раз явленной реальностью. Графикой свето-тени "режиссировалось" главное событие театра жизни – духовное становление. Имитацией космического ритма были ранние мистериальные формы: оплакивание заходящего и встреча восходящего Солнца.

Раскачивающийся между двумя полюсами – внутренним и внешним, ритм субстанциональной Мысли – Бурдона, отзвуком которого являлась жизнь человека и человечества, обнаруживал себя цепью повторяющихся "уходов и возвращений". Со времени своего существования человеком постигнуто, что жизнь складывается из постоянных уходов и возвращений. Человек уходит и возвращается, забываясь сном, в любовном экстазе, при рождении новой жизни, в духовном перерождении. «Маятником» глобальной Мысли задан ритм познания, совершаемого на стыке двух миров. Балансирование между невидимым и видимым мирами прокладывало путь к расщепленному освоению действительности. Ощущением игры свето-тени (*batin-zahir*) рождались шедевры азербайджанской и в целом восточной культуры.

Специфика внутреннего мышления, прежде всего, определяется основополагающим значением религиозного фактора. В свете отмеченного, любопытным представляется следующее высказывание индийского музыканта-ученого Рагхавы Менона, который пишет: "Музыку часто рассматривают как науку, имеющую дело с арифметикой временных интервалов. Это невероятно. Она религиозный опыт, причем не что-то вроде поражающих воображение десяти заповедей, высеченных на камне, а духовная религия, не набор каких-то сведений, а скорее некое состояние, состояние в высшей степени тонкого постижения действительности, экстатической радости и удивления. Вот почему величайшие наши певцы были не чиновниками или дельцами, а святыми людьми".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Раггава Р.Менон Звуки индийско музыки. Путь к раге Музыка, 1982,40

Именно от внутреннего знания своей причастности к двум мирам происходил настрой на контакт с иррациональным миром, при котором возникало религиозное чувство слитости с Энергией Абсолюта, вызывавшее ощущение соприсутствия в общем процессе миротворчества. Религиозное состояние, как состояние посвященного Духа, не могло быть выражено словами или образами. Иначе говоря, информация из "первоисточника" не передавалась, она вкладывалась в сознание посредством звуко-ритма. Индикатором полученного знания было состояние, к достижению которого направлялось усилие в духовном процессе приобщения к Истине. Поэтому в качестве средств подключения к источнику Мысли «срабатывали» те, которые служили достижению состояния. Посвящение в Знание, по существу, представлял живой процесс духовного взаимопроникновения, что не могло быть зафиксировано, ибо фиксация есть остановка. Этот процесс, как и жизнь, мог быть прочувствован и прожит. Как и любая рождающаяся и проживаемая жизнь, рождение мугама являлось единожды, проживаемым духовным актом. Главное же заключается в том, что мугам никогда не замысливался человеком. Он рождался в процессе и процессом духовного поиска. Как в прошлом, так и в настоящем исполнители мугама ханенде – устады утверждают, что даже виртуозно владея языком мугама правилами и нормами структурирования теста, никогда наперед не знают в какой последовательности и какими приемами в конкретном случае будет осуществляться процесс восхождения к экстатическому прорыву.

В настоящем, при исполнении мугама, внимание фиксируется на слышимом звучащем тексте. Однако, сущностная сторона исполняемого текста – внутренне ощущаемый ритм движения – становления не фиксируется. Между тем, именно взаимосвязью внутреннего и внешнего сторон связано сущностная сторона звучания – восприятие кинетического потенциала звука, его проявление.

Важность осознания присутствия внутреннего ритма связана с перспективой глубокого разностороннего изучения ритмической организации звукового пространства, содержательности его окраски и динамики звучания. В этом случае в орбите изучаемого явления оказываются и психологически мотивированный широкий спектр выразительных возможностей одной и той же ритмо-интонационной единицы, как следствие двухвекторного – обращенного вовнутрь и вовне – перекрестного ритмического структурирования. В этом случае, исполнение мугама не воспринимается источником лишь эсте-

тического любования. Оно значимо как способ втягивания слушателей в работу ума, в творческий мыслительный процесс.

Изуственность мугамной традиции связана не только с возможной ее табуированностью (из-за сакральности акта), но и, прежде всего, тем, что она, как отмечалось, представляла собой продукт, не передаваемого нотной записью проникающего мышления. Процесс передачи музыкального знания, в этом случае, не был обучением в общепринятом понимании. Мугамной монодии не обучали, к ней приобщали духовно, что могло быть реализовано только в живом контакте, при котором происходил процесс перетекания энергии из уст в уста, от сердца к сердцу, как единственный способ введения в состояние. В этом смысле отсутствие в прошлом письменных версий мугамного текста, как и отсутствие иконического изображения лика святых на мусульманском Востоке, думается, имеет, в сущности, одну и ту же мотивировку: несводимости протекающего, проживаемого процесса к его изображению.

Выведенная из духовного познания ритмо-формула "ухода и возвращения", в дальнейшем порождает свои версии в обрядовой практике, фигурируя в ней как "смерть и воскрешение" природы в сезонных обрядах или как "смерть и воскрешение" в новом качестве человека достигшего брачного возраста в обряде инициации. Аналогичную трактовку эта формула получает в свадебных обрядах, где иной раз смерти приравнивается разлука с отчим домом. Существенным моментом в интерпретации этого ритма, является размещение акцента. При акценте на воскрешение – образуется замкнутая формула свершившегося кругоописания. Будучи выдержанной как "жизнь-смерть" она остается раскрытой в бесконечность. Вот, вероятно, почему в системе обрядов именно погребальные обряды приобретают в развитии мугамных монодийных явлений значительный удельный вес. Характерные для погребальной обрядовой ситуации сосредоточенность на одной мысли, самопогруженность, обращенность в вечность, создавали необходимый для мугамного творчества психологический фон. Углубленность в себя, размышление на стыке двух миров отрывало от почвенности конкретной ситуации, унося сознание в мир неявленного, внутренне осязаемого. В эти мгновенья творчески одаренные личности озарялись мыслью: у композиторов рождалась музыкальная идея, у поэта возникала гениальная поэтическая строка. В атмосфере траурно – религиозных шиитских мистерий "Шебих" возникал, замысел первой композиторской оперы

на Востоке "Лейли и Меджнун", созданной азербайджанским композитором Узеиром Гаджибейли, в далеком прошлом рождались прочувствованные, пронзительные своей выразительностью, немеркнущие строки Низами Гянджеви, Хагани Ширвани, Сеид Имамеддин Насими, Мухаммеда Физули, Молла Панах Вагифа, Сеид Азим Ширвани, Мирза Шафи Вазеха, Мирза Алекпер Сабира, Гасым бек Закира, Алиага Вахида, сочинителей музыкально-поэтических прониковенных строк песнопений – марсия – Абульхасан Раджи, Мирза Мухаммед Таги Гумри, Гудси Ваненди и многих других гениальных поэтов азербайджанского Востока.

## **5.2. Театрально-игровая суть ритуального движения -преображения**

**Т**о, что в последствии стало "искусством перевоплощения", изначально было духовным процессом трансформации в свое "не я" – мугам. Отсюда вытекает предположение о природной театральности мугама. Редчайшие для нынешнего времени случаи подлинно вдохновенного, самозабвенного исполнения мугам-дастгяха, с единичным проживанием всех перипетий встречи двух миров, с достижением ханенде-медиумом состояния просветленности, представляют возможность, заглянув из сегодняшнего дня в далекое прошлое, обнаружить момент зарождение театра. Мимика, жестикуляция, артикуляция, телодвижение не оставляют сомнения в том, что именно в эти мгновения много тысяч лет назад, на заре человечества актом духовного действия – сотворчества, открывалось дыхание театральной культуры. Вспомним, что и дальнейшие свои шаги театр осуществлял в мистериях, будь то обряды или сценическое действие, где также основным моментом было сакральное пересечение двух сторон единой реальности. Первые театрализованные явления, по-разному интерпретирующие тему жизнь-смерть, по существу, являлись вариантами совершаемого духовного действия. Противопоставление добра и зла, созидательного и разрушительного, светлого и темного являются лишь "интерпретацию" на тему жизнь – бессмертие (или жизнь – смерть). Одну из них можно видеть в обрядовых инсценировках древнейшего праздника «Новруз», где олицетворяющим зиму персонажу – «кечал» (в значении огален-



ный, плешивый) противопоставляется «коса» – предвестник весны, а также символы пробуждающейся природы в виде еще одного персонажа – «козла». Наступление весны символизирует и прорастиваемая в дни Новруза пшеница – «семени».

В противовес "взрослению" театра на западной половине (представляющего полюс *ratio* мышления), где происходит "перепрофилирование" театральной культуры, в плоскость земных реалий, театр на Востоке долгое время выполнял свои дочерние функции, представляя таинство мира иррационального. Примечателен, в отношении отмечаемого, сам факт рождения первой восточной композиторской оперы (которой, к тому же, была мугамная опера) в Азербайджане, на земле, где испокон веков жили и передавались от поколения к поколению мугамные ритуальные традиции, среди которых особой значимостью и удельным весом обладал погребальный обряд, сохранявшийся в культурном наследии Азербайджана под названием "йуг". Обряды "йуг", проводимые в честь жертвенно погибшего в бою полководца, с древнейших времен представлявшие развернутое театрализованное действие, состоящее из трех разделов, в разыгрывании которого, помимо "актерского" состава принимали участие и зрительские массы – оставили заметный след в вытеснивших их шиитских обрядах траурных мистерий "Шебих", во многом дублирующих зороастрийский обряд "йуг").<sup>1</sup> Тянущийся от магских ритуальных игр след, прослеживающийся и в траурных обрядах, был по существу генетически наследуемым способом познания в духовном возвышении – единении. Первые театрализованные явления, по разному интерпретирующие тему жизнь-смерть, по существу, являлись вариантами единого духовного действия, связанного с творческим возвышением – единением. Противопоставление добра и зла, созидательного и разрушительного, светлого и темного являются лишь "импровизацией" на тему жизнь – смерть.

Составляющие сущностную игровую сторону обрядов – перевоплощения, выявляют себя во всех случаях интерпретацией, вариантами, версиями. Перевоплощениями очерчивается внешний круг становления. Внутренний круг репрезентирует Мысль, внешний круг – жизнь Мысли. Внутренний круг – постоянство, в концепции

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее см. Фархадова С. «О некоторых древнейших формах азербайджанских мелодий-плачей» Архитектура и искусство Ближнего и среднего Востока. Мат-лы международной конференции. Баку.1992, 450

становления возникает в двух ипостасях: вначале как намерение, в кульминации как достигнутая цель. Дистанцию между намерением и целью заполняет вызревание Мысли с сопутствующим этому процессу ее перевоплощениями, осуществляемыми импровизацией. Свобода импровизации – это предусмотренная правилом свобода "превращений" звуко-игровой Мысли. Кругами выстраивается ведущая к цели "духовная лестница". Каждый из кругов связан с обновлением постоянства, постепенно перерастающим из намерения в достигнутую цель. Выявляющая Закон вероятностность превращений, составляющая суть игры, одновременно обнаруживает универсальный основополагающий принцип, управляющий мировым процессом восхождения – становления.

Со временем происходит подмена "сценария" мирного сосуществования двух полюсов их противоборством, оборотной стороной "содружества" оказывается непримиримое противоречие. Возникшая в восточном театрализованном действе сюжетность, в отличие от аналогичной тенденции в театральной культуре Запада, подчинялась главной цели, которой по-прежнему оставалось достижение состояния «муги» – «не Я». Таким образом, в театрализованных явлениях генеральная идея, выраженная содержанием драматургии всегда возвышалась над сюжетностью и была, как и в музыке, связана с динамикой духовного роста и проникновения в мысль.

Впрочем, заметим, что отмеченное характерно для любых постановок становящихся событием театральной жизни. И в европейском театре успех постановки, как правило, обеспечивался владением высокой нотой театрального мастерства, заключавшимся в умении режиссера и актера ощутить и донести до зрителей внутренний ритм постановки независимый от сюжетной линии, от структурирующих элементов (смены чередующихся мизансцен, от театральной фразировки и пр.), ритма исходящего как бы изнутри театрального представления, втягивающего зрителей в сферу иррационального восприятия, связанного с духовной прочувзованностью доносимого игровым действием смысла. Выход на уровень иррационального, сверхчувственного восприятия, гарантировавший максимальное сопереживание, через духовное соучастие в едином творческом процессе – обуславливал успех представления.

Что же касается восточных театральных явлений, то они долгое время не игрались, а проживались также, как проживалась любая жизненная ситуация, имеющая в основе формулу «жизнь-смерть»

(или "жизнь-бессмертие"). Иными словами, восточные театральные явления не были инсценировками в обычном смысле, они были формой реализации волнового мышления. В этом случае "театрально-игровым" было само мышление, постигавшее истину на стыке двух миров, имевшее целью входение в определенные состояния, а через состояние вживание-перевоплощение в целостность.

В контакте живого с вечно живым происходила озаренность концептуальной звуковой Мыслью, раскрывающейся множеством значений. Передача Мысли, как акт духовного взаимодействия, осуществлялась звукожестом. Диффузное взаимодействие, по существу убеждению, происходило звуком голоса, содержащим духовную энергию человека. Вот почему и в музыке Востока культивировалось вокальное исполнение, в чем, в частности, убеждают слова Р.Менона, пишущего что: "Рага произошла из человеческого голоса, и в тех случаях, когда она играет, а не поется, ее интонация, звуковой диапазон, фразировка имитируют человеческую речь и свойства человеческого голоса. Лучший исполнитель – инструменталист все-таки тот, кто может заставить свой инструмент почти говорить и петь".<sup>1</sup> (Как здесь ни вспомнить поющую «человеческим голосом» кяманчу незабвенного Габиля Алиева).

Начав свой путь с акустического смыслового кодирования на уровне звукового восприятия, восточное мышление сохраняло многие черты, связанные с особенностью слышания синкретической природы звука, открывавшего доступ к постижению запредельного. Изначальная ориентация на вечные непреходящие истины, осмысливаемые раскрепощенным сознанием, позволяла формированию взгляда не ограниченного рамками бренного существования, усматривающим за текучестью времени и прерывистостью – неизбежность и постоянство. Мышление человека, руководствующегося в бытийном мире знаниями полученными из небытия, привыкшее переводить на земной язык – язык иррационального мира не могло разграничивать понятия жизнь и смерть. Для него не существовало альтернативы жизнь-смерть, ибо и то, и другое были лишь различными формами существования единого, вечного (как звук явленный и неявленный). В понимании жизни и смерти он следовал усвоен-

---

<sup>1</sup> Рахгава Р.Менон Звуки индийской музыки. Путь к раге. Москва, «Музыка», 1982, с. 23

ному правилу идентификации неявленного с явленным. В этом, на мой взгляд, и заключается мотивировка двуединства "жизнь-смерть" – философского и тематического стержня обрядов и многих других явлений традиционной культуры.

Размытости границ между жизнью и смертью, когда жизнь постигалась смертью, а смерть жизнью, сопутствовал особый настрой обостренного восприятия всех тончайших граней события. Чувствование на острие схождения крайних жизненных ситуаций имело свою эмоциональную окраску светлой грусти и грустной радости. Восточному мышлению одинаково чуждо как ощущение безграничной радости, так и ощущение беспросветной грусти. В филигранной нюансировке эмоций соприсутствуют и радость, и грусть. Смешанное чувство радости и грусти является основной эмоциональной краской большинства образцов традиционной музыки, также осмысливаемой на стыке двух миров. "Даже в самых печальных песнях кроется <...> радость, она-то и творит рагу" – пишет Р.Меннон.<sup>1</sup>

Колорит восточного чувствования очень тонко передан японским писателем Куникада Doppo: "Бывает разная печаль: одна идет от нашего "я", другая от Бога. Та, что идет от нашего "я" омрачает жизнь, та, что идет от Бога – это и есть тихая и печальная музыка человечества". Печаль как ритм, космическая размеренность в потоке перемен, то возникает, то исчезает человеческая жизнь в волнах вечности".<sup>2</sup>

Особенностью звукового мышления продиктованы этические и эстетические каноны восточной культуры. Альтернатива "жизнь-смерть" понимаемая как "предел и запредельность" определившая общий настрой всей восточной духовной культуры, безусловно, повлияла и на выработку нравственных критериев. Познание на стыке двух миров, когда истинное знание обреталось духовным погружением в небытийный мир, приобщением к пульсу вечности, предполагало в качестве необходимого условия нравственное очищение, гармонию души, ибо гармония прекрасного открывалась незамутненному пристрастиями сознанию. Слиться с глобальным совершенством можно было достигнув внутреннего локального совершенства. Достичь совершенства – значило подчинить свой ритм жизни мировому порядку, то есть исходить в своих мыслях и по-

<sup>1</sup> Указ. источник с. 40

<sup>2</sup> Т.П. Григорьева «Японская литература XX в.» М.,1983, с. 52

ступках из понимания, что за условностями земной жизни стоит вечность. Следовательно, гармоничным человек мог стать настраивая свою жизнь под "камертон" вечности.

### 5.3. Психологические «контрапункты» духовного восприятия

Изначально заявленная способом познания на стыке двух миров формула «жизнь-смерть» объясняет специфику развития мугамной мысли, которая формулируется нами как *познание – проникновение по принципу контраста*. Этот принцип выявляет себя всеми параметрами азербайджанской традиционной культуры в масштабе всей обрядовой множественности, мугамной или ашыгской форм, а также отдельного напева. Мотивы свадебного обряда в погребальной церемонии, например, по свадебному украшенные "хонча" при захоронении молодого человека, тихое звучание нежной колыбельной при оплакивании умершего, характерное сочетание регулярной метро – ритмической периодичности с метрически свободными эпизодами, сменяющие друг друга интонации, содержащие активные "набирающие высоту" волевые импульсы и лирические эпизоды "свободного парения", регистровые переключки – низкий – высокий, страстный призыв и умиротворенность, радость любви – горечь разлуки, перепады громкого и тихого звучания, плотность и разряженность, прозрачность фактуры, сочетание однонаправленного и кругового движения и пр. смыслы – все это результат действия контрастного принципа проникновения в волновую Мысль, вхождение в пульсирующий ритм черно-белой "сетки" акустического смыслового пространства, осуществляемое раскачиванием "маятника" волнового мышления. Обозначенностью крайних, предельных точек волновой амплитуды, сознание загонялось вглубь в запредельность.<sup>1</sup> В зависимости от ситуаций оно име-

<sup>1</sup> Нужно признать, что личность раскрывается в трагизме ситуаций, провоцирующих появление неординарных фильтров. Здесь мы переключаемся с тем направлением западно-европейской мысли, которое известно как *французский персонализм*. Там вводится понятие «интегрального героизма», и *трагизм* рассматривается как изначальная, недоступная рациональному познанию предельность, расширяющая границы личности. Трагизм собственного жизненного опыта, а не логика

ло различную психологическую мотивировку: если в одном случае попадание в запредельность было восстановлением эмоционального баланса, восполняющим растраченный душевный резерв (как, например, в погребальной церемонии), то в другом случае – соприкосновением с искомой Истиной (как в мугаме). В балансировании между крайними полюсами происходило втягивание в середину, в центр, дающее примеряющее с действительностью ощущение гармонии вечного круговорота жизни. Затрагиваемый аспект, как можно было заметить, высветил сопредельные стороны погребального обряда и мугама, при разной психологической мотивированности, объединяемых общим настроением на самососредоточенное, самопогруженное философское размышление в соприкосновении с "пределом" и "запредельностью", с жизнью и смертью. Заострим внимание на следующем штрихе: ни радость жизни, ни горечь смерти обособленно не располагают к глубокому, философскому размышлению. Неоттененная печалью радость, со свойственной ей потребностью делиться, обращена вовне, горечь потери близкого человека – это оцепенение, приводящее к замкнутости, выбивающий из ритма жизни – стресс. Темп размышления – умеренный, связанный с мерным течением жизни, в круги которой входят и рождение, и смерть. Безграничная радость, как и беспросветная грусть – крайнее выражение умеренности. От рождения к смерти растянута амплитуда колебания волновой Мысли в единичном кругу становления. Именно в этих кругах и вызревала мугамная мысль, в которой радость и грусть соприисутствуют друг в друге. Отмеченное выявляется ладовым мышлением, где отсутствует четкое разграничение мажор-минор (как, например, в европейских ладах). В мажоре потенциально присутствует минорность, в миноре – мажорность.

Еще один примечательный штрих – траурная мелодия, окрашенная в "светлые" ладовые тона "раста" – оставляет чувство пронзительной, щемящей тоски. Из изложенного следует, что характерный для погребальной ситуации перекрестный ритм формулируемый нами как *"познание – проникновение по принципу контраста"* можно рассматривать основным среди прочих факторов, создающих необходимые импульсы для достижения экстатического состояния. Наиболее показательные в этом смысле древнейшие тюркские по-

гребальные обряды "йуг", которые с момента зарождения представляли развернутое многоплановое синкретическое действо, разыгрываемое в связи с жертвенной смертью выдающихся личностей – полководцев – героев. Характерным острым психологизмом, мощным эмоциональным потенциалом, ставящим погребальный обряд особняком, задан философский тон мугама.<sup>1</sup> Факт смерти, сводивший в единой плоскости полярные точки отпущенного человеку жизненного пространства, побуждал человеческое сознание в соприкосновении с этими крайними полюсами осмысливать весь пройденный путь. В условиях трагической ситуации каждое мгновение жизни оценивалось через итог – смерть, и сама потеря постигалась прожитой жизнью. (Перекрестность, проявляющая себя на психологическом уровне). Раскачивание между реальным и иллюзорным было движением по кругу, центрируемым мыслью о потере. Отсюда наличие в мугамном тексте и в других формах традиционной музыки таких типичных черт как опевание, рефренность, интонационные арки. Упомянутое характерное для погребальной ситуации балансирование сознания между прошлым и настоящим рождало множество смысловых нюансов. Одно и то же событие с позиций прошлого, окрашивалось в один цвет, с позиции настоящего – перекрашивалось в другой (чем вызван к жизни принцип неконфликтной драматургии – еще одно обличье двухполюсного "перекрестного" ритма). Отмеченное согласуется с родовым признаком мугамного мышления – модальностью возникающей вследствие меняющегося спектра духовных состояний.

Перекрестность обнаруживает себя и на интонационном уровне, что обусловлено взаимопроникновением элементов исходного звена и его вариантного преобразования, порождающим новую вер-

---

<sup>1</sup> Здесь уместно вспомнить и следующее наблюдение О.Шпенглера: "...смысл всякой настоящей бессознательной и внутренне необходимой символики в феномене смерти, в котором вскрывается сущность пространства". Им подчеркнуто, что "Египетское искусство начинается с погребальных ваз, раннеарабское с катакомб и саркофагов, западное – с соборов, в которых ежедневно совершается жертвоприношение мессы, повторение смерти Христа"... Шпенгелер О. Закат Европы. Новосибирск. В.О. "Наука". 1993г. т.1.

Примечательно, также, что западноевропейская философская мысль рассматривает трагизм как изначально недоступную рациональному познанию предельность, расширяющую границы личности (французский персонализм).

сию смыслового ядра, и на уровне структурирования, проявляющаяся в постоянном возвращении к исходному звену.

Помимо рассмотренного контрастного принципа познания-проникновения, связанного с пробуждающими волновое мышление перекрестными импульсами, существенным признаком в развитии монодийной мысли представляется и действие принципа, условно обозначенного "принципом натягивания тетивы", выявляющим стадии духовного роста. Оба принципа взаимосвязаны, так как от стадии роста зависит частотность пересекаемости ритма, также как стадия роста определяется промежутками череды создающих импульсы перекрещивающихся ритмов. Током перекрестных ритмов-импульсов запускается "двигатель" духовного роста. Взаимозависимость двух факторов составляет основу "принципа натягивания тетивы", обнаруживающего эту связь. Суть ее заключается в увеличивающейся с каждым кругом становления амплитуды колебания духовной волны, выражающейся в структуре мугам-дастгяха соотношением протяжных и коротких, суммирующих и дробных построений, подобно глубоким и коротким "вдохам" и "выдохам", определяющим степень собранности, втянутости в себя и предвещающим главный момент – экстатический прорыв. В "распределении" дыхания на дистанции ведущей к прорыву замечена закономерность, выраженная тенденцией "учащающегося дыхания", связанная с нарастающим эмоциональным напряжением и соответственно возрастающей экспрессией, выявляемой сопутствующей ей прогрессирующей дробностью структурных единиц. При попытке графического изображения этого процесса получится кривая, отражающая нарушение и восстановление баланса в соотношении "протяжное – короткое", вызывающее ощущение затухающего и разгорающегося пламени.

Динамика роста обнаруживает себя не только синтаксическими параметрами, но и степенью интонационной отдаленности производных звеньев от исходного звена, с увеличивающейся продолжительностью их безконтактного существования, с все более раскрывающимся кругом новых звеньев, растрачивающих энергию первоначала, после чего происходит спад и возвращение к исходному звену. Звуковая вязь музыкального процесса – густая, плотная в основании, разрезающаяся к середине и "прозрачная" в вершине – напоминает горящий факел. Языками пламени возгораются и гаснут в процессуальности погребального обряда траурные песнопения – "марсия". Внутреннее горение, "испеление" происходит и при ис-



полнении мугам-дастгяха (о чем красноречиво свидетельствуют возгласы ханенде – "yanıram" (сгораю), "ölürəm" (умираю), "yandıım küle döndüm" (сгорел, превратился в пепел и пр). Комплементарность погребально-обрядовой и мугамной структур прослеживается и на уровне драматургии. Пышно обставляемые с ранних эпох погребальные церемонии, включавшие театральные элементы: разыгрывание сцен битвы (речь идет о "йуг"-е), а также лирических сцен любви героя, и многих других контрастных эпизодов из его жизни – содержали смену состояний, связанную с широкой шкалой эмоциональных переживаний, вызвавших к жизни различные по характеру, содержанию и форме музыкальные явления. Помимо напевов-плачей в погребальном обряде рождались или исполнялись по аналогии с конкретной бытовой ситуацией мелодии любовно-лирического и героического характера. (Не будем забывать, что сама разлитость эмоционального потока на два русла – лирическое и героическое рассматривается нами как обусловленность двухполюсным перекрестным ритмом мышления). Свободное плачевое излияние совмещало все три формы музыкальной речи: свободно-мелодическую (импровизационную), мелодическую с регулярной равномерной периодической метрикой, речитативно-дидактическую. (Вспомним, что эта практика сохраняется и поныне в исламских мистериях "Шебих", разыгрываемых в траурные дни "Мухарреми"- во многом копирующих древний обряд – йуг). Многоуровневый синкретический текст погребального обряда включал пантомиму, жестикуляции, из ритма которых рождалась графика «танцевальных» поз и жестов, а также инструментальные фрагменты. Фиксируя в памяти все основные этапы музыкального сценария погребального обряда, можно разглядеть контуры формы мугам-дастгяха, также сочетающей в себе метрически свободные эпизоды импровизационного характера с песенными (тесниф) и инструментально-танцевальными эпизодами (rəng). Все отмеченное подводит к выводу о генетической связи структур древнетюркского обряда "йуг" и мугам-дастгяха.

