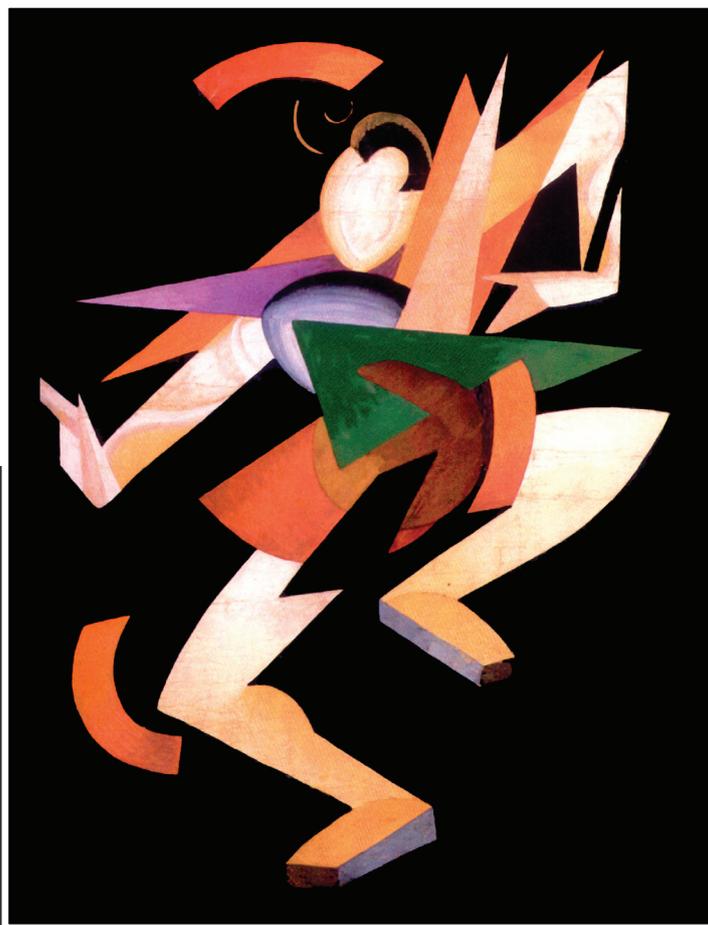




УНИВЕРСИТЕТ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

РИТМ И ДВИЖЕНИЕ



ПРОЕКТ АГА ХАНА “ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ”



УНИВЕРСИТЕТ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

РИТМ И ДВИЖЕНИЕ

ПРОЕКТ АГА ХАНА “ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ”

БИШКЕК, ДУШАНБЕ, АЛМАТЫ

2011

РАЗРАБОТЧИКИ УЧЕБНЫХ МАТЕРИАЛОВ

- Кешавджи Рафик *Антропология (США)*
 Алибай Шираз *Архитектура (США)*
 Абдуллаев Камол *История (Таджикистан)*
 Авербуш Брайн *Ближне-восточные языки и цивилизации (США)*
- Алимардонов Амрияздон *Востоковедение (Таджикистан)*
 Алимбаев Абдурахман *Литература (Кыргызстан)*
 Ахтамова Мунира *Филология (Таджикистан)*
 Аюпов Нурмагамбет *Философия (Казахстан)*
 Бекер Норма Джо *Социальные и политические науки (США)*
 Бекзода Комил *Философия (Таджикистан)*
 Билялова Гульмира *Философия, религия (Казахстан)*
 Биман Виллиам *Антропология (США)*
 Ватаншоев Олимшо *Международное образование и развитие (Таджикистан)*
 Гиёев Курбон *Социальные науки (Таджикистан)*
 Джонбобоев Сунатулло *Философия (Таджикистан)*
 Джураев Абдурахим *Культурология (Таджикистан)*
 Диноршоев Мусо *Консультант, философия (Таджикистан)*
 Доолбекова Жылдыз *Политология (Кыргызстан)*
 Зиёев Хуршед *История философии (Таджикистан)*
 Иваненко Виктория *Преподаватель английского языка (Таджикистан)*
 Идиев Хайриддин *Социальные науки (Таджикистан)*
 Имомов Шарофиддин *История и международные отношения (Таджикистан)*
 Кармали Сакина *Этика (Великобритания)*
 Киш Аннамария *Социальная антропология (Венгрия)*
 Курбонхонов Обидхон *Социология (Таджикистан)*
 Лоди Ясмин *Политическая философия (Индия)*
 Мамадамбарова Шарофат *Литература и ассесмент (Таджикистан)*
 Махкамова Светлана *Литература (Таджикистан)*
 Махмаджанова Фируза *Философия (Таджикистан)*
 Махмадхаджаев Ахмаджан *Философия (Таджикистан)*
 Межуев Вадим *Консультант, Философия культуры (Россия)*
 Миршакар Акмал *Искусство – живопись (Таджикистан)*
 Музаффар Мухаммад Али *Антропология и психология (Таджикистан)*
- Мухаматкулов Акрам *Политические науки (Узбекистан)*
 Наботов Зайниддин *Теология (Таджикистан)*
 Назариев Рамазан *История философии (Таджикистан)*
 О'Коннел Джон *Музыкология (Великобритания)*
 Олимов Кароматулло *Философские традиции Востока (Таджикистан)*
 Паринова Ольга *Филология (Таджикистан)*
 Пауел Шарон *Международное образование (США)*
 Пулатова Лола *Искусство – музыка (Таджикистан)*
 Рахимов Мухсин *Философия и психология (Таджикистан)*
 Рахимов Садулло *Киноведение (Таджикистан)*
 Рузадоров Мухаббатшо *Социология (Таджикистан)*
 Саъдуллоев Мадисо *Философия (Таджикистан)*
 Содатсайров Эрадж *Политические науки (Таджикистан)*
 Спектор Александра *Филология (Таджикистан)*
 Степанянц Мариэтта *Консультант, Философские традиции Востока (Россия)*
 Сулайманов Жоомарт *Философия и экология (Кыргызстан)*
 Таджиматов Санджарбек *Этнология и этнография (Кыргызстан)*
 Томсон Чад *Социальные и политические науки (Канада)*
 Турсун-заде Фируза *Эстетика (Таджикистан)*
 Файзуллаева Мохира *Политические науки (Таджикистан)*
 Халилов Мердан *Экономика и бизнес (Туркменистан)*
 Хамон Макс *История (Канада)*
 Хафизова Наталья *Политические науки (Таджикистан)*
 Холл Майкл *Исламоведение (США)*
 Шамолов Абдувахид *Философия (Таджикистан)*
 Шарипов Мехмоншо *Исламоведение (Таджикистан)*
 Шозимов Пулат *Социальные науки (Таджикистан)*
 Шоисматуллаев Шонозар *Социология (Таджикистан)*
 Эльбоев Хамза *Культурология (Таджикистан)*
 Рахимова Самира *Права человека (Таджикистан)*
 Душанбиева Мавджигул *Антропология и культура (Таджикистан)*
 Алифбекова Марифат *Образование (Таджикистан)*
 Калонов Аджамшо *Политические науки (Таджикистан)*
 Ибодов Махмадулло *Философия (Таджикистан)*

Изображение на обложке: Нижинская «В страхе», 1919, Вадим Меллер

Дизайнеры: Михаил Романюк, Мансур Ходжибобоев, Амир Исаев

С благодарностью принимается помощь Траста (Фонда) Ага Хана по культуре.

Ответственность за идеи, изложенные в данном учебнике, лежит исключительно на его авторах, а их публикация не подразумевает ответственность Университета Центральной Азии.

Репродукция и передача любых опубликованных материалов по системе автоматического поиска информации или с помощью иных средств без разрешения владельца издательского права запрещена.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящее время Центральная Азия претерпевает глубокие культурные изменения. Появляются новые основы для развития самобытности, поскольку получившие в недавнем прошлом независимость государства сталкиваются с более глобальными экономическими и политическими трудностями. Народы Центральной Азии черпают вдохновение из своего прошлого и ищут поддержки в построении новой системы ценностей, которая была бы основана на богатых традициях данных обществ. Ученые, преподаватели ощущают острую необходимость проявления инициатив в развитии более глубокого понимания этических вопросов и вопроса нравственного выбора, который встает перед обществом. Отвечая этим нуждам Траст (Фонд) Ага Хана по Культуре учредил в 1997 году Проект Ага Хана «Человековедение» (ПАХЧ). В 2007 году ПАХЧ вошел в состав Университета Центральной Азии (УЦА). Сам УЦА был учрежден в 2000 году в качестве международной организации по образованию. Учредителями УЦА явились республики Казахстан, Кыргызстан и Таджикистан, а также Его Величество Ага Хан IV.

Проект Ага Хана «Человековедение» продвигает плюрализм в идеях, культурах и народах, иницируя и поддерживая разработку и внедрение ориентированного на студентов междисциплинарного материала по гуманитарным наукам, развитие навыков педагогического и профессионального мастерства преподавателей центральноазиатских университетов и общественных социально-ориентированных проектов. ПАХЧ создает мосты между общинами и обществами в центральноазиатском регионе и помогает гражданам Центральной Азии обмениваться своими традициями и устанавливать связи и взаимоотношения с внешним миром.

Признание достоинств и понимание всей широты своего культурного наследия даст возможность народам Центральной Азии определить те аспекты, которые позволят им приспособиться к быстрым изменениям. Центральная Азия подвергалась влиянию множества культур, включая буддийскую, китайскую, греческую, индийскую, древнеиранскую, исламскую, еврейскую, монгольскую, русскую, турецкую и зороастрийскую. Нельзя недооценивать влияние недавнего советского опыта на формирование ценностей и самосознания. В любом случае студенты могут развить навыки критического мышления, которые помогут им понять всё многообразие внутри каждой отдельной культуры и сходства между различными культурами.

Преподаватели университетов-партнеров Казахстана, Кыргызстана и Таджикистана прошли специальное обучение методам проведения курсов проекта, оценки учебных материалов, координирования студенческих проектов и проведения последующих преподавательских тренингов. Студенты знакомятся с различными источниками и жанрами посредством различных методов работы на занятиях, разработанных для осуществления активного обучения, помогающих студентам прийти к собственному критическому и глубокому пониманию основных вопросов.

Учебный материал ПАХЧ разрабатывался, апробировался и корректировался в течение десяти лет. Апробация учебных материалов проходила в аудиториях университетов-партнеров с использованием метода обучения, при котором в центре находится студент. В итоге материал был рассмотрен двумя группами международных ученых и завершен в 2008 году с учетом их предложений.

Окончательная версия восьми курсов, составляющих учебный материал ПАХЧ, будет широко распространяться среди университетов. Курсы достаточно гибкие, их можно преподавать при разных обстоятельствах. Они могут быть использованы в тех среднеобразовательных школах, где пилотный проект уже начат, и участниками данных курсов могут являться учащиеся старших классов. Каждое учебное заведение имеет свои запросы и ожидания, поэтому мы предлагаем преподавателям адаптировать материал курсов в соответствии с особенностями аудиторий и требованиями студентов. Подобная творческая адаптация создает базу для образования, основанного на развитии критического мышления, являясь важным шагом в привлечении центральноазиатских студентов к решению проблем их регионов.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	1
Введение	5
ГЛАВА 1	
ИСТОКИ И ИСТОЧНИКИ	7
Кейс - стади	
Ахмет Жубанов. Курмангазы	9
Фильм	
Наджиб Мирза. Фалак - Песнь Души	25
Текст	
Шерил Л. Кейс. Корни и стилистические основы традиции музыки рэп.....	27
Джеймс Велдон Джонсон. Книги американских негритянских духовных гимнов	45
Руми. Песня флейты.....	49
Амнос Шилоа. Ислам и Музыка: идеологические предпосылки	51
ГЛАВА 2	
ДУХ МУЗЫКИ.....	59
Кейс - стади	
Лев Толстой. Крейцерова соната	61
Фильм	
Благородный Манас	65
Текст	
Талантаалы Бакчиев. Священный Зов. Мнемоническое творчество Джомокчу	67
Акыны и манасчи-создатели и хранители духовной культуры кыргызского народа.....	73
Л. С. Выготский. Психология искусства.....	79
Юссеф Раха. Умм-культум: символ нации	87

ГЛАВА 3

МУЗЫКА КАК УГРОЗА.....	95
-------------------------------	-----------

Кейс - стади

Йозеф Шкворецкий. Красная музыка	97
--	----

Фильм

Рок-звезда и муллы	109
--------------------------	-----

Текст

Чингиз Айтматов. Рассказ о Раймалы-ага.....	111
Теодор В. Адорно. Вечная мода - джаз, призмы	115
Международная свобода обмена выражениями (IFEX): запрещенная музыка	119
Робин Денселоу. “Меня приняли в штыки и назвали предателем” (интервью с Халидом).....	123

ГЛАВА 4

МУЗЫКА, ТАНЕЦ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ	129
---	------------

Кейс - стади

Хазрат Инайят Хан.....	131
------------------------	-----

Фильм

Мистический Иран - неведомый мир.....	137
---------------------------------------	-----

Текст

Ихван Ус-Сафа. О музыке	139
Вирджиния Даниелсон. Артисты и антрепренеры: женщины-певицы в Каире в 1920-х годах	145
Майкл Т. Бертран. Забытые корни рок революции. Жизненный путь, рок и Элвис	151
Афганский Элвис. Жизнь и смерть «афганского Элвиса» – Ахмада Захира	157
Петр Челковский. С незапамятных времен: тазийя – всеобщая драма	159

ГЛАВА 5

ТАНЕЦ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ 169

Кейс - стади

Барбара О'Коннор. Босоногая танцовщица (История жизни Айседоры Дункан) 171

Фильм

Танцы в платьях с длинными рукавами 177

Текст

Низам Нурджанов. Танцовщицы 179

Джудит Линн Ханна. Танец, секс и гендер..... 193

Саломе. Интервью с Сухайлой Салимпур 205

Сьюзан Мэннинг. Современный танец, негритянский танец. Раса в движении..... 213

ГЛАВА 6

ГЛОБАЛЬНАЯ МУЗЫКА И СОВРЕМЕННЫЕ ТРАДИЦИИ 223

Фильм

Священные традиции в священных местах 225

Текст

Тед Сведенберг. Наташа Атлас: живой сектор Газа..... 227

Теодор Левин. Замороженная музыка 237

Мухаммед Тахир. Туркменская музыка проигрывает хип-хопу 243

ВВЕДЕНИЕ

В данном курсе мы обсудим вопросы, которые касаются ритма и движения. Общеизвестно, что ритм и движение являются универсальными формами бытия и человеческого выражения. Но какая роль отводится этому феномену в жизни людей и изучении гуманитарных наук? Данный курс нацелен на исследование того огромного влияния музыки, которое она оказала и оказывает на формирование человеческого общества и истории. Основной же целью этого курса является ознакомление с музыкой и искусством танца как важными составляющими дисциплинами в гуманитарных науках, а также обсуждение основных идей, связанных с эстетикой искусства. Очевидно, необходимо признать тот факт, что музыка и танец являются частью всеобщего человеческого искусства, а не только тех видов исполнительных искусств, к которым они относятся. Более того, понятно, что музыка и искусство танца являются естественными аспектами нашей ежедневной жизни. Поэтому мы проведем анализ общего влияния искусства на всемирную историю, а также его частного влияния на общественную, политическую, духовную и личную жизнь отдельного человека.

Мы рассмотрим музыку, как культурный «артефакт» (т.е. продукт, изготовленный людьми), и исследуем значение этого понятия. В социальном контексте культура и ее «артефакты» имеют динамический характер. Мы будем изучать динамический характер музыки и танца через историю разных мировых культур, а также через различные сферы человеческой жизни. Приведенные здесь тексты ознакомят вас с истоками, природой и сущностью музыки и танца.

Все предлагаемые в данном курсе материалы отобраны из разных культур и цивилизаций (Европа, Америка, Россия, некоторые мусульманские страны, Индия и др.), которые имели прямое или косвенное отношение к истории и современной жизни Центральной Азии. Опыта трех или четырех цивилизаций достаточно, чтобы помочь нам понять схожесть и различия в традициях, различных мировоззрениях и перспективах, относящихся к музыке. Представление образцов таких разных взглядов имеет большое значение в развитии навыков критического, аналитического и независимого мышления, а также учит уважать разные мнения и культуры. В центре внимания наших исследований находятся общество и культура Центральной Азии, и поэтому каждая глава включает один или два этномузыкальных примера из Центральной Азии, представленных в визуальной, музыкальной или письменной форме.

Уникальность данного курса заключается в особом подходе к изучению музыки и танца, а рассуждения, вытекающие из текстов и курса, соединяют различные аспекты и взгляды: современные, исторические, теоретические и практические. При прохождении данного курса студенты должны будут установить связи между традиционной и современной музыкой и, не ограничиваясь только прослушиванием музыки, помнить о междисциплинарном подходе, применяемом при изучении гуманитарных наук, а также применять творческий подход при ознакомлении с философскими, психологическими, историческими и социологическими материалами о музыке и танце.

Рассмотрим архитектуру курса «Ритм и движение». Курс состоит из шести глав. Первая глава рассматривает истоки (корни) музыки, которые оказали влияние на современную культуру Центральной Азии. Глава начинается с музыкального путешествия в казахские степи и ознакомления с народным музыкальным жанром «кюй». Далее рассматривается таджикская народная музыка - фалак, а за ней изучение истоков и традиций рэпа, которые мы можем найти в африканских и карибских культурных выражениях, в свою очередь приведших к появлению такого музыкального направления как «хип-хоп». Глава завершается поиском места и легитимности музыки в исламских текстах и в основах ислама.

Во второй главе рассматриваются дух музыки и роль сновидений и откровений в эпических музыкальных представлениях (Манас). Далее следует текст об искусстве и психоанализе, т.е. о влиянии музыки на людей и о роли социальной среды в этом процессе.

Третья глава посвящена анализу взаимоотношений между разнообразной музыкой (джаз, рок, блюз, традиционная песня и т.д.) и обществом, политикой, религиозными лидерами и традицией. Эта глава знакомит студентов и с таким пониманием музыки, при котором она рассматривается как угроза, обладающая «потенциальной» силой, способной привести к разложению существующего политического, религиозного и культурного строя.

В четвертой главе внимание обращается на два явления – музыку и танец как способ выражения человеческого состояния. Она начинается с обсуждения «космических» и магических функций музыки во вселенной и в человеческой душе в соответствии с учениями современных мыслителей. Здесь же приведены теоретические рассуждения о концептуализации человеческих тел с помощью политических и культурных теорий, а также роли музыки в мистическом танце «зикр». Далее анализируются жизнь каирских певиц, американский рок-н-ролл и афганская поп-музыка. Данная глава завершается обсуждением «тазийя» - всеобщей драмы религиозного музыкального наследия.

Пятая глава посвящена танцу как особому явлению. Она включает вопросы о том, как человеческое тело и танец могут стать инструментами красоты, какова роль танца в традиционных обществах (на примере успеха и трагедии танцоров, служивших правителям Бухары), разнообразия танцевальных форм в соседних странах (Тибет, Китай), а также отношение танца к движению рабочих. В этой главе поднимаются важные вопросы относительно расы, гендера и идентичности.

Шестая глава готовит основу для более глубоких современных обсуждений глобальной музыки и современных традиций, помогает в оценке и переосмыслении роли музыки и танца в нашей жизни.

Все тексты и материалы нацелены на подход к музыке и танцу не как к части профессионального или элитарного дискурса, а как к части повседневной жизни человека. Музыка, имеющая этические и моральные стороны, ценится не только как искусство, но и как человеческое действие.

Данный курс позволит читателю свободно анализировать существующие музыкальные формы, группы и ансамбли, а также рассмотреть господствующие культурные, традиционные и политические взгляды по вопросам профессионального или местного музыкального исполнения, самовыражения и ответственность музыкантов перед обществом. Мы уделим особое внимание месту музыки в социальной истории и ее связям с расой, творчеством, политикой, гендером и субкультурами. Студентам будет предложено письменно изложить свои соображения по следующим основным вопросам: каким образом искусство, в особенности, музыка и танец, отражает уровень развития общества, традиции и политику? Как они (положительно/отрицательно) влияют на общество, культуру и историю? После прочтения текстов и прослушивания музыки, вам необходимо будет определить свой взгляд на роль музыки как формы социального выражения.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОКИ И ИСТОЧНИКИ

7

ВВЕДЕНИЕ

Источники ... Что мы подразумеваем под этим словом? Не попытаемся ли нам провести «археологическое исследование» музыки? Действительно, трудно ответить на вопрос, когда и где впервые в истории человечества зародились музыка и танец. Более того, может показаться, что подобный вопрос не имеет смысла, т.к. ритм и движение существовали с самого начала времен. Таким образом, когда мы обсуждаем «источники», мы не проводим исторических исследований, а обсуждаем источники определенных музыкальных жанров, стилей, типов популярной музыки, которые существуют на современной мировой музыкальной сцене. В этой главе мы поговорим и о динамике культуры, которая обнаруживает себя в музыке, и обсудим ее. Очевидно, что музыка, как общий культурный **артефакт**, проходит через время и место и непрерывно **трансформируется**, отталкиваясь от этих категорий, связываясь с разными людьми и их культурами. Безусловно, роль музыки в жизни человека велика. Используя язык символов, мы можем сказать, что музыка помогла душе войти в тело.

Ссылаясь на мнения религиозных ученых и современных этномузыковедов, мы также обсудим вопрос о роли музыки в исламской культуре. Вопросы, которые будут затронуты нами, следующие: существуют ли какие-то запреты на музыку в исламе со времени его появления? Есть ли какие-либо возражения со стороны мусульман относительно роли музыки в целом? Как другие культуры рассматривают музыку? Какова роль воображения, фантазии и вдохновения в происхождении музыки?

Рассматривая пример стиля рэп на Западе, автор текста с разных точек зрения исследует его корни. И одна из них заключается в том, что музыка стиля рэп - это слияние двух культурных выражений: африканского и карибского. В тексте также прослеживается развитие музыки в истории, рассматриваются все изменения, адаптация её и прогрессивное начало при взаимодействии двух и более культур. Например, как музыка западноафриканских исламских сообществ адаптируется в мировой современной музыке? Может ли она рассматриваться, как хип-хоп, истоки которого мы находим в Северной Америке? Влияет ли она на другие музыкальные направления?

Что мы можем сказать об источниках традиционной музыки? Есть ли у каждого музыкального произведения своя история, корни? Попытка ответить на эти вопросы будет сделана посредством обсуждения документальной драмы о Курмангазы, известном исполнителе кюев из Казахстана, и просмотра фильма «Фалак» об

Артефакт (лат. arte - искусственный + factus - сделанный) -

- 1) искусственное образование, объект; нечто искусственное, неприродное;
- 2) образование, возникшее в исследуемом объекте вследствие эксперимента (порожденный экспериментом)

Трансформироваться - преобразовываться, видоизменяться

Кюй - популярная инструментальная музыка казахских степей

истории популярной, преимущественно горной музыки Таджикистана. Нам также предстоит ответить на вопрос: какая существует разница между фалаком и **кюем** в выражении условий человеческого существования в Центральной Азии? Отражают ли они в себе окружающую природу - горы и степи? Являются ли они порождением кочевого или оседлого образа жизни в Центральной Азии?

Кроме того, в этом курсе нам предстоит обсудить, какое место занимает музыка в жизни различных народов и каковы взгляды религиозных служителей на тот или иной источник национальной музыки.

Поиск корней музыки и танца не является единственной целью данного курса. Мы предлагаем изучать музыку и танец не только эпистемологически (познавательно), но и попытаться выявить их связи с современной реальной жизнью людей, остановиться на тех дискуссиях, которые музыка и танец вызывают сегодня.



ТОРЖЕСТВЕННАЯ МУЗЫКА

АХМЕТ ЖУБАНОВ. КУРМАНГАЗЫ

Автор данного текста Ахмет Жубанов – современный казахский этномузыковед, написавший серию рассказов о степных исполнителях музыки, начиная с древнейшего периода казахской истории и вплоть до 20 века. В представленном здесь рассказе автор описывает историю жизни Курмангазы Сагирбаева, знаменитого казахского исполнителя музыки «кюй» XIX века, который преследовался царским режимом и местными казахскими феодальными правителями из-за антимонархической и диссидентской направленности своих песен. Кюй - это казахская народная инструментальная музыка, которая традиционно создавалась одним человеком - поэтом, композитором и певцом одновременно. Кюй писался по специальному случаю и передавался в устной форме от поколения к поколению. Курмангазы был певцом протеста, защитником справедливости, посвятившим свою жизнь борьбе с социальной несправедливостью. Он помогал обычным людям, защищал их жизнь и права. Из-за своего свободолюбивого характера и бунтарского духа народный певец Курмангазы неоднократно попадал в тюрьму, но никогда не переставал сочинять кюи, отражающие реальную действительность, стремления и мечты своего народа.

В предлагаемом тексте рассказывается о роли музыки в степной кочевой культуре, бросающей вызов чиновникам, пытающимся ограничить деятельность певца и изолировать его от общества с той целью, чтобы он не мог оказывать влияние на него.



[...]

Во второй половине тридцатых годов девятнадцатого века в Букеевской орде произошло большое народное восстание под руководством Исатая Тайманова против хана Джангира. Карательный отряд под командованием Гека и отряд Уральского казачьего войска, посланные на помощь Джангиру, жестоко расправились с восставшими, плохо вооруженными массами, а предводитель их, Исатай Тайманов, был убит.

Род Кзыл-Курт, откуда происходит Курмангазы, целиком выступал на стороне Тайманова и долгое время после поражения восстания не хотел склонить головы перед ханскими и царскими ставленниками. Этот род особенно жестоко преследовался властями. Правители рода, имевшие непосредственные связи с ханом, смотрели с подозрением даже на старшин этого рода. Курмангазы-джигит, рано почувствовавший на себе тяжесть эксплуатации, не оставался равнодушным свидетелем этих событий. Народное предание говорит о том, будто бы он принимал активное участие в восстании. Эта версия маловероятна, так как Курмангазы тогда был слишком молод. Во всяком случае, он, конечно, сочувствовал вожакам восстания и в своих произведениях воспевал Тайманова и его соратников. Поэтому Курмангазы и оставался всю жизнь под наблюдением Временного Совета по управлению Букеевской ордой, астраханских губернских следственных органов и оренбургского генерал-губернатора.

Угон коня из байского табуна дал повод занести Курмангазы в черные списки конокрадов — барымтачей, как тогда именовали бунтарей-одиночек, хотя бы

Диссидентский -

не согласный с господствующей идеологией в стране, обществе; инакомыслящий

Орда -

государство, союз племен у древних тюркских народов

на малую долю не согласных с так называемым “обычным правом” — весьма гибким юридическим орудием в руках властителей казахского аула: баев, мулл, казиев. Боявшиеся самого слова “бунт” или “бунтарь”, царские ставленники охотно подводили всех нарушителей спокойствия под категорию конокрадов, так как это развязывало им руки для объявления розыска и одновременно **компрометировало** “преступника” в глазах населения. В архивных документах того времени часто встречаются материалы об угоне коней и другого скота у баев, чиновников или из табунов, принадлежавших мечетям, — не с целью ограбления, а как месть за какую-либо несправедливость: отчуждение земли, оскорбление и т. п. Курмангазы, всю жизнь не ладивший с начальством и раздражавший власть имущих своими музыкальными выступлениями, возбуждавшими народ, а также и актами своевольной мести обидчикам, понятно, не один раз побывал в тюрьме, о чем свидетельствуют Затаевич и Дина Нурпеисова.

Первые сочинения Курмангазы относятся к концу тридцатых годов девятнадцатого столетия. Одним из известных нам кюев начального периода его творчества был «Кишкентай», что в переводе на русский язык означает – «меньшой», «малый». По рассказу У. Кабигожина, сообщившего нам этот күй, Курмангазы посвящает его боевым делам Исатая от имени «младшего брата – старшему брату – народному герою». Это первое произведение Курмангазы сочинено им, видимо, под влиянием кюя «Сырыс сазы» («Думы Сырыма»), который он неоднократно слышал от Узака, исполнявшего этот күй и сопровождавшего его рассказом о восстании трудящихся казахов и вожде восставших – Сырыме Датове. Курмангазы повествует в своем кюе о трагической участи героев, утверждая в то же время бессмертие подвига.

Күй «Кишкентай», повествующий о героических днях борьбы за свободу, отличается удивительной стройностью формы и требует **виртуозного** мастерства исполнения. По сложности и отшлифованности этот күй можно было бы отнести и к более позднему периоду творчества Курмангазы. Своего рода эпиграфом к «Кишкентаю» могло служить двустишие, сочиненное Курмангазы несколько позднее и записанное нами из уст его последователей:

*Исатай и Махамбет,
Разве вы умерли? – Нет!*

Своеобразно вступление кюя: на одной второй струне домбры, сдержанно и строго, в характере эпического сказа, звучит мотив затаенной скорби. Внешне это вступление похоже на вокальные вступления без слов, которыми казахские жырши (сказители) предваряли начало длинного повествования. Этот продолжительный, напевный возглас – зачин – служил своего рода эмоциональной подготовкой исполнителя и слушателей к предстоящей **импровизации**, а иногда использовался и как затяжка времени для его обдумывания. Мотивы глубокого эпического раздумья чередуются в кюе с драматической темой борьбы. Движение постепенно ускоряется, перемещается в верхний регистр домбры. Сила звучания инструмента нарастает (домбрист приподнимает локоть. Прием этот заменяет на домбре правую педаль фортепиано), одновременно изменяется и характер музыки: она делается светлой и радостной, как надежда. В конце кюя снова проходит тема суровой скорби, и күй завершается как бы трагическим реквиемом павшему батыру.

Курмангазы посвятил свое первое произведение теме народной борьбы не случайно. Детство его прошло в горести и лишениях, в стране, пронизанной сложными

Компрометировать - вредить репутации, добродетели имени кого-либо, выставлять в неблагоприятном свете; порочить

Виртуозный - искусный, мастерский, доведенный до совершенства

Импровизация - создание чего-либо (напр. стихотворения, музыки) без предварительной подготовки, на ходу, во время исполнения

общественными противоречиями, и потому весь жизненный путь Курмангазы от колыбели до могилы не был усеян цветами. Здесь и раздоры в семье между отцом Сагырбаем и матерью Алкой по поводу будущности сына, и необычное в быту того времени поведение Курмангазы, вызвавшее разноречивые толки сперва в родном ауле, а позднее и по всей округе, и смена рыжего вола на байского коня, и пастушьего кнута - на домбру. И всё это - толчок к осмыслению необходимости борьбы за правду, и как результат - наречение его именем «кюйши». Глубоко осознав тяжелую участь своего народа, находившегося под двойным гнетом царизма и местной ханской знати, став свидетелем гибели народных героев – Тайманова и Утемисова, Курмангазы не мог не запечатлеть в звуках домбры кровавые события своего времени. Так совершил он свой первый шаг в сочинении музыки, таков был творческий взмах его молодых крыльев, сразу увлекший его в сферу общественно значимых событий. Так его первое музыкальное произведение, впитавшее в себя горе и гнев восстания под предводительством Тайманова, с небывалой силой отразило народные чаяния и надежды.

В этот период Курмангазы создает множество новых кюев, вдохновленных многообразной жизнью народа, его мечтами о лучшей доле. Характерен в этом отношении кюй «Балбыраун» («Изящный»). Кюи под названием «Балбыраун» встречаются во всех уголках Казахстана, причем они исполняются не только на домбре, но и на кобызе, и на сыбызгы. Но Курмангазы создал «Балбыраун» в танцевальном ритме, и весь, от начала до конца, он представляет собою радостно-взволнованное движение, напоминающее о праздничных играх, а может быть, - и танцах аульной молодежи. Нам кажется не случайным, что в наши дни кюй «Балбыраун» используется композиторами и как основа для **скерцо** к симфонии, и для виртуозных танцевальных номеров в операх, и в инструментальных концертах. Музыка «Балбырауна» очень активна, стремительна, задорна. Очевидно, Курмангазы сам был участником веселых праздников, подобных изображенному в этой пьесе, а может быть, и центром внимания на них.

К этому же периоду творчества Курмангазы, должно быть, относится кюй «Бас Акжелен» («Начальный Акжелен»). Под названием «Акжелен» в народе бытует кюй малой формы, носящий веселый, жизнерадостный характер. Этот кюй донес до нас известный домбрист Мурат Ускембаев. По его словам, в конце первой половины прошлого века в Хиве было большое торжество, в котором принимали участие узбеки, туркмены, казахи и представители других народов Средней Азии, и состоялось состязание лучших домбристов и дутаристов. На этом празднестве казахский кюйши по имени Лекер исполнил кюй «Бас Акжелен», который он назвал кюем Курмангазы. Отец Мурата – выдающийся домбрист Ускембаев, присутствовавший на этом состязании домбристов, тут же перенял кюй и распространил его на весь Мангышлак. Кюй этот, свежий и мелодичный, не соотносим ни с одним из известных, и обстоятельства его создания до сих пор остаются невыясненными.



МУЗЫКАНТЫ

Скерцо -

небольшая музыкальная пьеса или часть большого музыкального произведения в живом, стремительном темпе

Память народная хранит поэтические предания о происхождении кюев Курмангазы. Рассказывают, например, что он однажды посетил некоего человека из рода Адай (ответвление рода Байулы) и, войдя в его кибитку, увидел висящую на кереге домбру. Сняв ее, он перестроил инструмент по-своему и снова повесил на место. В это время вошла дочь хозяина и, взяв домбру, заметила, что кто-то трогал ее. “Кто играл на моей домбре?” — спросила она. — “Не знаю, возможно, наш гость”, — ответил отец, указывая взглядом на сидевшего молча Курмангазы. Тогда девушка присела и сыграла незнакомый композитору кюй. “Светик мой, — заговорил Курмангазы, — то, что ты сыграла, никуда не годится!” И, взяв из рук девушки домбру, сыграл свой кюй “Серпер” (“Порыв”). Прославленная в своей округе домбристка, девушка Ак-Мадай, была поражена мастерством незнакомца, а хозяева дома, признав в нем прославленного кюйши, упросили погостить у них и несколько дней наслаждались его игрою. Предание говорит также о том, что Курмангазы, польщенный вниманием девушки, посвятил ей кюй, который в народе получил название “Адай”, или “Адай-кыз” (“Девушка из рода Адай”).

Кюй “Серпер” был впервые записан и опубликован известным русским музыкальным этнографом Затаевичем. “Несомненно, лучший из всех кюев Курмангазы, — пишет А. Затаевич о “Серпере”, — и один из лучших во всей, приведенной в настоящем труде, коллекции. Удивительно стройное и планомерно развивающееся народное “скерцо”, и даже — с кодой. Маленький шедевр двухголосия со смелым использованием интервала секунды, и при всем этом — типичнейшая казахская музыка!”

... Затаевич дал вполне объективную оценку варианту “Серпера”, записанному им самим. Однако, кроме этого варианта, есть и другие — записанные от последователей и учеников Курмангазы. Эти варианты более совершенны, чем “Серпер”, записанный Затаевичем, по форме и богаты по технике исполнения. Среди них особенно выделяется вариант, сообщенный Кабигожиним. Этот “Серпер” отличается большим масштабом, разнообразием **метроритма** и динамических оттенков, а также совершенно оригинальными приемами исполнения. По словам Кабигожина, “Серпер” посвящен вольнолюбивому порыву, силе народа, который, как натянутый лук, неизбежно выпрямится, как бы его ни сгибали, и не покорится. Содержание “Серпера” можно определить словами самого Курмангазы: “Нет, не сдастся никогда Курмангазы и не склонит перед судьбою головы”. Курмангазы-джигит, вышедший из народа, был вправе отождествлять себя с народом, с которым у него, как гласит поговорка, были “смешаны пот и кровь”.

Есть и другая версия сочинения кюя “Серпер”, исходящая от одного из любимых учеников Курмангазы — Ергалия Ещанова. По этой версии, Курмангазы сочинил кюй “Серпер” тогда, когда ездил в Мангышлак. Он посвятил его своему любимому коню Аксур-ату, не знающему усталости, его крепкой стати, доброму нраву, резвому бегу. Разумеется, это символ, в котором выражен доблестный характер истинного джигита, стойкого и неутомимого в достижении своей цели, как Аксур-ат. Так или иначе, кюй этот, безусловно, имеет серьезное общественно значимое содержание. В варианте Кабигожина, ныне наиболее распространенном в Казахстане, уже само начало кюя предвещает большую силу и размах в дальнейшем развитии, а мелодию на одной струне домбры (что встречается только у Курмангазы), бурно развивающуюся и увенчанную яркой кульминацией, можно было бы назвать песнью победы. Она так рельефна, сильна, стремительна, что сразу покоряет внимание и волю слушателя. По своей ритмо-метрической организации она похожа на распространенные в народе песни всадника, встречающего восход или закат солнца

на коне. Эта песня повторяется несколько раз на протяжении всего кюя, играя роль **рефрена**, который делит кюй на несколько частей. В отличие от варианта Затаевича, здесь каждая часть внутренне совершенно отлична от других, говорит об особом, своем. Здесь слышится и песнь победы, и топот коней, и погоня, и бой. Кюй имеет несколько волн, заканчивающихся **кульминациями**. Очень характерно и выразительно использование интервала секунды, отмеченное у Курмангазы еще Затаевичем. Думается, что если бы вариант Кабигожина услышал Затаевич, он сумел бы достойно оценить это выдающееся музыкальное произведение.

Доходчивость идейного содержания кюев Курмангазы, их возбуждающее влияние на народ, как уже говорилось, настораживало ханских ставленников и царских чиновников. [...]

Рассказывают, что во время одной из своих поездок профессиональный кюйши Курмангазы попал в аул бая Акшока во время свадьбы его дочери. В пылу веселья, увлекшись, Курмангазы забыл о всякой осторожности. Когда прозвучал призыв к скачкам, Курмангазы не долго думая решил пустить на состязания и своего коня, по кличке Калбан-кулак. Он посадил на коня одного из аульных мальчиков-наездников, который уже не раз участвовал в скачке. Об этой затее никто из местных жителей не знал. Люди столпились у финиша. Вот уже виден силуэт одинокого коня, скачущего далеко впереди других. Это был Калбан-кулак.

На свадьбу со своей юртой приехал некто Жанша, сын бая Шимана. Он был весьма раздосадован исходом скачки, так как его конь Кертобель пришел только вторым и лишь благодаря помощи, оказанной множеством шимановских сородичей, которые в момент подхода к финишу, сидя на свежих лошадях, тянули измученного Кертобеля вперед, что называется - кто за узду, кто за хвост. Жанша, задумав взять реванш у Курмангазы, вызывает его на "курес" (борьбу) со своим придворным борцом. Курмангазы дал согласие. Вот выходит гордый палуан Жанша, огромный, как верблюд, с налитыми кровью глазами, и смотрит на Курмангазы с наглым высокомерием. Курмангазы бесстрашно идет к нему навстречу. Без всякого соблюдения правил борьбы он обхватывает Курмангазы, рассчитывая сразу сильным броском его усмирить и лишить способности сопротивляться. Он ударяет Курмангазы о землю три раза, но все три раза Курмангазы становится на ноги. После третьего раза Курмангазы просит дать очередь для нападения ему. Он поднимает палуана выше головы, ударяет о землю и перепрыгивает через его голову, чтобы, согласно народному поверию, отнять у врага силу. Так Жанша потерпел второе поражение. К тому же дочь бая Зипа послала своего человека за Курмангазы и долго, окруженная подругами, слушала у себя в отау (юрта молодых) его прекрасные кюи. Жанша, окончательно побежденный, поклялся отомстить Курмангазы. То, что во время борьбы с палуаном Курмангазы несколько раз во всеуслышание обращался к мятежному духу Исатая, призывал его на помощь, еще больше озлобило Жаншу. Дерзкий кюйши напомнил также,

Рефрен -

основная тема, многократно повторяющаяся в чередовании с различными эпизодами в музыкальной форме

Кульминация -

момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении, обычно выделяющийся высоким регистром, усилением громкости звучания, гармоническими средствами

что Жанша помогал властям сослать в Сибирь четырнадцатилетнего сына Исатая — Жахия. Жанша приказал своим джигитам схватить и связать Курмангазы, но, получив отпор от могучего противника, джигиты с виноватым видом вернулись к своему повелителю. Озлобленный Жанша возвращается в Урду и готовит новые козни против Курмангазы. Бай преследует кюйши как тень.

И однажды вечером, когда Курмангазы увлекся игрой на домбре, Жанше удалось захватить его врасплох. Курмангазы заключили в урдинскую тюрьму, обвинив его в конокрадстве.

Целый год Курмангазы томился в тюрьме. Там он играл на домбре, сочинял новые кюи и за это пользовался любовью арестантов, которые всячески стремились помочь ему выйти на свободу. Об изобразительной силе кюев Курмангазы в его исполнении устное предание рассказывает, что однажды, когда Курмангазы играл в тюрьме свой кюй “Ертен кетем” (“Завтра убегу”), мимо его камеры проходил один из чиновников, который любил и понимал домбровую музыку. Чиновник этот рассказывал своим сослуживцам, что в игре арестанта он отчетливо слышал бег коня, стремительную скачку и словно видел своими глазами верхового на скакуне. В эту ночь Курмангазы убежал из тюрьмы.

Скитаясь пешком по степям, Курмангазы добрался до аула некоего Кемель-тюре, который с необыкновенной жестокостью преследовал всех сородичей кюйши, кзыл-куртовцев. Случайно наткнувшись на принадлежавшего врагу коня по кличке Аксур-ат, привязанного на белье, Курмангазы сел на него и ускакал. Понимая, что теперь оставаться в пределах Букеевской орды ему нельзя, он задумал перебраться через реку Урал в земли Малого жуза. Он знал, что без разрешения Временного Совета и Пограничной комиссии пересекать границу, разделяющую жузы, запрещено. Знал также, что этислужбы не дадут ему такого разрешения, ибо он уже числился в списке “конокрадов” и барымтачей. Однако, вспоминая народную поговорку, что “риск — это лодка, которая переплывет море”, Курмангазы переправился через Урал в местность, которая называется “Тас кешу” (“Каменный брод”), и направился в сторону Мангышлака. Освободившись от преследований, Курмангазы появлялся везде и всюду как желанный и дорогой гость. Он играет свои пламенные кюи и рассказывает о пережитом в тюрьме и на воле. В это время он также сочиняет новые кюи.

[...]

В начале 50-х годов Курмангазы возвращается на родину. Полагая, что за время пятилетнего его отсутствия обстановка изменилась, он без всяких предосторожностей снова переправляется через реку Урал и приезжает в Букеевскую орду. Здесь Курмангазы находит старшину Абубакира Акбаева и обращается к нему с просьбой, чтобы тот выплатил долг Сагырбау за долгие годы его работы пастухом. Но Акбаев и слышать не хочет о выдаче долга отцу Курмангазы и приказывает своим людям связать и избить дерзкого кюйши. Раскидав наседавших на него джигитов Акбаева, Курмангазы обращается к старшине со словами: “Можно отрезать человеку голову, но нет обычая резать язык”, - и кончает свое обращение стихами:

*Видит бог (перед ним я не знаю вины),
я не трогал твои, Абубак, табуны.
И хотел бы с тобою в степи повстречаться, -
Для расправы с ублюдкой слова не нужны.**

* Все стихотворные переводы сделаны З. С. Кедринной.

Бросив оскорбление в лицо врагу, Курмангазы удалился из аула Акбаева, и ни один человек не осмелился гнаться за ним. Акбаев долгое время выслеживал Курмангазы, и в один прекрасный день его джигитам удалось схватить кюйши и связанного отправить в уральскую тюрьму. Здесь Курмангазы познакомился с русским арестантом рабочим Лавочкиным, который сидел в тюрьме “за оскорбление белого царя”. Несмотря на то, что Курмангазы почти не владел русским языком, эти два человека — вначале мимикой и жестами — все же объясняются между собой. Курмангазы понемногу начал понимать русский язык и пытался даже говорить по-русски, правда, отдельными бессвязными словами. Лавочкин утешал Курмангазы, поддерживал в нем бунтарский дух, рассказывал многое из пережитого русским трудовым людом. Со своей стороны, Курмангазы рассказал товарищу по заключению о матери, которая неизменно поддерживала сына-музыканта и бунтаря:

— Доверенные люди Акбаева поймали меня, заковали в кандалы, привязали к бричке и собирались отправить в Уральск. Мать моя подошла ко мне попрощаться, и вдруг слезы неудержимо хлынули из моих глаз. Тогда мать, вместо того чтобы оплакивать сына, подошла ко мне вплотную, дала крепкую пощечину и сказала: “Я думала, что родила мужчину, а не плаксивого большого ребенка”.

Эти слова запали в душу Курмангазы. Свои мысли о матери, свое горячее сыновнее чувство к ней кюйши, не умевший писать, мог запечатлеть только на домбре. И он создает музыкальный образ этой замечательной женщины — кюй “Кайран шешем” (“О, моя мать”).

В варианте Дины Нурпеисовой кюй “Кайран шешем” начинается мотивом глубокого раздумья, будто бы слышится голос человека, тоскующего по свободе. Затем, в свойственной ему волевой манере, Курмангазы внезапно меняет характер музыки — как будто прорвались темные тучи и засияло горячее солнце. Темп кюя ускоряется, движение становится стремительным и беспокойным. Может быть, это картина предполагаемого побега. Нет сомнения, что в кюе “Кайран шешем” Курмангазы стремится создать образ мужественной, стойкой в несчастьях женщины — Алки. Тяжелые раздумья пленника, тоскующего по воле, и светлая надежда на свободу и уверенность в своих силах — вот внутренняя идея, заложенная в кюе “Кайран шешем”.

Есть предположение о том, что мать тюремного друга Курмангазы, Лавочкина, также была отважной женщиной, и она сумела передать в тюрьму стальную пилку, чтобы, подпилив решетки и кандалы, ее сын и Курмангазы могли бежать на свободу. И побег этот удался. Своим планом побега Курмангазы и Лавочкин поделились с надзирателем, который уже давно им сочувствовал. Разумеется, они опасались провокации. Однако надзиратель, действительно, оказался человеком порядочным и в одну из темных ночей бескорыстно помог им бежать. Курмангазы, знающий все пути-дороги в округе, уверенно и быстро повел товарища, и к утру они ушли уже далеко. К тому же надзиратель, содействовавший побегу,

направил погоню по ложному следу. В степи беглецы сняли кандалы и спустя сутки пришли к знакомому рыбаку, где и остановились отдохнуть. Несколько придя в себя, Курмангазы берет в руки домбру, а Лавочкин, заметив творческое волнение друга, оставляет его одного. И тут Курмангазы сочиняет свой новый кюй, который посвящен русскому другу и его матери; кюй этот - горячее чувство признательности за удачный побег из тюрьмы и обретенную свободу. В народе этот кюй получил название "Лаушкен" ("Лавочкин"). Предание гласит, что, когда умолкли звуки домбры, Лавочкин подошел к другу и увидел, что у этого сильного, негибаемого человека в глазах блестят слёзы; говорят же в народе: "И в горе, и в радости слезы льются". Курмангазы сказал Лавочкину: "Мать есть мать; на каком бы языке она ни говорила, ее язык понятен всем. Посвящаю этот кюй русской матери в знак сыновней благодарности ей. А мой кюй - он ведь тоже говорит на понятном всем языке. Мой кюй скажет яснее, чем я сам". Он ещё раз играет свой кюй, и Лавочкин слышит в нем отзвуки родной русской песни. Еще день пробыли они в гостеприимном доме рыбака, а потом, крепко обнявшись, разошлись в разные стороны, уже навсегда.

Курмангазы возвратился из тюрьмы в свой родной аул. Первое время он бродит по округе, играя на домбре свои последние произведения "Кайран шешем" и "Лаушкен", сопровождая их объяснениями, рассказывая историю возникновения каждого кюя. Хороший рассказчик, человек, обладающий исключительным чувством юмора, он в этих своих пояснениях под видом истории кюев высмеивает чиновников, правителей и тюремщиков. Его популярность растет. Он становится любимцем народа. Уральские власти не предполагали, что Курмангазы осмелится возвратиться в родные места. Курмангазы же переименовал свою фамилию, назвался Дюйсембаевым и нанялся батраком к баю Кулману. Все лето он косит сено, по вечерам играет на домбре кюй, которому якобы научился у Курмангазы. Человек недюжинной силы, он опережает других батраков и на полевых работах. Во время косьбы, когда косари идут цепью, он наступает на пятки впереди идущим. И никто уже не соглашается становиться впереди Курмангазы. Бай, оценив труд батрака, дает ему годовалую лошадку, надеясь оставить его рядом с собой. Он и не подозревал, что усердие Курмангазы вызвано стремлением до времени не обострять отношений с властью имущими. Следуя совету Лавочкина, он старался приобрести репутацию безропотного батрака, чтобы его имя не попало в списки конокрадов, куда, как он уже убедился, власти охотно заносили бунтарей, не согласных с существующим порядком.

Через год плохонькая лошадка Курмангазы стала красивым конем, она оказалась туркменской породы, чего бай Кулман никак не ожидал. Ведь лошади туркменской породы в малолетстве выглядят весьма невзрачными и начинают приобретать свою стать только на третьем году жизни.

Но Курмангазы нельзя было долго оставаться в родных местах. Оренбургские власти искали Курмангазы и разослали **циркулярное** предписание о его задержании. Агент царской власти Абубакир Акбаев изъявил готовность его поймать и начал, как говорится, наступать ему на пятки.

Весть о том, что пеший Курмангазы стал обладателем замечательного туркменского скакуна, доходит до Акбаева, и он посылает своих приспешников во что бы то ни стало схватить певца и привести его коня. Акбаев полагал, что Курмангазы угнал у кого-то коня и потому его снова можно арестовать как конокрада. Двое людей Акбаева, считавшихся в своем ауле силачами, приехали в аул Кулмана, чтобы расправиться с Курмангазы. Двумя ударами он сбил обоих с коней и сказал:

Циркулярный -
являющийся циркуляром,
т.е. директивным распо-
ряжением подведомствен-
ным учреждениям

“Можете передать Абубакиру о том, что видели. Этого коня я заработал своим трудом”. Курмангазы прекрасно понимал, что ему вновь как можно скорее надо скрыться; но прежде он собрал своих друзей и сыграл им новый кюй, посвященный несправедным делам Акбаева, вызывающим возмущение и гнев народа. Отныне имя Акбаева становится символом враждебной народу силы. Этот кюй известен под названием “Акбай”.

Здесь Курмангазы в широкой, поднимающейся волнами мелодии начала как бы рассказывает о тяжелой жизни угнетенного и страдающего народа. А следующая за ней, вторая, контрастирующая мелодия мощного героического характера, возвещает о близости света и победы справедливости.

На этот раз Курмангазы с болью в сердце прощается со своей матерью. Алка стареет. Утомленная вечной тревогой за сына, она очень тяжело переживает предстоящую разлуку. Вспоминая слова матери о “плаксивом ребенке”, Курмангазы прощается с ней бодрым кюем, который он назвал “До свиданья, мама, до свиданья!” (“Аман бол, шешем, аман бол!”).

Слушатели, знающие казахский язык, повторяют вслед за исполнителем: “Аман бол, шешем, аман бол!” Кажется, что кюй членораздельно выговаривает эти слова прощания Курмангазы с матерью: “Аман бол, шешем, аман бол!”

Согласно другой версии, побег Курмангазы с Лавочкиным не удался. Находясь в тюрьме, Курмангазы не только продолжал сочинять кюи но, хорошо зная, что они приобретают жизненную силу только в соприкосновении с народом, упорно искал пути к свободе.

Однажды ночью начальник тюрьмы, местный житель, знакомый с казахским бытом и обычаями и говорящий на казахском языке, вызвал Курмангазы в канцелярию тюрьмы, чтобы послушать его игру, и спросил: “Не играете ли вы русские песни?” В ответ на это Курмангазы сыграл на домбре “**Коробейники**”, “**Барыню**” и “**Светит месяц**”. С этого дня тюремный начальник держал Курмангазы сравнительно свободно. Но в это время выходит распоряжение генерал-губернатора о привлечении к ответственности лиц, совершивших преступления, предусмотренные в законе 1844 года. Согласно этому закону, Курмангазы ожидала ссылка в Сибирь за конокрадство, которого не было. Он понимал все трудности своего положения и решил бежать из тюрьмы во что бы то ни стало. О своем намерении немедленно совершить побег он сообщил матери, которая ухитрилась передать сыну стальную пилку, спрятанную в хлеб. Сначала Курмангазы пытался перепилить кандалы, но скрежет пилки и позвякивание цепей так громко раздавались в ночной тишине, что он решил бежать закованным. И вот тогда, когда уже близился день отправки Курмангазы в далекую ссылку, возвращаясь в безлунную ночь вместе с другими арестантами с работы, он сделал вид, что натер ноги кандалами и отстал от товарищей. Сильным ударом он сшибает с ног конвоира, выхватывает его оружие и, придерживая одной рукой цепи, бросается бежать. Ночной мрак оказался надежным союзником беглеца. Погоня потеряла его след,

«Коробейники», «Барыня»,
«Светит месяц» -
русские народные песни

и он благополучно достиг уединенного оврага, где с великим трудом распилил оковы. Торопясь до утра уйти как можно дальше от тюрьмы, он быстро шел по знакомой ему местности. День он провел, спрятавшись в ветвях огромной березы, а к новому рассвету добрался до черной юрты бедняка. Теперь его укрыл самый надежный защитник угнетенных — народ.

Языком домбры Курмангазы рассказывает историю своего побега. Кюй “Турмеден кашкан” (“Бегство из тюрьмы”) изображает самый побег. Лихорадочное движение, бег, скачка — таковы его характерные черты.

Исполняя этот кюй, Курмангазы говорил: “Когда я сочинял его, я мечтал о свободе, о днях, когда я буду среди вас”. А потом он исполнял другой кюй “Кисен ашкан” (“Освобождение от цепей”), поясняя: “При освобождении от цепей я сочинил его, чтобы рассказать народу о том, что воля человека к свободе сильнее всех цепей на свете”.

И, наконец, третий этап своей борьбы за свободу он изображает в кюе “Кызыл кайын” (“Красная береза”). “Это кюй о березе, — говорит Курмангазы, — приютившей меня среди своих ветвей и укрывшей от погони. Это кюй о родной степи, о славных джигитах моего народа, раскрывших мне свои объятия и спасших меня от черной смерти”.

[...]

Вырвавшись из тюрьмы, Курмангазы бежал к себе на родину, в нарынские пески. По дороге к дому ранним утром он зашел в бедную кибитку рыбака, одиноко стоявшую на берегу реки, и попросил напиться. Гостеприимные хозяева дали прохожему лучшее, что у них было: горячий чай с верблюжьим молоком. В благодарность беглец снял висящую на кереге домбру хозяина и заиграл.

На вопрос хозяев: “Что это вы сыграли?” — Курмангазы ответил, что он только что сочинил этот кюй в их честь и хочет назвать его “Балкаймак” (“Мед со сливками”), потому что “хотя и не богатый был дастархан, но, поданный с добрым сердцем, простой чай превратился во вкусный-превкусный мед со сливками,” — и Курмангазы открыл свое имя. Затем, обращаясь к дочери хозяев, которая готовила чай, Курмангазы добавил: “Кюй свой я посвящаю тебе, сестрица. Твой чай слаще меда”. Смущенная столь щедрым подарком, девушка открывает сундук, вынимает оттуда красивую домбру, украшенную перьями, просит Курмангазы повторить кюй, и тут же его перенимает.

Кюй “Балкаймак” имеет два варианта, очень сходных между собой. Это — лирический кюй, воспевающий красоту и нежный характер девушки, тронувшей сердце беглеца своей кротостью и гостеприимством.

В середине пятидесятых годов Курмангазы, утомленный преследованиями властей, направляется в сторону реки Эмбы (по-казахски — Жем). Он хочет повидать батыров Туремурата, Нарынбая и Утена, которые были дальними родственниками Сагырбая, но жили вдалеке от тех мест, в которых знали Курмангазы. Он оставляет свою мать и жену (в это время он женился на Ауес — дочери Игилика, выходца из рода Исенгул-Бериш) у друга по имени Жалел, а сам пускается в путь. Народные предания о пребывании Курмангазы у родичей-батыров напоминают богатырские сказы. Молва гласит, что через много дней пути он добрался до **аула** батыров и не застал их дома, так как все они уехали в другой аул разбираться в какой-то мелкой тяжбе. Курмангазы отправился вслед за ними. Приехав в чужой аул, кюйши увидел, что там поставлено несколько белых юрт, видимо, специально для батыров. Возле привязано множество коней, а за бельдеу засунуты копыя. Курмангазы, не задумываясь, взял копьё, воткнул его в землю, привязал к нему

своего Кула-каска и вошел в ближайшую кибитку. Никто не откликнулся на его «салем», потому что все находящиеся в юрте люди были заняты важными переговорами. Только через некоторое время Нарынбай, заметив все еще стоявшего у двери Курмангазы, сказал: “Поднимитесь, джигит, на почетное место, откуда вы?” Видя, что путник дальний, что губы его пересохли, Нарынбай распорядился, чтобы ему налили кумысу. Курмангазы залпом выпивает кумыс и с ходу обращается к сидящим со стихами:

*Я к вам из Нарына пришел.
На родине так хорошо:
Там стаи шумливые птиц,
Озера с густым камышом,
Там близкие с детства друзья,
Там милая сердцу земля. -
Все это вдали, позади,
Батыры, покинул я.
Изгнанником брел я сюда -
Так злая судила судьба.
Одна лишь надежда на вас, Туремурат, Нарынбай.*

Не дав ему договорить, Туремурат сказал: “Слова у тебя, как мед, и сам ты, наверное, хорош. Если ты хочешь стать нам братом, то мы готовы!” Благодарный за родственный прием Курмангазы с радостью остается надолго в ауле батыров как их побратим. Предание гласит, что ни стрельба в “алтын кабак”, ни “палуан курес” (борьба), ни скачки не проходят без участия Курмангазы, и везде он показывает свое превосходство. Однажды батыры затеяли охоту на диких козлов. Их джигиты никак не могли попасть в бегущих сайгаков, а Курмангазы попал с первого выстрела. Тогда один из джигитов сказал, что “это вышло случайно”. Когда Курмангазы попал второй раз, другой джигит сказал, что “такова, видно, судьба сайги — умереть”. Курмангазы, раздраженный поведением джигитов Туремурата, увидя третью сайгу на расстоянии ружейного выстрела, спросил одного из них:

— Скажите, куда мне целить? В голову или в ногу?

Джигит ответил:

— Цельте в ногу!

Курмангазы выстрелил. Сайга начала хромать, но и хромая, она бежала вслед за убегающим стадом. Вместо того, чтобы догнать сайгу, Курмангазы остановился в раздумье и сказал: “Разве в жизни ранена только она? Разве беспомощность и беззащитность удел одних только животных? Разве мало израненных и искалеченных среди народа моего?” И Курмангазы тут же сочинил кюй, посвященный всем раненым, искалеченным и беззащитным, сказав: “Пусть его названием будет “Аксак киик” (“Хромая сайга”)”.

Здесь сказалась отличительная черта Курмангазы — умение схватывать самую сущность жизненных явлений. Часто внешне незначительные события порождали в творчестве Курмангазы музыкальные образы, имеющие характер глубокого обобщения.

Примечательно, что в кюе “Аксак киик” нет печали и пассивного созерцания чужих страданий. Со свойственной Курмангазы выразительностью музыкального языка этот кюй как бы говорит: люби жизнь, люби свободу, как сайга любит свою привольную степь. Кто готов биться за жизнь, тот победит.

[...]

Оказавшись на свободе и благополучно добравшись до Жидели, Курмангазы остановился у своего друга Жалеля, который принял кюйши, как всегда, с распростертыми объятиями. Однако на лице друга Курмангазы прочел какую-то скрытую тревогу и сразу угадал, что в его семье произошло несчастье. Он в упор задал вопрос: “Если случилось что-нибудь в моем доме и если ты мне друг, скажи откровенно, я встречу любую беду стойко, как подобает мужчине”. Жалель сообщил ему, что отряд Уральского войска третьего дня увел в качестве заложницы жену Курмангазы Ауес вместе с грудным сыном Казием. Курмангазы, не теряя ни мгновения, отправился к табуну соседнего бая и, поймав мертвой петлей двух коней, поехал в погоню... Через три дня, расспрашивая встречных табунщиков и пастухов, Курмангазы напал на след отряда. И вот поздней ночью он увидел перед собой отдыхающий отряд. Полнолуние мешает Курмангазы скрытно подойти к нему, и он ползет по-пластунски против луны, чтобы подкрасться незамеченным. Кюйши увидел, что солдаты крепко спят, пустив коней пастись и собрав винтовки в козлы, а Ауес сидит с ребенком на руках и, видимо, дремлет. Он тихонько свистнул. Ауес мгновенно проснулась, а услышав повторный свист, она накрылась темным халатом и, дав грудь Казию, чтобы он не плакал, пригнувшись, пробралась к мужу. Курмангазы отвел ее к коням, а сам подполз к винтовкам и взял одну из них - “на всякий случай”. Встав рано утром, солдаты увидели, что Ауес с ребенком исчезла. Они искали ее в окрестностях, расспрашивали пастухов, но те ничего им не сообщили. Вернувшись в Уральск, начальник отряда подал рапорт, что в таком-то месте сбежала жена Курмангазы с ребенком, и их, видимо, съели звери, поскольку в этих пустынных местах она пешком не могла бы далеко уйти. Этот эпизод стал темой кюя Курмангазы “Буктым-буктым” (“Сгибался да сгибался”).

В начале шестидесятых годов правителем Ногайского и Кзыл-Куртовского родов назначается Даулеткерей Шигаев, по прозвищу Бапас. Это событие несколько изменило положение Курмангазы. Правда, первая встреча Курмангазы с Даулеткереем ничего доброго для кюйши не принесла. Даулеткереем, воспитанному в теплой обстановке, Курмангазы на первый взгляд показался человеком чрезмерно грубым, совсем не знающим общепринятых норм обычного степного уклада. То, что Курмангазы не может слова сказать без упоминания имен Исатая и Махамбета, также не могло понравиться родичу хана Джангира — Даулеткереем. А неугомонный Курмангазы частенько цитировал Махамбета и именно те места его песен, где он высмеивает хана Джангира. Тем не менее известное чувство уважения к Курмангазы, видимо, побудило Даулеткереем сделать первый шаг к примирению.

В один прекрасный день несколько аксакалов и джигитов из рода Кзыл-Курт, в том числе Курмангазы, приезжают в аул Даулеткереем для того, чтобы разрешить какие-то земельные споры. В перерыве между переговорами Курмангазы со своим учеником Кокбалой играют кюй, и Даулеткереем не может не отдать должного

мастерству Курмангазы. Под впечатлением услышанного Даулеткерей, сам незаурядный домбрист и композитор, удовлетворяет просьбу кзыл-куртовцев, после чего оставляет Курмангазы с Кокбалой у себя в гостях, чтобы послушать их игру. Он видит в Курмангазы выдающегося исполнителя и сочинителя. До глубокой ночи Даулеткерей и Курмангазы сидят друг перед другом, исполняя свои кюи. Приблизженные Даулеткерей недовольны. Они считают, что Даулеткерей - "белая кость" и не должен становиться на равную ногу с каким-то Курмангазы. Со своей стороны Курмангазы высоко оценивает замечательное искусство Даулеткерей-Бапаса. После одного кюя, исполненного им, Курмангазы спрашивает: "Что это за кюй? Очень уж он певучий!" Даулеткерей объясняет, что он играл свое сочинение "Булбул" ("Соловей"). Курмангазы тут же пробует сочинить новый кюй на тему "Булбула" и говорит Бапасу, что это новый "Булбул", рожденный от его "Соловья". И тогда Даулеткерей восклицает: «Это не "Булбул", а "Булбулдын кургыры!»»

Даулеткерей и раньше не всегда соблюдал свой чин правителя и много времени уделял домбре. Теперь же, т. е. после встречи с Курмангазы, он начинает разъезжать вместе с ним по аулам. Однажды они вдвоем приехали в аул знаменитой домбристки Айжан-кыз. Она была дома. Несмотря на существовавшее тогда феодальное закрепощение женщин, Айжан-кыз держалась свободно, бывала там, где бывают мужчины: на тоях, играх, состязаниях. Народ ее уважал, и ее поведение казалось слишком свободным только немногим представителям знатной верхушки или людям сугубо религиозным.

Айжан-кыз радушно приняла гостей, тем более, что они были ее товарищами по искусству. По просьбе Бапаса Айжан-кыз сыграла несколько старинных кюев, и только после долгих уговоров со стороны старших кюйши согласилась исполнить свой собственный кюй, носящий в народе ее имя. Восхищенный ее искусством, Курмангазы берет домбру и сочиняет в ее честь и в знак своего теплого отношения к ней новый кюй. Курмангазы хочет оставить память о казахской девушке-домбристке, которая, вопреки своему бесправному положению, развивает народное искусство. Курмангазы хотел дать своему кюю название, достойное замечательной девушки. И в это время молчавший до сих пор Бапас сказал, что кюй, сочиненный Курмангазы, во всем подобен судьбе Айжан-кыз и предложил назвать его: "Айда, булбул Айжан-кыз" ("Дерзай, Айжан-соловей").

Так трое кюйши создали новый кюй, который остался в народе, как память об их творческой встрече. В деле развития народной музыки такие встречи играли громадную роль, заменяя собою современные нам виды обмена творческим опытом: музыкальную литературу, публичные концерты и отчасти даже музыкально-образовательные учебные заведения.

Курмангазы очень понравился кюй Даулеткерей-Бапаса "Жигер" ("Энергия"). Так же, как это было с "Булбулом", Курмангазы сочинил свой кюй на тему "Жигер". Бапасу очень понравилась эта новая работа кюйши. Разумеется, эти одноименные кюи благодаря особенностям творческих индивидуальностей и

исполнительских приемов Даулеткереев и Курмангазы имеют не только общие, но и значительные различия. Варианты “Жигера” Курмангазы записаны нами от Дины Нурпеисовой и Гильмана Хайрушева.

Примерно в этот же период времени Курмангазы сочинил кюй “Назым” (имя девушки). Домбрист, который сообщил этот кюй, ничего не знал об истории его возникновения, но Дина в одной из своих бесед рассказала, что однажды Курмангазы, проезжая вместе с Кокбалой мимо большого кладбища, заметил скопление людей и, чтобы узнать в чем дело, повернул к ним коня. Выяснилось, что толпа собралась хоронить девушку, которая вчера пополудни умерла от удара, нанесенного ей верблюдницей во время доения. Вспомнив разговоры заключенных в тюрьме о том, что смерть бывает подлинная и мнимая и что в случае внезапной смерти лучше немного повременить с похоронами, Курмангазы обратился к родителям девушки с просьбой подождать хотя бы до вечера. Такая дерзость со стороны незнакомца не понравилась многим собравшимся, в особенности мулле, который уже приготовился произнести поминальную молитву. Обращаясь к Курмангазы, он сказал: “Я не видел до сих пор, чтобы умершие воскресали. Ты, пришелец, повторяешь слова неверных, бог тебя накажет на том свете”. Курмангазы ответил: “Мулла, ты, наверное, чем-то уже поживился от этих похорон. Мы не будем вырывать у тебя то, что тебе дали. А что будет со мной или с тобой на том свете, говорить еще рано”. Тогда заговорили родители умершей: “Уважим путника, который приехал издалека, — сказали они, — подождем хоронить”. Прошли томительные минуты. Молодежь, забыв о горе стариков, посмеивалась над муллой и с любопытством разглядывала незнакомца путника. Курмангазы, спешившись, подходит к девушке и слушает ее пульс. Вдруг он вздрогнул и закричал во весь голос: “Суюнши!” И через некоторое время девушка пошевелилась. Окружающие готовы были принять Курмангазы за колдуна. Мулла, бормоча молитву, убежал. Кокбала напоил очнувшуюся девушку кумысом из своего торсыка. Быстро доставили из аула одежду и увезли девушку домой. Там она окончательно пришла в себя. Курмангазы гостил у ее родителей несколько дней. Назым подарила ему своего любимого коня Сары-ата и сказала: “Вы, Куреке, теперь стали моим вторым отцом, я вам навеки благодарна”. Дина рассказывала, что она видела Назым, и что та до самой глубокой старости говорила о Курмангазы с благоговением. По словам стариков, имя девушки действительно было Назым. Вполне вероятно, что Курмангазы сочинил кюй под впечатлением этого случая.

[...]

ИСТОЧНИК: Жубанов Ахмет. Струны столетий. - Алматы: Дайк-Пресс, 2001. - С.31-42, 43-50, 51-54, 61-66.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какие исторические события повлияли на становление Курмангазы как акына, кюйши, народного певца, исполнителя? Какие обстоятельства жизни людей или самого музыканта способствовали рождению жанра кюйши?
2. Почему Курмангазы стал поборником справедливости? Зависело ли это от обстоятельств его жизни или от выбранной им профессии?
3. Чему посвящались первые произведения Курмангазы? Почему существовали их разные версии? Как и чем интерпретации Затаевича отличаются от других?

4. Какие особенности жанра «кюй» делают его исполнителя социально активным и политически опасным человеком для местного казахско-феодалного и имперско-российского режимов?
5. Как могут музыка и музыкант защитить себя? Какие человеческие качества характерны для музыканта? Всегда ли слово «музыкант» ассоциируется с превосходством моральной силы и исключает физическую?
6. Можно ли музыку заточить в тюрьму? Дайте свой комментарий словам Курмангазы: «Можно отрезать человеку голову, но нет обычая резать язык». Как влияют заточение (в тюрьму) и свобода на процесс творчества кюйши?
7. Как был создан кюй «Хромая сайга»? Как это комментируется автором? Насколько музыковед способен правильно интерпретировать музыку, написанную другим?
8. Как дружба и творческий союз (двух мужчин - Курмангазы, Даулеткерей и знаменитой женщины-домбристки Айжан-кыз) повлияли на дальнейшую жизнь и творчество музыкантов?
9. Каково происхождение музыки кюй?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Можете ли вы сравнить историю казахского кюя и Курмангазы с народными музыкальными жанрами вашей страны?
2. Существует ли разница между казахской степной музыкой и музыкой оседлых народов Центральной Азии?
3. Какие имеются сходства и различия в музыке центральноазиатских народов?
4. В чем источник вдохновения? Какова его роль в сочинении музыки?



НАДЖИБ МИРЗА. ФАЛАК - ПЕСНЬ ДУШИ

Наджиб Мирза. Фалак - песнь души (OXUS Aperture film, 2005). Источник информации: www.oxusap.com; infor@oxusap.com. Продолжительность: 15 мин.

Наджиб Мирза - один из этномузикальных режиссеров из Канады, автор фильма «Зов пастуха», создал фильм о фалаке, традиционной народной музыке, распространенной в горных селениях Таджикистана. Обычно фалак представляет собой народную популярную песню на тему расставания влюбленных и дорогих друг другу людей, но в наши дни фалак трансформировался из народной музыки в музыку ансамбля.

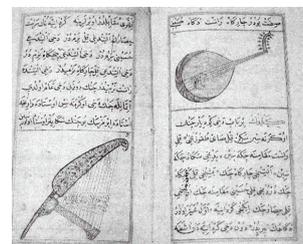
Тема духовного разделения человеческой души и ее источника (Бога) является центральной для суфийской традиции (Руми – «Маснави»). В своем предисловии к фильму автор отмечает: «В то время как фалак может исполняться в соответствии с традицией таких суфийских поэтов, как Руми и Омар Хайям, три музыканта из Таджикистана предлагают свою интерпретацию значения и музыкального стиля, названного «фалак», в словах и в песнях».

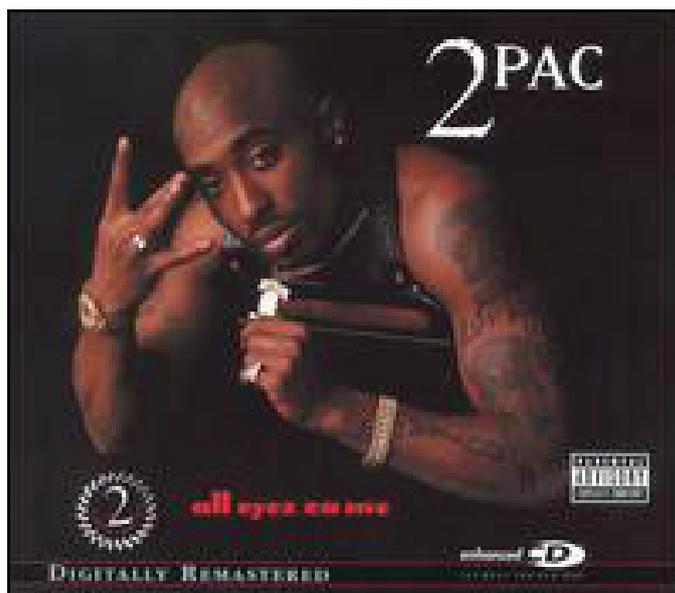


Слушая музыку фалак и голоса исполнителей, попытайтесь понять значение музыки и слов, манеру исполнения, стиль и сравнить все это с другими музыкальными традициями гор и равнин Таджикистана (с разными жанрами традиционной музыки, например, с традициями Шашмакома) и Кыргызстана (кыргызской народной музыкой: песнями пастухов, Камбархана, песнями Токтогула Сатилганова, исполняемыми на комузе).

Сравнительные и этномузикальные исследования музыкального наследия Центральной Азии помогут нам ответить на многие культурные, исторические и антропологические вопросы, которые являются общими для всей Центральной Азии.

1. В чем сходство и различие музыки горных регионов Таджикистана и Кыргызстана?
2. Как различить горную музыку народов Таджикистана и Кыргызстана от степной музыки (кюй) Казахстана? Каковы истоки народной музыки Центральной Азии? Каким вы видите будущее этой музыки?





ТУПАК ШАКУР. СМОТРИТЕ ВСЕ НА МЕНЯ

ШЕРИЛ Л. КЕЙС. КОРНИ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТРАДИЦИИ МУЗЫКИ РЭП

Шерил Л. Кейс - доктор философии (университет Индиана), автор многочисленных статей и работ о музыке. Ее книга «Музыка рэп и уличное сознание», за которую она получила премию «ВЫБОР», была признана одной из лучших научных работ 2004 года, а область ее специальности включает музыку афроамериканцев, гендер, поп-музыку. Кейс провела огромное исследование, изучая культуру рэпа и хип-хопа в Мали, Западной Африке, Нью-Йорке, Детройте, Лос-Анджелесе и Лондоне. Материалы этих исследований были опубликованы во многих журналах, таких как: «История музыки», «Фольклорный форум», «Журнал американского фольклора», «Мир музыки». Ее последнее исследование посвящено изучению игры на пианино в традициях Восточного Техаса и Южной Луизианы.



В настоящее время она является членом Совета директоров общества этномузыковедов. К тому же Шерил Кейс – композитор и человек-оркестр одновременно: она и пианистка, и флейтистка, и вокалистка, которая уже исполнила и записала музыкальные произведения с джазларнетистами. Совсем недавно она выступила в голливудском амфитеатре Джона Энсона Форда, где состоялся ее дебют как музыкального директора концерта «Летний блюз» (лето 2006). Сейчас она завершает запись своего соло-дебюта под названием «Позволь мне отвести тебя туда», в котором представлены различные музыкальные стили - от классического, джаза, ритм-энд-блюза до африканской популярной музыки [<http://www.ethnomusic.ucla.edu/people/keyes.htm>].

Мы бы хотели, чтобы при ознакомлении с данным материалом вы подумали над вопросами, связанными с африканскими корнями культуры рэпа и хип-хопа и обсудили характер динамики современной музыкальной культуры, вопросы взаимоотношений традиционной и современной музыки, региональные и международные вопросы происхождения музыки и т.д.

Насколько, на ваш взгляд, нация, страна могут претендовать на оригинальность, «чистоту» культурных артефактов, идей, изобретений, которые в настоящее время принадлежат глобальному миру?

АФРИКАНСКАЯ СВЯЗЬ

Большинство критиков и ученых единодушно во мнении, что рэп - это слияние двух культур: афроамериканской и карибской. Проповеди, блюзы, игровые песни, тосты — все они читаются нараспев или в поэтической манере. По словам Поля Гилроя, культура хип-хопа происходит от взаимного обогащения афроамериканской национальной культуры и карибского эквивалента, а не из недр блюза. Исполнители рэпа, подтверждая афроамериканскую и карибскую связь, видят также сходство его с тостами или ритмами Ямайки. Они рассматривают его через историческую призму, в которой Западная Африка предстает как место происхождения традиций рэпа.

Когда я спросила об истоках рэпа, то несколько ветеранов рэпа указали на Африку, откуда они заимствовали практику его исполнения. Провозглашенный крестным отцом хип-хопа Африк Бамбаатаа в своем интервью указал: «Хотя он [рэп] появился в Бронксе, тем не менее он берет свое начало в Африке, потому

что именно там прослеживается стиль общения в виде чтения рэп». Лумумба Карсон («профессор икс») также в своем интервью ссылается на африканский контекст зарождения рэпа: «Когда-то, давным-давно, каждую пятницу месяца, в племени дежурил дедушка, и он собирал всех детей вокруг себя для беседы. Пока дедушка рассказывал о жизни своего отца, один парень играл на барабанах. Думаю, так мы и вошли в рэп».

Когда я иногда рассказываю ученым, что рэпперы определяют Африку как родину стиля рэп, некоторые из них недоумевают и спрашивают: «Кто сказал об этом?» Несмотря на сомнения со стороны некоторых музыкантов относительно связи музыки рэп с Африкой, Бамбаатаа и Карсон утверждают, что рэп очень похож на традиции **бардов** Западной Африки.

Помимо традиций и историй, перешедших к афроамериканцам через устную традицию их семей и общин, книга, опубликованная в 1970 году, по-новому оценивает тех, кто имел доступ к устной истории. В ней дается новое понимание современной культуры и практики с точки зрения изучения наследия афроамериканцев. Огромный вклад этой книги заключается в том, что она поддерживает утверждение о том, что ЭмСи, говорящие в рифму, продолжают начатое бардами. Сравнительные исследования ученого Томаса А. Хейла подтверждают, что барды Западной Африки стали популярными в США, благодаря опубликованной в 1976 году книге Алекса Хейла «Корни: **сага** американской семьи». Телевизионная версия «Корней», которая была снята как минисериал в 1977 году, «привлекла самую большую аудиторию в истории телевидения США» (Хейл). Сериал, рассказывающий историю африканского предка Хейла Канте Кинте, выходца из Гамбии, стимулировал также интерес афроамериканцев к своей генеалогии. По «Корням» был снят **сиквел**: «Корни: следующее поколение» (1979), в котором Хейл рассказывал о том, как он начал свое изучение Канте Кинте. В последнем эпизоде Хейл в исполнении Джеймса Эрла Джонса, путешествуя по Гамбии, куда он был направлен Министерством культуры, едет на встречу со сказителем устной истории, **гриотом**, который, вероятнее всего, знает историю Канте Кинте. Несомненно, что «Корни» сумели показать зрителям роль африканских бардов как хранителей прошлого, устных преданий, а также исследователей африканской культуры. Томас А. Хейл, удачно обобщая влияние «Корней», отмечает: «Благодаря продолжающемуся влиянию «Корней», Западная Африка распространила свое исполнение повсюду. Они появляются на подмостках университетов, в церквях, на телевидении и записывающих студиях в Париже, Лондоне, Нью-Йорке и Токио». Стоит признать, что среди аудитории эти выступления были восприняты как рэп, который она воспринимает как одно из главных звеньев старой африканской практики, практики, чье влияние рэпперы неосознанно приняли от своих семей, церквей и культуры. Для того чтобы понять, почему рэпперы **идентифицируются** с африканскими бардами, необходимо изучить исторический контекст.

В традиционных африканских общинах бард является певцом, рассказывающим истории, т.е. прежде всего историком, который отслеживает местную историю и передает культурные традиции через свое исполнение. Первые упоминания о бардах можно найти в трудах сирийского ученого Ал-Умари и в мемуарах марокканского путешественника Ибн Баттута (14 век). Обе работы «Масалик аль-абсар фимамалик аль амсар» Ал-Умари (1337) и «Хроники» Ибн Баттуты (1355) описывают поющего поэта, который является посредником и переводчиком среди множества придворных поэтов. Аль-Умари пишет следующее о султани Мали по имени Сулайман, брате султана Манса Мусе: «Перед

Бард -

поэт-певец

Сага -

сказание, легенда

Сиквел -

книга, фильм или любое другое произведение искусства, являющееся прямым продолжением какого-нибудь более раннего произведения, построенное на его сюжете, персонажах и т. д.

Гриот -

певец и сказитель у народов Западной Африки

Идентифицироваться -

отождествлять себя с кем-либо или с кем-либо

ним стоит человек, который пришел к нему и который является палачом ... и другой - поэт, который является посредником (сафлр) между ним и людьми. Вокруг - люди с барабанами, в которые они стучат» (Ал-Умари).

Через несколько лет после визита Ал-Умари, Ибн Баттута писал следующее: «Я прибыл в город Малл, место пребывания короля Судана ... Я встретил переводчика Дуга... одного из уважаемых и важных людей в Судане. ... я поговорил с Дугом, и он сказал: «Поговори с ним, и я скажу, что ты желаешь сказать в свойственной манере» (Баттута). Ибн Баттута отметил важность соединения музыки с интерпретацией и поэмой во время совещательных встреч и празднований при дворе султана.

Мужчина стоит между арками во время совещательных встреч. Любой, кто хочет обратиться к султану, должен обратиться к Дугу, Дуга, в свою очередь, должен обратиться к этому стоящему мужчине, последний в порядке очередности, должен обратиться к султану. [...] Султан выходит из двери в углу дворца, в руках у него лук, а за спиной колчан... Певцы стоят перед ним, держа свои золотые и серебряные струнные инструменты (кунбури)... когда он садится, звучат барабаны и трубы, ритуал двух праздников - жертвоприношения и окончания поста... Место приготовлено и для Дуга: он сидит и играет на инструментах, которые сделаны из тростника с небольшими бутылками из тыквы на них; он поет песни, восхваляющие султана, его походы и подвиги; с ним поют и играют на тростнике женщины и рабыни. В день празднества, когда Дуга завершает свое исполнение, начинаются стихи, называемые «джула».

В традиционных общинах Западной Африки бард – это член касты ремесленников (кузнецов, кожевников и др.), известный среди манде как ньямакала. Считается, когда бард произносит слово или любой член ньямакалы выполняет задание по соответствующей профессии, появляется сила, именуемая «ньяма». Западные ученые часто переводят слово «ньяма» как «злая сила», что частично справедливо. Но как говорит Чарльз Берд - лингвист и ученый, изучающий манде, ньяма связана с действием и выступает как индивидуальная способность действовать. Поэтому я предпочитаю переводить это как «энергия действия».

Каким бы ни было действие, от человека требуется определенное количество энергии для его выполнения. В свою очередь, исполнение действия само по себе влечет за собой выделение определенного количества энергии. С точки зрения равновесия, энергия действия опасна, поэтому если ее соответствующим образом не контролировать, она может привести к нарушению равновесия и перевороту.

Речь же в манде рассматривается как нечто содержащее энергию. Как подтверждение сказанному, известно выражение в ньямакуле - «Ньяма бе кума» («Энергия действия заключена в речи»).

Когда ньяма находится в действии, то пение барда может трансформировать хаос в мир или «преобразовывать вещи и людей» (Анианву).

**АЛХАДЖИ ПАПА
СУССО И МАМАДОУ
СУССО - ГРИОТЫ ИЗ
ГАМБИИ**



Слова бардов во многих квазипеснях формируют эпическую поэму — длинные стихотворения о легендарном герое. Таким примером может послужить «Сунджата» - знаменитая эпическая поэма об основателе империи Мали, в которой хвалебные песни и стихи возвышают имя покровителя. Всё - устоявшиеся выражения и поэтические абстракции, ритмическая речь и чтение нараспев - напоминает рэп.

Эффективность выступления барда достигается посредством использования образности, которая создается словами барда. Как пишет Леопольд Сенгхор: «Африканско-негритянская образность, таким образом, не есть образ-уравнивание, это образ-аналогия, **сюрреалистический** образ ... Слон - это сила, паук – благоразумие, рог - это луна, а луна - это плодородие. Любое изображение - это образность, а образность, я повторяю, не является уравниванием, это символ, **идеограмма**» (цитируется по Тейлору). Колоритность речи Сенгхора проливает свет на африканскую эстетику устного исполнения, поэтому так важно создание картин словами через использование **метафор** и символов. Из-за мастерского использования слов бард пользуется высоким уважением в общине.

В дальнейшем бардовское исполнение усиливается аккомпанементом. Большинство рассказчиков-певцов аккомпанирует себе на лютне (например, коре) или ударных инструментах, чьи повторяющиеся звуки сливаются с голосом барда. Барда также может сопровождать ученик – наа-му-саер, который отвечает пением «нааму» в подтверждение слов барда, что позволяет активнее взаимодействовать барду и наа-му-саеру, представляющему голос слушателя.

Хотя бард оказывает доверие историческим корням поэтического исполнения в стиле рэп, тем не менее этот аспект не ограничивается только лишь африканским континентом, он является своеобразной устной традицией всего африканского мира, диаспоры, того, что Пол Гилрой называет «Черной Атлантикой». Во времена трансатлантической работорговли многие африканцы, включая бардов, были переселены в Западный мир. В новом мире африканцы были порабощены и были вынуждены

Аналогия -

сходство в каком-либо отношении между предметами, явлениями или понятиями

Сюрреалистический -

сверхреальный

Идеограмма -

письменный знак, обозначающий не звуки какого-либо языка, а целое понятие

Метафора -

оборот речи, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основе какой-нибудь аналогии, сравнения или сходства

изучать чужую культуру и язык. Столкнувшись с этим чужеродным окружением, черные трансформировали новую культуру и язык Западного мира через африканскую призму. То, как они изменили и трансформировали африканскую систему мышления, отразилось на современной культуре. Например, многие исполнители рэпа представляли собой, как я это называю, культурную **реверсию**: актуализацию (сознательную и несознательную) африканских концепций. Рэп рассматривался как форма искусства, рожденная в США, и важно обсудить его истоки, находящиеся в ранней **экспрессивной** афроамериканской культуре. Тем не менее, я считаю, что сближение афроамериканской и карибской экспрессивных культур и влияние последней на формирование рэпа наиболее заметны были в 1970 году. В следующей главе обсуждается афроамериканское происхождение рэпа и выявляется основа некоторых практик его устного исполнения. Карибское влияние на рэп и хип-хоп будет более подробно описано во второй и последующих главах.

КУЛЬТУРНАЯ РЕВЕРСИЯ АФРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В США

Поэтическая речь осталась первостепенной для африканцев в новом мире, ограничивая их повседневную жизнь. Кроме того, «система общения, развивающаяся между африканцами [в Америке], происходила из их **креативности** и желания выжить. Язык становился не только средством общения, но и инструментом личного выражения, устного мастерства и описания жизненных обстоятельств. В сущности, раб был ... поэт, и его язык был поэтическим» (Бабер). Порабощенные африканцы изобрели пути, посредством которых они кодировали послания относительно своего состояния.

Поэтическая речь черных меняется и проповедует то, что ученые называют номмо – «сила слова» (эта концепция исходит от Догона из Мали). Номмо проникает в речь и устное исполнение через африканскую диаспору. При обсуждении силы номмо Сеола Бабер полагает, что оно «порождает энергию, необходимую для борьбы с поворотами судьбы; поддерживает дух перед лицом непреодолимых барьеров [и] трансформирует физиологические страдания во внешние осуждения ... и [в] устное признание своего достоинства и личных качеств». Эти концепции особенно важны, если мы рассмотрим место рэпа в историческом контексте.

Поэтический язык африканцев, в конечном счете, процветал в новом мире как свидетельство порабощения. Под маркой узаконенного рабства черные попали в зависимость. Вследствие этого появились национальные выражения, которые отражали чье-то существование, надежды и мечты.

Рабство существовало в различной степени во всех штатах США. Количество черных рабов на севере было ниже, чем на юге. Вследствие короткого лета и растущего антирабовладельческого духа «там не было желания иметь рабов» (Франклин Мосс). Рабство на севере описывалось как «сравнительно умеренное, где к рабам

Риверсия (от лат. *reversio*) - возврат

Экспрессивный – выразительный, обладающий экспрессией

Креативность (от лат. *creatio* – созидание) - творческие способности индивида, характеризующиеся готовностью к продуцированию принципиально новых идей и входящие в структуру одаренности в качестве независимого фактора

относились более гуманно и учитывали их личные права». Небольшие восстания в таких районах, как Нью-Йорк, тем не менее привели к серьезным наказаниям. На севере африканизм процветал, о чем свидетельствует документ, описывающий новую интерпретацию празднования такого европейского праздника, как Троицын День и праздника общины рабов «День поучений». Но к 1795 году рабовладение на севере резко уменьшилось. «Падение рабовладения в регионе подтверждалось тем фактом, что к 1790 г. там было около 14000 вольных черных, составляющих около 28% общего черного населения». Такая демографическая ситуация поддержала антирабовладельческие дебаты на севере. Юг становился экономической империей черных рабов. Историки Джон Хоуп Франклин и Альфред А. Мосс-младший отмечали, что по истечении договорного статуса черных между 1645 и 1655 гг. южные колонисты «не могут удовлетворить потребности колонии в труде, когда работают индейцы». После тщательного изучения успеха черного рабовладения на Карибах, колонисты всерьез задумались о «пожизненном порабощении черных». К 1660 г. рабовладение было установлено по всему югу, и этот регион, по сравнению с севером, рассматривался как растущий источник африканизмов. Во многих южных областях черные численно превосходили белых. Как отмечали Франклин и Мосс: «В 1790 г. в Вирджинии черное население преобладало, и держалось это на протяжении всего периода рабовладения. 304000 черных, проживавших в Вирджинии, в три раза превышали количество их в Южной Каролине, которая соперничала с Вирджинией. Большинство штатов в этом регионе также имели очень большое количество черного населения. ... По последней переписи населения, до Гражданской войны количество рабов выросло до 3953760 человек! Штаты хлопкового пояса лидировали, там было 1998000 рабов. Вирджиния все еще лидировала по числу рабов, и в Алабаме и Миссисипи рабы также стремительно набирали рост».

Порабощенные черные жили обычно на плантациях, в отдельных кварталах, далеких от белых, с которыми редко общались. В этом контексте развивалась так называемая историком Джоном В. Блассингеймом «культура рабов». Плантации или кварталы рабов, густонаселенные черными, составляли «первичную среду» этой культуры, в то время как белые, живущие по соседству, составляли «второстепенную среду» (Блассингейм). Первичная среда благоприятствовала поддержанию, укреплению и продолжению музыкальной традиции, взятой из африканской практики, устного повествования, материальной культуры, философии, системы вероисповеданий. Не контролируемые белыми, черные возвращались к своим традициям в виде «невидимой церкви», изолированных мест в лесах, называемых «лесная гавань» или в виде кустарных религиозных структур, называемых «молельными домами и церковными службами». Очевидно, что в религии черных преобладало искусство проповедования в выражениях, почерпнутых из светской жизни или приятного времяпрепровождения. Проповеди включали в себя повествования и песни, например такие, как негритянские рабочие песни, которые стали предвестниками блюзов. Институт рабовладения официально завершился ратификацией Тринадцатой поправки к Конституции в 1865 году. Несмотря на то, что африканские идиомы, фразеологизмы и музыкальные формы прошли суровые испытания крепостной зависимостью, они продолжали жить и заимствовать новые выражения. Южные выражения, которые легли в основу рэпа, являлись повествовательными, ритуальными играми («дюжина» и «важная роль»), блюзами и проповедями.

Истории, рассказанные в рифму, собирались по всему сельскому югу годами. Одна из традиций повествования, которая представляет структурную модель музыки стиля рэп, это - тост. Тост - это длинное повествование в рифму, куплетами,

с использованием юмора. Его текст концентрируется вокруг подвигов и врагов хитреца, например, Обезьяны и Шайна, или плохого героя, такого как г-н Лев или Стаколи. Эти истории исполняются в светском контексте только для развлечения. Характерные черты тоста – использование преувеличений, метафор, бранных слов, хвастовства, повторений, шаблонных выражений и подражаний. Некоторые устные формы также структурно перемешаны в рассказах-тостах, таких, как «дюжина» и «важная роль». «Дюжина» (также известная в современной культуре как «снепс») описывается как старинный термин для игры по «обмену любезностями» (Лабов). Эта игра представляет собой устную дуэль между двумя оппонентами, в которой один делает прямые заявления о членах семьи другого, чаще о матери, рифмованными куплетами, такими как: «Я видел вчера твою мать, она выглядела так, как будто выпила скипидар» или «говори об этом и о том, но если будешь говорить обо мне, то я скажу о твоей матери» (Кейс 1982; Оливер).

Интересна и такая ситуация, когда один делает косвенные заявления о происходящем и другом человеке; значение здесь всегда иносказательное и, в некоторых случаях, неопределенное. Я припоминаю инцидент из моих южных историй, в который был вовлечен женатый мужчина, пытавшийся флиртовать с незамужней женщиной. Узнав о его семейном положении, незамужняя женщина косвенно напоминает мужчине, что он женат. Ее ответ оставляет мужчину в неопределенности: продолжать ли флиртовать или прекратить.

Женатый мужчина: «Эй, крошка, сегодня ты должна быть красивой для меня».

Незамужняя женщина: «О, между прочим, как поживает твоя жена?»

Популярная версия традиционной «Обезьяны» четко иллюстрирует черты и устные формы «Дюжины» и «Важной роли», свойственные традиции тоста:

Далеко в джунглях лев наступил на ногу обезьяне. Обезьяна сказала: «Черт возьми, ты что, не видишь, что наступаешь мне на ногу?» Лев ответил: «Я не слышу, что ты там говоришь, ...если ты скажешь еще три слова, то я раздавлю твою голову». Обезьяна спряталась в джунглях в старом дубе и ежедневно, всю неделю, сквернословила в адрес льва. Каждый день до заката солнца лев был вне себя. Но обезьяна поумнела и, используя свое остроумие, сказала: «Я не собираюсь останавливаться на этом ...». И постоянно, встречаясь со львом, говорила: «О, господин Лев, до Вас пытается добраться эта здоровая дрянь... Вы не знаете, потому что он только что пришел с шоу Ринглинг бразерс». Сказал: «Бэби, он грязно говорил о твоём народе. Он говорил о твоём народе, пока мои волосы не поседели». Он сказал: «Твой отец - придурок, а мать – шлюха». Сказал, что видел тебя, как ты бегал от двери к двери, как последний коммивояжер...

Как правило, эффективность тоста больше определяется стилем его передачи, нежели контекстом. Невербальные жесты, такие как выражение лица и движение

Коммивояжёр -

разъездной агент торговой фирмы, предлагающий покупателям товары по имеющимся у него образцам и каталогам

рукой, еще более усиливают эффективность тоста. В то время как «дюжина», «важная роль», метафоры, бранные слова, хвастовство и подражание являются стилистическими чертами тоста, его структурным элементом остается рифмованный куплет. Структура рифмованного куплета и вышеупомянутые устные формы тоста остались и в современном рэпе.

Ритм является неотъемлемой традиционной частью афроамериканских выражений. В традиции блюза, например, стихотворный размер формируется по структуре ААВ: «(А) Я не знаю куда делась моя крошка, / (А) Я не знаю куда делась моя крошка, / (В) Все что мне остается, это петь грустные песни». Исполнитель блюзов Фьюри Льюис говорит: «Если вы не будете рифмовать, вы ничего не поймете и никуда не придете» (Титон).

Ритм является стилистическим и структурным инструментом и в других афроамериканских контекстах. Например, в традиционной черной церкви священники иногда проповедают в стихотворной форме: «Почитать Бога, Иисуса Христа, духовенство, членов и друзей. Я рад быть сегодня здесь и сказать, что наш путь - это Бог...» (Смисерман). Ритм также служит структурным инструментом и в так называемых афроамериканских танцах и песнях «хамбон». Заимствованный из довоенного танца, называемого «джуба», «хамбон» исполняют, похлопывая по бедрам, груди и рукам. *Хамбоном* обычно бывают мужчины. Они представляют игру в виде ухаживания, например: «Хамбон, хамбон, окорок на плече. / Дай мне женщину, и я покажу тебе, как ее держать» (Милтон Лоув, личная информация, Батон Руж, 22 декабря, 1988).

Хотя ритм в устных афроамериканских выражениях прослеживается не везде, тональная **флексия** важна для правильной интерпретации выражений. Речевые выражения черных, для того чтобы лучше передать значение, связаны с тональным построением. Тональные аспекты, используемые в английском языке афроамериканцами, являются четким свидетельством сохранения тонального африканского языка. Антрополог Мелвил Херскович в своем монументальном труде «Миф о негритянском прошлом» (1958) затрагивает элементы тональности или «музыкального» качества, заметного в негритянском английском. Такие вокальные флексии используются обычно при исполнении. Например, наиболее часто используемая стилистическая черта - это применение музыкальных нот или церковного песнопения (Джексон). Певцы блюза также поют свои мелодии. Таким образом, не удивительно, что хип-хоп описывается как устное исполнение, как «мелодия в ней самой [или] ... разговор» (интервью с Мелле Мел).

В то время как тональные флексии помогают исполнителю передать значение высказывания, вызов и ответ порождают чувство сплоченности между исполнителем и аудиторией. Вызов и ответ - это повсеместно встречающаяся этика афроамериканцев, в которой говорящие и слушающие синхронизируются с исполнением. Но, что более важно, это жизненная сила черного общения. Без подобного обмена черное общение становится безжизненным. Афроамериканские священники, например, обычно предупреждают своих прихожан, что они не могут «проповедовать в безжизненной церкви», в церкви, где нет присутствия духа в ответ на «слово», как говорится в проповеди (Девис). Кроме того, афроамериканские артисты преуспевают в своих ответах публике до такой степени, что успех исполнения измеряется игрой между исполнителем и аудиторией. Концепция вызова и ответа также важна для статуса исполнителя рэпа, т.к. рэпперы осуждаются другими, если у них нет **антуража**. Поэтому некоторые рэпперы демонстрируют чувство бодрости, которое в ответ вызывает одобрение аудитории.

Флексия -

окончание, последняя часть слова, изменяющаяся при склонении, спряжении

Антураж -

окружение; окружающая среда, обстановка

В рэпе доминируют использование трюков и художественная характеристика устного исполнения. Философ Корнел Вест утверждает, что «исполнитель рэпа комбинирует сильные традиции черной культуры: священника и певца, [которые] призывают к риторической практике, существующей в афроамериканской религиозной практике» (цитата из Дайсона). В то время как рэп напоминает христианские песнопения, его связь с африканской религией не столь явно выражена. Среди проанализированных текстов были некоторые ссылки на западную/центральную африканскую концепцию, известную как «перекрестки». «Перекрестки» представляют «соединение духовной сферы и феноменального мира» (Древал). Историк Роберт Фэррис Томпсон предполагает следующее: «точки пересечения, где один может принести жертву или обратиться к предкам... Перекрестки функционируют так же, как мощный символ афроамериканского фольклора... как говорится в легендах, черные музыканты шли на перекрестки и торговали своими гитарами с духами, чтобы подтвердить или усилить свои таланты».

Концепция «перекрестков» не свойственна традициям народных песен, таких как блюзы. Например, песня Роберта Джонсона «Перекресток блюзов» остается наиболее известной песней перекрестков. Легенда гласит, что Джонсон продал свою душу дьяволу в обмен на музыкальный успех. Но после того, как Джонсон понял свою ошибку, он написал «Перекресток блюзов» - раскаяние перед Богом. Далее приводится отрывок из его песни: «Я вышел на перекресток и встал на колени, / Я вышел на перекресток и встал на колени, / Попросил Бога: «Будь милосерден и спаси бедного Боба» (Томпсон). Концепция «перекрестка» в рэпе более абстрактна, чем в блюзе. В песне «К перекрестку» (1990) Исида и Профессор Икс из Икс-Клана поют о создании мира и человечества, как о доказательстве их обожествления древних кеметических (египетских) божеств — Исида («Божественной женщины-матери»), Гора (сына Осириса) и Ра (Профессор Икс, Бога солнца). Исида поет: «Я в своей песне. Исида глубже и ниже тех, кто сильнее, / Сияющие лучи солнца, яркий свет мира /... мы будем гулять с черными и дерзкими, / Я приведу тебя сюда, и мы встретимся на перекрестке». Профессор Икс вторит ей: «Я - Ра с начала времен. / Я встаю над миром, противостою ветру. / Я - ступица колеса, я - дневная звезда над морем. / Я - не плод. Я - семя. Мы отправляемся на перекресток!» Концепция перекрестка используется здесь в традиционном космическом африканском смысле, означая место, где активизируются все духовные силы. В каком-то смысле Ра «на ступице колеса» идет параллельно с божеством Эсу-Элигба, который по традициям йоруба является хранителем перекрестков.

В другой песне Икс-Клана - «Урок фанка» (1990) - профессор Икс упоминает перекрестки как место, где кто-то вступает в контакт с духовными силами – предками – для того, чтобы заручиться полномочиями на будущее. Профессор Икс произносит: «Из темноты, одетые в шкуру пантеры появляются доктора в розовых кадиллаках, несущие бремя вашего существования. Да, становится темнее. С Натом Тернером, с Мартином, Адамом, Малколмом и Хью на перекрестках наме-

чается вечеринка». «На розовых кадиллаках, - поясняет профессор Икс, - это метафора к сочетанию «путешествовать на машине времени». Затем он добавляет: «Год выпуска именно этого розового кадиллака считается очень значительным. Это автомобиль 1959 года. Это ещё один поворотный пункт, знаменательная веха в жизни чернокожих людей в Америке... Розовый кадиллак знаменателен тем, что он как бы символизирует то, через что пришлось пройти Детройту Рэду, для того чтобы стать Малколмом Икс» (цитата из Ромейна). Учение Профессора Икс воспринимается как современное бардовское произведение, которое как бы освещает продолжающуюся историю перекрестков, берущую начало в древнеафриканском веровании. В настоящее время перекресток включает в себя не только божества и древних предков, но и афроамериканских лидеров, таких как Нат Тернер, Мартин Лютер Кинг-младший, Адам Клейтон Пауэлл, Малколм Икс и Хью Ньютон, оставивших неизгладимый след в истории Америки. Ссылаясь на слова «через что пришлось пройти Детройту Рэду, для того чтобы стать Малколмом Икс», а позже и Эль-Хаджем Маликом Эль-Шаббазом, Профессор Икс четко указывает на перекрестки, как на место, которое черные силы продолжают навещать и в современное время, чтобы получить руководство к действию в ходе подготовки к изменению – физическому, умственному, духовному – своего старого Я на новое Я (старого облика на новый). Ссылки на перекрестки как на место родового или духовного сбора также делаются и в произведении Боуна Тагс-Н-Хармони «Перекрестки».

Африканская бардовская традиция и её использование в устных выражениях южан являются отголосками прошлого из традиции рэп-музыки. Тем не менее, именно в контексте урбанизированного Севера рэп впервые стал уличным стилем разговора. Так случилось, что именно в этой среде рэп, как разговорный стиль, развивался и превратился в особый музыкальный жанр. Эволюция рэпа из разговорного стиля в музыкальную форму произошла во время и после миграций чернокожих с юга в северные городские центры.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЧЕРНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ВЫРАЖЕНИЙ

Южные традиции были перенесены афроамериканцами в период их массовой миграции из сельского Юга в городской Север между 1920 и 1950 годами. Южные культурные традиции влились в новую среду, в результате чего образовались новые выражения, отражающие городскую жизнь. Сельская среда, в которой афроамериканцы собирались на Юге, чтобы послушать выступления своих соседей-артистов, была заменена в городских центрах на **паперти** церквей, общественные парки и таверны на углах. Эти новые места сборищ включают в себя то, что городские афроамериканцы называют «улицы».

В афроамериканской культуре улицы также важны, как церковь, школа и семья (Перкинс). Но непохожий на них центр выживания, представляемый улицами, действует как первая инстанция для многих афроамериканцев, живущих в центральной части города. Здесь кто-то узнает о **гетто**, как выживать в нем и как бороться с незаконным экономическим и социальным угнетением господствующего общества. Главным условием для выживания на улицах является изучение путей эффективного общения.

Уличная среда сформировала новую форму разговора, называемую «джайв - болтовня». Слово «джайв» - это вариация английского слова «джайб». Дэн Бэрли,

Паперть -
крыльцо храма

Гетто -
городские кварталы,
отведенные для принудительного поселения людей определенной расы, нации, религии

известный знаток речи джайв, отслеживает появление слова «джайв» на улицах Чикаго: «В том значении, в котором оно применяется неграми Чикаго с 1921 г., оно означало насмехаться, дразнить, высмеивать – выражение **саркастического** замечания». Разговор в форме «джайв» также описывается как эффективный способ разговора о чьих-либо предках и наследственных чертах с использованием красочных и метафорических терминов, позже - просто «джайвить-болтать» о ком-либо. Джайвинг применяется в нескольких социальных контекстах, включая и интимный, когда мужчина разговаривает с женщиной с целью завоевать ее благосклонность, расположение; тем не менее он больше используется как средство соперничества, способ завоевания «рэпа» (репутации) на улицах. Спикеры оценивают эффективность джайв-разговора в контексте, т.е. знание того - что, как и когда говорить. Что отличает джайв от подобного южного словесного творчества, так это использование словаря, происходящего исключительно из городского опыта. Отсюда, «улица» (street) заменяется словом «прогулка» (stroll), слово «парень» (boy) заменяется словом «кот» (cat), «девушка» (girl) - «цыпочкой» (chick), а слово «дом» (house) становится «хижиной» (crib). Искусство джайв-разговора, следовательно, заключается в его оригинальности. Когда новизна слова изнашивается, или слово уже не в моде, оно заменяется другим словом. Несомненно, что язык джайва очень динамичный.

Джайв распространялся и за пределами улиц. В 1920-30 гг. выдающиеся литературные деятели **Гарлемского** Ренессанса, такие как Лэнгстон Хьюз и Стерлинг Браун, использовали в своих произведениях тематику, говор и музыку, свойственную уличной культуре афроамериканцев. Наиболее значительными работами Хьюза являются его стихи в ритме блюза «Утомленный блюз» (1925) и «Тоскующий по дому блюз» (1926), а также его короткие рассказы, вымышленным героем которых является городской уличный парень по имени Джесси Б.Симпл. Одним из первых рассказов о Симпле является рассказ «Симпл говорит со своей душой», в котором Хьюз рисует портрет главного героя как комического джайв-рассказчика. В том же стиле Стерлинг Браун написал различные стихотворения, отдавая дань такому характерному для афроамериканцев стилю, как блюз. «Ма Рейни» (1930) и «Блюз долгого жизненного пути» (1932) вошли в ряд его ранних произведений. «Блюз долгого жизненного пути», исполненный Брауном и имеющий трехлинейную структуру блюза, был записан на студии звукозаписи Смитсон/Фолквей (в начале их деятельности) под аккомпанемент пианино.

Во время Второй мировой войны стиль джайв быстро распространился во всех сферах городской среды – от церкви до уличных закоулков. Английский ученый Клайд Тейлор замечает, что приверженцев уличной речи можно найти, отслеживая их у истоков джаза. Нигде джайв не выражается так эффектно, как в культуре джаза. Музыканты джаза использовали джайв при создании идиоматических выражений исключительно для того, чтобы общаться с другими коллегами по джазу. Такие слова, как «джем» (проводить хорошо время); «блоу» (играть хорошо); «кэт»

Саркастический -
исполненный сарказма,
желчно-иронический

Гарлем -
негритянский квартал,
крайне перенаселенный

(коллега по джазу); «бэд» (хороший); «шед» (практиковать) – только немногие из того огромного количества слов, которые являются обычными, избитыми в лексике джаза. Даже такие известные лидеры джаз-групп, как Кэб Галлоуэй, Дюк Эллингтон, Каунт Бейсик и Луи Джордан порой вставляли во время концертов квазипесенные повествовательные кусочки джайва, чтобы установить контакт со своей аудиторией. Луи Джордана особенно восхваляли за его юмористические, похожие на джайв, короткие повествования в песнях «Калдония» (1945) и «Воскресное жаркое из рыбы» (1949). Даже джаз-поп-группы, такие как Ink Spots (Чернильные Пятна) использовали джайв-говор в своих романсах.

Афроамериканские диск-жокеи начали распространять искусство джайвинга в музыке через радио в 1940-е годы. Наиболее известным из них был Преподаватель Артур Бернارد Линер из Миссисипи, который начинал свою карьеру в качестве диктора, объявляющего церковную музыку на волнах радио WGES Чикаго в 1945 году. Когда руководство радио WGES отказало Линеру в предоставлении рекламного времени, по причине религиозности программы, Линер сменил свое имя на Эл Бенсона (Барлоу). Помимо деловой хватки, которую он демонстрировал в своей брокерской деятельности, Бенсон был известен тем, что использовал джайв в своей светской программе, которая помогла ему связаться с южными чернокожими мигрантами из Чикаго (такими, как он сам) и с растущим афроамериканским городским обществом. Несомненно, он «оказал огромное влияние на культурный мир афроамериканского общества Чикаго. Он придал культуре «улицы», а также стилям и направлениям южных афроамериканцев общественную видимость и законное место в обществе... Смесь южного стиля Бенсона с северным стилем среднего класса повлияла на образование **гибридного** черного стиля, который проник в городской язык чернокожих» (Сполдинг). Таким образом, Бенсон стал предшественником того, что критики окрестили эрой культа личности диск-жокея.

Завоевавшими репутацию пионеров джайв-тока (говора) были чикагский диск-жокей Холмс Бейли, известный как Дэдди-О-Дейли на радио WEIT, и Лавада Дерст, известный своей аудитории как Док Хеп Кэт на радио KVET в Остине, штат Техас. Как вспоминает великий джазист Диззи Джиллеспи: «Мы [джазовые музыканты] добавили немного красочных и созидательных идей в английский язык, но... Дэдди-О-Дейли, диск-жокей из Чикаго, внес намного больше в развитие хип-языка в наше время, чем я». Док Хеп Кэт часто использовал такую рифму, как в следующей цитате:

«Я - хип от кончиков ног и хоп до самой макушки. Я уже долго в пути и никак не могу остановиться. Это здорово, что я танцую рил, приноравливайтесь ко мне, пока я забиваю вам голову» (цитата из Барлоу).

Помимо искусного использования джайва и рифмы, ранние темнокожие радио-жокеи также использовали звуковую технику, такую как «разговор сквозь» и «райдинг гейн» (импровизированное усиление). Прежде диск-жокей понижал звуки музыки и продолжал разговаривать, пока она играла, в то время как райдинг гейн – это, когда диск-жокей повышает или снижает тон звуковой платы, чтобы акцентировать различные части звукозаписи (Вильямс). Эта техника так же, как джайв и рифма, имитировалась первыми диск-жокеями хип-хопа и конференсье. Многочисленные диск-жокеи следовали по стопам Бенсона, Бейли и Дерста, становясь героями в своих сообществах. Среди них и Вернон Винслоу (радиостанция WWEZ Нового Орлеана), Дуглас «Джоко» Хендерсон (радиостанция WOV Нью-Йорка), Руфус Томас (радиостанция WDIA Мемфиса), Томми «Д-р Джайв» Смоллс (радиостанция WWRL Нью-Йорка) и многие другие.

Джайв даже включали в поэзию, восхвалявшую отдельных афроамериканских героев-спортсменов. Например, бывший боксер, чемпион по тяжелому весу Мухаммед Али (в прошлом Кассиус Клей) был известен также своими поэтическими строками, восхвалявшими его доблесть, отвагу. Перед каждым матчем Али обычно дразнил своего противника, напевая рифмованные куплеты. Об одном из своих соперников – Эрни Террелле – Али говорил:

«Клей бьет левой, Клей бьет правой. / Только посмотрите на молодого Кассиуса, как он дерется. / Террелл отступает, но ему не хватает места. / Дело времени, пока Клей опустит метлу. / Потом Клей взмахивает правой – какой замечательный удар! / Удар кулаком - и Террелл вылетает с ринга. / Кто бы мог подумать, придя на бой, что он станет свидетелем запуска человека-спутника?» (цитата взята у Ольсена).

Афроамериканские комедианты также украшали свои монологи уличным джайвом. До того, как Мухаммед Али использовал стиль хвалебной поэзии, темнокожие комедианты, использующие джайв, восхваляли в 1940-х Гарлем, где они часто проводили выдающиеся шоу в театрах, например, таких как знаменитый «Аполлон». В число ранних популяризаторов юмора в стиле джайв входили такие люди, как Джеки «Момз» Мейбли, Редд Фокс, Годфри Кэмбридж, Пигмит Маркхэм и Руди Рей Мур – человек, известный популярными тостами, такими как «Долемит» и «Обезьяна-предсказатель».

СТАНОВЛЕНИЕ РЭПА В КАЧЕСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА

К 1965 году джайв-разговор был переосмыслен в соответствии с изменяющимися условиями афроамериканской жизни в Америке (Тейлор) и вновь применен городскими ораторами в качестве «рэпа». Многие афроамериканцы приписывают этот переход от джайва к рэпу темнокожему националисту Хьюберту, или Х. «Рэп» Брауну, чье прозвище указывает на его мастерское владение уличной речью черных. **Экстраординарный** рэппер, воспитанный улицей, Браун (также известный как Джамил Абдулла ал-Амин) объясняет, как он получил прозвище «Рэп»: «То, что я стараюсь сделать - это полностью уничтожить кого-то словом. Это целое соревнование – борьба друг с другом. Должно быть иногда около сорока или пятидесяти пижонов, стоящих вокруг, и победителя определяют по реакции публики на сказанное. Если ты видишь, что все вокруг смеются, тогда ты понимаешь, что ты победил. Худо тому пижону, которого унижают. Я редко оказывался в таком положении. Поэтому меня прозвали Рэп, т.к. я умел ругаться» (Браун). Художественный стиль разговора Брауна снискал популярность среди молодых городских ораторов, которые укрепили название стиля, известного как рэппинг.

В 1965 году также возникли рамки, в пределах которых рэппинг шел под музыкальное сопровождение. «Движение за черное искусство» (ДЧИ) сыграло главную роль в этом событии. Это движение начало свое существование после смерти

Экстраординарный -
чрезвычайный, необык-
новенный, из ряда вон
выходящий

Малколма Икса и длилось с 1965 до, приблизительно, 1976 года. Основной фигурой ДЧИ был Лерой Джонс – поэт и драматург, который изменил свое имя на Иمامу Амири Барака, означавшее «Блаженный священник и воин». После смерти Малколма Икса, Джонс послал письмо темнокожим артистам, призывающее их работать во благо темнокожего сообщества и использовать самих себя, свое искусство для того, чтобы «собрать и продолжить то, что Малколм начал и не закончил» (Я создам свой мир [видео 1999]). Барака описывает миссию ДЧИ так: «Когда мы пошли в школу афроамериканских искусств, которая находится в верхней части Гарлема, мы сказали, что хотим сделать три вещи. Мы хотели бы создать искусство или поэзию, которая была бы афроамериканской, скажем так - такой же афроамериканской, какую представляют нам Бесси Смит или Дюк Эллингтон. Мы хотели бы создать искусство, ориентированное на массы, которое бы вышло из университетов, вылилось на улицы и дошло до людей... И третье, что мы хотели бы сделать, это создать искусство, которое стало бы революционным» (цитата взята у Алима). Следуя руководству Барака, молодые афроамериканцы начали отвергать европейские литературные **каноны** и заменять их африканскими или какими-то абсолютно «черными» по выражению. Они поддержали идею о том, что искусство должно быть функциональным, общинным, и оно должно давать резонанс в реальной жизни темнокожих и предоставить мандат тому, что вскоре должно было получить название «новая черная эстетика». Афроцентристская, черно-националистическая тематика и исламская идеология стали фундаментальными для выражения новой черной эстетики, сформулированной ДЧИ. Соблюдая афроцентристскую тематику, приверженцы ДЧИ делали афропрически и надевали африканскую одежду. Они использовали определенную жестикуляцию, символизирующую Черный Национализм (например, сжатый кулак, означающий черную власть), заменили свои англоязычные имена, данные им при рождении, на африканские и исламские, основали афроцентристский национальный праздник Кванзаа (основанный Маулана Каренгой в 1966 г.), придуманный для того, чтобы утвердить значение черного, и продолжали популяризировать рэппинг, декламируя поэтов ДЧИ. При составлении рифм не требовалось как таковых особых поэтических навыков и гораздо большее внимание уделялось способности использовать тематику, относящуюся к афроамериканской жизни. Поэтические строчки исполнялись в ритмическом стиле с использованием модуляций дыхания, **аллитерации**, повторяемости слов для выразительности. Представления заключались в смене непроизвольной беседы, постепенно повышающимся тоном речи, иногда сопровождающимся музыкальными песнопениями. Именно по этой причине я определяю поэзию ДЧИ как песенные стихи. Среди тех, кто выступал в защиту артистического всплеска, которому положил начало Барака, такие литературные деятели как Лари Нил, Ники Джованни, Дон Ли (известный как Хаки Мабхубути), Соня Санчез, Тони Каде Бамбара, Ишмаил (Исмаил) Рид, Джун Джордан и Одри Лорде; композитор Оскар Браун-младший; художники Бенни Эндрюс и Фейт Рингольд; кинорежиссеры Мелвин Ван Пиблз и Гордон Паркс-старший и младший; и такие ансамбли, как Танцевальный театр Гарлема и Чикагский художественный ансамбль.

Канон -

правило, положение какого-либо направления, учения; то, что твердо установлено, стало традиционным и общепринятым

Аллитерация -

повтор согласного или группы согласных, отчетливо выявляющий звуковой облик слов

Фантом -

причудливое явление; призрак, привидение

Различные культурные организации начали быстро расти в период расцвета ДЧИ, включая и такие, как Секция писателей-**фантомов** в Гринвич Виллидж, Организация культуры темнокожих американцев (ОВАС) в Чикаго и Художественный ансамбль Чикагской Ассоциации по развитию креативных музыкантов (ААСМ). Темнокожие создатели фильмов исследовали черную городскую Америку с точки зрения непостороннего человека. Следуя задачам мандата ДЧИ о том, что афроамериканцы должны создать искусство без защиты, независимые издательские

компании, принадлежавшие темнокожим, такие как Бродсайд Пресса в Детройте и Третья Мировая Пресса ОВАСа, стали его руководителями и попечителями.

Количество писательских секций (мастерских), поддерживающих направление новой черной эстетики, породило множество поэтов, которые декламировали свои стихи под музыкальное сопровождение, тем самым, продвигая вперед популярность и влияние песенных стихов. Пророки Уотса из Писательской мастерской Уотса в этом плане выделяются. Хотя Пророки Уотса были хорошо известны в регионе, последним поэтам Гарлема повезло стать признанными по всей стране благодаря своим записям и словесным турам. По этой причине они были признаны в кругу рэперов «первыми или рэпперами первоначального стиля» (интервью Бамбаатаа).

Первый альбом Поэтов – «Последние поэты» (1970) – был продан тиражом более 800 000; он содержал произведения с политическим контекстом, такие как «Нью-Йорк, Нью-Йорк», «Негры боятся революции» и «Когда грянет революция», исполненные под аккомпанемент ударных африканских инструментов (т.е. конгов).

В 1973 г. Джалал «Молния» Уридин – один из «Последних поэтов» - записал соло-альбом под названием «Конвенция Хастлера». В отличие от первого альбома, содержащего политические тексты, «Конвенция Хастлера» представила ряд тостов о двух вымышленных городских отрицательных персонажах (Спорте и Спуна). Альбом описывает уличные приключения Спорта и Спуна – от их побед в играх в кости, в бильярд и в покер до встречи Спорта с полицией, почти приводящей его к гибели (Туп). Вследствие тесной ассоциации уличного языка с профессиональными знаниями, альбом «Конвенция Хастлера» был признан молодыми исполнителями рэпа как **прототип** рэп музыки. Как вспоминает ветеран рэп музыки, величайший мастер Каз: «Я знал наизусть весь альбом «Конвенция Хастлера». Это был рэп, но в то время мы не знали этого» (выдержка из Хагера).

Другой поэт-музыкант из Нью-Йорка, известный своими политическими песнями и огромным влиянием, которое он оказал на развитие рэп музыки, был Джил Скотт-Херон. Он не считал себя «ни поэтом, ни композитором, ни музыкантом» (записи с обложки альбома, Скотт-Херон 1970). Но многим казалось, что он использовал в своей лирике сущность рэппинга - его язык, ритм и технику. Одной из популярных песен Скотта-Херона была песня «Революция не будет показана по ТВ» из его альбома 1970 года «Новый черный поэт: короткая беседа с молодежью и Леноксом». В этой поэме Скотт-Херон сообщает своим слушателям о том, что не будет ни рекламы, ни мыльных опер, ни повторных показов с белыми актерами, как и не будет аккуратно уложенных причесок, носимых теми афроамериканцами, которые тяготеют к белым стандартам красоты; пожалуй, революция будет групповым действием, когда черные люди выйдут на улицы в поисках светлого дня. Критик Нат Хентофф в своем отзыве приводит отрывки из поэмы-песни Скотта-Херона «Люди пластикового образца», который использует манеру письма поэзии ДЧИ – отрицание европейских грамматических правил. Обратите внимание на использование незаглавной «i» в качестве местоимения первого лица, использование заглавных букв

Прототип -

первоначальный образец, прообраз, преимущественно действительное лицо как источник для создания литературного образа, героя

при написании некоторых букв в слове, а также использование различных абзацев, отступов – все акцентируется на асимметричности, эмоциональности афроамериканского искусства, поддерживаемого Движением за черное искусство. Ниже дается образец текста такой манеры письма, который переводится следующим образом: «Наркотики. Скорость убивает, и иногда обращение музыки к Черным сбивает с толку, я прошу вас избегать их и жить».