Приводимые доводы дают основание предполагать, что интонационные и иные сегменты древнейшего обрядового действия могли сохраняться как синкретический текст мугама, включающего ритм-звук-тембр (цвет) – слово-жест-мимику-позу. Изначально мотивированный познанием – проникновением духовный акт "ухода и возвращения", совершаемый хороводным ритуалом, в ситуации погребального обряда обрастает сюжетной оболочкой. Стрессовым им-

пульсом – взрывом, связанным с фактом смерти, переключающим сознание в полюс интуитивного поиска утраченного, с захваченностью внимания одной сверлящей сознание глубоко прочувствованной мыслью о потере, перепадами переживаний, создавался необходимый психологический «климат» стимулирующий духовный прорыв. Погребальный обряд стал почвой для прорастания ядра мугамной мысли новыми значениями. В нем усматриваются зачатки форм, давших ответвление в сторону духовной музыки связанной с ритуалами культа и светской монодийной культуры, так как размышления о жизни и смерти в зависимости от расстановки акцента могли спровоцировать развитие и интеллектуального светского, и мистического культового начала. На стыке светского и религиозного начал этот обряд продолжает свое существование в форме исламских мистериальных обрядов "Шебих".

Погребальный обряд составляет один из притоков мугамной традиции, циркулирующей и в контрастной ему обрядовой форме – свадьбе. Мугам, изначально транслирующий акт единения – рождения органично вписывается в свадебный обряд, также знаменующий брачное слияние – рождение. Брак Неба и Земли, совершавшийся на перекрестке «предела» и «запредельности», «жизни и смерти» – составивший событийную сторону трансцендентного мышления, сделал возможным звучание мугама как на похоронах, так и на свадьбе. И в том, и в другом случае движение – восхождение к пику состояния – слиянию-единению, выражалось динамикой голоса и жестов. В трагической ситуации духовный прорыв происходил возгласом сотрясавшим тело, которое колебалось, вздрагивало, совершало круги, очерчивая контуры набирающей силу эмоциональной волны. В противовес трагической ситуации, в свадебном обряде пластика голоса и жестов выражает чувственность и красоту притяжения Света и Любви. Именно с ней связана магия свадебного обряда, где чувственность присутствует во всех своих переливах, выражаемая плавными, грациозными движением рук в женском танце и темпераментными танцами мужчин, сквозящая в двусмысленности поэтического слова, в тембре и гортанных дребезжаньях голоса при исполнении свадебных песен, в цветовой гамме убранства свадебного помещения, в обволакивающих участников свадьбы благовониях, ароматах подаваемых угощений и пр. Брачное физическое слияние в кульминационном этапе свадьбы настраивало на духовное возвышение-слияние со Светом Любви. (Вспомним, на убежденности пере-

текания сексуальной энергии в мыслительную построена практика тантризма). Вся ранняя культура, сквозящая эротикой – свидетельство стремящегося к высотам единения духовного состояния ума. Музыка, взошедшая на парах эротики – данность творчества являющегося актом Любви. Изначально Любовь – Творчество наполняло человека и весь живущий мир Музыкой. Музыка в своей первозданности являла собой Творчество и Любовь. В совокупности они рождали сеющую жизнь и гармонию на земле созидательную Мысль.

Отмечая связь обрядов с «жизнью» мугама, еще раз подчеркнем, что мугам в своем истоке, как акт познания – озарения, имел, предположительно, форму ритуальных действий «яллы». Соответственно, в отличии от содержательности бытовых обрядов в мугаме духовное становление изначально мотивировано не переживанием конкретной ситуации, а абсолютизировано актом познания-проникновения, в соприкосновении с духовно преображающей Истиной, дарующей ощущение объявшей мир Гармонии. В этом отношении к первоначальным мугамным ритуальным кругам, предположительно, наиболее была близка в раннем прошлом атмосфера обряда «Новруз» – дня весеннего равноденствия. В природном сезонном цикле весна – третий этап, знаменующий фазу рождения. Событийность этого праздника заключается в том, что установившееся временное равновесие между светом и тьмой, впоследствии нарушается преобладанием порождающего начала – Света. И в этом случае акт восхождения провоцируется ощущением гравитации сеющей жизни энергии Света. Гармония духовного возвышения в ситуации обряда «Новруз» регулируется перекрестными ритмом противостояния мрака и света, холода и тепла. Сюжетная фабула «Новруз» байрама, по сути, совпадает с драматургической линией мугам – дастгяха, нацеленной на «озаренность» светом Истины. Не случайно в обрядовом цикле испокон веков, (значительно раньше их древнегреческой натурфилософской интерпретации) обозначены четыре стихии – вода, огонь, земля, воздух. Здесь уместно вспомнить о существовании интернационального обычая – совершения ритуальных действий вокруг огня (хороводы) перепрыгивания через огонь, входящего в обряды связанные с рубежными этапами человеческой жизни (например, обряды инициации) и жизни природы – дня весеннего равноденствия. Из предварительной характеристики ритуальных хороводов "яллы" нетрудно предположить, что прыжки через огонь совпадали с моментом прорыва в трансцендентность, когда в пик

экстатического состояния человек устремляясь вслед за воспарившим духом, возносился над "пирамидальным" куполом Огня. И в дальнейшем вознесение над огнем символизировало духовное очищение, перерождение. Именно в этом значении они сохраняются в весеннем обряде Новруз. (Попутно отметим, что с духовным перерождением в огне, кстати, связан и ранний восточный мотив возрождения из пепла птицы Симург).

Заострим внимание на том, что идея возвышения духовного перерождения выражена принципом структурирования формы мугам-дастгяха. Балансирование между внутренним (непрерывным) и внешним (дискретным) полюсами сознания в зенитной фазе развития – в точки схождения предела и запредельности – приводит к укреплению и утверждению веры в постоянство жизни как вечного потока Света Разума, Света Мысли.

Процессуальность познания – духовного проникновения в космическую волновую Мысль, происходившее в сакральном акте возвышения – единения со Сверхсознанием – приравнивалась являемости Единосущностного. Мугамом как актом творческого озарения изначально репрезентировалась "концепция познания" – иррациональная Мысль. Впрочем "являемой мистикой" и "иррациональной мыслью" можно считать музыку в целом, так как любое музыкальное явление (подразумевается и сочиняемая, но не механически модулируемая, а живая музыка), содержит энергию духа создателя. Музыка, возникавшая в сакральные минуты единения с Высшим Разумом, содержала частицу Божественной Энергии – Божественную Мысль. Являемая в мугам – дастгяхе картина познания мира и есть, вероятно, Божественная Мысль, раскрытая драматургией и формой мугам-дастгяха.

## 5.4. Светом истины рожденные слово-звук

*«В огне любой свечи, поймешь ее завет,  
В сиянье всех свечей – Творца единый Свет»*

*Низами Гянджеви.*

**М**ышлением на грани пересечения двух миров рождался миф, предтечей которого была "пирамидальная" концепция мугама, вынашиваемая ритуально-обрядовыми действиями. Эта точка зрения совпадает с существующей, утверждающей мысль о том, что "миф неотделим от магического ритуала. И ритуал, и миф равно суть повторения некоего действия, якобы совершившегося вначале времен и жизненно необходимого для поддержания космического и общественного мироустройства. Это действие должно, поэтому повторяться и это совершается в действии – через магический обряд, в рассказе – через миф".<sup>1</sup> Поскольку суть ритуала заключалась в творческом акте-познании на стыке двух миров, то упоминаемым "неким действием" мог быть акт Творения – созидания, резонируемый бесчисленное множество раз творческими актами, первоначально совершаемыми в ритуальном кругу. Творческий акт был и остается выявляющим двойственность сознания мышлением на стыке двух миров. "Анализ мифов есть средство выявления первичных структур сознания, исконной "анатомии" человеческого ума. В семантике мифа ведущую роль по мнению французского ученого Леви-Стросса играют двоичные (бинарные) противопоставления (оппозиции: верх-низ, мужское – женское, сырое – вареное, жизнь – смерть) и идея "посредничества" между оппозициями для преодоления фундаментальных противоречий человеческого сознания"- справедливо утверждается в одном из источников.<sup>2</sup> Близость с занятой позицией обнаруживает и следующее высказывание, касающееся проблемы мифологии: "Миф – это осмысление мира и эмоциональное вживание в его явления, но никоим образом не жанр словесности. Миф – это факт мироощущения, которому можно придать разную форму – песни, действия, сказки, повести, за-

<sup>1</sup> Мифология древнего мира. М. «Наука», 1977,с.19-20

<sup>2</sup> Там же

певки. Миф принадлежит к сфере словесности не как жанр, а лишь в том смысле, что он не только отражает взаимоотношения человека с внешним явлением, но и в отличие от обряда выражает их в словесной форме, то есть в известном высказывании или даже в сюжетном повествовании".<sup>1</sup> Познание на стыке двух миров, первоначально совершаемое как ритуал являло акт творчества, событийная сторона процессуальности которого в словесном сюжетном выражении породило миф, в звуковой версии концепцию мугама.

Первоначальное Знание человечества было концептуальным, доносилось Звуком и являло акт Веры, то есть творческий акт. Ранние сюжеты, слабо мотивированные реалиями физической жизни, представляют, по существу, преобразованный в словесную содержательность субстанциональный ритмо-смысл. Из глобального "бинарного" ритма, связанного с сутью творчества как познания на стыке двух миров, родился мотив "ухода и возвращения", преобразовывающийся в процессе развития в ритм колыбельной, ритм траурных песнопений, в ритм "прилива и отлива", повторения и обновления, непрерывности – прерывистости в мугамной процессуальности и пр.

Связанная с ритмо-константами сюжетно-повествовательная сторона мифологического текста – это лишь "видимый", внешний покров глубокого внутреннего духовного содержания. Следовательно, главное событие происходит не на внешнем, а на внутренне-содержательном уровне, кодирующем сознание акустическими константами континуального семантического поля. Отмеченным объясняется суггестивный характер эпических и любых других ранних ритуальных текстов "вживляющих" в сознание ритмо-коды субстанциональной Мысли. В этом случае, основная роль и главное предназначение архаических текстов видится в разбрасывании свето-звуковых сегментов Знания, чем осуществлялось включение широкого круга людей в сплывающую, создающую монолит ауру ритуальной трансцендентной Мысли. Независимо от конкретного содержания, обращенность ранних текстов не к рассудочному, а сверхчувственному полюсу сознания, относит их к статусу духовной "литературы". В глубоком понимании и миф, и эпос, и мистерии, а также все обрядовые ритуалы являются, если не всегда по содержанию, то, по сути, духовным текстом, так как предполагают постижение

---

<sup>1</sup> Указ. ист. С.15

смысла на уровне духовного проникновения. Собственно к духовному, на наш взгляд, может быть отнесен любой материал, при углубленности в который возникает контур «конуса» – Звук-Луча, то есть происходит священнодействие прорыва сознания в единый, всеобщий светозвуковой мир. В этом случае приобщенность к изначальным звуковым константам создает "подтекст", втянутостью в который осознается глубина внешнего текста. В значении духовного может рассматриваться любой продукт творчества, затрагивающий подсознание, пробуждающий дремлющую в каждом человеке "космическую музыку", звучащую как отклик на конкретное духовное явление. Как духовная литература может восприниматься сегодня обращенная к высокому субстанциональному Смыслу поэзия Низами, Физули, Хагани, Насими, Вагифа и др. великих классиков азербайджанской поэзии, генетически унаследовавших ощущение звуковой природы всего явленного, воспроизводящих рифмой, ритмом, содержанием поэтических строк пульсирующие ритмы волновой субстанциональной Мысли.

Наиболее показательны в этом отношении вершинные явления поэтической культуры Азербайджана – поэзия Низами и Физули. Глубокой проникнутостью в мугам рождались поэмы Низами, в стихию мугама вводят поэтические шедевры Физули. Многогранность поэзии Низами и Физули недоступна пониманию. Уникальность их поэтического дара состоит в существовании в их стихах некоего непереводаемого словами, духовно воспринимаемого подтекста. Сущностная сторона поэзии средневековых классиков не понимается, ею можно проникнуться, ощутив ауру звуковой субстанциональной Мысли. Единство музыки и поэзии, их нерасторжимость – одна из существенных черт, отличающих поэзию великих "магов" средневековья – Низами и Физули, обладавших редким даром "реликтового" мышления – внутреннего слышания субстанциональных ритмов, подобно давним сородичам читавших "космическую партитуру" вселенской музыки Знания, озарявшихся поэтическими строками в пик состояния. Трансформацией в Звук-Луч рождалось философское знание сделавшее шедевры Низами и Физули недостижимыми по глубине поэтической мысли. В свете отмеченного можно утверждать, что каждая строка Низами и Физули – плод сакрального действия, связанного с духовным вознесением до вершин сомыслия, что дает основание считать их наследие поэтическими мифами средневековья. В отмеченном видится причина существующих переключек,

прослеживающихся в поэзии двух литературных гениев, а также их близости с поэтическим первоисточником – "Авестой". Отмечаемое исследователями соприкосновение содержащихся в поэмах идей Низами и Физули с идеями «Авесты», думается, связано не только и не столько с возможной их осведомленностью с указанным источником, а, прежде всего, с неизбежностью прохождения в процессе внутреннего познания одного и того же пути, выводящего к высотам вечной, незыблемой Истины. Отсюда совпадение взглядов на устройство мира, общность концепции, разделяющей принцип отрешения от личностного "я", ведущего к духовному единению с субстанциональной целостностью. Вероятно поэтому, в поэзии великих азербайджанских классиков, также как и в священной книге зороастрийцев – "Авесте" фигурируют те же ритмо-константы, но не как, например, религиозная концепция "Пятикнижия", а в виде художественной композиции "Пятериц", или своеобразно тематически реализованной семиуровневой ритмической формулы: например, поэмы "Семь планет" Низами, известной под названием "Семь красавиц". Вдумчивое чтение поэзии классиков средневековья обнаруживает множество ритмо-констант, связанных с духовным Знанием. Резонированием волновой субстанциональной Мысли можно, на наш взгляд, считать следующие строки из "Семи красавиц":

*"Встань! Земной своей стопю на небо ступай!  
На коня садись, дорогой ветра поезжай!  
Знай о избранный, сегодня наступил твой срок!  
Этой ночью в светозарный ты войдешь чертог.*

.....  
*Шесть возьми великих граней у семи планет,  
и тебе девятисводный покорится свет.*

.....  
*Озарись предвечным светом, тайну изреки,  
Издали Лучом горящим землю рассеки.  
Внемли тайне, что не могут выразить слова,  
и возвысишься над всеми, ибо ты – глава...*

Приведенные строки, как можно заметить, "сквозят" духовным знанием. Из творческого акта духовного озарения, вынесено, вероятно, представление о концептуальности чисел "шесть", "семь", "девять" – ритмо-кодов возвышения – единения. Сила воздействия поэ-



тического слога, доносящего акт священнодействия – вознесение Пророка Мухаммеда в том, что вещая о "мирадже" Пророка, Низами совершал свой "мирадж", и, повествуя об озарении, сам источал свет духовного знания. В этом отношении уместно заметить, что, несмотря на признание Низами об испытываемом им постоянном влечении к наукам, ко всему накопленному за тысячелетия знанию в области философии, музыки, астрологии, медицины и пр., в том числе к древнейшим рукописям, единственным источником его знания в момент творчества было внутреннее звуко-лучевое мышление, выводящее его к высотам духовного познания, что очевидно из следующих строк из "Игбалнаме":

*Царь призвал семерых, небосвод был им ведом.  
С семерыми хотел он предаться беседам.  
Собрались: Аристотель – везирь и для нас  
Небезвестный Сократ, и мудрец Булинас  
И великий Платон, и Валис, и Фарфорий  
Даже ангел их встретил бы лаской во взоре.  
Кто седьмой? То – Хормус, славный дивным умом,  
Светлый муж, побывавший на небе седьмом.  
Было семеро кругом, а царь стал единой  
Неуклонною точкой – его сердцевиной.*

Числовая символика, концептуальная геометрия – центрированный круг «выписанный» языком сюжета – иносказательная, поэтическая форма «озвучивания» мугамного процесса восхождения – единения.

Имеющее место тяга поэтов прошлого к овладению научными знаниями (в противовес их поздним «сородичам», зачастую не испытывающим такой потребности), также следствие постижения универсального Закона, вынесенного из процессуальности духовного восхождения – единения. Конфигурация духовного познания-роста, складывающаяся в концепцию "конуса" прослеживается и в драматургии поэм, сближающих их с драматургией мугама. Примером тому может служить концентрическая конструкция, возникающая в поэме "Семь красавиц":

*Семь кумиров устремили взгляды на него,  
Словно дань ему платили сердца своего...*

Разворачивание всей содержательности поэмы – женитьбы Бахрама на дочерях падишахов семи стран, постройка семи дворцов, рассказ семи волшебных повестей – из этой концентрической конструкции, содержащей смысловую свертку всего последующего развития – разветвления, сменяющегося сворачиванием всей множественности устремляющейся к единой центральной точке – Истине, в геометрической версии, как и драматургия мугам-дастгяха, очерчивает ромб. И в этом случае сюжетность представляется аллегорической формой передачи духовного процесса, выражаемого пластичной волной, доносящей сакральное, сокровенное содержание текста. Из приводимых фрагментов поэм становится очевидным, что помимо числовых констант, линия сюжета очерчивает проекцию мугамного концептуального знака – концентрированного круга, конуса, ромба.

Вера вела поэтов к Знанию, Знание же пробуждало в них веру. Не случайно и в творческом наследии Низами знание рассматривается поэтом как путь к Всевышнему:

*Тайны звездного движенья и пути планет  
Изучал я – и в науке мне открылся свет.*

*В древних книгах в шуме листьев тайну я искал...  
И нашел Тебя, и новый путь мне заблестал.*

*В Боге я нашел причину и венец всего,  
Я над всем Тебя увидел – Свет и Божество.*

Углубленность в поэзию Низами убеждает, что его поэтические строки, как и рифмованный текст в магских ритуалах, и звуковое содержание мугама – рождались в точке преломления энергий – небесной и земной. Воспарив Духом, Низами озарялся Светом Истины, вошедшей в его поэзию в обличье художественного слова. Как и в раннюю пору, оно заявляло о себе прорицательством. Оказавшись на самом высоком гребне волновой мысли, поэты средневековья, подобно магам прорицали, но их прорицания касались не грядущих событий связанных с судьбой человечества, а, нередко, были предвосхищением развития научной мысли. Отмечаемое исследователями гениальное научное предвидение Низами, а также – плод

внутреннего мышления, настроенного на резонирование Звуча-Мысли.

Совершаемое как акт веры поэтическое творчество Низами раскрывается еще двумя сторонами – философией и музыкой. Примечательно, что музыка, являющаяся средоточием внимания поэта – философична, философия же рождается проникнутостью в Звук (Ритмо-Тон). Звук обнаруживает себя не только в поэтических строках связанных с музыкой (в частности с мугамом), обладающих в поэзии Низами значительным удельным весом, но и Любовью – самой высокой «нотой» поэтического дарования Низами. Поэзия Низами содержит дух Любви, выявляющий себя не столько как переживание, а как состояние ума, находящегося в пиковой фазе соприкосновения с Истиной. Любовь в поэзии Низами – это момент Истины, момент вхождения в вечность. Припавший к поэтическому роднику Низами наполняется не переживанием, а состоянием Любви, дающим ощущение слитости со Всевышним. Любовь в поэзии Низами звучит как молитва, достигшая небес, как пик звукового конуса, самая высокая ступень «лестницы», выстроенной сменой духовных состояний. Любовь в поэзии Низами – это основа основ и цель творчества:

*Всех зовов сладостней любви всевластный зов,  
И я одной любви покорствовать готов!*

*Любовь – михраб ветров, к зениту вознесенных,  
И смерть иссушит мир без вод страны влюбленных...*

*Явись рабом любви, заботы нет иной.  
Для доблестных сверкнет какой же свет иной?*

*Все ложь, одна любовь – указ беспрекословный,  
И в мире все игра, что вне игры любовной ...*

*Нет, без любви ничьи не прорастают зерна,  
Лишь в доме любящих спокойно и просторно.*

*Без пламени любви, что все живые чтут,  
Не плачут облака и розы не цветут.*

*И гербы чтут огонь, его живую силу,  
Лишь только из любви к полдневному светилу.*

*Ты сердце не считай властителем души:  
Душа души – Любовь, найти ее спеши!*

*О смертный, разум свой к раздумью призови,  
И ты постигнешь: мир воздвигнут на Любви.*

В силе Любви – энергия Мысли, в притяжении Любви – магнетизм Мысли.

Светом Любви озарено и творческое дарование Физули. И в этом случае Любовь воспринимается как акт Веры. Атмосфера любовного томления, царящая в поэзии Физули – это томление блуждающего в поисках Истины духа, пробивающегося через заслоны сознания к источнику Света, к источнику даруемой любовью жизни.

Возвышающий дух любовный настрой – настрой на творческое озарение – проникновение. Совершаемый поэтом творческий акт был одновременно актом Веры, возвышающим дух до высот Истины. О духовном настрое поэта, можно судить по словам Ринда из произведения «Ринд и Захид»: «Приятная сердцу песня есть опора крыльца небесного. Приятные голоса – это лестница в высокий мир она сообщает духу о начале состояния, освобождает его от телесных, физических связей. Каждое отделение его магамов (məqam) представляет собой завесу тайн и каждая песня – это дар в чертоги Аллаха. Стремление к этому наслаждению необходимо для познания. Влечение к нему свойственно людям чистой природы. Для чести мелодии саза и хорошего его звучания достаточно того, что он воспламеняет любовной страстью сердца изверившихся и угасших духом людей, опьяняет непосвященных любовным томлением».<sup>1</sup>

Во вдохновенных поэтических строках Физули ощущается пульс Божественной Мысли – мугама, неумолкаемое биение которого сделало поэзию Физули неувядаемой. В творческом озарении Физули, как и Низами – введом ритмо-звуком. Поэзия Физули – плод проникающего волнового мышления, содержащего токи акустиче-

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее см. в статье Б.Набиева «Классическая азербайджанская поэзия и мугам» Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама», Баку «Şərq-Qərb» 2009,338

ских смыслов. А потому любая оценка поэзии Физули, затрагивающая внешне содержательные аспекты его творческого дарования обречена на поверхностность, так как уникальность этого поэтического явления связана с обнаруживающим грани поэтической мысли особым духовным настроем. Глубинные слои поэзии Физули постигаются не аналитическим, а чувствительным к субстанциональным "квантам" умом, чутко реагирующим на ритмо-константы духовного знания, закодированные в геометрической и числовой знаковой системе, в образной символикe и других повторяющихся элементах поэтического текста, создающих определенный духовный настрой. Поэзия Физули – это опосредованное поэтическим текстом звучание мугама. Яркий пример сказанному – поэма «Семь чаш», где число семь имеет, по метким наблюдениям академика Б.Набиева, «различные символические смыслы, один из которых связан с семью головами, семью звуками, составляющими основу музыки».<sup>1</sup> Мугамность фигурирует в поэме и в своем высоком универсальном значении – как духовный процесс – постижения высокой Мысли, и в специальном более узком значении – музыкального языка. Беседа в поэме происходит между различными инструментами. Думается, что и количество инструментов – «участников беседы», составляющее число 7, и их состав представляют аллегорическую форму настраивания человека – инструмента на необходимую волну сверхчувственного восприятия. В этом случае ритмо-тон поэтического текста, его звучание как и образное содержание, фактически становятся формой исполнения мугама. Каждый из инструментов озвучивается специальным к нему обращением. Вот как, например, обращается Физули к флейте (ней):

*Расскажи, скажи-ка, ах как жалостливы твои стоны?  
Каковы капли слез, стекающих с твоих бледных щек?*

Особый статус поэтического дарования Физули определяется не высоким поэтическим слогом, не богатым спектром переживаний, и даже не поэтической мудростью, а прежде всего, священнодействием втягивания в конус Звуко-Мысли, то есть совершаемым в этом случае сакральным актом духовного взаимопроникновения, что, в сущности, приравнивает поэтический текст к религиозному

---

<sup>1</sup> Указанный источник

духовному тексту. Аналогично религиозному тексту высокая миссия поэтического дарования Физули, на наш взгляд, заключается в настраивании человека – «инструмента» для резонирования музыки Вселенной. Именно преломленность через Бурдон утяжеляет удельный вес слов-понятий, наполняя их многозначностью – свойством Звука, свойством живой Мысли. В этом видится одна из главных причин органичной слитности поэзии Физули с мугамом, ибо и в том, и в другом случае проживается сакральный акт возвышения-единения. В каждом из них творчество предстает не как занятие, а как сама жизнь, искрящаяся в многограннике звука и слова, когда они перестают быть просто звуками и словами, а, повторяя образное выражение Рахгавы Р. Менона, "открывают глаза" и "начинают дышать".

Бытующее в научной среде мнение о причастности поэзии Физули (как, впрочем, и поэзии Низами) к суфийской поэзии небеспочвенно. Независимо от того были ли они в буквальном смысле суфиями, они совершали суфийский зикр каждым актом творчества, духовно возвышаясь, "уходя и возвращаясь" из инобытия. Творческий прорыв Физули, как и его гениального предшественника был одновременно духовным прорывом к Истине, постигаемой им на стыке двух миров – невидимого и видимого. Увлекаемое волнами аруза сознание поэта оказывалось втянутым в конус акустической концептуальной Мысли, с высоты которой им осмысливалась "проза" и "поэзия" земной жизни. Законсервированная парадигмами аруза, настраивающая на соответствующий ритмо-тон, техника игры «светотенью» – создавала необходимый для прочувствованной мысли психологический и эмоциональный настрой. Этим, вероятно, обосновывается убеждение специалистов о нерасторжимости аруза и мугама.<sup>1</sup>

Являясь изначально порождением проникающей звуковой мысли, аруз генерировал в себе стихию Ритмо-Звука. Не удивительно, что поэтический слог, основанный на арузе, потенциально содержащий мугамность, органично сливался с мугамом, с теснифом, созда-

---

<sup>1</sup> Аруз, содержащий "вытяжку" звуковой сущности языка понятий, является элексиром жизни поэтического слова. Арузом осуществлялась сублимация континуальных ритмо-кодов в поэтическую речь. Вот, вероятно, почему аруз в сочетании с певучим, обладающим потенциальной арузностью азербайджанским языком, возникал не только в поэмах, но и в прочувствованных, вырывавшихся из недр души траурных песнопениях – "марсия".