Никки Джованни часто рассматривают как предшественницу стиля рэп. В своем звуковом альбоме «Правда идет по своему пути» (Truth Is On Its Way), шумно заявившем о себе в 1971 году, Джованни экспериментирует с музыкой и поэзией, декламируя свои стихи в различных музыкальных афроамериканских стилях. К примеру, «Самозаблуждение» (Ego-Tripping) декламируется под африканское постукивание ударных инструментов, в то время как другие песни – «Поэма о женщине» (Woman Poem), «Все, что мне нужно делать» (All I Gotta Do) (или «Сидеть и ждать, потому что я женщина»), «Поэма для Ареты» (Poem for Aretha) и «Большой белый приятель» (Great Pax Whitey) исполняются под церковные песнопения Общинного хора Нью-Йорка. Наиболее важным является то, что, в отличие от песенных поэм пророков Уотса, последних поэтов и Джила Скотта-Херона, поэзия Джованни озвучила взгляды афроамериканских женщин и черного **феминистского** мышления.

Все большее число авторов баллад и исполнителей фанка стали включать рэп в свои песни. Этот стиль был первоначально популяризирован Лари Дарнеллом и Артуром Присоком в 1940-х и 1950-х годах, а также некоторыми исполнителями негритянской музыки (соул), такими как Рей Чарлз, Джеймс Браун, Арета Франклин и Луи Раулз, которые интегрировали отдельные отрывки короткого рэпа в музыку для налаживания контакта со своими слушателями. К концу 1960-х стиль рэп определился как самостоятельный особый песенный стиль. Он принял форму монолога, который славил радости и горести любви, а также затрагивал тематику вечеринок. Автор песен, певец и музыкант Исаак Хейес возглавлял это движение. Стиль Хейеса - это уникальный способ постановки тона, интонации песен, как бы свободной беседы в стилизованной манере под повторяющийся аккомпанемент (например, его интерпретация песни «К тому времени, когда я попаду в Феникс», которую потом имитировали его современники Махалия Джексон и Барри Уайт). В противоположность ему, монологи в стиле рэп исполнителей фанка в 1970-х акцентировали свое внимание на таких темах, как «посещение вечеринок», или базировались на понятии «быть спокойным, невозмутимым», т.е. держаться эмоционально сдержанно, отрешенно, спокойно и двигаться в спокойном, неторопливом темпе. Клинтон подчеркнул эту концепцию в «Пи-Фанк» (1975), объявив, что «закон здесь таков, что велит нам надевать солнцезащитные очки, чтобы чувствовать себя спокойно и круто». В отличие от раннего стиля чтения рэп, любовные баллады и рэп в стиле фанк не рифмовались, но исполнялись в свободном стиле под повторяющийся аккомпанемент музыкальных инструментов. К началу 1990-х музыка Клинтона стала образцом для подражания в другом жанре рэп музыки на Западном побережье, известном как гангста-рэп.

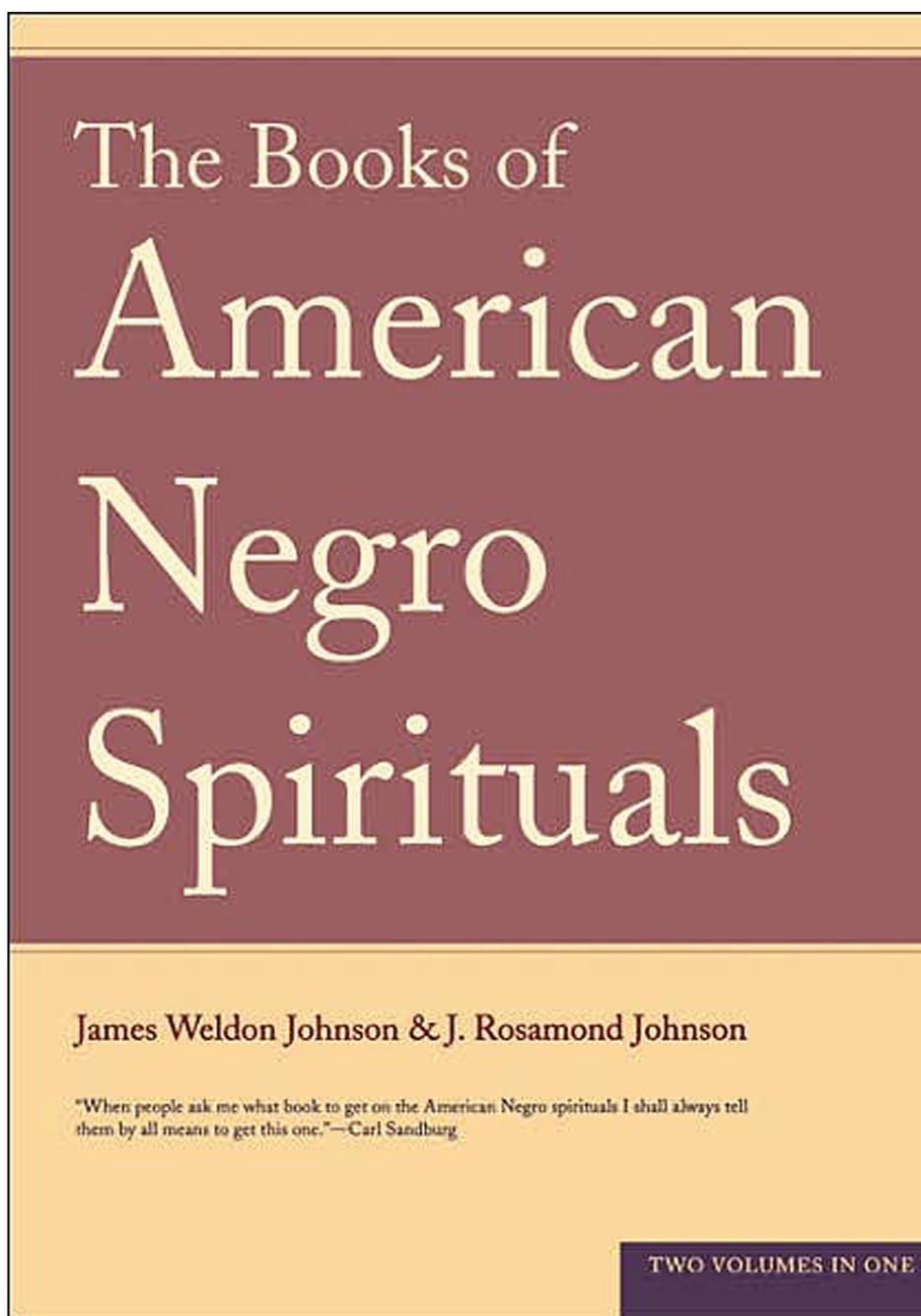
Хотя рэп музыка восходит к африканским бардовским традициям, она продолжала проникать в афроамериканские устные традиции из сельского Юга на Север. С 1930-х до 1950-х южные выражения продолжали трансформироваться в городской контекст, стимулируя новый стиль говорения – джайв-разговор. Джайв внедрялся в словесные выступления духовных и светских афроамериканских исполнителей. К концу 1960-х афроамериканские политические националисты переименовали джайв-разговор в рэп. Движение за черное искусство, по моему мнению, установило тон, интонацию для хип-хопа – движения молодежного искусства. Радикальные

социальные, политические, экономические и музыкальные изменения, выходящие за пределы черных городских сообществ и входящие в них, особенно в Нью-Йорке, дали толчок для развития чтения рэпа как музыкального жанра в начале 1970-х. Впоследствии рэп музыка проявила себя в качестве средства выражения, с помощью которой ее авторы реагировали на изменения в их среде. Следующая глава более глубоко затрагивает эти темы.

ИСТОЧНИК: Cheryl L. Keyes. The Roots and Stylistic Foundation of the Rap Music Tradition. Rap Music and Street Consciousness. Urbana: University of Illinois Press, 2002. - P. 17-38. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Насколько определенная личность, страна или нация могут требовать уникальности, чистоты культурных артефактов, идей и изобретений, которые сейчас принадлежат всему миру?
2. Как вы можете аргументировать динамичность музыки рэп и культурных артефактов в целом?
3. Что вы можете сказать об африканских корнях рэп музыки в Америке?
4. Как африканские бардовские традиции затронули афроамериканские устные традиции южных деревень в северных городах Америки?
5. Какую роль играют афроамериканские политические националисты и «Движение за черное искусство»? Какой вклад они внесли в развитие рэпа как музыкального жанра?
6. Каким образом поэтические выражения остались главными для африканцев в Новом Свете?
7. Почему «раб был ...поэтом, а его язык - поэтическим»?
8. Каким образом, согласно автору, «тональные интонации помогают исполнителю передавать значение высказываний», а так называемые «вопросы и ответы создают чувство сплоченности между исполнителем и аудиторией»?
9. Что вы можете сказать по поводу мнения о том, что «рэп музыка преимущественно использует находки и характерные черты устного народного творчества афроамериканского происхождения»?
10. В чем вы видите различия между джайв-разговором и рэпом?
11. Каковы были причины того, что южные традиции были перенесены афроамериканцами с сельского Юга на Север?
12. Какое значение имеют такие учреждения, как церковь, школа и семья в афроамериканской культуре?
13. По каким причинам многие афроамериканцы перешли от джайва к рэпу?
14. Какова роль городской культуры и как она влияет на исполнителя и аудиторию?



ОБЛОЖКА ИССЛЕДОВАНИЯ Д. ВЕЛДОНА «КНИГА АМЕРИКАНСКИХ НЕГРИТЯНСКИХ ДУХОВНЫХ ГИМНОВ»

ДЖЕЙМС ВЕЛДОН ДЖОНСОН. КНИГИ АМЕРИКАНСКИХ НЕГРИТЯНСКИХ ДУХОВНЫХ ГИМНОВ

Джеймс Велдон Джонсон родился в 1871 году в Джексонвилле (штат Флорида). В детстве его поощряли в том, чтобы он изучал английскую литературу и европейские музыкальные традиции. Он поступил учиться в университет в Атланте с целью использовать полученное образование для продвижения интересов черного населения. После окончания университета он стал школьным директором в Джексонвилле. В 1900 году, в честь дня рождения Линкольна, Джонсон написал песню «Возвысьте свои голоса и пойте», которая стала чрезвычайно популярной в афроамериканском сообществе и распространилась под названием «Негритянский национальный гимн». В 1912 году Джонсон под псевдонимом опубликовал роман «Автобиография бывшего цветного человека», рассказывающий историю о музыканте, который отказался от своего черного происхождения ради материального комфорта мира белых. В этом романе поднимается тема расовой идентичности в XX веке.

Джонсон обладал талантом убеждать людей различных идеологических направлений работать вместе, сплоченно, стремиться к общей цели, и в 1920 году он организовал Национальную ассоциацию по развитию цветного населения. Его книга стихов «Тромбоны Бога» (1927) была написана под влиянием впечатлений о сельском юге, а также от поездки в Джорджию, когда он был первокурсником в колледже.

Джеймс Велдон Джонсон скончался в 1938 году. [<http://www.poets.org/poet.php/prmPlid/72>]

Нам предстоит обсудить вопрос о происхождении духовных песен (спиричуэлс), дебаты вокруг которых до сих пор идут. Происходят ли они от негритянской народной музыки? Или же возникли сами по себе?

Опишите аргументы Джонсона и постарайтесь объяснить способ, при котором расистский подход может сохраниться среди ученых-музыковедов нашего времени. Объясните, каковы причины борьбы, идущей в мире, за оригинальность и корни.



АМЕРИКАНСКИЕ НЕГРИТЯНСКИЕ ДУХОВНЫЕ ГИМНЫ (СПИРИЧУЭЛС)

Пожалуй, нет лучшей точки зрения, чем та, которая говорит о том, что все подлинные спиричуэлс обладают достоинством. Конечно, можно извинить улыбку над наивностью, часто выражаемую словами, но следует помнить, что вряд ли найдется инстанция, которая имела бы намерение шутить или выкинуть юмористический номер. Когда дело доходило до использования слова, создатель песен боролся изо всех сил за ограничения в языке или, возможно, против неверного толкования или неправильного представления фактов в источнике материала, в основном в Библии. И часто, как и его литературные поэтические братья, он вынужден был много работать, чтобы найти рифму. Но почти всегда он был в полном неведении. Без сомнения, есть много людей, которые слышали эти песни в **водевилях** или на театральной сцене и которые громко смеялись над ними, потому что они были представлены юмористически. У таких людей нет понимания духовных песен. Возможно, они думали, что это новый вид **рэгтайма** или песни

Водевиль -

пьеса легкого, комедийного характера с куплетами и танцами

Рэгтайм -

форма городской танцевально-бытовой музыки американских негров, сложившаяся в конце 19 в. и явившаяся одним из предшественников джаза; основана на «биении» двух несовпадающих ритмических линий: как бы разорванной (остро синкопированной) мелодии и четкого аккомпанемента, выдержанного в стиле стремительного шага

менестреля. Эти духовные песни не могут быть оценены и поняты, если только они не будут облечены в свое примитивное достоинство.

Здесь нет места для повторения знакомых или легко воспринимаемых фактов, касающихся происхождения и развития народной музыки в целом. И здесь не будет сделано никаких попыток для обсуждения чисто технических вопросов относительно этой музыки. Тщательную экспозицию последней фазы обсуждения вопроса можно найти в работе Х.Е. Кренбеля «Афроамериканские народные песни». В этой работе Кренбель проводит анализ режима, уровня и интервалов этих песен и их сравнительное изучение, а также рассматривает схожие характерные свойства народных песен. Здесь планируется установить связь между фактами, касающимися этих песен, настолько, насколько это возможно, что будет интересно истинному любителю музыки и будет представлять эту коллекцию соответствующим образом. Вместо того, чтобы проводить глубокий анализ этой музыки, мы надеемся воссоздать вокруг неё (насколько это возможно) её истинную атмосферу и определить заслуженное для неё место для тех, кто уже любит духовные песни, и для тех, кто приходит узнать про них больше.

Хотя духовные песни довольно четко приписываются неграм как создателям этих оригинальных творений, и значительное количество людей легко приняли эту точку зрения, тем не менее, существует пара-тройка критиков, которые отрицают, что они произошли сами по себе или что они являются творением негров. Мнение этих людей нетвердое, неустойчивое. Оно не основано на научной или исторической информации. На самом деле оно определенно может исходить из предвзятости ума, нежелания допустить, что творение такой красоты принадлежит людям, которые, по их мнению, составляют низший класс. Однажды такое уже допускалось, но идея абсолютного чувства неполноценности не удержалась. Эти критики указывают на определенные сходные черты в структуре духовных песен и фольклорной музыки других народов, игнорируя тот факт, что такие сходные черты имеются между всеми народными (фольклорными) песнями. Негритянские духовные песни также отличаются от фольклорных песен других народов, как и все эти песни отличаются друг от друга, а возможно, и больше. Кому-то требуется только просто ознакомиться с фольклорной музыкой мира, чтобы убедиться, что так оно и есть.

Утверждение о том, что духовные песни – это **имитации**, сделанные неграми на основе другой музыки, которую они слышали, просто абсурд. Какую музыку слышали американские негры, чтобы имитировать? Да у них не было даже возможности съездить в Шотландию, в Россию или в Скандинавию и привезти эхо песен этих стран. Некоторые из них, возможно, слышали какие-то шотландские песни в Америке, но невероятно, что такое огромное количество (500-600) негритянских песен произошло из этого источника. Какая же ещё музыка осталась им для того, чтобы имитировать (подражать) ей? Некоторые продвинулись так далеко, что можно сказать, ухватились руками за воздух, например, в отношении музыки французской оперы в Новом Орлеане; но песни негров, которые попали именно под это влияние, являются примером типичного отличия от духовных песен. Это было в местах, расположенных далеко от Нового Орлеана, где создавалось и распевалось огромное количество духовных песен. В этих песнях сохранилась та музыка, которую слышали американские негры в песнях своих хозяев; и это, в основном, религиозная музыка. И сейчас тот факт, что невежественные негры создали такую музыку, как «Глубокая река», «Убежим к Иисусу», «Кто-то стучится к тебе», «Я никогда не слышал, что кто-то молится» и «Отец Авраам»,

Менестрель -
певец, музыкант

Имитация -
подражание кому-, чему-
либо, воспроизведение

слушая пение евангелистских гимнов своих хозяев, нисколько не принижает их достижений, а, наоборот, возвеличивает.

Что касается происхождения этой музыки, то я сам обращался к «чуду» их создания. И поэтому легче поверить в чудо, чем в те объяснения, которые предлагают нашему вниманию. Труднее всего поверить в то, что негры-рабы оказались в долгу у своих белых хозяев за то, что они являются источником этих песен. Белые люди, среди которых рабы жили, не давали начало ничему подобному, даже простым названиям духовных песен. Сказать по правде, умение обрамлять поэтические фразы делает названия многих духовных песен олицетворением той силы, которая создает такие песни. Вслушайтесь в абсолютное колдовство таких слов:

*Катись, низкая легкая колесница,
Мне надо идти в пустынную долину,
Незаметно убежать к Иисусу,
Распевая с мечом в руке,
Управляя смертью в его руках,
Ехать к Царю Иисусу.
Мы будем мирно гулять по долине,
И кровь капает вниз, мерцая.
Глубокая река.
Смерть собирается наложить свои холодные руки на меня.*

Согласитесь, что только одаренные, талантливые люди могли создать такое.

Никто не высказал даже сомнения в том, что поэзия наименований и текст духовных песен - негритянские по характеру и происхождению. Никто и не притязал на это. Почему же надо сомневаться в музыке? Здесь присутствует легкий аналог спора вокруг Шекспира и Бэкона. Приверженцы Бэкона в своем восхищении перед необыкновенным величием пьес заявляют, что Шекспир никак не мог написать их; он не был даже ученым; он не знал даже греческого языка; ни один простой актер не мог быть джентльменом настолько, чтобы знать образ жизни двора и королевства; ни один простой актер не мог быть таким философом, который бы знал все скрытые пружины человеческих побуждений и поведения. Затем они выбрали человека, который соответствовал бы всем этим требованиям, и вычислили феномен, являющий собой венценосную славу английского языка. Лорд Фрэнсис Бэкон, сказали они, написал эти пьесы, но джентльмену не делает чести быть драматургом. Однако, хотя быть поэтом джентльмену в возрасте делало честь, они не объясняли, почему лорд **Бэкон** не притязал на стихи. И легко увидеть, что рука, написавшая стихи, могла написать и пьесы.

Никто и не думал задавать неграм вопрос о том, являются ли они носителями титула «создатели этой музыки», пока все не почувствовали ее красоту и ценность. То же самое, но в больших размерах, произошло в отношении негров

Бэкон Фрэнсис (1561-1626) - английский философ, родоначальник английского материализма

в вопросе о том, что они являются зачинателями американского популярного медиумо-музыкального выражения; фактически, вопрос обострился до такой степени, что он почти полностью разошелся со всеми мнениями, ассоциирующимися с неграми. И все же, по некоторым очень веским причинам, проделать то же самое с духовными песнями будет нелегко.

Когда певцы Фиск Джубили ездили с концертами по Европе, они пели в Англии, Шотландии, Германии (в которой провели восемь месяцев), их концерты посещали не только наиболее культурные и просвещенные, утонченные люди, но и обыкновенная публика. В Англии они пели перед королевой Викторией, а в Германии среди слушателей присутствовал и император. Появление певцов Джубили в Европе стало сенсацией, что способствовало их финансовому успеху, а музыкальные критики не только обратили особое внимание на певцов, но, в особенности, на неповторимость их песен. Безусловно, что они не достигли бы таких результатов, если бы их песни просто копировали, имитировали европейскую фольклорную музыку или являлись лишь аранжировками в стиле европейского маньеризма.

ИСТОЧНИК: James Weldon Johnson . The Books of American Negro Spirituals /From Gena Dagel Caponi (ed.). - Amherst: University of Massachusetts Press, 1999. - P. 48-50. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Пожалуйста, опишите аргументы Джонсона и попытайтесь объяснить, почему расистский подход к вопросу о происхождении музыки ещё продолжает существовать среди музыковедов нашего времени?
2. Объясните причины борьбы за происхождение и корни музыки. Автор настаивает на том, что некоторые музыковеды имеют расистский подход к рассмотрению этого вопроса. Почему он так убежден в этом?
3. Почему, согласно автору, «белые люди, среди которых жили рабы, не внесли ничего своего даже в простые наименования духовных песен»? Как вы думаете, какие аргументы играют значимую роль для такого утверждения?
4. Почему Джеймс Велдон Джонсон верит в то, что поэзия духовных песен, как и их музыка, является негритянской по характеру? В чем заключается волшебство этих песен?
5. Какая аналогия прослеживается здесь относительно спора вокруг Шекспира и Бэкона?
6. Согласны ли вы с утверждениями ученых об огромной роли философов, ученых и актеров в истории? Почему, по их мнению, престижнее и труднее написать поэму, чем сыграть роль в качестве актера?
7. Каковы характерные черты и различия между этим текстом и предыдущими текстами?
8. Знаете ли вы что-либо о спорах (подобного рода) относительно происхождения духовных или религиозных песен в вашем регионе?

РУМИ. ПЕСНЯ ФЛЕЙТЫ

Как оценивали дух музыки и ее тайну в прошлом? Какую значимость представляла музыка для ученых, писателей, философов, мистиков и обыкновенных людей? Как они относились к ней? Что они думали об истоках музыки, о взаимоотношениях музыки и человеческого состояния? Являлась ли для них музыка только метафорой, или только формой, или средством, инициирующим философские и религиозные дебаты?

Читая «Песню флейты» Джалалиддина Руми (1207-1273), знаменитого суфийского мыслителя и поэта, определите роль музыки в его учении. Подумайте о таких метафорах, как камышовое поле (тростник), флейта и звуки флейты, и раскройте их содержание. О чем поет флейта?



*Прислушайся к голосу флейты — о чем она плачет, скорбит.
О горестях вечной разлуки, о горечи прошлых обид:*

*«Когда с камышового поля был срезан мой ствол пастухом,
Все стоны и слезы влюбленных слились и откликнулись в нем.
К устам, искривленным страданием, хочу я всегда припадать,
Чтоб вечную жажду свиданья всем скорбным сердцам передать.
В чужбине холодной и дальней, садясь у чужого огня,
Тоскует изгнанник печальный и ждет возвращения дня.
Звучит мой напев заунывный в собрание случайных гостей,
Равно для беспечно-счастливых, равно и для грустных людей,
Но кто бы — веселый иль грустный — напевам моим ни внимал,
В мою сокровенную тайну доселе душой не вникал.
Хоть тайна моя с моей песней, как тело с душою, слиты —
Но не перейдет равнодушный ее заповедной черты.
Пусть тело с душой нераздельно и жизнь их в союзе, но ты
Души своей видеть не хочешь, живущий в оковах тщеты...»*

...

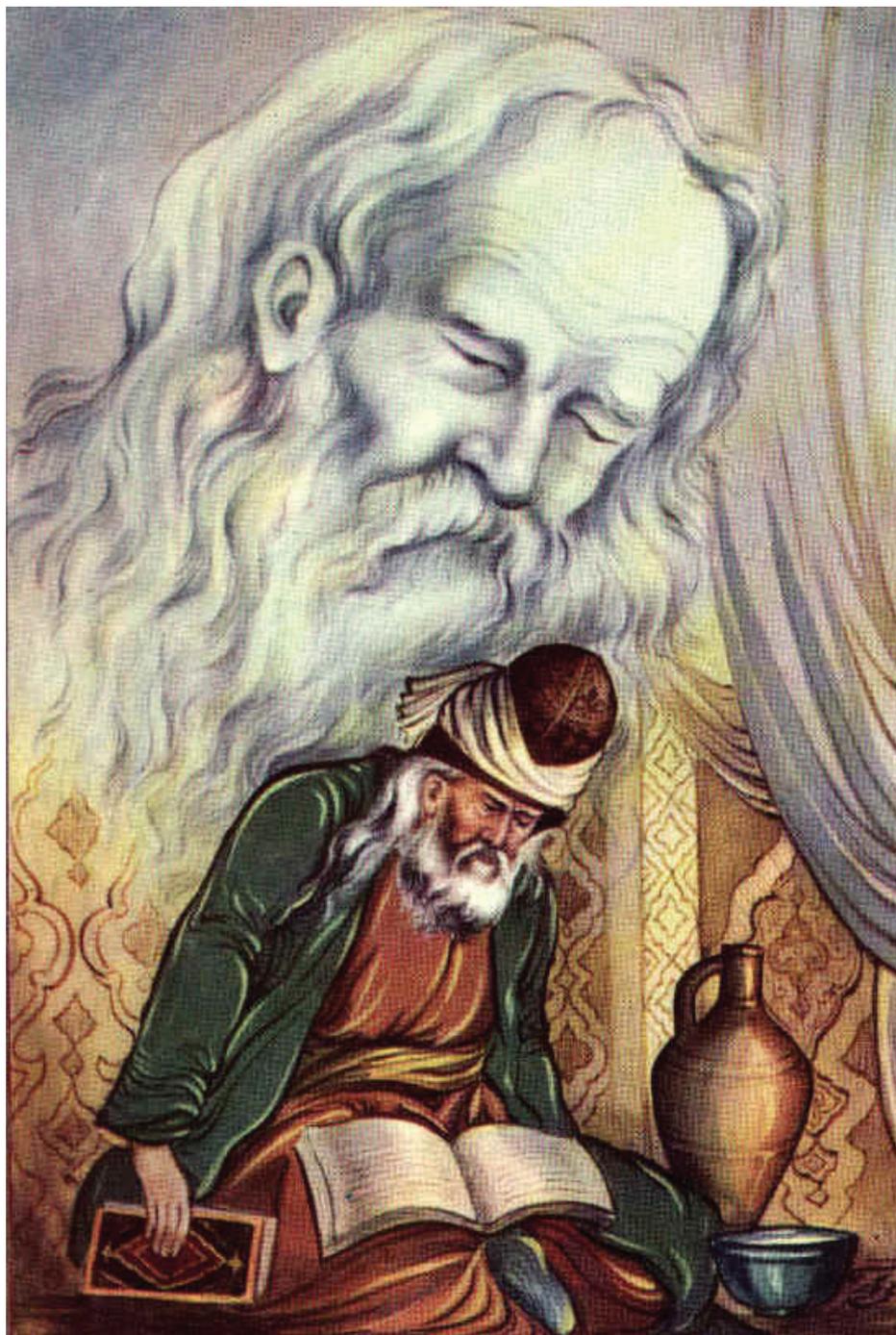
*Стон флейты — могучее пламя, не веянье легкой весны,
И в ком не бושует то пламя — тому ее песни темны.*

*Любовное пламя пылает в певучей ее глубине,
Тот пыл, что кипит и играет в заветном, пунцовом вине.
Со всяким утратившим друга лады этой флейты дружны,
И яд в ней, и противоядье волшебно соединены.
В ней песнь о стезе испытаний, о смерти от друга вдали,
В ней повесть великих страданий Меджнуна и бедной Лейли.
Приди, долгожданная, здравствуй — о, сладость безумья любви!
Верши свою волю и властвуй, в груди моей вечно живи!*

*И если с устами любимой уста я, как флейта, солью,
Я вылью в бесчисленных песнях всю жизнь и всю душу свою...*

ИСТОЧНИК: Джалалиддин Руми. Песня флейты из «Маснави» в кн: Звезды поэзии.- Душанбе: Ирфон, 1976.- С. 237-238.

50



РУМИ

АМНОН ШИЛОА. ИСЛАМ И МУЗЫКА: ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Амнон Шилоа является профессором музыковедения и заведующим отделом музыковедения Еврейского университета в Иерусалиме. В своей книге автор пишет о том, какую значительную роль сыграла музыка в жизни арабов и мусульман. Книга начинается с описания доисламских времен, когда к концу 3-го века появляются различные музыкальные стили, захватывающие персов, турков и индийцев, и включает период великой музыкальной традиции, т.е. то время, когда при первой династии халифов музыка под знаком ислама появляется в городских центрах. Нижеприведенный отрывок может послужить основой для обсуждения отношений между музыкой и религиозной доктриной ислама, являющихся потенциальным поводом для конфликта между реальной жизнью и религиозной доктриной. Автор текста поднимает главный вопрос нашей дискуссии, а именно: происходят ли напряжение, трение и конфликт из концепции самой музыки или же они определяются другими внешними факторами?



Когда мы принимаемся обсуждать отношения между музыкой и религиозной доктриной, мы должны учитывать тот факт, что концепция музыки интегрируется в значимую систему мысли. В нашем случае это означает, что музыка не действует независимо, в соответствии со своими собственными принципами, так же, как и музыкант не свободен от того, чтобы не следовать велению своего воображения. Религиозная музыка, следовательно, подчиняется и взаимодействует с идеями, генерируемыми тем, что **Макс Вебер** называет теологическим значением концепций самого человека и его места во вселенной; концепций, которые узаконивают ориентацию человека в мире и придают значение различным целям (Парсон). Согласно Макс Веберу, у которого мы заимствуем некоторые основные теоретические идеи, система – это результат рационализации, которая включает нормативный контроль или санкцию и концепцию мотивационного обязательства, интегрируя и то, и другое - веру и практическое обязательство, - в смысле готовности пожертвовать своими интересами ради идеи. В контексте рационализации Макс Вебер подчеркивает важность традиции, написанной в духовном стиле, значение духовных книг, являющихся предметом повторных изданий, и сложные процессы интерпретации, которые имеют тенденцию стать центром специальных интеллектуальных конкурсов и престижа в области религии, а на культурном уровне – значение рациональных систем религиозной доктрины.



В свете вышеуказанного, взгляд на значение и место, выделенные музыке в нормативной системе ислама, будет противостоять конфликтному отношению на уровне доктрин. Мы также узнаем об очевидном конфликте и трении между идеологией, излагаемой выдающимися религиозными мыслителями, и действительной реальностью, которая породила Великую Традицию и придала ей силы для процветания. Следовательно, вопрос, на котором мы сфокусируем весь наш

Вебер Макс (1864-1920) - немецкий социолог, историк, экономист и юрист

интерес, – это, прежде всего, происходят ли напряжение, трение и конфликт из самой концепции музыки или же они определяются другими факторами?

В качестве отправной точки давайте рассмотрим суждение или чувства слушателя в отношении музыки. Во всех источниках мы часто находим веру в непреодолимую власть музыки, которая неизбежно влияет на душу слушателя. Действуя завораживающе, музыка вызывает чувственное удовольствие или чрезвычайное возбуждение, максимальный эффект, который может испытать слушатель, эмоциональный резкий **пароксизм**. В результате влияния этой дикой силы или спонтанного эффекта слушатель теряет контроль над своим поведением и, следовательно, управляем только своими страстями. Считают, что это квазисомнамбулическое состояние находится в противоречии с крайностями рациональных религиозных заповедей (Шилоа).

Одним из первых трактатов, запрещающих музыку, является «Дхамм аль-малахи» («Книга осуждения инструментов развлечения») теолога и юриста Ибн Аби-л-Дунья (823-894). Он содержит резкое осуждение музыки, которую автор считает развлечением (отвлечением) от благочестивой жизни; он распространяет запрет на музыку и на все игры и удовольствия. Многочисленные вариации этого фундаментального подхода можно найти и в соответствующей литературе, которая содержит следующее: слушать музыку запрещено, потому что она отвлекает ум от благочестивой жизни и отвлекает наши мысли от Бога; человек, который отступает от законов, сближающих нас с Богом, в дальнейшем окажется намного дальше от Него (Робсон). Юрист Ибн ал-Фидж (1336), считавший, что «знание и действие» неразделимы, основал свой «Мадхал аль-шар аль-шариф» («Введение в древний закон») на принципе, что акт поклонения, лишенный истинного намерения, не может гармонировать с законом.

Ибн Джамаа (1388), который считал музыку и танцы земными удовольствиями, упрекал их в том, что они ведут религиозного человека к ошибкам и гибели. Теолог и юрист Ибн Таймия (1328) пошёл еще дальше, заявив, что любой, практикующий *сама*, является неверным и **политеистом**. Самые яростные из этих атак были направлены против последователей суфизма, для которых сама (обряд) являлся неотъемлемым элементом духовных упражнений, в чем мы убедимся далее. Ибн Таймия утверждал, что сама, используемый последователями суфизма, производил хмельной эффект, что исключало всякую возможность рационального мышления; будь это важно для религии, то Коран рекомендовал бы его. Осуждая практику выкрикиваний во время празднования дзикра, юрист Ибн Бистами (1685) делает заключение, что лучше поклоняться со спокойным смирением, потому что, как он говорит, «вы не обращаетесь к глухим и не взываете к Близкому Богу». Воодушевляющая власть мистики, приписываемая музыкальным предположениям, использование внутренних ресурсов человека для повышения его духовного опыта более чем зависимость от цитат из Библии, которая, согласно сторонникам доктрины «номос», должна быть единственным путем, ведущим к истинному познанию Бога и всему, что Он создал. Описывая сама как источник извращения, многие авторы приписывают его действие и эффект злым силам Сатаны. Одну из самых суровых и наиболее убедительных экспозиций этой теории можно найти в «Талблз Иблис» («Иллюзия Дьявола») юрисконсульта и священника Ибн ал-Джавзи (1200). Ибн ал-Джавзи заявляет, что в основном музыка – это искушение, соблазн дьявола, который властвует над душой и делает её рабой страсти. Музыка опьяняет, пробуждая страсти и чувственные наслаждения, обычно ассоциирующиеся с другими капризами, желаниями, такими как чрезмерное употребление алкоголя и прелюбодеяние. В своей экспозиции Ибн ал-Джавзи также ведёт спор о проис-

Пароксизм -

внезапный приступ сильного душевного возбуждения, сильного чувства

Политеист -

последователь политеизма, т.е. многобожия

хождении музыки, о том её аспекте, о котором до него уже велись жаркие дебаты между самыми разными авторами.

Прежде чем вступать в дискуссию о происхождении музыки, следует заметить, что не все теологи были непреклонными в вопросе о ней. Некоторые из них в своих исследованиях предприняли более искусный, хитрый подход, который в иных случаях напоминал подход, применяемый определенными мистиками. Примером тому может послужить вывод, предложенный традиционалистом и юрисконсультантом Ибн Раджабом (1392) в его книге «Нужат аль-асма фи масалат аль-сама» («Наслаждение для ушей, касающееся практики слушания музыки»). Автор говорит о двух категориях музыки: первая определяет её как форму забавной игры или развлечения; вторая - как средство для закрепления веры в Бога и очищения сердца. Пение любой поэмы с **фривольным** содержанием, направленной на то, чтобы возбуждать сокровенные чувства, должно быть запрещено, даже если это не гхинд (мирская песня); песни же с серьезным и аскетическим содержанием считаются безвредными. Что касается музыкальных инструментов, то Ибн Раджаб отвергает мнения ученых, разделяющих инструменты на такие, которые доставляют удовольствие, и инструменты, которые этого не делают. Он считает, что все инструменты следует запретить (Фармер; Ройчудхури).

ИСТОЧНИК: Amnon Shiloah. Islam & Music: the ideological background. Music in the World of Islam: a socio-cultural study. - Aldershot: Scholar Press, 1995. - P.33-35. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Согласны ли вы с точкой зрения о том, что «музыка не действует независимо, в соответствии со своими собственными принципами, так же, как и музыкант не свободен от того, чтобы не следовать велению своего воображения?» Если да, объясните почему.
2. Каково значение традиции священного писания в «контексте рационализации» согласно Максиму Веберу?
3. Используя свой опыт слушания и понимания музыки, как вы ответите на вопрос, поставленный автором: «Исходят ли давление, трение и конфликт из концепции самой музыки или они обуславливаются другими факторами?»
4. Почему многие мусульманские ученые утверждают, что музыка - это искушение дьявола, который овладевает душами и делает их рабами страсти?
5. Какие аргументы могут привести другие ученые, противоречащие этому доминирующему взгляду?
6. О каких двух категориях музыки говорит мусульманский ученый Ибн Раджаб?

Фривольный -
легкомысленный, мало-
пристойный

7. Как может взгляд автора на музыку помочь нам понять истоки и роль музыки в мусульманском обществе? Согласны ли вы с точкой зрения автора? Если нет, то в чем слабость этой точки зрения?
8. В чем вы видите разницу между традициями священного писания и подходами мусульманских ученых к музыке? Какая существует связь между музыкой и воображением?
9. Какое противоречие значительно усложняет процесс культурного развития?
10. Какие источники вдохновляют композиторов на создание новой музыки: социальная справедливость (Курмангазы), национальная идея, романтизм или что-то другое?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Можете ли вы выявить связь между традиционной народной музыкой фалак, суфийской музыкой и американской духовной музыкой?
2. Как может помочь музыка в культурной и политической мобилизации людей?
3. Какую роль играет идеология в сохранении, развитии (или снижении, изоляции) музыкальной культуры?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Что вы можете сказать о мусульманско-африканской и карибской музыке рэп в Америке?
2. Какие сходства и различия между текстами существуют в этой главе?
3. Слушая музыку стран Центральной Азии, можете ли вы сказать: какая существует разница между казахской степной музыкой кюй, кыргызской пастушьей горной музыкой и таджикской фольклорной музыкой фалак?
4. Какое сходство существует между таджикской музыкой фалак и кыргызской народной музыкой?
5. Как разнообразие мусульманских культур и интеллектуальных традиций ислама может убедить людей, которые воспринимают музыку как угрозу и запрещают слушать её, изменить свою точку зрения?
6. Если вы читали Священный Коран, можете ли вы привести строки о запрете музыки? Можете ли вы оспорить значимость музыки в человеческой жизни?
7. Какие споры и дискуссии об истоках музыки в культурах Центральной Азии вы знаете?
8. Какая существует связь между происхождением музыки и человеческой природой?
9. Какова роль вдохновения и воображения в создании музыки?
10. Как в традиционной музыке выражается индивидуальность?
11. Изложите свои мысли о роли музыки в живом исламе в письменной форме (эссе). Интерпретируйте любую часть хорошо знакомой вам музыки, используя представленные в этой главе концепции музыки.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

55

Народная музыка Центральной Азии и исламские источники

- Ахмет Жубанов. Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. - С. 29-70.
Also: <http://www.unesco.kz/heritagenet/kz/content/history/portret/jubanov.htm>
- See: Bimboes, A.E., 25 Kyrgyz songs. The musical ethnography. Russian Geographical Society, Alma-ata, 1926.; Valikhanov, Ch., Jungarian stories, St. Pittsburg, 1904; Vambery, A. Essays on life and customs of Oriental, St. Pittsburg, 1877, Kharuzin V.N. Kyrgyz's of Bukeev Urd (tribe), 1889]; Also see: Slobin, M., Music of Central Asia and of the Volga-Uralic People, Bloomington: Indiana University, 1977; Zeranska-Kominek, S. "The Turkmen Bakhshy: Shaman and/or Artist", in V11 European Seminar in Ethnomusicology, Pre-publication of the Conference Papers, Berlin: International Institute for Comparative Music, 1990, 497-508; Hoerburger, F. 'Correspondence between Eastern and Western Folk Epics', JIFMC, 4, 1954, 23-26; Rashed, B.S., Egyptian Folk Songs, New York and Cairo, 1958; Chadwick, N. and V. Zhirmunsky, Oral Epics of Central Asia, Cambridge, 1969; Havas, M.A., The Contemporary Arab Folk Song, Moscow, 1970; Slobin, M., 'Buz-Baz: A Musical Marionette of North Afghanistan', Asian Music, 4, 1975, 217-224; The Musical Nomad, Central Asian Music, <http://www.bbc.co.uk/nomad/Pages/asiamuse.htm>
- Art of Central Asia: "arts, Central Asian." Encyclopida Britannica. 2006. Encyclopida Britannica Premium Service. 24 Aug. 2006 <<http://www.britannica.com/eb/article-13926>>. ; Tajik Folk Music: http://experts.about.com/e/m/mu/Music_of_Tajikistan.htm
- Music of Tajik Badakhshan: http://www.iis.ac.uk/SiteAssets/pdf/van_belle_badakhshan.pdf#search='Tajik%20Folk%20Music'
- On Hadiths: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hadith>; On Sahih al-Bukhari, see: http://en.wikipedia.org/wiki/Sahih_Bukhari; Introduction to translation of Saher al-Bukhari, Translator M. Muhsin Khan. http://www.usc.edu/dept/MSA/fundamentals/hadithsunnah/bukhari/Islamic_Server_of_MSA-USC; <http://www.usc.edu/dept/MSA/fundamentals/hadithsunnah/bukhari/sbtintro.html>
- Amnon Shiloah. "Islam & Music: the ideological background." Music in the World of Islam: a socio-cultural study. Aldershot: Scolar Press, 1995 (note: no "h" in "scolar.") pp.33-35.; See also: <http://www.artistdirect.com/nad/store/artist/album/0,,341983,00.html>

Работы по истории и цивилизации ислама

- Nasir-i-Khusraw, Safer Nameh, Pariz: Eernest Lerouz, 1881; Nicholson, R.A., Studies in Islamic Mysticism, Cambridge, 1923; Bartold V.V. Four studies on the History of Central Asia, trans. From Russian by V. and T.Minorsky, Leiden: Brill, 1956; Muttahedeh, R.P., 'The Shu'ubiyya Controversy and the Social History of

Early Islamic Iran', *International Journal of Middle East Studies*, 7, 1976, 161-182;
Rosenthal, F., (trans.), *The Muqaddimah of ibn Khaldun: An Introduction to History*,
(3 vols), Princeton, 1967

Работы по музыке

- During, J., Z. and others, *The Art of Persian Music*, Washington DC: Mage Publishers, 1991; Farmer, H.C., *Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music*, Glasgow, 1934 (London, 1965); Farmer, H.G., 'The Science of Music in *Mafatih al-Ulum*, London, 1964; Nasr, S.H. 'Islam and Music', *Studies in Comparative Religion*, 10, 1976, 37-45; Faruqi, L., 'Accentuation in Qur'anic Chant, A study in Musical Tawazin', *YIFMC*, 10, 1978, 58-68; Khula'i, M.K. *al-Kitab al-musiqā al-sharqi*, Cairo, 1904; Nizom Nurjonov, *Musical Arts of Pamirs*, Dushanbe, 1979 (*Musicalnoe iskustvo Pamira*, Tajik); Shiloah, A. (trans and comm.), *The Ikhwan al-safa's Epistle on Music*, Tel-Aviv U., 1978; Shiloah, A., *The Theory of Music in Arabic Writings (ca 900 to ca 1900)*, Series B of the Rism, Munchen, 1979

Социальное измерение

- Archer, W.K. (ed), *The Preservation of Traditional Forms of the Learned and Popular Music of the Orient and Occident*, Urbana, 1964; Merriam, A, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964; Spector, J., 'Musical Traditions and Innovation' in *Central Asia: A Century of Russian Rule*, ed. By E. Allworth. Columbia University Press: New York, 1976, 434-84; Faruqi, L., 'Music, Musician and Muslim Law', *Asian Music*, 17, 1, 1985, 59-82; Levin, Th. C., 'Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asia Tradition', *Asia Music*, 12, 1, 1979, 149-158; Feldman, W. 'Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire', *Asian Music*, 22, 1, 1990/91, 73-112; Powers, S., 'The Socio-Political Context of al-Musiqā-al-arabiyya in Egypt: Policies, Patronage, Institutions, and Musical Change', *Asian Music*, 12, 1, 1979, 86-128; Джумаев А. Музыкальное наследие и национальная тождественность в Узбекистане //Этномузыкальный форум. Т. 14. - Ноябрь. - 2005. - № 2. - С.165-184.

Музыка рэп (Америка)

- Cheryl L. Keyes. "The Roots and Stylistic Foundation of the Rap Music Tradition." *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press, 2002. pp. 17-38.; <http://www.ethnomusic.ucla.edu/people/keyes.htm>
- James Weldon Johnson (1925). "The Books of American Negro Spirituals." From Gena Dagele Caponi (ed.). *signifyin(g), sanctifyin', & slam dunking: a reader in African American expressive culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999. pp. 48-50; The Academy of American Poet, www.poets.org/poet.php/prmPID/72 - 24k
- The Academy of American Poet, James Johnson, www.poets.org/poet.php/prmPID/72 - 24k
- The Evolution of Rap Music in the United States, by Henry A. Rhodes, <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1993/4/93.04.04.x.html>

ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ/СТУДЕНТОВ

Книги

- Hagar, Steven, "Hip Hop; The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti," New York: St. Martin's Press, 1984.
- Hebdige, Dick, "Cut 'N' Mix; Culture, Identity and Caribbean Music," New York: Methuen & Co., 1987.
- Toop, David, "The Rap Attack; African Jive to New York Hip Hop," Boston: South End Press, 1984.

Статьи из журналов / газет

- Cooks, Jay and Koepp, Stephen, "Time": "Chilling Out on Rap Flash; New city music brings out the last word in wild style", March 21, 1983, U.S. Edition. Good source for explaining some hip hop terminology and dress:
- Hager, Steven, "Village Voice:" "Afrika Bambaataa's Hip Hop", September 21, 1982.
- Samuels, David, "The New Republic": "The Rap on Rap: the Black Music that Isn't Either", November 11, 1991.
- Simpson, Janice C., "Time": "Yo! Rap Gets on the Map; Led by groups like Public Enemy", February 5, 1990.

Фильмы

- "Wild Style" and "Beat Street" are two films, which portray the Hip Hop culture.



ФЛЕЙТИСТКА

ДУХ МУЗЫКИ

ВВЕДЕНИЕ

Является ли музыка только разновидностью развлечения? Есть ли в ней свой дух? Или она олицетворяет собой дух человека? В этой главе мы расскажем вам о сотворении музыки композиторами, ее развитии, совершим небольшой экскурс в жизнь музыкантов, увидим, как они воздействуют на жизнь обычных людей. В итоге, мы должны ответить на вопрос: что такое музыка? Является ли она чем-то осязаемым, принадлежащим физическому миру? Или она принадлежит вневременному, является частью космоса, Вселенной? Или это что-то, существующее внутри человеческой души, откликающееся на духовные, социальные и культурные проблемы и потребности? Воображение является одним из источников, механизмов музыки, оно вдохновляет ее возникновение и создает ее дух. Но является ли оно единственным источником? Каковы другие источники вдохновения, посредством которых создается музыка?

Для этого давайте поучаствуем в древних и современных обсуждениях духа музыки, включая психоаналитический подход к ней. Для того чтобы понять процесс создания и сотворения музыки, необходимо сопереживать исполнителю. Служит ли музыка только увеселению, или она представляет собой гармонию, присутствующую в человеческой душе?

Для того чтобы лучше понять роль и влияние музыки на жизнь и историю человечества, посмотрим фильм, прочитаем истории из жизни композиторов и отрывки из произведений о музыке и танце. В этой части вы посмотрите фильм, который положит начало нашему обсуждению кыргызского эпоса «Манас», включая материалы об анализе жизни его сказителей – джомокчи. Роль снов и откровений в жизни исполнителей откроет дискуссию о духе исполнения традиционных эпосов народов Центральной Азии, включая как кочевые, так и оседлые общины.

Можно ли дать одно объяснение влиянию музыки на человечество? Почему относительно этого влияния взгляды писателей и ученых расходятся? В эту главу мы включили два текста из российской культуры: отрывок из произведения великого русского писателя Льва Толстого о связи между музыкой и человеческой душой, а также отрывок из комментариев русского ученого Льва Выготского о психоанализе искусства. Выготский продолжает дискуссию, начатую Толстым, но оспаривает его идеи и по-другому объясняет феномен музыки, предлагая социальный контекст в качестве бессознательного условия ее влияния. Затем мы прочтем и обсудим статью Умм Кульсум о знаменитой

и влиятельной египетской певице 60-70-х годов XX в., которую в свое время называли «Эпосом нации». Предложенные тексты - это только повод для разговора, и в конце этой главы приводятся вопросы, которые открывают возможность для более широкого обсуждения роли музыки в обществе и то, как достичь ее более глубокого понимания.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ. КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА

В этой части нашего обсуждения мы рассмотрим взгляд Льва Николаевича Толстого на музыку. Лев Толстой – известнейший русский писатель XIX в., автор «Войны и мира», «Анны Карениной» и многих других романов и рассказов. Лев Николаевич Толстой родился 28 августа 1828 г. (по старому стилю) в своем родовом поместье Ясная поляна. Он философски подходил к жизни, старался найти внутреннее значение вещей, что и повлияло в дальнейшем на его писательское искусство. Вот одно из воспоминаний о его детстве: «Вскоре его мать скончалась, и так как у Толстого не было ее фотографии, он не помнил, как она выглядела. Будучи мальчиком, старший брат Толстого Николай рассказал ему, что он записал секрет того, как сделать всех людей счастливыми, на зеленой палочке, которую спрятал у дороги в лесу». [См: <http://www.ltolstoy.com/biography/index.html>].

Лев Толстой был весьма многогранной личностью. Он интересовался философией, музыкой, психологией и т.д. Его мысли о роли и духе музыки, особенно о Крейцеровой сонате Бетховена, также представляют интерес для нашего обсуждения. Это художественное произведение: его можно обсуждать, а можно сыграть сценически.

Читая текст, вы должны высказать свое «за» и «против» относительно написанного в этом отрывке о музыке. Главный герой повести говорит: «Музыка в целом - ужасная штука». Согласны ли вы с этой точкой зрения? Если нет, почему?



Л.Н.ТОЛСТОЙ (1828-1910) -
РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ

ГЛАВА XXIII

– Я думаю, что излишне говорить, что я был очень тщеславен: если не быть тщеславным в обычной нашей жизни, то ведь нечем жить. Ну, и в воскресенье я со вкусом занялся устройством обеда и вечера с музыкой. Я сам накопил вещей для обеда и позвал гостей.

К шести часам собрались гости, и явился и он во фраке с бриллиантовыми запонками дурного тона. Он держал себя развязно, на все отвечал поспешно с улыбочкой согласия и понимания, знаете, с тем особенным выражением, что все, что вы сделаете или скажете, есть то самое, чего он ожидал. Все, что было в нем непорядочного, все это я замечал теперь с особенным удовольствием, потому что это все должно было успокоить меня и показывать, что он стоял для моей жены на такой низкой ступени, до которой, как она и говорила, она не могла унизиться. Я теперь уже не позволял себе ревновать. Во-первых, я перемучался уже этой мукой, и мне надо было отдохнуть; во-вторых, я хотел верить уверениям жены и верил им. Но, несмотря на то, что я не ревновал, я все-таки был ненатурален с ним и с нею и во время обеда и первую половину вечера, пока не началась музыка. Я все еще следил за движениями и взглядами их обоих.

Обед был как обед, скучный, притворный. Довольно рано началась музыка. Ах, как я помню все подробности этого вечера; помню, как он принес скрипку, отпер ящик, снял вышитую ему дамой покрышку, достал и стал строить. Помню, как жена села с притворно-равнодушным видом, под которым я видел, что она скрывала большую робость – робость преимущественно перед своим умением, – с

притворным видом села за рояль, и начались обычные La на фортепиано, **пиццикато** скрипки, установка нот. Помню потом, как они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. Она взяла первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам и ответил роялю. И началось...

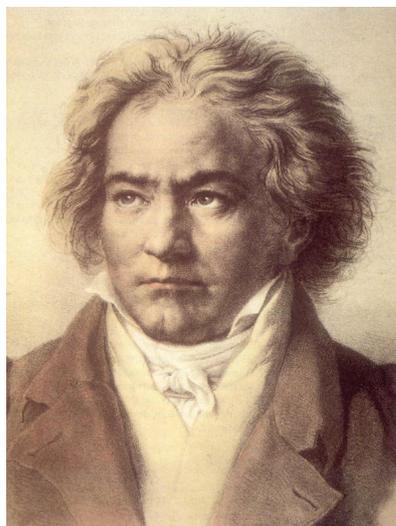
Он остановился и несколько раз сряду произвел свои звуки. Хотел начать говорить, но засопел носом и опять остановился.

– Они играли «Крейцерову сонату» Бетховена. Знаете ли вы первое **престо**? Знаете?! – вскрикнул он. – У!..

Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижаящим душу образом, а раздражающим душу, образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переносюсь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы «Крейцерову сонату», – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели **мессу**, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек.

А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту «Крейцерову сонату», первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень



**ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
(1770-1827) - НЕМЕЦКИЙ
КОМПОЗИТОР**

Пиццикато -

прием извлечения звука щипком пальцами на струнном смычковом инструменте, а также музыкальное произведение, исполнение которого основано на этом приеме

Престо -

часть музыкального произведения в очень быстром темпе

Месса -

многоголосное циклическое хоровое музыкальное произведение на текст литургии; иногда – концертное произведение такого характера (выходящее за рамки культовой музыки)

радостно. Всё те же лица, и в том числе и жена, и он, представлялись совсем в другом свете.

После этого престо они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое **andante** с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал. Потом еще играли по просьбе гостей то элегию Эрнста, то еще разные вещицы. Все это было хорошо, но все это не произвело на меня и одной сотой того впечатления, которое произвело первое. Все это происходило уже на фоне того впечатления, которое произвело первое. Мне было легко, весело весь вечер. Жену ж я никогда не видал такую, какую она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили. Я все это видел, но не приписывал этому никакого другого значения, кроме того, что она испытывала то же, что и я, что и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились, новые, неиспытанные чувства. Вечер кончился благополучно, и все разъехались.

Зная, что я должен был через два дня ехать на съезд, Трухачевский, прощаясь, сказал, что он надеется в свой другой приезд повторить еще удовольствие нынешнего вечера. Из этого я мог заключить, что он не считал возможным бывать у меня без меня, и это было мне приятно. Оказывалось, что так как я не вернусь до его отъезда, то мы с ним больше не увидимся. Я в первый раз с истинным удовольствием пожал ему руку и благодарил его за удовольствие. Он также совсем простился с женой. И их прощанье показалось мне самым натуральным и приличным. Все было прекрасно. Мы оба с женою были очень довольны вечером.

ИСТОЧНИК: Толстой Л. Н. Крейцера соната. // Толстой Л. Повести и рассказы. В 2 т. - Т. 2.- М.: Художественная литература, 1960. - С.196-198.

[www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/classic/tolstoj/sonata.htm]

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова основная идея произведения? Что вы можете сказать о главных героях рассказа, можем ли мы осуждать кого-нибудь из них? На чьей стороне ваша симпатия?
2. Какая связь прослеживается между музыкой и воображением?
3. Согласны ли вы с мнением, что «музыка – это ужасная вещь»? Считаете ли вы, что это мнение самого Льва Толстого?
4. Можете ли вы представить продолжение этой повести? Что произошло с супружеской парой в конце повествования?
5. Если вы сравните этот текст с текстами из первой главы, то измените ли вы свою точку зрения о влиянии музыки на человеческое состояние?
6. Слушали ли вы сами эту сонату? Если нет, прослушайте «Крейцерову

Andante -
спокойно, не спеша

сонату» Бетховена и определите ее дух для себя. Считаете ли вы, что эта музыка на самом деле содержит мотивы, о которых говорит герой рассказа?

7. Существует ли связь между духом музыки и состоянием человека? В чем заключается дух музыки?
8. Есть ли разница между запретом музыки некоторыми исламскими учеными и обеспокоенностью, высказанной главным героем повести относительно музыки?

БЛАГОРОДНЫЙ МАНАС

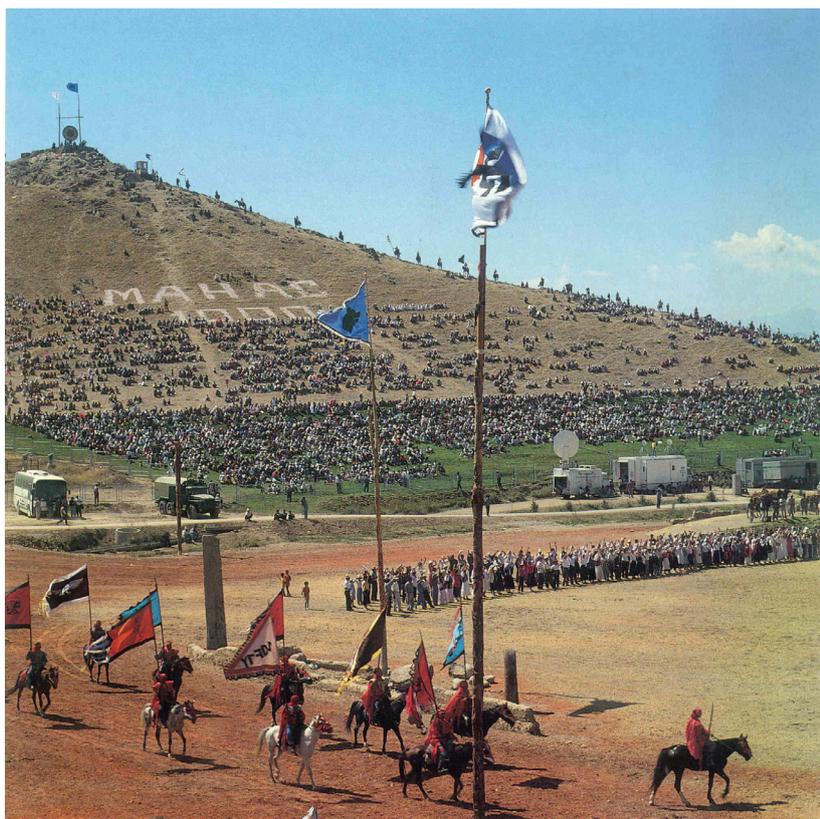
Фильм «Благородный Манас (кыргызский эпос)». Проект ЮНЕСКО Keen Communications, P.O. Box 62855, Colorado Springs, CO 80962. Продолжительность: 25 мин. [www.keenmedia.com.]

Для того чтобы понять какое-либо представление, мы должны увидеть его живое исполнение или хотя бы посмотреть фильм. Нам здесь требуется вступительное слово, и мы должны будем опираться на сам фильм. Как указано во вступлении к фильму, эпос «Манас» является известнейшим народным эпосом, основой культурных, исторических, социальных и религиозных традиций полукочевых (в прошлом) кыргызов Центральной Азии. В 1995 году праздновалось тысячелетие этого эпоса. Содержащий 500 000 строф «Манас» является самым большим эпосом в мире. Веками он передавался из поколения в поколение искусными «манасчи». Этот фильм рассказывает об истории кыргызского народа и их древнего героя – Манаса. Фильм был снят в горах Кыргызстана широко известной компанией «Эпос». В нем вы увидите древнюю культуру и традиции кыргызов, красоту земли, на которой они живут.

О Манасе имеется огромное количество печатных и видеоматериалов, а этот фильм один из них. После просмотра фильма обсудите и проанализируйте исполнение эпоса, процесс создания музыки, интерпретацию ее духа в общем. Что является, по вашему, уникальным в этом эпосе?



КЫРГЫЗСКИЙ МАНАСЧИ



МАНАСУ 1000 ЛЕТ

ТАЛАНТААЛЫ БАКЧИЕВ. СВЯЩЕННЫЙ ЗОВ. МНЕМОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЖОМОКЧУ

Талантаалы Бакчиев – ученый-этномузыковед из Бишкека (Кыргызстан). Кыргызстан расположен в высоких горах Тянь-Шаня, в сердце Центральной Азии. Кыргызы являются потомками кочевой культуры, сохранившей богатую устную традицию, особенно эпосы. Автор статьи рассказывает о феномене «джомокчу» - деятельности сказителя кыргызского эпоса «Манас», о специфике его творчества, рождении музыки, об ученичестве, его странствиях, кризисных моментах его творчества, роли памяти (мнемонической деятельности), сна и под-сознания в его жизнедеятельности и т.д. После прочтения этого текста вы должны найти ответы на вопросы, касающиеся роли музыки в кочевой культуре кыргызского народа и его эпических произведениях. Обратите внимание на слова: «Проклятие, кара или гнев духов мира Манаса передаются лично на него и на потомков того, кто прогневал их». В некотором смысле это утверждение выглядит мистически. Является ли оно мистическим или нет? Музыкальное исполнение является основным компонентом деятельности манасчи, который играет большую роль в духовной жизни общества. Важно знать и правильно интерпретировать роль музыки в древней кочевой культуре кыргызов. В чем состоит суть деятельности носителей этой древней духовной культуры? Насколько серьезно можно воспринять предложенную интерпретацию творчества джомокчу, данную автором этого текста?

При чтении этого материала следует задуматься о вопросах духа и корнях культуры «Манаса» и обсудить динамический характер его исполнения, взаимодействия с традиционной, региональной и международной музыкой. Ограничивается ли дух кыргызской народной музыки национальной идентичностью кыргызов? Или он принадлежит всему миру?



ИЗБРАНИЕ (ДЖОМОКЧУ)

Сам процесс избрания обычно начинается в детские, в подростковые и в юные годы. Это связано с завершением полного астрологического цикла (мушель) в 12-13 (первый мушель), 24-25 (второй мушель) лет. И конечный срок избрания кандидата в джомокчу на 36-37 (третий мушель) году жизни. Казахский культуролог А. Мухамбетова считает, что эти астрологические циклы свойственны кочевой цивилизации, которую отражает **Тенгрианский календарь**: «Высшие космические формы бытия, пронизывая едиными принципами весь мир, раскрываются в низших земных формах. Циклы Макрокосма связаны с жизненным циклом человека. С кругами космического времени синхронизирован ритм его биосоциальной жизни, состоящей из цепочки мушелей-двенадцатилетий. Первый мушель в жизни человека 1-12 лет -детство (балалык); второй 13-24 года - молодость (жастык); 25-36 и 37-48 лет - два мушеля зрелости (карасакалдык); 49-60 и далее - старость (аксакалдык). У каждого человека через 12 лет наступает мушели жас - возраст мушеля, опасный переходный период, сопровождающийся неустойчивостью, а порой и временным ухудшением здоровья, по закону подобия порождающий также психологические и социальные сложности. Это -13-й, 25-й, 37-й, 49-й, 61-й и т.д.