вая в сочетании с их ладовой окраской определенное эмоциональное настроение, и соответственно особый духовный настрой. Попутно заметим, что парадигмы аруза, будучи продуктом ритуального мышления, как известно, аналогично ладовой окраске мугама также соответствуют тому или иному духовному настрою: одни из них успокаивают, располагают к грусти, другие же вызывают чувство бодрости и т.д. Аруз, как известно, квантитативное стихосложение. Аналогично музыкальному тексту состоящему из разных по длительности звуков и слоги аруза имеют различное по длительности произношение. Поэтому аруз называют музыкально-речевым стихосложением. Арузное стихосложение, учитывая единство слова и музыки в мугамном исполнительстве, по существу, является формой «нотной» записи.

О неразрывности стихий аруза и мугама свидетельствует поэзия Физули, что объясняет и предпочтение, отдаваемое стихам Физули мугаматистами – ханенде, которые выносят свое ощущение стихии мугама из стихов Физули, проникнувшись же стихией мугама, открывают недостижимые высоты творческого дарования поэта. (Яркий тому пример, исполнение мугама на стихи Физули незабвенным Гаджи Бабой Гусейновым).

Предполагающая определенный психологический настрой ритуальность проживания Мысли, обусловившая уникальность литературного наследия поэтов средневековья – присутствует и в восприятии шедевров азербайджанских мастеров миниатюрной живописи. Ритмо-константы акустической концептуальной Мысли узнаются в названиях миниатюр (например, "Скачущий конь", "Всадник в горах", "Лев и львица", "Два слона", "Игра в човган", и т.д.), их сюжетах, композиции, структурном и цветовом выражении, что указывает на аналогичную поэтическому тексту обращенность к сверхчувственному восприятию, преображающему видимое, как и в поэзии, в смысловой многогранник проживаемой, возникающей в ощущениях, внутренне воспринимаемой пульсирующей звуко-лучевой Мысли. В этом смысле миниатюры могут быть названы "живыми картинами", суть которых проживается в единичном восприятии, связанным с духовным становлением – единением. Количество персонажей, их расположение, позы и мимика в совокупности с другими сюжетными изобразительными элементами, в сочетании с цветовой символикой – создающие настраивающий на определенное духовное состояние "звуковой рельеф" картины, обнаруживают

приобщающую к жизни музыкальную суть изображаемого. В этом смысле изобразительную сюжетность можно считать способом раскручивания ритуального «колеса» – «колеса жизни» и пробуждения дремлющей в сознании человека "космической" музыки. Предположение о медитационных функциях определенных типов композиций и распространенных мотивов, несущих, по существующему мнению: "не просто иллюстративные, а более специальные функции, направленные на регуляцию психической деятельности их созерцателей" имеет, на наш взгляд глубокое основание.<sup>1</sup> Зачастую композиционное решение миниатюр, аналогично внешней содержательности поэтического текста, подчинено четкой геометрической структуре, все элементы которой имеют символический смысл. И в этом случае изображаемый сюжет выполняет функцию «настраивания» сознания на соответствующую стадии духовного процесса волну.

Конусная "семиступенная" концепция, обнаруживающая звуковую закуску всего многослойного культурного наследия Азербайджана имеет непосредственное отношение к пластам именуемым устной профессиональной и «фольклорной» традиционной музыкой.

---

<sup>1</sup> Китаев-Смык Л.А Зикр дающий прозрение и силу Ж. «Наука и религия» №1, с. 26,27



## VI. КУЛЬТУРА ФОРМИРУЮЩАЯСЯ В КРУГАХ МУГАМНОГО СТАНОВЛЕНИЯ

*«Каждая нация обязана самовыразиться перед миром....Нация обязана сделать достоянием то лучшее, что есть у нее»*

*Р.Тагор*

### 6.1. Вопрос культурной иерархии. Об инверсии в распорядке слов универсальное и национальное

Становление культуры отдельного этноса или народа составляет фрагмент становления глобальной мысли, также как фрагментом глобальной мысли является сам этнос и народ. Вся культура человечества напоминает лоскутную мозаику: образование единой синтагмы орнаментов, складывающихся из различного сочетания одних и тех же сегментов. Любая единичная культура подразумевает смешение культур, произрастающих из единого духовного зачина. В этом смысле, предпринимаемые попытки составления ранговой иерархии культур по признаку их древности, заведомо ошибочны и нецелесообразны. В свете сказанного, уместно напомнить изначальный смысл слова "иерархия", заимствованного из духовной лексики, обозначающего не ранговую лестницу, а принцип разветвления. Поэтому бесконечные потуги некоторых исследователей, направленные на насильственное вмещение в "прокрустово ложе" национальной культуры первоначало глобального замысла, настолько же курьезны, насколько нереальны попытки установления для каждого этноса "планки давности". Следует признать, что степень изученности истории человечества не дает достаточных оснований для однозначных утверждений о древнейших цивилизациях и их создателях. При отсутствии полной ясности в важнейших вопросах о происхождении жизни на земле, о первых людях, об их расселении, об образовании человеческого сообщества,

о принципах расслоения его на множество сегментов – племен, о разнообразии, самобытности и судьбе каждого из них, о миграциях, смешениях, ассимиляциях и пр. признаках непрерывающегося круговорота, в котором с момента зарождения пребывает человечество – любые заявления о "прямых родственных связях", указывающих на привилегированное право конкретного этноса быть причастным к достижениям ранней мысли, сопряжены с преднамеренностью и пристрастием уводящими от истины. Воссоздать "в лицах" панораму человеческой жизни на земле в принципе невозможно не только из-за недостаточной востребованности "земельного архива", или нерешенности множества вопросов заданных явленным, а также вероятностью исчезновения важнейших свидетельств (вывезенных, сожженных, затопленных и пр.), проливающих свет на туманные страницы истории отдельного этноса, но, прежде всего, из-за динамики и текучести духовного процесса, охватывающего все существующее на земле и в космосе, в том числе самого человека, живущего общими измерениями заданного временем ритма.

Разобраться в том, как возникала и отслаивалась культурная целостность, что оседало в одних культурах, а что переходило в другие культуры и как, в конечном счете, выкристаллизовывалась иная культурная целостность – процессов происходящих на фоне постоянно меняющейся картины жизни – не представляется возможным. А потому, задавшись целью выявления значимости культуры отдельного этноса или народа, не предпочтительнее ли поискам теней этнических призраков в далеких цивилизациях, ничего не прибавляющим ни предмету притязания, ни получившей ее в "собственность" культуре, попытаться задуматься над глубокими духовными импульсами, создававшими эту цивилизацию, двери которой готовы распахнуться любому не только по признаку этнического родства, а высокой степенью проникнутости ее смыслами? Не следует забывать, что культура как духовная целостность не нечто застывшее, а живой развивающийся процесс, важные вехи которого отмечены творческими всплесками. Ранние духовные достижения могут заявлять о себе как достояние лишь в той культуре, где нащупывается их пульс. В противном случае они могут рассматриваться как «омертвевшие ткани», возможно, некогда родного организма, и тогда они становятся либо "памятником старины", либо исторической фальсификацией. Будем помнить, что самоценность культуры как раз и состоит в том, что ей свойственно формировать взгляды, не подстраи-

ваясь под них. С этой точки зрения представляется наиболее важным не столько выявление родоплеменных связей с исчезнувшими цивилизациями, сколько прослеживание развития мысли и особенности типа мышления, что, в конечном счете, может привести и к восполнению недостающих "сюжетных" фрагментов, связанных с историей. Именно с этих позиций в настоящей главе предпринимается попытка рассмотрения значимости культуры Азербайджана, ценнейшую часть которой составляет мугамное наследие.

Национальная явленность культуры – выхваченный фрагмент из нескончаемой цепи обусловленностей обьявших мир, основывается на локализованной географическими рамками корреляции земли и населяющего её веками народа. Национальная культура, как духовная целостность, возникает в результате становления единства, достигаемого слитностью смыслонесущих планетарных ритмов, ритмов земли и народа, взаимопроникновение которых происходит на протяжении тысячелетий. Человек, центрирующий в себе энергию космоса и земли, изначально ориентирован на восприятие ритмо-смыслов доносимых их токами. Следовательно, своеобразие национально разноликих культур, как и внешнего облика их носителей, мотивируется, прежде всего, сплавом ритмов родного края с духовностью коренного населения. Иными словами, национальная характерность культуры, во многом зависящая от смыслонесущих констант региона: ландшафта земли, природных, климатических условий, флоры и фауны – во многом определяется единичным содержанием палитры, отличающейся сочетанием тонов, обусловленным спецификой местности, ее расцветками и звучанием, вкусом и запахом даруемых ею плодов, витающим в воздухе ароматом полей и лугов и пр., создающими неповторимую мелодию родной земли. Усваивая из поколения в поколение ее ритмы, живущие в тесном взаимодействии с ней люди, отдавали ей часть своей энергии, согревая землю теплом своих рук возделывающих, сеющих, возвращающих, поливая ее потом и кровью, заряжая ее энергией поющего голоса, ритмичными танцевальными жестами, интонируемыми рифмами поэтического слова. Наследуемое потомками духовное богатство передавалось не только с "молоком матери", ее колыбельными, сказками, поговорками, полюбившимися поэтическими строками, запавшей в душу мелодией или запомнившимся орнаментом, но и доносилось землей, хранящей в себе коды духовной культуры живущего на ней народа.

Заряженная энергией живой Мысли, щедро одаренная природой и талантами земля Азербайджана на протяжении длительного времени притягивала к себе как завоевателей, так и паломников. Круговое движение, осуществляемое их приходами и уходами и было, вероятно, одним из проявлений субстанционального движения – становления. Население древнего Азербайджана сходилось с иноземцами не только на тропах войны, но и на торговых путях, соединявших различные восточные государства и способствующих циркуляции знания. Издавна люди были, вероятно, подвижны не только инстинктом захвата, жадной завладения лучшей долей – пастбищами, водоемами, но и притягательной силой Мысли, с чем, возможно, и связана замеченная особенность "ритмически упорядоченного" схождения и расхождения людских масс.<sup>1</sup>

О неразрывных родственных узах земли и народа свидетельствует культурное наследие Азербайджана, что подтверждается каждой его гранью, содержащей богатый колорит края, раскрасивший азербайджанские ковры великолепием цветов, раскрытых в изящном рисунке орнамента, вошедший в цветовую гамму сотканых руками мастериц шелков, а также палитру составленных из разноцветных лоскутков «*qıqama*» и национальных «*вitraжей*» – «*şebeke*», обусловивших специфику цветовых решений миниатюрной живописи, озвученных мелодией песен, ритмом поэзии и нашедших отражение во многом другом, в том числе изощренной вкусовой гамме национальной кулинарии.

Помимо названных примет существует (что стало очевидным из всего предыдущего изложения) еще одна рационально непостижимая духовная связь, обусловленная таинством посвящения в Божественную Мысль – МУГАМ. Духовный рост начинался именно с этого грандиозного события, оставившего глубокий след в культуре Азербайджана. Все богатство и многообразие сторон традиционной культуры Азербайджана обусловлено масштабностью и многомер-

---

<sup>1</sup> Непостижимая предопределенность схождения и расхождения людских масс была замечена Л. Толстым, который подводя итоги русского противостояния войскам Наполеона высказал предположение о том, что «человечеству, видимо, свойственно двигаться громадными массами то с Запада на Восток, то с Востока на Запад, согласно провиденциальному замыслу». Л. Толстой понимал это движение как циклическое «... ничего в сущности не меняющее ни на Востоке, ни на Западе» К.М. Кантор К.М. Дезинтеграционная спираль Всемирной истории. Вопросы философии 1997, №3, с.31

ностью этого явления, раскрывающегося множеством значений, образующих круг смыслов, сопряжением которых порождаются новые смыслы, новые круги.

## 6.2. Процессуальность развития азербайджанской культуры на языке мугам-дастгяха

Определяя процессуальность национальной культуры как творческий акт, прежде уточню свою позицию в трактовке духовной сущности творчества, которая осмыслена как *путь самопознания, совершаемый на пересечении внутреннего и внешнего миров, нацеленный на обнаружение духовного потенциала своего и вне себя*. Акцентирование внимания на формулировке касающейся сущности творчества связана, прежде всего, с универсальным значением Творчества как всеобщего глобального духовного становления, резонируемого единичными творческими актами. Ее принципиально важная роль в постижении мугама определяется тем, что концепция творческого озарения, по существу, озвучивается структурированием формы мугам-дастгяха очерчивающего контуры духовного пути – пути самопознания. Отсюда, отправным моментом в постижении глубокого смысла мугам-дастгяха является следующее постулируемое положение: исполняемый мугам – дастгях прежде всего, *совершаемый духовный акт возвышения – единения – просветления*. Из этого ключевого положения предлагается формулировка мугам – дастгяха как явления традиционной культуры: *мугам – дастгях это концептуальная ритмо-звуковая Мысль, озвучивающая Гармонию духовного роста в кругах становления – единения (озарения) при ритмичном перекрестном взаимодействии внутреннего и внешнего полюсов мышления. Следовательно, как ритмо – звуковая мысль мугам – дастгях является результатом (продуктом) творчества и творческим актом*.

Со временем в азербайджанской исполнительской практике фигурирует обобщающее слово *мугамат*, обозначающее мугамную исполнительскую традицию в целом.

Затронув самый «нерв» проблемы, попробую изложить видение сущностной стороны происходящего глобального духовного процесса как обнаружение объективно существующего безграничного

энергетического потенциала (семантического поля), сопряжением энергетических зон (семантических единиц), создающих импульсы роста – становления. Энергетическими или "акустическими зонами" рассматривается весь живой мир, во всем богатстве его проявлений, включая природу, неотъемлемой частью которой является человек, многообразие планетарного мира, представленного различными созвездиями, планетами, образующими центрируемый Солнцем – источником Энергии, круг. Сопряжение "акустических зон" обнаруживает себя толчком-импульсом, знаменующим момент возникновения нового организма, проходящего круги становления (что можно уподобить раскрывающимся от брошенного в воду камня кругам). Каждая единичная жизнь включает импульс и расходящиеся от него волны, управляемые очерчивающей круги динамикой становления. Рождающаяся в результате сопряжения "акустических зон" ритмо-структура, представляющая сплав двух ритмо-структур является, в известном смысле, их продолжением. Вероятностное "атомарное" сопряжение элементов двух структур внутри единой структуры обуславливает неповторимость каждого новорожденного организма. В рамках затрагиваемой тематики в качестве новорожденного организма рассматривается зарождающаяся в творческом акте мысль, являющая единичную совокупность существующих ритмо-смыслов, своеобразие которой – результат неповторимой повторяемости творческого акта, в каждом случае резонирующего сопряжение ритмов текущего момента. Вероятно поэтому, за реальность в прошлом принималась проживаемая мысль, которая в следующее мгновенье, вне круга становления переставала быть реальностью. Отсюда сложившееся представление о творчестве как совершаемом процессе духовного взаимопроникновения и рождения мысли – Идеи. Рожденная мысль – единичная жизнь, составленная из складывающихся в определенную картину переплетений закономерности и случайностей. Каждая из них, частично раскрывая потенциал целостности, одновременно представляет собой целостность. Не давая точного представления об одном, предметно явленном, она исчерпывающе выявляет совокупность признаков, обуславливающих конкретное восприятие той или иной реальности, сохраняя в памяти не само знание, а связанные с ним ощущения. Носителем мысли в раннем прошлом могла быть ритмическая парадигма или ритмический круг, воспроизводивший внутреннее знание, которым человек

руководствовался в различных повторяющихся или схожих ситуациях повседневной жизни.

Будучи результатом творческого акта как взаимодействия "живого с живым", "акустические зоны" со временем аккумулируют в себя ритмо-коды сменявших друг друга поколений, ритмо-коды Земли, раскрашивающей их своеобразием меняющейся палитры своих расцветок, ароматов и прочими индивидуальными качествами, со временем, накладывающими на универсальный духовный словарь печать национального своеобразия. В связи с отмеченным, *понятие "национальное" в нашей версии определяется как единичное сопряжение "акустических зон", включенных в общий круг духовного роста – становления.* Иначе говоря, сопряженность людей, объединяемых совокупностью ритмоощущений возникающих из неповторимого сочетания ритмов края, с входящими в них голосами природы, с доносящейся из прошлого переключкой происходивших в этом краю событий жизни, эхом раздающимися в сознании поколений, и многим другим совместно проживаемом в едином кругу становления. Индикатором национального культурного потенциала является веками копимое духовное наследие, проявляющее себя синкретическим текстом обрядов, национальными мелодиями и танцами, языком нации, поэтическими рифмами, характерными орнаментами и многим другим, обнаруживающим динамику его становления.

Человечество в творческих процессах испокон веков не только озвучивает вселенскую музыку, но и само являет "звучащий материал", манифестирующий единый универсальный закон становления. В этом отношении уместно вспомнить слова философа А. Лосева: «Музыка 1) всегда обязательно есть становление, 2) становление это всегда дает себя ощущать разными своими типами, 3) все эти разновидности становления вливаются в одно цельное развитие... Музыкальное становление не может не обладать охватами разнообразных и глубинных сторон жизни и само не может не стремиться к охвату бесконечных и тоже становящихся сторон жизни. <...> При всей структурной усложненности музыкальное становление максимально просто, и даже интимно, то есть оно не изображает никаких отдельных устойчивых образов или картин и тем более никаких неподвижных вещей. Оно все время продолжает оставаться непрерывным возникновением и уничтожением и потому сразу относится вообще ко всяким вещам, поскольку все они возникают и уничтожаются и,

будучи неотделимым от каждой из сторон этих бесконечно разнообразных моментов, с то же время целиком осуществляются в каждом таком моменте».<sup>1</sup>

Итак, музыка есть становление. В этом тезисе, исходя из изложенного, возможна перестановка: становление есть музыка. Становление составляет сущностную сторону процессуальности жизни в целом, содержится в каждом ее проявлении. Таким образом, возникает гипотетическая картина всеобщего становления как структурирования глобальной музыкальной Формы, содержание которой составляет упорядоченное ритмом сопряжение-пересечение звуковых зон, проявляющих себя сигналами-кодами. Взаимодействие, протекающее ритмичным взаимопроникновением звуковых зон – основа Гармонии целостного развития – роста.

По мере углубления в суть происходящего на протяжении веков духовного становления, возникает ощущение совершающейся процессуальности единого, подобного циркуляции воды в природе, движения субстанциональной звуковой Мысли, как речной поток обозначающей свой путь "зигзагами" протоков, русел, впадин, составляющими "рельеф" сообщающихся между собой родовых, племенных, этнических образований, направляющая их к волновым "схождениям" и "расхождениям", к объединению в целостность и расслаиванию на множественность. Во всем отмеченном, усматривается циркуляция энергии волновой Мысли-Идеи, раскрывающейся с каждым кругом новыми значениями, осуществляющей свое волновое движение "туда и обратно", уходом и возвращением к исходному пункту, откуда начиналось движение. В результате круговращения, преобразованное в новое качество, первоначальное знание неоднократно возвращается на свою первородину, население которой со "вторых, третьих рук" получает то, что изначально являлось духовным достоянием их края. Так перворожденная на земле Азербайджана в виде пирамидальной ритмической конструкции – мугама, субстанциональная Мысль, расширяющая в динамичном взаимодействии полюсов мышления свою географию, раскрывающаяся множеством значений, возвращалась в древний Азербайджан, преобразованная в философскую мысль Индии, Китая, в следующем кругу – как греческая философская концепция (пифагорейская, платонов-

---

<sup>1</sup> Лосев А. Основной вопрос философии музыки Ж. Советская музыка 1990, №12, с.38-39



ская философская мысль), как исламская суфийская доктрина и пр. Ритмом глобальной субстанциональной Мысли упорядочивалась как ритмическая организация общественных структур, так и жизнь общества в целом.

Приняв за один из исторических научных ориентиров позицию Л.Гумилева, усматривающего существование некоей «энергии живого вещества биосферы», являющейся движущей силой развития этноса, определяемой им как "пассионарность", отметим, что в нашей версии в качестве энергетической живой силы рассматривается смысловой субстрат Звук-Мысль. Знакомство с теорией Л.Гумилева, делает очевидным возможность такой замены. Так, по мнению ученого динамикой разгорающейся и затухающей «пассионарности» охвачена процессуальность образования и распада государственной целостности, формирования этноса, обусловлена роль конкретного народа на определенном историческом этапе. В отношении затрагиваемого вопроса показательны следующие наблюдения Л.Гумилева: "Этносы – явление, лежащее на границе биосферы и социосферы..." – что воспринимается как указание на двухфакторность, обуславливающую этнический рост. О том же свидетельствует оппозиция "мы – они", обнаруживающая действие принципа "двойного круга". Любопытными представляются замечания ученого о том, что "<...> объединиться в этнос нельзя <...> В основе этнической диагностики лежит ощущение". Или – "Этнос не состояние, а процесс <...>" На музыкальную сущность этнического процесса указывают и следующие высказывания ученого: "Этнос – не арифметическая сумма человеко-единиц, а "система"<...> Реально существующим и действующим фактором системы являются не предметы, а связи <...> Любая система не статична, а находится либо в динамичном равновесии (гомеостаз), либо в движении от какого-либо толчка, импульс которого находится вне данной системы". И еще: «Реальную этническую ценность мы можем определить как динамическую систему, включающую в себя не только людей, но и элементы ландшафта, культурную традицию и взаимосвязи с соседями. В такой системе первоначальный заряд энергии постепенно расходуется, а энтропия непрерывно увеличивается. Поэтому система должна постоянно удалять накапливающуюся энтропию, обмениваясь с окружающей средой энергией и энтропией».<sup>1</sup> Ценность приводимых

<sup>1</sup> Гумилев Л. Этногенез и биосфера земли. М.Танаис. Ди-Дик. 1994, с.272-273

наблюдений для глубокого постижения звукового музыкального наследия прошлого заключается в том, что они обнаруживают повторение одних и тех же принципов действующих на различных уровнях духовной жизни, проявляющих себя, помимо этнической, и в рамках обрядовой процессуальности, процессуальности мугама, единичных музыкальных форм, а также в масштабах развития традиционной музыкальной культуры и культуры в целом. К отмеченному добавим, что именно замеченная ученым универсальная ритмическая закономерность, определяющая все стадии прохождения исторического пути тем или иным этносом, в большей степени приблизила исследователей к пониманию сущностной стороны происшедших в далеком прошлом исторических событий, а также дала видение перспективы их дальнейшего развития.

Очевидное сходство гумилевского видения концепции толчковой "пассионарной" энергетической силы, создающей импульс для возникновения этноса, проживающего фазы роста напряжения ("скрытый подъем", "явный подъем"), с достижением кульминационной "акматической" фазы и последующим спадом в инерционной фазе и приводящей к исчезновению этнической целостности "обскурации" – структурно совпадающей с концепцией мугам – дастгяха, также обнаруживающей тенденцию к нарастающему напряжению, с охватом более широкого звукового пространства в первых трех фазах, постепенно сужающегося в процессе достижения высотной кульминационной точки (аудж), и спада – свидетельствует о разном "прочтении" объективно существующей глобальной Мысли-Идеи в раннюю эпоху трансцендентного познания, и познания, связанного с интеллектуально-аналитическим мышлением современного человека. С этой точки зрения, прозорливость Л.Гумилева, усмотревшего за "сюжетной" событийной стороной истории человечества континуальную, духовную, то есть музыкально концептуальную процессуальную содержательность, заявлявшую о себе ритмом, имеет аналог в ранней магской музыкальной практике, воссоздавшей ритмическую заданность глобального замысла структурированием мыслительного процесса до кульминационной вспышки – озаренности идей. Иными словами, структурирование семиступенного процесса возвышения до момента рефракции духовного луча (золотое сечение) и рождения Света Знания. На данном этапе суждений еще раз специально оговорим, необходимость переключения внимания на то, что именно этот событийный момент движения – восхождения –

духовный прорыв в надличностное состояние объясняет суть мугама как явления культуры. Отсюда неправомерным представляется рассмотрение проблемы мугама, замыкаясь лишь на чисто музыкальных (в узком понимании) текстовых аспектах этого многомерного глобального явления в пределах национального традиционного исполнительства, которые к тому же ограничиваются рамками искусства. Еще раз подчеркнем важность разграничения определенных стадий в формировании мугама как явления культуры. Необходимо принять во внимание, что в первоначальной стадии мугамной духовной практикой закладывалась основа сакральной науки. Статус сакральной науки-претворения (elm – эмәл) он по сути сохраняет и преобразовавшись в традицию. И в статусе традиции мугам выполнял функцию претворения Закона Гармонии, путем втягивания масс в ритуальный круг в мыслительный процесс. С этой точки зрения *"традиция" трактуется как постоянство сущностного – духовного развития-роста, выявляющего универсальный Закон.* Отмеченным объясняется подход к изучению проблемы, ставящий во главу угла прослеживание "генеральной линии" – духовного становления, обнаружение основополагающих принципов этого процесса в рамках традиционной культуры Азербайджана.

Ценность и уникальность культуры Азербайджана состоит в том, что сознанием народа, веками вынашивающего мугамную мысль генетически унаследована та «пружина», действием которой осуществляется прорыв в космический планетарный мир. Космос издавна доступен человеку духом устремленному к Свету Истины. Из драматургии трансформации в пик напряжения в свое «не я» – («звук-луч») – выкристаллизовалась со временем система мугамного кодового языка. Свет – лучевые знаками и символами соткан язык азербайджанской традиционной культуры. Отличие звуко-лучевых символов, как доносилось в предыдущем изложении, состоит в том, что они обозначают не что-то конкретное, предметно выраженное, а экстраполируемые ритм, динамику, и направленность движения, например, «МУ» – «ГАМ», аналогично универсальным кодовым знакам – «ХУ», «ОМ» – ритм дышащей, преображающейся в движении Вселенной.<sup>1</sup> Как концептуальный свето-лучевой символ вос-

---

<sup>1</sup> Заметим, из двух слов-кодов состоит и слово «dәst»- ладонь «gah»-место См. об этом Г. Шамилли «Классическая музыка Ирана» Правила познания и практики. Изд. «Композитор», Москва 2007, 229

принимается слово-код «Ра» – древнейшее обозначение Солнца, фигурирующий в имени божества «АХУ-РА», он входит и в слово «Раст», называемого матерью всех мугамов. Этот же слово-код является одновременно составной частью таких названий как Рахаб, Рак, Ирак, Рахави и др. Звуко-лучевую природу имеют и коды «хур» (в зеркальной перестановке «рух») и созвучные им «шур», «шум», «аг», «маг» «гам», «шам», «аху», «агы» («ағи»), «ай», а также «хор», «гор», «хум», «ох», «од», «ад», «оз», «ан», «сур», «суф», «ут», «уд», «ту» и неисчислимо множество других зашифрованных в словах – понятиях звуков-лучей, обильно представленных не только наименованиями мугамов, но и всей азербайджанской тюркской лексикой в целом.