Тенгрианский календарь - восточный гороскоп. Термин «Тенгри» принадлежит древнейшему мифологическому фонду народов Центральной Азии и, возможно, был представлен еще в языке хунну (3 в. до н.э.)

годы жизни, требующие особого внимания, осмотрительности, осторожности... На этом пути он осваивает чувственно-эмоциональный (дети), эмоционально-психологический (молодые), интеллектуально-социальный (взрослые) опыт. И только полноценно прожив все мушели, человек в старости приходит к вершинам духовного опыта... Великие Космические законы закодированы в мушеле - закон Эволюции. Закон Космической Справедливости, или Кармы, закон Свободной Воли и закон жертвы» (Мухамбетова А.).

Возвращаясь к джомокчу, нам хотелось бы отметить, что процесс избрания в джомокчу происходит именно на первых двух этапах его жизни, когда ещё он полностью не сформировался как личность.

Признаком избрания являются сны и **наитие**. К снам кыргызы относятся очень серьёзно и считают, что сны - это часть их реальной жизни. Ведь, в самом деле, одна треть человеческой жизни проходит во сне. И поэтому сны понимаются как знаки, подаваемые зовущими духами. В наитии или во сне он видит Манаса и его приближённых: Бакая (двоюродный брат и советник Манаса), Каныкей (жена Манаса), Семетей (сын Манаса), Гульчоро (сын Алмамбета), Айчурек (жена Семетей) или одного из сорока членов его дружины (кырк чоро) и др. Часто к нему приходят духи прежних сказителей, имеющие родственные связи с избранником. В этом случае требуется толкование и подтверждение значения этих снов у известных сказителей.

Сон джомокчу является основным знаком избрания, и подавить его просто невозможно. По содержанию эпоса, вышеуказанные персонажи (Бакай, Каныкей, Семетей, Гульчоро, Айчурек) не умирают и не погибают, они лишь покидают мир людей и исчезают в мир духов - кайып. И, по словам известного сказителя Шаабая Азизова, «Бакай не только самый старший по возрасту и положению среди остальных, но и самый могущественный. Тот, к кому явится Бакай и благословит, будет сказывать все 14 колен Манаса (7 предков и 7 потомков Манаса), или 14 частей эпоса «Манас».

«Отголоски той же веры обнаруживаются в якутском и долганском фольклорах. Сказители считаются избранниками божеств и духов. Возникновение **олонхо** и первое его исполнение обязано культурному герою Сээркээну Сэсэнэ, который стал и одним из персонажей эпоса - мудрым советчиком главных героев» (Путилов Б.).

Проклятие, кара или гнев духов мира Манаса передается лично на человека и на потомков того, кто прогневал их. Попавший под гнев духов мира Манаса мог остаться без мужского потомства. И вот как сложилась судьба одного из знаменитых джомокчу XVIII века Кельдибека Барыбос уулу, подвергшегося каре Бакая: «Первое явление Манаса и его дружинников Кельдибеку было в то время, когда он жил на Чуе и пас днём овец. Появившиеся дружинники Манаса сказали ему: «Кельдибек, мы проездом ночевали у тебя, после тебя будет Сагымбай - у него мы пообедаем, с Тыныбеком только повстречаемся. Ты нас встречай по-доброму, мы ещё остановимся на обед у черика (название рода) Кожомкельди, но его жизнь будет короткой». Второе явление Манаса и его дружинников: человек, восседавший на Аккуле с грозным и насупленным видом, с чёрной круглой бородой, с большими глазами, что с ладонь, сказал: «Меня зовут Манасом». Рядом с ним на коне Сарале восседал лучезарный, большеглазый, с рыжей бородой клинышкой человек. Когда его Кельдибек спросил: «Кто вы такой?», - он ответил: «Я Алмамбет». Потом Кельдибек обратился к белобородому смуглому человеку, сидящему на коне Акбозе: «А вы кто будете?». Он сказал: «Я родственник (Манаса), Бакай». Они

Наитие -

внезапно пришедшая
мысль, вдохновение

Олонхо -

якутский героический
эпос, состоящий из множе-
ства сказаний, названных
обычно по имени героя

предупредили Кельдибека: «Если ты каждый год, вспоминая дух предков, будешь посвящать нам жертву в виде скота, у тебя будет мужское потомство, но если ты забудешь хоть один раз исполнить этот обет, то уже ничто не поможет и ты останешься без потомства». И в последнее, третье своё посещение они говорят: «Ты поклонялся нам, наши дела воспевая, но поставленное нами условие не выполнил до конца, потому не будет у тебя мужского потомства, ты будешь иметь одну дочь» (Кыдырбаева Р.).

Некоторые видные представители кыргызской культуры и науки - Т. Сыдыкбеков, З. Бектенов, М. Убукеев, - вплотную работавшие над эпосом «Манас» и посвятившие этому большую часть своей жизни, проследив жизненные ситуации своих коллег со всей открытостью заявляют следующие факты: «Такие ярые противники эпоса «Манас», как П. Балтин, Г. Нуров, Ж. Самаганов, Г. Самарин, которые не раз в своё время подвергали опасности эпос «Манас», его преданных исследователей и сказителей, в конце концов были сами подвергнуты строгой каре духами мира Манаса. **В.Жирмунский** - видный советский ученый, недооценивший мистицизм «Манаса», лично на себе испытал гнев «Манаса». Поэтому те, кто понимал или хотя бы старался понять мир и силу, которую имеет этот мир, со всей серьезностью и уважением относились как к самому Манасу, так и его миру».

Явившиеся к джомокчу духи предлагают, просят, иногда даже настаивают исполнить перед людьми то, что они укажут (обычно какую-либо часть эпоса). При этом угощают избранника белым напитком (вроде кобыльего молока): кумызом, айраном, водой, просом, песком, что является их благословением - посвящением и в то же время тем содержанием эпоса, которое они должны будут сказывать в будущем, - это как знак того, что тот или иной вид угощения по своему составу имеет очень важное символическое значение.

Посещение духов может быть очень противоречивым, часто отрицательным и тот, кто испытывает это, считается обречённым. Немало фактов, когда многие из тех, на кого пал такой выбор, пытаются избежать его. Но духи настолько настойчивы, что, в конце концов, одерживают верх. При неповиновении или отказе им джомокчу одолевает болезнь либо он сходит с ума. Причём болезни как таковой нет, а просматривается, скорее всего, болезнь души. Духи подвергают избранного жестоким пыткам, заставляют покинуть дом и пуститься в странствия, в противном случае - его ждёт смерть.

И болезнь эта проявляется лишь в том случае, когда избранник отказывается читать Манас. Болезнь может привести к смерти. Проявления болезни разнообразны, и в основе их лежит периодическое нервно-психическое расстройство (затмение рассудка): человек впадает в беспамятство, меняется его внешность, он совершает очень странные поступки, случаются и припадки эпилепсии, истерии, часто по ночам он покидает дом, ищет уединения, не разговорчив, подолгу спит, кажется рассеянным, у него отсутствует самоконтроль. Это первые признаки его новой жизни, мистического состояния. В этот период избранника покидают силы,

Жирмунский В.М. (1891-1971) - исследователь проблем общего германского и тюркского языкознания, диалектологии

он почти ничего не ест и поведением своим и внешним видом вызывает ощущение чего-то нового, рождённого в нём мистического восприятия реального мира. Эта надломленность тела и духа требует осторожного, аккуратного внимания близких к нему людей: не следует мешать, препятствовать каким-либо желаниям больного, например - его уединению; это - основная из **аскетических** практик, и вот что по этому поводу пишет Р. Уолш: «... основная аскетическая практика - уединение - общая для всех религиозных традиций. Периоды уединения были в жизни многих великих святых и основателей религий. Вспомните сорокадневный пост Иисуса в пустыне, уединенную медитацию Будды, одиночество Мухаммеда в пещере. Такие практики были составной частью подготовки эскимосских шаманов, христианских отшельников, индуистских йогов и тибетских монахов, живших замурованными в пещерах по 13 лет. Основная цель уединения - отвлечь внимание от предметов внешнего мира и направить его к духовному началу. Эта духовная сфера скрыта в каждом из нас без исключения - «Царство Божие внутри тебя»: «загляни вовнутрь, Ты есть Будда», - но для её обнаружения необходимы напряженное созерцание и **интроспекция**. Нужно тренировать сосредоточенность, углублять чувствительность к своему внутреннему миру, успокаивать ум, усмирять бури желаний». Именно поэтому к уединению стремятся и джомокчу. Через уединение они вступают в контакт с духами, достигают духовного совершенства. Когда они пропадают по несколько дней, то оказываются в другом мире, в другом пространстве и в другом измерении, - это Мир Манаса. Современное толкование болезней этих людей настолько широко, что в лице джомокчу можно было увидеть полного истерика, невротеника, психопата, эпилептика, шизофреника, шарлатана, неудачника, идиота. Кроме того, советские учёные в своих исследованиях доходили до самых порочащих ярлыков и навешивали их на сказителей Манаса. Зачастую это были злые наветы, что только доказывает, что этим фольклористам не хватало антропологического, психологического образования и личного опыта.

Но народ не переставал верить и почитать джомокчу и относил их к статусу святых. Надо знать и помнить, что трактовать о другой культуре на основании убеждений и стандартов своей культуры, слишком рискованно, т.к. это является грубейшим подходом, искажением и безнравственностью при определении тех или иных человеческих ценностей. К этим словам хотелось бы добавить мнение известного российского фольклориста, который знаком с кыргызским сказительством лишь по научным материалам: «Что может добавить к этим суждениям автор, никогда не работавший с манасчи и могущий в первую очередь опираться на международный сравнительный материал на тему избранничества и наития? Разве лишь одно: дар эпического сказительства, да ещё связанного с такими монументальными памятниками, как «Манас», - это необъяснимая загадка. Никто не в силах объяснить, откуда этот дар, как входит он в человека, почему так мучает и так радует его, каким образом обнаруживается и властно требует реализации... И хотя есть немало вполне рациональных фактов, которые в совокупности своей могли бы послужить материалом для частичного ответа на эти и другие вопросы, - загадка остаётся, и для разгадки таинственного феномена сказительского дара требуется и нечто иное. И это нечто ведёт своё начало с незапамятных времён, питается мифом, поддерживается устойчивыми представлениями о власти «сверхъестественного», «сверхобычного», «потустороннего», воспринимаемого, кстати сказать, во вполне реальных изменениях» (Путилов Б.).

После пребывания в руках духов джомокчу становится как бы заново рождённым. Он полностью меняется характером, судьбой, взглядами на жизнь. По

Аскетический -

относящийся к строгому образу жизни с отказом от жизненных удовольствий

Интроспекция (< лат.

introspectare **смотреть** **внутрь)** -

самонаблюдение; изучение психических процессов (сознания, мышления) самим переживающим эти процессы

существо, болезнь его и есть посвящение кандидата в джомокчу. И первым наставником или помощником в его дальнейшей жизни становится дух из мира Манаса. Случается и так, что выбор происходит со стороны его деда, отца, дяди или старшего брата ещё при их жизни. Но в этом случае выбор делается по настоянию опять таки духов. Духи дают знать о том, чтобы он передал эстафету по наследству более молодому своему родственнику, и называют его имя. Его соплеменники и вообще весь кыргызский народ к избранному и к процессу избрания джомокчу относятся с огромным почтением и уважением. Для кыргызов быть избранным Манасом считалось великой честью, но в то же время и огромной ответственностью.

ИСТОЧНИК: Бакчиев Талантаалы. Священный зов. Мнемоническое творчество джомокчу. - Бишкек, 2005. – С. 71-78.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как рождаются джомокчу и как они избираются?
2. Какую роль играет сон и сновидение в жизни джомокчу?
3. Что за болезнь, которой якобы подвергается джомокчу?
4. Какую роль играет уединение в профессиональном становлении джомокчу?
5. В чем общность и различие между явлениями жизни джомокчу и пророчествами?
6. Что сообщает этот текст о рождении эпоса, о духе музыки Манаса?
7. Что общего между идеями этого текста и текстом Толстого о духе музыки и ее роли в жизни человека и общества?



ДЕВУШКА В НАЦИОНАЛЬНОМ ГОЛОВНОМ УБОРЕ

А.АСАНКАНОВ, Н.БЕКМУХАМЕДОВА. АКЫНЫ И МАНАСЧИ - СОЗДАТЕЛИ И ХРАНИТЕЛИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА

Данный текст – фрагменты из труда А.Асанканова и Н.Бекмухамедовой (ученых из Кыргызстана) - представляет собой историко-культурологический анализ творчества народных певцов и сказителей эпоса «Манас» с позиций гуманистических идеалов современности. В нём авторы показывают связь манасчи с социально-политическими условиями, муки творчества манасчи, его «пророческую миссию» среди кочевого народа, затрагивают вопросы передачи ремесла от учителя к ученику, проблемы гендера, снов и сновидений и т.д. Задача читателя сводится к тому, чтобы проследить, в чем заключается дух музыки на примере исполнения эпоса «Манас», и как творчество исполнителя влияет на его личную и общественную жизнь и наоборот.

ФЕНОМЕН МАНАСЧИ

[...]

Судьба любого манасчи в прошлом была трудной в силу теснейшей зависимости от социально-политических условий жизни всего народа. Старые люди рассказывают, что во времена **джунгарского господства** манасчи жестоко преследовались со стороны завоевателей. Привязав сказителя к лошади, разрывали его тело на части... Свободолюбивые песни «Манаса», раздающиеся повсюду в селениях кыргызов, не могли устраивать врагов, заботившихся о покорности и зависимости завоеванных племен.

В массе своей манасчи были выходцами из простонародья, и их семейный достаток ничем не отличался от бедняков, даже в периоды достижения ими всеобщей популярности.

Чем же объяснить безраздельную преданность манасчи выбранному ими жизненному пути? Вероятнее всего, дело в самом Манасе, который, однажды услышанный, позволил ощутить сильнейшее эмоциональное сочувствие героям. В сравнении с драматическими ситуациями героев эпоса их личные, травмирующие сознание события, теряют свою значимость. Сопереживая тяжелейшим страданиям героев, они испытали такое кипение страстей, ужаса, горя, которое психологи называют **катарсисом**. Через катарсис происходило преодоление личных душевных конфликтов и нормализовывалось собственное психическое состояние манасчи. Центральная идея Манаса - идея единства и сплочения кыргызского народа в борьбе за утверждение своей свободы, воплощенная через трагические судьбы героев, - становилась для них той высшей ценностью, ради которой они подсознательно были готовы преодолевать любые обыденные трудности и невзгоды собственной судьбы. И потом, всякий раз исполняя эпос для слушателей, манасчи переживали это состояние катарсиса, при котором они

Джунгарское господство - (джунгарское ханство), феодальное государство ойратов в Джунгарии (часть территории современного Сев.-Зап. Китая), сложившееся в 30-х гг. 17 века

Катарсис (< гр. katarsis очищение) - введенный Аристотелем («Поэтика») термин учения о трагедии: душевная разрядка, испытываемая зрителем в процессе сопереживания

очищались от внутренних конфликтов своей текущей жизни, возвышаясь над собой, над своими предрассудками, вытесняя из себя низшие и менее добрые чувства и обретая добрые и нужные для всеобщего блага людей.

Высокая популярность и всеобщая любовь народа к своим манасчи объяснялась не только прекрасным исполнением эпоса, не только глубоким смыслом и поэтической красотой излагаемого произведения, но не в последнюю очередь личностью самого манасчи, его внутренним человеческим обаянием, исходящими от него чертами доброты, сердечности, справедливости, некоей притягательной простоты в общении с окружающими людьми.

Довольствоваться малым, не стремиться к богатству и почету, к власти - эти черты во многих очагах цивилизации отличали «приверженцев духа» - служителей веры, распространявших в народе свои учения, проповедников и пророков. Большинству из нас со школьной скамьи известно знаменитое пушкинское стихотворение «Пророк» - о назначении поэта и его творчества в обществе, в котором автор прибегает к образу и мотивам библейской легенды о пророке Исае. Подобно пророку, поэт предназначен «глаголом жечь сердца людей», видя и предчувствуя больше, чем обыкновенные люди, вести их мысли в приемлемом для блага всего общества направлении.

Эту пророческую миссию в нашей кочевой культуре с древнейших времен несли **акыны** и манасчи, не давая общественному сознанию народа оставаться в состоянии застоя.

Не каждый человек был способен стать манасчи. Им мог быть лишь тот, кто от природы обладал тонким душевным складом и чувством слова, то есть поэтическим даром, свойственным певцам, поэтам. Сегодня, опираясь на труды ученых-манасоведов, мы можем очертить особые критерии профессионального искусства манасчи, сложившиеся в исторической практике сказительства эпоса «Манас».

От того, какой мощи достиг этот вдохновенный дар в сознании и душе сказителя, оказав влияние на творческий диапазон его исполнения Манаса, принято различать две категории манасчи - «чон манасчы», то есть «крупный манасчи» (букв. «большой манасчи») и «чала манасчы», то есть обычный манасчы (букв. «неполный манасчи»). Вслед за В. Радловым, казахский ученый М. Ауэзов сравнивал их с принятыми в Европе понятиями - аэдами и рапсодами, имея в виду, что «чон манасчы», подобно аэдам, знал и исполнял весь эпос или всю трилогию от начала до конца, в то время как «чала манасчы», словно греческие рапсоды, пели отдельные отрывки, эпизоды весьма значительных размеров и выступали в основном как популяризаторы эпоса в народе.

[...]

Сказителями эпической трилогии Манас, в основном, были мужчины. Однако среди популярных манасчи недавних времен известны и женщины - Алымман Муса кызы (1912-?), Аларгуль Тажибай кызы (1900-?), Калбубу Суюнбай кызы (1923-?), Сеиде Дейди кызы (1881-1946), Сейдене Молдоке кызы. Вероятно, что и в далекие от нас века бытования эпоса было немало женщин-манасчи, но только они не восходили до уровня «чон манасчы», в связи с чем память народа не донесла о них каких-либо сведений.

Профессия манасчи, требовавшая скитальческого образа жизни, частого одиночества, сопряженного с опасностями, не очень привлекала в свои ряды женщин, по традиции более зависящих от проблем семейного очага, воспитания детей. К тому же, нормы мусульманской веры не одобряли активности

Акын -

поэт-импровизатор, а также исполнитель своих и народных произведений эпического и лирического характера у тюркоязычных народов

женщин в жизни общества, поэтому даже возникали запреты в приобщении их к данной профессии. Вызывает уважение героическая натура сказительницы Сейдене, которая родилась совсем в иную (советскую) эпоху. В начале она сказывала эпос только среди своих аилчан. Родители мужа запретили ей сказывание, однако неудержимая тяга к исполнению Манаса не давала покоя Сейдене, и однажды тайком от домашних она приходит на крупный праздник, где присутствует много почтенных аксакалов и ценителей народного творчества. Ей удаётся заставить выслушать крупные эпизоды эпоса Манас в своем исполнении. Пораженные ее талантом и уровнем мастерства почтенные аксакалы дают своё благословение с разрешением открыто сказывать эпос, нести свое искусство в народ, насколько хватит на то её жизненной силы и энергии. Так, находчивая и смелая Сейдене сумела отстоять себе право на долю манасчи. Признание её как сказительницы Манаса не преминуло в дальнейшем отразиться на эволюции её таланта. Сейдене прославилась больше как семетейчи. Ещё в 60-е годы она приезжала в столицу республики, где знатоки и исследователи дали высокую оценку ее варианту. Сейдене в своём профессиональном взлете достигла того высшего уровня, на который поднимались «чон манасчы» - настоящие творцы эпоса. Как свойственно было только им, Сейдене также, не выходя из рамок общей сюжетной традиции, сумела внести свое оригинальное видение в трактовку некоторых мотивов. В своём повествовании она выразила вдохновенное чутьё и особый психологический женский опыт мировосприятия.

Профессия манасчи нередко обретала династийный характер. Очень многие из семей манасчи говорили о том, что в становлении их творчества немаловажную роль сыграли родители или ближайшие родственники, которые сами были исполнителями эпоса: манасчи, семетейчи, сейтекчи. Так, у сказителя Жаныбая Кожек уулу, родившегося на Тянь-Шане, отец, дед и прадед тоже были манасчи, и в данном случае мы наблюдаем явную эстафету династийного порядка. Сын незаурядного чуйского певца и крупного манасчи Балыка Найманбай тоже обрел популярность настоящего манасчи. Брат знаменитого иссык-кульского сказителя Чоюке-Азиз Омур уулу также исполнял эпос, и свои знания передал сыну Шаабаю. Такой известный иссык-кульский манасчи, как Мамбет Чокмор уулу стал сказывать эпос не без влияния своего дяди-манасчи Донузбая Эшимбек уулу. Южный сказитель, уроженец Узгенского района Лаппаз Коккоз уулу, также был продолжателем династийной традиции - девять поколений его прямых предков занимались сказительством эпоса Манас. Два родных брата Дыйканбай и Алмабек продолжили дело отца - профессионального манасчи Тойчубека. Актан Тыныбек уулу - сын знаменитого в свое время манасчи Тыныбека. Преемственность не всегда подразумевала передачу сказительского мастерства по родственной линии. Начинаящий сказитель чаще всего сам приходил к именитому мастеру и проходил у него своеобразный период обучения.



**КЫРГЫЗСКИЕ МУЗЫКАНТЫ
В КАРАКУЛЕ**

[...]

О периоде своего ученичества, порою изнурительного, вызывавшего большое напряжение нервной системы, не особенно любили рассказывать манасчи прошлых эпох. На вопросы о том, как научился сказывать Манас и когда начал сказывать, они чаще всего отвечали, что в этом повинно сновидение, в котором им являлись те или иные герои эпоса, называя свои имена. До этого сна они якобы не знали содержания, не имели представления об эпосе. Свой дар сказительства манасчи объясняли наитием свыше - божественным предопределением духов - богатырей эпоса, - в действительное существование которых они свято верили.

В научном манасоведении объяснение своего дара с помощью сновидения сказителями - объект давнего и пристального внимания. Рационалистическое объяснение сна таково: это работа человеческого подсознания, отражающая психологические переживания, испытанные в результате глубокого творческого процесса. Почти все великие художники, писатели, музыканты, люди высокого творческого состояния были подвержены подобным снам и галлюцинациям. «У художников, занимающихся переосмыслением жизни в образы, - пишет А. Салиев, - они оказываются обычным явлением и играют активизирующую роль; они рождаются от веры в реальность создаваемых образов, от неизбежных авторских перевоплощений, мук, восторгов. Такие случаи бывали у Данте, Рафаэля, Державина, Байрона, Гете, Гуано, Диккенса, Теккерея, Шумана, Мопассана, у Александра Иванова, Достоевского, Верлена, Крамского, Вагнера и многих других художников». Такovy и тончайшие особенности творчества манасчи, которого уже с колыбели окружала атмосфера преклонения перед Манасом.

Сами сказители, разумеется, не объясняли таким образом причины возникновения снов, но их появление у каждого «претендента» к сказительству Манаса вызывало в среде манасчи некое ощущение избранности ремесла. Сказывание обретало эффект священнодействия. И сам эпос воспринимался неким божественным откровением.

Сон как объяснение призвания эпического певца существовал почти у всех народов. В. Жирмунский в связи с этим упоминает англосаксонского певца Кэдмона, сказителей тюркских народов Центральной Азии, народов Южной Сибири, которые после сна обретали чудесный дар пения и сказительства. У казахов сон был обязательным этапом в истории становления акына-поэта. Примечательно, что в устной певческо-сказовой традиции кыргызов сон связан только с ремеслом манасчи и никогда не возникает при сказительстве других эпических произведений или в сугубо акынском ремесле.

Видимо, такое обособление «ритуала сна» только в связи со сказыванием эпоса Манас произошло на очень ранних стадиях его бытования, способствуя прочному закреплению профессии манасчи среди остальных создателей и хранителей богатого устно-поэтического, эпического репертуара кыргызов. Это обособление, его отношение только к исполнению Манаса помогло развить в веках данную сказовую традицию, служа залогом жанрово-стадиальной эволюции эпоса, историзации и «разбуханию» его сюжетной **фабулы** до колоссальных размеров, которое мы наблюдаем в вариантах Сагым-бая и Саяк-бая.

Сказительство с его неперменным ритуалом сновидения своими истоками тесно связано с архаическим мифоритуальным комплексом - магией шаманского обряда. Общность определенных категорий культурной деятельности шамана-прорицателя и сказителя достаточно ярко отражена в исследованиях последнего времени. Так, в работе К. Садыкова сон рассматривается как закономерное обу-

словленная стадия в становлении сказителя, необходимая ему для обретения нового статуса: из «небытия» - в рождение манасчи после сна, схожего с процессом становления шамана, когда последний от состояния «болезни», то есть истязания его духами, воскрешается в новом качестве. Отсюда в профессиональном культе манасчи широкое распространение имели мотивы незнания эпоса до сна, то есть переживание «небытия» до осознания себя в качестве манасчи. Мотивы избранничества - это ощущение принуждения их к миссии манасчи «высшими духами», ассоциировавшимися с пантеоном героев эпоса. И здесь мы снова хотим вернуться к образу пушкинского поэта-пророка и библейского прорицателя Исаяи в связи с **интерпретацией** сложного характера обретения дара и судьбы в снах манасчи. В символике А.С.Пушкина «шестикрылый Серафим» вкладывает «**десницею** кровавой», то есть с трудом и с невыносимыми муками для избранника, в уста будущего поэта «жало мудрая змеи». А в снах большинства манасчи подобный мотив связан с тем, что Манас, Каныкей или кто-то другой из героев эпоса даёт что-либо отведать: песок, камешки, чашу кобыльего молока, т.е. делит с манасчи угощение из общего блюда или просто прикасается к избраннику богатырской пикой. Если тот пытается отклонить долю манасчи, то эпический герой угрожает ему. Такая близость мотивов в оформлении избранничества своего поэтического дарования разными культурами говорит о глубокой древности их возникновения, восходящей к судьбам ранних сподвижников духовных культов на заре человечества.

ИСТОЧНИК: Асанканов А., Бекмухамедова Н. Акыны и манасчи – создатели и хранители духовной культуры кыргызского народа. – Бишкек: Мурас, 1999. - С.168-171, 176 – 177.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ДИСКУССИИ

1. Какова основная идея этого текста? В чем сходство и различие двух текстов, рассказывающих о Манасе?
2. Какова связь творчества манасчи с социально-политической ситуацией и жизнью народа?
3. Чем объяснить безраздельную преданность манасчи выбранному ими жизненному пути?
4. Как вы можете объяснить слова авторов о том, что «сопереживая тяжелейшим страданиям героев, они испытали такое кипение страстей, ужаса, горя, которое психологи называют катарсисом»?
5. Что вы можете сказать относительно высказывания авторов о том, что «пророческую миссию в кыргызской кочевой культуре с древнейших времен несли акыны и манасчи»?

Интерпретация -

1) истолкование, разъяснение смысла, значения чего-либо; 2) в искусстве актера, режиссера, музыканта и т.п. – творческое раскрытие какого-либо художественного произведения, определяющееся идейно-художественным замыслом и индивидуальными особенностями артиста

Десница -

(устар.) - правая рука, а также вообще рука

6. Проанализируйте проблемы взаимоотношений мужчины и женщины в традиции исполнительства эпоса Манас.
7. Почему исполнение эпоса Манас имело династийный характер? Всегда ли соблюдалось это правило? Как проходил процесс обучения исполнительскому искусству эпоса?
8. Велика ли роль сна и сновидений, подсознания и бессознательного у манасчи?
9. Насколько знание манасчи о содержании эпоса было связано со сновидением? Как интерпретируют роль сна и сновидений авторы данного текста? Согласны ли вы с такой интерпретацией?
10. Можно ли сравнить представления о Манасе с теорией, представленной Львом Выготским? Можете ли вы найти сходства и различия между этими двумя интерпретациями музыки?



КЫРГЫЗ ВОЗЛЕ ЮРТЫ

ЛЕВ ВЫГОТСКИЙ. ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Вашему вниманию предлагаются фрагменты из текста русского учёного Л.С. Выготского о духе музыки и об искусстве. Выготский Лев Семенович (1896—1934) — психолог, идеи которого оказали большое влияние на эстетику, литературоведение, искусствознание. Исследования Выготского в области психологии искусства получили известность во всем мире. Основными его работами по психологии искусства являются «Трагедия о Гамлете, принце Датском» (1916) и «Психология искусства» (1925). В ранних работах по литературной критике и эстетике наблюдается влияние импрессионистского направления, выступившего в противовес традиционной «академической» критике под именем «читательской критики», которая воспринималась как улавливание эстетического переживания, вызванного произведением искусства. Это переживание может быть понято, по мнению Выготского, только после того, как оно пройдет через призму собственной души. Психологическое объяснение эстетической реакции непременно должно быть психофизиологическим, т.е. охватывающим процессы не только в сознании и подсознании, но в организме, как уникальной системе, реализующей свою активность посредством нейромеханизмов, работа которых, в свою очередь, подчинена социокультурным факторам. Чувства противоположного свойства вызывают катарсис, в трактовке которого Выготский придерживался идеи о том, что искусство — «организация нашего поведения на будущее», мобилизация душевных сил человека во имя высших социальных целей. Прочитав текст, сравните идеи Выготского с идеями других текстов, представленных в данной главе.



Л.С. ВЫГОТСКИЙ (1896-1934) - СОВЕТСКИЙ ПСИХОЛОГ

ГЛАВА IV ИСКУССТВО И ПСИХОАНАЛИЗ

[...]

... бессознательное не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной. Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, и ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им.

Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства, и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.

Всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать при этом как поздней-

шую рационализацию, то есть как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное **постфактум**.

Таким образом, вся история толкований и критики как история того явного смысла, который читатель последовательно вносил в какое-нибудь художественное произведение, есть не что иное, как история рационализации, которая всякий раз менялась по-своему, и те системы искусства, которые сумели объяснить, почему менялось понимание художественного произведения от эпохи к эпохе, в сущности, очень мало внесли в психологию искусства как таковую, потому что им удалось объяснить, почему менялась рационализация художественных переживаний, но как менялись самые переживания— этого такие системы открыть не в силах.

[...]

До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного — сновидением и неврозом. И первую и вторую форму он понимал и толковал как известный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психоаналитики с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался **патогенным**». В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом, хотя оно совершенно той же природы. «Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени...» Легче всего представить себе психоаналитическое объяснение искусства, если последовательно проследить объяснение творчества поэта и восприятие читателя при помощи этой теории. [...]

Только совершенно отвернувшись от социальной психологии и закрыв глаза на действительность, можно решиться утверждать, что писатель в творчестве преследует исключительно бессознательные конфликты, что всякие сознательные социальные задания не выполняются автором в его творчестве вовсе. Удивительный пробел окажется тогда в психологической теории, когда она захочет подойти с этим методом и с этими взглядами ко всей области неизобразительного искусства. Как будет она толковать музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и прямого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя?»

ГЛАВА XI ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

[...] В каком отношении тогда эстетическая реакция стоит ко всем остальным реакциям человека, как в свете этого понимания уясняется роль и значение искусства в общей системе поведения человека? Мы знаем, что до сих пор на этот вопрос даются совершенно разные ответы и совершенно по-разному расценивается роль искусства, которая одними авторами сводится к величайшему достоинству, а другими — приравнивается к обыкновенной забаве и отдыху.[...]

Первое и самое распространенное мнение, с которым здесь приходится столкнуться исследователю,- это мнение о том, что искусство будто бы заражает

Патогенный –
болезненный, вызываю-
щий болезни
Постфактум -
после того, как что-либо
уже произошло

нас какими-то чувствами и что оно основано на этом заражении. «Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства, — говорит Толстой. — ...Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства».

Эта точка зрения сводит, таким образом, искусство к обыкновеннейшей эмоции и утверждает, что никакой существенной разницы между обыкновенным чувством и чувством, которое вызывает искусство, нет и что, следовательно, искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством. Никакого специфического отличия у искусства нет, а потому оценка искусства и должна исходить в данном случае из того же самого критерия, из которого исходим мы, когда оцениваем всякое чувство. Искусство может быть дурно и хорошо, если оно заражает нас дурным или хорошим чувством; само по себе искусство как таковое не дурно и не хорошо, это только язык чувства, который приходится оценивать в зависимости от того, что на нем скажешь. Отсюда совершенно естественно Толстой делал вывод, что искусство подлежит оценке с общеморальной точки зрения, и расценивал как высокое и хорошее то искусство, которое вызывало его моральное одобрение, и возражал против того, которое заключало в себе предосудительные с его точки зрения поступки. Многие критики сделали такие же выводы из его теории и расценивали обычно произведение искусства с точки зрения того явного содержания, которое в нем заложено, и если это содержание вызывало их одобрение, они относились с похвалой к художнику, и наоборот. Какова **этика**, такова и **эстетика** — вот лозунг этой теории.

Ее глубочайшую неправильность обнаружил сам Толстой, когда попытался быть последовательным в своих собственных выводах. В виде иллюстрации своей теории он сопоставляет два художественных впечатления: одно — которое произвело на него пение большого хора баб, величавших вышедшую замуж его дочь, и другое — которое осталось у него от игры прекрасного музыканта, исполнившего сонату Бетховена, опус 101. В пении баб выразилось такое определенное чувство радости, бодрости и энергии, что оно невольно заразило самого Толстого, и он пошел к дому бодрый и веселый. С этой точки зрения песня баб для него настоящее искусство, которое передает определенное и сильное чувство, и так как второе впечатление решительно не содержало в себе такого явного выражения, то он готов признать, что соната Бетховена только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и потому ничем не замечательная. Уже на этом примере совершенно очевидно, до каких нелепых выводов должен дойти автор, когда он в основу понимания искусства положит критерий заразительности. С этой точки зрения Бетховен не содержит никакого определенного чувства, а пение баб элементарно и заразительно весело. Прав совершенно Евлахов, когда говорил, что если это так, «то самым «настоящим»,

Этика -

1) учение о морали; 2) система норм нравственного поведения человека, общественной или профессиональной группы

Эстетика -

философская дисциплина, изучающая выразительные формы, соответствующие представлениям о прекрасном, безобразном, возвышенном, низменном

самым «истинным» искусством нужно признать военную и бальную музыку, так как та и другая заражают еще более». И Толстой последователен: он действительно наряду с народными песнями признает в музыке лишь «марши и танцы разных композиторов» произведениями, «приближающимися к требованиям всемирного искусства». Рецензент его статьи В.Г. Вальтер справедливо отмечает, что если бы Толстой сказал, что веселость баб привела его в хорошее настроение, то против этого положения ничего нельзя было бы возразить; что с помощью языка чувств, выразившегося в пении баб (он мог бы выразиться и просто в орании, и, вероятно, так и было), Толстой заразился их веселостью. Но при чем тут искусство? Толстой не говорит, хорошо ли пели бабы, но неужели, если бы они не пели, а просто весело галдели, стуча в косы, неужели их веселость была бы меньше заразительна, в особенности в день свадьбы дочери.

Нам думается, что если мы сравним по заразительности обыкновенный крик ужаса и сильнейший роман или трагедию, то произведение искусства не выдержит этого сравнения, и очевидно, что надо привнести нечто еще иное к простой заразительности для того, чтобы понять, что такое искусство. [...]

И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного человека многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве. [...]

Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. [...] Искусство относится к жизни, как вино к винограду,— сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится.

Выходит, таким образом, что чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается. [...]

Для нас совершенно понятно, если мы глядим на искусство как на катарсис, что искусство не может возникнуть там, где есть просто живое и яркое чувство. Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство. И для этого ему не хватает не просто техники и мастерства, потому что даже чувство, выраженное техникой, никогда не создает ни лирического стихотворения, ни музыкальной симфонии; для того и другого необходим еще и творческий акт преодоления этого чувства, его разрешения, победы над ним, и только когда этот акт является налицо, только тогда осуществляется искусство. Вот почему и восприятие искусства требует творчества, потому что и для восприятия искусства недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобраться и в структуре самого произведения — необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна. [...]

Искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны. Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное. Дело происходит не таким

образом, как изображает теория заражения, что чувство, рождающееся в одном, заражает всех, становится социальным, а как раз наоборот. Переплавка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества. [...]

«...Искусство,— говорит Гюйо,— есть конденсация действительности, оно нам показывает человеческую машину под более сильным давлением. Оно старается представить нам более жизненных явлений, чем их было в прожитой нами жизни». И эта концентрированная жизнь в искусстве, конечно же, оказывает не только влияние на наши чувства, но и на нашу волю, «потому что в чувстве есть зачаток воли». И Гюйо совершенно прав, когда он придает колоссальное значение той роли, которую искусство играет в обществе. Оно вводит все больше и больше действие страсти, оно создает нарушение внутреннего равновесия, видоизменение воли в новом смысле, оно формулирует для ума и оживляет для чувства такие эмоции, страсти и пороки, которые без него остались бы в неопределенном и неподвижном состоянии. Оно «выговаривает слово, которого мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема. Произведение искусства есть центр притяжения, совсем так, как деятельная воля высшего гения, если Наполеон увлекает волю, то **Корнель и Виктор Гюго** увлекают ее не менее, хотя на другой лад... Кто знает число преступлений, подстрекателями которых были и еще есть романы с убийствами? Кто знает число действительных распутств, которые навлекло изображение распутства?» Здесь Гюйо ставит вопрос слишком примитивно и просто, когда представляет себе, что искусство непосредственно вызывает те или иные эмоции. На деле так никогда не бывает. Изображение убийства вовсе не вызывает убийства. Сцена прелюбодеяния вовсе не толкает на разврат; отношения искусства и жизни очень сложны, и в самом приблизительном виде их можно охарактеризовать следующим образом. [...]

Геннекен вносит две очень существенные поправки в вопрос, но все еще решает его чрезвычайно примитивно. Он прав, указывая на то, что эстетическая эмоция немедленно не вызывает действия, что она сказывается в изменении установки, он прав и в том, что она не только не вызывает тех действий, о которых говорит, но, наоборот, отучает от них. [...] Мысль теоретиков здесь разрешается в очень простой альтернативе: или подстрекает, или отучает. На деле искусство производит неизмеримо более сложное действие над нашими страстями, выходя за пределы этих простейших двух возможностей. Андрей Белый где-то говорит, что, слушая музыку, мы переживаем то, что должны чувствовать великаны. Прекрасно выражено это высокое напряжение искусства в «Крейцеровой сонате» Толстого. [...]

Отрывок из «Крейцеровой сонаты» языком рядового слушателя очень правдиво рассказывает о непонятном и страшном действии музыки. Здесь обнажается новая сторона эстетической реакции, именно то, что она есть не просто разряд

Корнель Пьер (1606 –1684) - французский поэт и драматург

Гюго Виктор (1802-1885)- выдающийся французский писатель, отстаивающий принципы новой романтической драматургии

Геннекен Эмиль (1858-1888)- французский журналист и критик, который считал, что научная критика предполагает три аспекта анализа: эстетический, социологический и психологический

впустую, холостой выстрел, она есть реакция в ответ на произведение искусства и новый сильнейший раздражитель для дальнейших поступков. Искусство требует ответа, побуждает к известным действиям и поступкам, и Толстой очень правильно сравнивает действие бетховенской музыки с действием плясового мотива или марша. Там музыкальное возбуждение разрешено в какой-то реакции — наступает чувство удовлетворения и покоя; здесь музыка повергает нас в крайнее смятение и беспокойство, потому что она вызывает, обнажает целые силы тех стремлений, которые могут разрешиться только в исключительно важных и героических поступках. И когда вслед за этой музыкой следует разговор о сплетне среди декольтированных дам и мороженое — эта музыка оставляет в душе состояние необычайного беспокойства, напряжения и даже смуты. Ошибка героя Толстого заключается только в том, что это раздражающее действие музыки ему представляется совершенно похожим на действие военного марша. Он не отдает себе отчета в том, что действие музыки сказывается неизмеримо тоньше, сложнее, путем, так сказать, подземных толчков и **деформаций** нашей установки. Оно может сказаться когда-нибудь совершенно необыденно, хотя в немедленном действии оно не получит своего осуществления.

Но две черты подмечены в этом описании с исключительной верностью. Это, во-первых, то, что музыка побуждает нас к чему-то, действует на нас раздражающим образом, но самым неопределенным, то есть таким, который непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением, поступком. В этом видим мы доказательство того, что она действует просто катарсически, то есть проясняя, очищая психику, раскрывая и вызывая к жизни огромные и до того подавленные и стесненные силы. Но это есть уже последствие искусства, а не его действие, скорее его след, чем его эффект. Вторая черта, которая подмечена в этом описании верно, заключается в том, что за музыкой признается какая-то принудительная власть, и автор прав, когда говорит, что музыка должна быть государственным делом. Этим он хочет только сказать, что она есть дело общественное. По прекрасному выражению одного из исследователей, когда мы воспринимаем какое-либо произведение искусства, нам кажется, что мы выполняем исключительно индивидуальную реакцию, связанную только с нашей личностью. Нам кажется, что к социальной психологии этот акт не имеет никакого отношения. [...] Вот почему не прав Фрейд, когда полагает, что человек стоит лицом к лицу с природной реальностью и что искусство может быть выведено из чисто биологической разности между принципом удовольствия, к которому тяготеют наши влечения, и принципом реальности, который заставляет их отказываться от удовлетворения. Между человеком и миром стоит еще социальная среда, которая по-своему преломляет и направляет и всякое раздражение, действующее извне к человеку, и всякую реакцию, идущую от человека вовне. В таком случае для прикладной психологии бесконечно значителен и важен тот факт, что и в переживании рядового слушателя, как это засвидетельствовал Толстой, музыка есть великое и страшное дело. Она побуждает к действию, и если военный марш разрешается в том, что солдаты браво проходят под музыку, то в каких же исключительных и грандиозных поступках должна реализоваться музыка Бетховена.

Еще раз повторяю: сама по себе и непосредственно она как бы изолирована от нашего ежедневного поведения, она непосредственно ни к чему не влечет нас, она создает только неопределенную и огромную потребность в каких-то действиях, она раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам; она действует подобно землетрясению, обнажая к жизни новые пласты, и, конеч-

Деформация (< лат. deformation искажение) - изменение размеров и формы тела под действием внешних сил или изменений температуры, намагниченности и т.д. без изменения его массы

но, не прав Геннекен и подобные ему, когда утверждают, что в целом искусство скорее возвращает нас к **атавизму**, чем направляет нас вперед.

Если музыка не диктует непосредственно тех поступков, которые должны за ней последовать, то все же от ее основного действия, от того направления, которое она дает психическому катарсису, зависит и то, какие силы она придаст жизни, что она высвободит и что оттеснит вглубь. Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней. [...]

Будущие исследования, вероятно, покажут, что акт искусства есть не мистический и небесный акт нашей души, а такой же реальный акт, как и все остальные движения нашего существа, но только он превосходит своей сложностью все прочие. И наше исследование обнаружило, как мы говорили выше, что акт искусства есть творческий акт и не может быть воссоздан путем чисто сознательных операций, но если самое важное в искусстве сводится к бессознательному и к творческому — значит ли это, что всякие сознательные моменты и силы вовсе из него устранены? Обучить творческому акту искусства нельзя; но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению.

Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт искусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понимания, узнавания, ассоциации и т. п. [...]

Трудно гадать, какие формы примет эта неизвестная жизнь будущего, и еще труднее сказать, какое место займет в этой будущей жизни искусство. Ясно только одно: возникая из реальности и направляясь на нее же, искусство будет определяться самым тесным образом тем основным строем, который примет жизнь.

[...] искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни. И это коренным образом опровергает взгляд на искусство как на украшение ...

Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство, какие уже существующие, но бездействующие в нашем организме силы оно призовет к формированию нового человека. Несомненно только то, что в этом процессе искусство скажет самое веское и решающее слово. Без нового искусства не будет нового человека. И возможности будущего также непредвидимы и неисчислимы наперед для искусства, как и для жизни; как сказал **Спиноза**: «Того, к чему способно тело, никто еще не определил».

ИСТОЧНИК: Выготский Л.С. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. - М.: Педагогика, 1987. - С. 69-70, 81, 229-233, 237-243, 247, 250.

Атавизм (< лат. atavī предки)- появление у взрослых организмов свойств и признаков, характерных для их далеких предков

Спиноза Бенедикт (1632-1677) - нидерландский философ-материалист, пантеист

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова роль музыки в психологии искусства, в изучении природы искусства?
2. За что Лев Выготский критиковал интерпретации Толстого и Фрейда относительно музыки?
3. Почему Фрейд был не прав в своем объяснении искусства, когда полагал, что «искусство может быть выведено из чисто биологической разности между принципом удовольствия, к которому тяготеют наши влечения, и принципом реальности, который заставляет их отказываться от удовлетворения»? Какова роль социального окружения в искусстве?
4. Как Лев Выготский объясняет механизм воздействия искусства, к примеру, музыки, на человека?
5. Прокомментируйте авторскую точку зрения о том, что «искусство относится к жизни, как вино к винограду».
6. Согласны ли вы с утверждением автора, что «искусство не влечет нас к чему-то напрямую, но организует наше поведение только на будущее»?
7. Каковы психологические аспекты множественности искусства?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Какова основная идея этого текста? Возможно ли найти нечто близкое ей в других текстах?
2. Каковы положительные и отрицательные стороны такой концепции искусства?
3. Как мы можем применить теорию Выготского для объяснения кюя (Курмангазы), фалака (Наджиб Мирза) и «Манаса» (Асанканов, Бекмухамедова, Бакчиев)?
4. Как может теория искусства, разработанная Выготским, применяться для оправдания музыки перед радикально-настроенными муллами-фундаменталистами?
5. Согласны ли вы с мнением Выготского об искусстве и музыке как организующих и мобилизирующих началах человеческого поведения? Если нет, почему?
6. Опишите любое музыкальное произведение, используя теорию Выготского.

ЮССЕФ РАХА. УММ КУЛЬСУМ: СИМВОЛ НАЦИИ

Эта часть нашего обсуждения основана на тексте об Умм Кульсум (настоящее имя Фатима Ибрахим, 1898-1975). Египетская певица. С 1937 года солистка Каирского радио, прославилась исполнением арабских песен.

«В 1950-60-х годах Умм Кульсум активизировала свою деятельность в общественной жизни Египта. Она стала чаще давать интервью, в которых рассказывала о своей жизни, называла себя сельской жительницей, феллахом (крестьянкой), поделившейся культурным наследием и важнейшими ценностями с населением Египта. Ее интервью были насыщены рассказами о своей семье и особенностях деревенской жизни.

Умм Кульсум решила стать оратором по нескольким причинам. В качестве оратора она призывала правительство к поддержке арабской музыки и музыкантов, делала пожертвования в благотворительные фонды и, самое важное, после поражения Египта в войне 1967 года дала несколько благотворительных концертов в поддержку своей страны, - с этой же целью Умм Кульсум путешествовала по Египту и арабскому миру.

Концерты её широко рекламировались и принимали характер государственных визитов. Умм Кульсум встречали главы государств, она посещала памятники культуры и в своих интервью повторяла точку зрения о важности поддержки истинной арабской культуры. Она была не просто музыкантом, а «лицом и голосом Египта». (Отрывок из работы Вирджинии Луизы Даниэльсон «Традиции арабской песни: карьера и репертуар Умм Кульсум») [<http://almashriq.hiof.no/egypt/700/780/umKoulthoum/>]

При обсуждении текста мы уделим особое внимание духу музыки, ее роли в обществе. Рассказ о певице - это пример того, как, бросая вызов государству и политикам, музыка становится голосом и лицом народа. Но в этом ли весь ее дух?

Сильный голос Умм Кульсум, звучавший по радио, привлекал миллионы арабов, которые не только восхищались продолжительными песнями о любви и прекрасно переложенными касыдами (длинными, часто сложными поэмами на литературном арабском языке), но и превозносили их наравне с речами **Гамаль Абдель Насера**, воспринимая их как истинные выражения коллективной идентичности нации. Воздействие ее выступлений было настолько сильным, что люди часами находились в шоке, словно одурманенные. Слушатели, почитатели интересовались всем, проявляя неприкрытый интерес даже к личному имуществу Умм Кульсум, большая часть которого была утрачена во время взрыва ее знаменитой виллы в Замалеке.

Каукаб аль-Шарк (Звезда Востока - так народ называл любимую певицу) никогда не была так популярна, как в конце XX века. Она появляется во всемирной сети и имеет устойчивый рейтинг среди покупателей компакт-дисков на Западе. Фильмы о ее жизни появляются повсюду, а академические исследования продолжают оценивать ее достижения. В Египте кассеты с ее записями продаются так же успешно, как и последние мегапопулярные хиты. Ее присутствие в средствах массовой информации ощущается очень сильно, и целый ряд учреждений

Насер Гамаль Абдель
(1918 -1970) -
президент Египта с 1956
года

носит ее имя, включая радиостанцию, которая передает ее записи ежедневно в течение четырех часов.

Во время празднования ее столетнего юбилея (1998 г.) Министерство культуры начинает осуществление проекта строительства музея Умм Кульсум стоимостью в 10 миллионов египетских лир. Музей будет построен неподалеку от красивейшего дворца Монастерли, фасадом он будет обращен к Нилу. В музее будут выставлены предметы и документы, а также аудиовизуальные инсталляции для того, чтобы «вернуть Каукаб аль-Шарк к жизни». Министр Фарух Хосни объявил, что основание музея, посвященного Умм Кульсум, является его «личной амбицией» с тех самых пор, как он был назначен на этот пост. Самир Гариб, глава Фонда культурного развития, заявил, что проект уже начат.

Немат Ахмед Фуад (писательница и академик, чья работа была частично посвящена Умм Кульсум) говорит о новом проекте, о месте великой певицы в коллективной памяти и о том, как долго живут ее неподражаемые песни.

«Как вы можете говорить о ней как о простой женщине?» - Немат Ахмед Фуад возмущена отсутствием у меня должного приличия. «Умм Кульсум была женщиной, которая умудрилась завоевать уважение всех, выступая в то время, когда публичные выступления женщин были строжайше запрещены. Мне все равно, каким было общество,- продолжает она. - Она самая великая женщина, символ Египта, а не просто “женщина”». «Конечно, - говорит Немат, но уже другим тоном, - Умм Кульсум - простая египтянка, выросшая в сельской местности, но сумевшая стать выше самых престижных дворцов и замков. Для меня никто, никакая принцесса или королева никогда не займет место Умм Кульсум. Я имею в виду, что принцесс много, а символ воплощения Египта – только Умм Кульсум».

Фуад листает блокнот, где она набросала почти три страницы записей, отвечая на мои вопросы по телефону, и пригласила к себе домой в Замалеке, находящемся недалеко от дома, где когда-то жила Умм Кульсум. «Она очень уважала свою Родину и свой народ, - эмоционально говорит Фуад. - Умм Кульсум почитали все. Достаточно сказать, что те, кто боролся с ней, исчезли (из памяти народа), не смотря на то, что они пережили ее в действительности».

Принимая во внимание тот факт, что вилла Умм Кульсум была уничтожена под строительство высотного здания, кажется, что история вынесла другой вердикт. «Новый музей не заменит нам потерянный дом,- говорит Фуад. - Я помню, как я стояла в огромной очереди вместе с остальными желающими осмотреть дом Виктора Гюго в Париже. На другой стороне дороги стоял дворец Людовика XVI, и желающих попасть туда не было. Каждый хотел осмотреть дом писателя. Там все было очень просто... и все равно на каждом шагу стояли охранники, наблюдавшие за сохранностью вещей так, как будто каждая из них была бесценным сокровищем». Фуад выглядит по-настоящему расстроенной и горько вздыхает. «Можете себе представить, на что мог бы быть похож дом Умм Кульсум, - говорит она. - Он был бы полон настоящих сокровищ, подарков со всего мира, которые ей дарили, ювелирных украшений, медалей, прочего. Сейчас все это пропало, хранится где-то разрозненно. Сколько из утерянного можно вернуть в музей?»

Для Фуад, которая возглавляла кампанию в прессе, призывавшую к улучшению ухода за древними исламскими памятниками, и Умм Кульсум, и памятники очень сложно связаны между собой. Она крайне подозрительно относится к проекту создания музея. «Какой музей? Это все пропаганда, - пожимает она плечами. - Каждый раз, когда власти сталкиваются с проблемой сохранения памятников (а они все еще подвергаются надругательствам и могут исчезнуть в любой момент),

так вот, каждый раз, когда возникает такая ситуация, они сразу же начинают обращать внимание на Умм Кульсум».

В отличие от древних памятников, наследие Умм Кульсум не подвергается угрозе, но иногда кое-кому кажется, что ее старые песни становятся менее популярными. Старый репертуар Умм Кульсум все еще рассматривается многими как ее высочайшее достижение, и тяжело думать о том, что он подвергается опасности быть преданным забвению. Фуад настаивает, что ни одно из творений Умм Кульсум не может быть поставлено выше другого. «Шедевры всегда переживают время. Даже если придет такое время, что какая-то их часть исчезнет (случайно или намеренно), это не изменит их величия. Это все равно, что владеть бриллиантом. Его может покрыть пыль, но она никак не повлияет на сияние, блеск, истинную ценность драгоценности...»

Фуад снова листает блокнот и внезапно встает. Она подходит к переполненной полке в углу, где стоят несколько статуэток времен фараонов, подтверждающих ее искренний интерес ко всему египетскому. «Я никоим образом не переживаю за наследие Умм Кульсум», - говорит она, возвращаясь назад, сразу же найдя то, что искала. - «С момента ее смерти прошло уже 25 лет, появились различные новые певцы и певицы, причудливые и модные. Но скажите мне, пожалуйста, разве кто-нибудь из них смог занять место Умм Кульсум в арабской музыке или наших сердцах? Смог ли кто-нибудь представить что-то, хоть отдаленно похожее на вечерние концерты Умм Кульсум по четвергам? Это не вопрос таланта, - наконец говорит Фуад, присаживаясь снова и держа в руках большой том - свою собственную книгу об Умм Кульсум. - Многие обладают талантом и красивым голосом. Но в противовес этим многим - прозорливость Кульсум, её огромные знания, её чутьё, вкус. Она сама научилась всему, - от иностранных языков и до необычной музыки древней доисламской эпохи. С 1948 по 1951 годы все только и говорили о необходимости избавляться от всего британского, и Умм Кульсум пела о том, что наши желания, к сожалению, не всегда совпадают с нашими возможностями, что мира можно достичь только борьбой за него. Это звучало как откровение! Строфа из знаменитого стихотворения **Шауки** о ней подействовала на нас сильнее, чем статьи в газетах и выступления по радио.

Я прочитаю параграф, который все для меня обобщает: «Она делала историю так же, как и история делала ее. Среди женских исторических фигур мы иногда встречаем интеллект, иногда красоту или элегантность, иногда политический или военный героизм. Умм Кульсум – это историческая фигура, в которой есть все: интеллект, чувство юмора и утонченная эмоциональность, ее величайший дар пения и сила ее выступлений. Она - историческая фигура и потому, что, гастролируя по всему миру во время суровых испытаний 1967 года, своим удивительным пением внесла огромный вклад в дело воспитания патриотизма и таким образом помогала стране валютой, поднимала боевой дух людей, и это являлось ещё более твёрдой, весомой валютой. Пение Умм Кульсум вызывает эмоции и объединяет арабов,

сама же она олицетворяет любовь; когда она приносит своей стране богатство, будь то во время жизни или после смерти, она воплощает собой удачу и добрую волю. Она - вечный символ человеческих ценностей, добра и справедливости. Умм Кульсум – не просто певица. Она – символ нации».

ГОЛОС ВЕКА. В 1910 году люди услышали о маленькой девочке из деревни Тамай ал-Захайра (недалеко от Симбиллавайн в восточной дельте Нила), которая могла пропеть репертуар машаех (религиозных лидеров) так же умело, как и взрослый человек. Ей еще не было восьми, когда она впервые выступила в доме омада (мэра деревни), но люди уже говорили о ее безупречном знании литературного арабского языка и поразительно сильном голосе.

Ей дали имя Умм Кульсум, и ее доскональное изложение тавашиш (религиозных песен, в которых пересказывается биография Пророка Мухаммеда) быстро привлекло внимание поклонников из соседних городов и за их пределами. Богатые семьи приглашали маленькую деревенскую девочку, одетую, как **бедуин**, которая могла привлечь внимание взрослой аудитории.

И вот, при участии музыкантов Абул-эла Мухаммада и Закарийя Ахмеда и под патронажем престижного дома Абдель-Разик, Умм Кульсум дебютирует в Каире. С тех пор начинается ее ежедневная работа, нацеленная на расширение и углубление знаний о музыке и поэзии, овладение искусством вокала.

Обосновавшись в городе, для скорейшего достижения цели она мобилизовала целый батальон учителей и сторонников своего таланта. Она вмешивается в процесс пишущихся для неё песен, подчиняя всех и вся своему собственному, уникальному стилю. После первых её выступлений в столице великий писатель Аббас эль-Аккад вспоминал, как ему говорили о “девочке-бедуинке”, которая все больше входила в моду у ценителей традиционной музыки. «Она на самом деле бедуинка?» - спросил он, и писатель Махмуд Таймур посоветовал ему сходить и увидеть девочку самому.

Именно ярлыки, которыми награждали публичные выступления женщин, заставили семью настаивать на ограничении репертуара только религиозными песнями. “Имидж исламской скромности”, как позже назвал ее историк Хуссейн Фавзи, и помог Умм Кульсум в ее прибыльной карьере без потери репутации молодой женщины из сельской местности. Даже на этом этапе она воплощала собой необычный и относительно новый взгляд на певицу, чья моральная целостность не вызывала сомнений, на исполнительницу, чей оглушительный успех зависел только от артистического мастерства, а не от женских чар, которыми она могла бы обворожить. Умм Кульсум изучала Коран в куттабе (небольшой школе, где дети запоминали и учились писать, считать и читать вслух Коран правильно), и, кроме того, там она приобрела свой знаменитый навык декламирования касыд. Когда в начале 1920 г. она навсегда переехала в Каир, она уже установила для себя модель достижения успеха, которая не выдерживает описания: она сразу стала истинной и легендарной, очевидной и парадоксальной, приземленной и (буквально) феноменальной.

Вскоре маленькая бедуинская девочка включила в свой репертуар такатик (веселые песни на разговорном арабском на тему любви) и с середины 30-х годов сыграла главные роли в нескольких музыкальных фильмах. Она работала над имиджем умеренной стильности и классической элегантности, что стало ее фирменным стилем до конца жизни. Именно в это время она купила платок, ставший ее эмблемой (постоянным атрибутом выступлений на сцене). Вместе

Бедуины (от араб. бадауин - обитатели пустынь) - полукочевые арабы Передней Азии и Северной Африки, занимающиеся скотоводством и земледелием

с цветом ее платья и формой броши, украшавшей ее, она стала предметом размышлений миллионов.

К середине 20-х годов у Кульсум был свой собственный тахт (небольшой оркестр). Она зарабатывала больше, чем любой певец, заключивший контракт со студиями звукозаписи. К началу 30-х Умм Кульсум уже твердо стояла на пути к тому, чтобы стать непревзойденной исполнительницей арабских песен. Говорят, что когда одна из незначительных певиц назвала себя Умм Кульсум с целью присвоить себе быстро растущую популярность настоящей исполнительницы, в театрах и мюзик-холлах стали распространять листовки с фотографией настоящей Умм Кульсум и следующей надписью: «Только я являюсь настоящей Умм Кульсум, я и есть Умм Кульсум Ибрахим эль-Белтаги. Что касается других, они ненастоящие Кульсум, которых сама Кульсум не признает и отрицает их как певиц...»

Умм Кульсум, бесспорно, была одной из наиболее проницательных исполнительниц своего времени, но она была и сообразительной бизнес-леди, стремящейся предугадать все появляющиеся возможности этого дела и готовой наброситься на потенциальных врагов и клеветников. В своей жизни, так же как и в своей музыке, она всегда находила золотую середину между прагматизмом и эстетическим чувством, бросала вызов правилам, не нарушала их, парила высоко, но без отрыва от земли.

Молодая женщина, певшая мужские песни, одаренный ребенок, принесший славу и богатство своей скромной семье, деревенская девушка, которая в большей мере по своей инициативе смогла покорить большой город, Умм Кульсум всегда ходила по тонкому лезвию между традицией и современностью, обычаем и новаторством. Она осознавала потребность изменений в стиле пения. «Нет никакого сомнения в развитии арабских песен, - говорила она в своем интервью в 1960 году. - Насколько сейчас улучшились песни! Это большой скачок вперед, а не простое улучшение. Но музыка развивается быстрее слов. Она стала более экспрессивной, более гармоничной в слоговом отношении. Что касается тараба (очарования), то мы за ним уже не гонимся только ради него самого».

В то время, как все жалуются на ухудшение качества арабской музыки, слова великой певицы, конечно, могут показаться странными, но мы не должны забывать о том, что это Умм Кульсум и ее современники воздвигли ту вершину, с которой мы теперь упали.

С момента, когда она появилась в Каире, история её стала не только историей амбициозной провинциалки, нацеленной на достижение высокого уровня городского процветания и известности, но и историей золотого века арабской музыки и попытки всей нации сформулировать четкое чувство культурной идентичности. Она приехала в столицу сразу же после революции 1919 г., когда высылка британцами известного государственного деятеля Саада Заглула привела к тому, что миллионы жителей вышли на улицы, требуя независимости, когда поэт Ахмед Рами (говорят, что он любил Умм Кульсум всю свою жизнь) и музыкант Мохамед

эль-Касабджи (один из ее первых преподавателей, игравший на уде в ее оркестре) специально для нее начали писать и сочинять песни. Это было время, когда в социально-политической жизни Египта все было готово для изменений. Эти изменения повлияли на Умм Кульсум, и, в конце концов, она сама внесла свой вклад в них, но, что более важно, эти изменения позволили сельской девочке в бедуйнской одежде превратиться в символ эпохи.

В конце 40-х, после проблем со здоровьем и после смерти матери и брата, Умм Кульсум подумывала об уходе со сцены. За время своей богатой на события карьеры она зарекомендовала себя не только в качестве певицы, работавшей (и в некоторой степени контактировавшей) с некоторыми выдающимися поэтами-песенниками и композиторами (среди них Бейран эль-Тунис и Рийяд эль-Сонбати), но и публичной персоны, олицетворяющей собой все действительно египетское.

В то время как борьба за независимость продолжалась, Умм Кульсум являла собой необычный прецедент в качестве дочери бедняка, которая благодаря своим природным данным смогла войти в высшее общество. Чувство принадлежности к народу и жажда истинного египетского сделали ее вероятной кандидатурой на роль первой леди в обретшем независимость Египте 50-х, особенно потому, что Гамаль Абдель Насер не считал, что жена президента должна играть общественную роль. В 1948 г. Умм Кульсум настояла на праздновании возвращения Свободных Офицеров, потерпевших поражение близ Аль-Фалуга, пойдя против желания министра обороны, и здесь она впервые встретила с Насером. Когда в 1952 г. она узнала о революции, находясь в в отпуске в Рас эль-Барре, она написала патриотическую песню и объявила о своей поддержке нового строя.

Она никогда не превозносила Насера, в чем преуспела ее соперница Абдель-Халим Нафез, но именно Гамаль Абдель Насер и Умм Кульсум стали восприниматься общественностью в качестве символов нового Египта. А патриотические песни (в которых пелось о революции и о Египте для египтян, где феллахи освобождались от цепей феодализма) в следующее десятилетие составили значительную часть репертуара Умм Кульсум. Однажды Рийяд эль-Сонбати говорил, что совместная с Умм Кульсум работа над песнями равнозначна строительству большой дамбы, самому большому проекту Насера.

Именно во время правления Насера творчество Умм Кульсум расцвело в полной мере, оно стало символом всего египетского. Со времени ее последнего брака с выдающимся врачом (Хассаном Эль-Хифнави) до долгожданного сотрудничества с великим композитором Мохаммедом Абдель-Вахабом и появлением молодых поэтов-песенников и музыкантов (включая балига Хамди, который, несмотря на свою принадлежность к более молодому поколению, написал несколько наиболее знаменитых и любимых песен Умм Кульсум); от официальных наград (музыкальных и культурных) до серии концертов для **фандрейзинга**, проводимых по всему миру во время войны 1967 г., – имидж и голос Умм Кульсум в 50-60-е годы давали знать о себе везде, и (несмотря на растущее возмущение левых и, позднее, примирительное отношение режима Садата) ее популярность продолжала расти.

Она работала до середины 70-х, до того момента, когда обострение почечной недостаточности заставило ее уйти из общественной жизни. Смерть ее в 1975 году вызвала смятение в душах людей, и похороны Умм Кульсум вышли из-под контроля. Гроб с телом был похищен, и люди носили его на своих плечах по городу в течение трех часов. За несколько дней до этого средства массовой информации ошибочно объявили о ее смерти, и миллионы людей собрались вокруг ее дома, словно устроив репетицию этого трагического события.

«Люди умирают и не могут знать ничего о том, как проходят их похороны, - говорила Умм Кульсум журналисту Мустафе Амину по телефону, лежа на смертном одре, - а я... я уверена в любви людей».

ИСТОЧНИК: Youssef Rakha. Epic of a Nation. Al-Ahram. 24-30 December 1998 . Published in Cairo by AL-AHRAM established in 1875. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова основная идея этого текста? Что вы думаете о духе музыки Умм Кульсум?
2. Как Умм Кульсум стала символом Египта? Каково ваше мнение о доме и музее Умм Кульсум как элементах культурного наследия?
3. Что отличало Умм Кульсум от других певцов? Автор считает, что вокруг много талантливых людей с красивыми голосами, но место Умм Кульсум никто из них не может занять. Почему?
4. Какова роль интеллигентности артистов и певцов в обществе людей, культивирующих новые знания и навыки в становлении музыкального символа?
5. Что сделало Умм Кульсум, “сельскую жительницу, феллаха и крестьянку”, символом Египта? В чем разница между политиками и певцами? Какова их роль в обществе?
6. Прокомментируйте точку зрения автора о людях, делающих историю: «...она делала историю так же, как и история делала ее. Среди женских исторических фигур мы иногда встречаем интеллект, иногда красоту или элегантность, иногда политический или военный героизм ...».
7. Какую роль революция за независимость, правление Насера и исламский модернизм сыграли в судьбе Умм Кульсум?
8. Являются ли, на ваш взгляд, похороны певицы культурным событием?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Каким может быть гипотетический ответ Умм Кульсум радикально настроенным исламским фундаменталистам, запрещающим использовать музыку?
2. Какая существует связь между музыкой и политикой? Может ли музыкальная звезда стать политическим лидером и почему? Что их сближает?
3. Как народная музыка становится профессиональной? И как народный певец становится звездой?
4. Каковы результаты влияния глобализации на народную музыку и наоборот?
5. Как вы можете описать силу и дух музыки, связав текст, посвященный Умм Кульсум, с предыдущими текстами этой главы?

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лев Николаевич Толстой

1. Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 20 т. - М.: Гослитиздат, 1962.

Манас. Кыргызская фольклорная музыка

1. Kyrgyz Cultural Performance, Manas Music: <http://www.antfarmjournal.com/AF-Journal/Kyrgyz-Manas-3-22-6/>
2. Kyrgyz Folk Music: http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Kyrgyzstan

Лев Выготский

1. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.:Искусство, 1968.
2. Lev Vigotsky, The psychology of art. Cambridge; Massachusetts; L.: M.I.T. Press, 1971. XI. 305 p.; Idem. 1978. 305 p.
3. Lev Vigotsky, Thought and language. N.Y.; L.; Wiley, 1962. XXI. 168 p.; Idem. 2 print. Cambridge; Mass: M.I.T. Press, 1964. XXI. 168 p.; Idem. 1965. XXI. 168 p.; Idem. 1966. XXI. 168 p.; Idem. 1967. XXI. 168 p.; Idem. 1979. XXI. 168 p.; Idem. 1986. 287 p. (Translation newly revised and edited by Alex Kozulin); Idem. 1988. 287 p.
4. Muĕveszet pszicholygia. Budapest: Kossuth Kiado, 1968. 470 s. Психология искусства.
5. Lev Vigotsky, Spinoza's theory of emotions in light of contemporary psychoneurology // Sov. studies in philosophy. N.Y., 1972. V. 10. P. 362-382.
6. Lev Vigotsky, Immaginazione e creativita nell'eta infantile. Roma: Edit. Riuniti, 1973. 140 p.; Idem. 1980. 140 p.
7. Mind in society. The development of higher psychological processes. Cambridge; Massachusetts; L.: Harvard Univ. Press, 1978. 159 p.; Idem // Second printing. 1979. 159 p.
8. Lev Vigotsky, - Revolutionary Scientist, Fred Newman and Lois Holzman
9. Comment on Vigotsky's Thinking and Speaking, Jean Piaget, 1962.
10. Lev Vigotsky's Archive: <http://www.marxists.org/archive/vygotsky/>
11. Image Gallery: <http://www.marxists.org/archive/vygotsky/images/index.htm>

Умм Кульсум

1. Youssef Rakha, Epic of Nation, Published in Cairo by Al-Ahram, established in 1875.
2. Her life: <http://almashriq.hiof.no/egypt/700/780/umKoulthoum/>
3. Her Biography: <http://almashriq.hiof.no/egypt/700/780/umKoulthoum/biography.html>
4. Book: Umm Kultum: Eun Zeitalter der Musik in Egypten, by Gabriele Braune. Peter Lang, Frankfurt, 1994 ISBN 3-631-47145-9.
5. Article: Umm Kalthum--Legendary Songstress of the Arabs, by Habeeb Salloum
6. Khaliil al-Misri/Mahmuud Kaamil: " Umm Kulthuum : al-nuSuuS al-kaamila li-gamii3 al-agmaani" (al-lagna al-muusiqiyya al-3ulya, 1979).
7. Virginia Louise Danielson, Shaping tradition in Arabic song: The career and repertory of Umm Kulthum. Univerity of Illinois, 1991 (Ph.D. thesis, contains a listing of the known repertoire of Om Kalsoum;
8. Virginia Danielson, 1987 The Qur'an and the Qasidah: aspects of the popularity of the repertory sung by Umm Kulthum, "Asian Music", XIX-1, 26-45.
9. Ali Jihad Racy, Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932. Ph. D (A very informative work on the recording industry).

МУЗЫКА КАК УГРОЗА

ВВЕДЕНИЕ

Следует признать тот факт, что порою интересно и увлекательно наблюдать за различными подходами к музыке и танцам – положительным, отрицательным, восторженным, меланхоличным, осуждающим или праздным. Похоже, они отражают наше отношение к миру: мы отличаемся друг от друга и, соответственно, наше восприятие музыки делает одних из нас счастливыми, а других несчастными. Почему это происходит? Почему люди относятся к музыке по-разному в течение всей истории человечества и в наше время? Какова роль музыки (танца) в жизни отдельных людей и общества в целом? Почему музыка, бросая вызов, раздражает политических и религиозных лидеров? Почему жанры новых музыкальных произведений, смешивание различных музыкальных традиций создают проблемы для исполнителей? Каковы причины того, что музыка становится политическим вопросом?

Отвечая на эти вопросы, мы проведем изучение текста в кейс-стади, посмотрим фильм и разберем пять дополнительных текстов. Все материалы отражают взаимоотношения между музыкой (джаз, рок, блюз, традиционная песня и т.д.) и обществом, политикой, религией, традициями. В них также рассматривается вопрос: является ли музыка угрозой, «потенциальной» силой, способной бросить вызов существующей политической, религиозной и культурной системе.

Автор кейс-стади - Йозеф Шкворецкий - рассказывает о том времени в Восточной Европе, когда жизнь отдельных людей и общества строго контролировалась государством (нацистами, коммунистами, националистами), что, в свою очередь, позволяло им самим оставаться вне какого-либо контроля, в результате чего созидательная сила музыкантов выражалась в разнообразных формах социально-политического протеста.

Каково отношение к музыке в современных мусульманских обществах в различных странах Центральной Азии? Фильм, данный как приложение к этому разделу, может изменить стереотип ислама как религии со множеством «запретов» в отношении музыки, ведь в реальной жизни мусульман музыка широко применяется в религиозных церемониях и торжествах. Тема возможностей музыки в её противоборстве с «традиционными» идеями и ценностями будет продолжена в рассказе известного современного писателя Чингиза Айтматова. Его рассказ посвящен Раймалы-ага - поэту, композитору и популярному певцу, который пострадал из-за предрассудков, основанных на «традициях». Подобные тексты дают понять, как люди в традиционных кочевых поселениях в некоторых частях

Центральной Азии обычно относились к музыкантам и к людям, чья профессия была связана с музыкой.

Очень часто музыка и ее создатель находятся в постоянном конфликте с обществом, поскольку это особенность жизни творческих личностей. Теодор В. Адорно в «Неувядаемом джазе», проводит психоанализ джаза, он описывает эту музыку как конфликт между эго и обществом, считая, что джаз является механической репродукцией регрессивного движения, компромисса между эстетической формой самовыражения и социальным устройством. Это еще один ответ музыки миру, в котором мы живем.

Мы также постараемся понять, какие чувства музыка пробуждает в людях, какое она имеет влияние на государства и религии. Последующий текст рассказывает о музыке, которая находилась под запретом: это статья Робина Денселоу под названием «Меня приняли в штыки и назвали предателем», в которой повествуется об известном музыканте из северной Африки Халиде, сумевшем органично совместить африканскую танцевальную и западную поп-музыку, что «сделало его звездой, но и породило множество врагов у себя дома, в Алжире»; Является ли компромисс единственно возможным способом для композитора добиться успеха в авторитарном государстве?

В процессе учебы нам необходимо будет обсудить причины отношений разных людей, в том числе религиозных и политических лидеров к музыке как определенной опасности для конкретных устоявшихся традиций, к тому, почему создаются препятствия ее свободному развитию. Как вы помните, согласно идеям Льва Выготского, музыка не может вести нас куда-либо, она может лишь помочь нам спланировать наши будущие действия. Согласны ли вы с этим? В случае согласия с этим мнением, будем ли мы продолжать относиться к музыке, как к угрозе?

ЙОЗЕФ ШКВОРЕЦКИЙ. КРАСНАЯ МУЗЫКА

Кейс-стади предлагает размышления автора о музыке и политике, о музыке, которую воспринимают как угрозу, о роли и условиях существования музыки в государствах с тоталитарными режимами (фашистскими, националистическими, коммунистическими, имперскими) и в др. политических системах. Изучение материала начинается со знакомства с текстом Йозефа Шкворецкого, канадского философа, являющегося экспертом в области музыки. Он родился в 1924 году в городе Начод, Богемия (Чехословакия). Окончил реальную гимназию в своем родном городе в 1943 году. Проработал два года на авиационном заводе, согласно схеме тоталитарной занятости населения Геббельса. После окончания второй мировой войны учился в университете Карлов в Праге, где в 1952 году получил степень доктора философии. В 1952-1954 гг. проходил службу в армии Чехословакии, затем работал редактором в издательском доме «Одеон». Его первый роман «Трусливые», написанный в 1949 году, не публиковался вплоть до 1958 года, а сразу же после публикации был запрещен коммунистической партией и конфискован полицией. По мнению многих критиков, этот роман знаменует собой конец социалистического реализма в литературе Чехословакии. После вторжения Советского Союза в Чехословакию в 1968 году Шкворецкий с женой уехали в Канаду, где он преподавал на кафедре английского языка в университете Торонто до ухода на пенсию в 1990 году, и продолжал писать романы. Его книги переведены на английский язык: «Трусливые», «Тоска по серебряному прошлому», «Республика блудниц», «Чудо-игра», «Роскошный сезон», «Инженер человеческих душ», «История тенор-саксофониста» и другие. Документальными произведениями являются «Разговор о московском блюзе», сборник «Эссе о джазе», «Литература и политика», «Автобиография блюза» и т.д. В настоящее время Йозеф Шкворецкий и его жена Здена Саливарова живут в Торонто (Канада) [From: http://www.skvorecky.com/josef_biography.htm].



Читая текст, обратите внимание на отношение политического режима к музыке, на то, как политикам удается ограничивать влияние музыки и в то же время использовать музыку в своих целях до тех пор, пока она для них является удобной, чтобы внедрить в искусство свои иногда ложные принципы и идеологию. Необходимо обсудить проблемы развития музыки в странах с тоталитарными режимами и то, каким образом музыка может противостоять социальным и политическим системам.

БАС-САКСОФОН

В то время, когда все в жизни было ново, потому что нам было шестнадцать - семнадцать лет, я часто играл на тенор-саксофоне. Играл очень плохо. Наша группа называлась «Красная музыка». На самом деле, это название было дано неверно, поскольку не имело политического содержания. В Праге была группа, которая называла себя «Голубой (blue)¹ музыкой», а мы, жившие в нацистском протекторате Богемии и Моравии и не предполагавшие, что в джазе «голубой» вовсе не означает цвет, назвали свою группу «красной». Но, даже если название не имело никаких политических оттенков, наша прекрасная дикая музыка все же

Протекторат -

форма государственной зависимости, при которой слабая страна, формально сохраняя свою государственную структуру, фактически подчинена более сильному государству

1 Blue - в переводе с английского языка «синий», а также «хандра, меланхолия». Термин дал начало такому жанру джаза, как блюз.

передавала их; поскольку джаз был острым шипом на пути людей, жаждущих власти, начиная от Гитлера и кончая Брежневым, которые один за другим правили моей родной страной.

Какого рода политические коннотации у слов «левые», «правые»? Расистские? Классовые? Националистические? Словари идеологов и шарлатанов не дают такого определения. Вначале, незадолго до второй мировой войны, когда мое поколение открывало для себя музыку, джаз не имел и нотки протеста (несмотря на все недостатки либеральной республики **Масарыка**, это был истинный рай культурной толерантности). И что бы ни говорил **Ле Рой Джонс** в противовес этому, сущность этой музыки, этот «способ создания музыки» является не просто протестом. Её сущность более чем стихийная, это скорее *an elan vital* - сила жизни, взрывная созидательная энергия, такая же захватывающая, как в любом другом истинном искусстве, которую можно почувствовать даже в самых грустных блюзах. Она обладает целительными свойствами.

Но когда жизнь отдельных людей и общества контролируется властями, над которыми нет никакого контроля – рабовладельцами, царями, фюрерами, первыми секретарями, маршалами, генералами и генералиссимусами, идеологами-диктаторами любого толка, — тогда созидательная энергия превращается в протест. Внезапная метаморфоза происходит в жизни исхудавшего клерка страховой компании, чье сердце было тронуте положением обеспокоенных клиентов, и он становится опасным для тщательно охраняемого социализма. Почему? Потому что его представления, его переживания, его Америка состоят из небольшого количества бумаги и большей части настоящей жизни, хотя бы под маской нереалистической литературы. Так оно и есть. Иначе как можно объяснить тот факт, что большое количество книг, содержащих информацию о США, автором которых являлся сенатор Джо Маккарти, исчезли с полок библиотек, а взамен были заполнены таким же количеством книг, изданных в Праге Коммунистической партией в начале семидесятых? Тоталитарным идеологам не нравится реальная жизнь других людей, потому что она не поддается полному контролю; они ненавидят искусство, которое является продуктом жажды жизни, потому что его также нельзя контролировать, а если оно становится подконтрольным и узаконенным, оно погибает. Но прежде, чем погибнуть или перейти в подпольный самиздат, искусство волей-неволей переходит в протест. Популярное массовое искусство, такое как джаз, становится массовым протестом. Именно поэтому идеологическое оружие, а иногда даже полицейское оружие всех диктаторских режимов нацелено на людей, играющих на духовых инструментах.

«Красная музыка» играла свои произведения (играла плохо, но с энтузиазмом шестнадцатилетних) во время власти арийца из арийцев и его приспешников по культуре - доктора **Геббельса**. Именно Геббельс заявил: «Теперь я выскажусь совершенно открыто по вопросу о том, должно ли немецкое радио транслировать так называемую джазовую музыку. Если под джазом мы подразумеваем музыку, которая основывается на ритме и полностью игнорирует или даже демонстрирует презрение к мелодии и в которой ритм, в основном, обозначен безобразными звуками воющих инструментов, оскорбляющих душу, то в этом случае наш ответ на этот вопрос может быть только отрицательным». Это была одна из причин, почему мы выли и вопили, скрежетали и рычали, используя все виды «уа-уа» и пения на всю громкость. Но даже тогда протест не являлся главной причиной. Прежде всего, мы любили эту музыку, которую мы называли

Масарык -

первый президент Чехословакии (1918)

Джонс Ле Рой -

поэт, драматург, прозаик и общественный деятель, автор книг о джазовых исполнителях и их концертах, в том числе «Люди блюза: негритянская музыка в белой Америке» (1963), «Музыка черных» (1968)

Геббельс Пауль (1897-1945)-

член высшего руководства НСДАП, министр пропаганды фашистской Германии (1933-1945)

джазом, являющуюся на самом деле свингом - наполовину белым потомком Чикаго и Нового Орлеана, под какую танцевали наши «неветренные» современники в горных деревнях, недостижимые для полицаев (службы безопасности). Потому что даже танцы были под запретом в третьем рейхе, который скорбел по погибшим в Сталинградской битве.

Откровение, которое мы испытывали, было одним из тех, которое можно испытать только в юности, пока душа не покрылась коркой большого жизненного опыта. Я все еще очень ясно слышу звук саксофона на этом старом, ужасно поцарапанном фонографе «Брунсвик» на семьдесят восемь оборотов, с почти неразличимой надписью «У меня есть парень» Чика Вебба и его оркестра с хором. Дикий и сладкий, парящий и обжигающий звук саксофонов, ленивый голос неизвестной вокалистки, который завораживал нас, хотя тогда мы не имели понятия о том, что это была великая **Элла Фицджеральд**, которой в то время было семнадцать. Но её голос и то, что он выражал, зазывные звуки саксофонов, стонущее и рыдающее соло на саксофоне между двумя вокальными партиями - все это производило впечатление. Ничто не могло заставить эту музыку замолчать в наших сердцах.

И, несмотря на Гитлера и Геббельса, сладкий яд «жидонегроидной музыки» (именно таким эпитетом пользовались нацисты для определения джаза) не только не исчезал, он даже превалировал, пусть на короткое время, в самом центре ада - гетто в Терезин. Музыканты свинга в гетто... Есть их фотография, любительский снимок, сделанный за стенами установленного нацистами гетто, во время недели представлений, когда им разрешили выступить для представителей шведского Красного креста, которые приехали с визитом в потемкинскую деревню нацизма. Все они, кроме одного, которого уже приговорили к смерти, в белых рубашках и черных галстуках, с тромбоном, поднятым к небу, притворяются, а может быть, и вправду чувствуют радость ритма, музыки, а может быть, безнадежную мысль о возможности убежать от действительности.

Даже в печально известном Бухенвальде был свинг-оркестр, состоящий из заключенных, преимущественно чехов и французов. То было не только жестоким, но и абсурдным временем, поскольку людей сажали за колючую проволоку за ту музыку, которую они продолжали играть там. В концентрационном лагере около Винер Нештадт сидел Вичерек - гитарист, который исполнял импровизацию Луи Армстронга «Tiger rag» и этим, по словам нацистского судьи, «осквернял музыкальную культуру»! Повсюду в Германии музыканты свинга имели такую же судьбу, а один местный гауляйтер издал невероятный, выдающийся (действительно, невероятный? В нашем-то мире?) свод правил в отношении всех оркестров танцевальной музыки. Я читал его, скрежеща зубами, в переводе на чешский в ежедневном кинообзоре «Фильмови курьер», а пятнадцатью годами позже я пересказал его - надеюсь, точно, потому что он отпечатался в моей памяти, в кратком изложении под названием «Я не убрал ни слова»:

Фицджеральд Элла -
выдающаяся исполнительница
джазовой музыки

1. Пьесы в ритме фокстрота (так называемый свинг) не должны превышать 20% репертуара в оркестрах легкой и танцевальной музыки.
2. В так называемом джазовом репертуаре предпочтение должно отдаваться композициям в мажорном тоне и лирическим произведениям, выражающим радость жизни, а не мрачную и печальную еврейскую лирику; что касается ритмичной музыки, то предпочтение также должно быть отдано бодрым, быстрым композициям, а не медленным (так называемому блюзу); однако темп не должен превышать **allegro moderato** и должен соответствовать арийскому чувству дисциплины и сдержанности.
3. Ни при каких условиях не допускаются негритянские ритмы (так называемый горячий джаз), или соло-концерты (так называемый брейк); джазовые композиции могут содержать не более 10% синкопирования; остальные части должны быть в **легато**, без истеричных танцевальных ритмов, характерных для музыки варварских рас, которые являются проводниками темных инстинктов, чуждых немецкой нации (так называемые джазовые импровизации).
4. Строго запрещается игра на инструментах, чуждых немецкому духу (так называемые каубелл, флексатон, щетки и т.д.). А также все виды сурдинок, которые превращают благородное звучание духовых инструментов в еврейско-франкмасонский вой (так называемые «уа-уа», «хай-хет» и т.д.).
5. Также запрещаются все так называемые соло на барабанах, которые длятся более половины такта при одной четверти ритма (за исключением стилизованных военных маршей).
6. Контрабас должен звучать только со смычковыми инструментами в так называемых джазовых композициях.
7. Щипки струн запрещены, так как они повреждают инструмент и вредят арийской музыкальности; если так называемое пиццикато абсолютно необходимо в данном произведении, следует быть чрезвычайно осторожным, чтобы струны не стучали по сурдинке, что впредь запрещается.
8. Музыкантам также запрещены любые вокальные импровизации (так называемый скэт).
9. Всем оркестрам легкой и танцевальной музыки предлагается ограничить использование любого вида саксофонов и заменять их либо виолончелью, либо скрипкой или каким-либо народным инструментом.

Когда этот непривлекательный декалог появился в моем рассказе, опубликованном в первом альманахе джаза в Чехословакии (это было в 1958 году), цензоры совершенно другого диктаторского режима конфисковали весь тираж. Работники издательства сохранили всего несколько копий, одна из которых попала в руки Милоша Формана, в то время юного выпускника киноакадемии, который подыскивал материал для своего первого фильма. Когда, после нескольких лет переписки и споров с цензорами, мы, наконец, получили официальное согласие на наш сценарий, он сразу был персонально запрещен человеком, который был в то время у власти, - президентом Антонином Новотным. Это стало концом нашего фильма. Почему? Потому что указы прежнего **гаулейтера** снова действовали, на этот раз в стране победившего пролетариата.

Но во времена правления свастики не только немец – участник свинг-оркестра в Бухенвальде, и не только несколько заключенных музыкантов свинга - чистых

Allegro moderato -

умеренно быстрый

Легато -

связное исполнение звуков, при котором они плавно переходят один в другой

Гаулейтер -

верховный правитель области, оккупированной немецко-фашистскими захватчиками в годы второй мировой войны

арийцев – гораздо более надежные представители главной расы были заражены сладким ядом. Я ясно вижу их в серо-голубой нацистской форме, только что прибывших из Голландии с аранжировкой Джека Бутлермана «Лиза никого не любит». Мы обменивали её копии на произведения «Яркий пурпур», а на следующий день они уехали в Афины, где другие саксофоны играли свинг, выражая джазовые импровизации Канзаса. Я и сейчас вижу этих немецких солдат, сидящих в сумраке в углу таверны «Порт-Артур», жадно слушающих замечательные звуки бигбэнда Милослава Зачовала – еще одного оркестра свинга в моем родном городе Начод, игравшего намного лучше нас. Напрасно я мечтал о том, чтобы стать одним из свингеров оркестра Зачовала. Слава богу, оказалось, что мне не хватает навыков, и судьбой мне было предназначено играть в ужасной «Красной музыке». Как же наивны мы были, как полны любовью и почтением. Из-за того, что доктор Геббельс решил, что стонущая жидонегроидная музыка, изобретенная американскими капиталистами, не должна исполняться на территории третьего рейха, у нас была возможность изобрести альтернативу легендарным мелодиям так, чтобы их можно было слушать на территории третьего рейха. Мы играли быструю музыку, одно из тех запрещенных «быстрых произведений» под названием «дикий бык», которая для неподготовленного уха совсем не была похожа на «Tiger rag». Мы играли медленную мелодию «Abendlied», или «Вечернюю песню», к счастью, нацистские цензоры никогда не слышали голоса афроамериканца, поющего «когда яркий пурпур падает на спящую стену сада...» И высшую степень нашей наглости – «Песню Ресетовой охоты», а на самом деле «Сентлуисский блюз», прозвучавший как-то раз туманным днем в 1943 г. в восточной Богемии, который пела на чешском языке деревенская девушка, на стихи, сочиненные так, чтобы они подошли к нашему новому названию для лейтмотива песни С. Хэнди: «Ресетова охота ... То место, куда я иду ... я в пути ... чтобы встретиться с моим арийским народом...» На самом деле, нам повезло, что местные нацисты никогда не видели фильма Чаплина «Великий диктатор», никогда не слышали, как хулиганы поют «ари-ари-ари-арийцы». И мы тоже этого не знали, конечно, а «Песня Ресетовой охоты» была просто местным ответом нацизму.

Она была, как и большинство наших песен, якобы, произведением некоего г-на Жифи Патока. Вы напрасно будете искать это имя в списке популярных композиторов того времени, поскольку он тоже являлся плодом нашего воображения. Мифический репертуар этого господина также включал мелодию, неотличимую от «The Casa Loma Stomp». Из-за нашего невежества мы не имели ни малейшего представления, что в далеком Торонто был замок под таким названием. Мы думали, что Casa Loma был руководителем американского оркестра, одним из той плеяды, в которую входил Джимми Лансефорд, Чик Вебб, Энди Кёрк, Дюк Эллингтон (Эллингтон был помещен в число знати чешским переводчиком, который вычитал его имя в американском романе и решил, что он должен быть из обедневшего рода британской аристократии и что он зарабатывал на жизнь в

качестве руководителя оркестра в Коттон Клубе), Каунт Бейзи, Луи Армстронг, Томми Дорси, Бенни Гудмэн, Гленн Миллер — все эти имена мы знали. И все же мы ничего не знали. Часами мы напрягали мозги, придумывая названия для песен, потому что мы не могли понять, что значит ... «расхаживать с барбекью» — искать значение слова «barbecue» в карманном словаре Вебстера было совершенно бесполезно. Что это, в самом деле, могло значить: «помпезно разгуливая с куском мяса, зажаренного целиком»? Мы ничего не знали — но мы знали музыку. Чаше всего она доходила до нас по «Радио Стокгольма», так как это была единственная станция, которая передавала джаз, и которую не глушили нацисты. Шведский стиль: четыре саксофона, труба плюс ритмическая группа — возможно первый четкий джазовый стиль, который мы знали, за исключением большого оркестрового свинга. Странно, но был один фильм, тоже шведский, который среди нацистских фильмов, пропагандирующих войну, таких как «Пандур Тренкс» и «Ом Крюгера», избежал глаз стражей за чистоту арийской культуры. В переводе он назывался «Вся школа танцует!» То, как название этого фильма звучало на языке оригинала, нравилось нам больше, несмотря на то, что мы не понимали шведского: «Swing it, magistern!» На территории третьего рейха это был военный фильм. Мы все влюбились в поющую шведскую девушку Алису Бабс Нильсен, что является еще одним подтверждением того, что, несмотря на отсутствие знаний, у нас был хороший слух на джаз: много, много позже она записалась с Эллингтоном. Но тот фильм я, должно быть, посмотрел, по меньшей мере, раз десять. Я проводил в кинотеатре все воскресенье: утренний, дневной и вечерний сеансы и страшно страдал оттого, что не было ночного сеанса для фильма «Swing it, magistern!»

Песня «Swing it, magistern, swing it!» стала одним из стандартных произведений, которое играли на публичных концертах в маленьких городках Восточной Богемии к большой радости почитателей свинга. Но, конечно, врагов джаза и свинга можно было найти и среди наших современников в Чехословакии. Самыми умеренными были консерваторы от джаза, для которых свинг был современным искажением джаза. Они просто шумели на наших концертах. Радикалы «The polka buffs» (любители польки) вели себя хуже. Они бросали в нас огрызки яблок, тухлые яйца, всякий мусор, и легендарные концерты в легендарных заштатных городишках часто заканчивались драками между «polka buffs» и фанатами свинга. В таких случаях оркестр должен был осторожно скрыться через черный выход, чтобы защитить свои ценные инструменты, замену которым невозможно было найти в военное время, от гнева защитников единственной истинно чешской музыки — польки, исполняемой (о, ужас!) на аккордеоне.

Однако «polka buffs» никогда не осмеливались бросать яйца в нашу Эллу. Да, у нас даже была своя собственная богиня, наша королева свинга, девушка ритма, стройная девушка с ритмом каблуков, наша собственная Элла. Конечно, она была белой, и звали её Инка Земанкова. Она прославилась пением лирических чешских песен с американским акцентом и пением в нос, что так характерно для чешского языка. Боже мой, как мы обожали этот недостаток нашего красивого языка, его испорченность, мы полагали, что любой язык безжизнен, если он немного не подпорчен. Песня Инки называлась примерно так: «I like to sing hot» (Мне нравится петь сексуально) — это было не одним из мнимых произведений Жифи Патока, а настоящим чешским произведением. В стихах говорилось о девушке, идущей по Бродвею, а «Гарлем синкопирует вдалеке». В ней было несколько тактов скэта, а заканчивалась она словами «мне нравится петь сексуально!» Это последнее слово, которое пелось по-английски, насторожило нацистских цензоров, и, по их

требованию, Инка должна была заменить его похожим односложным выражением «z pot» — очаровательно-абсурдная замена, поскольку, хотя она и рифмовалась со словом «hot», но придавала совершенно противоположное значение фразе «петь сексуально» и означало «петь по нотам».

Далеко от Гарлема, Чикаго, Нового Орлеана, неосведомленные и наивные, мы служили и совершали таинство, абсолютно не знавшее границ. В Праге располагался центр, который публиковал подпольный журнал под названием «О.К.» (что означало не «01 Korekt», а «Okruzni Korespondence», т.е. распространяемая переписка). Печатаемая на машинке около двадцати нелегальных копий, это подпольное издание (действительно подпольное, потому что наличие даже копии этого журнала каралось отправкой в концентрационный лагерь) было нашим единственным источником надежной информации. Копии распространялись по протекторату красивыми крестинками на велосипедах, девочками-подростками тех ушедших времен. Я вижу их в длинных юбках, танцующих в тавернах далеких деревень, и одного из почитателей свинга, караулящего у двери на случай, если появится немецкая полиция. Когда полицией появлялся на горизонте, подавался сигнал. И все крестинки и их дружки быстро садились, взяв стаканы с зеленой содовой, и благочестиво внимали мелодиям венского вальса, на который тут же переходил оркестр. После того, как опасность миновала, все соскакивали со своих мест под взрывную канзасскую импровизацию (Kansas riff), и снова наступало время свинга.

Затем окончилась великая война. В том же самом кинотеатре, где я когда-то просматривал три сеанса подряд «Swing it, magistern!», я смотрел три сеанса подряд «Серенаду солнечной долины» с русскими субтитрами. Мне не нравился голливудский сюжет, но меня буквально загипнотизировал Гленн Миллер. Фильм пришел к нам вместе с Красной армией, он был затерт от частого показа на поле боя, саундтрек был испорчен, добавляя геббельский ужас к песням «In the mood» и «Chattanooga choo-choo». Тем не менее, у меня появилось замечательное чувство, что наконец-то наступила прекрасная эра джаза.

Я ошибался. Прошло всего три года, и он снова ушел в подполье. Новые маленькие геббельсы начали работать на месте, расчищенном для них старым демоном. У них были свои советские библии, прежде всего, это – «Фашистская музыка духовной нищеты» В. Городинского и «Долларовая какофония» И. Нестиева. Их словарь не очень отличался от словаря маленького доктора, за исключением того, что они, если это вообще возможно, были еще более горды своим невежеством. Они характеризовали джаз и навеянную джазом серьезную музыку разными пренебрежительными прилагательными, такими как: «извращенный», «декадентский», «низкий», «лживый», «**дегенеративный**» и т.д. Они сравнивали музыку с «ревом верблюда» и «икотой после перепоя», и хотя это была «музыка каннибалов», она в то же самое время была изобретена капиталистами «для того, чтобы оглушить мир эпилептическими, громкими, крикливыми композициями». К несчастью, эти

Дегенеративный -
обладающий признаками
вырождения

оруэлловские хозяева вскоре нашли последователей среди чехов, которые, в свою очередь, – когда наступила мода на последователей – пошли даже дальше своих предшественников и провозгласили, что джаз нацелен на то, чтобы «истребить народную музыку в душах людей». Наконец, агрессивные теоретики даже организовали концерт «стандартных» джазовых пьес, сочиненных на заказ для партийного отдела культуры. Это был невообразимый кошмар. Карел Влах, руководитель джаз-оркестра и самый значительный человек среди последователей свинга, сидел в первом ряду, и цвет его лица менялся от красного до пепельно-серого и, наоборот, от пепельно-серого до красного. Возможно, в душе он молился Стэну Кентону. Рядом с ним сидела злобная троица советских советников по джазу: Арам Хачатурян, его коллеги Прокофьев и Шостакович, которые были мрачны и молчаливы, а рядом с ними находился старик-хормейстер со слуховым аппаратом. Но даже выхолощенный музыкальный монстр, предоставленный на их суд, не соответствовал требованиям советских советников. Они критиковали его «инструментальную структуру» и называли «музыкой исчезающего класса». Наконец, встал старый хормейстер, и мы услышали его последний аккорд: «Теперь возьмем трубу. Такой оптимистичный инструмент! И что же с ним делают исполнители джаза? Они запикивают что-то в горловину, и мы сразу же слышим её жалкий вой, похожий на вой в джунглях!»

После этого Влах не смог удержаться от двух еретических замечаний: если они не могут дать ему кого-либо лучше Стэна Кентона, то он будет продолжать играть Стэна Кентона, что он, возможно, и делал во время поездок с передвижным цирком, куда вскоре после этого его самого и его оркестр направили работать. Партия также провозгласила создание «официальной» модели джаз-оркестра, и самые ярые идеологи даже пытались заменить гибриды саксофонной музыки (который звучал уж очень буржуазно) в молодежных музыкальных ансамблях на негибриды (что было по-пролетарски) виолончели, - но для того, чтобы научиться хорошо играть на виолончели, нужно, по крайней мере, лет пять учиться, в то время как талантливый молодой человек может освоить саксофон за один месяц, и единственным его желанием будет играть, играть и играть. Но идеологическое мышление идет далекой от реальности дорогой. Вместо Кентона они поставили Поля Робсона. Как же мы ненавидели этого темнокожего борца, который пел по собственной воле в открытом зале в Праге, в то время как на виселицу всходила социалистический лидер Милада Хоракова - единственная женщина, которая была казнена по политическим мотивам самими чехами в Чехословакии. В это же время в тюрьмах чахли великие чешские поэты, которых всех, без исключения, «реабилитируют» десять лет спустя. Но, возможно, не стоило предъявлять претензий к Полю Робсону. Несомненно, у него были лучшие побуждения. Он был уверен в том, что борется за хорошее дело. Мы его представляли как образец «прогрессивного джазмена», и мы ненавидели его за это. Да благословит господь его, будем надеяться, невинную душу.

В начале пятидесятых, несмотря на то, что епископы сталинского мракобесия и проклинали «музыку каннибалов», у них возникла одна проблема. Название ей - **диксиленд**. Тип каннибалистской музыки, у которой настолько народные корни и, очень часто, настолько пролетарская природа (как, например, в блюзовой музыке), что даже самые опытные фальсификаторы Оруэлла не могли отрицать этого. Начало подпольным записям диксиленда было положено во время войны, а после войны группа молодых людей уже слушала оркестр «Graeme Bell Dixieland», который выступал на фестивале молодежи в Праге. Они создали первый в Чехос-

ловакии диксиленд-оркестр, а вскоре появились названия оркестров, созвучные луизианским: «Чехословацкие прачки», «Пражские топтуны», «Мемфис Дикси» и множество других. Музыка дядюшки Тома была единственной формой джаза, которую терпели в тоскующем обществе развлекающейся молодежи, где городские девушки в псевдонациональных костюмах стояли и пели высокопарные оды Сталину в стиле йодль (горлового пения).

Защитник и борец диксиленда Эммануэль Угге вывел чехословацкий диксиленд на «большую дорогу». И снова в мрачных небольших городках на северо-востоке Богемии зазвучал громким **синкопированием** диксиленд, сопровождавшийся скучными научными комментариями. Специально для ушей информаторов, присутствующих на концерте, Угге успешно интерпретировал нецензурные напевы (звучавшие в чикагских барах, незаконно торгующих спиртными напитками) как самовыражение душ страдающего черного населения, которые ожидали Сталина и его лагерей, где перевоспитание приводило прямиком на тот свет. Но оказалось, что путешествие с диксилендом приобретало двойное толкование. С одной стороны, оно позволяло сохранять джаз, а с другой стороны - более просвещенные и поэтому занимавшие более низкие посты пражские контролеры пропустили его как «форму негритянского фольклора». Однако провинциальные «истиноверцы» - мелкие сошки - разглядели в диксиленде попытку «привития западного **декаданса** нашим рабочим». «Такие оркестры скрывают свои низменные музыкальные намерения, которые ничему не учат», - говорилось в письме городского совета Хранице руководству цементного завода. «Восемьдесят процентов того, что исполняют эти ансамбли, имеет прозападное направление, это космополитическая музыка с эффектом эксцентризма, которая заходит настолько далеко, что один из солдат во время концерта вышел на сцену и стал танцевать степ». О, ужас! Солдат чехословацкой Красной армии танцует степ под музыку какого-то Ника Ла Рокка! Много позже я вспоминал этого гарлемизированного солдата, когда читал статью Василия Аксёнова (автора эпохального «Звездного билета» – но кто на западе слышал о нем? Кто знает, что освободительный эффект его романа, написанного на московском сленге, возможно, имел гораздо большее влияние на современную русскую прозу, чем «Доктор Живаго»?) о большом оркестре, существовавшем где-то в Сибири во времена последних лет правления Сталина и игравшем «Сентлуисский блюз» (St. Louis blues), «Когда святые» (When the saints), «Речной блюз» (Riverside blues) . . . Еще одна глава легенды об апостолах, которые часто становились мучениками.

Даже Инка, наш кумир и королева свинга, прошла через это. После окончания войны она прекратила свою карьеру, чтобы пойти учиться профессиональному пению. Через пять лет она решила, что пора возвращаться. Концертное агентство поставило её на воскресный дневной концерт в Люцерн Холле, в Праге. Она спела одну песню до перерыва и должна была спеть ещё одну после него. Это была старая мелодия в стиле свинг, чувство ритма у Инки осталось прежнее,

Синкопирование -
смещение ритмического
опорного звука с сильной
доли такта на слабую

Декаданс -
упадок, культурный ре-
гресс

а её голосовые данные стали намного лучше. Её проводили оглушительными аплодисментами, она вышла и спела джазовое произведение в хоре на бис. Аплодисменты были непрекращающимися. «Когда я ушла со сцены,- говорила она мне позднее,- я подумала – я снова это сделала! Но там стоял человек, такой, знаете, в синей рубашке, мне кажется, их называли молодой гвардией, он был хмур и взбешен и закричал на меня: «Всё! Уходи! Я гарантирую, что ты больше ни ноты не споешь на публике». И в самом деле, именно это и произошло, мне не разрешили петь после перерыва». В тот момент я не мог не вспомнить Вичерека и его чечеточников с «Tiger rag» во время оккупации нацистов.

Однако с годами политические события ограничили права провинциальных мальчиков (и синерубашечных молодых коммунистов), а также обоснованность их музыковедческих мнений. Мы стали думать о том, как можно получить разрешение на публичные выступления для оркестра диксиленда Чехословакии (теперь переделанного в Пражский диксиленд-оркестр) и вдруг получили неожиданную и случайную помощь из США. Американский басист Герберт Вард попросил политического убежища в Чехословакии, «нанеся тем самым еще один серьезный удар по американскому империализму», как сообщала партийная пресса. Там также говорилось, что Вард играл с Армстронгом. Мы немедленно навестили его в гостинице в Праге и уговорили сыграть роль, о которой он и не думал и которая на сталинском сленге называлась «взять под защиту». На самом деле мы просто его использовали. Мы быстро составили джазовую программу под названием «Настоящий блюз» (название, которое мы украли у Мез Мезроу), отпечатали на программке антиамериканское заявление Герба, обеспечили пражский диксиленд для аккомпанимента его самодельных блюзов, рассказывающих о том, каково это, когда тебя преследуют американские секретные агенты (очень пикантное сочинение для полицейского государства, где каждый очень хорошо знал, каково это), одели его сексуальную жену-танцовщицу Жаклин в оригинальное, свободного покроя платье, которое мы одолжили у одной почтенной пражской матроны, жившей в Париже в двадцатые годы, и усадили смотреть и наслаждаться тем, как она танцует эксцентричный, декадентский чарльстон. Из-за того, что громкий блюз Герба содержал антиамериканские призывы, а кожа Джекки была не совсем белой, власти не осмелились высказать протест и оставили нас в покое, наедине с нашим стремительно растущим успехом. Однако шоу закончилось по типичной американской причине. Герб и Жаклин требовали большой оплаты. Продюсер, которого сдерживали государственные нормы, не мог повысить их гонорар, и потому блюз погиб, не успев родиться. Позже Герб и Жаклин прошли путь большинства американских беженцев: вернулись назад в Штаты, в страну, где не говорят слов: «Вы не можете вернуться назад». Тогда как их очень часто произносили в странах, где своих писателей отправляли в ссылки, сажали в тюрьмы или казнили.

И в самом деле, «Блюз» был концом начала. Джаз стал напоминать Миссисипи с огромным множеством ручейков, вытекающих из дельты. Партия нашла другие мишени: Элвиса Пресли, небольшие рок-н-рольные группы, играющие на гитарах, превращенных в домашних условиях в электрогитары с усилителями, новые имена, напоминающие о далеких странах - Hell's Devils, Backside Slappers, Rocking Horses - новых героев подполья. В конце пятидесятых была арестована группа молодых людей, а некоторых из них приговорили к тюремному заключению за то, что они слушали записи «декадентской американской музыки» и предавались «эксцентричному танцу» - рок-н-роллу. (И снова дух Вичерека присутствовал на этом суде). Поскольку большая часть молодежи стала поклоняться другим звездам,

джаз, основной или экспериментальный, перестал считаться опасным, и поэтому шестидесятые стали годами, когда правительство организовывало международные джазовые фестивали. На сцене Люцерн Холла в Праге эхом звучали мелодии Дона Черри, «Современного джаз-квартета», Теда Курсона... Мы аплодировали им, хотя, по большому счету, это была не та музыка, которую мы когда-то знали и любили. Мы были старыми верными поклонниками сильных призывов саксофонов, которые ушли. Или та, наша музыка, была **эзотерической**, или мы просто постарели... Джаз – это не просто музыка. Это любовь молодости, которая прикована к душе, вечно неизменная, и в то время, когда музыка «реальной жизни» подвергается изменениям, саксофоны Лунсефорда зовут в вечность...

Именно тогда я написал «Бас-саксофон». Я писал о верности, о единственно настоящем искусстве, о том, чему следует верить, когда наступает ад или рай, что нужно делать, когда все рушится, даже если это очень маленькое искусство, заслуживающее снисходительной усмешки. Для меня литература - вечно трубящий рог, поющий о молодости, безвозвратно ушедшей, о родине, покинутой во времена шизофрении, которую заменила страна за океаном, страна, которой не принадлежит мое сердце, несмотря на ее дружелюбие и гостеприимность, потому что я слишком поздно прибил к её берегу.

После падения железного занавеса Советов я уехал. Джаз все еще ведет сомнительное существование в сердце европейского политического безумства, хотя борьба и переместилась в другие области. Но это все та же старая история: призрак бродит по Восточной Европе, призрак рока, и все реакционные силы объединились в святой союз для его изгнания — Брежнев и Гусак, Суслов и Хоннекер, мракобесы Восточной Германии и чешские полицейские ищейки. Прекрасные новые слова, похожие на «крестинки» и «дипперы», бывшие в ходу во времена нацизма, вышли из подполья. Теперь появились «манички»/manichku, «маленькие Мэри»/little marys (так называют длинноволосых парней), «андруши»/undrooshy (от чешского произношения слова «подполье») для рокфанов обоих полов. Неизвестные люди проводят подпольные «вудстоки» в тех же небольших захолустных городишках, собирая все разбитое полицией, которая после концерта проводила унижительные аресты и допросы участников, используя все «радости» жизни полицейского государства. Итак, история продолжается... И список имен тоже. Свингеры гетто, безымянные оркестры Бухенвальда, большой оркестр в Сибири при Сталине, неизвестные посланники джаза в нацистской форме, колесящие по Европе с рукописными нотами, семь ленинградцев - безымянные страстные поклонники, которые в Москве шестидесятых переводили оригинальные американские тексты по теории джаза с чешского на русский язык для самиздата, и другие оркестры и группы, которые исчезли навсегда, те, которые существовали даже в Китае при Мао. К их именам следует добавить новые имена: «Люди вселенной» и «DG307» - две подпольные группы рок-музыкантов и поэтов-авангардистов, члены которых недавно были приговорены (в то время, когда я

Эзотерический (гр. esoterikos
внутренний) -

предназначенный для
посвященных, сведущих
в мистических, тайных
учениях

Авангардист -

последователь аван-
гардизма, т.е. течений в
искусстве, для которых
характерен разрыв с тра-
дицией реалистического
художественного образа,
поиск новых средств ху-
дожественного выражения
и формальной структуры
произведения

пишу эти строчки) к тюремному заключению в Праге за «организацию массовых волнений и нарушение общественного порядка». Тот же самый омерзительный, адский словарь, словарь Геббельса, словарь убийц...

Моя история подходит к концу. «Das spiel ist ganz und gar verloren. Und dennoch wird es weitergehen». - Игра проиграна. И все же она продолжается.

Старая музыка умирает, хотя у неё столько наследников, живых и веселых, которых, конечно, возненавидят. Что касается меня, то Дюк умер, Сахмо (Satchmo) умер, Каунт Бейз (Count Basie) едва выжил после сердечного приступа, Маленький Джимми Рашинг (Little Jimmy Rushing) тоже умер...

...Когда вас спросят, а кто поет эту песню, скажите им - это... он был, и его нет.

Вот такая **эпитафия** для маленького «Пять на пять». И такую же эпитафию я хотел бы для своих книг.

V. J. S.

Торонто, 1977

ИСТОЧНИК: Josef Skvorecky. Red Music. The Bass Saxophone. Toronto: I&od, 1980. - P. 3-28. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова основная идея текста «Красная музыка»? Какими аргументами автор подкрепляет эту идею? Согласны ли вы с мнением автора?
2. Почему автор и его друзья называли группу «Красная музыка»? Почему это название не имело никаких политических ассоциаций?
3. Как вы можете прокомментировать слова автора: «...когда жизнь отдельных людей и общества контролируется властями, сами они остаются вне какого-либо контроля»? Почему созидательная энергия, по мнению автора, может стать энергией, питающей силу протеста?
4. Каковы причины того, что «тоталитарные идеологи не любят реальной жизни (других людей)», по мнению автора и по вашему мнению?
5. В чем причина подъема популярности массовой музыки (джаза) в бывших социалистических странах?
6. Что вы думаете об условиях существования музыки при тоталитарных режимах? Каковы различия в подходах к музыке во времена нацистского режима и во время социалистического правления (во времена Брежнева)?
7. Расскажите о судьбе первого чешского джазового альманаха в 1958 году и о роли «самиздата»? Каковы были причины появления «самиздата» в Советском Союзе?
8. Опишите особенности существования джазовой музыки в Чехословакии при различных политических системах? Что вы можете сказать о «словаре тирании» и его воздействии на музыку?
9. Какие выводы о природе музыки вы можете сделать после чтения этого эссе?
10. Используя материалы текста и ваш собственный опыт исполнителя или слушателя, ответьте на вопрос: «Является ли музыка угрозой?» Если да, представляет ли она угрозу отдельным людям или каким-либо системам (политическим, религиозным, идеологическим и т.д.)?
11. Какова связь между музыкой и свободой человека? Напишите об этом краткое сочинение.

РОК-ЗВЕЗДА И МУЛЛЫ

Фильм «Рок-звезда и муллы». Редактор фильма - Олли Одделсон. Режиссер - Рупиндер Бхогал. Директор и продюсер - Аргус МакКвин, Рухи Хамид. October film Production in association with Becker Entertainment @BBC and Educational broadcasting Corporation. Продолжительность: 60 мин.

Фильм представляет феномен музыки в провинции Пешавар (Пакистан) в наши дни, отношение к ней местных мулл и религиозных органов, которые отвергают наличие современной музыки в мусульманских общинах. Обсуждение фильма может объединить различные главы данного курса. Фильм может изменить стереотип ислама как религии со множеством запретов в отношении музыки, исходящих якобы из Корана и наставлений Пророка.

Джунун, главный герой фильма, описывает жизнь музыкантов, которые зачастую страдают из-за радикальных, фундаментальных подходов к музыке со стороны местных мулл и правительства. Автор пытается найти возможные пути оправдания существующего в Пакистане музыкального исполнения. В то же время он сталкивается со множеством простых людей, которые считают музыку и танец частью своей повседневной жизни, организуют и проводят музыкальные фестивали, посещают святыя места, организуют празднования, чтобы получить духовную поддержку. По мнению рок-звезды, музыка сопровождает каждый шаг человека, и даже чтение святого Корана само по себе является музыкой.

Фактически, этот фильм, являющийся своего рода исследованием музыки, может помочь студентам из Центральной Азии обдумать и создать междисциплинарный проект, который основывался бы на использовании местных ресурсов и связал бы историю музыки, этнографию и социально-политические исследования.



КАДР ИЗ ФИЛЬМА
«РОК-ЗВЕЗДА И МУЛЛЫ»

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. В чем заключается основная идея фильма? Каков источник происхождения музыки, по мнению мулл и местных музыкантов? Является ли музыка на самом деле угрозой? Если да, почему? Какие аргументы приводят муллы? Почему, по их мнению, музыке нет места в исламе? Если музыка не является угрозой, то почему религиозные лидеры так беспокоятся, боятся её?
2. Почему молодое поколение поддерживает музыку Джунуна?
3. Знаете ли вы о факте запрета на музыку в вашей культуре? Что вы думаете о роли музыки в мусульманской культуре, в исламе?
4. Какие связи вы увидели между идеями фильма и вашей повседневной жизнью?



ΣΑΚΣΟΦΟΝ

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ. РАССКАЗ О РАЙМАЛЫ-АГА

Продолжим наше обсуждение произведений о музыке. Вашему вниманию предлагается отрывок из романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день».

Чингиз Айтматов, выдающийся кыргызский писатель, родился 12 декабря 1928 г. в городе Шекер в Кыргызской АССР (Кыргызстан).

Айтматов – писатель, переводчик и журналист, начал свою литературную карьеру в 1952 г., в 1959 г. стал корреспондентом газеты «Правда» в Киргизии. Признание пришло к Ч. Айтматову в 1963 году благодаря сборнику коротких рассказов «Повести гор и степей», за который он получил Ленинскую премию.

Нижеприведенный отрывок - это небольшая легенда о том, как знаменитый, но уже старый певец на закате лет встретил свою любовь. Высокое чувство, возникшее у старца, вызвало яростное осуждение со стороны соплеменников, которые восприняли это как нечто оскорбительное, унижительное для общины, как нарушение ответственности перед родственниками. В результате мы видим немедленную, жестокую реакцию на это прекрасное чувство.

После прочтения текста подумайте над следующими вопросами: какова роль музыки в традиционном обществе и почему музыкальный талант и любовь - великое чувство, воспеваемое всеми сообществами, были так жестоко осуждены племенем?



ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ
(1928-2008) - НАРОДНЫЙ
ПИСАТЕЛЬ КЫРГЫЗИИ

Раймалы-ага был очень известным для своего времени певцом. Смолоду прославился. Милостью божьей он оказался жырау, сочетавшим в себе три прекрасных начала: он был и поэтом, и композитором собственных песен, и исполнителем незаурядным, певцом большого дыхания. [...]

А оно так и было. Всю свою жизнь Раймалы-ага провел в седле и с домброй в руках. Богатства не нажил, хотя славу имел огромную. Жил, как майский соловей, все время в пирах, в веселии, везде ему почет и ласка. Однако были иные крепкие, состоятельные люди, которые не любили его - беспутно, мол, бестолково прожил жизнь, как ветер в поле. [...]

И вступил Раймалы-ага в зиму свою, как тополь островерхий, подсыхающий, в гордом одиночестве... И тут обнаружилось, что нет у него ни семьи, ни дома, ни стада, ни иного богатства. Приютил его младший брат Абдильхан, но прежде высказал в кругу близких сородичей недовольство и упрёки. Однако велел поставить ему отдельную юрту, велел кормить и обстирывать...

[...]

Однажды не утерпел Раймалы-ага, оседлал своего престарелого Саралу и поехал на большой праздник развеять скуку. [...]

Кто-то изнутри высоко приподнял расшитый полог над дверью юрты, и на пороге появилась девушка с домброй, прижатой к груди, открытолицая, со взглядом озорным и гордым, с бровями, как тетива, тугими, что выдавало в ней весьма решительный характер, и вся она, та черноокая, была ладна собой, словно бы сотворена умелыми руками - и ростом, и обличьем, и одеянием девичьим. ... Но

никто не успел и рта раскрыть, как девушка уверенно ударила по струнам и, обращаясь к Раймалы-ага, запела приветственную песню: [...]

«Послушай же историю мою, жырау великий, коль скоро я решилась на этот шаг. Я с юных лет люблю тебя, певец от бога Раймалы-ага. Я всюду следовала за тобой, Раймалы-ага, где б ты ни пел, куда б ты ни приехал. Не осуждай. Моя мечта была акыном стать таким, каким ты был, какой ты есть поныне, великий мастер песни Раймалы-ага. И, следуя повсюду за тобой незримой тенью, ни слова твоего не пропустив, твои напевы повторяя как молитвы, училась я, стихи твои, как заклинанья, затвердила. ... А я же, упиваясь песнями твоими, сгорая от стыда, я в тайне грезила тобой и женщиной хотела стать скорее, чтобы прийти к тебе и объявиться смело. И клятву я дала себе познать искусство слова, познать природу музыки так глубоко и научиться петь так, как ты, учитель мой, чтобы прийти к тебе, не уклоняясь и не страшась взыскующего взора, чтобы привет сказать, в любви признаться и бросить вызов свой, нисколько не таясь. И вот я здесь. Я вся здесь на виду и на суду...»

-Но кто же ты? Откуда ты? - воскликнул Раймалы-ага и с места встал. - Как звать тебя?

-Моё имя Бегимай.

-Бегимай? Так где же ты была до этого? Откуда ты явилась, Бегимай? - невольно вырвалось из уст Раймалы-ага, и голову склонил он омраченно.

[...]

- Напрасно сетуешь так горько, Раймалы-ага, - сказала Бегимай. - Уж если то судьба в моем лице явилась - во мне не сомневайся, Раймалы-ага. Ничто не будет мне дороже, чем знать, что радость я могу тебе доставить девичьей лаской, песней и любовью беззаветной. Во мне не сомневайся, Раймалы-ага. [...]

- О чем ты говоришь! Что испытанье словом, Бегимай! Что стоит состязанье в мастерстве, когда есть испытанье пострашнее - любви, не совместимой с тем порядком, в котором мы живём. Нет, Бегимай, не обещаю я соревноваться в красноречии с тобой. Не потому, что сил не хватит, не потому, что слово умерло во мне, не потому, что голос потускнел. Я лишь могу тобою восхищаться, Бегимай. Я лишь могу любить тебя на горе, Бегимай, и лишь в любви тобою восхищаться, Бегимай.

С этими словами Раймалы-ага взял домбру, настроил её на новый лад и запел новую песню, запел как в былые дни: то как ветер, чуть слышный в траве, то как гроза, грохочущая раскатами в бело-голубом небе. С тех пор и осталась та песня на земле. Песня «Бегимай». [...]

Не узнавали люди старого певца Раймалы-ага. Снова голос звенел, как бывало, снова гибким и ловким он стал, как бывало, а глаза сияли, как две лампы в белой юрте на зеленом лугу. Даже конь его Сарала шею выгнул и тоже гордился.

Но не всем то было по душе. Были в толпе и те, что плевались, глядя на Раймалы-ага. Сродственники, соплеменники его возмущались, - баракбаи, так назывался тот род. Баракбаи злились, находясь на свадьбе: «Куда это годится? Раймалы-ага с ума спятил на старости лет!» Стали наговаривать они брату его Абдильхану: «Как же будем тебя волостным избирать, засмеют нас другие на выборах, если старый пес Раймалы на позорище нас выставляет? Слышишь, что поет, как жеребец молодой, гогочет? А она, девка эта, слышишь, что отвечает? Стыд и срам! На глазах у всех голову крутит ему. Не к добру. Зачем связываться с этой девкой? Приструнить его надо, чтобы худая молва не пошла по аулам...»

Абдильхан давно уже зло держал на беспутного брата, до седин дожившего за беспутным занятием. Думал - постарел, остепенился, и тут на тебе: на весь род баракбаев позор навлекает. [...]

И здесь при всем степном народе условились они, что встреча через день на ярмарке большой, где будут петь для всех приезжих со всех сторон.

[...]

- Вначале я тебе скажу, несчастный Раймалы. Всю жизнь в бедности однолошадной, в гуляниях провёл ты, пел на пирах, домброй бренчал, шутом-маскарапосом был. Ты жизнь свою употребил для развлечения других. Тебе прощали мы твое беспутство, в те времена ты молод был. Теперь ты стар, и ты смешон теперь. Тебя мы презираем. Пора о смерти бы подумать, о смирении. А ты же на забаву и на злословие чужим аулам с той девкой спутался, как вертопрах последний, попрал обычаи, законы и не желаешь покориться нашему совету, так что ж, пусть покарает тебя бог, сам на себя пеняй. [...]