По ходу заметим, что, будучи языком неконкретного мышления (смысловой сверткой), слова-коды не укладываются в понятие «термин» (что, однако, вошло в научную практику), так как в функциональном отношении терминология, как раз, наоборот, подразумевает дифференциацию, однозначность, конкретность. Слово-код представляет звуко-лучевой субстрат – «квант» духовной энергии, редуцируемый к дискретному носителю – рассудочному мышлению. Дальше происходит, обращаясь к определению В.В.Налимова – «не механическое считывание, а творческая распаковка» континуальных смыслов, основанная на принципе, допускающей свободу вероятностной сопрягаемости<sup>1</sup>. В этом случае каждому слово-коду соответствует не один смысл, а смысловой ряд или смысловые ряды. Необходимость корректировки устоявшихся взглядов в соответ-

---

<sup>1</sup> Размышляя над процессом мышления В.В.Налимов пишет: «Я понимаю, что процесс мышления может выражаться на разных языках, например, на языке музыки, танца и других. Но этой темы я здесь не буду касаться. Моя исходная позиция состоит в утверждении, что смыслы изначально заданы в своей потенциальной, непроявленной форме. Это платонизм. Но надо ли понимать платонизм как наивный реализм (а это принято в высказываниях конструктивистов)? Человек не механически считывает, а творчески распаковывает континуум смыслов, обращаясь к неформальной, вероятностной, то есть числовой логике (вспомним здесь платоновское пристрастие к числу). Обратим здесь внимание и на то, что наш физический мир задан изначальным набором фундаментальных числовых констант. Но посмотрите, как многообразен ландшафт нашей земли. Другой пример – цветное восприятие. Оно исходно задано человеку умением воспринимать короткий отрезок электромагнитной волновой шкалы, но как велико многообразие цветовых образов у человека, особенно у художника. В.В.Налимов «Размышления на философские темы» Ж.Вопросы философии 1997, № 10, 59-70.

ствии с отражающими принцип познания факторами видится в том, что именно неконкретность, многозначность – игра смыслами стимулирует интуитивный поиск – рост, что составляет сущностную сторону духовного познания.

Рассматривая роль трансперсональной мысли в едином процессе становления, трудно ограничиться рамками одной культуры, так как из нее всходами произрастали явления, вошедшие в мировую сокровищницу знания, как ценностный вклад, внесенный другими культурами. Трансцендентная мысль приобщила к информационному "рогу изобилия", из которого разносилось знание, создававшее импульс для расцвета этнических культур. Отмеченное предполагает наличие в едином развитии культуры сквозных "линий" – знаков, символов, сюжетов, тем – веером расходящихся из одной и той же сути, одного и того же смыслового ядра.

Любопытно заметить, что занимаемую позицию разделяют и некоторые другие авторы, задающиеся вопросом об истинном значении музыки. Созвучными, в частности, представляются мысли композитора В. Мартынова, предполагающего, что «...музыка находится вне человека. Человек практически не может создавать музыки, и музыка есть следствие корреляции человека с Космосом. То есть человек может воспроизводить некие архетипы или первичные модели, но только то, что существует вне человека. Собственно говоря, эта корреляция с Космосом очень важна. И в принципе мы видим ее во всех культурах. Индийская йога или китайская тай-дзи – все они так или иначе нацелены на корреляцию. И музыка ни в коем случае не понимается как человеческий язык, как язык чувств, а понимается именно как некий процесс, в котором человек гармонизирует свои взаимоотношения с Космосом».<sup>1</sup>

Принимая в расчет важность, с точки зрения научной перспективы, специального углубленного изучения в качестве самостоятельного исследования процессуальности преобразования единого смысла в смысловую множественность, и сообразуясь с поставленной в настоящей главе задачей, тезисно отметим лишь один, существенный, на наш взгляд, момент, касающийся затронутой проблемы: с трансцендентной звуко-лучевой Мыслью связана не только

---

<sup>1</sup> В. Мартынов «Конец времени композиторов» / Послесл. Т. Чердниченко. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с. ISBN: 5-85887-143-7

многосторонность и многоуровневость структурной и сюжетной содержательности, по-разному расцвечиваемой национальными культурами, но и преобразование Звуком-Мыслью разрозненных родоплеменных образований в этническую или национальную единицу. В этом отношении любопытной представляется следующее умозаключение, высказанное в отношении эпической традиции:

"Когда немецкие романтики развивали идею о народе – творце, стоило задуматься над тем, где, собственно, существовал этот единый народ, и не являлась ли сама стихия эпоса мощным творцом эллинского народа из материала разрозненных племен. Именно через эпос ахейцы, беотийцы, фракийцы, ионийцы, жители островов – все эти бесконечно местные племена – узнавали о себе как о великом народе эллинов. <...> Стало быть, тот самый народ, который можно было бы считать источником эпоса, впервые создавался этим эпосом, создавая его".<sup>1</sup>Здесь затронут существенный вопрос о структурирующей роли концептуальной звуковой мысли, одним из дискретных носителей которого является эпос. Правомерной представляется и следующая мысль: «Эпическая речь не просто повествует о мире богов..., некоторым образом она и есть этот мир».<sup>2</sup> Аналогично отмеченному, можно сказать, что азербайджанский народ, с незапамятных времен живущий в стихии мугама и дастана, осознавал свое этническое единство через мугам и дастан. И в этом случае народ создавал мугам и дастан, одновременно мугам и дастан создавал народ, как этническую культурную единицу.

---

<sup>1</sup> Из истории античной науки и философии. Ахутин А.В. «Слово и миф». Преднаука, генезис античной науки и ее значение. М.Наука, 1991, с.7

<sup>2</sup> Там же

### 6.3. Когнитивные аспекты кристаллизации духовного процесса в азербайджанскую национальную культуру

*«Разрушение любого государства начинается  
именно с разрушения его музыки  
Не имеющий чистой и светлой музыки народ  
обречен на вырождение»*

*Конфуций*

Результатом действия основного принципа волновой Мысли, определяемого в настоящем исследовании как "качание маятника", выражаемого "приливом и отливом", "уходом и возвращением", «собираением и разбрасыванием», «накоплением и расходом» – является как ритуально-обрядовая практика в своей данности, так и разлитость ее на два русла – мугамное (энергия мысли, обращенная в себя – интровертивная) и озано-ашыгское (энергия мысли, раскрывающаяся внешнему миру – интровертивно-экстраполирующая).

Изначальная обозначенность пути познания двумя сторонами, мотивирована, вероятно, обусловленностью этого процесса ритмом накопления и распространения знания. Ритмо-формулой «от берущего – дающему» (alib-vermək)<sup>1</sup> порожден принцип преемственности. Принцип преемственности как акт духовного взаимопроникновения представляет субстрат идеи жертвенности, так как основывается на встречной жертвенности берущего и дающего. Непрерывная последовательность от берущего – дающему и, наоборот, от дающего – берущему – составляет цепь преемственности, первым звеном которой является преемственность от Неба – Земле, продолжением же – преемственность культур, преемственность поколений, преемственность от учителя-ученику, от родителей – детям и т.д.

<sup>1</sup> Примечательный пример преобразования сакрального ритма познания «в себя» (almaq) – накопление, «от себя» (vermək) – расходование энергетического потенциала, в «ключевое» в наше время понятийное слово «ал-вер», в упрощенной форме означающее торговую сделку.

Высокий смысл жертвенности изначально заключался в том, чтобы нести свет Знания, заряжаясь энергией Мысли источать ее, освещая светом Мысли сознание масс. Отсюда следует, что смысл и цель жертвенности – познание. Жертвенность – проявление безграничной любви. Следовательно, духовная суть любви, смыкающаяся с идеей жертвенности, также связана с познанием. Более того, познание Истины изначально было возможным только при безграничной любви к Всевышнему, при полном слиянии с Божественной сущью. Следовательно, к Знанию вела Любовь ставшая Верой. Акт веры и познание – изначально понятия нераздельные. Стоит распасться единству, как возникают искажения, так как без веры не существовало подлинного знания, без знания не могло быть глубокой веры. (Заметим, и сегодня бескорыстное служение науке – одно из проявлений подлинной Веры!) Жертвенность, Любовь, Вера – нравственные столпы познания-становления издавна возводимые ритуальной практикой.

Ритм духовного познания – становления – основополагающая заданность подчиняющая себе все связанные с конкретной жизненной ситуацией внешне содержательные аспекты ритуального цикла. Удельный вес музыки в обряде не исчерпывается пропеваемыми или проговариваемыми нараспев ритмо – формулами. Звучащей музыкой можно считать весь многоуровневый обрядовый синкретический текст, имитирующий вибрирующее семантическое поле субстанциональной Мысли. Ранее уже отмечалось, что изоморфизм Ритма, обусловивший обрядовый синкретизм создает многоуровневую пульсирующую "акустическую сетку", сотканную полиритмичкой вибрирующих голоса и тела, а также полиритмичкой мимики, жеста, цвета, заполняющих эфир запахов, вкусовых ощущений и многим, многим другим. Весь выразительный потенциал азербайджанских обрядов, в конечном счете, это по-разному интерпретируемая содержательная многоликость волнового рельефа. Следовательно, весь обряд со всеми составляющими его параметрами можно рассматривать как единый музыкальный организм, озвучивающий процессуальность духовного становления – втягивания в конус Звука-Мысли. Мелодический рельеф напева – одна из очерченных звуковысотностью граней семантического многогранника, конденсирующая энергию целостности. За каждой из них – ощущение всего массива смыслов.



Носителем мысли в раннем прошлом могла быть отдельная ритмическая парадигма – ритмический круг, воспроизводивший ощущение знания, которым человек руководствовался в различных повторяющихся ситуациях повседневной жизни. Вот, вероятно, почему как в прошлом, так и сейчас размышляя зачастую поют (вслух или про себя), насвистывают, а напевая размышляют. И в том, и в другом случае напевание, насвистывание, притопывание, простукивание – признаки настраиваемости на волну духовного познания. Разница состоит лишь в том, что в раннем прошлом, совершая действие под канонизированный ритуалом традиционный напев – код, человек настраиваясь на волновое мышление одновременно оказывался в ритмическом кругу, содержащем необходимую для текущего времени информацию.

Итак, передача знания изначально происходила в ритмических кругах, представлявших собой единый неделимый синкретический текст. Тот или иной способ комбинирования ритмических кругов порождал сеть ассоциативных представлений, которыми, в свою очередь, вырабатывались регламентированные обрядовой процессуальностью, дифференцированные в понятия морали и этикета нормы поведения.

Значимость ритмических кругов, на наш взгляд, определяется и тем, что вхождение в акустическую зону ритмического круга означало как психологический настрой, так и соответствующее этому настрою действие. Восприятие заключающегося в каждом из них сообщения, передаваемого волной, выражалось повторяющей ее двигательной реакцией, которая в зависимости от ситуации облакалась в форму трудовых действий (сельский труд, труд ремесленника), или действий направленных на добывание пищи (охота). Волной духовности рождались как канонизированные молитвенные, так и функционально направленные трудовые позы. С этой точки зрения ритуальные круги могут рассматриваться в двойном значении: как круг ритмоощущений, и как комплекс связанных с ним действий. Возникавшее в процессуальности становления знание – ощущение, формирующее духовный мир человека, одновременно выполняло практическую роль в решении конкретных задач. Ритмическими кругами (мини программами) регулировалось поведение отдельного человека или группы людей во всех жизненных ситуациях. В этом смысле роль канонизированных обрядовой ритуальной практикой многочисленных ритмических кругов («акустических

зон») складывающихся в систему, в дальнейшем осмысленную как "квадринарные модусы"<sup>1</sup>, видится в том, что они выполняя просветительские и воспитательные функции, в то же время вырабатывали трудовые навыки. На системе кругов основывается мугамная теория и исполнительская практика.

Из всех ипостасей Звуча-Мысли наиболее значима роль воспроизводимого слышимого звука. Пластика духовной волны, органично вписывающаяся в пластику волны произносимого звука, предопределила весомое значение в обрядовой церемонии опосредованного звуком музыкального фактора, не только экранизирующего ритм становления духовного взаимопроникновения, но, одновременно, настраивающего на этот ритм. Музыкальностью слышимой озвучивалась неслышимая смысловосущая "космическая" Музыка, рельефом которой создавался побуждающий к тем или иным действиям духовный настрой. Совместно проживаемая в едином ритме становления духовная волна связывала разрозненные группы людей в целостность – коллектив. Изначально объединение людей в этническую общность происходило на уровне осуществляемого в ритуальных кругах духовного единения.

Работа, выполняемая множеством людей, действующих как одно целое, с ранних пор делало разрешимыми многие, казалось бы, непреодолимые задачи. Опосредованная звуком голоса, мимикой, позой полисемантика духовной волны, вызывавшая различные ощущения в зависимости от стадий роста в процессуальности становления наполнялась содержательностью, что согласуется с предположением о возможности изначальной волновой передачи мысли. Из этого и ранее приводимых наблюдений, связанных с концептуальной природой мышления воспринимающего смысл не через отдельное слово, а через его течение, сопряжение с другими словами, можно прийти к выводу об основополагающей роли обусловленных волновой природой сознания ритмо-комплексов, создающих соответствующую определенному психологическому настрою "акустическую зону". Закрепленность тех или иных ритмо-комплексов за конкретными ощущениями, возможность идентификации этих ощущений с ритмо-ощущениями возникающими от внешнего мира

---

<sup>1</sup> Шамилова Г. Б. Проблемы интерпритации трактатов о музыке эпохи Сефевидов. Автореф. канд диссерт. Москва, 1996 <http://cheloveknauka.com/problems-interpritatsii-traktatov-o-muzyke-epohi-sefevidov>.

– создала предпосылку для дальнейшего осмысления мира на понятийном уровне. Встраиваемые в слова ритмо-смыслы и в вербальной речи оставались способом передачи мысли. Не со словами – понятиями, а именно с ритмоощущениями, как явствует из наблюдений, связано глубинное восприятие текста вызывающего отклик. Следовательно, любое сообщение предполагает духовное взаимопроникновение – постижение смысла в достигаемой в процессе речи согласованности ритмоощущений. Отмеченное подтверждает выдвигаемое предположение о существовании на раннем этапе единого ритуального словаря ритмо-кодов, с помощью которого налаживалась коммуникативная связь. Из ритмической согласованности сегментов ритуального круга становления рождалось сплачивающее его участников чувство однородности, родственности.

Особенность лексики ритмо-кодов, как представляется, заключается в их сочленяемости в контексте ритуала, придающим им в зависимости от фаз духовного роста ту или иную смысловую направленность. Духовная сущность ритмо-кодов обусловила их универсальность. Под духовной сущностью, в данном случае, подразумевается живой процесс духовного взаимопроникновения, когда амплитудой духовной волны имитируются колебания обращенных к сознанию субстанциональных импульсов-кодов, рельеф которых очерчивается звуком и тембром голоса, жестом, позой, выражением лица и пр.<sup>1</sup> Отмеченным объясняется существование в религиозной практике правил чтения молитвы, предусматривающих соответствие тех или иных строк определенному наклону головы, движению рук, конкретной позе. Думается, что свойственная азербайджанцам и некоторым другим южным народам, "эмоциональная" речь, сопровождаемая жестикомиями – также тянущийся с далекой ритуальной практики след общения на духовной волне.

В свете излагаемого обряд в целом, как и его единичный компонент например, напев, могут рассматриваться как синкретический полиморфный текст. Память о смысловых рядах формировала ду-

---

<sup>1</sup> В свете изложенного уместно вспомнить следующий, примечательный, на наш взгляд, пример из произведения Эдгара По "Украденное письмо", в котором описывается случай, когда мальчик обыгрывал всех в игре "чет-нечет" угадывая в каждом случае четное или нечетное количество шариков зажато в руке партнера. На вопрос "как это ему удастся?" – он отвечал: "когда я хочу узнать...какие у него мысли, я стараюсь придать своему лицу такое выражение, как у него, замечаю, какие мысли и чувства появляются у меня в соответствии с этим выражением".

ховную лексику, доступную для пребывающей в ритуальных кругах становления общности людей. И сегодня адекватное восприятие исполняемого мугама со стороны слушателей подразумевает генетически наследуемое владение наиболее значимым ценностным его содержанием – внутренне распознаваемой духовной лексикой, вынесенной из ритуальных кругов.

Обусловленность этих знаний ритмом жизни обрекала их на жизнь. Поэтому сегодня существует понятие традиционная культура и традиционная музыка. Традиционная культура Азербайджана во всем своем многообразии представляет, в сущности, по-разному выявляемые и хранимые ритмо-формулы эзотерического знания, выражающие разноликость Звук-Мысли.

Тайна эзотерических смыслов открывалась немногим, Богом избранным людям, слывшим посвященными. Поскольку посвященными были профессионалы религии, ведущие соразмерный духовному настрою образ жизни, то музыка изначально была сферой профессионального знания. Более того, звуковым (волновым) мышлением, составившим суть эзотеризма обусловлено само понятие "профессионализм", подразумевающее особое духовное состояние познающего, ведущего необходимый для этого образ жизни. Следовательно, профессионалом назывался тот, чья жизнь была нацелена на познание-озарение, на проживание в духовном росте Божественной Мысли. Озаренный в вере мудростью ставшей его образом жизни человек – профессионал. И сегодня профессионал в науке в высоком смысле этого слова – одержимый наукой, обогащенный глубоким знанием изучаемого предмета, нацеленный на творческое открытие ученый. Профессионал в духовной жизни – совершающий акт возвышения – единения, идущий дорогой Истины мудрец. Из отмеченного также следует, что единое в своей основе знание изначально было сакральной сферой – сферой профессионалов. Ключевую ролью профессионала в массовых действиях связано существование в прошлом различных духовных структур, готовящих "знатоков" ритуальной практики. Вначале кузницей профессионалов могли быть магские жреческие круги, впоследствии в рамках этнической культуры – функционирующие в Азербайджане суфийские, дервишские братства, позже школы ханенде и ашыгов, школа "марсияханов" и т.д. Очагом оттачивания мастерства были и светские "медж-

лисы". Совершаемый творческий акт изначально был уделом профессионалов.<sup>1</sup> Что же касается устоявшегося понятия "массовое творчество", то оно в отличии от первоначального высокого смысла этого слова, означающего акт духовного взаимопроникновения – единения, подразумевает творческую интерпретацию добытого духовного потенциала, чем очерчивался внешний круг в общей процессуальности национального культурного становления. Заявленная позиция предполагающая разграничение понятий "творческий акт" и "творческая деятельность", как сфер профессионального и непрофессионального массового (фольклорного) сотворчества, рассматриваются как находящиеся в соотношении "внутреннее – внешнее" круги духовного становления. Такое разграничение представляется необходимым, прежде всего потому, что оно затрагивает принципиально важный момент творческой процессуальности как духовного акта, знаменующего вспышку – озаренность Мыслью и ее распространение, «рассеивание». В массовом обрядовом действе акт творчества совершался медиумом, остальные же испытывали магнетические токи раскрывающегося духовного потенциала, источником которого был маг – профессионал. В ритуально-обрядовой процессуальности фигуру профессионала можно сравнить, образно выражаясь, с "горящим факелом", отбрасывающим «свет» на круг его участников. Озаренность Мыслью одного ума открывает новый горизонт, осваиваемый множеством других умов смыслового пространства. Подлинное открытие порождает версии. Повторяясь и интерпретируясь в различных ситуациях, определенным кругом социально детерминированных людей, порождали версии и обрядовые синтагмы, преобразовываясь в культурную традицию скотоводов, земледельцев, ремесленников, интегрирующиеся в дальнейшем в традиционную культуру сельчан и городскую музыкальную культуру.

---

<sup>1</sup>Определяя, по ходу, свою позицию в вопросе касающимся творческого профессионализма уточняю: в высоком понимании профессиональным может считаться творчество, совершаемое как акт веры, проходящее стадии духовного роста. Изначально профессионалами считались избранные люди, обладающие высоким духовным потенциалом, восприимчивые к заданным континуальным концептуальным смыслам, способные самоцентрироваться-выполняющие роль посредников в объявлении Истины. Не случайно маги, озаны, шайры (поэты), ученые почитались в народе как святые. Слово "профессиональное" ныне зачастую определяет уровень квалификации, достигаемый специальной подготовкой занятых в той или иной сфере деятельности людей.

турную традицию. Творческий акт – сопрягаемость на высокой духовной волне, творческая деятельность-сопрягаемость разбегающихся от нее волн. Сопрягаемость взаимообратима, связана с поглощением источающего энергию организма, который, получая сообщение – сообщает. Изначально творческий акт совершался ритуалом, переросшим в обряд. Обрядом конденсировалась энергия субстанции Мысли, звуковым сублиматом которой стал мугам-дастгях. Мугам-дастгях репрезентировал творческий акт, изначально совершаемый профессионалом. Это явление и в настоящем определяется общепринятой в музыковедческом кругу формулировкой "профессиональное творчество устной традиции".

Если в начальной стадии существования обрядов происходила сублимация творческой энергии в Мысль, то весь дальнейший процесс связан с обратным действием: сублимацией Мысли в творческую энергию, что происходило интерпретацией исходных ритмо – констант. Интерпретированием осуществлялась дезинтеграция составных сегментов обряда, в дальнейшем группирующихся по родовым признакам, классифицируемым как религиозная обрядовость, а также обрядовость трудовая, семейно-бытовая, сезонная.

Заслуживает внимания то, что профессионалы в духовном познании обладали комплексом знаний и навыков. Они были и целителями душ, и астрологами, прогнозирующими будущее, и врачами, и математиками, певцами и инструменталистами. Как профессионал маг, шаман, или озан участвовал во всех жизненно важных ситуациях, касающихся рождения, инициации, свадьбы, похорон, сезонных трудовых процессов и пр., со временем принимавших форму массовых игр, выступая в них в качестве драматурга, режиссера, «актера», певца и т.д. (В дальнейшем их в Азербайджане называли "ойун бабасы"). Приводимые суждения подводят к выводу о том, что слово «профессионал» в отношении традиционного наследия изначально не подразумевало конкретную область знания, специальность, так как любое знание выносилось из совершаемого процесса становления – возвышения проецируемого геометрическим знаком и числом. Говоря современным языком в отношении ранней культуры слово «профессионализм» должно подразумевать духовную практику озаряемости идеями. В лаконичном изложении «профессионал» тот, кто рождает и воплощает в жизнь идеи.

Рожденная иррациональной стихией – стихией звука абстракция геометрического знака и числа приобщала к интуитивному вол-

новому мышлению. Заострю внимание на том, что, даже став языком математики число, будучи сферой абстрактного мышления, являло волновую стихию «четного» и «нечетного», то есть волновую стихию ритмо-звука. Следовательно, в каждом случае апеллируя к геометрической и числовой конкретике, сознание апеллирует в то же время к иррациональному звуковому мышлению, что в свою очередь указывает на обусловленность научных знаний иррациональной волновой Мыслью. Аналогично математическому языку, обстоит дело и со словесным языком. И в этом случае за внешней видимой конкретностью стоит все та же, рожденная волной, неконкретная, невыразимая словами – понятиями звуковая стихия. Следовательно, и язык математики, и словесный язык в глубоком понимании – различные ипостаси музыкального языка.

Геометрический знак и число, как отмечалось ранее, содержали свернутое концептуальное знание. Как концептуальные знаки они составили основу музыкального знания. Вспомним, музыка вначале изучалась как наука. Причем неконкретным, волновым мышлением постигались законы конкретного физического мира. Высокий уровень научных знаний в области геометрии, математики, медицины, психологии, философии, правоведении (фикх) астрологии, астрономии, музыкознании оставили след в рукописных источниках XIII–XIV в.в. О ранних достижениях в отдельных областях научных знаний, например, астрологии, медицины и пр. свидетельствуют также археологические раскопки. Так, в результате раскопок на территории крепости Оленка, был обнаружен глиняный прибор, с начерченными на нем сферами и траекториями перемещения планет.<sup>1</sup> (Вспомним, с планетарным миром изначально связана наука о музыке) История науки Азербайджана представлена многочисленными именами ученых, среди которых такие имена как Фазиль Фариддин Ширвани (XII в.), в течение 30 лет занимавшийся астрономией и составивший ряд звездных таблиц, азербайджанский ученый Иса ар-Раги Тифлиси (XI в.), работавший над толкованием произведений Ибн Сины, и написавший комментарии к его труду «ал-Канун фитибб», Хагани Ширвани, Низами Гянджеви (XII в.), одинаково све-

---

<sup>1</sup> Фарид Алекперли Возникновение и развитие научных знаний в историческом аспекте. Статья из азербайджанской национальной энциклопедии. Специальный том «Азербайджан», Баку, 2007, стр. 535-549, (перевод с азербайджанского языка) <http://www.alakbarli.aamh.az/index.files/Historyofscience.htm>

душими в таких науках как астрономия, медицина, философия, география, химия, минералогия. Аналогичным широким спектром знаний обладал, как известно, мыслитель Насреддин Туси (XIII), являющийся автором выдающихся сочинений в области астрономии, математики, тригонометрии, геометрии и т.д.<sup>1</sup> Большинство из известных имен, отдавая дань веяниям времени, переводящем акцент на логическое мышление (усиление аристотелевского начала), все же оставались в русле иррационального, мугамного познания управляющих миром законов.

Со временем, происходит прогрессирующее размежевание областей науки и как следствие погружение исследователей в отдельно взятую область знания. Однако и в этом случае в общем течении развития научной мысли наблюдается потребность выхода за пределы конкретной научной дисциплины и изучения проблемы на стыке наук. Острая необходимость междисциплинарных исследований – характерная примета нынешнего этапа развития научной мысли.

Принцип волнового мышления, проявляющийся в «свертках» и «развертках» мыслительного процесса, обнаруживает себя на всех уровнях культурного развития. Действие сменяющих друг друга интеграционных и дезинтеграционных тенденций не замыкается лишь на предметах творчества, в которых человек выступает как активное начало. Чередующимися в творческом процессе центробежными и центростремительными фазами оказывается охваченным и сам человек, интегрирующийся по одним признакам, например, по племенному, этническому, дезинтегрирующийся по другим, например, по кругу интересов, по роду деятельности. Сопрягая в творческой процессуальности смыслы, он, одновременно, был "сопрягаемым смыслом", выявляющим своей единичной и исторической жизнью основополагающий принцип глобального духовного процесса, протекающего в пульсирующем ритме сворачивающейся и разворачивающейся, втягивающейся и раскрывающейся, становящейся волновой субстанциональной Мысли.

Разделяя убеждения древневосточных философов, а также позицию автора следующих строк: "Каждое есть "все". Все изоморфно. Целое и часть, и часть части, поэтому мы не нуждаемся в познании бесчисленного числа принципов. Принцип – один. Принцип – нечто

---

<sup>1</sup> Там же



очищенное от внешнего, случайного, "носимого", принцип – непосредственно "носитель"<sup>1</sup> – попробуем сосредоточиться на "носителе" – едином раскрывающемся и сворачивающемся духовном субстрате – Звуко-Мысли, отзвуком которой является вся зримая жизнь, со всеми происходящими в ней процессами. Им же обусловлена закономерность первоначального развития мысли в рамках традиции и существование ее в тех или иных формах, и осуществляемое тем, а не иным способом структурирование этих форм и т.д.

#### **6.4. Мугамная и озано-ашыгская традиции как система духовного познания и просвещения**

**М**угамная и озано-ашыгская традиции – две вершины Горы, устремленной своим пиком к Истине. Духовный поиск сакрального знания и практика приобщения к знанию – составили ритм познания и просвещения, заложивших фундамент мировой науки и просвещения. Этим объясняется и развитие азербайджанской традиционной культуры в двух основных руслах – познающим – мугамном и просвещающим – ашыгском. Подчеркнем примечательность этого факта, являющегося показателем прямого отношения азербайджанской культуры к первоначалу культурного строительства, обозначившему наследуемый поколениями ритм и конфигурацию развития духовной Мысли.

С давних пор обретение знания – удел немногих посвященных в таинство Божественной Истины – было ограничено кругом избранных, идентифицируемых со Светом (отсюда имена Горгут, шаман, ашыг). Распространение знания шло по двум руслам – узкое русло составляло консервирование и передача специальных знаний, касающихся таинства познания (то есть навыков профессионального эзотерического знания), широкое русло – массовое просвещение. В массовом просвещении также намечаются два направления: приобщение к знанию, связанному с божественной сущью в самом человеке, и знания связанного с упорядочиванием семейных и общественных отношений. Мугамная традиция затрагивает сферу узкого

---

<sup>1</sup> Блинова С. Человек. Духовность. Медитация. Ж.Музыкальная академия. 1994, №1, с.41

профессионального обучения (традиция «уstad-шагирд») и широкого приобщения к духовному знанию. Сферой озано-ашыгской практики также остается узкое «образование», связанное с обучением навыкам мастерства (отсюда существование ашыгских школ в Азербайджане), а также прорицательство-просвещение, направленное на широкий круг слушателей привлекаемых сказом о грядущих событиях или ярких событиях прошлого. Мугамная традиция складывается из накопления сакрального знания, имеющего возвратную форму "от себя к себе", в то время как озано-ашыгское творчество, затрагивающее сюжетно-содержательную сторону жизни, изначально направлено вовне и несет функцию упорядочивания и регламентации социума в исторической перспективе. Хотя и в том, и в другом случае Знание черпалось с высотозаренновти Мыслью, но в явлении озанского творчества оно от субъективного было обращено к внешним обстоятельствам объективного мира, тогда как в мугаме оставалось достоянием субъективного мироощущения. В мугаме, таким образом, волна духовного восхождения двумя своими сторонами оставляла след внутреннего знания. Озан же, оказавшись на гребне волны, раскрывался внешнему миру, возвещая всех о своем видении будущего. Мугам дает ощущение онтологического времени, озанское творчество вводит в историческое время. Не случайно мугам и аналогичные явления остаются привилегией Востока сосредотачивающегося на единичном, а раскрывающееся внешнему миру озанское пение, порождает свои версии и в христианском мире (вспомним практику баянов, гусяров, также существование рапсодов, балладов и пр). Еще один примечательный штрих: в мугамной монодии звуковая мысль представляет свернутый в монолит полисемантический "жгут", в то время как в ашыгском творчестве сообщающая звуковая мысль (как смысловая развертка) расслаивается на «вертикаль». Прорицательство озана в трансцендентном познании совершалось после экстатического прорыва ведущего к спаду. Фактором духовного единения обусловлен, на наш взгляд, характерный для ашыгского исполнительства штрих – начало мелодии с вершины-источника, то есть с высоты транслируемой в экстатическом прорыве Мысли. Вот, вероятно, почему спуск по-азербайджански обозначается словом "aşmaq". Код "aş", связанный с хороводным ритуалом трансцендентного познания, соответствует в геометрическом выражении конусу (Горе). Слово "aşmaq" понималось как "спускающийся с Горы". Излагаемая точка зрения не исключает существо-

ющие, предполагающие связанность значения "aşıq" с созвучными словами "eşq"- (любовь) и "ışiq" (свет), так как все они в совокупности относятся к одному и тому же смыслу: постижению мира с высоты Истины. Свет и Любовь в этом случае означает вознесенность Духа в момент соприкосновения с Истиной.

Рассмотренный ранее вопрос профессионализма обязывает прояснение неоднократно высказываемой автором этих строк мысли о неправомерности классификации ашыгской практики как «народно-профессиональной». Обратим внимание – спорит с логикой само сочетание взаимоисключающих по смыслу слов. Особенно неприемлемо определение «народно-профессиональное» в контексте духовной практики возвышения-озарения, являющейся сущностной стороной традиции в целом. Любая традиционная культура подразумевает принцип преемственности. А сама преемственность связана с получением и передачей сообщения на «частотах» духовного кодирования сознания, что требовало от практикующего лица как наличие сверходаренности и феноменальных способностей, так и владения «техникой» телепатической (или суггестивной) передачи мысли. С этой точки зрения ранжирование традиционных форм по ныне установленным в «специализированном» музыкознании меркам приводит к недопустимым искажениям, мешающим продвижению научного поиска вглубь изучаемой проблемы. *Ашыгская, как и мугамная, а также обрядовая духовные практики – сфера профессионалов, потому что в каждом случае совершает творческий акт-ритуал духовный лидер – профессионал.* В ашыгской практике – озан, ашыг, в мугамой изначально муг (или маг), в исполнительской практике ханенде-устад, в ритуально-обрядовой маг, шаман, ойун бабасы и др. Разница заключается в том, что мугамное творчество носит интровертивный характер, а озано-ашыгское прорицающее и просвещающее творчество, подразумевающее работу с массами, имеет интравертивно-экстраполирующее направление. Испокон веков высокой миссией озана было созидание гармонии Мысли в бытийной жизни людей. В массовых ритуалах озан, силой духа совершая мугамный акт восхождения в «Гору» и втягивая активными волевыми действиями в этот процесс участников ритуала, пробуждал в них устремленность к высоте, решимость и стойкость в преодолении трудностей пути, героический дух, словом, те черты характера, которыми запомнились поколениям азербайджанских тюрок легендарные образы Кёр оглу и Бабека. Мудрость, доблесть и достоин-

ство – качества которые отличают сказителя тюркского эпоса «Деде Горгут»а.

В ашыгском творчестве волной континуальности разворачивается полотно истории. Языком универсальных смыслов становится растянутый от прошлого к будущему эпический сказ. В мугаме концептуальность содержания доносится структурированием в творческом акте процесса восхождения-единения-озарения. Значимость приводимого наблюдения определяется, предположительно, тем, что оно позволяет разграничивать два типа философского знания – ритуальное практическое, и воплощаемое теоретическое. Принципиальным моментом является то, что в ритуале творческое поведение не регулировалось философским знанием, поведение выявляло философское знание. Аналогично мугам (или магам) совершавшим творческий акт, мудрец – озан, Деде Коркут – "микросолнце", источающее свет знания, и его повествование – это не философское рассуждение, а живая трансляция ритма-кодов субстанциональной волновой (звуковой) мысли. Вот, вероятно, почему озан-сказитель обязательно певец. Отмеченной особенностью объясняется, на мой взгляд, доминирование на азербайджанском Востоке связанной со звуком суфийской философии. В свете изложенного, важно выделить две стадии в развитии философской мысли: первая связана с трансляцией концептуального содержания Звука-Мысли, вторая – с рассудочным, понятийным толкованием универсального знания. Первая, относящаяся к сфере внутреннего интуитивного процесса возвышения – единения, существовала как претворяемое, воплощенное знание, вторая, как абстрактно – теоретическая философская мысль.<sup>1</sup>

В целом и мугамные и озанские явления представляли сферу сакрального знания, связанного с пирамидальной концепцией становления – рождения. Непрерывная цепь становлений – рождений складывается в картину процессуальности глобального замысла. Концепция этого замысла реализуется взаимопроникновением двух миров, один из которых является зеркальным отражением другого. Именно так осознавалось предками азербайджанцев взаимодействие двух миров, что и побуждало их в поисках ответов на жизненно

---

<sup>1</sup> Здесь специально отметим целесообразность и перспективность изучения приводимого предположения в специальном фундаментальном исследовании «Музыкальная сущность философии».

важные вопросы мироустройства обращаться не к отражению, а отражаемому Высшему Духовному Началу.

Некогда проводимое автором этих строк исследование обрядовых музыкальных форм, впервые примененным в этномузыковедении методом контрастного сопоставления (траурные песнопения-свадебные песни) делает обозримым процесс формирования форм традиционной музыки на самом раннем, обрядово-ритуальном этапе развития, с обозначенностью двух основных русел, одно из которых выливается в традицию мугамат, другое – озано-ашыгскую традицию. Намеченные тенденции, согласующиеся с закономерностью духовной процессуальности одной стороной обращенной в себя (батин), другой вне себя (захир), в зависимости от доминирования одной из них предрасполагали либо к "размышляющей" мугамности, либо к ашыгской "вещательности".

Диалектика взаимодействия интровертивной и интровертивно-экстраполирующей сторон мышления обусловившая развитие звуковой мысли в том или ином направлении, а также определившая своеобразие отдельных форм и жанров азербайджанской традиционной музыки, позволяет классифицировать их, объединяя при существующих внешних различиях в две группы: а) напевы-размышления, связанные с вызреванием мысли; б) напевы – сообщения закликательного (овсун) или эпического повествовательного склада. И сегодня исполнение глубоко прочувствованной лирической песни на высокой эмоциональной волне переходит в мугам. Тягой к мугамности характеризуются и колыбельные песни (также являющиеся плодом мышления на стыке двух миров – невидимого и видимого), умеренный темп и "раскачивающийся" ритм которых согласуется с темпо-ритмом духовного мышления. На волну мугамности настраивает и произвольное при задумчивости пение про себя, называемое по-азербайджански «зюмзюме» ("zümzümə").

Очерчивая новые круги в развитии звуковой мысли мугамная и озано-ашыгская традиции, даже будучи разведенными на сферы бытования, по-прежнему оставались сопрягаемыми зонами единого "акустического пространства" – музыкальной целостности культуры Азербайджана. Причем, они зачастую соприкасались в "материнском лоне" обряда, вследствие чего вбирали и отдавали не только в обоюдном взаимодействии, но и наполняясь национальными соками обрядового синкретического многогранника.

В совершаемом круговороте уходило и возвращалось обновленным, обогащенным чертами иной структуры, даруемый исходный энергетический потенциал, что при всех исконных различиях рассматриваемых форм, делало узнаваемым присутствие в каждом из них очерченных иными структурами граней, в результате дающее ощущение слитности, целостности национальной музыкальной синтагмы. Вероятно поэтому в мугамной мелодике улавливаются ашыгские интонации, и наоборот, в ашыгских напевах угадывается мугамность, а черты того и другого распознаются в народном песенном и танцевальном репертуаре. Аналогичный принцип взаимодействия звеньев целого можно наблюдать и на других уровнях: во взаимосвязи обрядового и необрядового звукового материала, и в развитии единичной монодийной структуры, например, мугама или песнопения, когда возникающими в процессе обновления исходного материала интонационными перекличками скрепляются находящиеся на расстоянии сегменты музыкальной целостности.

## 6.5. Азербайджанский мугам-дастгях в конгломерате восточных культур

*«Шествие истовых и предавших себя служению  
братьев на Восток, к истоку Света, текло  
непрестанно, оно струилось через все столетия».*

*Герман Гессе*

**Н**а заре истории, когда внутреннее мышление было единственно действующим полюсом сознания, точкой преломления угла зрения становилась Идея, вследствие чего в любой частности усматривалась, прежде всего, генеральная линия – становление-рождение. Любая конкретизация осуществлялась сквозь призму глобальной Идеи. К чему бы ни была направлена деятельность человека, она, по существу, совершалась как ритуальный акт духовного становления – рождения. Манифестацией и претворением мирового Закона, его изначальной объективизацией был ритуальный процесс духовного восхождения – перерождения – просветления. Иными словами, любого рода знания приобретались из опыта восхождения перерождения и, соответственно, идентифицировались

с опытом структурирования процессуальности ритуального возвышения – перерождения и связанными с ним ощущениями. Из этого следует, что изначально во главу угла поставлен репродуктивный акт духовного – перерождения т.е. самовоспроизводства, одним из форм которого был и творческий акт познания – озарения. Актом познания-единения-озарения закладывался фундамент мировой культуры. В качестве опорного, бурдонирующего Ритма-Тона он структурировал азербайджанскую культуру, проявляя себя во взаимодействии мугамной и озано-ашыгской стволов традиции.

Принципом и единственным способом познания было претворение Закона Мировой Гармонии, а потому сущностной стороной и основной целью любого созидательного процесса являлось совершение акта духовного слияния, то есть мугамного акта. Справедливость и значимость мысли о мугамной основе азербайджанского культурного наследия в целом объясняется тем, что все формы его проявления, философия фабульного содержания – это лишь способ режиссирования и претворения различными средствами ритуального духовного акта возвышения – единения – перерождения.

Зафиксируем внимание на том, что именно в процессе сакрального творческого акта взаимопроникновения – единения (то есть мугамного творческого акта) снимались и снимаются любые барьеры – конфессиональные, культурные, национальные, языковые и пр.<sup>1</sup> Как стратегическая ось познания мугамный творческий акт формировал в целом восточное мировоззрение и мировосприятие. Приверженность мугамному принципу познания объясняет наличие в специфических во многих отношениях культурах Востока сквозных мотивов, проявляющих себя в ритуальной культуре и творческом поведении. Последующее рассмотрение некоторых из них представляется крайне важным не только для глубокого постижения фундамента отдельной национальной, в частности, азербайджанской культуры, но и для сравнительного изучения в будущем типологии восточных и невоcточных культур.

---

<sup>1</sup> Не в этом ли причина толерантности азербайджанского народа, изначально воспитанного на мугамных культурных ценностях, провозглашающих сочетание, взаимодействие, сопряжение, единение? Не случайно и сегодня в суверенном Азербайджане идея мультикультурализма как государственная идеологическая установка вынесена в заглавие культурного развития

Из наиболее показательных признаков восточного мировоззрения и мышления отметим соответствие природе, соответствие естеству – так как через закон соответствия (эквивитмичности), по убеждению восточных мыслителей лежит путь к истинному Знанию. С законом соответствия связано представление о "прекрасном", возникавшем в ощущениях с достижением определенного духовного состояния. Примечательно, что и в дальнейшем, в эстетическом восприятии действительности восточное сознание апеллирует к континуальному, топо мышлению. Не случайно в художественных произведениях превозносится пронзительная красота, поражающая воображение, отрывающая его от почвенности и дающая ему воспарить.<sup>1</sup> *Значение прекрасного для Востока имеет не столько эстетическую, сколько нравственную обусловленность, так как причиной "тотальной эстетизации" были нравственные каноны.* Наличие их, в свою очередь, диктовалось способом познания проникающим, резонирующим мышлением, предполагавшим не замутненный пристрастиями, чистый гармоничный духовный настрой.

Озаренность Знанием в духовном единение – высшее из благ доступных человеку. Именно в этом видели достижение счастья мыслители мусульманского Востока, в частности, один из почитаемых мудрецов, аль – Кинди, утверждавший, что «достичь счастья можно лишь овладев Знанием». Отношение к Знанию как высшей ценности сложилось задолго до принятия Ислама, о чем, например, свидетельствует обозначение в "Авесте" религии не как "дин", а как "даена", что означало "спущенное Знание".<sup>2</sup> В концепции мусульманской культуры основополагающее значение Знания мотивировано концепцией исламской религии абсолютизирующей единое духовное начало. Приобщение к Высшему Знанию, осуществляемое духовным вознесением приравнялось в этом смысле приобщению Аллаху. Слову "Илм" придавалось сакральное значение. Не случайно и в священной книге мусульман "Коране", повествующем о Знании Всевышнего и человеческом, около 750 раз повторяется слово "Илм".

---

<sup>1</sup> Вот, видимо, почему персонажи восточных сказок "пораженные неземной красотой" то и дело "лишаются чувств", а несбыточная и исступленная любовь двух сердец в поэмах ввергает возлюбленного в безумство

<sup>2</sup> Б.Шафизаде «Зардушт. Авеста. Азербайджан» (магская цивилизация) Изд. «Елм» Баку, 1996, 89



Знание и нравственная чистота – два основных слагаемых гармонии Прекрасного. Именно эти два начала брались за основу в создании умозрительной картины Добродетельного Града – идеального города, построенного по законам Разума. К практической реализации идеи Добродетельного Града были направлены усилия тайного сообщества духовных организаций Братьев Чистоты, члены которых занимались просветительской работой. Принципом нравственной чистоты уравнивающей людей независимо от их кастовой, расовой и религиозной принадлежности продиктована суфийская концепция трансцендентального монизма «вахдат ал-вуджуд».

Любопытно заметить, что учение о пяти постоянствах человеческой первоприроды, ориентирующее на основные нравственные принципы, содержится и в китайской философии. Каждому из них соответствует одна из пяти стихий и свое время года: человечности (жень) соответствует дерево и весна, справедливости (и) – огонь и лето, учтивости (ли) – металл и осень, мудрости (чжи) вода и зима. Особое значение в этом учении придавалось искренности, которая присутствовала в каждом из них. Под искренностью подразумевалось прежде всего верность своей изначальной природе, путь к подлинному "я", к преодолению двойственности, разрыва между бытийным и небытийным миром. То, что именно искренность, правдивость, по убеждению восточных мудрецов, являлась "гарантом" предотвращения искривления пути, разрушения тех связей, на которых держится мир, было продиктовано способом получения истинного Знания из "первоисточника", не допускающем фальши. Резонирование акустических сигналов-кодов требовало вхождения в Ритмо-Тон Вселенной. Вот, вероятно, откуда единодушные, независимо от вероисповедания в оценке главного критерия нравственности в прошлом, к которой причислялась искренность. Она постулировалась и принципом триединства: "Доброе намерение, доброе слово, доброе дело" – проповедуемом самой ранней – зороастрийской религией. Заметим, что эта зависимость сохраняется и по сегодняшний день. И в настоящее время без определенных нравственных принципов, особенно без искренности (главной составной в цветовой гамме Любви) невозможны подлинны научные и художественные свершения.

Тип мышления как способ познания, определивший с ранних времен нравственные критерии и эстетические каноны, обусловил и выработку определенного угла зрения в оценке всех жизненных яв-

лений. При существующих различиях во взглядах, нравах и обычаях, именно угол зрения (следствие типа мышления) объединял несхожие в частностях явления, такие как, например, суфийская традиция и традиция дзен, или мистерии "Шебих" и японский театр масок "Но", принцип структурирования традиционных напевов и икэбано и пр., также подчиняющихся мугамному принципу мышления.

В свете затрагиваемого вопроса специально оговорим, что рассмотрение проблемы мугама в контексте восточной культуры до сих пор ограничивается в основном рамками мусульманского ареала. Причина заключается в том, что при всех существенных различиях мугама и аналогичных форм (макам, кюй, шашмаком, нуба и др.) они подчиняются единому принципу развития. Однако, действие аналогичного принципа в индийской раге, хотя и служит основанием для причисления ее к тому же ряду, все же рассматривается эта форма несколько обособленно. Вне поля зрения остаются страны буддийского Востока. Упрочившееся за века представление о мугаме как явлении музыкального искусства заведомо исключало перспективу включения в исследовательское поле культур Китая и Японии не располагающих аналогичными музыкальными формами, при том, что слово «муга» (в переводе «не я»), как отмечалось в самом начале, присутствует и в японском словаре. Между тем, ориентируясь на предлагаемую в настоящей работе концепцию сознания рассмотрение мугама в общевосточном контексте, включая буддийские культуры, представляется целесообразным и необходимым не только потому, что оно проясняет многое в отношении их близости (несмотря на, казалось бы, кардинальное различие), но и открывающей перспективой более глубокого понимания своеобразия каждой из восточных традиционных культур.

Предыдущие вышеприводимые суждения о «ритмо-формуле семи ступеней» проясняют возможность усмотрения сходства как в различных формах монодийной культуры, так и в разнородных, на первый взгляд, несопоставимых сущностях: метрических клише аруза, индийских танцевальных или японских театральных позах, а также в текстах коанов, имеющих, однако, единое функциональное назначение – создание психологического настроения, способствующего духовному росту и прорыву в запредельность. Восточный путь познания, нацеленный на резонирование акустической синтагмы космической Мысли в духовном единении, пролегал через освоение с

помощью ритмических клише норм духовного роста. Творческий акт в качестве "заготовок" располагал набором "акустических кодов" в виде упоминаемых ритмо – формул (ритмо – интонаций, стихотворных парадигм, поз и пр.) вводящих в состояние, а через состояние в Мысль. Сама Мысль, в этом случае не задумывалась, она рождалась в духовном слиянии. Постигание смысла происходило "оживанием" в субстанциональную акустическую синтагму на высоком гребне континуальной волны, создаваемой с помощью ритмических клише – "паттернов" семантического поля. «Механизм» вхождения в единое семантическое поле один и тот же, но «ключи» для его задействованности разные, поскольку подборка их происходит веками и остается достоянием носителей конкретной традиции.

Несколько отвлекаясь от непосредственно "восточной тематики" заметим, что аналогичный "механизм" постижения смысла закономерен не только для восточного мышления. Он, в сущности универсален, о чем свидетельствуют наблюдения В.В.Налимова, в которых высказана мысль о подчиненности речи континуальному потоку. По убеждению ученого независимо от типа мышления в речевом поведении присутствует изначальная ориентация на интуитивное постижение смыслов, о чем, в частности, свидетельствует многозначность отдельных слов приобретающих смысловую конкретность лишь в контексте. "Приходится признать следующее, – пишет ученый, – мы никогда не можем утверждать, что нельзя придумать еще одной фразы, которая как-нибудь иначе, чем это было ранее, раскрывала бы смысл слова".<sup>1</sup> Задавшись вопросом о том, что в большей степени характеризует развитие культуры – рост числа новых слов или расширение смыслового содержания старых – В.В.Налимов отвечает: "... появление новых слов расширяет смысл старых, ибо новые слова позволяют строить новые фразы, открывающие новый, ранее скрытый смысл в старых словах. Так в языке проявляется диалектика непрерывного и дискретного".<sup>2</sup> Для понимания затрагиваемого ракурса проблемы важными представляются и следующие высказывания ученого: "Нам известно слово – кодовое обозначение смыслового поля и некое неясное описание этого поля, данное через другие, такие же кодовые обозначения. Все многообра-

---

<sup>1</sup> Налимов В.В. Вероятностная модель языка (Безграничная делимость слов как показатель непрерывности мышления) Изд-во «Наука» М. 1979, 213

<sup>2</sup> Там же

зие смыслового содержания остается скрытым – оно выявляется только через потенциальную возможность построения безграничного набора фраз. Континуальное смысловое содержание, стоящее за дискретными символами языка, оказывается принципиально неизмеримым. Нам доступны отдельные его фрагменты, возникающие у нас при интерпретации тех или иных фраз. Важно обратить внимание и на то, что каждый язык имеет свою особую систему входа в континуальные потоки сознания".<sup>1</sup> Далее ученый приходит к существенному выводу о континуальности самого мышления. Наблюдения ученого находят свое убедительное подтверждение в каждой из культур Востока, так как Восток в целом репрезентирует континуальный полюс, полюс постоянства восхождения-роста.<sup>2</sup> В азербайджанской культуре, например, приводимое наблюдение подтверждается ладоинтонационным содержанием музыкальной мысли в мугам-дастгяхе, где также развитие основано на выявление смысловой многозначности исходной звуковой мысли. Любые вносимые исполнителем изменения направлены на раскрытие одной из сторон смыслового многогранника.

В связи с излагаемой мыслью вспоминается продолжающаяся дискуссия о правомерности утверждения об импровизационной природе мугам – дастгяха, так как импровизация, по мнению оппонентов существующей точки зрения, предполагает свободное мелодико-интонационное развитие заданной темы как это, например, происходит в джазе. Не отвлекаясь от поставленной в настоящем разделе основной задачи и временно отстраняясь от дискуссии по поводу специфики проявления импровизационного начала в различных культурах (тема, на мой взгляд, заслуживающая специального исследования), лишь отмечу, что соотношение канон и импровизация подразумевает свободу выбора в рамках закона. Драматургия мугам – дастгяха «экранизирует» духовный поиск, который немислим без импровизации, тем более, в незамысливаемом мугамном творчестве сутью которого является живой, каждый раз по новому совершаемый процесс натяжения «внутренней струны», протянутой от Земли к Небу. Прорыв – рождение идеи результат волеизъявления

---

<sup>1</sup> Налимов В.В. Вероятностная модель языка (Безграничная делимость слов как показатель непрерывности мышления) Изд-во «Наука» М. 1979, 213

<sup>2</sup> Специально отметим, что в данном тексте под словом Восток мы подразумеваем не географию, а социокультурный аспект.

ния, то есть импровизации. Следовательно, в этом случае можно акцентировать внимание на особенности мугамной импровизации как обнаружения энергетического потенциала Звук–Мысли способом выявления новых смысловых граней одного и того же ладо-интонационного звена, расцвечивая его, стягивая к нему новые интонационные образования, перекрашивая исходный материал в новые тона, а также по новому осуществляя переход в другое ладовое русло, не противореча, однако, основным устоявшимся правилам структурирования процесса внутреннего роста и, соответственно, формы мугам-дастгяха. Способностью исполнителя ощущать и втягивать слушателя в мугамный процесс связанный с интуитивным поиском и проявлением кодов семантического поля, можно определять уровень его мастерства. Не механическое заучивание и даже не виртуозное владение техникой исполнения, а именно созидание в живом исполнении единожды возможного духовного процесса, отличают ханенде – импровизатора (т.е. творца) от ханенде интерпретатора.

Возвращаясь, однако, в прежнее русло суждений, отметим, что рассматриваемые признаки, указывающие на континуальность речевого поведения в целом, "усилены" и дополнены в восточном творческом поведении рядом других общих признаков, связанных с веками приобретаемым и генетически передаваемым опытом прорыва в запределность. Один из них – *недосказанность*. Существенное отличие восточных текстов в отсутствии в них исчерпывающей конкретности. В китайском и японском языках, например, невозможность достижения конкретности и точности связана с лингвистическими особенностями: отсутствием видоизменений слов, родов, ударений. При отсутствии точности японский и китайский языки, как свидетельствуют источники, обладают удивительной способностью вовлекать собеседника в эмоциональное состояние.<sup>1</sup> Вопреки европейским текстам с потребностью к четкой формульности изложения, восточные тексты содержат лишь намек, создающий импульс для размышления. Обычно подлинный смысл восточных текстов "прочитывается" между строчками. (В подтверждение высказанному достаточно вспомнить поэзию великих мастеров слова, в частности, ранее рассмотренную поэзию азербайджанских классиков).