- Никто мне не пророк и не судья, - заговорил Раймалы-ага, опережая Абдильхана. - Мне жалко вас, сидящих здесь и не сидящих, вы в заблуждении темном, вы судите о том, что не доступно решать на общем сборе. Не ведаете вы, где истина, где счастье в этом мире. Да разве же постыдно петь, когда поется, да разве же любить постыдно, когда любовь приходит, ниспосланная богом на веку? Ведь самая большая радость на земле - влюбленным радоваться людям. Но коли вы меня считаете безумным лишь потому, что я пою и от любви, пришедшей неурочно, не уклоняюсь, радуюсь ей, то я уйду от вас. Уйду, свет клином не сошелся. [...]

Рванулся что есть силы Раймалы-ага из рук удерживающих.

- Остановись! Не убивай коня!

[...]

- Тебе отсюда шагу не шагнуть! - проговорил он тихо и вдруг вскричал: - Хватайте! Он безумен! Вяжите, он убьет!

Тут крики. Все смешались, сшиблись:

- Сюда, веревку!

- Заламывай руки!

- Крути потуже!

- Он спятил! Вот вам бог!

- Смотри, глаза какие!

- Он разум потерял, ей-ей!

- Тащи его сюда, к березе!

- Давай, поволокли!

- Тащи скорей!

Уже луна над головой стояла высоко. Совсем спокойно было в небе, на земле. Пришли какие-то шаманы, костер разложили и в дикой пляске изгоняли духов, затмивших разум великого певца.

А он стоял, привязанный к березе, с руками, туго стянутыми за спиной.

Потом пришел мулла. Тот зачитал молитвы из Корана. На путь потребный наставлял мулла.

А он стоял, привязанный к березе, с руками, стянутыми за спиной.

ИСТОЧНИК: Айтматов Ч. Буранный полустанок (И дольше века длится день). В кн.: Избранное: Роман, повести.- Фрунзе: Кыргызстан, 1983.- С. 220-230.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Опасны ли для общества музыка и песни? Каково ваше личное мнение?
2. История Раймалы-ага является типичной для творческих людей в традиционном обществе Центральной Азии. Представьте ситуацию: если бы вы оказались на его месте, то какое решение вы бы приняли?
3. Действительно ли традиционное сообщество не позволяет отдельным личностям развиваться и свободно делиться своими навыками? Если да, то почему?
4. Какова причина такого неприятия музыки и музыкантов обществом? Какая существует разница между общиной и обществом в их подходе к успеху отдельной личности? Почему сообщества (общины) пытаются контролировать поведение отдельных лиц?
5. Каково взаимоотношение между музыкальным исполнением и якобы сумасшествием, в котором обвинили Раймалы-ага? Какая связь между безумием и творчеством?
6. Почему люди в современных обществах так редко обсуждают вопросы любви и дружбы? Какова природа духа музыки, по Раймалы-ага? Почему он не воспринимает ее как угрозу? Можете ли вы заплатить ту же цену за свое творчество и любовь?
7. Существует ли какая-либо связь между творчеством, любовью и музыкой?
8. В чем общность и различие в подходах к музыке в этом тексте и тексте Шкворецкого?

ТЕОДОР В. АДОРНО. ВЕЧНАЯ МОДА – ДЖАЗ, ПРИЗМЫ

Вашему вниманию представляется небольшой отрывок из текста, разъясняющего джазовую музыку, известного философа и общественного критика Теодора В. Адорно, который имел большое влияние на германскую интеллигенцию после Второй мировой войны. «Он был самым видным критиком философии Карла Поппера и философии существования Мартина Хайдеггера... степень его влияния определяется междисциплинарным характером его исследований, которые он проводил во Франкфуртской школе, продвижением идей Канта и радикальной критикой современного западного общества. Он был влиятельным общественным теоретиком и ведущим ученым первого поколения сторонников критической теории.

Родился «... Теодор Людвиг Визенгрундт Адорно 11 сентября 1903 года. Жил во Франкфурте, был единственным сыном богатого виноторговца, ассимилированного еврея и превосходного католика-музыканта итальянского происхождения. Адорно изучал философию с неокантианцем Хансом Карнелиусом, а музыкальные композиции - с Албаном Бергом...». Прекрасно зная об отношении нацистов к евреям, Адорно весной 1934 года покинул Германию. Во время нацистского режима он проживал в Оксфорде, Нью-Йорке и Южной Калифорнии, где написал несколько книг, принесших ему славу. К ним относятся: «Диалектика просвещения», «Философия современной музыки», «Авторитарная личность» и «Минима моралия». В эти годы он начал резко критиковать популярную культуру и индустрию культуры. Возвратившись во Франкфурт в 1949 году и заняв должность на факультете философии, Адорно быстро становится лидером германской интеллигенции и центральной фигурой в институте социальных исследований.

Последнее десятилетие его жизни отмечено противоречиями. Будучи лидирующей фигурой в «спорах о позитивизме» в германской социологии, Адорно играл ключевую роль в дискуссиях о реструктуризации германских университетов. Он умер неожиданно, от инфаркта, 6 августа 1969 года [From: <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/#1>].

Прочитав данный ниже текст, вы должны обсудить вопросы, связанные с музыкой и обществом, музыкой и индивидуальностью, а также социально-экономические основы музыкального бизнеса, особенно массовой культуры, проблему конфликтов между эго и обществом и т.д.

Монополия джаза базируется на эксклюзивности предложения и экономической власти, стоящей за ним. Но она бы давно разрушилась, если бы повсеместная особенность не содержала в себе нечто универсальное, на что люди реагировали бы. Джаз должен овладеть «массовой основой», техника должна быть увязана с моментом в субъекте - с таким моментом, который в свою очередь обращает внимание на социальную структуру и типичные конфликты между индивидуумом и обществом. Что первое приходит на ум в поисках этого момента, так это **эксцентричный** клоун или параллели с ранними комедийными фильмами. Индивидуальная слабость провозглашается и отменяется на одном дыхании, спотыкание утверждается в качестве своего рода высокого мастерства. В процессе объединения асоциального джаз сближается с одинаково стандартизированными схемами детективного романа и его ответвлениями, которые регулярно искажают или разоблачают мир, так что крайний индивидуализм и преступления становятся повседневной нормой, но в то же самое время они как бы смягча-



Эксцентричный -
необычный, странный,
вызывающе оригинальный;
склонный к причудам



ДЖАЗ

ют притягательный и угрожающий вызов через неизбежный триумф порядка. Только психоаналитическая теория может дать адекватное объяснение этого явления. Цель джаза - механическое воспроизведение регрессивного момента, символизма кастрации. «Откажитесь от своей мужественности, позвольте себя кастрировать, - насмеяется и провозглашает евнухоподобный звук джазового оркестра, - и вы будете вознаграждены, приняты в братство, которое поделится с вами тайной бессилия, тайной, раскрываемой в момент обряда посвящения». Если эта интерпретация джаза - чей сексуальный подтекст лучше понимается его шокированными противниками, чем апологетами, - выглядит произвольной и «притянутой за уши», то она фактически может быть подтверждена в бесчисленных элементах музыки и песенной лирике. В книге «Американская джазовая музыка» Уайлдер Хобсон описывает одного из первых руководителей джаз-оркестра Майка Райли - музыкального эксцентрика, который, должно быть, действительно ломал инструменты. «Оркестр разбрызгивал воду и разрывал одежду, и Райли представлял, возможно, самые замечательные из комедийных номеров с **тромбоном**. Безумное исполнение «Дайны», во время которого он неоднократно разбирает на части свой духовой инструмент и снова беспорядочно собирает его до тех пор, пока трубки не свешивались вниз как отполированные медные изделия в лавке старьевщика, с гармоническим гудком, все еще звучащим из одного или нескольких свободных незакрепленных концов». Задолго до этого Вирджил Томсон сравнил игру знаменитого джазового трубача Луи Армстронга с пением великих кастратов восемнадцатого века. Вся область пропитана терминологией, которая различает «длинноволосых» и «коротковолосых» музыкантов. Последние - джазисты, которые зарабатывают деньги и могут позволить себе выглядеть презентабельными; другие - карикатура на славянского пианиста с образцовой длинной «гривой» - относятся к стереотипу артистов, которые не пользуются уважением, они голодают и относятся к условностям с презрением. Это - очевидная суть терминологии. Что символизируют остриженные волосы, вряд ли требует уточнения. Филистимляне, наблюдающие за Самсоном, в джазе постоянно видоизменяются.

Воистину, филистимляне. Символизм кастрации, глубоко скрытый в традициях и приемах джаза и отрезанный от сознания посредством институционализации постоянного однообразия, является, по той самой причине, вероятно, более мощным и убедительным. Социологически же джаз упрочивается и углубляется до самой физиологии предмета, принятия лишнего сновидений реалистического мира, в котором были удалены все воспоминания о вещах, не объединенных полностью. Чтобы постичь основополагающий принцип джаза, нужно принять во внимание **табу** на художественную выразительность в Америке. Табу, которое не ослабевает, несмотря на официальную художественную индустрию, и которое оказывает влияние даже на экспрессивные импульсы детей; прогрессивное образование, которое стремится стимулировать их способность к выражению, как самоцель, является просто реакцией на все это. Хотя к артисту относятся отчасти терпимо, и он частично интегрирован в сферу потребления как «эстрадный артист», как работник - подобно высокооплачиваемому официанту, подчиненному требованиям обслуживания, - стереотипом артиста остается **интроверт**, эгоцентрический идиот, часто гомосексуалист. К этим чертам профессиональных артистов можно относиться терпимо, и скандальная частная жизнь исполнителей может предполагаться как часть представления - все остальные черты немедленно становятся подозрительными при любом спонтанном артистическом порыве, не заказанном обществом заранее.

Тромбон -

медный духовой музыкальный инструмент тенорово-басового диапазона с раздвижным механизмом духовой трубки

Табу -

(перен.) запретное, запрещенное

Интроверт -

человек, сосредоточенный на собственном внутреннем мире, с трудом устанавливающий контакты с окружающими

Ребенок, который предпочитает слушать серьезную музыку или заниматься игрой на фортепьяно, а не следить за игрой в бейсбол или смотреть телевидение, будет считаться «бабой» в своем классе или в других группах, к которым он принадлежит и которые имеют гораздо большее воздействие, чем родители или преподаватели. Экспрессивный импульс подвергается той же самой угрозе кастрации, которая символизируется и которая механически и традиционно смягчена в джазе.

Тем не менее, потребность в экспрессии, которая не относится к объективному качеству искусства, не может быть полностью устранена, особенно в период развития. Подростков совсем не сдерживает экономическая жизнь и ее психологический **коррелят**, принцип нестеснения. Их эстетические импульсы скорее направлены в другую сторону, а не просто погашены по причине подавления. Джаз - предпочтительная среда для такого отвлечения внимания. Массам молодых людей, которые год за годом гоняются за вечной модой для того, чтобы, по-видимому, забыть ее после нескольких лет, он предлагает компромисс между эстетическим возвышением и социальной адаптацией. «Нереалистичному», фактически бесполезному образному элементу позволяет выжить ценой изменения его характера; он должен неустанно стремиться переделать себя в образе реальности, повторить команды последнего к самому себе, подчиниться им. Таким образом, он интегрирует себя в ту сферу, из которой стремился убежать. Искусство лишено своего эстетического аспекта и возникает как часть той самой адаптации, которой оно в принципе противоречит. Рассматриваемые с этой точки зрения, некоторые необычные особенности джаза могут быть более легко поняты. Роль аранжировки, например, которую невозможно в достаточной мере объяснить с точки зрения технического разделения труда или музыкальной неграмотности так называемых композиторов. Ничему не позволено оставаться тем, чем это является в действительности.

Все должно быть организовано и нести на себе следы подготовки, приближающей все это к сфере известного, а следовательно, легко постижимого. В то же самое время этот процесс подготовки демонстрирует слушателю, что музыка сделана для него, но не идеализирует его. И, наконец, аранжировка, дающая музыке официальный знак одобрения, который, в свою очередь, свидетельствует об отсутствии всех артистических стремлений достигнуть ухода от реальности, о готовности музыки плыть по течению; это - музыка, которая не воображает о себе больше, чем она есть на самом деле.

ИСТОЧНИК: Theodor W. Adorno. Perennial Fashion – Jazz. - Prisms. Boston: MIT Press, 1981. - P. 129-131. Перевод ПАХЧ.



КОНЦЕРТ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

Коррелят - один из соотносительных, взаимно связанных между собой членов корреляции - системы элементов

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Кем был Теодор Адорно и каковы были его философские взгляды на музыку? Какова роль социальной структуры, экономического влияния и конфликтов между субъектом и обществом в джазовой монополии?
2. Какова взаимосвязь между социально-экономическими условиями и развитием джазовой музыки?
3. Можете ли вы определить междисциплинарный характер исследования Теодора Адорно в области музыки? В чем состоит отличие взглядов Теодора Адорно как социального теоретика от взглядов **экзистенциалистов**?
4. Объясните точку зрения автора на джазовую музыку: «Цель джаза - механическое воспроизведение регрессивного момента, символизма кастрации. Откажитесь от своей мужественности, позвольте себя кастрировать». Вы согласны с таким толкованием джазовой музыки?
5. Каковы аргументы Теодора Адорно в пользу критического анализа популярной культуры и индустрии культуры?
6. Как вы можете объяснить роль и образ артиста в джазе как массовой художественной индустрии, с точки зрения Адорно: «Хотя к артисту относятся отчасти терпимо, и он частично интегрирован в сферу потребления как «эстрадный артист», как работник - подобно высокооплачиваемому официанту, подчиненному требованиям обслуживания, - стереотипом артиста остается интроверт, эгоцентрический идиот, часто гомосексуалист».
7. Какое влияние оказывает джаз на воспитание детей?
8. Какова судьба серьезной музыки в будущем? Как популярная индустрия культуры может изменить поведение молодежи? Страдает ли от этой музыки авторитет родителей и преподавателей?
9. Вы согласны с выводом автора о том, что: «Искусство лишено своего эстетического аспекта и возникает как часть той самой адаптации, которой оно в принципе противоречит»?
10. Согласны ли вы с теорией Теодора Адорно о негативном влиянии на новое поколение популярной индустрии культуры и джаза?
11. Можете ли вы отождествить элементы джазовой музыки с угрозой, согласно теории Теодора Адорно?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Каковы различия между точкой зрения Шкворецкого относительно доминирования политики над музыкой и точкой зрения Теодора Адорно относительно доминирования экономики и индустрии культуры над музыкой?
2. Раймалы-ага пострадал от доминирования традиции над музыкальным исполнением. Может ли музыка функционировать без какого-либо доминирования?
3. Можете ли вы найти какие-либо формы доминирования в исполнительском искусстве Манаса и Фалака? Если да, то каковы они? Если нет, то почему?
4. Может ли музыка быть свободной и не являться инструментом социальной, религиозной или политической системы нового поколения?

Экзистенциалист – последователь экзистенциализма

Экзистенциализм – иррационалистическое направление в философии и литературе, ставящее в центр внимания и изображения человеческое существование и утверждающее интуицию как основной метод постижения действительности

МЕЖДУНАРОДНАЯ СВОБОДА ОБМЕНА ВЫРАЖЕНИЯМИ (IFEX): ЗАПРЕЩЕННАЯ МУЗЫКА

Что такое IFEX и каков характер запрещенной музыки в мире? Вы можете найти информацию об этой организации в сети Интернет: «Международная свобода обмена выражениями (IFEX) - сеть неправительственных организаций, которая контролирует нарушения свободы СМИ во всем мире. IFEX распределяет точные, независимые бюллетени в том случае, когда журналист, литератор или активист по правам человека подвергается нападению или угрозе в связи с характером своей работы. Информация поступает со всего мира от 64 неправительственных организаций, в результате чего веб-сайт организации IFEX содержит огромный архив оперативной информации о нарушениях свободы печати, начиная с 1995 г.» [См.: <http://www.freemuse.org/sw9443.asp>]

Нам предстоит рассмотреть и обсудить проблемы запрещенной музыки и музыкальной цензуры более глобально, в различных странах мира, таких как - Россия, Великобритания, США, Аргентина, Германия, мусульманские страны. Каковы, на ваш взгляд, причины и предпосылки наложения запрета на музыку?



«Наложение запрета на музыку - это обычная форма политической цензуры», - сообщается в «Индексе цензуры», публикуемом в специальном издании под названием «Уничтоженные хиты: книга запрещенной музыки» и выпускаемом вместе с компакт-дисками запрещенной музыки. Музыкантам запрещали выступать, их арестовывали и даже убивали за создание и исполнение политических песен. Но «Индекс» отмечает, что рыночные силы здесь также вступают в игру, вынуждая музыкантов следовать «культурным и политическим нормам».

В своем кратком обзоре Джулиан Петлей говорит о том, что больше всего трудностей в этом столетии музыка испытывала в Советском Союзе с 1932 по 1953 гг., а также в Германии в период Третьего рейха. При Сталине классическая музыка и композиторы в Советском Союзе перенесли главный удар - запрещение современной или «формальной» музыки, когда кампания против «формализма» проводилась во всех видах искусства. Аналогично, говорит Петлей, «в Третьем рейхе главным врагом стал модернизм, тогда соединившийся с «музыкальным большевизмом» и еврейскими влияниями, реальными и предполагаемыми». С целью запрещения джаза в 1930 году в немецкой Тюрингии был издан «Указ о запрете негритянской культуры».

В 1950-х годах в Соединенных Штатах во время антикоммунистической кампании, проводимой сенатором Джоозефом Маккарти, актер и музыкант Пол Робсон был подвергнут гораздо более жесткой цензуре, чем любой другой американский музыкант, сообщает «Индекс». В тот же самый период некоторые американские песни были запрещены в Великобритании, в связи с опасениями, что рок-н-ролл может вдохновить подростков на протесты и возмущения, подобно тем, что имели

место в США. Позже, в Великобритании, Британская Радиовещательная Корпорация (Би-Би-Си) отказалась передавать в эфир музыку, содержащую упоминание о наркотиках, или музыку явного сексуального содержания, придерживаясь тех руководящих принципов, которые также запрещали продажу подобных грампластинок в некоторых магазинах. Песни политического содержания, касающиеся конфликта в Ирландии, войны на Фолклендских островах или в Персидском заливе, также были запрещены на Би-Би-Си.

Петлей приводит историю чилийского исполнителя народных песен Виктора Хары, одного из южноамериканских исполнителей, певших популярную музыку политического содержания (известную как «*pueblo canción*»), которая впервые появилась в Аргентине в 1962 г. Музыка Хары «играла ключевую роль в кампании, которая привела к выборам правительства народного единства Сальвадора Альенде». После того, как Альенде был свергнут и убит, диктатор Аугусто Пиночет запретил «*pueblos canción*» как музыку, «подрывающую устои государства», а упоминание имени Виктора Хары считалось преступлением. Позже Виктор Хара был зверски убит сторонниками режима Пиночета.

В мусульманских странах, таких как Судан, Афганистан и Алжир, отмечает Петлей, на музыку, которая не отвечает принципам фундаменталистов, наложен запрет. Журналист Джудит Видал Хол в своей статье написал о том, что в июне 1998 года за пределами Алжира был убит популярный берберский певец Лунес Матуб, приехавший из Кабилии. Хол писал: «Матуб обладал одним из наиболее выдающихся голосов в Кабилии, его песни были радикального, откровенного и часто спорного характера. Его последняя песня - та самая, которая, по мнению многих, непосредственно привела к его смерти - была двойным ударом по существующему режиму. Мало того, что она осуждала союз правительства с исламистами, она открыто высмеивала одну из его «священных коров», вставляя подстрекательские слова в мелодию государственного гимна Алжира». Убийство музыканта вызвало огромные митинги на улицах, «излияние горя, гнева и разочарования» в передававшихся по радио программах. В 1980-х годах лица, выступающие с антиправительственными протестами, использовали песни Матуба в качестве спланированного клича, что, естественно, делало его «непопулярным» среди правителей Алжира. Кроме того, отмечал Видал Хол, «певцы были особой мишенью для фанатичных и пуританских исламских экстремистов, для которых музыка, песня и танец являются греховными».

ИСТОЧНИК: International Freedom of Expression Exchange: Banned Music IFEX vol. 7, no. 46 01 December 1998. [www.ifex.org/en]. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Сколько форм политической цензуры вы знаете? Если наложение запрета на музыку - обычная форма политической цензуры, то что является особенностью цензуры в музыке?
2. Используя информацию из текста и ваши личные познания в этой области, ответьте, пожалуйста, на следующий вопрос: каков был характер запрещенной музыки в Советском Союзе в период правления Сталина, в период Третьего рейха в Германии и в США во время антикоммунистической кампании сенатора Джозефа Маккарти?

3. Какова была причина запрета джазовой музыки в Германии и рок-н-ролла в США?
4. Музыка и политика: является ли музыка опасной для политики? Действительно ли музыка является разрушительной по своему характеру, или это зависит от свойства политики унифицировать и управлять всем?
5. Музыка и ислам: почему музыка стала восприниматься фундаменталистами как разрушительное искусство не в период возникновения ислама и традиций мусульман, а позже – в последующие столетия?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Сколько параллелей и аналогий вы можете найти в текстах Йозефа Шкворецкого, Чингиза Айтматова, Теодора Адорно?
2. В чем вы видите различия между подходами к запрещенной музыке в политике и в религиозных движениях?
3. Может ли музыка мирно сосуществовать с религиями? Известны ли вам какие-либо примеры такого симбиоза?



РОБИН ДЕНСЕЛОУ. «МЕНЯ ПРИНЯЛИ В ШТЫКИ И НАЗВАЛИ ПРЕДАТЕЛЕМ» (ИНТЕРВЬЮ С ХАЛИДОМ)

Робин Денселоу - известный журналист и писатель из Великобритании, время от времени обращающийся к теме музыки, жизни музыкантов, певцов и связи между музыкой и цензурой. «Робин Денселоу, будучи выпускником Нового Оксфордского колледжа, присоединился к Би-Би-Си в качестве продюсера и репортера африканской службы. С 1992 г. он передает репортажи для ночных новостей по главным темам из разных уголков мира: Сомали, Южной Африки, Руанды, Индии, Индонезии, Косово и т.д. Совсем недавно он был в Конго, Пакистане, 3 месяца провел в Ираке. Он также освещает некоторые внутренние события, такие, например, как расследование Лоуренса. Он пишет о популярной и мировой музыке для «Гардиан» и является автором истории политической поп-музыки [См.: <http://news.bbc.co.uk/1/low/programmes/newsnight/3094345.stm>].



В этом тексте автор рассказывает об одном из выдающихся музыкантов и певцов - Халиде-алиду Хадже Ибрагиме, который родился 29 февраля 1960 г. в Алжире. Ведущий музыкант и создатель музыкального стиля рай, Халид начал заниматься музыкой в раннем возрасте, освоил игру на гитаре, басы, аккордеоне еще в детстве. Его музыка была запрещена алжирским правительством до 1983 года, и в 1990-м ему удалось перебраться во Францию, где он и начал свою карьеру на международной сцене. Его музыка с элементами джаза и хип-хопа продолжает развиваться [См: <http://i-cias.com/cgi-bin/eo-direct.pl?khaled.htm>].

Читая текст, вы должны обратить внимание, а затем и обсудить сущность смешанной танцевальной музыки и ее значение в жизни человека. Почему люди танцуют под разную музыку, но при этом какая-то часть общества иногда с беспокойством реагирует на смешение культур? Является ли музыка, привнесенная из других стран, угрозой для местного искусства, или она может стать источником вдохновения для развития национальной музыки?

Халид, смешав африканскую танцевальную музыку с западной поп-музыкой, стал звездой, но нажил себе врагов у себя дома – в Алжире. Он говорит с Робин Денселоу.

В своих черных джинсах и полосатой рубашке Халид походит на коренастого начальника какой-нибудь алжирской грузоперевозочной компании. Глядя на него, вы никогда не догадаетесь, что он «король райя» и одна из самых больших знаменитостей арабского мира. Халид - это человек, который познакомил европейскую аудиторию с североафриканской музыкой и встряхнул французскую поп-сцену, став при этом таким же влиятельным, как Боб Марли. Неудивительна его фраза: «Я думаю, Бог очень любит меня».

Прорыв Халида на всемирную сцену произошел в 1992 г., когда его песня «Диди» была продана в количестве более миллиона экземпляров в Европе, Северной Африке, на Ближнем Востоке и в Азии. Продюсированная Доном Возом, это была потрясающая смесь западного ар-энд-би и райи – алжирской танцевальной музыки. «Рай похож на блюз,- говорит Халид, - который пели рабы. Но в Алжире, во времена, когда мы были колонией Франции, это была музыка пастухов. Она была запрещена. Как и блюз, она подходит ко всему – к джазу, року, регги или фламенко».

Зажигательный, чувственный вокал Халида в «Диди» доказал, что песня на арабском может стать французским бестселлером. Сразу после нее появилась другая его песня, уже на французском языке, поп-баллада «Аиша», еще один безусловный хит. С тех пор в своих альбомах Халид смешивал рай со всеми стилями – начиная от хип-хопа до фанка и регги. В новом альбоме, продюсером которого снова стал Воз, видно, что Халид возвращается к своим корням – хотя здесь и звучит акустика, от которой веет его прошлым, юностью, проведенной в Алжире. В альбом входит струнная египетская композиция и два героя из его детства – Маурис Эл Медионе и певец и гитарист Блауи Хуари, «которые не могли встретиться в течение 40 лет, пока я их не свел», - говорит Халид. «Со мной такое случилось впервые – я был увлечен только этим альбомом, - говорит он. - Я не пропустил ни одной минуты записи. И я играл так много, как никогда – на перкуссии, мандолине и аккордеоне. Кстати, это мой самый любимый инструмент, - я вырос в Оране с аккордеоном».

Оран - это алжирский портовый город, расположенный вблизи марокканской границы, где в семье полицейского и родился Халид Хаджи Ибрагим. Когда он был еще школьником, он начал петь и играть на свадьбах вместе со своей группой «Синк Етойлес». «Мы были пятеркой звезд, как пятерка Джексонов, и находились под влиянием марокканского стиля. Я начинал на банджо с рок-музыки – или что там было популярно в те времена - и затем переключался на аккордеон и играл рай». «Рай» - значит «мнение», и «чеб» (молодой) Халид, как его называли раньше, имел всегда свое собственное мнение. Он записал свою первую кассету в 14 лет, даже не сообщив об этом своему отцу. Это была песня о ненавистной школе, «хотя на самом деле она была лишь об усталости ходить в школу пешком. Это было результатом игры слов». Песня стала хитом. «Когда отец узнал обо всем, он спросил, а где же деньги? В свое время он продал семейные драгоценности, чтобы вырастить нас. Но когда мы пошли в студию, которая выпустила кассету, нам сказали, за первую запись мы не платим».

Халид пел о сексе и алкоголе, что приводило в ярость правительство страны. «Как и рок-н-ролл в Америке, мои песни были запрещены на ТВ. Но однажды показали концерт Джеймса Брауна, и все начали напевать «секс-машин», даже не понимая, что это значит, и журналисты начали кампанию, чтобы добиться трансляции моих песен. Телестудии были завалены письмами с просьбой включить мою песню в эфир, но мои песни оставались под запретом до тех пор, пока я не организовал рай-фестиваль в Оране в 1985-м». Он приобрел дурную славу, переехав в столицу Алжира: «Слово «чеба» в моих песнях (как и в Оране) означало «девушка», а в столице, оказывается, так говорили о марихуане. Я был удивлен, когда люди выражали свое восхищение моей храбростью».

Своим трогательным, душевным вокалом и смелой лирикой Халид быстро добился популярности среди алжирской диаспоры. Он мечтал посетить Францию, но власти боялись, что музыкант будет говорить о политике. «К тому же я должен был еще пройти службу в армии, выполнив тем самым свой долг перед отечеством, прежде чем уехать из страны», - добавляет музыкант. Какое-то время он посещал Францию благодаря некоторым поклонникам, которые полюбили его музыку; но однажды получил предупреждение, что его хотят задержать в аэропорту. В сопровождении французского дипломата, который помогал некоторым людям в таких случаях, он смог выбраться из своей страны, но теперь ясно понимал, что не сможет вернуться домой без риска быть привлеченным властями к ответственности. «В Алжире достаточно лжецов и предателей, - сказал он, - я не могу доверять им».



ХАЛИД

Его целью во Франции было лишь работать во французских клубах и стать знаменитым дома – и ничего больше. И еще он хотел иметь машину, и одну запись сделал в обмен на неё. Во Франции он стал большой знаменитостью, пережив трудный старт - один из его проектов закончился крахом. К Халиду обратилась одна из «больших студий в Алжирской армии», которая хотела сделать запись для пропаганды страны с помощью лучшего голоса Алжира. Результатом стал альбом 1989-го «Кутче». К сожалению, он был профинансирован Кувейтом, но кувейтцам не понравился. Но неожиданно пропал паспорт Халида, и продвижение альбома стало невозможным. «Я думаю, его украл наш конкурент, продюсер из Марселя, который пытался остановить наш проект,- говорит Халид. - Все утверждают, что это мой лучший альбом, но мне за него так и не заплатили».

После этого Халид подписал контракт с Френч Барклай, который познакомил его с продюсерами Майклом Бруком и Доном Возом. Вместе они и сделали тот альбом 1992 года, куда вошел знаменитый хит «Диди». Сейчас, став знаменитым, он хотел бы вернуться в Алжир, но понимает, что страна стала другой за время его отсутствия. Повстанцы из Исламского Фронта Спасения, придерживающиеся фундаменталистских взглядов, объявили войну правительству после того, как были отменены выборы 1992-го года, которые могли бы быть выиграны ими. Такой певец, как Халид, мог бы оказаться здесь в опасности. Однако он все равно поехал.

На протяжении восьми лет Халид не мог приехать в Алжир. Алжирские боевики преследовали оставшихся музыкантов: в 1994 году был застрелен певец Чеб Хасни, в следующем году был убит продюсер Рашид Ахмед. «Оран всегда был таким спокойным и мирным городом, что его называли Женовой Алжира, - говорит Халид. - Но я получал письма, в которых мне советовали, что в целях безопасности, мне стоит оставаться там, где я нахожусь». Он продолжил свою музыкальную карьеру во Франции, и только спустя четыре года смог посетить Оран. «Я помню, что я был одет в чёрную форму футбольной команды американских рейдеров - я её получил во время работы с Доном Возом. Я нервничал, был напуган тем, что меня обвинят в предательстве, назовут французом», признавался музыкант. Но люди заполнили улицы, приветствуя его возвращение.

Халид пережил ссылку, и этот опыт отразился в его жестких взглядах на политику. Его утверждение, достаточно предсказуемое, состоит в том, что «рай работает на положительные изменения, объединяя людей, в отличие от Буша и Шарона, которые сеют раздор». Но он говорит и о более сложном: об опасности внедрения демократии там, где люди еще не готовы к этому процессу и «не могут измениться за одну ночь». Он говорит об Ираке: «Я не поддерживаю Саддама Хусейна, но только такой лидер, как Саддам, может навести там порядок». Халида переполняют эмоции, когда он начинает говорить о своей теме.

Известный в прошлом запоями и безответственностью, сейчас Халид, особенно если исходить из его интервью, выглядит совсем другим человеком.

Он пьёт апельсиновый сок и кофе и говорит без отдыха около двух часов, так долго, что даже опаздывает на свой концерт. Халид из тех исполнителей, которые могут вызвать крики восторга, достойные тех, что вызывала **битломания** даже у аудитории Лондонского королевского фестивального зала. На концерте под открытым небом у казино «Венеция», после завершения интервью, Халид представляет новые песни и блестяще заканчивает концерт своими старыми песнями. Он не играет на аккордеоне в этот раз, но его пение проникновенно как никогда. Конечно же, завершился концерт старыми хитами «Диди» и «Аиша». Глядя на певца, понимаешь, что у короля райа пока соперников нет.

ИСТОЧНИК: Робин Денселоу. «Меня приняли в штыки и назвали предателем»: Интервью газете «Гардиан» (THE GUARDIAN) известного алжирского певца Халида. - 25 августа 2004 г. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Можете ли вы выделить главную мысль, представленную в этом тексте?
2. Почему алжирская танцевальная музыка «рай» была запрещена в период колонизации? Какую роль сыграла семья Халида в его карьере музыкальной звезды?
3. Какие темы выбирал Халид для своих песен? Почему Халид пел о сексе, алкоголе и о ненависти властей, а не о школе, окружающей среде и других подобных вещах? Был ли этот выбор продиктован извне, или он связан с его собственным решением?
4. Почему для Халида и других североафриканских музыкантов смешанный стиль в музыке был особенно любим? Считаете ли вы, что комбинация различных направлений в музыке - это естественный процесс создания музыки, или вы думаете, что этот процесс необходим только как источник вдохновения для музыкантов? Какова роль различных музыкальных инструментов в создании новой музыки?
5. Как повлиял на музыку и музыкальную жизнь переход алжирского общества к принципам фундаментализма? Может ли великий музыкант быть предателем? Является ли исполнение песен в ином стиле достаточным основанием для того, чтобы признать исполнителя предателем?
6. Каким образом используемая политическая фразеология и созданный имидж могут повлиять на людей и изменить их судьбу? Какая разница между политическими и культурными идолами, культовыми личностями? Почему вместо того, чтобы стать мишенью для исламского преследования, Халид был встречен у себя на родине в Орানে толпами людей, вышедших на улицы, чтобы поприветствовать его?
7. Является ли объединение людей задачей музыки? Как вы думаете, что является функцией политики? Вы согласны с мнением Халида о демократии?
8. Сравните этот текст с предыдущим, где говорилось о роли музыки в обществе и частной жизни.

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. В чем сходство и различие текстов о музыке как об угрозе, представленных в третьей главе?
2. В чем сходство и различие между теориями музыки Льва Выготского и Теодора Адорно? Какова, на ваш взгляд, роль музыкантов в обществе?
3. Может ли музыка быть независимой от жизни своего автора?
4. Выберите один из текстов этой главы для более детального анализа. Может ли текст о музыке вдохновить вас на написание эссе или небольшого сочинения о духе музыки?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**Йозеф Шкворецки**

1. Josef skvorecky, "red music." The bass saxophone. Toronto: I&od, 1980. Pp. 3-28.
2. Bibliography: http://www.skvorecky.com/josef_bibliography.htm
3. Biography: См: http://www.skvorecky.com/josef_biography.htm
4. Texts: http://www.skvorecky.com/josef_texts.htm ж A revolution is usually the worst solution; From talkin' moscow blues (faber and faber, london 1990)
5. Josef Skvorecky: collected works: 1. Volume one. Contains: The swell season, the cowards, the end of the nylon age. Odeon publishers, 1991; 2). Volume two. Contains: The inferiority complex, vague contours, the age of nylon, three tales and an epilogue of I za and the young werther, the tenor saxophonist's stories, ..the bass saxophone. Ivo elezn , publisher, 1994; 3). Volume three. Contains:the new canterbury tales, the menorah, the legend of em ke, ivo elezn , 1996
6. Volume four. Contains: Eva was naked, ...Feminine mystique, headed for the blues. Ivo elezn , 1996.
7. About the J. Skvorecky: 1. Sam solecki, prague blues: the fiction of josef kvoreck (ecw press, toronto, 1990)
8. Paul I. Trensky, the fiction of josef kvoreck (st.martin?s press, new york, 1991)
9. Sam Solecki (ed.), the achievement of josef kvoreck (university of toronto press, 1994)
10. Sam Solecki, josef kvoreck and his works (ecw press, toronto, 1997)

Чингиз Айтматов

1. Айтматов Ч. И дольше века длится день. Фрунзе:Кыргызстан, 1988. - С. 232-244.
2. About aytmatov: <http://www.britannica.com/eb/article-9011518/chingiz-aytmatov>
3. Aytmatov, chingiz. Stories., moscow: 1976. . Н/б, 8.5" x 5.5", 223pp. Text in

russian

4. Aytmatov, Chingiz." Encyclop dia britannica. 2006. Encyclop dia britannica premium service. 26 aug. 2006
5. <<http://www.britannica.com/eb/article-9011518>>
6. Айтматов Чингиз. In Encyclop dia Britannica. Retrieved August 26, 2006, from Encyclop dia Britannica Premium Service: <http://www.britannica.com/eb/article-9011518>
7. Contribution of Bashiri working papers to an understanding of the works of Chingiz Aitmatov, on: <http://www.iles.umn.edu/faculty/bashiri/aitmatov/jamila.html>

128

Теодор В. Адорно

1. Theodor w. Adorno. «Perennial fashion – jazz». Prisms. Boston: mit press. 1981. Pp. 129-131.
2. Aesthetic theory (1970), trans. R. Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
3. Against epistemology: a metacritique; studies in Husserl and the Phenomenological Antinomies (1956), trans. W. Domingo, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.
4. The authoritarian personality, t. W. Adorno, et al., New York: Harper & Brothers, 1950.
5. Beethoven: The philosophy of music; fragments and texts (1993), ed. R. Tiedemann, trans. E. Jephcott, cambridge: polity press, 1998.
6. <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/#1>

Робин Дэнселоу

1. Robin Denselow, 'I was spat at and called a traitor' , Khaled's mix of african dance music and Western pop made him a star - and won him enemies back home in algeria. He talks to Robin Denselow, wednesday august 25, 2004
2. When the music's over: the story of political pop by robin denselow
3. Khalid's photo: <http://i-cias.com/cgi-bin/eo-direct.pl?khaled.htm>
4. <http://news.bbc.co.uk/1/low/programmes/newsnight/3094345.stm>
5. www.maroc.net/newrc/sb/khaled.htmwww.
6. ethnic.ru/musician.php?vol=khalid

МУЗЫКА, ТАНЕЦ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Эта глава посвящена проблемам музыки и танца как художественным способам выражения состояния человека. Существуют ли эти явления отдельно от нашей повседневной жизни, и мы замечаем их только во время особых культурных событий, или они являются существенными аспектами обычной социальной и индивидуальной жизни? Эти и многие другие вопросы будут обсуждаться в этой главе, содержащей богатый материал о разнообразии мира, в котором мы живем. Разное мнение существует о связи музыки с состоянием человека. Индийский мыслитель Инайят Хан писал, что музыка не служит только увеселению, но представляет собой гармонию, присутствующую во всем мире и в человеческой душе. Кроме того, добавляет он, музыка стоит выше всех других явлений и даже выше религии, потому что она с легкостью соединяет людей с их корнями, истоками.

В этой главе вам будут представлены фильм, тексты, в которых рассказываются истории жизни музыкантов, а также теоретические материалы о музыке и танце Центральной Азии. Музыка и человеческое состояние, представленные в фильме «Мистический Иран», демонстрируют различные мужские и женские формы суфийского «**зикра**» - выражения мистического состояния человека в горных курдских районах Ирана. Мы можем сравнить эти и другие танцы и определить сходства и различия в подходах к выражению состояния человека: эстетическом, мирском, духовном и мистическом. Тема духовного танца и пения будет продолжена на теоретическом уровне в других этномузыкальных исследованиях и дискуссиях в аудитории. Но только ли в «**зикре**» допускается танец? Как показывают другие материалы курса, музыка и драма используются также в других религиозных церемониях мусульман, например, в «**тазийя**» в Иране.

Далее обсуждаются вопросы связи танца с социально-политическими, культурными теориями: способствуют ли общество и культура развитию музыки и танца или ограничивают их. В этой главе содержатся материалы социологического исследования Вирджинии Даниелсон о роли женщин-певиц в Каире в 1920-х годах, в которых подвергает сомнению распространенное мнение о том, что женщины-певицы, работавшие в развлекательном бизнесе с 1850 по 1930 годы, были иностранками и немусульманками. Эта статья включает вопросы гендера, супружества, классовой принадлежности и социальных прослоек, карьеры и финансового состояния женщин, рассказывает об их соревновании с мужчинами, их борьбе за равенство, а также и об их усилиях стать выше и лучше в глазах общества. Три последних текста посвящены популярной музыке: один текст об

Зикр -

букв. «поминание», мантра, произнесение вслух молитв и божественных имен; у суфиев – это и название определенного упражнения

Тазийя -

вид музыкальной драмы в Иране

Элвисе Пресли, который помог трансформировать **рок-н-ролл** из незначительного музыкального новшества в международное явление; второй - об Ахмаде Захире, афганской звезде эстрады 70-х годов, которого называли афганским Элвисом. Обсуждаются здесь также более широкие темы, например, роль музыки в установлении новой идентичности в Центральной Азии и др.

Эта глава вызовет много вопросов и одним из них может быть вопрос о том, имеет ли музыка и танец национальные, расовые, половые или другие различия и ограничения, какие стремления человека и человечества в целом выражает она?



Рок-н-ролл (rock and roll, букв. – качайся и крутись) -
современный американский бальный танец

ХАЗРАТ ИНАЙЯТ ХАН

131

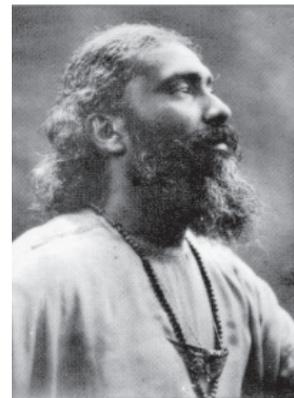
В этом тексте мы поговорим о философии музыки, о религии и о духе музыки. Философская и религиозная мысль занимают значительное место в жизни общества, и духовная жизнь не может обойтись без убеждения и веры. Религиозные ритуалы обладают огромной воздействующей силой во многом благодаря их проникновенности, которая достигается мелодичностью и звучностью молитв. Поэтому молитвы во всех религиях имеют музыкальный формат или сопровождаются музыкой.

Хазрат Инайят Хан был индийским учителем-суфием, основателем «Суфийского западного ордена». Он происходил из мусульманской семьи, но при этом придерживался суфийской точки зрения о том, что у всякой религии есть свои ценности и место в эволюции человека. Инайят родился в семье музыкантов в 1882 году. Его дед был известным музыкантом, который изобрел нотную систему для индийской классической музыки и основал в городе Барода музыкальную школу, которая существует и поныне. Его отец был также музыкантом, и мальчик рос в атмосфере огромной любви к музыке.

В 1910 году Инайят покинул Индию и начал читать лекции и выступать с концертами сначала в США, а потом и в Европе. Он был неотомимым и необыкновенно талантливым человеком - учителем, писателем и лектором, организовавшим свою школу во Франции, в которой обучалась группа его последователей и учеников. Напряженный график работы подорвал его здоровье, и в 1926 году Хазрат Инайят Хан вернулся к себе на Родину, в Индию. Он хотел отдохнуть и заняться медитацией, но когда к нему обратились с просьбой о чтении лекции, согласился. Инайят Хан умер в Нью-Дели в 1927 году. Его сын Вилает Хан, скончавшийся в 2004 г., продолжил дело отца по распространению суфийского учения на Западе.

В отрывке, представленном вашему вниманию, рассматривается вопрос о роли музыки в человеческом мире, в его мировоззрении, в религиозном процессе. В суфизме, например (мистическом направлении ислама) - музыка выступает одним из основных способов постижения религиозного состояния.

После прочтения текста подумайте над следующими вопросами: как и каким образом музыка воздействует на мир человека, на его религиозное состояние? Как религия использует музыку? Что такое «духовная музыка»? В творчестве каких профессиональных композиторов она присутствует? В чем заключается «магия» музыки?



МУЗЫКА

ГЛАВА 1

МУЗЫКА — слово, используемое нами в повседневном языке, - есть не что иное, как изображение нашего Возлюбленного. Именно потому, что музыка - это изображение нашего Возлюбленного, мы так любим ее. Но вопрос состоит в том, что есть наш Возлюбленный и где находится наш Возлюбленный? Наш Возлюбленный — это то, что является нашим источником и нашей целью; и то, что мы видим от нашего Возлюбленного своими физическими глазами — это красота, которая предстает перед нами; а та часть нашего Возлюбленного, что не проявляется перед нашими глазами, есть внутренняя форма красоты, посредством которой наш Возлюбленный говорит с нами. Если бы мы только слышали голос

красоты, которая привлекает нас в любых формах, то мы бы обнаружили, что в каждом аспекте она говорит нам, что за всем проявлением стоит совершенный Дух — дух мудрости.

Что мы видим как главное выражение жизни в красоте, проявленной перед нами? Это движение. В линии, в цвете, в смене времен года, во вздымании и падении волн, в ветре, в буре, — во всей красоте природы существует постоянное движение. Именно это движение вызывает день и ночь, смену времен года, и это движение дает нам понимание того, что мы называем временем. Иначе времени не было бы, поскольку на самом деле существует только вечность; и это учит нас тому, что все, что мы любим и чем восхищаемся, наблюдаем и постигаем, есть жизнь, скрытая за этим, и эта жизнь есть наше бытие.

Только благодаря нашей ограниченности мы не можем видеть полное бытие Бога; но все, что мы любим в цвете, линии, форме или личности, принадлежит этой реальной красоте, Возлюбленному всего. И когда мы проследим, что привлекает нас в этой красоте, которую мы видим во всех формах, то обнаружим, что это движение красоты; другими словами, — музыка.

Все формы природы, например, цветы, сформированы и раскрашены в совершенстве; планеты и звезды, земля, — все дает идею гармонии, музыки. Вся природа дышит, не только живые создания, но вся природа; и это только наша склонность к сравнению того, что для нас является живым, с тем, что нам не кажется столь живым, заставляет нас забыть, что все вещи и существа живут одной совершенной жизнью. И знак жизни, даваемый этой живой красотой, есть музыка.

Что заставляет душу поэта танцевать? Музыка. Что заставляет художника рисовать прекрасные картины, музыканта петь прекрасные песни? Вдохновение, которое дает красота. Поэтому Суфий зовет эту красоту «Саки», что означает «Божественный Податель» — тот, кто всем дает вино жизни. Что есть вино Суфия? Красота; в форме, в линии, в цвете, в воображении, в чувстве, в образе действий, — во всем он видит одну красоту. Все эти различные формы суть части духа красоты, который является жизнью за ними, постоянным благословением. Подобно тому, что мы зовем музыкой в повседневной жизни, для меня архитектура — это музыка, садоводство — это музыка, фермерство — это музыка, рисование — это музыка, поэзия — это музыка. Во всех занятиях жизни, где красота является вдохновением, где изливается божественное вино, существует музыка.

Но среди различных искусств музыкальное искусство считается особо божественным, потому что оно является в миниатюре точной копией закона, действующего во всей вселенной. Например, если мы будем изучать себя, то обнаружим, что удары пульса и сердца, вдохи и выдохи дыхания, — все это работает в ритме. Жизнь зависит от ритмической работы всего механизма тела. Дыхание проявляется как голос, как слово, как звук; и этот звук постоянно слышим, звук вовне и звук внутри нас самих. Это музыка; это показывает, что существует музыка как снаружи, так и внутри нас. Музыка вдохновляет не только душу великого музыканта, но и каждое дитя, которое как только приходит в мир, начинает двигать своими маленькими ручками и ножками в ритме музыки. Поэтому не будет преувеличением сказать, что музыка есть язык красоты Единого, в которого влюблена каждая живая душа. И когда кто-то ясно представляет это себе и осознает совершенство всей красоты как Бога, нашего Возлюбленного, то он понимает, почему именно музыка, которую мы переживаем в искусстве и во всей вселенной, должна называться Божественным Искусством.

В мире многие понимают музыку как источник развлечения, времяпрепровождения,

дения, а музыканта как затейника. Хотя нет никого, кто бы, живя в этом мире, думая и чувствуя, не считал бы музыку самым священным из всех искусств, потому что фактически то, о чем искусство живописи не может говорить ясно, поэзия объясняет словами; но то, что даже поэт находит трудным для выражения в поэзии, выражается в музыке. Этим я хочу сказать, что музыка не только превышает искусства и поэзии, но, фактически, музыка выше религии, поскольку музыка поднимает душу человека даже выше, чем так называемые внешние формы религии.

Это не следует понимать так, будто музыка может занять место религии; поскольку каждая душа необязательно настроена на ту высоту тона, где она может действительно получить пользу от музыки, а также любая музыка не обязательно столь высока, чтобы возвысить человека, который слушает ее, сильнее, чем это сделает религия. Однако для тех, кто следует по пути внутренней веры, музыка является существенной для духовного развития. Причина этого заключается в том, что душа, ищущая духовного развития, находится в поисках бесформенного Бога. Без сомнения, искусство действует возвышающе, но оно в то же время содержит форму; поэзия содержит слова, имена, предполагающие форму; но только музыка, при всей своей красоте, силе, очаровании, может вознести душу над пределами формы.

Именно поэтому в древние времена величайшие пророки были великими музыкантами. Например, среди индусских пророков можно найти Нараду, который одновременно был и музыкантом; Шиву, Богоподобного пророка, изобретателя священной вины; Кришну, который всегда изображается с флейтой. Также существует хорошо известная легенда из жизни Моисея, которая рассказывает о том, что Моисей услышал божественное повеление на горе Синай в словах *Musike* — «Моисей, внимли»; а откровение, снизошедшее на него, состояло из тона и ритма, и он назвал его тем же самым именем: Музыка; а такие слова как «Music» и «Musike», произошли от того же слова. Песни и стихи Давида были известны на протяжении веков; его послание было дано в форме музыки. Орфей из греческих мифов, знающий тайну тона и ритма, с помощью этого знания имел власть над скрытыми силами природы. Индусская богиня красоты и знания **Сарасвати** всегда изображается с виной. О чем это говорит? Это говорит о том, что вся гармония имеет свою сущность в музыке.

Но кроме естественного очарования, которым обладает музыка, она также имеет магические чары, которые можно испытать даже сейчас. Кажется, что человеческая раса потеряла большую часть древней науки магии, но если и осталось что-нибудь, то это музыка. Музыка, помимо силы, есть опьянение. Если она опьяняет тех, кто слушает, то насколько же сильнее она опьяняет тех, кто играет или поет сам! И насколько еще более мощно она опьяняет тех, кто коснулся совершенства музыки и медитировал над ним годы и годы! Она дает им гораздо большую радость и восторг, чем радость, испытываемая королем от

Сарасвати (санскр.) -
богиня, покровительница
искусств

восседания на троне.

По мнению мыслителей Востока, существует пять различных «опьянений»: опьянение красотой, молодостью и силой; затем - опьянение благосостоянием; третье — опьянение властью, приказами, силой управления; также существует четвертое опьянение, это опьянение обучением, знанием. Но все эти четыре вида опьянения меркнут, подобно звездам перед солнцем, в присутствии опьянения музыкой. Потому что оно затрагивает глубочайшие части человеческого существа. Музыка проникает дальше, чем может проникнуть любое другое впечатление внешнего мира. И красота музыки заключается в том, что она является как источником творения, так и средством поглощения его. Другими словами, музыкой был создан мир, и с помощью музыки он возвращается снова к источнику, создавшему его. В научном и материальном мире мы видим похожий пример. Прежде чем машина или механизм начнут двигаться, сначала они производят шум. Мы слышим звук, а затем видим движение — будь то корабль, самолет или автомобиль. В этом заключается мистицизм звука. Прежде чем ребенок сможет восхищаться цветом или формой, он наслаждается звуком. И если есть какое-либо искусство, которое может порадовать стариков, так это музыка. Если есть какое-либо искусство, которое может наполнить молодых жизнью и энтузиазмом, чувствами и страстью, так это музыка. И в то же время она есть что-то, что дает человеку ту силу, мощь действия, которая заставляет солдат маршировать под удары барабана и звуки трубы. В преданиях прошлого говорится, что в «судный день» будут звучать звуки труб перед тем, как придет «конец света». Это показывает, что музыка связана с началом творения, с его продолжением и с его концом. **Мистики** всех веков больше всего любили музыку. Почти во всех кругах внутреннего культа в любой части света музыка была центром культа или церемонии. И те, кто достигает этого совершенного покоя, называемого **Нирваной**, или на языке индусов - Самадхи, делает это намного легче с помощью музыки. Поэтому Суфии, особенно в школе Чиштия, с древних времен принимали музыку как источник медитации; и, медитируя таким образом, они получали гораздо больше пользы от нее, чем те, кто медитировал без помощи музыки. Эффект, который они испытывали, - это раскрытие души, интуитивных способностей; их сердце, можно сказать, открывалось для всей красоты, которая есть внутри и снаружи, возвышая их и в то же время принося им то совершенство, которого жаждет каждая душа.

ИСТОЧНИК: Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. Сборник. – М.: Сфера, 1997. – С. 97-102.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Каков дух музыки, по Инайят Хану? Чем интерпретация духа музыки философа-мистика отличается от интерпретации ученого?
2. Есть ли в музыке то, что представляет угрозу для общины или политики?
3. Почему музыка считается наилучшей формой искусства для понимания Бога?
4. Почему Инайят Хан ставит музыку выше изобразительного искусства, поэзии и религии?
5. Какие формы «опьянения» существуют на Востоке? Почему «опьянение»

Мистик - человек, верующий в сверхъестественное, божественное, таинственное

Нирвана (санскр.) - буквально «угасание», развитие, вечное блаженство, угасание осознания отдельности существования; у суфиев – осуществление свободы души

музыкой является наивысшей формой? Почему, по Инайят Хану, медитация с помощью музыки отличается от медитации без нее? Что это за состояние?

6. Каковы преимущества музыки в отражении человеческих эмоций по сравнению с другими видами искусства? Существуют ли, по-вашему мнению, связи между пророчеством и созданием музыки, о которых говорится в тексте?
7. Согласны ли вы со словами: «Кажется, что человеческая раса потеряла большую часть древней науки магии, но если и осталось здесь что-нибудь, то это - музыка»? Прокомментируйте слова философа-мистика: «Музыкой был создан мир, и с помощью музыки он возвращается снова к источнику, создавшему его». Согласны ли вы, как слушатель, с интерпретацией «тайны звука», предлагаемой автором?
8. Есть ли что-то общее между концепциями музыки, предложенными Львом Выготским, Теодором Адорно и Инайят Ханом?
9. Может ли суфийская музыка быть различной в различных частях света?
10. Можем ли мы рассматривать музыку как один из компонентов религии в Центральной Азии?



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «МИСТИЧЕСКИЙ ИРАН»

МИСТИЧЕСКИЙ ИРАН - НЕВЕДОМЫЙ МИР

Фильм Арианы Фаршад. Производство «Ариана Фаршад» в сотрудничестве с Cinema Development Center Distributor: Planet Pictures, Ltd.; DVD. Продолжительность - 60 мин.

Этот фильм был создан на основе оригинальных полевых материалов о сохранившихся традициях культовой церемонии на протяжении иранской истории. Зрители присоединятся к создателю фильма Ариане Фаршад во время ее чарующей поездки по родному Ирану, начинающейся с женской палаты большой мечети, ведущей к пещерному храму на земле Заратуштры, и завершающейся священным танцем дервишей Курдистана. Зрители узнают о религиозных церемониях и увидят места, никогда не виданные прежде. Фильм позволяет сравнить две формы суфийского танца – зикр (мужского и женского) и определить сходства и различия в подходах к изображению состояний человека: мирскому, духовному, мистическому и так далее. События и эпизоды фильма демонстрируют различные формы музыки, передающей различные состояния человека, показывают связи с современной социальной жизнью в Центральной Азии.

Вот некоторые вопросы, которые вам предлагаются для обсуждения после просмотра фильма:

- Почему такие уникальные традиции, как обряды зороастризма и суфийский кадирийский зикр, сохраняются в Иране? А существуют ли они в Центральной Азии?
- Как объяснить силу внутренней жизни и индивидуальных убеждений?
- Какова связь между природой человека и музыкальным исполнением?

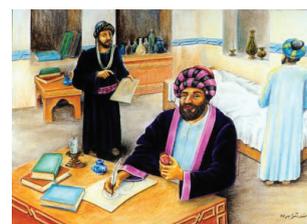
Напишите эссе о роли музыки в духовной жизни людей.



ТАЗИЙЯ - СЦЕНА ИЗ ЭПОХИ КАДЖАРА

ИХВАН УС-САФА (ПОСЛАНИЯ «БРАТЬЕВ ЧИСТОТЫ») О МУЗЫКЕ

Давайте продолжим обсуждение вопроса о связи между музыкой и состоянием человека с точки зрения науки и исламских мыслителей-энциклопедистов эпохи Мусульманского Ренессанса в X веке. Во время подъема мусульманской культуры многие мыслители осознавали роль и значение музыки в духовной жизни общества, ее повсеместное применение во всех сферах деятельности. Мы могли бы привести несколько текстов по данной проблеме, написанных такими выдающимися мусульманскими мыслителями, как аль-Фараби, Навои, Абдурахман Джами и др., однако остановились на тексте Ихван ус-Сафа («Братья Чистоты»), так как он является не сложным для восприятия. Рассматривая в своем трактате природу и предназначение музыки, «Братья чистоты» показывают наличие тесной связи между человеческим состоянием, деятельностью и музыкой. Ихван ус-Сафа - полускрытое научно-философское сообщество, возникшее в Басре в середине 10 в. Труды Ихван ус-Сафа под названием «Послания “Братьев чистоты”», изданные в объеме 12 томов (Бейрут, 1957, 1991), охватывают все актуальные для своего времени аспекты научных, философских, религиозных и социально-политических проблем. Немало трудов “Братья” посвятили проблемам искусства и литературы, популяризации науки. В чем же они видят суть музыки?



МУСУЛЬМАНСКИЕ УЧЕНЫЕ

О МУЗЫКЕ. ТРАКТАТ ПЯТЫЙ. ИЗ ОБЛАСТИ МАТЕМАТИКИ.

...Музыка – это звуки и тоны, которые в душах производят эффект... В этом случае под влиянием мелодии и звуков человек, занимающийся изнурительной производственной работой, подбадривается, и растет его производительность... Она (музыкальная мелодия) используется в боевых действиях и битвах, особенно - когда вместе с ней поются специальные песенные напевы, посвященные воинам и восхвалению их ратных подвигов...

Это свидетельствует о том, что музыка может являться причиной поднятия народа на войну и битву между племенами арабов на довольно долгое время. Из сказанного понятно, что музыка вызывает у людей чувство скрытой злости и способность привести в движение тихие и спокойные души, зажечь у них огонь ярости, и говорит о том, что музыка сеет в сердцах людей злость и возбуждение душ, зажигает в них огонь ненависти, побуждая к убийству двоюродных братьев, близких и родственников...

Но звуки музыки, её тональность и мелодия способствуют тому, чтобы успокоить человека: проходит ненависть, вражда между людьми, восстанавливается мир, согласие и единодушие между людьми.

В связи с этим рассказывают, что на какое-то пиршество прибыло двое разгневанных мужчин, давно враждовавших между собою, затаивших злобу друг против друга. Под воздействием выпитого вина в них разыгралась ярость, и каждый решил убить противника. Но вот, настроив инструмент, заиграл музыкант (а он был искусен в своей профессии), и полилась мягкая, успокаивающая мелодия; соперники

замерли, прислушались к ней; музыкант продолжал играть до тех пор, пока гнев мужчин не прошёл. И вот они уже встали и, обняв друг друга, помирились.

Под воздействием мелодий и музыкальных тонов души переходят от одного состояния к другому: радость уступает место печали, задор сменяется кроткостью и т.д. По этому поводу рассказывают, что однажды группа искусных мастеров собралась в доме одного влиятельного правителя. Учитывая профессиональное мастерство музыкантов, он одарил каждого из них по достоинству. Вдруг зашел к ним человек, жалкого на вид положения, в ветхой одежде. Хозяин дома посадил его на возвышение, что вызвало недоумение присутствующих, недовольство. Правитель, чтобы смягчить обстановку, успокоить гостей, попросил нового гостя как-то проявить себя, показать, на что тот способен. Незнакомец достал находившиеся при нём деревянные бруски, соединил их, и получился при этом музыкальный инструмент. Натянув на него струны, он заиграл. На лицах присутствующих на собрании проявилось удовольствие, гости развеселились. Затем он заново настроил инструмент и сыграл мелодию, нежность которой опечалила души людей и довела их до слез; затем он еще раз, заново настроив инструмент, сыграл очередную мелодию, и в комнате наступило умиротворение, тишь - словно музыкант всех усыпил. А музыкант вышел, и до сих пор нет никакого известия о нем.

Все вышеупомянутое свидетельствует о том, что музыкальное искусство обладает различными формами воздействия на души слушателей, подобно влиянию искусства ремесленника на материал, сила воздействия его беспредельна, не исключая и Адама - первого человека. Музыка воздействует даже на животных и на растения. Главным доказательством того, что музыка имеет влияние на души, является факт ее использования людьми при радости и ликования на свадьбах, угощениях и банкетах, или во время печали, грусти, несчастья и траура, или в молитвенных домах и в праздничные дни; на базарах и в жилищах, во время путешествий и в оседлой жизни, при отдыхе и усталости, на собраниях правителей и в домах подданных. Применяют музыку мужчины и женщины, дети и старики, ученые и неучи, ремесленники и торговцы и все остальные слои населения.