---

<sup>1</sup> Маркова В.Н. Мондзаэмон Такамацу о театральном искусстве – театр и драматургия Японии М.1965, с.78

"Без намека нет поэзии" – девиз восточных поэтов. Японский автор Тикамацу Мондзаэмон говорил: "Если печальное прямо именовать печальным, то слово теряет свой глубинный смысл, а под конец исчезает и чувство печали. Нужно не говорить: "грустно, печально!" – а дать почувствовать печаль без слов".<sup>1</sup> Восточные поэты считали, что намек – одна из форм недосказанности, другая форма *иносказательность*. Свойственная восточному мышлению недосказанность изначально проявляла себя в древних текстах, непередаваемых понятийными смыслами, что неоднократно отмечалось исследователями. Наиболее показательны в этом отношении древнеиндийские тексты, где, по словам Ольденберга: "Одно и то же выражение часто употребляется в различных смыслах или одна и та же мысль встречается в различных рядах".<sup>2</sup>

Наблюдение автора касается еще одной из существенных сторон восточного мышления – *многозначности*. Каждый смысл в восточном восприятии являл многогранник, который мог повернуться той или другой стороной, в зависимости от контекста. Следовательно, отмеченная многозначность подразумевала вероятность. Вероятность же – элемент игры. Конкретный сюжет (программа) любого произведения, прежде всего музыкального, в глубоком смысле, – всего лишь временное предпочтение, отданное автором одному из множества смыслов. Впрочем, вероятностный элемент игры присутствует даже при наличии конкретного сюжета, смысловое содержание которого расцветивается зрительским или слушательским восприятием, перекрашивающим авторский замысел на свой лад. Каждый извлекает из него личностный мотив, возводя его в ранг "доминанты", что обуславливает существование широкой палитры зрительского восприятия. Игровой момент присутствует в различных фазах творчества – от намерения, его воплощения – до исполнительской реализации. В звуковом мышлении степень вероятности возведена в абсолют. Следовательно, игровая стихия выявляет природу звукового мышления. Согласованное с правилами духовного роста проявление независимого звукового мышления – импровизация – субстрат творческого игрового начала.

---

<sup>1</sup> Там же

<sup>2</sup> Цитируется по книге Налимова В.В. Вероятностная модель языка (язык древнеиндийской философии), изд-во «Наука», М.1979, с. 191

Примером проявления игровой стихии служит поэтическая форма газель, содержащая «нукте». Характеризуя «нукте» как поэтический прием, академик Т. Керимли пишет: «нукте (тонкий, глубокий смысл) – эффектный поэтический результат, достигаемый посредством высокопоэтических образов, твердой поэтической логики и неожиданных сравнений». В своем сообщении ученый обращается к Е.Э. Бертельсу, объясняющему «нукте» как «термин, не поддающийся точному переводу, означающему тонкое, остроумное выражение... Оно может принять и вид сравнения, и метафоры, но «нукте» будет лишь в том случае, если окажется чем-то неожиданным, поражающим читателя». Здесь автором тонко подмечен фактор игрового начала, которое можно условно обозначить как «обман ожидания», в противовес «оправданию ожидания». Одно из проявлений принципа «чет-нечет», способствующего преодолению инерции мышления. Далее автор пишет: «Механизм эмоционального воздействия основной поэтической мысли, выраженной в нукте газели как основного жанра... – построен на эвристическом процессе. Так, в первые моменты слушатель не улавливает суть поэтического смысла текста, либо воспринимается обычный смысл поверхностно-видимых пластов. В последующие моменты, благодаря своей осведомленности и специальной эрудиции он вдается в глубинные пласты, находит в них неожиданные сравнения ... и получает наслаждение от этого эвристического процесса». Вспомним аналогичный «эвристический процесс» происходит и в мугамной исполнительской практике: духовный поиск стимулируют два отмеченных фактора – «обман ожидания» и «оправдание ожидания». Ярким примером владения приемами нукте служат диваны гениального азербайджанского поэта XVI в. Мухаммеда Физули.<sup>1</sup>

Особую смысловую нагрузку в восточном тексте несут *паузы*, так как время паузы – время озаряемости Смыслом. Слышание тишины (в суфийской практике “*səta*”) приравнивается проникнутости смыслом. Особое значение пауз отмечено в японской исполнительской культуре. По мнению М.Гундзи к "понятию паузы (*ма*) близко подходит то, что в японской культуре называется "кокю" (унисон, сопереживание) или "ехаку" (оставленное незаполненным

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее см. Керимли Т. «Поэтические особенности текстов азербайджанских мугамов» Мат-лы Международного научного симпозиума «Мир мугама» 18-20 марта, 2009, 247-249.

пространство, белое пятно). Большим удельным весом обладают паузы в пьесах "кабуки", в которой все мобилизуется и все стремится к тому, чтобы создать условия, порождающие эти паузы".<sup>1</sup> Если для буддийского востока пауза это пребывание в неподвижном центре, то для азербайджанского мусульманского востока пребывание в за-предельности это достижение цели – ощущение озаренности, просветленности Светом Истины, предваряемое выстраданностью пути восхождения. Изначальная ориентированность на динамичное движение – восхождение объясняет приверженность «временному» по своей природе, раскрывающемуся частичными тонами (обертонами) Звуку.

Рассмотрев признаки, свидетельствующие о возможности идентификации конфессионально различных восточных культур, попробуем разобраться в причине существования кардинальных расхождений в реализации мугамного творческого принципа «семиступенной лестницы», лежащего в основе как мусульманского, так и буддийского Востока. При углубленном знакомстве с буддийской, в частности, японской культурой, располагающей аналогичным кодовым словом «муга» – «не я», невольно задаешься вопросом почему при очевидном совпадении мировоззренческих и творческих установок они не вызвали к жизни схожую с индийской рагой или азербайджанским мугам – дастгяхом монументальную музыкальную форму. Поскольку и в том, и в другом случае речь идет о духовном процессе трансформации в «не я», то и разгадку, думается, следует искать в самом процессе, точнее в драматургии процесса. Прежде вспомним японскую философскую мысль: «Колесо движется потому что ось неподвижна», где внимание фиксируется на неподвижной оси. В мугамном мировосприятии во времена зороастризма и много позже, в контексте исламской религии, как раз наоборот, акцентируется раскручивание «колеса жизни» в акте познания – озарения. В первом случае в восхождении по «семиступенной лестнице» целью становится прорыв и пребывание в Гармонии Тишины, то есть статическое постоянство. Вероятно поэтому в кодовом слове «МУ-ГА» второй слог в японской версии заканчивается открытым гласным звуком «а», как, впрочем, и индуистком кодовом слове «ра-га». В мусульманской, в частности, азербайджанской традиционной культуре «МУ-ГАМ» идентифицируется с ритмом «уход – возвраще-

<sup>1</sup> Григорьева Т.Р. Японская художественная традиция . Изд. «Наука» М. 1979, с.275



ние», как совершаемом акте единения – озарения в котором особую значимость приобретает мотив преодоления трудностей Пути и претворения «Мировой Воли» (А.Шопенгауэр). Мугамным циклом осуществляется циркуляция творческой Мысли. Стимулом восхождения по «семиступенной» лестнице становится динамическое постоянство. Цель одна – репродуктивность, перерождение. Миссии, однако, разные. В первом случае перерождение в иной идеальной реальности. В мугамной процессуальности – перерождение как созидание Гармонии распространением, рассеиванием Света Знания, Света Жизни. Приверженность к движению объясняет культивирование мусульманским востоком живого воспроизводимого голосом Звуча, стихией же восхождения признается незатухающий, полыхающий жаром цветных языков Огонь. Заметим, в буддийском, китайском Востоке концептуальная константа предстает в виде гонга, а стихия духовной лестницы ассоциируется с Водой. Символика «иньянь», напоминающая «буту», толкуется как волна разделившая круг на половинки, так как «в воде зарождается жизнь». В азербайджанском наследии преобладают символы Огня. Не случайно и сегодня «бута» представлена на гербе Азербайджана языками пламени. Жар Огня – память трансцендентного познания. В издавна сохраняющейся приверженности Огню, вероятно, заключается разгадка существования в многоконфессиональной Индии, аналогичной мугаму, музыкальной формы – раги. (Заметим слово "бута" и на санскрите тоже означает – "огонь" (буте – пута – бута). Однако, в отличие от азербайджанского мугама рага не выполняла познавательную-просвещающую системообразующую функцию в культуре Индии.

При сравнении восточных культур может быть замечена еще одна любопытная деталь: в буддийской традиционной культуре, например, восхождение осознается как пробуждение репродуктивной мужской силы. В мусульманском востоке оно (восхождение) – результат пересечения полюсов внутреннего и внешнего в акте познания-озарения. Вспомним, однако, и в буддийской китайской философии манифестируются два начала – женское инь и мужское – янь, которые сливаются в одном круге, символизирующим бесконечность Целого. Это, на мой взгляд, еще одно свидетельство того, что «два в одном» как универсальная формула сознания, по разному интерпретируясь ранними культурами и религиями, представляет изначально заданную субстанциональную типовую модель. Главное же отличие заключается в том, что в ранней магской культуре, эта

типовая модель не была рассудочно осознаваемой и образно выражаемой, а заявляла о себе динамикой движения «укомплектованного» в наитончайшую пластичную «оболочку-корпусулу» – ритмо-звук. Вот, вероятно, почему мусульманский, в том числе азербайджанский мир, репрезентирующий внутренний полюс движения-становления, унаследовал ритмо-звук в качестве «ключа», открывающего дверь запредельности.

## **6.6. Музыкальные архетипы в национально-этнической интерпретации**

**Т**ак уж устроен человек, что ориентируясь в физическом мире, он апеллирует не только к сознанию, но и к подсознанию «говорящему» языком архетипов. Именно они возникают в абстракции как звук-луч, геометрический знак или их образные эквиваленты. Исследователями замечено, что «..символическое значение может присутствовать в чем угодно: в природных объектах (камнях, растениях, животных, людях, горах и долинах, в солнце и луне, в ветре, воде, огне) или в произведенных человеком вещах <...> и даже в абстрактных формах (числе, треугольнике, квадрате, круге). Фактически весь космос является потенциальным символом».<sup>1</sup>

Мыслящий человек изначально внутренне предрасположен к созданию символов, поэтому он неосознанно преобразует в них объекты и формы. Привлекает внимание любопытная деталь: опыт научного изучения системы абстрактного символизма, как правило, подразумевает обращение к чему-то давно забытому, трудно доступному. Между тем, представление о раннем словаре звуко-световых кодов можно получить из атрибутики ежегодно празднуемого азербайджанским народом древнейшего обряда «Новруз». О степени владения самым ранним языком звуко-лучевых символов-кодов свидетельствует «геометрия» выпечек – «пахлава» (ромб с сакральной ореховой половинкой посередине – конфигурация духовного пути познания, озвученная принципом структурирования мугам-даст-

---

<sup>1</sup> [http://www.xliby.ru/psihologija/chelovek\\_i\\_ego\\_simvolj/p5.php](http://www.xliby.ru/psihologija/chelovek_i_ego_simvolj/p5.php) Аниэла Яффе Символы в изобразительном искусстве. Священные символы: камни и животные.

гяха), праздничных золотисто-оранжевых лепешек «*şoq qoqal*» (круг с обозначенным центром – порождающее ядро), процесс приготовления традиционных блюд, а также форма их выкладки, совпадающая с формой развития музыкального содержания мугам-дастгяха. Наглядными примерами звуко-лучевой символики предстает кухонный "реквизит", например, похожая на стрелу скалка – "охлов" (код – "ох" – ось, стрела-одно из кодовых знаков Луча Света), форма специальных металлических щипчиков «маг-гаш» (*maq-qaş*), которыми наносятся на изделия магические геометрические знаки – "нахыш" (*naħış*).<sup>1</sup> Концептуальность мышления усматривается в самом процессе нанесения геометрических знаков щипчиками – "маг-гаш", напоминающими миниатюрную «пирамиду» с зубчатым волнистым основанием, стороны которой сдавливаются, защипывая тесто, в просеивании муки через круглое сито (вероятно, символизирующее рассеивание животворящего Света). Субстанциональная звуковая природа раннего мышления угадывается в традиционных узорах – "нахыш" – волной расходящихся лучах, создающих ощущение игры свето-тени, сплетением поперечных и продольных линий, образующих геометрический орнамент, состоящий из сопрягающихся квадратов или ромба и пр. знаками. Азбукой концептуальной космической Звуко-Лучевой Мысли подсказан сам процесс приготовления блюд, имитируемый и приемами мугамной исполнительской практики, например, процедура настаивания плова на умеренном огне ("*aşı dətə qoumaq*") и исполнительский прием бурдонирования звука, в этом случае "духовное настаивание", «созревание» (отсюда характерные названия "*dəm saz*", "*dəmkeş*"). Отмеченное подводит к мысли о том, что процедура приготовления пищи (плова) и названный исполнительский штрих это лишь различные средства выявления одного и того же духовного процесса – становления – рождения. Благоухающая, томящаяся под паром «пирамида» из риса, увенчанная «золотом» шафрана, обволакиваемая ароматом специй, «со-

---

<sup>1</sup> С высказанной точки зрения, справедливыми представляются рассуждения Ю.Лотмана о геометрических знаках. Он, в частности, пишет: "Крест, круг, пентограмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем "Аполлон, сдирающий кожу с Марсия", в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга. Именно простые символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентаций культуры в целом". Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллин, 1992, с. 191-199

звучна» одухотворенному настрою мугаматиста – ханенде, пребывающего в «эротической» истоме, духовно вызревая до экстатического прорыва. Смыслонесущей предстает символика цветов – белого и золотисто-оранжевого приравниваемых озаренности Божественным Светом. Сквозящая эротикой атмосфера праздника Новруз, эквиритмичная во всех компонентах происходящему в природе чудодейству весеннего перерождения, выражает общее состояние этого момента: томящееся ожиданием, набухающее, раскрывающееся материнское лоно Земли, готовое родить.

Освещенностью духовным знанием вызваны к жизни такие ритуальные действия, как проращивание пшеницы, символизирующее произрастание смыслового ядра живой Мысли. Вся атрибутика обряда Новруз, которым испокон веков (намного раньше до того как он был внесен в мусульманский календарь) отмечалось становление – весеннее перерождение природы – от формы выпечек до расцветок, с преобладанием желто-золотистых, оранжево-красных тонов, в совокупности с ритмами вкушаемого, вдыхаемого, внутренне осозанного – источает энергию Солнца, аккумулируемую интуитивным мышлением, порождающим мугам, выявляющим себя звучанием мугама. Не случайно в названии праматери мугамов Раст, как уже отмечалось содержится код Ра – древнейшее название Солнца. В памяти «агсакалов» сохраняются названия некоторых из множества мугамов исполняемых в дни праздника Новруз – Новруз-Раст, Новруз-Равенде, Новруз-Рахави, Солтан Новруз и т.д.

Глубокая проникнутость знанием духовного процесса, совершаемого в природе, апофеозом которого является весеннее равенствие, сквозит во всем, в каждом элементе ритуального обрядового действия. Ответ на вопрос о концепции миротворчества содержится в отобранных для ритуального действия плодах и продуктах, например, в красном яблоке символизирующим жизнь, "смыслонесущем" орехе, состоящем из двух образующих целое половинок, увенчанном короной гранате, содержащем россыпи группирующихся в "гнезда" рубиновых зерен, в раскрашенном в оранжево – красный цвет яйце, в меде, концентрирующим в себе смысловую множественность ритмов полевых цветов, в напитке "гилаб" – выжимке из лепестков розы – символа духовности, аромат которой доносит гармонию любви и красоты. Все слышимое, вкушаемое, видимое ритмически выстроено к достижению высотной точки, возвышавшей дух до экстатического состояния, доставляющего избы-

точную радость от преображающей, всепоглощающей, дарующей жизнь Божественной Любви. Отзвуком этой Любви было обилие в дни Новруза венчаний и свадеб.

В связи с затрагиваемым вопросом нельзя обойти вниманием феноменальное сооружение, сохранившееся с незапамятных времен в столице Азербайджана Баку – Девичью башню («Гыз галасы», предположительно «Гызыл гала» – “Золотая башня”, еще раньше «Хунзар»), разгадка тайны которой, вероятно, также связана с духовной символикой, сообщающей о ранней практике налаживания связи с планетарным миром и его «короной» – Солнцем. О связи музыкальной геометрии с ранними постройками свидетельствуют наблюдения историка архитектуры Д.Ахундова, указывающего на ритуальные функции семи этажей храма "Хунзар" освещаемых огнем, поднимавшимся вверх и растекающимся на семь ответвлений, создавая над башней «огненную семизубчатую корону».<sup>1</sup> Гигантским «прометеевым факелом», возвышавшимся посреди моря, храм "Хунзар" словно символизировал величие рождающейся в огне трансцендентного познания Божественной Мысли. Как величественное «космическое» сооружение представлена Девичья башня на триптихе «Страна огней» (2007) народного художника Азербайджана Таира Салахова, интуитивно воплотившего в своей картине дух трансцендентного творческого акта, дух мугама.

Свето-лучевое содержание традиционной культуры Азербайджана выражено растительной символикой, например, растекающейся кроной ивы, распускающейся розой, фиалкой, маком и др. – как знак – оберег присутствующими в орнаменте ковра, в рисунке диадемы для невесты, вырезанных на колыбельке, возникающих в мелодике напевов и пр. Примечательно, что символы растительности, одновременно являющиеся субстратом идеи плодородия отождествлялись с женской особью. В этом отношении правомерными представляются наблюдения автора труда "Материнский фольклор", утверждающей, что: "Использование растительности (начиная с луговой травы и проросших зерен пшеницы "семени" и кончая большими деревьями-пирами) в обрядах, объединяющих женщину и идею плодородия и в текстах песен любовного и матримониального содержания – все это говорит о том, что эстетизация образов цветов

---

<sup>1</sup> Ахундов Д. Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана. Азерб. Гос. Издат, Баку 1986, 14

в колыбельных песнях всего лишь часть культа растительности распространённого в Азербайджане, и у многих других народов на ранней стадии развития. Более того, одним из атрибутов Умай, богини-матери древних тюрков, было дерево".<sup>1</sup> К сказанному добавим, что богиня Умай символизировала идею рождения-обновления. Не случайно, вероятно, в ее имени присутствует звуковой код "ай" – обозначающий Луну. Складывается впечатление, что изначально Солнце воспринималось источником Энергии космической Мысли, в то время как в "рождающей" Луне усматривалась сама процессуальность рождения – обновления. Этот взгляд подтверждается древним тюркским обычаем, согласно которому следует укладывать новорожденного в люльку с появлением нового месяца.<sup>2</sup> В связи с отмеченным возникает аллегория: Солнце и Луна – стрелки на космических часах, отсчитывающих время земной человеческой жизни. Возможно, в этой аллегории, ранними людьми "прочитывалась" концептуальность в движении светил, являющая идею мироздания. Постоянство энергетического источника – Солнца, обновление Луны – могли восприниматься как два полюса пульсирующей глобальной Мысли. Золото Солнца, серебро Луны – два сквозных ритма, пронизывающих различные уровни и сферы творческой Мысли. В перекрестных ритмах "золота" и "серебра" происходило духовное становление человечества. Эти "лейтритмы" обозначены в наскальных рисунках Гобустана, в национальной вышивке, в поэтической рифме, в тематике традиционных форм, в мугамах, и др., так как они изначально заложены в самом мышлении человека, балансирующим между неизменностью движения и постоянством обновления.

Изложенное свидетельствует о живучести памяти подсознания, хранящего в своих кладовых самые ранние архетипические модели творческого вдохновения и поведения. В отношении отмеченного справедливой представляется существующая научная позиция, рассматривающая религию как этно-сознание, а мировоззрение как этно-подсознание и относящая раннюю религию, в частности, Тенгрианство в большей степени к подсознанию, так как это весь комплекс связей «с природой, с ландшафтом, в котором сформировался

<sup>1</sup> Керимова Т. Материнский фольклор Б. 1994, с. 12

<sup>2</sup> Эфенди Ф. Двенадцать символов и олицетворений Б.Гянджлик, 1998, с. 19.

этнос, это Картина Мира, которая живет внутри нас».<sup>1</sup> Действительно, следует принять во внимание, что ранние религии вытесненные с прошествием времени в глубины подсознания своих носителей проявляются как архетипы, актуализировавшись ритуально-обрядовой ситуацией, как и много тысячелетий назад, нередко и сегодня диктуют модель творческого поведения.

В этом смысле азербайджанские ритуальные кушанья должны рассматриваться не только в практическом, утилитарном значении, но и как предмет науки, проливающий свет на самые ранние формы проявления интуитивного концептуального знания.

Смысловые коды вселенской Гармонии, вкладываемые в сознание ритмом вкушаемого и вдыхаемого, "записывались" сочетанием компонентов пищи, что, вероятно, и составило содержание рецептов национальной кулинарии. Отмеченное можно рассматривать как живую передачу информации, входящую в сознание вместе с меняющимся, в зависимости от температуры, вкусовым ощущением, обоняемым ароматом вкушаемого блюда. Следовательно, процедура приготовления пищи, ее состав, будучи одной из самых ранних форм живой передачи информации, одновременно являлась первоначальной формой "записи" процессуальности духовного вызревания, т.е. музыкальной процессуальности. Изложенная точка зрения дает основание предполагать, что изысканный вкус блюд азербайджанской национальной кулинарии, прежде чем сделать народ Азербайджана гурманами, лепил религиозное, звуковое мышление, заявлявшее о себе вспышками творческого таланта многих поколений поэтов, музыкантов, зодчих и др., усилиями которых создавалось великолепие классического культурного наследия Азербайджана.

Вся традиционная культура Азербайджана (как и культура других древних народов), по – существу, являет собой "музыкальный текст", так как каждый ее элемент возникал как один из возможных способов запоминания и консервации волновой мысли. Ярким материалом, доносящим музыку древности можно считать азербайджанские ковры, относимые специалистами к первоначалу коврового ремесла.<sup>2</sup> Известно, что рисунок и расцветка ковров соответствовала

---

<sup>1</sup> Аманжол Б. Музыкальные традиции Тенгрианства Центрально Азиатский искусствоведческий журнал №1 (1) 2016, 62-74.

<sup>2</sup> Л. Керимов "Азербайджанский ковер", Баку, «Гянджлик», 1983, т. 2, с.10

определенному напеву. Эта традиция имела распространение и в других восточных регионах. Любопытную информацию об этом содержит книга эзотерика, математика по образованию П.Успенского "В поисках чудесного", где говорится: "Мужчины, женщины, дети, старики, старухи – все заняты своей традиционной работой, которая совершается под аккомпанемент музыки и пения. Прядильщицы с веретенами в руках, работая, пляшут особую пляску, и все движения людей, занятых разной работой, подобны одному движению, совершаемому в одном ритме. Кроме того, каждая местность имеет собственную музыку, свою мелодию, особые песни и пляски, которые с глубочайшей древности были связаны с выделкой ковров". Далее исследователь делится своей догадкой о том, что: "...может быть, рисунок и окраска ковров в какой-то мере связаны с музыкой и являются ее выражением в линиях и цветах, что, возможно, ковры суть не что иное, как записи этой музыки, ноты, при помощи которых можно воспроизводить мелодии. Для меня в этой идее не было ничего странного, поскольку я часто "видел" музыку в форме сложного рисунка".<sup>1</sup> "Видеть" музыку, вероятно, можно было следя за жестикуляцией и мимикой "танцующих" и поющих прядильщиц, которые в эти мгновенья превращались в звучащие "ноты". Иными словами, прежде чем "войти" в ковры универсальные смысло-коды проходили через сознание человека, преобразуя его в ритмо-звуковой сегмент волнового семантического поля. В этом случае звуковой записью была поза, мимика, изгибы тела, жестикуляция, издаваемые звуки, которые подобно излому линий на ковровом рисунке доносили смысловое содержание ритмо-кодов. О существовании специальных ритмо-интонационных формул, по которым издавна ткались ковры в различных регионах Азербайджана и их связи с мугамным творчеством рассказывал автору этих строк известный ковровед Лятиф Керимов. Будучи древнейшим ремеслом ковроткачество, таким образом, как любая сфера деятельности в далеком прошлом, в том числе ранее характеризующееся приготовлением пищи, было сферой сакрального знания, связанного с волновым мышлением. Ощущение сплошного звукового потока создает сама "фактура" ковра, представляющая пересечение вертикальных и горизонтальных волновых линий, образующих "сетку", имитирующую, вероятно, акустическую "сетку" информационного поля, на котором в момент вдохно-

<sup>1</sup> Успенский В поисках чудесного. М. Изд-во «Тоговый дом ГАНД», 1999, 48



вения вспыхивали "фейверком" ритмо-коды континуальных смысловых постоянств. Отсюда возникает гипотетическая версия о том, что ранние ковры "иллюстрировали" внутреннее видение мугами (магами), шаманами музыки Света, музыки Знания.

Человек, изначально ощущавший себя универсальным инструментом, воспроизводящим звучание вселенского оркестра, озвучивал космическую музыку, имитируя телом колебание "струн" этого оркестра, хлопками в ладони, звуками голоса, топанием ног, шелканьем пальцев, и пр. средствами донося его ритмо-смыслы. Одной из форм передачи ритмо-смыслов концептуального знания были ранние музыкальные инструменты являющиеся, как и ковровые "орнаментальные" знаки, и упоминавшиеся предметы быта, формой записи глобальных смыслов. Вот, вероятно, почему "рог" вошедший в состав инструментария одновременно представлял сосуд для вина, "лук" возникал как оружие и как смычок инструмента. Родственную связь обнаруживают ступка с пестиком и колокол, "бута" на азербайджанских коврах и корпус инструмента (например, уда, саза), напоминающие язык пламени и т.д. Важно учесть, что, как и предметы быта, ранний инструментарий нес определенную функциональную нагрузку, создавая необходимый духовный настрой. При помощи инструментов осуществлялась опосредованная связь на континуальной волне. Причем, контакт происходил не только на уровне звуковой музыкальной содержательности, но и на уровне общающих концептуальных знаков, каковыми являлись форма инструмента, его конструкция, количество клапанов или струн, а также расположение и количество ладков на инструменте и пр. Смысленным был и материал, из которого был изготовлен инструмент, также ассоциирующийся с определенным ритмическим кругом. Принимая во внимание отмеченное, можно предположить воздействие каждого из существовавших в прошлом инструментов на психологическое состояние в процессуальности духовного вызревания. И сегодня, вслушиваясь в необычный "металлический", ритмичный звон гобустанского поющего камня ("гавал-чалан даш-а"), воображению рисуется картина стекающих со всех сторон на звук людей, стягивающихся в "огненный" хоровод познания. Металлический звук камня – "гавал-даш", призывавший к Огню – к единению с Высшим Разумом, акт, совершаемый под духовным куполом ритуального хороводного действия, вероятно, послужил причиной возникновения культа камня. Под звон камня высекалась искра Мысли.

В дальнейшем, в других культурах металлическим звуком, призывающим население к службе был звук колокола, конструкция которого (металлический купол с раскачивающимся внутри него языком) являлась зримым эквивалентом конфигурации духовного процесса познания-единения. Примечательно, что на мусульманском Востоке, в том числе в Азербайджане призыв к молитве осуществляется при непосредственном воздействии живого звука – звука голоса.

О сакральном назначении другого раннего инструмента – бубна (dǝf) свидетельствует изначальное функционирование этого инструмента в маг – шаманских ритуалах. На связь с духовной процессуальностью указывает и знаковая сущность бубна (круг в круге), и способ извлечения звука ударами по центру круга, имитирующими попадание в цель.

Одну из предметных интерпретаций духовного процесса представляет конструкция флейты и двойной флейты. Знаковая природа этого инструмента усматривается в самом названии, звучащим по-азербайджански как "tutǝk"- тутек (ту – на древнетюркском означает – родить, тек – единый), что может быть истолковано как "рождающее Единоначалие", т.е. рождающий Звук-Луч.

На связь широкого круга инструментов с единым смысловым началом указывает и наличие сквозных ритмо-констант, связанных с концепцией духовного познания-единения. Так, обращает на себя внимание постоянство ритмов четыре, пять (квартвовость, квинтовость строя), а также двукратных ритмов, выявляемых конструкцией инструментов, например, упоминаемые двойная флейта, или двойной ударный инструмент – "Гоша нагара" и т.д.

Чтобы понять специфику азербайджанской традиционной музыкальной культуры нельзя обойти вниманием вопросы психологического свойства, так как духовная суть человека, связанная с его звуковой природой, имеет непосредственное отношение к психологическому фактору: психологический настрой выявляет звуковой настрой. Интуитивное (волновое) мышление, обнаруживающее себя определенным психологическим настроением и есть внутреннее состояние. Мугам – музыка состояний. Из предположения о феноменальной сущности человеческой первоприроды, связанной со звуком, выведено наше представление о нем, как центрируемой Бурдоном (звуковая ось) звуковой системе, содержащей весь спектр тонов. Возникновение и смена того или иного психологического настроения – результат доминирования одного из тонов, меняющего общую па-

литру цветов. Отмеченная особенность выражена в принципе модальности. Следовательно, модальность, обусловленная когнитивными психологическими особенностями внутреннего мышления, является изначальным биологическим свойством человеческого сознания. Иными словами, модальность одна из проявлений звуковой природы внутреннего мышления.

Два мира – внутренний и внешний составляют суть самого человека. Формулу мироздания – круг с точкой посередине – являет сам человек. Как звуковая, "пятилучевая" система, он относится к континуальному, иррациональному миру, то есть к целостности. Своей "дискретной" явленностью принадлежит миру рациональному. Первые впечатления о мире связаны с его континуальной, звуковой природой. Вот, вероятно, почему он изначально ощущал себя микрокосмом, так как музыка Вселенной звучала в нем самом. Услышать ее можно было самососредоточившись, погружившись в недра подсознания, ощутив центр – Бурдон, звучащий как голос Вселенной. Фантастический мир интуитивно "осязаемых" звуков, вероятно, был для ранних предков такой же реальностью, как и для современников слышимый, видимый предметный мир. Из универсального неконкретного мира звуков он выносил свое представление о мире конкретном. Осмысливая мир он исходил из целостного, которое было не обобщенным множеством явленного, а универсальностью единичного неявленного, внутренне ощущаемого. Ориентируясь в физическом мире, человек вначале апеллирует к своей духовной сути, к абстракции возникающей как Звук-Луч, из волновой пластики которого рождалась "геометрия" духовного концептуального знания, и их образные эквиваленты, например, расходящиеся лучом рога в изображении быка, обрамленный пышной гривой образ льва (круг в круге) – символа Солнца. (Отсюда вероятно название местности в Азербайджане – Ширван). С Солнцем ассоциируется и расцветка тигра, зачастую изображаемого бегущим, с расходящимися как лучи от туловища лапами и хвостом. Заметим, все зооморфные символы олицетворяют Божественный Свет – Звук-Луч. Помимо упоминавшихся зооморфных существ в значении Луча Света предстают серо-голубой волк-тотем тюрков, конь иной раз изображаемый с крыльями, верблюд (с волновым изгибом горба), дракон и множество других "рогатых", "крылатых" реальных и фантастических существ, живущих в мифах, сказках, легендах. Соотнесенность образов-символов с геометрическим знаком – языком концептуаль-

ного звукового мышления, наглядно демонстрируется изображением птиц, например, павлина, с раскрывающимся веером хвостом и других, словно вырастающих из орнамента и врастающих в орнамент "пернатых" символов.

Глубина содержания волнового семантического поля лежит далеко за пределами прочитываемого текста. Не исчерпывается "прочитанным" содержание текста мифов, обрядов, дастана, поэзии великих классиков Низами, Физули, музыкального, физически слышимого текста произведений Уз. Гаджибейли, и многих других явлений многослойного духовного наследия Азербайджана, глубина которого измеряется "осязаемым" звучанием ритмо-кодов – субстанциональных смысловых констант единой акустической синтагмы, поколениями наследуемой традиционной культуры Азербайджана.

## VII. ВРЕМЯ ИСТИНЫ

*«Малые знания удаляют от Бога,  
большие — к Нему приближают»*

**Ф. Бэкон**

### **От гармонии мугам-дастгяха к мировой гармонии**

**П**олученные результаты, свидетельствующие об особом статусе мугама, совмещающего в себе сакральную науку, традицию и искусство – выдвигают новые требования к изучению древнейших пластов культуры на стыке наук, с учетом специфики раннего мышления, главное отличие которого рождение Мысли-Идеи в циклическом кругу жизни, в результате духовного роста– единения – озарения.

Начальный пласт культуры, составивший духовный базис всего культурного развития – достояние волнового мышления, резонирующего в пик возвышения – единения космическое Знание, обнаруживающее себя в продуктах творчества, в характерном для всего первоначально явленного истинном, аутентичном, гармоничном звучании.

Рассудочно непостижимая, не поддающаяся объяснению отточенность линий, совершенство структуры с соблюдением пропорций, подкупающая простотой незатейливостью формы – все эти качества, сочетающиеся с глубоким, сквозящим мудростью содержанием, и множеством других завораживающих естественностью черт, обнаруживаемых в свидетельствах архаической культуры – не вмещаются в понятие "искусство" выражающее в совокупности с "любованием" и "эстетством" – рассудочное отношение к действительности.

Красота ранней мелодии и рифмы – это девственная красота, излучающая свежесть и чистоту, красота безыскусственности, связанная с естеством первоприроды Мысли, зримым воплощением ко-

торой был мир в своей первозданности и слитый с этим миром человек. Плоды творчества, рождающиеся из ритма жизни, не были искусством, потому что они были проживаемой жизнью, внутренне постигаемыми в сакральном единении со Сверхсознанием сегментами живой Мысли, овеществленными мелодическим рельефом, структурой напева, рифмой и пр. В отмеченном видится непреходящая роль традиционного музыкального наследия, сохраняющего под вековыми напластованиями эпохальных хоров, с сочетающимися в них голосами поколений, отзвуками исторических реалий, голосов края и жизненные токи звучащих в унисон с Вселенской Гармонией семант-кодов нескончаемой космической планетарной Музыки – Музыки Знания.

Мугамные круги, оставив «зримый» след во всех национальных культурах в виде ритуальных кругов, стали концептуальной основой для стран мусульманского Востока. В мусульманском мире концептуальное содержание духовного пути, материализовавшись в ритмотоновую структуру, породило такие явления как мака́м, нуба у арабов, дастгях в иранской культуре, кюй – у казахов, шашмаком у узбеков и таджиков, таксим – тюрков, мукам – уйгуров, рага – многоконфессиональной индийской культуре.

Творческая концентрация и проявление духовной энергии по нарастающей до экстатического прорыва в мир Гармонии и Света – суть и содержание мугам – дастгяха и, одновременно, жизни как познавательного акта. Дорогой ведущей к высотам Истины, напрягая волю, преодолевая трудности пути, изначально идет все просвещенное человечество. Трансцендентное постижение универсальных законов мироздания – общечеловеческое начало. В этом смысле мугам принадлежит всему миру. Не случайно он сегодня признан и как единый духовный исток культуры Азербайджана, и шедевр мирового нематериального наследия.

Мыслительный процесс как движение – восхождение к высотам Знания представляет системообразующее начало азербайджанской культуры. Уникальность наследуемого поколениями азербайджанцев духовного богатства состоит в том, что любая форма ее материализации содержит в качестве «начинки» ритм и геометрию движения возвышения, то есть внутренне реализуемую сакральную мугамную музыкальную геометрию, выводящую познающего к Свету Жизни, к Свету Знания. Не удивительно, что духовная концепция пути познания, нашла свое адекватное воплощение в монументаль-

ной вокально-инструментальной форме мугам-дастгяха. Здесь уместно вспомнить прозорливые слова академика – композитора Б.Асафьева о необходимости «раскрытия во всей полноте грандиозной эпопеи познания жизни развернутой в музыке». Оставляя полное разностороннее решение столь масштабной проблемы для последующих поколений исследователей, в завершении настоящего исследования предпримем рискованно-интригующую попытку «расшифровки» в качестве сообщающего текста концептуального содержания вынесенного из драматургии мугам-дастгяха.

В затрагиваемом аспекте, ставящем во главу угла сам творческий процесс восхождения–озарения, в раскодировке текста смыслоносущими факторами (семантическими полями) признаются сам принцип структурирования формы, а также функция и правила сопряжения частей внутри целостности.

Двухполюсность мышления выражена в мугам-дастгяхе соотношением постоянное, устойчивое (повторяющиеся раздел «майя») и обновляемое, что на языке концептуальности означает взаимодействие континуального (Восток) и дискретного (Запад) полюсов познания.

Начинается мугам-дастгях с раздела – “Дарамед” («Dəraməd») преамбулы, в которой обозначаются наиболее значимые, «узловые» моменты дальнейшего развития мысли. В масштабе мирового культурного процесса «преамбулой» можно, предположительно, считать время зарождения единых духовных смысловых констант, интерпретируемых в дальнейшем тремя мировыми религиями буддийской, христианской, исламской. В следующем разделе – “Бердашт” («Bərdaşt»), непосредственно примыкающим к разделу “майе» (mauə), происходит «разогрев» энергии и прорастание смыслового ядра новыми значениями. В исторической проекции этому этапу соответствует сакральная, однако предрелигиозная, надэтническая культура магов.

С момента прорастания ядра – «майе» динамика процесса определяется центробежными и центростремительными факторами роста, обнаруживающими себя как в плане структурирования формы, так и в содержательно – текстовом плане. В структурировании формы на первом этапе действует центробежный фактор, создающий конфигурацию разветвляющегося дерева. В содержательно – текстовом отношении действуют оба фактора. Однако, если в первой фазе развития-роста семантическое ядро – «майе» (mauə) разветвляясь,

вначале прорастает интонационно близкими сегментами, к тому же быстро устремляющимися в лоно ядра, то в дальнейшем обновление становится более заметным и независимым, а дистанция периодических контактов со смысловым ядром увеличивается. Намеченная тенденция усиливаясь, со сменой центробежного развития на центростремительное вступает в критическую фазу, когда намечается опасный сдвиг от оси становления, таящий угрозу распада формы. Ситуация разрешается выносимым на гребень развития ядром «маие» звучащим октавой выше, вновь стягивающим в монолит все сегменты музыкальной мысли. Далее происходит непропорциональный восхождению короткий спад с последующим возвращением к началу и закреплением смыслового ядра в исходной позиции. В рассматриваемом контексте любопытным представляется тот факт, что в азербайджанской ладовой системе тоника – главная центрирующая опора функционально не уравнивается с ее октавным повтором. Прозвучав октавой выше звуковой поток неизбежно возвращается вниз и, как правило, закрепляет ее в исходной позиции. Если условно принять исходную позицию за полюс духовного мышления (континуальная константа), ее роль в фазе центробежного развития (разветвляющееся древо) не уравнивается с ее октавным повтором в центростремительной фазе (свертка процесса) и вновь возвращается на «круги своя».

Представленная картина – озвученная языком мугам-дастгяха история проходимого человечеством пути познания, начинающегося в лоне духовно постигаемого знания – сакрального ядра, «связанного с ним пуповиной», выносящего из него свое видение законов внешнего мира (система ритуального мышления). Время уяснения знания пониманием (Согласно изречению св. Августина «Верую чтобы понимать»), знаменующее расхождение полюсов мышления, одновременно меняет вектор движения творческого поиска, перемещающегося с вертикали (Восток) на горизонталь (Запад). В активную фазу постепенно вступает рассудочный полюс. Отныне, восходя к Истине, человечество несет на себе «крест» растягивающего его путь на века рассудочного понимания (Вот, вероятно, почему «лестница», по которой поднимался Иисус Христос не семиступенная, а двадцативосьмиступенная) С тех пор источником познания становится дискурс внешнего мира. Происходит смена парадигмы познания, связанной с постижением единого через обобщение множественности явленного. Со временем обрывается связь с



целостностью, что в результате оборачивается отклонением от оси познания – Ритма Мировой Гармонии. Изложенная, рассудочно понятая картина духовного пути – не это ли один из показателей прорывающегося из недр памяти сакрального ядра? А если это и есть разгадка, то не предвещает ли она радикальных перемен, которые произойдут в недалеком будущем в сознании человека, человечества?

В настоящее время усилия ученых – математиков, физиков и других сфер «точных наук», направленные на постижение всеобщей теории, пока, к сожалению, не привели к конечному результату и не сложились в целостную картину мироздания. Кто знает может именно музыка, прежде всего мугам, став предметом междисциплинарного научного исследования может скорректировать научные изыскания и приблизить решение искомой глобальной проблемы. Вспомним именно мугамом как принципом познания закладывался фундамент сакральной науки. Согласно духовной процессуальности «все возвращается на круги своя». Математизация гуманитарных и гуманитаризация точных наук не это ли признак разворачивания научного поиска к «истоку любого рода знаний» – мугаму.

Изложенная точка зрения совпадает с мнением других исследователей, например, И.Герасимовой, в чем убеждает следующее ее высказывание: «Музыка природно универсальна: математические семиотические, искусствоведческие анализы музыкальных форм свидетельствуют об общности музыкальных и природных структур, грамматик музыкального и словесного языка, паттернов музыки и других видов искусств. Кто знает, может быть изучение музыки, при всей ее нерациональности и спонтанности, и приведет к лучшему пониманию мироздания?»<sup>1</sup> Думается, что совместное мультидисциплинарное исследование как продолжение предпринятой попытки осознания Закона Мировой Гармонии могло бы стать одним из первых шагов совершаемых в намеченном направлении.

---

<sup>1</sup> Герасимова И. Музыка и духовное творчество. Ж.Вопросы философии, 1995, с.95

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

**М**узыка не всегда была искусством, но всегда была и оставалась симптомом времени, диагностирующим происходящие в обществе духовные перемены. Отражая происходящие в длительном времени социальные и мировоззренческие сдвиги, обновляющиеся взгляды на жизнь, влияющие на нравы общества, на поведение и вкусы людей – в соответствии с ними, меняли свой внешний облик и явления традиционной музыкальной культуры. Обнаруживая динамику роста общего уровня сознания населения, традиционная музыка, вместе с тем, выявляла действие универсального Закона, волновым ритмом которого было чередующееся сближение и расхождение "звуковых зон" "приливов" и "отливов", "подъемов" и "спадов", "расслаивания" и "сворачивания", выражаемых убывающим и возрастающим интересом к национальным истокам, дифференциацией и интеграцией явлений традиционной музыкальной культуры, расслаивающихся из обрядовой целостности на множество независимо существующих жанров и форм (песенных, танцевальных, вокальных, инструментальных, сольных, хоровых, смешанных и т.д.) – бытующих в различных средах, и вновь интегрирующихся в обрядовой, мугамной или ашыгской синкретических структурах. В происходящем, при этом, вечном споре "постоянного" и "изменчивого" – голос постоянства звучал громче.

Циркуляция, осуществляемая «приливами» и «отливами», с сопутствующим этому процессу рождением одних форм и отмиранием других – свидетельствовало о благоприятном духовном климате, обеспечивающем жизнеспособность и нормальное функционирование духовно здорового организма – общества. Таковой традиционная музыкальная культура Азербайджана оставалась до памятных революционных событий 1920г., подвергших ее тяжелому испытанию "шквалом" обрушившейся на Азербайджан «пролетарской культуры». Чуждая духу народа, испокон веков упорядочивающего свою жизнь, настраиваясь на Гармонию целостности – дисгармония революции спутавшая, смявшая, скомкавшая тысячами человеческих судеб (в большинстве из числа талантливых людей,

представителей интеллигенции), оставившая свой след на всей, по советски идеологизированной национальной культуре, не обошла стороной и традиционную музыкальную культуру, сотрясая ее запретами, направленными на вытеснение и искоренение "бурдонирующих" элементов национальной культуры: отдельных обрядов (не согласующихся с атеистической направленностью идеологии), национальных музыкальных инструментов и пр. Но именно в кризисные моменты исторической жизни, в период сумятицы и хаоса, размывавших очертания внешней упорядоченности, опрокидывающих все устоявшееся, возникала острая потребность в точке опоры, переключавшая общественное сознание в плоскость интуитивного Знания. В эти мгновенья роль унаследованного духовного богатства, прежде всего мугама, дающего ощущение Гармонии, в преодолении духовного кризиса была определяющей. Мугам, звучавший в кровавые дни прихода и ухода советской власти из Азербайджана – был нотой размышления в кругах становления, в восстанавливающем духовный баланс жизненном кругу.

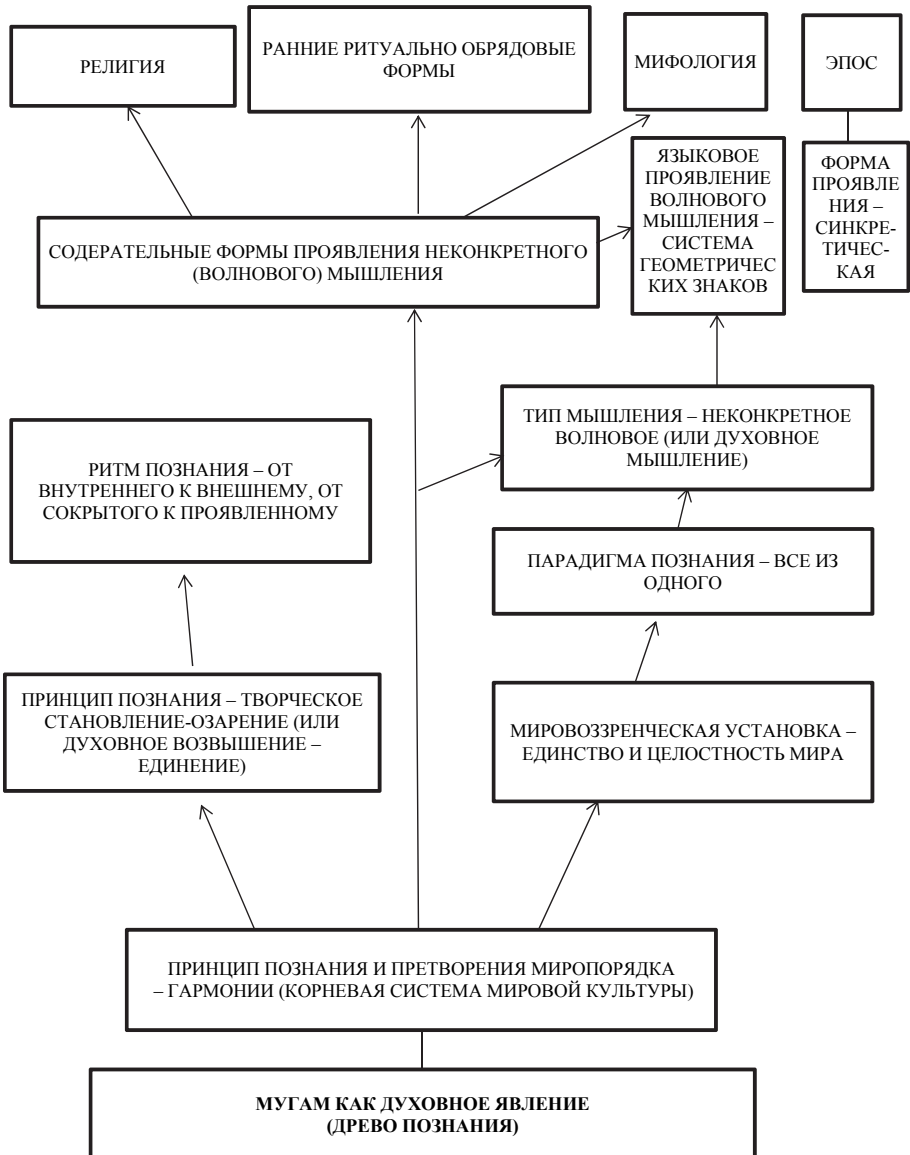
Неподвластная запретам, с годами, однако, мелеющая традиционная музыкальная культура Азербайджана – отмеченность тенденции в общей духовной процессуальности, направленной с момента смены парадигмы и перенесения акцента с единого универсального мысленно "осязаемого" – Ритма, на множественность зримого, к усиливающейся роли "рацио" полюса, приведшей к заметным переменам в жизни республики, все глубже втягивающейся в убыточный для «топо» мышления, как впрочем, для всего живого научно-технический прогресс. Следствием смены ритма и нарушения баланса между постоянным и изменчивым стали исчезающие формы и жанры традиционной культуры, стертые из памяти поколений традиционные напевы (живые смыслы) – первые приметы надвигающейся экологической проблемы, тревожащими признаками которой сегодня стали смолкающие голоса природы и многое другое.

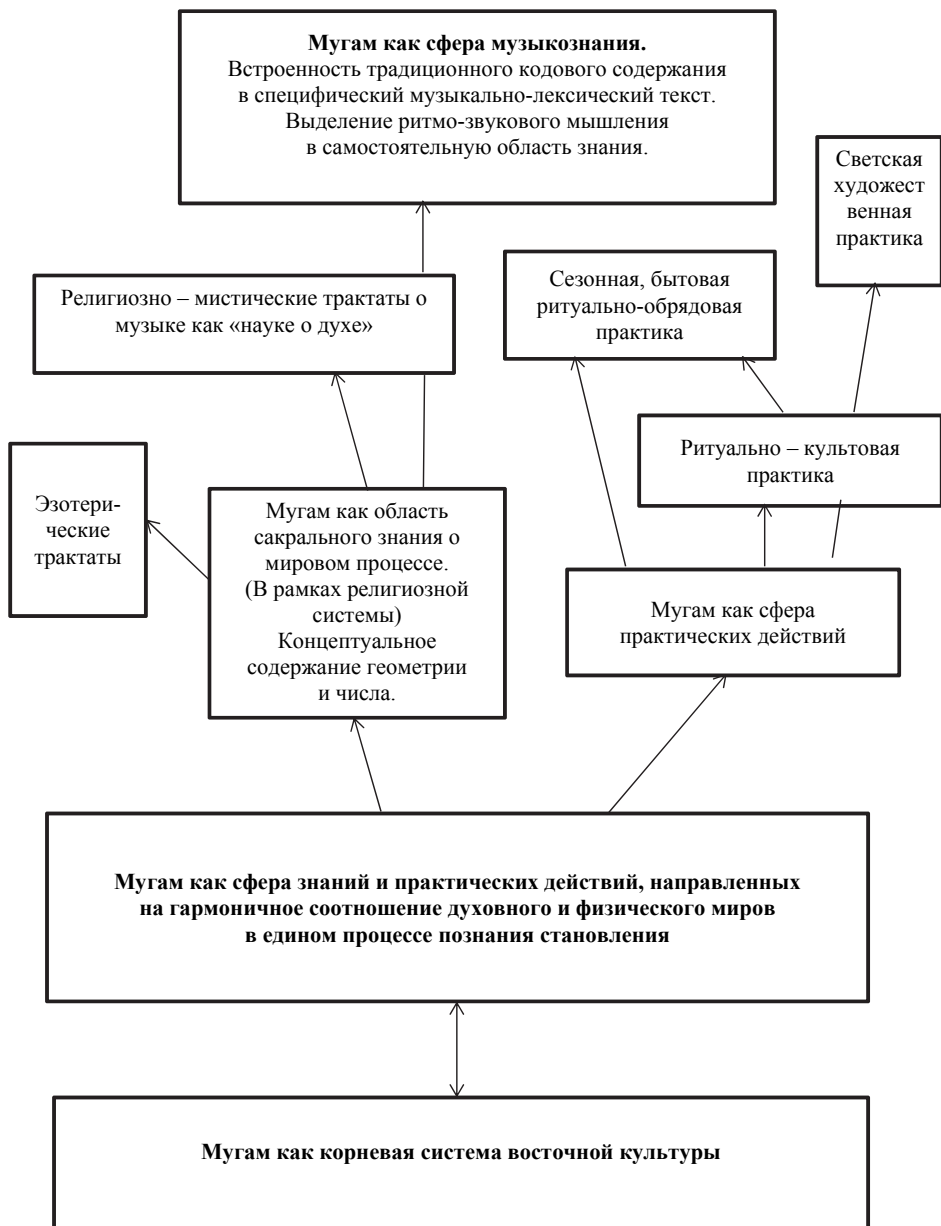
Одним из симптомов экологической катастрофы являлась постепенная "сводимость на нет" обрядовой практики, которая все долгие годы была не столько коллективным переживанием, сколько коллективным размышлением в духовном слиянии как друг с другом, так и со всем живым миром – символом продиктованного Разумом гармоничного сочетания человека с человеком и человека с природой.