Знай, о мой брат (да поможет тебе Аллах!), что различные виды искусства создают мудрые люди, а народ знакомится с их произведениями, становится умнее, и это передаётся из поколения в поколение - от мудрецов к простым людям, от учёных к ученикам и от учителей к учащимся. И музыкальное искусство не является исключением, оно живёт в обычаях и традициях народа, и народ, подобно другим видам искусства, применяет музыку в своих житейских делах, соответственно целям своей жизни. Используется музыка и богослужителями в храмах при чтении молитвы, жертвоприношениях, просьбах и оплакивании - подобно тому, как это сделал Давид (да будет мир над ним!) при чтении псалмов; музыку теперь используют христиане в своих церквах и мусульмане в своих мечетях в форме приятного музыкального тона и мелодии. Все это выполняется для успокоения души человека, покорности и благоговения, следования повелениям и заповедям Всевышнего с соблюдением религиозных норм.

И знай, о мой брат (да поможет тебе Аллах и милость его!), что одной из причин установления религиозных законов и использования лучших преданий является то, что мудрые люди считают правление небесных звезд мотивом счастья и несчастья, и соотносимы с изменениями законов жизни - с её тяжёлой, горькой долей либо, наоборот, с её радостями и материальным благополучием; небеса - они приносят нам изобилие, они же являются причиной голода и самых страшных болезней - чумы и холеры, порождают жестокость и зло в каждом

отдельном человеке и в целых народах, - и всё это вместе взятое отражается в событиях дней, времён и целых эпох.

Когда религиозным служителям это становится очевидным, они изворачиваются, ищут пути спасения от того или иного зла, считая, что заслужили прощение. Но напрасно! Ни пост, ни молитва, ни жертвоприношение, ни потоки слёз не могут защитить их от божественного возмездия, потому что поклонение Аллаху Всевышнему (хвала ему!) сочеталось у них с желанием жить в своё удовольствие. Звёзды, несущие бедствия и несчастия по велению Всемогущего, наказывают таких служителей за пороки, за недобрые мысли и дела.

Мудрецы же не были скептиками, так как вера их в Аллаха была чистосердечна, благонамеренна, а покаяние и повинность перед ним - искренни. Они просили повелителя защитить их от порочных желаний, снять с них путы страсти, одержимость ими, просят, чтобы Аллах принял их покаяние, помиловал, признал их чистосердечность и вознаградил их. Святые эти во время молитв, восхваления Бога и чтения религиозных стихов употребляли музыкальные напевы, называемые «ал-мухзин» [«печаль»]. Когда слышишь эти напевы, ощущаешь, что они затрагивают человеческие души и увлажняют глаза; души охватывает раскаяние за прежние поступки, возникает чувство вины и плоть освобождается от желания совершить что-либо греховное, пробуждается совесть. Все эти причины, всё это и явилось мотивом для создания того музыкального искусства, которое слышится в храмах во время утренних и вечерних молитв, обрядов и различных ритуалов.

Они же (мудрецы) создали и ряд других мелодий, которые применяются в самых различных жизненных случаях. Это:

- «ал-мушаджа» [«подбадривающий»]. Ее использовали командующие армиями в боях и битвах. Она придает храбрость и решительность душам тех, кто идёт в бой;

- мелодию для лечения болезней, которая помогала больным, когда применялся гипноз для уменьшения мучений больного и ослабления боли;

- была ими создана и мелодия, которая применяется во время скорби, печали
- траурная мелодия. Она утешает душу и смягчает боль скорбящего, успокаивает его;

- и мелодию, которая применяется во время каторжных работ и изнурительной ремесленной деятельности, она также используется носильщиками, строителями, мореплавателями. Эта мелодия снимает напряжение во время их труда и усталость души;

- и мелодию, используемую во время радости, удовольствия, ликования на свадьбах и пиршествах, которую в наше время активно применяют;

- и мелодию, применяемую и по отношению к животным. Например, в тех случаях, когда по степи идёт караван; эта музыка включается в темное время суток для подбадривания верблюдов: под неё верблюды идут бодрее, так, словно поклажа, которую они несут, стала намного легче. Используется эта музыка и

пастухами овец и коров, и табунщиками лошадей: они насвистывают её для того, чтобы животные, напившись воды, быстрее выходили из реки или какого-либо водохранилища и сбивались в стадо. Используется эта мелодия и при доении коров. А охотники за антилопами, рябчиками, куропатками и другими птицами во время ночной охоты используют такую мелодию для их приманки;

- женщины напевают своим детям мелодию, которая успокаивает детей, останавливает их плач и усыпляет, - колыбельную песню.

Ранее мы уже упомянули о том, что музыкальное искусство воздействует на каждого человека и животное, кроме тех, разумеется, кто лишён слуха. Музыка несёт в себе этот **сакральный** оттенок и он воздействует на святые души так же, как ремесла меняют структуру материи.

Подытожив сказанное, отметим: музыка – это звуки и пение, музыкант – певец, оркестр – музыкальные инструменты, пение – создание мелодии голосом и вибрация звуков в воздухе, - это некое столкновение материй, - испытывающих сопротивление по отношению друг к другу, о чём упомянуто в трактате «Чувство и чувствительное».

Что касается способов слышания звуков, прежде всего, знай, о мой брат, что звуки бывают двух типов: живые и неживые. Неживые звуки, в свою очередь, тоже делятся два типа: естественный и инструментальный. Естественный – это звуки камня, железа, дерева, грома, ветра и других тел, не имеющих дух; они из состава неорганических веществ. Инструментальный – это звуки барабана, трубы (бук), дудки (замр), струнных инструментов и прочих других. Живые звуки также подразделяются на два типа: смысловой и несмысловой. Несмысловые звуки - это голоса животных, не обладающих даром речи, а смысловые звуки – это голоса людей. И смысловых звуков два вида: функциональный и нефункциональный. К нефункциональному относятся: смех, плач, крик, одним словом, - любой звук, не имеющий правил произношения, а функциональный – это слова и фразы, построенные с учетом правил связывания слов и правил произношения. Каждый из этих звуков, подчеркнём ещё раз, является отражением удара в воздухе, образующимся от столкновения материальных тел. И это потому, что воздух, обладая сопротивлением и скоростью, но не имея твёрдой основы, пронизывается звуковым эффектом движения. Если одно тело сталкивается с другим, то воздух, проскальзывая через середину, устремляется вперед и совершает колебательное движение по всем сторонам. От его движения образуется кругообразная форма, и она расширяется подобно тому, как расширяется бутылка от надувания стекла. Каждый раз, когда расширяется форма, уменьшается ее движение и колебание, вплоть до приобретения покоя и прекращения движения.

Знай, что у каждого звука есть **модуляция** и духовный образ, который противоположен другому звуку. И воздух, благодаря сущности и нежности своих элементов, сохраняет каждый звук сообразно с его образом и свойством, чтобы звуки не смешивались между собой. В воздухе, таким образом, звук доходит до максимальной силы и, вливаясь в слуховые органы, достигает передней части головного мозга и здесь отражается в нашем сознании. И это есть предопределение Всемогущего и Всемудрого, который одарил нас слухом, видением и умом в достаточном для человека количестве; и потому мы благодарны богу, выражаем Ему свою признательность.

Итак, мы закончили объяснение сущности звуков, способов передвижения воздуха и постижения той силы звука, которую улавливает передняя часть головного мозга.

Сакральный -
священный

Модуляция -

- 1) переход из одной тональности в другую;
- 2) переливы, изменения высоты и окраски голоса, придающие выразительность речи

... Одной из целей нашего трактата является разъяснение сути музыки. Она есть плод раздумий и переживаний её сочинителя, его мотивов и мелодий, формирующих напев. Любая музыка или ритм мелодии образуются от последовательных движений, между которыми существуют поочередные паузы. Что же понимается под терминами «движение» и «пауза»? Движение - это поочерёдность небольших отрезков мелодии, от одной из них к другой во времени, а его антоним – пауза: это показатель прерывистости движения. Движение бывает двух видов: быстрое и медленное. Отличие быстрого движения от медленного определяется тем, что количество звуков, их длина укладывается в более короткий промежуток времени. Пауза же – это остановка двигающейся мелодии на какое-то время, когда, не делая бы паузы, в её промежуток можно было выполнить какое-либо движение.

Поскольку мы завершили объяснение того, что следовало, теперь поясним следующее. Звуки по форме выражения делятся на восемь видов, состоящих из пар, где каждая из них противоположна друг другу, но созвучны между собой. Звуки бывают сильные, слабые, быстрые, медленные, мягкие и грубые, громкие и тихие. Примером больших и маленьких звуков, прибавленных друг к другу, могут служить звуки барабанов. Если к звукам барабанов для сопровождения процессий, требующих негромких ударов, прибавить звуки барабанов другого вида, то в сравнении с ними вторые звучат более мощно. Так, например, если звуки кууса сопровождать ударами больших барабанов, то по сравнению с ними первые звучат слабее. И наоборот, сопоставление ударов грома и молнии намного мощнее ударов того же большого барабана. Куус – это огромный барабан, звуки которого слышны с дальних расстояний, - он используется в пограничных областях Хорасана для возвещения о мобилизации военных. Есть и другие, сильные, более мощные инструменты, и их звуки сливаются, сочетаются между собой.

Мы часто слышим очень короткие, непродолжительные удары во времени. Их издают, например, удары небольших молотков - кузнечных и других видов, а также звуки ударов молотильщиков риса и тех, кто обжигает гипс.

И знай, о брат (да поможет тебе Аллах!), что душевное состояние людей и натура животных совершенно различны. Каждой человеческой природе и его натуре присущи соответствующие музыкальные мелодии и благоприятные напевы, количество которых известно только Всевышнему. Аргументом в пользу истинности и верности сказанного и описанного нами является то, что в культуре отдельно взятой нации можно найти какие-то напевы и мелодии, которые доставляют этой нации наслаждение и удовольствие, но которые могут не восхищать представителей других народов. Таким же образом и среди людей одной нации есть те, которые получают удовольствие от напевов и мелодий, в противовес другим, которым те же напевы не нравятся. В то же время бывает и так, что одна и та же мелодия в определённое время доставляет наслаждение, а в другое - вызывает **антипатию** и причиняет боль. Это объясняется настроением человека, его психическим состоянием в данный момент.

Антипатия -
чувство неприязни, нерасположения

Такое наблюдается и по отношению к еде, напитку, аромату, одежде, украшениям и красоте, оценка которых зависит от свойств темперамента, разновидностей природы, конституции тел, времени и места проживания.

И знай, о мой брат (да поможет тебе Аллах!), если бы не было у объектов небесных сфер звуков и мелодий, то обитатели земли не испытывали бы чувства радости, удовольствия, а всё это дают человеку органы слуха, без чего он, ясно, глухой. И такое его состояние равнозначно состоянию минералов, застывшей и неполноценной природе.

ИСТОЧНИК: Ихван ус-Сафа. Трактат пятый. Из области математики. О музыке.- Бейрут, 1991. - Т.1. - С. 184-237. Перевед (с арабского) ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова сущность музыки по Ихван ус-Сафа? Может ли музыка, по мнению Ихван ус-Сафа, передать состояние человека?
2. Может ли дух музыки изменить намерение человека, улучшить его характер и т.д.? Какую роль играет музыка в религии и отличаются ли ее функции от религиозных?
3. Какова первоначальная функция музыки в данном тексте? С чем связано разнообразие мелодий и звуков? Важны ли они для самовыражения композитора? Какое влияние они имеют на людей?
4. Могут ли человеческие эмоции быть отражены в музыке? Какую роль музыка играет в жизни общества?
5. Действительно ли у объектов небесных сфер есть свои звуки и мелодии? Если да, то как они влияют на людей? В чем вы видите различие и сходство между концепциями музыки, предложенными Инайят Ханом и Ихван ус-Сафа?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Что вы можете сказать о состоянии человека в музыке, прочитав дополнительные материалы о церемонии зикра, которую вы увидели в фильме об Иране?
2. Что могли бы ответить суфии из Индии и Пакистана, использующие музыку для морального очищения, радикальным традиционалистам из фильма «Рок-звезда и муллы», а также представителям различных экстремистских политических режимов, отрицательно относящихся к музыке и танцу?
3. Что вы думаете о роли мужчины и женщины в создании и исполнении музыки? Существует ли доминирование пола (мужского, женского) в искусстве народов Центральной Азии?

ВИРДЖИНИЯ ДАНИЕЛСОН. АРТИСТЫ И АНТРЕПРЕНЕРЫ: ЖЕНЩИНЫ-ПЕВИЦЫ В КАИРЕ В 1920-Х ГОДАХ

Теперь мы отправимся в Египет XIX–XX вв., чтобы найти свидетельства связи танца и музыки с состоянием человека. Этот текст является маленьким социологическим исследованием музыковеда из Чикаго Вирджинии Даниелсон (США), которая, используя документы и свидетельства, пишет о жизни известных музыкальных деятелей и их замечательной карьере, достигнутой благодаря слиянию их искусства с артистическим и творческим потенциалом. Несмотря на то, что её исследование богато фактическим материалом, его легко читать: оно написано как простая история. Статья Даниелсон рассказывает о мусульманских женщинах-певицах Каира конца XIX–начала XX века и их влиянии на развитие музыкальной культуры, на изменение их социально-экономического статуса. Автор показывает, как Умм Кульсум и другие люди из мира музыки помогли развивать популярную музыку и вносили свой вклад в развитие артистического мастерства тех, кто их окружал [См.: <http://www.press.uchicago.edu/cgi-bin/hfs.cgi/00/13255.ctf>].

Главное направление нашего обсуждения связано с такими проблемами, как музыка и гендер, совместимость профессий, роль мусульманских женщин-певиц в культурной жизни большого города в начале XX столетия. Автор утверждает, что нет национальных, этнических, религиозных ограничений, которые запрещают человеку выражать свои чувства через песни и танец. Так ли это?

ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Вопреки распространенному мнению, что женщины-певицы были иностранками или немусульманками, большинство женщин-певиц, выступавших в Каире между 1850 и 1930 годами, были коренными египтянками и большей частью мусульманками. Чаще они происходили из семей, в которых другие члены были также музыкантами или певцами, но это было необязательным условием. Почти все женщины, о которых мы будем рассказывать, родились в семьях низшего класса, и успех в шоу-бизнесе дал им возможность улучшить свое экономическое положение и в некоторой степени - социальное.

Многие из певиц, в конечном счете, выходили замуж. Сначала они выходили замуж за торговцев из родных кварталов. Позже, певицы нового поколения вступали в брак с людьми более высокого экономического положения: титулованными землевладельцами, врачами или юристами, одним словом, людьми, имевшими доходы выше среднего уровня. Некоторые из женщин разводились и вновь выходили замуж. Например, Мунира ал-Махдия неоднократно была замужем, по меньшей мере - пять раз; Ратиба Ахмад, как писал один журналист, установила рекорд по бракам и разводам – двадцать девять раз. Но большинство певиц были постоянны в браке и прожили всю жизнь с одним мужем.



ЕГИПЕТСКИЕ
ПИРАМИДЫ В ГИЗЕ

Явное безнравственное поведение певицы-звезды осуждалось обществом. Так, например, Бадиа Масабни имела нескольких любовников, что порицалось обществом. А Ратиба Ахмад, общительная и любящая развлечения певица, была наказана за пьянство и бесчинства, учиняемые в общественных местах, и вызвала даже презрение публики. Творчество этой яркой талантливой певицы ценилось зрителями, но от нее все-таки требовали соблюдения правил приличного поведения. Проституция же наблюдалась среди артистов более низкого социального уровня, так как она была для них единственным средством выживания, материального достатка.

Коммерческие концерты, даваемые в увеселительных заведениях, создавали много проблем для эстрадных исполнительниц: во время концертов, и это было известно зрителям, часто продавались алкогольные напитки, а сами зрители порою буянили. Такого не было на концертах в частных домах. В некоторых случаях певицы, поющие в мюзик-холлах или кафе, были обязаны общаться с клиентами и распивать с ними алкогольные напитки с клиентами. Тавхида, например, после долгих переговоров подписала контракт, в котором оговаривалось, что она не обязана сидеть с клиентами и пить более пяти рюмок коньяка за один вечер. Журналисты сообщали о случаях, когда некоторые из публики мешали исполнителям петь и требовали исполнения номеров только по их заказам. В 1922 году один обозреватель сообщил об инциденте на концерте начинающей тогда певицы Умм Кульсум. Она исполняла песню по просьбе зрителей, но тут «приятное пение молодой певицы» прервал «резкий голос» с балкона, приказывающий ей перестать петь эту песню и начать другую. Несмотря на протесты тех, кто заказал исполняемую в данный момент песню и обещания Умм Кульсум спеть и другую песню после того, как она закончит первую, группа на балконе начала кричать, свистеть и хлопать до тех пор, пока в кафе не наступил полный беспорядок, а публика стала расходиться. Раздались выкрики: «Да здравствуют зрители! Долой Умм Кульсум! Да здравствует «Это - ночь всей жизни» (первая песня), долой «Я не могу не любить» (вторая песня)» - и так до тех пор, пока не опустился занавес. И тогда вопли и крики слушателей только усилились. Позже, в том же месяце, Умм Кульсум неохотно исполняла песню «Вы обижаете меня, мой кузен», которую заказали, по мнению обозревателя, только для того, чтобы смутить ее: ее кузен, с которым она, как полагали, была обручена, был в это время одним из ее аккомпаниаторов.

А вот случай одного из выступлений Фатхии Ахмад в провинциальном городе Ал-Минуя в 1927 году; оно, выступление, было сорвано двумя местными проститутками, которые показывали «непристойные жесты» мужчинам на балконе. В 1930-х годах, когда уже сама руководила мюзик-холлом, Фатхия жаловалась, что в тот вечер пьяные посетители были просто несносны, а некоторые из танцовщиц шоу даже пьяны. И певица Асмахан часто вспоминала ужасные дни начала своей карьеры в мюзик-холле, жалуясь на поведение пьяных зрителей.

Хотя такие инциденты были редкими, подобное поведение аудитории приводило в отчаяние почти всех певиц, и надо было что-либо предпринимать, чтобы избежать скандальной ситуации. Обычно стратегия состояла в том, чтобы оградить аудиторию тесным кругом собственных сторонников, которые будут громко выражать одобрение певице и разрешать проблемы с клиентами, создающими их. Эти группы сторонников (известные как «суды») создавали новые проблемы, поскольку певицы требовали, чтобы их пропускали бесплатно, а это было нежелательным для владельцев кафе. Поведение этих помощников само по себе

было иногда неестественным и отвлекающим. Один из «судов» Фатхии Ахмад, например, растроганный ее исполнением, как сообщали, посылал «звучные воздушные поцелуи каждому из своих соседей по столу, а затем каждому, кого узнавал в зале».

Все исполнительницы хорошо зарабатывали. По самым скромным подсчётам, доход Умм Кульсум в 1926-27 годах составил более 5000 фунтов (\$25000), а Фатхии Ахмад - 2200 фунтов (\$11000). Женщины-певицы на концертах зарабатывали больше, чем актрисы или певицы в театре, и имели меньше расходов, потому что за косметику, а иногда и за костюмы платили состоятельные почитатели их талантов. При этом заработок женщин за концерты и записи был примерно равен заработку мужчин, а иногда и превышал его.

Женщины избирали карьеру на этом трудном поприще ради признания их артистического таланта, личной известности и благосостояния, которые, как они думали, смогут получить. Многие из них преуспели в достижении своих целей благодаря артистическому творческому потенциалу, хорошим деловым качествам. Певицы вносили свой вклад не только в развитие музыкального искусства, но и оказывали большое влияние на роль и положение женщины в египетском обществе.

Карьерный рост каждой певицы был совершенно индивидуальным; они были честолюбивы, много работали, и каждая вложила массу энергии и усилий в обеспечение своего артистического и коммерческого успеха. Они получали очень большие гонорары, и график их работы был очень жестким - потому они его чётко соблюдали. В курортные сезоны большинство из них работало по три и часто по пять ночей в неделю, выступая на сцене в течение трех – пяти часов, но ко всему успевали ещё давать интервью журналистам. А такие женщины, как Бадия Масабни и Мунира ал-Махдия, кроме концертов, имели свой бизнес - мюзик-холлы и театральные труппы. Летом большинство женщин путешествовали и планировали свою работу на следующий год. Они старались не исчезать из вида публики и в межсезонье.

Многие женщины-певицы сами распоряжались своей собственной карьерой и деньгами; иногда, спрашивая совета у других, они в большинстве своем сохраняли за собой право окончательного решения. Такие звезды, как Умм Кульсум и Бадия Масабни, стали компетентными деловыми людьми, грамотно и цепко ведущими переговоры, и завоевали репутацию певиц высокого класса. Женщины, звезды шоу-бизнеса, заранее открывали сберегательные счета в банках, многие вкладывали деньги в дома и другую недвижимость.

Певцы и певицы, так же как актеры, актрисы и танцовщицы, занимали относительно низкое социальное положение. Брак с представителями **элиты** был почти невозможен. Египетская феминистка Хада Шарави вначале даже отклонила предложение о размещении ее фотографий в тогдашнем театральном журнале «Ruz al-yu», из-за боязни, что ее могут принять за актрису. В обществе преобла-

Элита - наиболее видные представители какой-либо части общества

дали два взгляда на музыку: первый - мнение о том, что музыкальное искусство является бесполезной тратой времени. Когда Закария Ахмад, например, объявил о своем намерении писать музыку для театра, его отец сказал: «Что?! Ты сын образованных религиозных людей, и ты собираешься стать одним из тех, чья жизнь состоит из песенок типа: “О моя ночь, о мои глаза!”» Вторая точка зрения такова: эстрадные концерты, особенно коммерческие, ассоциировались с такими пороками, как проституция, пьянство, азартные игры, употребление наркотиков и недостойное поведение в обществе. Прецедентом для такого взгляда на людей искусства было то, что в районе Азбакия долгое время находились таверны и бордели, в которых публика создавала много проблем для исполнителей. Ухудшало ситуацию и присутствие иностранных солдат в Египте. Одиноким военным во время отпуска, имея солидные суммы денег, не отличались высокой нравственностью. Считалось, что их порочное поведение развращает египетскую молодежь.

В начале XX века песенное творчество женщины обычно ассоциировалось с легким развлечением. Их репертуар воспринимался как простоватый, отличающийся незамысловатыми текстами, в которых отсутствует серьезное поэтическое содержание и утонченная музыкальная композиция. Несмотря на то, что Лейн считал некоторых певиц образованными, часто предполагалось, что их квалификация по сравнению с коллегами-мужчинами гораздо ниже, и их творчество полностью игнорировали во время серьезных обсуждений певческого искусства. В книге о музыке, написанной в начале нового столетия, Камил ал-Хулаи полностью игнорирует женщин-певиц, подчеркивая их невежество в области пения, вокала. Считалось, что женщинам надлежит исполнять только песни жанра «тактука» (строфическая пьеса на разговорном арабском языке, связанная с кокетством или другими, обычно любовными, темами). Классическая **касыда** считалась исключительно мужским жанром - это было музыкальное утонченное исполнение литературного текста со ссылкой на арабскую литературу или на исторические и религиозные события. Иногда, правда, признавали, хотя и неохотно, что некоторые певицы овладели репертуаром сложных песен. Это были такие певицы, как Вадуда аль-Маньялавия, Сакина Хасан, аль-Ситт Нузха, аль-Хаджа аль-Суваисия, Асма аль-Кумсария и Мунира аль-Махдия, а наиболее известной из них была солистка Алмаз.

В результате своих достижений женщины, которые занимались коммерческой эстрадой, добились общественного уважения. Руководимые Умм Кульсум и Фатхией Ахмад, известные авалим, такие как Алмаз и религиозная певица Сакина Хасан, подняли престиж женщин-певиц и утвердили общественное мнение о них как об уважаемых личностях и квалифицированных артистах. В течение своей долгой карьеры Умм Кульсум демонстрировала достойное поведение, и сегодня считается, что именно она подняла общий уровень уважения к женщинам-певицам.

ИСТОЧНИК: Virginia Danielson. Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo in the 1920s / From Nikki R. Keddie and Beth Baron (eds.).- Women In Middle Eastern History: Shifting Boundaries In Sex And Gender. – New Haven: Yale University Press, 1991.- P. 301-304. Перевод ПАХЧ.

Касыда -

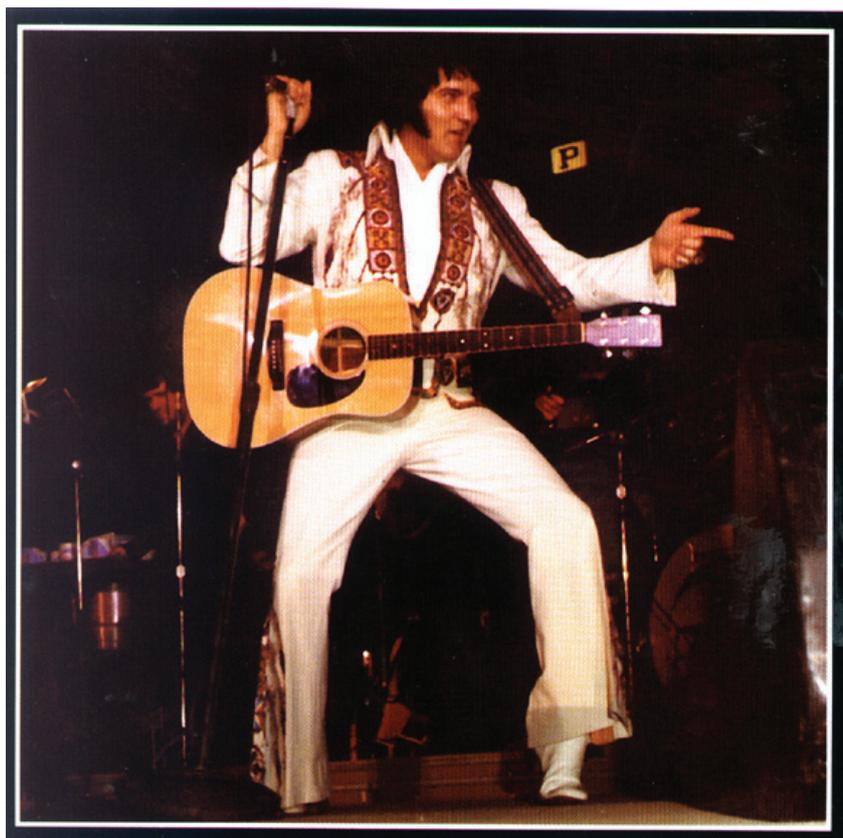
жанр восточной поэзии преимущественно панегирического содержания

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова основная идея текста Вирджинии Даниелсон? Какие доводы приводит автор для её подтверждения?
2. Что вы можете сказать о социальном происхождении каирских певиц в конце 19-го и начале 20-го столетия? Почему певицы из семей низшего класса имели большой успех во время каирских представлений?
3. Какие сложности возникали в личной и социальной жизни женщин-певиц, участвовавших в развлекательных представлениях в Каире? Как реагировали постоянные клиенты и обычная публика на выступления исполнительниц?
4. Какое влияние оказали женщины-певицы на формирование общественного мнения о роли женщины в Египте? Какие социально-экономические вопросы можно отметить в тексте о египетских женщинах-певицах?
5. Какова роль Умм Кульсум в формировании уважения к женщинам-певицам в Каире?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Найдите общие моменты в текстах Инайат Хана, Ихван ус-Сафа, Даниелсон, рассказывающих о музыке, которая отражает состояние человека.
2. Расскажите о музыке и танце в вашей стране и обществе, в котором вы живете.
3. Дайте письменный ответ на вопрос: «Что вы чувствуете и какое состояние у вас обычно возникает, когда вы слушаете музыку или видите танец?»
Меняется ли ваше настроение в зависимости от рода музыки?
4. Отражаются ли культурные, религиозные, социально-экономические различия в характере музыки и танца? Определяется ли это национальной принадлежностью?
5. Какова роль женщин в формировании общественного мнения на искусство в вашей стране?



МАЙКЛ Т. БЕРТРАН. ЗАБЫТЫЕ КОРНИ РОК-РЕВОЛЮЦИИ. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ, РОК И ЭЛВИС

Этот текст написан Майклом Т. Бертраном, преподавателем истории в Государственном университете штата Теннесси. Бертран занимается изучением жизни и творчества музыкальной рок-звезды – Элвиса Пресли. В своей книге «Жизненный путь, рок и Элвис» он исследует проблему возникновения рок-н-ролла в социальном и региональном контекстах. Нам важно обратить внимание на то, как Бертран связывает музыку с большими преобразованиями, которые проходили на Юге после Второй мировой войны. Он рассказывает о том, как забытые и безымянные мигранты-подростки из рабочих семей, в том числе и Элвис Пресли, восприняли негритянскую музыку и стиль и создали самобытную музыку для послевоенного городского окружения. Бертран утверждает, что «беспрецедентный доступ к афроамериканской культуре бросил вызов поколению Пресли в вопросе переоценки старых сегрегационных стереотипов [См.: <http://www.press.uillinois.edu/s05/bertrand.html>]; [См: биография: <http://music.yahoo.com/ar-261721-bio-elvis-presley>].

Читая текст, мы увидим, как появление рок-н-ролла бросило вызов «бедности, изоляции и невежеству», как музыка стала неотъемлемой частью человеческой жизни и как индивидуальная история жизни стала историей современной американской музыки.



Элвис. Уже одно имя вызывает немедленно узнаваемые образы и звуки. Фамилия не нужна. Хотя верно, что Элвис Пресли, возможно, и не изобрел рок-н-ролл, немногие могут отрицать, что он помог преобразовать в международное явление то, что многие оценивали как незначительное новшество в музыке. В процессе этого он стал одним из самых успешных исполнителей двадцатого столетия и одной из самых спорных фигур в истории культуры. Его южный диалект, рабочее происхождение, образ, заимствованный у негров, и крайне сексуальный стиль исполнения возбуждали поклонников и критиков. Его выход на национальную сцену в полупьяном состоянии приводил в восторг, в бешенство и недоумение множество зрителей. Его уход спустя приблизительно двадцать лет вызвал неослабевающие страстные дебаты. О чем говорили появление и бешеная популярность Элвиса Пресли в американском обществе? Что это все означало? Современный английский музыкальный критик, возможно, озвучил наилучший подход (хотя и не тон), необходимый для поиска ответа: «Я не расцениваю его возвышение как странную или позорную случайность. Те, кто глумятся над Элвисом Пресли, должны переадресовать своё неприятие. Пресли просто обязан был появиться. Он – признак времени. Что мы должны исследовать и попытаться понять, так это чумовые обстоятельства, которые породили его».

Сосредоточенное внимание на Пресли (и «чумовых обстоятельствах, которые породили его») автоматически не исключает значения других артистов, черных или белых, которые также внесли вклад в бурное развитие рок-н-ролла. Предпочтительное выделение его, по крайней мере частично, выдвинет на первый план

Прецедент – случай, служащий примером для последующих случаев этого же рода

сходство, а не различия среди основных исполнителей рок-н-ролла 50-х годов. Даже поверхностный взгляд покажет, что эти исполнители имели много общего, включая связь поколений, социально-экономическое рабочее происхождение и стиль исполнения, заимствованный у афроамериканских музыкантов.

Их региональное происхождение представляет коллективный опыт. Большое количество артистов, связанных с рок-н-роллом, выходцы из областей, расположенных ниже линии Мэйсона-Диксона¹. Литтл Ричард, Чак Берри, Карл Перкинс, Маленький Вилли Джон, Бо Дидли, Джерри Ли Льюис, Клайд Макфаттер, Фэтс Домино, Рей Чарльз, Рой Орбисон, группа «Кловерс», Джо Тернер, Рут Браун, Бадди Холли, Чак Уиллис, Джин Винсент, Сэм Кук, братья Эверли, Ллойд Прайс и Пресли - все они южане, все они помогали создавать и популяризировать новую музыку. Дополнительный список открыл бы имена других восьмидесяти знаменитостей, повлиявших на музыкальные особенности рок-н-ролла. Как коренные южане, они принадлежали истории и культуре, в которых одновременно присутствовали неудачи и сила духа, трагедии и стойкость. Их связь с Югом представляла собой вековые связи, которые постоянно отделяют их от северных, западных и британских коллег.

Кроме общего регионального происхождения, все эти исполнители были, за небольшим исключением, приблизительно одного и того же возраста. Семьдесят шесть из них родились в 1930 году или после него, и к 1955 году, поворотному в истории рок-н-ролла, средний возраст артистов составлял двадцать два года. Вывод ясен. Годы юности у огромного большинства из них пришлось на время Второй мировой войны или сразу после неё, а это был чрезвычайно разрушительный период в истории Юга. В отличие от предыдущих поколений южан в двадцатом столетии они столкнулись с существенными изменениями в относительно раннем возрасте. И этот опыт перемен был, конечно, основательным. Они представляли собой группу, принадлежащую сразу двум мирам. В такой ситуации их мировоззрение было необычным для уроженцев этого региона. Достигнув зрелости в постоянно изменяющемся настоящем, они встречали будущее, не завязнув в прошлом.

Все музыканты, уроженцы Юга, достигшие совершеннолетия в беспокойный послевоенный период, были также выходцами из семей представителей рабочего класса. Форма их музыки обязательно была связана с местом их рождения, классовой принадлежностью, местными взглядами людей их поколения. Социальный список любителей рок-н-ролла включал бывших водителей грузовиков, механиков, строителей, чернорабочих с верфи, фермеров-арендаторов, посудомоек и фабричных рабочих. То, как они стремились выразить словами свои желания и эмоции или написать музыку на эти слова, было характерным. Смысл и стиль их выражения очень отличался от господствующей в музыке тенденции, которую представляли Тин Пэн Элли и музыканты Голливуда, следуя широко принятой (хотя часто иллюзорной и неуловимой) версии зрелых ценностей и тревог людей среднего класса. Значительное большинство южан-исполнителей рок-н-ролла того периода начинали музыкальную карьеру либо в стиле **кантри**, либо в **ритм-энд-блюзе**, то есть в жанрах, традиционно ассоциирующихся с рабочим классом.

Наконец, большинство исполнителей рок-н-ролла частично использовали манеру игры, заимствованную у негритянского народа, и в популярной музыке.

Кантри -

основная часть американской народной музыки белых жителей Юга и Юго-Запада США

Ритм-энд-блюз -

музыкальное направление, разновидность блюза

¹ Граница между свободными и рабовладельческими штатами.

Большинство музыкантов следовало крайне сексуальному стилю исполнения (некоторые больше, чем другие), и они сами, так же как и рок-н-ролл в целом, представляли угрозу этическим нормам, вкусам и поведению среднего класса. Кроме того, все поклонники рок-н-ролла шли против традиционных тенденций южного общества, особенно в плане нарушения расовых ограничений. Но, несмотря на это, рок-н-ролл приобретал крайнюю популярность в их родных местах. Кроме того, как молодые представители рабочего класса Юга, стремящиеся осуществить послевоенную американскую мечту, они представляли одно из первых поколений этого региона, преуспевшее в условиях, в которых жили люди после войны. Их появление бросило вызов препятствиям в виде бедности, изоляции и невежества, которые обычно мешали продвижению жителей Юга в экономическом развитии и терпимости.

Хотя Элвис Пресли был, несомненно, исключительной фигурой в бешеной атаке рок-н-ролла, его можно было бы лучше всего понять в рамках этой большой исторической структуры. Факт несомненного объединения им негритянской музыки и культуры с музыкой и культурой белых символизировал схожие тенденции, возникавшие одновременно по всему Югу. Без сомнения, музыкальные и культурные элементы, которые, в конечном счете, слились бы в то, что стало рок-н-роллом, начали изменяться еще до того, как появился Пресли. Однако благодаря его нетипичному таланту, частому появлению на публике и огромному успеху он стал личностью, наиболее связанной с рок-н-роллом. Писатели, представлявшие империю развлечений, подростки, служители церкви и родители хорошо знали, что вихляющий бедрами крикун стоял как раз в центре этой бури.

Одновременно бурно приветствуемый и сурово критикуемый Элвис Пресли олицетворял волнения и страхи, связанные с рок-н-роллом. Кроме того, как фигура, окруженная в пределах своей знаменитости взрывоопасными проблемами класса, расы и возраста, которые потрясали послевоенный Юг, он воплощал конфликт и напряженность южного мира в его развитии. Хотя и маловероятно, что громкие споры о нем когда-нибудь утихнут, совершенно немыслимо предположить, что любое количество новых фактов о его жизни и творчестве изменит взгляд на то влияние, которое он оказал на свою эпоху. В таком контексте слова двух ученых, произнесенные в 1958 году, кажутся удивительно уместными: «Как предмет для полемики Элвис Пресли не имеет равных себе, и слишком многие испытали внезапное изменение давления крови – либо вверх, либо вниз, – чтобы рассматривать его как подлинный барометр своего времени».

Такой сценарий было бы трудно предсказать. Элвис Пресли родился в семье, ничем не примечательной, в городке Тапело (штат Миссисипи) в разгар Великой депрессии. После долгих лет, в течение которых он и его семья пытались выжить в ухудшающихся экономических обстоятельствах, их и без того низкий социальный статус стал еще ниже, и они, в конечном счете, переехали в Мемфис. Там молодой Элвис пытался противостоять неизвестности, которая сопровождала его бед-

ность и переезд. Вдохновляемый знаменитыми эстрадными артистами и кинозвездами, он полюбил роскошную одежду, приглаженные назад волосы и длинные бакенбарды. Он также стал много слушать радио в поисках индивидуального стиля для себя. Слушая практически все радиопередачи, он эклектически впитывал весь ассортимент музыкальных стилей: ритм-энд-блюзы, кантри, поп-музыку и духовные песнопения американских негров. В конце концов, он синтезировал все эти различные стили, и это помогло ему «запустить» рок-н-ролл.

По мере разрастания холодной войны, а 40-е годы медленно переходили в 50-е (и миллионы слушателей настраивали свои радиоприемники на Джонни Рэя и Пэтти Пейдж), будущее Пресли, поскольку оно принадлежало рок-н-роллу, медленно вырисовывалось. Летом 1954 года, спустя год после окончания средней школы, девятнадцатилетний Элвис днем работал водителем автофургона, а вечером учился на электрика. Только после нескольких неудачных попыток привлечь внимание профессиональных музыкантов ему удастся сделать свою первую коммерческую запись для компании грамзаписи «Сэм Филипс Сан». Он также присоединился к группе «Луизиана Хейрад» в Шривепорте и часто выезжал с однодневными гастрольями в южные и юго-западные районы.

К концу 1955 года, когда был подписан контракт с RCA, Элвис Пресли стал одним из самых популярных исполнителей музыки «кантри». Тем не менее, его новый менеджер, полковник Том Паркер, подыскивал более обширную и разнообразную аудиторию для своего клиента. В 1956 году Паркер включил Пресли как участника в несколько телевизионных программ, организовал для него три финансово привлекательных выступления в ряде эстрадных эпизодов шоу Эда Салливана. После того, как миллионы зрителей увидели его выступления по телевидению, популярность Пресли стремительно возросла. Продажа его записей увеличивалась, с каждым новым выпуском продавалось больше (записей), чем в предыдущий раз. Голливуд манил Пресли, и певец быстро стал его идиолом. Не всем нравилась неумолимо разрастающаяся слава Пресли. Сильное негодование вызывало его сексуально-агрессивное поведение на сцене. Но критика в его адрес только усиливала «преслиманию», и к 1958 году средства массовой информации увенчали его званием бесспорного «короля рок-н-ролла».

С 1956 по 1963 год Пресли доминировал в популярной музыке.

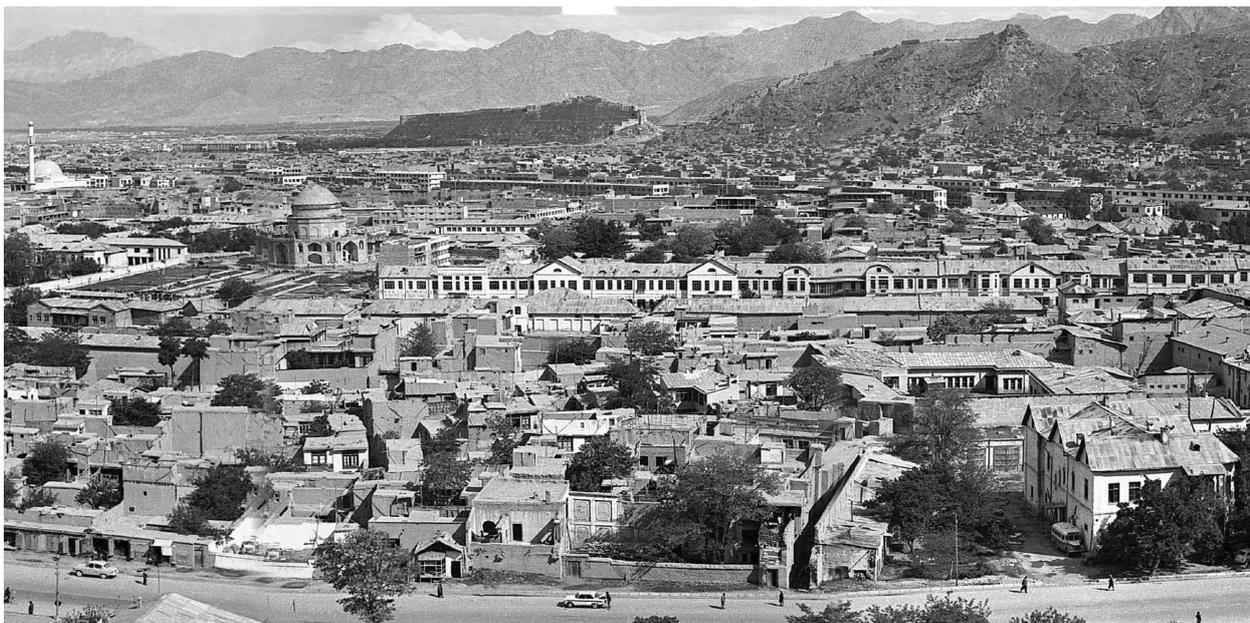
ИСТОЧНИК: Michael T. Bertrand. The Forgotten Roots of a (Tock) Revolution: Race, Rock, and Elvis. - Urbana: University of Illinois Press, 2000. - P. 21-24. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова основная идея этого текста? Какими доводами автор пытается защитить свой главный тезис? Кем был Элвис Пресли? Какой вклад он внес в бурный рост популярности рок-н-ролла в Америке?
2. Как связано его имя с современной историей Америки, с мигрантами-подростками из рабочего класса, с послевоенными условиями? Как вы можете объяснить следующее высказывание: «Пресли должен был появиться. Он - признак времени»?
3. Как рок-н-ролл связан с региональными условиями, с молодым послевоенным поколением и классовой принадлежностью музыкантов? Какова роль негритянской музыки и народной музыки в происхождении рок-н-ролла?
4. Почему появление рок-н-ролла бросило вызов «бедности, изоляции и невежеству», которые мешали развитию Юга? Почему Элвиса считали «подлинным барометром времени»?
5. Как и почему история отдельной жизни стала историей современной американской музыки?
6. В чем заключались причины доминирования Пресли в музыке в течение долгого времени? Согласны ли вы с точкой зрения автора?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Если мы сравним тексты о музыке и человеческом состоянии, то какие точки соприкосновения мы увидим в них?
2. Можете ли вы найти в этой главе общую теорию музыки и танца, которая была бы универсальной для всех культур?
3. Можно ли использовать рок-н-ролл для морального очищения, так же как, например, суфии используют для этой цели музыку во время зикра, самаъ?
4. Может ли быть полезной музыка, используемая во время суфийских церемоний зикра и самаъ (каввали), для того, чтобы выражать социально-экономические, региональные или национальные потребности, которым бросил вызов рок-н-ролл (Элвис Пресли)?



КАБУЛ

АФГАНСКИЙ ЭЛВИС. ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ «АФГАНСКОГО ЭЛВИСА» – АХМАДА ЗАХИРА

В журнале «Экономист» рассказывается об Ахмаде Захире, величайшем афганском певце. После советского вторжения в Афганистан в 80-е годы 20 века Ахмад Захир стал известен также и в Центральной Азии. По оценке любителей музыки Захира, мы знаем, что «чувства нельзя объяснить словами, но можно прочувствовать через его вдохновляющую музыку». В настоящее время его музыка живет в каждом афганском доме независимо от возраста хозяев, их этнической принадлежности, пола и т.д. [См.: <http://www.ahmadzahir.com/>; см.: биография в: <http://www.ahmadzahir.com/biography.php>].

История жизни Ахмада Захира связана с жизнью его страны - Афганистана. Его могила была разрушена. Но в настоящее время она восстановлена, как восстанавливается вся страна после длительного периода войны. Правление талибов изменило отношение к музыке в этой стране, однако афганцы помнят историю развития своей музыки, и в статье под названием «Афганская музыка», написанной в 1989 году, доктор Джавид поведал нам о том, что история афганской музыки началась 5000 лет назад, с момента, когда были созданы Веды и Гаты, принадлежавшие зороастрийской цивилизации. Он пишет: «Поэты Ригведы писали о том, что звуки музыки слышались из дворца Йимы - первого царя арийцев» [См: <http://www.ahmadzahir.com/biography.php>].

Прочитав эту статью, попытайтесь обсудить причины популярности музыки Ахмада Захира в Афганистане, роль музыки в жизни афганцев, воздействие политики на музыку, динамику музыки и состояние человека.



После смерти в 1979 году поп-легенды Афганистана Ахмада Захира кабульская полиция нашла в его доме сотню женских трусиков. Об этом на прошлой неделе заявляла компания хвастунов на огромном главном базаре Кабула. Афганские женщины отметили трехдневный мусульманский праздник ид в память о человеке, известном как «афганский Элвис». Молодые и старые, парами и поодиночке, сотни женщин устало шли из столицы, поднимаясь по пыльному склону кабульской долины, чтобы помолиться на его недавно восстановленной могиле.

Афганцы глубоко почитают покойного певца. Сын премьер-министра, игравший для бедных, исполнявший любовную персидскую лирику под аккомпанемент электрогитары, Захир представляет для многих афганцев дни славы 1960-х и 1970-х годов, когда их страна была преуспевающей и единой. Талибы, ненавидевшие музыку, разрушили могилу Захира ракетами вскоре после захвата ими Кабула в 1996 году. Но даже это не остановило преданных почитателей Захира. Направляясь к древней мечети, находящейся выше по склону, они всегда быстро проходили мимо могилы певца, и немногие осмеливались надолго оставаться у её развалин.

Пять месяцев назад группа почитателей восстановила памятник на могиле - маленький бетонный купол из шести, похожих на паутину, опор. С тех пор тысячи людей приходили сюда, чтобы подумать, помолиться или тихо напеть любимую

песню Захира. «Я люблю Вас! Я люблю Вас! Я люблю Вас!» - напевал один пожилой мужчина корреспонденту.

Захир был пуштуном, тем не менее, он пел, главным образом, на персидском языке и выступал против племенных различий в Афганистане. Легенда гласит, что отец Захира вначале возражал против призвания молодого Ахмада, но благословил его после прогулки с сыном по Кабулу: простые люди восторженно приветствовали популярного певца, а не премьер-министра.

Если жизнь Захира отражала благополучие его страны, то его смерть была предвестником кровавой резни. В 1979 году, до того, как советские войска вторглись в Афганистан, Захир погиб в автомобильной катастрофе, как полагают, устроенной Хафизуллою Амином, который должен был стать президентом Афганистана, но позже сам был убит. Сегодня восстановленная могила Захира выглядит так же неутешительно, как и все усилия по восстановлению Афганистана. Хотя его нынешний памятник и выглядит лучше, чем куча щебня, в которую превратили могилу певца. Он сделан из дешевых материалов и на скорую руку: несколько мраморных плиток от него уже отвалились.

ИСТОЧНИК: The Life and Death of the “Afghan Elvis”. Elvis Lives, in Persian // The Economist.- Dec. 4th 2003. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Кем был Ахмад Захир? Каковы были причины популярности Ахмада Захира в Афганистане, а также за его пределами?
2. Почему люди начали восстанавливать могилу Захира? Как влияет состояние общества на состояние музыки и культуры в целом?
3. Какова роль музыки в старом и современном Афганистане?
4. Что сделало жизнь Ахмада Захира похожей на жизнь Элвиса Пресли?
5. Как концепция музыки, представленная Шкворецким и Адорно, объясняет музыку Ахмада Захира?
6. Есть ли какое-либо сходство между поп-музыкой, суфийской музыкой и музыкой Ахмада Захира?

ПЕТР ЧЕЛКОВСКИЙ. С НЕЗАПАМЯТНЫХ ВРЕМЕН: ТАЗИЙЯ – ВСЕОБЩАЯ ДРАМА

Петр Челковский – профессор Нью-Йоркского университета, специалист по Ближнему Востоку, имеющий богатый опыт и знания, приобретенные в Иране, рассуждает о происхождении, духе и уникальности традиционного иранского театра тазийя, сравнивая его прошлое и настоящее. В нашей дискуссии о роли музыки и танца в человеческой жизни важно понять причины того, почему театральные музыкальный жанр и традиции стали настолько важными для мусульман в определенный исторический период для выражения их духовных потребностей. Чем объясняется многообразие музыкального исполнения?

Драматическая форма, известная как страсти (вид оратории под инсценировку событий Страстной недели), часто связывается исключительно с западной, и в особенности христианской, театральной традицией. Одним из ярчайших примеров этого жанра является тазийя – **мистерия** шиитских мусульман, сыгранная в Иране и рассказывающая о трагедии Хусейна, внука пророка Мухаммада. Это самая серьезная пьеса из когда-либо поставленных в исламском мире за исключением современного театра, который пришел в исламские страны в середине 19-го столетия наряду с другими западными влияниями. В программу фестиваля, который будет проходить этим летом (2002 г.) в Линкольн-центре, будет входить драма тазийя, сыгранная в июле лучшими иранскими актерами. На Западе постановка пройдет лишь в третий раз, после одобрительной реакции критики и переполненных залов в Париже (Франция) и Парме (Италия).

Трагедия воспроизводит смерть Хусейна, его учеников и соратников в зверской резне, которая произошла на равнине Карбала (приблизительно 60 миль к югу от современного Багдада) в 680 году н.э. Убийство Хусейна было результатом длительной борьбы за власть в формирующемся мусульманском сообществе, которая началась сразу же после смерти Пророка Мухаммада. Возникли две группировки, которые по-разному смотрели на то, кто имеет право стать духовным лидером мусульманского сообщества, или халифом. Сунниты полагали, что халиф должен выбираться согласно древней аравийской традиции, тогда как шииты придерживались убеждения, что халифом могут быть только потомки Пророка, наделенные священным правом на власть в духовных и мирских делах. Хусейн стал главой шиитов после того, как религиозно-политические противники убили его отца и брата. Отказ Хусейна поклясться в верности суннитскому халифу Дамаска Язиду вынудил его искать убежища в Мекке. Позже со своим семейством и группой сторонников он отправляется в Куфу – город, в котором у него было много сторонников.

По дороге в Куфу Хусейна и его свиту заманили в засаду вооруженные отряды Язида. В обмен на свободу его стали вынуждать дать клятву верности главе сунни-



Мистерия -
(< гр.mysterion тайна, таинство)
- 1) у древних греков и римлян, у народов древнего Востока - тайные религиозные обряды, к участию которых допускались только посвященные; 2) вид средневекового западноевропейского религиозного представления: вольные, обычно стихотворные, инсценировки библейских эпизодов, разыгрывавшиеся на площадях во время религиозных празднеств

тов. Предание гласит, что произошло это в первый день месяца муххарам. Десять дней отряд Хусейна был отрезан от воды в опаляемой зноем пустыне Карбала. Несмотря на известие, что сторонники в Куфе оставили его, будучи запуганными армией Язида, Хусейн отказался присягать на верность. На десятый день после ожесточенного сражения все мужчины из его отряда были жестоко убиты. Их головы были отрезаны и отвезены Язиду в Дамаск в качестве трофеев. Женщины же были захвачены в заложницы. Битва при Карбале и ее последствия привели к окончательному расколу между суннитской и шиитской ветвями ислама.

Эта история при Карбале была воспринята среди шиитов как образец жертвенности, **апофеоз** человеческого страдания. Месяц муххарам стал месяцем скорби, когда шииты всего мира отдают дань памяти жертве, принесенной Хусейном ради вечных и временных традиций, порой таких несправедливых. Именно из этих ритуалов и возникла такая театральная форма, как тазийя, что буквально означает «оплакивать» или «утешать». Как только в шестнадцатом столетии шиитский ислам был официально признан государственной религией Ирана, царское покровительство привело к тому, что торжества по случаю священного месяца муххарам заняли центральное место в культурной и религиозной жизни страны и стали силой, объединившей нацию. Когда в середине 18-го столетия постоянные и временные аспекты ритуала слились воедино, появилась тазийя - как отдельный вид музыкальной драмы.

Подобно западным постановкам Страстей Господних, драмы тазийя игрались на открытом воздухе, в местах, где могло собираться большое количество народа. Позднее представления проходили во внутренних дворах гостиниц и частных домов. В конечном итоге, в некоторых городах были сооружены специальные площадки, так называемые такийя, или хусейнийя, на которых ставились пьесы. Инициатива сообщества по строительству таких сооружений поощрялась. Средства на него и декорации поступали как от богатых **меценатов**, так и просто от отдельных горожан. Такийя различались между собой по количеству мест для сидения: маленькие (для камерных представлений), с возможностью размещения нескольких дюжин человек, и большие сооружения, способные вместить до тысячи зрителей и более. Часто это были временные сооружения, воздвигаемые исключительно по случаю проведения торжеств месяца муххарам. На это время они богато украшались личным имуществом, принадлежавшим членам местного сообщества. Женщины готовили угощение зрителям, а дети из зажиточных семейств разносили его. Такийя давлат - королевский театр в Тегеране - был наиболее известной сценической площадкой. Великолепие и роскошь этого театра, построенного в 1870 году шахом Назиром аль-Дином, превзошло, по мнению западных гостей, великолепие величайших оперных домов Европы.

В отличие от богатства художественного оформления театра, сцена, на которой ставилась драма тазийя, была совершенно пустой. Все такийя, вне зависимости от их размера, сооружались как «театры в круге» для того, чтобы усилить динамику взаимодействия между актерами и публикой: зрители, буквально окруженные действием, часто сами становились участниками пьесы (для такийя, в котором не было стен, нет ничего необычного в том, что сцены сражений происходят за спинами публики).

Главное действие разворачивалось на не имеющем занавеса помосте (площадке), находящемся в центре определенного сооружения или внутреннего двора. Побочные сюжетные линии и сцены сражения разыгрывались на покрытом песком пространстве вокруг сцены. Актеры часто спрыгивали на это место, отмечая про-

Апофеоз -

(< гр. apotheosis обожествление) - прославление, возвеличение какого-либо лица, явления или события

Меценат -

(лат. Maecenatis- имя римского государственного деятеля, прославившегося широким покровительством поэтам и художникам) – богатый покровитель наук и искусств

хождение времени, а о смене действия можно было догадаться, когда актеры обходили площадку вокруг. Если имелись вспомогательные подмости, тянущиеся до публики, они служили художественным оформлением сцене, разыгрываемой в представлении. Проходы к зрителям – это тропы для прохождения войск, посыльных и животных. Абсолютно пустая сцена олицетворяет собой бесплодную равнину Карбалу. Реквизита немного, и он в большей степени символический: реку Евфрат представляет емкость с водой, ветвь дерева – это пальмовая роща. Более утилитарные вещи, такие как стулья, постельные принадлежности и кухонная утварь, приносились актерами или даже самими зрителями.

Костюмы также выполняли довольно условную функцию. Хотя сказочно изысканное оформление сцены в королевском театре тазийя во времена правления шаха Назира аль-Дина было в порядке вещей, все же нельзя сказать, что исторической точности в одежде актеров уделялось внимание. Основная задача состояла в том, чтобы помочь зрителю определить характер персонажа по его одежде. Со временем эта практика укрепилась – исполнители ролей одевались с учетом веяний моды того или иного времени, чтобы подчеркнуть особенность своего персонажа. Так, актер эры шаха Назира, играя западного посла, надевал сюртук – обычную дипломатическую одежду 19-го века. Начиная со времен Второй мировой войны тот же самый посол мог бы быть одет в британскую военную форму. Актеры, играющие женские роли, облачались в мешковатые черные одеяния, покрывающие их с головы до пят. Когда женские роли исполнялись мужчинами, широкое платье и паранджа также обеспечивали маскировку. Характер персонажа можно распознать и посредством различных аксессуаров: человек образованный надевает очки, необходимые для чтения, тогда как злодей появляется в черных очках (что отражает, вероятно, влияние американских гангстерских фильмов). Цветная символика позволяет зрителям узнать персонаж и ситуацию, в которой он находится. Когда плечи главного героя покрываются белой тканью или он надевает белую рубашку, можно понять, что он скоро станет жертвой убийства, так как белый цвет символизирует саван.

Еще более очевидным указателем на роль, которую играет актер, является манера, в которой он произносит свой диалог. В тазийя главные герои поют свои партии (роли), а их враги декламируют их. Одеты в красное, что символизирует кровь и угнетение, злодеи часто нарочно переигрывают, пронзительно выкрикивая слова своей роли грубыми, неприятными голосами. Положительные герои, в противоположность им, поют свои партии в классической персидской тональности и облачаются в зеленое – цвет, символизирующий райский сад. Традиционно актеры подбирались исходя из их конституции (физических признаков). Например, ожидалось, что главный герой, играющий Хусейна, будет высокого роста, будет иметь широкие плечи и красивую бороду. Это действительно создавало проблемы при распределении ролей, поскольку необходимым дополнением к подходящему телосложению был прекрасный голос. Мальчики с хорошими вокальными данны-

ми, которые начинали играть в тазийя с ролей девочек, часто исполняли партии молодых мужчин, после того как их голоса менялись. Если же молодой актер не подходил по росту, для того чтобы исполнять партию героя, или его голос был женоподобным, то он оставался на женских ролях.

Пение сопровождается звуками барабанов, труб, флейт и кимвал (тарелок). В зависимости от финансового состояния или театрального опыта труппы, оркестр мог быть большим, а мог состоять только из нескольких музыкантов. Барабанный бой возвещал о том, что представление начинается, и это могло повторяться несколько раз, особенно когда публике нужно больше времени на то, чтобы собраться. Как только зрители собирались, игрались **фанфары**, в то время как актеры процессией входят на сцену. За этим следовала короткая **увертюра**, определяющая характер пьесы, которая будет исполняться. Драма открывается пиш-хани, или прологом, представляющим собой краткое изложение сюжета, пропетого хором. В прологе поют все, включая врагов (персонажей). Обычно хор собирается в одном месте, но иногда делится на две группы, которые располагаются по обе стороны сцены и попеременно поют свои партии («зов и отклик»). Во время игры инструментальная музыка чередуется с пением. Эти музыкальные интервалы устанавливают характер действия или продвигают его вперед, указывая на течение времени. Они служат также для того, чтобы подать сигнал певцу, на какой дастгах, или тональность, ему нужно переходить. И тогда он исполняет сцену а капелла.

По мнению многих знатоков музыки, именно благодаря тазийя уцелела большая часть классического персидского репертуара. Но не подлежит сомнению и то, что Запад тоже оказал свое влияние. Оно присутствует не только в костюмах, но и в музыкальных элементах драмы тазийя. В конце 19-го века, когда театр находился в зените своей славы, в Иране был основан первый политехнический колледж дарул-фунун, штат которого был укомплектован иностранными преподавателями. В учебный план входили в основном военные дисциплины, включая и военную оркестровую музыку. Со временем многие из этих маршей вошли в репертуар театров тазийя.

Обязанностью директора театра тазийя является подбор репертуара, музыкантов. Кроме того, он выполняет функции продюсера, помощника режиссера, агента по связям с общественностью и финансового директора. Для театра он поистине «человек Ренессанса», осуществляющий контроль не только за постановкой драмы, но также улаживающий все вопросы с местными властями и отвечающий за финансы. Находясь всегда на сцене во время представления, директор следит за тем, чтобы все происходило гладко, наблюдает за взаимодействием актеров, музыкантов и публики. Его вездесущее присутствие не отвлекает внимания зрителей, поскольку он воспринимается как неотъемлемая часть драмы тазийя. Как подсказчик, он подает реплики актерам и помогает детям и неопытным исполнителям справиться с их ролями.

В прошлом актеры имели обыкновение читать тексты со шпаргалок, которые они держали в своих руках, показывая тем самым, что они просто исполнители роли, не связывающие себя с изображаемыми персонажами. Сегодня большинство исполнителей заучивает свои тексты наизусть (если они этого не делают, то стараются обращаться к своим записям так, чтобы это было незаметно). Если раньше директор отвечал за то, чтобы манера исполнения пьесы вызывала сильные эмоции горя и печали у зрителей, то сегодня эта обязанность возложена на актеров. Находящиеся под влиянием реализма, присущего современному фильму,

Фанфары -

трубный сигнал торжественного характера, подаваемый медным духовым музыкальным инструментом и возвещающий о начале праздника

Увертюра -

(фр. *ouverture* < *ouvrir* открывать) – музыкальное вступление

сегодня актеры театра тазийя не отстраняются от персонажей, которых играют, наоборот – искренне вживаются в свои роли. Часто они настолько отождествляются с ними, что полностью увлекаются происходящим на сцене. В свою очередь, зрители погружаются в атмосферу мощных и искренних эмоций.