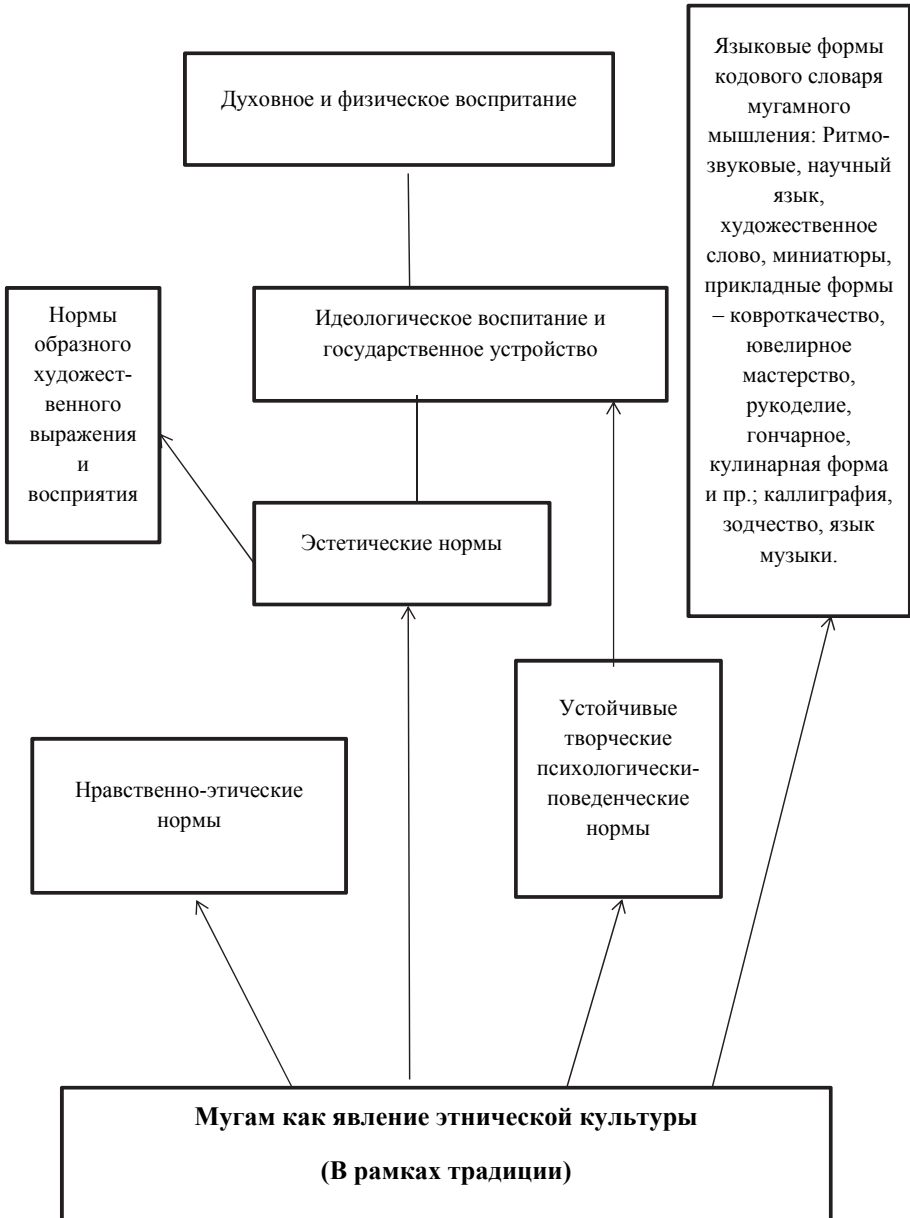
Разрушающая земную гармонию жажда властвования, господства в какой бы она форме не проявлялась (между членами семьи или коллектива, между народами или государствами), изначально имеющая возвратную форму (свидетельством тому вся история человечества, которую можно было бы назвать «историей саморазрушения завоеванием»), особенно негативно сказалась на судьбе жаждущего властвовать рационально мыслящего человечества, превратившего согласие и содружество «человек-природа» в противостояние, плоды которых вкушают уже нынешние поколения, страдающие от, катастрофических разрушений и экологических бедствий, а главное задыхающиеся от духовного загрязнения, замутненного избыточной дозой пристрастия, лжи, фальши, процветающих на фоне вечного противоборства человека с человеком, человека с природой, поставившего и ту, и другую стороны перед угрозой истребления.

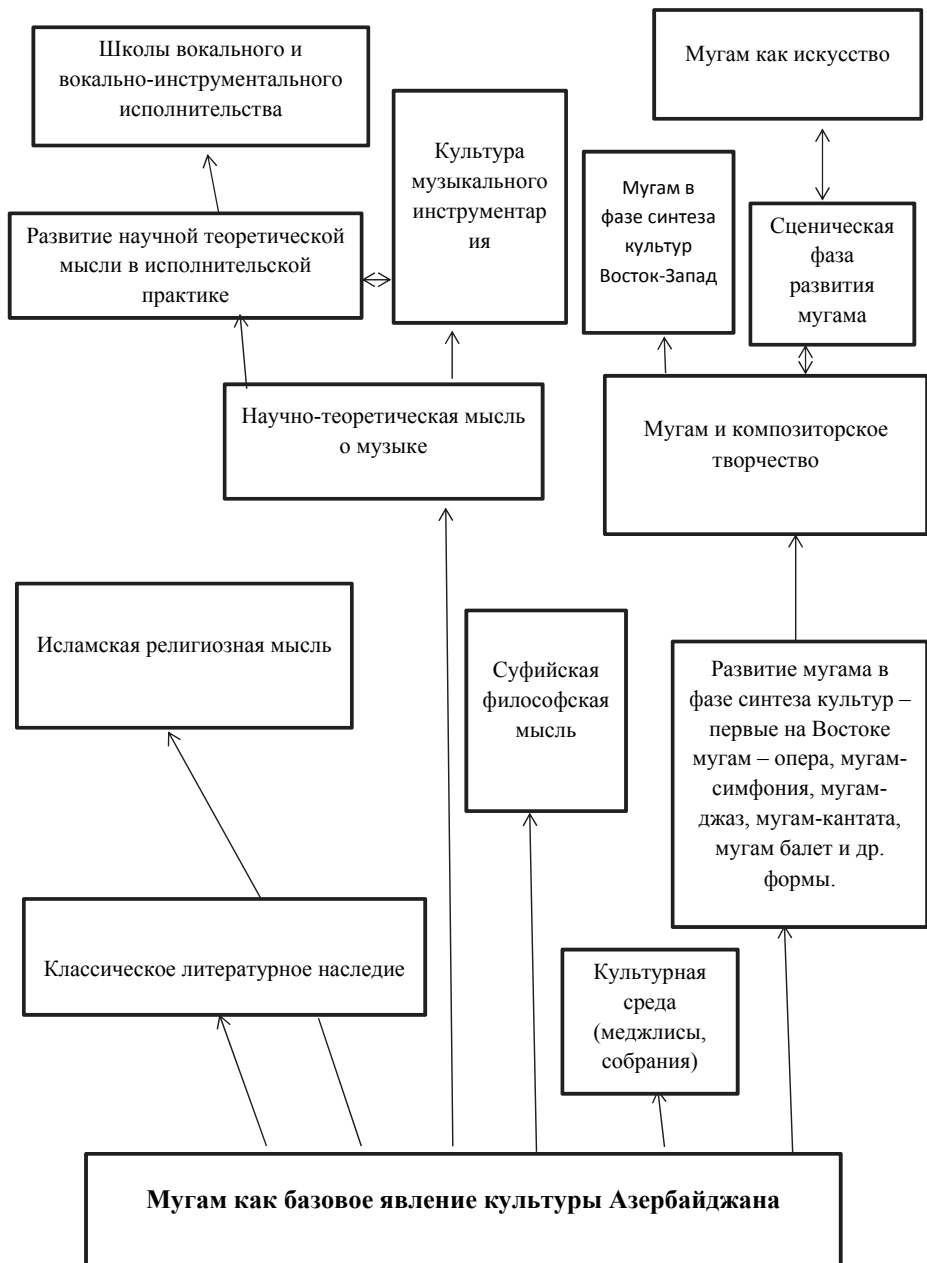
Многовековым существованием человечества подсказано, что власть и господство только в том случае не самоуничтожение, если они одновременно являются Разумом, Гармонией, Логосом, признающими соответствие, сочетаемость, созвучную сопрягаемость смыслов, так как они сопрягаются в величественной, совершенной по форме музыкальной процессуальности. В возвышающей дух процессуальности азербайджанского МУГАМ- ДАСТГЯХА.

## Приложение ДРЕВО МУГАМНОЙ КУЛЬТУРЫ











## БИБЛИОГРАФИЯ

### На азербайджанском языке

1. Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı: Təknur, 2015.559s.
2. Azərbaycan xalqının milli özünütdədiqində ədəbiyyat və mədəniyyətin yeri Beynəlxalq konfransın materialları. Bakı, 2010, 415s.
3. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti “Elm” nəşr. Bakı, 1969, 445s.
4. Quluzadə Z. «Muğam vəhdət fəlsəfənin təzahürü və idrakı kimi», “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziyumunun materialları Bakı, Şərq-Qərb, 2009
5. Əfəndi Rasim – Xalq sənətində simvolik və emblemətik bəzəklər. “Qobustan” j. 1970, №3
6. Əzimli F. Muğamat dünyasının sultanı. Bakı,1997. 200 s.
7. Fəseh R. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. Bakı: Çıraq, 2004. 140 s.
8. Fərhadova S. Muğam və aşiq yaradıcılığı idrak və maariflənmə qütbləri kimi . “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziyumunun materialları Bakı, Şərq-Qərb, 2009
9. Fərhadova S.M. Muğamşünaslıq XXI əsr: problemlər perspektivlər. Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı: Təknur, 2015, 472-478.
10. Fərhadova S.M. Azərbaycan muğam-dəstgahı Şərq musiqi alətlərinin müqəisəli öyrənilməsi üçün konseptual əsas kimi. “Muğam aləmi” III Beynəlxalq elmi simpoziyumunun materialları Bakı 2013.
11. Fərhadova S.M. Muğamşünaslığın konseptual əsası. AMEA-nın “Xəbərələr” (Xumanitar elmlər) jur., Bakı – “Elm”, 2014, №2, s. 195-203
12. Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri II c., Bakı, 1985
13. Hüseynov R. Mın ikinci gecə. Bakı: İşıq, 1988. 408 s.
14. İmrani R.H. Muğam tarixi. I-c., Bakı: Elm, 1998, 278 s.
15. İmanov M., Rəhimbəyli N. İzahlı muğam lüğəti. Bakı: OL, NPKT, 2015. 214 s.
16. Kərimli T.«Azərbaycan muğam mətnlərinin poetik xüsusiyyətləri» “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziyumunun materialları Bakı, Şərq-Qərb, 2009

17. Kərimova-Kərimişad S. Azərbaycan və İran “Çahargah” muğam dəstgahları. Bakı, 2003. 134 s.
18. Kərimov L. Azərbaycan xalçası B., 1982.
19. Məmmədov V. Muğam, söz, ifaçı. Bakı: İşıq, 1981. 143 s.
20. Mehdi D. El xanəndəsi Yaqub Məmmədov. Bakı: Təbib, 1998. 80 s.
21. Məmmədova R.A. Azərbaycan muğamı. Bakı: Elm, 2002. 280 s.
22. Məmmədov H. – Azərbaycan muğamları. Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). Bakı, «Elm», 1981.
23. Məmmədov X., Əmiraslanov İ., Nəcəfov H., Mürsəliyev A.A. Naxışların yaddaşı. Aərb. Dövlət Nəşri, Bakı, 1981.
24. Musazadə R.M. Qədim muğamlar. Bakı: MBM, 2013. 124 s.
25. “Muğam aləmi” IV Beynəlxalq Musiqişünaslıq simpoziyumu materialları. Bakı, Şərq-Qərb, 2009
26. Niyazi Mehdi Çətin və dolaşiq durumların kulturulojisi. Qərb və Şərq mədəniyyətlərində virtual örtüyün «kosmoqoniyası». B., Qanun, 2001
27. Nəbiyev B. Azərbaycan poeziyası və muğam. “Muğam aləmi” Benəlxalq elmi simpoziyumu materialları Bakı, Şərq-Qərb, 2009
28. Nəvvab M.M. Vüzuhil-ərqam. Bakı: Elm, 1989. 20 s.
29. Seyidov M. – Azərbaycan xalqının soykökündən danışarkən B., «Elm», 1985.
30. Səfərova Z.Y. Səfiəddin Urməvi. Bakı: Ergün, 1995. 157 s.
31. Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi. XIII-XX əsrlər. Bakı: Elm, 1998. 583 s.
32. Səməd M. Səsin sehri varmış. Bakı: Azərbaycan, 1995. 152 s.
33. Vahabzadə B. Muğam. Seçilmiş əsərlər 11 c., Bakı, 1975.

### **На русском языке**

34. Абасова Э., Мамедов Н. – Художественная и социально-историческая функция азербайджанского мугама и сохранение его традиции. В сб.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент. ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981
35. Абасов А.С. – Проблемы истории, теории и методологии познания. Баку, изд-во «Ени несил», 2001.
36. Абаева А.С. – Культ гор и буддизм в Бурятии. Москва, изд-во «Наука», 1992.
37. Абдуллазаде Г.А. «Философская сущность азербайджанских мугамов» Язычи, 1983
38. Абдулла Б. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. Баку, «Элм», 1990.

- 39 Абрамова Н.Т. – Невербальные мыслительные акты в зеркале рационального сознания. Вопросы философии №7, 1997
- 40 Агаева С.Х. – Роль Абдульгадира Мараги В развитии музыкальной науки средневекового Востока. В сб.: Актуальные проблемы изучения музыкальной культуры стран Азии и Африки. Ташкент, ФАН, 1983
- 41 Агаева С.Х. – Теория мугама в трудах азербайджанских ученых – музыкантов XI11- XIУ в.в.. В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1981
- 42 Адамар Ж. – Исследования психологического процесса изобретения в области математики. М., «Наука», 1970.
- 43 Азизова Ф. – О взаимосвязи таджикских и индийских музыкальных традиций (на примере макама и раги) – В кн: Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент , ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1987
- 44 Алекперова Н. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Азербайджанское государственное издательство, Баку, 1995
- 45 Алекперова А. Хороводные танцы яллы нахичеванской зоны. Некоторые аспекты музыкальной культуры, разновидности и классификация танцев, мелодические и ритмические особенности. Автореф.дисс. на соиск.уч.степ.канд.искусств. Баку,1994.
- 46 Алексеев Н.А. – Шаманизм тюркоязычных народов Сибири Новосибирск, 1984.
- 47 Алибакиева Т. – Уйгурский мукам как музыкально-исторический феномен. В сб. Борбат и художественные традиции народов центральной и передней Азии: история и современность. Душанбе «Дониш»,1990
- 48 Алиева Н. – Музыкальная орнаментика в становлении мугамного тематизма. В кн. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1981
- 49 Аль – Газали – Воскрешение наук о вере. (Пер.с арабского). М. «Наука», ГРВЛ, 1978.
- 50 Аль-Фараби – Философские трактаты. Алма-Ата,1970.
- 51 Аманжол Б. Музыкальные традиции Тенгрианства Центрально Азиатский искусствоведческий журнал №1 (1) 2016, 62-74.
- 52 Аммар Фарух – Ладовые принципы арабской народной музыки. М. «Сов.комп.», 1984.
- 53 Архетипы и повторяемость. Санкт-Петербург, изд. «Алетейя», 1998.

- 54 Ауэрбах Э. Мимесис М., «Наука», 1976
- 55 Ахундов Д. – Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана. Баку, «Госиздат», 1981.
- 56 Бабаев Э. – Ритмика азербайджанского дастгяха. Баку, «Ишыг», 1990.
- 57 Бабаев Э. – Особенности ритмики в иракском макоме. В кн: Борбат и художественные традиции народов центральной и передней Азии: история и современность. Душанбе, «Дониш», 1990
- 58 Бергер Л.Г. – Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля. Ж. «Вопросы философии», 1994, №4
- 59 Бердяев Н.- Смысл истории. Опыт человеческой судьбы. Париж, 1969
- 60 Библер В.С. – Мышление как творчество. М. 1975.
- 61 Блинова С. – Человек. Духовность. Медитация. Ж. «Музыкальная академия», 1994, №1
- 62 Бор Н. – Атомная физика и человеческое познание М. «Наука», 1961.
- 63 Бойнс М. – Зороастрийцы Верования и обычаи. М., 1987.
- 64 Бунятзаде К. «Гасаввуф и мугам» Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама», 2009, 105
- 65 Васильева Л., Петер-Секс – Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле. Ж. «Иностранная литература», 1983, №9
- 66 Гаджибеков Уз. – Основы азербайджанской народной музыки. Баку, изд. «Азернешр» 1958
- 67 Герасимова И. – Природа живого и чувственный опыт. Ж. Вопросы философии, 1997, №8
- 68 Григорьева Т. – Японская художественная традиция. М. «Наука», 1979.
- 69 Григорьева Т. – Синергетика и Восток. Ж. Вопросы философии, 1996.
- 70 Гулиев А.Н. Принципы контрастности в музыкальной драматургии азербайджанского мугама Б. «Şərq – Qərb», 2009
- 71 Гумилев Л.Д. – Этногенез и биосфера Земли. Л. «Наука», 1979.
- 72 Гумилев Л.Д. –Тысячелетие вокруг Каспия. Б., «Азернешр» 1991.
- 73 Джами Абдурахман. Трактат о музыке , 1969.
- 74 Джани-заде Т.Хал-макам как принцип искусства макама // Су-физм в контексте мусульманской культуры. М., 1989
- 75 Джафар-заде И.М. – Следы древнейшей культуры человека на территории Азербайджана. Сб. статей по истории Азербайджана. Вып. 1, Баку, «Элм», 1949
- 76 Джафар-заде И.М. – Наскальные изображения Кобыстана. Труды института истории АН Азербайджана, т. X111, Б. 1968.

- 77 Джордания И.М. – Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Автореф. диссерт. на соис.уч.степени доктора искусств., Киев 1991
- 78 Джумаев А. – Ислам и музыка. Ж. Музыкальная академия, 1996, №3
- 79 Дирак П.А. – К созданию квантовой теории поля. М. «Наука», 1990.
- 80 Есипова М.В. – Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре. Ж. Вопросы философии, 1994. №6.
- 81 Есипова М.В. – Музыка Японии в исторических взаимодействиях. Ж. Музыкальная академия, 2001. № 5
- 82 Земцовский И.И. – Апология слуха. Ж. Музыкальная академия, 2002, № 2, с. 1
- 83 Иашвили М.В. – Учение И. Петриции об «Ертобай Шеколовбисай» и традиции грузинского многоголосия. В сб. Борбад и художественные традиции народов центральной и передней Азии: традиции и современность. Душанбе, «Дониш», 1990,
- 84 Имамутдинова З. – Музыка и культовые формы ислама Ж. Советская музыка, 1991, №11
- 85 Иорданский В.Б. – О едином ядре древних цивилизаций. Ж. Вопросы философии, 1998, №12
- 86 История азербайджанской музыки. Баку, изд-во «Маариф», 1992
- 87 Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках М.-Л., 1947.
- 88 Кандинский В. – О духовном в искусстве Л. «Наука», 1990.
- 89 Кароматов Ф.М., Элснер Ю. – Макам, маком. В кн: Музыка народов Азии и Африки, вып.4, М., «Сов.комп.», 1984
- 90 Лосев А.Ф. – Основной вопрос философии музыки. Ж. «Советская музыка», 1990, №12, с. 38
- 91 Лосев А.Ф. – Проблема символа. М., «Мысль», 1976.
- 92 Лосев А.Ф. – Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993.
- 93 Лосев А.Ф. – Хаос и структура. М., «Мысль», 1997.
- 94 Лотман Ю.М., Петров В.М. – Семиотика и искусствометрия. – Современные зарубежные исследования. М., 1972
- 95 Лотман Ю.М. – О метаязыке типологических описаний культуры – В сб. «Труды по знаковым системам», – 4. Тарту, 1969, с. 470.
- 96 Мамедова Р. – Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку, «Элм», 1987.
- 97 Мамедов Н. – Особенности мугама как жанра. В кн. Макомы, макамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978
- 98 Мартынов В. «Конец времени композиторов» / Послесл. Т. Чердынченко. — М.: Русский путь, 2002. – 296 с. ISBN: 5–85887–143–7

- 99 Мартынов В. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом. Ж. Советская музыка, 1991, №6, 40-41
- 100 Марутаев М.А. – О гармонии мира. Ж. Вопросы философии, 1994, № 6
- 101 Мехти Ниязи – Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого. Баку, 1996.
- 102 Морозов И.М. – Природа интуиции. Минск, Университетское, 1990.
- 103 Налимов В.В. – Размышления на философские темы. Ж. Вопросы философии, 1997, №10
- 104 Налимов В.В. – Вероятностная модель языка. М., «Наука», 1974.
- 105 Низами Гянджеви – Игбалнаме. Баку 1984
- 106 Низами Гянджеви – Сокровищница тайн. Баку, 1983.
- 107 Орлов Т. – Дерево жизни. Ж. Советская музыка, 2001, №9
- 108 Плахов Ю.Н. – О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции. В сб.: Макомы, макамы и современное композиторское творчество. Ташкент, ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1978, с. 42
- 109 Пухначев Ю.В. – Число и мысль. М., «Знание», вып. 4, 1981
- 110 Рахгава Р.Менон – Звуки индийской музыки. Путь к раге. Изд-во «Музыка», 1982.
- 111 Рене Генон – Кризис современного мира. М., «Мысль», 1992.
- 112 Топоров Н. – О числовых моделях в архаических текстах. В кн.: Структура текста М., «Наука», 1980.
- 113 Тифтикиди Н. – Особенности ритмической организации в музыке казахских кюев. В сб. Музыковедение, вып. 3, Алма-Ата, 1967
- 114 Тума Х.Х. – Об арабской музыке. В сб.: Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. М., «Сов.комп», 1987, 141-146.
- 115 Ульмасов Ф.А. О некоторых аспектах теории таджикской традиционной музыки. В сб.: Борбад, эпоха и традиция культуры. Душанбе, «Дониш», 1989.
- 116 Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана (на примере свадебных песен и траурных песнопений). Баку, «Элм», 1991.
- 117 Фархадова С. Муга – монодия как тип мышления. Баку, «Элм», 2001.
- 118 Фархадова С. Принцип неконкретного мышления как источник духовного знания. Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал. 2016, Т.2, №2, 14-23
- 119 Фархадова С. М. Процессуальность творческого познания-озарения как концептуальная основа мугам-дастгяха. Мугамоведение Азербайджана: проблемы, перспективы, Институт архитектуры и искусства НАНА, Баку, «Текнур», 2015, 254-273.

- 120 Фархадова С. М. Азербайджанская исполнительская традиция «ханенде» в исторической ретроспективе и современные тенденции ее развития. Материалы IV международного научного симпозиума «Мир мугама», Баку
- 121 Франкфорт Г., Уилсон Дж. – В предверии философии. Духовные искания древнего человека. М., «Наука», 1984.
- 122 Фромм Э. – Психоанализ и этика. М., «Наука», 199
- 123 Хамель П.М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку Классика-XXI, Россия, 2007.
- 124 Хазрат Инаят хан – Мистицизм звука. М., «Сфера», 1998
- 125 Хашимова А. Локальные разновидности двенадцати уйгурских мугамов. В сб.: Музыка народов Азии и Африки. М., «Сов.комп.» 1984, с. 149-160.
- 126 Хоружий С. Исихазм, Богочеловечество, ноогенез и немного о нашем обществе // Начала, 1992.
- 127 Чайтанья Дева Индийская музыка. М., «Музыка», 1980.
- 128 Челебиев Ф. И. Морфология дастгяха. Автореферат докт. диссертации. Санкт-Петербург, 2009.
- 129 Шамилова Г. – Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов. Авт. диссерт. канд. Москва, 1996.
- 130 Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания практики. Изд. дом «Композитор», Москва 2007.
- 131 Шукуров Ш.М. – Искусство и тайна. М., «Алетейа», 1999.

### На западно-европейском языке

- 132 Alberry A.S. – Doktrin of the Sufism. Cambridge, 1977.
- 133 Bake A. The music of India, in: The New – Oxford Univ. Press, 1961.
- 134 Beitrage sur traditionellen music Beriht u ber die Tagung des Nationalomitees der PPR in intenational Council for Traditional Music in Neustrelitz. 27-29 September 1989.
- 135 During I – The “imaginal” Dimension and Art of Iran. The World of Music. 1977.
- 136 During I. – La musique Iranienne Tradition and evolution P., 1984.
- 137 D’ Erlanger B. La musigue arabe, Tom Troisieme. Paris. Labrirrie orientale. Raul Genthner. !938.
- 138 Elsner I. Z Zum problem des makam. Acta musicological. 1974
- 139 Farhat H. The Dastgah Consept in Persian Music. Cambridge University press. 1990
- 140 Farhadova S.M. Conseptual content of the Azerbaijani mugam-dastgah as methodological basis for comparativ research into the traditional oriental cultur. AMEA-nın Məruzələri jür. Bakı-“Elm”, 2015, № 2, s. 120-124

- 141 Farhadova S.M. Conceptual content of the Azerbaijani mugam-dastgah as methodological basis for comparative research into the traditional oriental culture. AMEA-nın Məruzələr jurnalı. Bakı-“Elm”, 2015, № 2, s. 120-124
- 142 Farhadova S.M. The art of mugham and ashig as polis of knowledge and enlightenment, Proceedings of international musicological symposium “Space of mugham” 18-20 march, 2009.
- 143 Farmer H. G. Preface. X.B.R. D’Erlanger La musique arabe. Paris. 1938.
- 144 Farmer H.G. History of Arabian Music L.,1929
- 145 Farmer H.G. – A history of Arabian music to the X111 th century Lur ai CO, LTP, 1967. 46 griat Russill. Street, London, W.C.
- 146 Godvin J. Music, Mysticism and Magic. New York, 1987.
- 147 Joshi G Understanding Indian Classical Music. Bombay. 1977
- 148 Nasr S.H. Science and Civilization in Islam. Cambridge, 1968
- 149 Nasr S.H. Western Science and Asian Culture. New-Delhi,1976
- 150 Signell K. Makam. Modal Practice in Turkish Art Music N.Y. 1968.
- 151 Wrieth O. The modal system of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300-London oriental series.1978.

\*\*\*            \*\*\*            \*\*\*

*Kitab «MTM-İnnovation» MMC-də səhifələnmiş və çap olunmuşdur.*

*Nəşriyyat redaktoru – Əliş Mirzallı*  
*Texniki redaktor – Mətanət Qaraxanlı*  
*Kompyuter tərtibatı – Rüşət Vahidov*  
*Korrektor – Rita Müslümova*

Çapa imzalanıb: 26.02.2018.  
 Format: 60x90 1/16. Qarnitur: Times.  
 Ofset çap. Ofset kağızı. Həcmi: 14 ç.v. Tiraj: 300.

«MTM-İnnovation» MMC  
 Az 1014, Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b  
 Tel./faks 596 21 44