Пьесы, посвященные трагедии, разыгравшейся при Карбале, и событиям, имеющим к ней отношение, составляют основу репертуара театра тазийя. Хотя резня Хусейна и его сторонников исторически произошла на десятый день месяца мухаррам, эта битва поделена на множество эпизодов, происходивших в разные дни. Только пьеса о мученической смерти, которую принял Хусейн, ашура, исполняется точно в десятый день священного месяца; остальные могут исполняться в меняющейся последовательности. Цикл обычно начинается с пьесы о первом дне мухаррама, рассказывающей о смерти эмиссара Хусейна, Муслима ибн Акила, посланного им в Куфу. Далее идет череда пьес, посвященных мукам членов семьи Хусейна и его соратников. В этих драмах главный герой принимает весь удар вражеской силы на себя, тогда как остальные его сподвижники собираются в центре сцены, размышляя над своими судьбами и высказывая суждения философского и религиозного толка. Каждая из пьес вносит свой вклад в постепенный эмоциональный накал страстей, приближая момент, когда «великомученик» Хусейн жертвует собой. Основной репертуар тазийя не всегда завершается этой пьесой о смерти Хусейна. Могут воспроизводиться и события, следовавшие за ашура, изображающие печальную судьбу женщин из его семьи, которые были в качестве пленниц отправлены в Дамаск.

Со временем репертуар тазийя пополнился новыми пьесами, изображающими жертвы, приносимые шиитскими мучениками до и после Карбалы. Основанные на Коране, хадисах (истории из жизни Пророка), легендах и реальности, они позволяли продлить постановку драм тазийя на год и, несмотря на то, что не были пьесами о событиях, произошедших в месяц мухаррам, сохраняли связь с трагедией при Карбале посредством драматургического приёма, известного как гуриз, или отступление (от темы). В рамках отдельной пьесы гуриз может быть либо прямой устной ссылкой на муки Хусейна, либо короткой сценкой о его трагедии, либо и тем и другим.

Через гуриз драмы тазийя позволяют расширить границы пространственного и временного восприятия, соединить прошлое и настоящее, что позволяет зрителям одновременно находиться и в месте, где исполняется театральное действие, и быть как бы очевидцами давно произошедших в Карбале событий.

Количество сочинений по тазийя с учетом новых работ и местных **вариаций** на эту тему, постоянно добавляемых к канону, огромно. Собрание серулли библиотеки Ватикана содержит более 1055 рукописей. Важно отметить, что эти тексты предназначены исключительно для постановки на сцене, нежели для чтения. Каждая роль была выписана на отдельные узкие листки бумаги, которые актер мог держать в своей ладони. Драматургическое содержание текста наряду

с постановкой, костюмами, действием, музыкальными и текстовыми элементами является образцом, по которому можно говорить о значении тазийя.

Наряду с профессиональными драматическими труппами существуют и группы любителей ритуального действия Мухаррам. Эти представления, как правило, носят религиозный характер и организуются бывшим профессиональным актером тазийя, который собирает жителей определенной местности для такой постановки. Драматургическая обработка истории смерти Хусейна дает участникам представления возможность выразить свои собственные печали и желания, как проявление их веры, позволяет им прикоснуться к истокам религии. Профессиональные постановки тазийя сегодня – это обычно коммерческие предприятия. Огромные социальные и политические изменения, произошедшие в Иране в 20-м веке, привели к отказу от практики артистического **патронажа** на индивидуальном и бытовом уровне, что процветало в прошлом. В 30-х годах двадцатого века ограничения, наложенные правительством, вынудили переместить представления тазийя из городов в сельские районы. В настоящее время во многих случаях профессиональные труппы тазийя – это семейный бизнес. Они перемещаются с места на место каждые две недели, исполняя каждый день разные пьесы, иногда давая по два представления за день – утром и вечером.

В 50-е годы прошлого века американцы и европейцы специально ездили в Азию смотреть театральные постановки, чтобы самим ощутить эту связь между актером, играющим на сцене, и зрителями, что является одной из отличительных особенностей, присущих восточной драматургической традиции. Обычно целью их путешествия были Индия или Дальний Восток, но в конце 60-х Питер Брук, Ежи Гротовский и Тадеуш Кантор открыли тазийя. Брук, в частности, был глубоко потрясен драматическими возможностями персидской формы. Он писал:

«В отдаленной иранской деревне я увидел одно из самых впечатляющих зрелищ, которые я когда-либо видел в театре: 400 сельских жителей, все население этой местности, сидящие под деревом и то громко хохочущие, то рыдающие (хотя им был известен конец этой истории) при виде Хусейна, героя, которому грозит смертельная опасность. Они внимательно наблюдают сцену, где он одурачивает своих врагов, и затем ту, в которой он принимает смерть мученика. И когда это происходит, театральная форма становится реальностью» (Парабола, 1979).

Брук, сделав из «Совещания птиц» (поэма «Мантик-ут-тайр» Фарид-ад-дина Аттара), мистического памфлета 12-го столетия, пьесу, доказал тем самым, что иранские драматические традиции и сюжеты могут быть удачно перенесены на западную сцену.

Ежи Гротовский также заимствовал из тазийя традицию слияния драматического действия с обрядовым, как средство, объединяющее актеров и публику. Однако в постановках его экспериментального театра динамика между исполнителями и зрителями внимательно отслеживается, налагаются ограничения на пространство, количество зрителей и расположение мест для сидения. Тазийя, напротив, активно придерживается своего основного принципа тесной связи между актерами и публикой, без каких бы то ни было ограничений на место, где дается представление, или количество зрителей. Это - Театр в полном смысле этого слова. Выражаясь словами Бенжамина, первого американского посла в Иране, «тазийя – это интересная выставка драматического таланта персидской расы».

ИСТОЧНИК: Chelkowski Peter. Time out of memory: ta'ziyeh, the total drama. [URL: <http://www.asiasociety.org/arts/taziye/chelkowski.html>]. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. В чем выразалась роль общественного сотрудничества в создании театра тазийя и его декораций?
2. Имели ли значение в этом театре фасоны костюмов и цвет одежды? В чем выражается роль музыкальных инструментов в представлении тазийя?
3. В чем выражается уникальность роли директора тазийя в постановке и музыкальном сопровождении? Почему актеры тазийя отстраняются от тех персонажей, которых они играют?
4. Что вы можете рассказать о времени, месте и длительности представлений тазийя?
5. В чем состоит полезность текстов представлений тазийя для мировой культуры?
6. Какую роль играет театр в жизни человека? Как он демонстрирует состояние человека? Каким образом история смерти Хусейна позволяет участникам действия тазийя выразить их сожаления и надежды?
7. Какие отношения возникают между актерами и аудиторией во время исполнения тазийя?
8. Какая связь существует между традиционным иранским театром тазийя и массовой культурой? Как тазийя справилась с задачей совмещения пространства и аудитории?
9. Что означают выражения «театр для всех» и «всеобщая драма»? Что вы можете рассказать о происхождении и духовной составляющей драматургии тазийя?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Какое место занимает театр в жизни людей, особенно мусульман? Знаете ли вы о других примерах «всеобщего театра», существующих в мире?
2. Если у вас была возможность побывать на театральном представлении, расскажите об этом опыте и чувствах, которые были вызваны этим представлением.
3. Что вы думаете о процессе глобализации народной музыки в современном мире? А может ли глобализироваться человеческое состояние?
4. Что вы знаете о роли тела в танце или о танце как «языке»?
5. Какова роль музыки и движения тела в «зикре» мужчин и женщин (Курдистан, Иран), «самаъ» в суфизме (Индия и Пакистан), в современной поп-музыке и рок-н-ролле (Элвис Пресли, Ахмад Захир)?
6. В чем сходство и различие текстов четвертой главы?

ВОПРОСЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

166

1. Кратко опишите главную идею текстов о музыке и состоянии человека (Инайят-хан, Ихван ус-сафа, Элвис Пресли и Ахмад Захир), что в них общего?
2. Каковы отношения между музыкой, танцем и проблемами доминирования и колонизации в мире? Можете ли вы привести примеры из этой области, используя свой личный опыт наблюдателя или зрителя?
3. Почему возникли различные теории и споры о природе классических, традиционных, современных и постсовременных танцев? Что вы думаете о «функции очищения» в суфийском «зикре», «потенциальном сопротивлении некоторых современных танцев»? Почему неприемлемы в полном виде эссенциалистская (биологическая) или конструктивистская теория тела? Что вы думаете о феминистской и культурной интерпретации критики танца?
4. Каковы связи между музыкой, танцем и освобождением? Как тело в качестве «инструмента танца ... обеспечивает доступ к тому, что сдерживается в культуре»? Можете ли вы найти связь между танцем и языком? Согласны ли вы с мнением, что танец - метафора тела? Если нет, то почему?
5. Какие споры и обсуждения относительно понимания танца ведутся в вашей стране, сообществе и обществе, окружающем вас? Каково значение и роль танца в Центральной Азии? Каковы различия между традиционными и современными танцами в вашем регионе?
6. Какое значение вкладывают ученые в понимание танца как языка тела? Есть ли какое-либо «потенциальное сопротивление» в центральноазиатских танцах?
7. Каково происхождение танца? Что такое дух танца? Каковы различия между музыкой и танцем в выражении состояния человека? Может ли танец представлять опасность для общества и политики?

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ

Хазрат Инайят Хан

1. Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. Сборник. – М.: Сфера, 1997.
2. The Soul's Journey by Hazrat Inayat Khan, Memories of a Sufi Sage HAZRAT INAYAT KHAN by Sirkan Von Stolk and Daphne Dunlop, East-West Publications Fonds B.V., 1975.
3. The Inner Life and the purpose of Life by Hazrat Inayat Khan.
4. Creating the Person: A Practical Guide to the Development of Self by Hazrat Inayat Khan.
5. Inayat Khan: http://en.wikipedia.org/wiki/Hazrat_Inayat_Khan.
6. Short biography: <http://www.om-guru.com/html/saints/khan.html>.
7. Saaz, Sitar: Ravi-Shankar: Disc DDD, Ministry of External Affairs, India, 2005-2007: Email: mtoday@intoday.com.

Ихван ус-Сафа

1. Ayrica Asghar Ali Engineer, Rasail Ikhwan-as Safa - The Epistles of the Brethren of Purity; in: <http://www.alewiten.com/ihvanalsafa.htm>.
2. Susanne Diwald'in, Rasail Ikhwan al-Safa' alı ması ve Hamdani'nin ele tirisi.
3. Shiloah, A. (trans. and comm..), The Ikhwan al-Safa's Epistle on Music, Tel-Aviv U., 1978.
4. Yves Marquet, La philosophie des Ikhwan al-Safa': de Dieu a l'homme (Temizlik Karde leri felsefesi: Tanrıdan nsana) iii, lxi, 680 sayfalık doktora tezi, Lille niversitesi Tez o altma Servisi, Lille-1973.

5. Yves Marquet: "La philosophie des Ikhwan al-Safa': L'Imam et la societe", Travaux et Documents, No. 1. (278 sayfa), Dakar Universitesi, Edebiyat ve nsan Bilimleri Fak ltesi, Arap a Departmanı, Dakar 1973.
6. Yves Marquet, "Ikhwan al-Safa" Encyclopaedia of Islam s.1070-76.
7. Asghar Ali Engineer: Ikhwan-us Safa: A rational and liberal approach to Islam I, II. , www.davoodi-bohras.com
8. Corbin, Henry. History of Islamic Philosophy. Translated from French by Liadian Sherrad and Philipp Sherrad. London: Kegan Paul International, 1993: 133-136. Fakhry, Majid. A history of Islamic Philosophy. Second Edition. New York: Columbia University Press, 1983. Farrukh, Omar A. "Ikhwan al-Safa'." In A History of Muslim Philosophy. Edited and Introduced by M.M. Sharif. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, (1963): 289-310.
9. Available in e-text at: <http://www.al-islam.org/historyofmuslimphilosophy/title.htm>.
10. Hamdani, Abbas. "Abu Hayyan al-Tawhidi and the Brethren of Purity." International Journal of Middle East Studies, Vol. 9 (1978): 345-353.
11. Ikhwan ul-Safa'. Rasa'il Ikhwan al-Safa' (Epistles of the Brethren of Purity). Beirut: Dar Sadir, 4 vols., 1957 (The complete text of the fifty-two epistles in the original edited by Arabic Butrus Bustani).
12. Ikhwan al-Safa'. Al-Risala al-Jami'a. Edited by J. Saliba. Damascus, vol. 1, 1387/1949, vol. 2 n:d.
13. Maquet, Yves. "Ikhwan al-Safa'." Encyclopaedia of Islam. Vol. 3 (1971): 1071-1076.
14. Marquet, Yves. La philosophie des Ikhwan al-Safa'. Algiers: Soci t Nationale d' dition et de Diffusion, 1975.

Вирджиния Даниелсон

1. Danielson Virginia. The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century. 21 Halftones, 3 maps, 16 musical examples. 6 x 9 1997 series: (cse) Chicago Studies in Ethnomusicology; <http://www.press.uchicago.edu/cgi-bin/hfs.cgi/00/13255.cfl>.
2. Danielson Virginia. Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo in the 1920s / From Nikki R. Keddie and Beth Baron (eds.) Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender. New Haven: Yale University Press, 1991. - P. 301-304.

Майкл Т. Бертран

1. Michael T. Bertrand. The Forgotten Roots of a (Rock) Revolution: Race, Rock, and Elvis. Urbana: University of Illinois Press, 2000. - P. 21-24.
2. [Http://www.press.uillinois.edu/s05/bertrand.html](http://www.press.uillinois.edu/s05/bertrand.html).

Elves Presley

1. <http://music.yahoo.com/ar-261721-bio--Elvis-Presley>; photo: <http://music.yahoo.com/ar-261721-Elvis-Presley>.

Ахмад Захир

1. The Life and Death of the "Afghan Elvis". Elvis Lives, in Persian // The Economist.- Dec. 4th 2003.
2. См. о его биографии : <http://www.ahmadzahir.com/biography.php>.

Челковский П.И.

1. Chelkowski Peter. Time out of memory: ta'ziyeh, the total drama. - New York: University Press, 1979.
2. [URL: <http://www.asiasociety.org/arts/tazyeh/chelkowski.html>].
3. Wwww.tazyeh.com website design & development by alex siskos www.alexsiskos.com ...
4. Wwww.tazyeh.com.
5. <http://www.exhibit9.com/tazieh.htm>; http://www.iranianmovies.com/merchant2/merchant.mvc?product_code=254&screen=prod.



ТАНЕЦ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Эта глава продолжает дискуссию предыдущей главы, но в большей степени фокусируется на танце. Кроме того, полемика в этой главе будет касаться проблемы отношения танца к человеческому разнообразию. Совершенно очевидно, что танец является частью нашей повседневной жизни, но обычно люди, танцуя, не задумываются о самой природе танца. Почему и когда люди танцуют? Какова связь между танцем, социальной жизнью и политическим порядком? Каковы причины существования различных видов танца в мире? Каким образом танец отражает расовые, половые, социальные и другие различия и проблемы через индивидуальное или коллективное представление? Как желания, явления индивидуальности выражаются в танце, как мы можем их проанализировать? Знаем ли мы, почему формы танца в разных странах мира различны?

В фильме «Танец в платьях с длинными рукавами» (Тибет, Китай), предложенном в данном курсе, будет продемонстрирована культура танца Тибета. Разнообразие танцевальных форм является проявлением истории и культурного наследия этих соседствующих и очень древних народов. Но танцы бывают традиционными и заимствованными: вспомните, как развивался балет в среднеазиатских республиках Советского Союза. Этот вид театрального искусства был новым для стран Центральной Азии, и до периода Советов он не был известен. Естественно, все это вызывает множество вопросов: Каково значение танца в жизни оседлых народов Центральной Азии? Существовали ли какие-либо формы танца у кочевых народов Центральной Азии до Октябрьской революции? Какова была природа этих танцев? Как относились к женщинам-танцовщицам в Бухарском эмирате? Как относились простые жители Бухарского эмирата к танцевальным представлениям женщин? Как воспринимался женский танец в коммунистическом обществе? и т.д.

Кейс-стади, представленное здесь, показывает связь танца с человеческим телом и человеческим многообразием, то, как женщины могут выражать душу посредством танца, и как танец становится инструментом красоты.

Джудит Линн Ханна, обращаясь к проблемам доминирования мужчин в танце 19 века и протеста женщин против этого порядка, пишет:

“Критика женщинами системы девятнадцатого столетия, которая не допускала их к ключевым экономическим и политическим ролям и предписывала им ограничиваться домом и нормами морали, выливалась в разнообразные формы. Женщины создали новые сферы деятельности, такие как современный танец,

социальная работа, обучение в детском саду, библиотечное дело, предпочитая не конкурировать с мужскими профессиями”.

Женщины теперь не простые наблюдатели истории, и об этом свидетельствует интервью Саломе с Сухайлой Салимпур (американской звездой восточного танца, эмигрировавшей из Ирана), в котором поднимается вопрос танца и свободы женщин. Салимпур вспоминает: «Когда мы покидали дом, я чувствовала, что могу дышать свободно. Танец заставил меня чувствовать себя живой без стеснения и страха». Вопросы значимости танца являются основными для большинства танцовщиков, следовательно, разная аудитория может воспринимать его по-разному.

Как люди относятся к танцу и телам танцовщиц и танцовщиков? Вопрос не только в том, как музыка может влиять на действия людей, но также в том, каким образом зрители могут влиять на исполнителей... Изучение отношений между исполнителями танца и зрителями является новой интересной областью антропологических исследований. Отрывок из книги Сюзан Мэннинг «Современный танец, негритянский танец» развивает мысль о том, что «тела танцовщиков имеют различное значение для разных зрителей». Автор говорит о том, что танец «по-разному воспринимается разными зрителями, включая представителей разных социальных слоев, темнокожих, европейцев, негритянских танцоров, левых, либеральных танцоров и т.д.»

Но вернемся в Центральную Азию и поразмышляем над следующими вопросами: как Центральная Азия и Россия определили свой путь в глобальном музыкальном мире? Есть ли какая-либо связь между танцевальными традициями Бухары и танцем живота на свадьбах в Египте? Может быть, её и нет, но... В эмирском дворе тоже были танцовщицы. Сегодня как Центральная Азия, так и Россия уже интегрировались в глобальную мировую культуру благодаря таланту своих танцовщиц и танцовщиков и популярности своих танцев. Например, Нур, родом из Центральной Азии, теперь «звезда восточного танца Египта», определила истоки своего танца в народных танцах Узбекистана, Таджикистана, Азербайджана, своей Родины - России.

Как будут относиться мусульманские сообщества к современному балетному искусству сегодня? Существуют ли корни этого танца в мусульманских культурах прошлого? Эти и другие вопросы будут подняты в этой главе и заложат основу для более широкого обсуждения проблемы танца и человеческого разнообразия не только в аудитории, но и за ее пределами.

БАРБАРА О'КОННОР. БОСОНОГАЯ ТАНЦОВЩИЦА (ИСТОРИЯ ЖИЗНИ АЙСЕДОРЫ ДУНКАН)

Мы начнем нашу дискуссию с рассмотрения связи танца с человеческим телом и человеческим многообразием, с того, как женщины могут выражать душу посредством танца и как танец становится инструментом красоты.

Автор - Барбара О'Коннор - родилась в Южной Каролине. После окончания университета, получив степень в области английского языка, она переехала в Лос-Анджелес, где прожила многие годы. Сейчас она живет в Даксбери, штат Массачусетс. Она – автор книги «Маммолина: рассказ о Марии Монтессори».

В этом тексте Барбара О'Коннор рассказывает нам историю жизни основоположницы школы танца модерн Айседоры Дункан, известной американской танцовщицы начала 20 века, которая приехала в СССР для того, чтобы организовать новую танцевальную школу. К сожалению, советское правительство, сначала вдохновленное ее приездом, потом отказало ей в получении значительной помощи, а её брак с великим русским поэтом Сергеем Есениным, который внешне так напоминал ей её погибшего сына, распался. Испытав множество драм в жизни, она трагически погибла. Но осталась в памяти людей как яркая и негаснущая звезда.

При чтении этого текста нам следует обратить внимание на вопросы взаимоотношений женщины и танца, эмансипации женщин посредством танца, влияния искусства на личную жизнь, и на то, как люди искусства жертвуют личной жизнью во имя профессиональных достижений.

[Фотография и дополнительная информация об Айседоре Дункан - см: http://en.wikipedia.org/wiki/isadora_duncan]



12 июля 1921 г. Айседора взошла на борт судна, направлявшегося в Россию. Из трех оставшихся танцовщиц только Ирма согласилась принять участие в новом рискованном проекте Айседоры. Больше всего Айседора хотела верить в то, что на этот раз её школа станет “храмом” - таким, который она пыталась построить всю свою жизнь.

Русское правительство предоставило Айседоре двухэтажный особняк с колоннами из розового дерева, с золотой лепниной, мраморной лестницей, а также шестьдесят работников, включая врача, повара, машинистку и даже водопроводчика. Также в штате был Илья Шнейдер, русский, который был для Айседоры переводчиком и секретарем и который также помогал ей со школой. Из 150 детей, которых ей показали, для своей школы Айседора выбрала 40 человек.

Через несколько месяцев Айседора и Ирма были готовы начать занятия. Айседора не знала ни слова по-русски, но ей и не нужны были слова для того, чтобы показать детям, как дрожат листья на ветру, как двигаться грациозно, словно текущая вода. Русские дети обожали новые уроки танцев и под руководством Айседоры добились больших успехов.

Вскоре дети были готовы дать первое представление. Вечером 7 ноября 1921 г. в день четвертой годовщины русской революции, которая принесла России

свободу от царской власти и привела к образованию Советского Союза, публика Большого театра с нетерпением и восторгом ожидала возможности увидеть представление Айседоры Дункан и её учеников в этот особенный для страны вечер. Все три тысячи мест театра были заполнены. Даже лидер коммунистов Владимир Ильич Ленин присутствовал по этому случаю.

В честь годовщины революции Айседора танцевала соло под «Славянский марш» Чайковского. В этом танце она изобразила раба-крепостного – символ русского народа. Держа руки за спиной, словно связанные невидимыми цепями, она борется, затем спотыкается и падает на колени. Но в конце танца она разрывает свои цепи и обретает свободу. Хотя Айседора создала этот танец за четыре года до этого, русской публике она показала его впервые. Реакция на танец была сокрушительной. Публика поднялась со своих мест и громко аплодировала. Ленин кричал вместе со всеми: «Браво, браво, мисс Дункан!»

«Славянский марш» был символическим танцем социального протеста. Как и «Марсельеза», он оказал большое влияние на хореографию танца в более поздние годы тем, что вдохновлял других танцовщиков на создание танцев политической и социальной тематики. Теплый прием, оказанный ей, заставил Айседору задуматься о том, что, возможно, она нашла свой дом в Советском Союзе. Но вскоре после ошеломительного успеха представления «Славянского марша» до неё дошли ужасающие новости: внезапные изменения в политике повлекли за собой уменьшение помощи, которую правительство обещало ей. Денег на школу не хватало. Она могла остаться в Советском Союзе, но финансирование школы становилось только её обязанностью.

Айседора почувствовала себя преданной и обманутой. Теперь ей предстояло принять решение. Следует ли ей отказаться от мысли о школе и вернуться в Европу или попытаться собрать деньги на школу посредством выездных представлений? Она выбрала гастроли.

Школа не была единственной причиной, по которой Айседора хотела остаться в Советском Союзе. Она снова влюбилась, теперь в известного русского поэта моложе её на пятнадцать лет. Сергей Есенин был артистической натурой, а Айседора всегда понимала таких людей. Однако он говорил только по-русски. Айседора все еще знала очень мало русских слов, поэтому она стала брать ежедневные уроки. Однажды престарелая учительница Айседоры была поражена и смущена, когда Айседора ей сказала: «Вы бы лучше научили меня, как сказать красивому молодому человеку, что я хочу его поцеловать».

Весной 1922 г. у Айседоры появилась возможность съездить в Америку. Ей нужны были деньги, но она хотела, чтобы Сергей поехал с ней. К несчастью, с этим возникла проблема. Многие американцы не любили русских. Они считали, что коммунистическое правительство Советского Союза было настроено против демократического правительства США. Считая, что в США Сергей Есенин подвергался бы опасности, советское правительство не желало позволить туда ехать такому популярному и высоко ценимому поэту.

Айседора тоже понимала, что американцы посчитают то, что она путешествует с человеком, не являющимся её мужем, дурным тоном. Когда она ездила по США с Парисом Сингером в 1909 г., американцы предпочли сделать вид, что не заметили этого. Но Парис был американским миллионером. Вряд ли американцы простили бы ей такой же поступок в отношении бедного русского, каким был Сергей. А поскольку американцы не одобрили бы её отношений с Сергеем, то вряд ли бы они пожертвовали деньги на её школу.



АЙСЕДОРА ДУНКАН
(1877-1927)- американо-американская танцовщица

«Марсельеза» - французская революционная песня, государственный гимн Франции

Айседора знала, что единственным решением было выйти замуж за Сергея. Будучи мужем американки, он был бы юридически защищен в стране, настроенной враждебно к русским. Всю свою жизнь Айседора выступала против брака. Даже рождение трех детей не изменило этого отношения. Но теперь она сдалась.

Советский брак был удобен и справедлив. Ни муж, ни жена не несли друг за друга финансовую ответственность, и этот союз мог быть расторгнут или аннулирован в любое время любым из супругов по любой причине. Для того чтобы не подумали, что Айседора изменила своим принципам, она сказала репортерам: «Такой брак равных партнеров является единственно возможным для свободлюбивой женщины, он - единственный брак, на который я когда-либо соглашалась».

Второго мая 1922 г. Айседора и Сергей поженились. На следующий день, оставив школу на попечение Ирмы и Ильи, Айседора и Сергей покинули Москву. В аэропорту их провожало множество учеников Айседоры с большим плакатом, на котором было написано: «Свободный дух может существовать только в свободном теле! Школа Дункан».

Невероятное предсказание гадалки сбылось. Однако, к несчастью, она не предсказала, что брак Айседоры будет обречен с самого начала. Очень быстро юношеское очарование Сергея исчезло. Он был испорченным, неуравновешенным, импульсивным и ревновал свою жену к её успеху. И ещё он сильно пил и в приступе ярости выкрикивал ругательства, а иногда бросал лампу или столик в Айседору. Айседора поняла, что она совершила большую ошибку.

Что ещё больше усугубило ситуацию, так это то, что путешествие по США не было приятным. Хотя ни Айседора, ни Сергей не были коммунистами, к ним относились с недоверием, а иногда и с неприкрытой ненавистью. Репортеры повсюду ездили за балериной. Когда Айседора поняла, что их не интересует её искусство, она стала относиться к ним нетерпимо, а иногда даже грубо. Им нужны были только сплетни и скандалы. Пьяница-муж Айседоры, её убогие костюмы и её чуждый условностям стиль жизни - все это давало пищу слухам. Известный евангелист Билли Сандей клеймил Айседору со своей кафедры. «Эта большевистская шлюха не носит достаточно одежды, чтобы прикрыть ноги!» - кричал он.

Айседора не поняла предубежденного отношения к её одежде и обрадовала голодную прессу, пытаясь защитить себя. «Почему я должна думать о том, какая часть моего тела неприкрыта? - говорила она. - Чем одна часть тела хуже другой? Разве тело и душа не являются просто инструментами, посредством которых художник выражает свою внутреннюю красоту?»

К январю 1923 г., три месяца спустя после её прибытия в США, Айседора была съята по горло. Она и Сергей сели на корабль, отплывающий в Европу. С присущим ей драматизмом она крикнула репортерам, собравшимся, чтобы её проводить: «Прощай, Америка. Я больше никогда тебя не увижу». Айседора надеялась, что её отношения с Сергеем наладятся, когда они вернутся в Россию. Но нет. Он стал больше пить, ссоры становились все более жестокими, и Айседора пала духом.

Сергей стал исчезать иногда на несколько дней. Его отлучки становились все более частыми и продолжительными, и к осени 1923 г. пара стала жить раздельно.

Оставшись одна, Айседора почувствовала почти пьянящее чувство свободы. Теперь она могла заниматься своей работой. В созидательном порыве она создает серию танцев на семь революционных песен. Эти танцы так же, как ранее «Славянский марш», оказали значительное влияние на танцы социального протеста, популярные в США в 30-х и 40-х годах двадцатого столетия. Такие танцовщицы, как Марта Грэхэм, Дорис Хамфри и Хелен Тамирис впоследствии использовали тему революции в своих танцевальных композициях.

Осенью 1924 г. Айседора снова начала гастролировать. Ирма и Илья очень хорошо заботились о русской школе, но, как всегда, испытывали значительные финансовые затруднения. Заработков Айседоры не хватало даже на то, чтобы заплатить за топливо, необходимое для обогрева огромного здания во время суровой русской зимы. В классах часто было так холодно, что занятия приходилось отменять. Не хватало даже продуктов.

Но Айседора не собиралась сдаваться. Той зимой Айседора решила начать писать мемуары в надежде заработать столь необходимые деньги. В письме к Ирме она назвала эту инициативу «моя единственная надежда».

Следующий год принес еще больше горя Айседоре. Марго, одна из шести танцовщиц Айседоры Дункан, умерла. Эти ученицы были как дочери Айседоре, и смерть Марго, должно быть, воскресила ужасные воспоминания, связанные с потерей Дидры и Патрика двенадцатью годами ранее. Тогда же, в декабре 1925 г., Сергей покончил жизнь самоубийством. Хотя они с Айседорой уже не жили вместе в течение двух лет, её очень опечалила его смерть. В течение следующего года Айседора дала несколько концертов, обсуждала с Ирмой положение в русской школе и колебалась насчет решения об открытии новой школы во Франции.

Айседоре теперь сорок девять лет, она покрасила седые волосы в медно-рыжий цвет и сильно поправилась. Но хотя Айседора потеряла свою девичью фигуру, она не потеряла своего шарма. Её все еще окружали красивые мужчины. «Я люблю картофель и молодых мужчин – вот моя проблема!» - сказала она как-то раз своей подруге. Как всегда, её волновали денежные проблемы, но всякий раз ей удавалось убедить кого-нибудь оплатить ту роскошь, к которой она привыкла. Даже Парис Сингер всё ещё одалживал ей деньги.

Она продолжала танцевать, хотя один из критиков того времени писал: «Её искусство, казалось, изменилось ... Лицо её отражало все перенесенные ею трагедии, познания, любовь, издевательства, боль». Все это и даже больше Айседора познала за свою жизнь.

К 1927 г. Айседора потеряла детей, мужа и свою девичью фигуру. Но она продолжала танцевать и получать маленькие удовольствия.

Однажды в сентябре 1927 г. Айседора увидела красивую спортивную машину «Бугатти» в Ницце (Франция). Её друг, Виктор Серов, предложил ей проявить заинтересованность, якобы, в покупке машины, чтобы владелец гаража позволил им совершить пробную поездку. Айседоре, должно быть, понравилась эта идея, и 14 сентября она попросила водителя доставить «Бугатти» к её гостинице.

В этот день у Айседоры было хорошее настроение. Ожидая, пока доставят машину, она поставила пластинку на **фонограф** и стала радостно кружиться в танце по комнате. Когда машину доставили, она накинула знаменитую шаль с красными кистями на плечи и сбегала вниз. Одна из подруг заметила, что в этой шали танцовщице будет холодно, но Айседора не стала её слушать. Она весело

прыгнула в машину, улыбнулась, помахала рукой и крикнула по-французски: «Прощайте, мои друзья, я отправляюсь за славой».

Когда машина двинулась, шаль Айседоры намоталась на одно из колес машины и затянулась вокруг её шеи. Спустя несколько секунд Айседора была мертва. Странная смерть: будто танцовщица сама предсказала свой конец. Смерть Айседоры была такой же трагической, как и её жизнь.

Айседора посвятила свою жизнь тому, чтобы доказать, что танец – это такое же творчество, как живопись, музыка, скульптура и литература, которые вдохновляли её. Она не дожила до того, чтобы увидеть, какое воздействие оказал её революционный танец, полностью созданный ею - от выбора музыки и костюмов до непредсказуемых естественных движений, - и вдохновлявший многих танцовщиков и хореографов, пришедших после неё.

Многие считают Айседору прародительницей современного танца, она была действительно единственной и неповторимой как в жизни, так и в искусстве. Но для самой Айседоры жизнь и искусство составляли единое целое. «Мое искусство – это всего лишь попытка выразить правду моей жизни через жест и движение, - писала она в своих мемуарах. - С самого начала я только и сделала, что станцевала свою жизнь».

ИСТОЧНИК: O'Connor. Barefoot Dancer: The Story of Isadora Duncan. - Minneapolis. -2001. - P. 75-85. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова основная идея этого текста? Почему Айседора хотела приехать в Россию? Айседора всю свою жизнь пыталась построить «храм». Что это был за храм?
2. Каково было отношение российского правительства и Ленина к Дункан в начале её карьеры в Москве? Каковы были причины изменения российской политики по отношению к Дункан?
3. Почему Айседора осталась в Советском Союзе после политических изменений? Как идеология может влиять на успех художника, и как художник становится заложником / жертвой политики?
4. Как вы можете прокомментировать слова Айседоры: «Почему я должна думать о том, какая часть моего тела неприкрыта? ... Чем одна часть тела хуже другой? Разве тело и душа не являются просто инструментами, посредством которых художник выражает свою внутреннюю красоту?»
Согласны ли вы с этой точкой зрения?
5. Каковы различия между религиозным взглядом о том, что «тело – инструмент души», и артистическим мнением о теле как «инструменте красоты»?

6. Как семья может повлиять на профессиональный успех? Какой след оставил в жизни А. Дункан поэт Сергей Есенин? Можно ли разделить жизнь и танец Айседоры Дункан? Что вы можете рассказать об образах, созданных Айседорой в танцах?
7. Что являлось революционным в танце Айседоры? Можно ли выразить душу в танце?
8. Какова связь между женским танцем и женской свободой?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Есть ли связь между текстом об Айседоре Дункан и текстами, представленными в четвертой главе (Инайят Хан, египетские женщины-певицы, Элвис Пресли)?
2. В чем общность и различия между танцем Айседоры и танцами мусульманской культуры?
3. Все ли виды танца имеют революционный характер или только некоторые из них? От чего зависит революционность танца? Айседора Дункан и позднее Рут Сен-Дени выбрали Египет темой своих работ и использовали его как мотив при создании собственных оригинальных танцев. Какие восточные (египетские) корни можно обнаружить в современных танцах?
4. Какова природа революционного танца в других странах/культурах? Существуют ли народы и культуры, где женщины не танцуют, или где танцы вовсе отсутствуют?

ТАНЦЫ В ПЛАТЬЯХ С ДЛИННЫМИ РУКАВАМИ

Режиссер: Янь Сиалу, Хе Вей. Производство Центра международного культурного обмена. Фильм представлен Бюро по внешним культурным связям при Министерстве культуры Китайской Народной Республики. Языки: английский, русский, китайский, арабский, японский.

При изучении танцев различных народов и стран, соседствующих с Центральной Азией, для получения более глубокого знания об этих фактах национальной культуры мы должны обратиться к визуальному наблюдению. Итак, начнем со знакомства с танцем Тибета, который неразрывно связан с культурой народа, с удивительным пейзажем этой страны.

Тибетский танец с присущим ему оригинальным стилем и элегантной формой исполнения играет важную роль в жизни тибетского народа в течение последних 5000 лет. Танцы, представленные в предложенном диске, происходят от «традиционных и религиозных песен, наполненных мистическими чувствами» и сохранившихся в течение многих веков. Тибет – всегда древний и современный, его танцы и песни действительно являются «уникальной драгоценностью человечества».

Во время просмотра фильма мы должны обратить внимание на отношение между танцем и человеческим состоянием. Почему так необходимо создавать танцы для разных случаев? Какова роль окружающей среды в воплощении и поддержании определенных верований, культур и искусства?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ И АНАЛИЗА

1. Является ли разнообразие культур разрушительным фактором для какой-либо системы мышления или идеологии?
2. Какие формы танца существуют в вашей родной культуре? Пожалуйста, опишите их функции.
3. Знакомы ли вы с танцем (вашего народа), который имеет терапевтическое воздействие? И если да, то используете ли вы его на практике?
4. Какое место занимает танец в различных религиях?

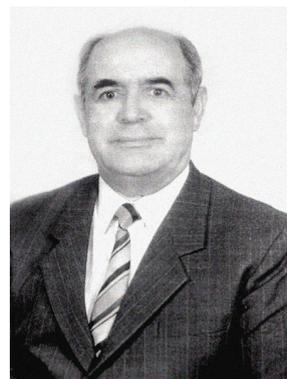


СОЗАНДА

НИЗАМ НУРДЖАНОВ. ТАНЦОВЩИЦЫ

Мы продолжаем наше обсуждение танца и этнического разнообразия и представляем вашему вниманию материал о традиционных, популярных и придворных танцах женщин в Центральной Азии. Автор, профессор Низам Нурджанов, один из наиболее выдающихся этномузыковедов Центральной Азии (Таджикистан), всю жизнь провел в поисках традиционной народной музыки и танца (традиционного театра). Он побывал во всех уголках современного Таджикистана и Узбекистана и описал все существующие там танцы, связав их с танцами других стран мира. Профессор Нурджанов – главный научный сотрудник и исследователь Института истории и этнографии Академии наук Таджикистана, доктор искусствоведения, член Союза писателей и Международной организации по народному творчеству.

Из этого текста вы узнаете о жизни и профессиональной судьбе певиц и танцовщиц (созанда) Бухары, столицы Бухарского эмирата (19-20 вв.), об их успехе, самоотдаче и смерти во имя танца. Прочитав этот текст, мы рассмотрим и проанализируем условия профессии танцовщицы в Бухаре и свяжем их с вопросами этнического многообразия и гендера.



Искусство народных профессиональных танцовщиц, певиц и музыкантов Бухары, “созанда”, - высшее достижение театра танца. Искусство это родилось в те далекие времена, когда складывалась культура древних среднеазиатских городов, расцветали ремесла, возникали новые виды семейных празднеств и увеселений и соответствующее им новое общение людей. [...]

Созанда обслуживали только женскую половину дома, совершенно изолированную от мужских глаз. Выступления их были для бухарских женщин одним из любимых и почти единственным развлечением и радостью. Без их участия не проходила ни одна свадьба или иное семейное торжество: их музыка и танцы были не просто развлечением, а составляли необходимую область духовной деятельности людей. Не случайно искусство танцовщиц, благодаря высокой художественной культуре, занимает одно из ведущих мест среди многих других видов самобытного национального искусства древнего города и снискало громкую известность за его пределами.

Созанда были и в некоторых крупных тюменях Бухары, например, в Гиждуване, но в кишлаках, окружающих город, они отсутствовали, так как основную массу населения здесь составляла беднота, не имевшая денег на подобные развлечения. Кроме того, малочисленность сельского населения и его низкий уровень культуры не позволяли артистам обеспечить себя здесь постоянной работой. На свадьбах женщины развлекались своими силами, настойчиво приглашая танцевать одна другую. Причем в кишлаках танцевали, не высовывая рук из рукавов.

Искусство созанда было распространено также в Самарканде, в центрах Керки, Кермин, Шахрисабз, Китаб. Но в этих городах оно было развито слабо, выглядело проще и беднее, чем в Бухаре, где этот вид народного художественного

творчества достиг действительно высокого уровня мастерства и, видимо, отсюда распространился в упомянутые близлежащие города. Начальные формы зарождения профессиональных трупп артисток сохранились в северных районах Таджикистана, где действовали небольшие любительские и полупрофессиональные женские коллективы, обслуживавшие женщин на семейных торжествах. В каждой труппе было от двух до четырех артисток. В нее входили две пожилые дойристки и одна или две молодые танцовщицы (в Ходженте - “бозингар”, “лукидонбоз”, в Канибадаме - “усулчи”, “джувон”). Труппу в Ходженте называли “лули” («цыгане»), или порой “дуогу” («молящиеся»); в Канибадаме - “чилманда” (“бубнистка”); в таджикских районах Ферганской долины (например, в Чусте) - “яллачи”. Количество артисток в труппах было непостоянным. Большой частью труппа состояла из двух дойристок и одной танцовщицы или одной дойристки и двух танцовщиц. В Ура-Тюбе, где строжайше придерживались законов затворничества и женщины закрывали лица даже от семилетнего мальчика, танцовщиц не было. Труппы состояли только из дойристок. И в этой профессии служили только жены карнайчи и сурнайчи. Дойристок приглашали на семейные торжества, и под аккомпанемент дойры танцевали женщины-зрительницы. В северных районах Таджикистана артистки были из числа жен, невесток и других родственниц музыкантов сурнайчи и карнайчи. В начале XX в. в Ходженте старосту такой труппы называли “Лулии беостин” («Цыганка без рукавов»). Так прозвали ее потому, что когда она играла на дойре, то засучивала рукава платья, оголяя руки. У нее было две танцовщицы (“джувон”) - Камолхон и Баракахон. Позже одну из них заменила Мاستонхон.

Кличка “Лулии беостин” перешла ко всем артисткам, которые обслуживали женские половины на семейных торжествах и получали вознаграждения от зрительниц путем “саргардони” («обход»). Артистки жили в квартале **карнаистов** и заключали браки только в своей среде. Камолхон и Баракахон не боялись выступать и в мужской компании. Среди “лули” была одна очень талантливая молодая красивая певица Зебомхон. Она играла на дутаре, пела. Изредка одевалась в мужской костюм и выступала в роли запевалы (“сарнакш”) во время исполнения накша. Её держали в публичном доме (“джалабхона”).

Люди с презрением относились к представителям актерской профессии. “Сурнайчи ору номус надорад” (“Сурнисты не имеют стыда и чести”), - говорили про них. Поэтому на артистках не женились и не выдавали девушек замуж за артистов. В Канибадаме по прибытии артисток хозяйка семейного торжества преподносила им шесть лепешек и сладости. Только после получения этого первичного вознаграждения артистки приступали к своим обязанностям. Во время выступления танцовщицы зрительницы протягивали ей одну тангу, но сами не танцевали. Ныне танцуют, а поступившие деньги отдают дойристкам. Репертуар канибадамских танцовщиц состоял из обыкновенного танца и танца с ложками “Кошукбози”.

В Чусте труппа, состоявшая из двух-трех музыкантов, играла на дойрах, пела “ялла”. А зрительницы, приглашая и буквально втягивая друг друга в танец почти насильно, танцевали по очереди. В Косонсое жила Муборак-яллачи, муж которой когда-то был танцором (бача). Одну из актрис, выступавшую под аккомпанемент пения и игры на дойрах, звали Ибохон.

В 1976 г. в Чусте работала труппа, возглавляемая дойристкой Ойнисохоли. Туда входили танцовщицы Тухта и Угул. Зрительницы одаривали их деньгами, тубетейками, поясными платками, которые сами вышивали. Влияние бухарских созанда дошло до некоторых районов и Кулябской области. В наиболее населенных и культурных центрах - Кулябе и Бальджуане - сосредоточивалась деятель-

Карнаист -

музыкант, играющий на карнае, духовом мундштучном музыкальном инструменте без клапанов и отверстий больших размеров, который используется как церемониальный инструмент (на массовых гуляньях) в Таджикистане и Узбекистане

ность профессиональных танцовщиц “бозингар” и “созанда”. У каждой группы (“даста”) был свой руководитель. Чаще всего таким руководителем выступал организатор группы. Она состояла обычно из 4-5 человек. Руководительницей и аккомпаниатором группы бывала пожилая женщина, которая в молодости сама была танцовщицей. Её называли “голиб”.

Группа выступала, главным образом, на богатых свадьбах в городе, а также в крупных кишлаках, расположенных близко к городу. Члены группы жили отдельно, каждый у себя дома. Мужья обычно охотно разрешали женам заниматься этой выгодной профессией.

Основной доход группа получала на свадьбах от зрителей путем “саргардони” - “обход”: когда было исполнено уже 4-5 танцев, игрок на бубне - “дойрадаст”, “дафови”, расстилал перед собой платок и выбивал особый традиционный мотив в несколько тактов. Это означало, что “саргардони” начался. Зрители, каждый по своему усмотрению, давали две-три мелких серебряных монеты, кольцо, вышитый платок и т.д. После этого танцы возобновлялись. Второй тур заканчивался особым танцем - “Кандчини” - «сбор сахара»: в ходе танца танцовщица останавливалась перед каждой женщиной, и последняя клала в ее широкие длинные рукава “канди сафед” - «белый сахар». Кроме этих подарков зрителей, танцовщиц перед их уходом одаривали деньгами или вещами и хозяева дома, где проходила свадьба. Все собранное делилось поровну между членами группы.

Для иллюстрации сказанного приведем описание жизни и деятельности группы профессиональных танцовщиц, которая существовала в конце XIX и в начале XX в. в Бальджуане. Организатором этой труппы была пожилая, но очень бойкая женщина по имени Одинамохи Пахмдара (т.е. Одинамох из кишлака Пахмдара). Она жила в кишлаке Калтачинар Бальджуанского района. Ее группа состояла из пяти человек, из которых три молодые женщины - Гулибогимурод, Кумрихон и Ойимхон, были танцовщицами - “созанда”, “бозингар”. Сама Одинамох и ее сестра Обидамох были аккомпаниаторами на бубне - “дойрадаст, дафови”. Обе были вдовами, в то время как остальные члены группы были замужними. Мужья их не работали и жили доходами своих жен. Группу приглашали на свадьбы в женскую компанию почти во все кишлаки Бальджуана.

В отдельных случаях лица, желавшие устроить богатую свадьбу, специально приезжали за этой группой из дальних районов, а именно из Ховалинга, Муминабада, Куляба, Кангурта, Гиссара. Обычно группа торжественно въезжала в селение верхом на лошадях, принадлежавших пригласившему ее хозяину. Лучшая танцовщица этой группы Гулибогимурод была известна во всей Кулябской области. Она прекрасно исполняла “Зангбози” - «Танец с бубенчиками», “Кайрокбози” - «Танец с кастаньетами». Кроме того, она мастерски танцевала с двумя зажженными фонариками - “лолтайн” в руках.

Один из местных жителей рассказал, что примерно в 1914-1915 гг. на торжественный обряд обрезания своего сына он пригласил из Бальджуана группу



ТАНЕЦ С ДОЙРОЙ

Одинамох и еще одну группу танцовщиц из Куляба. Группа Одинамох выступила с большим успехом и собрала вокруг себя много народа, в то время как танцовщицы из Куляба не могли даже как следует играть на бубне. Одинамох шуточно сказала кулябским танцовщицам:

*Мавиз ширин, джонона,
Хафа нашав, дугона,
Мо меравем, Кулоб ба ту мемона -
Милая, изюм сладкий,
Не горюй, моя подруга,
Мы уйдем, Куляб останется тебе.*

Этот рассказ показывает, что группа Одинамох отличалась высоким мастерством исполнения. Не каждая группа могла завоевать себе такое положение. Группы профессиональных танцовщиц существовали в конце XIX - начале XX в. и среди узбекского населения Коканда под названием "уйинчи".

[...]

При дворе бухарского амира существовала особая труппа созанда, составляющая танцевальный театр женской половины - "урдаи хосаги" («личный гарем»), где властвовала мать эмира. В труппу принимались самые талантливые прославленные созанда из народа. Таких исполнительниц разыскивали эмирские сыщицы, которые занимались поисками красивых девушек для придворного гарема.

Одна из старейших танцовщиц, Михали Каркиги, рассказывала нам, что в начале XX в. она пользовалась большим успехом у жителей Керки. Об этом узнала сыщица Мухаррам - и Михали была вынуждена переехать в Бухару, в эмирский дворец. В 14 лет она родила первого ребенка - дочь Халир, затем последовало еще 19 детей. Но танцевала Каркиги непрерывно до сорока лет. Когда ей было 34 года, она вывела Халир на танцевальный круг и постепенно перешла на роль дойристки.

Актрисы, взятые в придворный танцевальный театр, по-прежнему жили дома, но уже не имели права выступать на рядовых семейных праздниках. Лишь иногда они танцевали на свадьбах и прочих торжествах у крупных чиновников и знатных богачей, которые заранее посылали прошение эмирской матери, одновременно делая ей особые подарки. При дворе созанда подчинялись старшей танцовщице, называвшейся «голиб» (дословно - «победитель»). Выступление танцовщиц было основным (если не единственным) развлечением придворных женщин. Оно устраивалось по случаю свадеб эмирских сановников, торжеств в честь обрезания их детей, по поводу укладывания ребенка в колыбель, первой стрижки сына, совершеннолетия юношей и девушек, по случаю праздника нового года и обычного приема гостей. Такие торжества устраивались от одного до двух раз в месяц. Танцовщиц приглашали и тогда, когда матери властителя было скучно. Получив приказание немедленно привести танцовщицу, сыщица шла к ней домой. Та, в свою очередь, оставляла все свои домашние дела, нанимала **фаэтон** и ехала во дворец. Лишь изредка фаэтон посылали за созанда из дворца.

Прежде всего танцовщицы являлись на поклон к эмирской матери: они входили в ее покои согнувшись, целовали ей руку. Затем уходили в специальную комнату, предназначенную для артисток, и готовились к выступлению. Торжества нередко продолжались подряд целую неделю (а то и две). Поэтому танцовщицам приходилось надолго располагаться в этой комнате, где, в частности, оборудовалось

Гарем -

(от араб. haram запретное место) – жены и наложницы богатого мусульманина

Фаэтон -

легкий четырехколесный экипаж с откидным верхом

даже место для грудных детей. Пир женщин во дворце эмира происходил в большом (примерно 30 на 20 метров), празднично украшенном зале, называвшемся “созхона” (зал для пиров и выступления артистов).

Стены его были украшены чудесной росписью, пол был устлан дорогой красивой кошмой, а поверх нее - толстым и мягким сукном с сетчатым узором. Вдоль стен лежали длинные одеяльца, покрытые адресом (полушелковая кустарная ткань). На них усаживались присутствующие. Зал освещали большие лампы, висевшие на потолке и стенах. В глубине зала, на возвышении, стоял трон эмирской матери, украшенный золотистой материей с бахромой и массивными кистями. Рядом с троном садились две женщины: одна обмахивала правительницу большим веером, другая подавала ей чай.

На пиршества приглашались жены и родственницы прежнего и нынешнего эмира, а также придворных сановников. Из тех, кто обитал за пределами двора, звали только жен самых крупных чиновников. Гости приходили в богатой одежде, размещались на одеяльцах и в присутствии властительницы соблюдали самый строгий этикет. Именовали ее все “пошшобиби” («матушка падишаха»). Дети (как мальчики, так и девочки) и мужчины в созхона не допускались. Танцовщицы и дойристки располагались у входных дверей в нижней части зала (перед аккомпаниаторами стояли жаровни). На обычных, малых торжествах по очереди выступали четыре дойристки и четыре танцовщицы, представлявшие как бы две партии. На больших празднествах число тех и других доходило до десяти. Костюмы придворных танцовщиц отличались роскошью. Каждая надевала чуть ли не по десять платьев, сшитых из разных дорогих тканей: тут была и обычная парча (“зардузи”), и кундал, и тончайший шелк (“харир”), и гладкий бархат, и бархат набивной (“гулбахмал”). Рукава каждого из этих платьев выступали один из-под другого. Артистки надевали штаны из кундала или фаранга. Голову украшали пешонабанд. Они также надевали золотые кольца, браслеты, серьги и другие драгоценности. Одежда и украшения были собственностью танцовщиц.

Пиршество в созхона начиналось часов в десять утра. По знаку, данному пошшобиби, танцовщицы выходили под аккомпанемент дойр на свободную от гостей половину зала. Плавно кружась, они приближались к правительнице, опускались на колени и пели “Уланг” - песню, восхвалявшую эмира и его семью, содержавшую пожелания здоровья, долголетия и счастья. Затем, с поклонами отступив назад, танцовщицы брали кастаньеты и исполняли “Кайрокбози”. Потом следовали другие танцы. Пели и танцевали то же, что исполнялось в домах жителей Бухары. Отсутствовал лишь танец дервишей “Каландари”. Поскольку большую часть сановников составляли узбеки, созанда, отвечая их запросам, иногда пели узбекские песни. Например, “Сочи джамалак” (“Фальшивые косы”) и “Алмача анор” (“Гранатовое деревце”).

“Созхона” была просторна и удобна. И созанда, пользуясь этим широким пространством, делала три-четыре круга “чархи зону” («кружение на коленях»).

Каркиги-ханум говорила автору этих строк: “Мо кайк барин мепаридем” («Мы прыгали, как блохи»). Танцы продолжались до тех пор, пока мать эмира не давала понять, что пора угощать присутствующих. Обычно за перечисленными танцами следовал “фуровард”. Если после этого пошшобиби не делала соответствующего знака - созанда снова танцевали, но пели уже другую песню. Пока гости ели первое горячее блюдо (жаркое), танцовщицы уходили в свое помещение и, чуточку отдохнув, переодевались. Танцы начинались снова, не прекращаясь до тех пор, пока, по знаку правительницы, не подавали плов. Во время угощения присутствующих мать эмира обычно уходила в другое помещение. Перед танцовщицами также расстилали дастархан и подавали им то же самое, что и гостям. Оставшиеся сладости служанки клали в мешочки, которые созанда приносили с собой.

На обычных торжествах пиршество длилось до вечера. В таких случаях “Занг” не исполнялся. Его танцевали на пышных свадьбах, а особенно на торжествах по случаю обрезания. Присутствующих угощали не только днем, но и ночью. И танцовщицы выступали до самого утра, пока в окнах, расположенных у потолка, не забрезжит свет нового дня. Чаще всего подобные зрелища устраивались во дворе. Все происходило вокруг костра “даври угур”. Танцевали босиком. Часто от непрерывных танцев на кирпичном настиле у созанда трескались подошвы, а после исполнения “чархи зону” на коленях выступала кровь. Танцовщица по прозвищу “Гули сурх” (“Красная роза”) совершала семь оборотов на коленях вокруг костра.

“Занг” во дворце исполняли пятеро созанда. Танец шел без особых изменений. Под звук дойр, выбивающих дробь, танцовщицы, все время кружась, обходили два-три раза весь зал. “Занг” прерывался лишь на 5-10 минут, когда исполнительницы выходили по нужде или чтобы покормить своего младенца. Приходилось выступать и здоровой, и больной, и даже беременной, чуть ли не до последнего дня. Михали Каркиги рассказывала, что она свою старшую дочь родила через полчаса после окончания большого праздника, длившегося три дня и три ночи. Спустя 10-15 дней после родов танцовщицы возобновляли свои выступления. Исключения делались только для тяжелобольных.

Как бы не уставали танцовщицы, они не имели права остановить танец или прекратить пение, пока мать эмира не скажет: “Довольно”. Очевидцы описывают прибытие в арк созанда Халирхон. Она “была хрупкой, изящной, с очень тонкой талией (видимо, поэтому ее и называли Халирхон, в переводе - “шифон”), веселой и лукавой женщиной... Однажды к ее дому подъехал роскошный фаэтон, обитый внутри красным бархатом; на лошадях были золотошвейные накидки. Она быстро собралась и поехала. По приезде во дворец танцовщица поспешно оделась в розовое широкое платье, стянутое в талии, с пышными круговыми оборками на юбке. На голову надела тубетейку с мелкими косичками, к ногам и рукам прикрепила колокольчики. Халирхон вышла в большой зал. Там уже стояли наготове восемь бубнисток. Она подошла к Эшон-ойим (так называл автор мать эмира.- Н.Н.), сидевшей на кровати, трижды поклонилась, встала на колени и поцеловала подол ее платья. Бубнистки заиграли. Тетушка (Халирхон. - Н.Н.) была в центре, она солировала, все ей подпевали”.

Однажды она выступала на большом празднике. Халирхон “ждала ребенка, но не приехать во дворец она не посмела. Да и кто бы стал ее слушать! В этот раз она особенно долго пела и танцевала, но госпожа (мать эмира. - Н.Н.) никак не реагировала.

Я взглянула на кровать - Эшон-ойим спала! Будить ее не разрешалось... Халирхон двигалась уже бессознательно, казалось, она вот-вот упадет... И кто-то не

выдержал, осторожно разбудил госпожу и умоляюще показал на тетушку. Госпожа, зевая, разрешила прекратить танец. Халирхон не успела покинуть комнату и, едва дойдя до порога, упала. Тут же родился сын. Ребёнок был мертвый”.

Иногда в промежутках между танцами, по просьбе матери эмира “бибихалифа”, женщина, обучавшая в духовной школе девочек основам религии и светской литературе, читала правительнице книги. Это было вторым развлечением придворных женщин - совсем незначительным по сравнению с выступлением созанда.

Танцую во дворце, созанда не собирали денег со зрителей. Танцовщиц одаривали после окончания пиршества перед их уходом домой. Каждой платили по 20-40 таньга, завернутых в бумагу, и дарили поднос с комплектом одежды (например, белое шелковое платье, или платье из модных тогда тканей “кундал” (парча высшего сорта), “кимхоб” (особый сорт парчи), “гулбахмал” (сорт бархатной материи с вытканными на ней цветами), камзол из кундала и отрез фаранга на штаны. Подарки соответствовали степени одаренности и мастерства исполнительниц: лучшие созанда получали наряд подороже, второстепенные и дойристки - подешевле. Обычно плата вручалась старосте, а она раздавала все по назначению. Плату приходилось делить с целым сонмом дворцовых слуг высокого ранга: от них зависела не только работа танцовщиц - в их руках, по существу, были жизнь и смерть артисток.

Танцовщицы иногда получали подарки и непосредственно от самой пошшобиби. Это бывало в том случае, когда выступление одной из них особенно нравилось правительнице. На глазах у зрителей она торжественно посылала созанда одно из собственных платьев (иногда прямо снимая с себя). Подарки танцовщицам давали и тогда, когда они рожали детей: кто-либо из их домашних прибежал во дворец и в подарок за радостную весть получал халат или что-нибудь другое. Из полученных подарков танцовщицы кое-что оставляли на приданое своим детям, а остальное продавали.

[...]

В конце XIX в. в Бухару приехала бедная женщина с дочерью, которая поступила в ученицы созанда. Вскоре эта способная голосистая девушка стала отличной танцовщицей и певицей. За хрупкость и изящество ее прозвали в народе Майда - маленькая. Её так именовали еще и потому, что она была младше своей учительницы Тилло. Рассказывают, что когда появлялось это нежное существо с изящным лицом, то ее увлеченный танец покорял благородством, богатством пластических нюансов. От возвышенного приподнятого отношения самой танцовщицы к искусству рождалось какое-то радостное волнение - волнение, вызванное встречей с красотой. Поэтому зрители всегда восторженно принимали ее. Однажды эмиру донесли, что она собирается выступить в мужской компании. На самом же деле ее привезли на сборище молодых богачей обманным путем. Не успела Майда войти в дом, как он был окружен полицией, ее схватили вместе с

двумя организаторами и участниками этой пирушки. Мужчин наказали ударами 75 палок по спине, а впоследствии взяли в солдаты. Майду ночью расстреляли недалеко от арка, привязав ее руки к двум прикрепленным к земле палкам с рогаткой для подмышек. Убивали ее под **чачваном**, по законам ислама, даже в минуту смерти женщине не позволялось открыть лицо в общественном месте. Случилось это примерно в 1903 г. Этот факт подтверждает и М.С.Андреев. Подобные случаи, видимо, подтачивали репутацию созанда, хотя в нравственном отношении они были вполне порядочны. История с созанда Майда была не единственной. Такое случалось часто. В подтверждение тому можно найти сотни случаев, ярко описанных в “Воспоминаниях” С.Айни: людей привязывали к конскому хвосту, сбрасывали с минарета, демонстративно казнили на площади и т.п. Эта труппа артистов, как и другие представители народного театра, считалась самым низшим слоем общества. Поэтому созанда брали в жены в основном только артисты.

В Самарканде в конце XIX - начале XX в. были известны имена созанда Азиза-ой, Максадча, Наверахон, Джаннатхон, Бепустхон. Здесь искусство танцовщицы было гораздо проще, чем в Бухаре: отсутствовали последовательность танцев, а также некоторые движения (например, “ларзон” или такое: обеими руками с двух сторон берутся за кончики двух косичек и делают по кругу чарх). Песенный репертуар тоже был иным: начинали с песни “Абдурахманбегим”.

Имена многих танцовщиц прошлых веков исчезли навсегда. Какие-то из них встречаются лишь изредка. Например, известно имя одной из самаркандских певиц и танцовщиц второй половины XV в. Сайды Ошик. Таджикский писатель Зайниддин Восифи в своей книге “Бадоеъ-ул-вакоеъ” (“Удивительные события”) пишет об одной знаменитой актрисе из Герата - Чакарханум, с начала XVI столетия выступавшей в Самарканде. Она обладала высоким мастерством пения и игры на **чанге**.

В 70-80-х годах XIX в. упоминается имя другой прославленной танцовщицы - Курбанхон. Она родилась в Самарканде в 1858 г. от иранца - ткача шелковых материй. Отец ее был убит в 1868 г. при осаде города, и все их имущество разграбили. Мать испытывала большую нужду и вынуждена была выдать двенадцатилетнюю Курбанхон замуж, получив за это калым. Через год после замужества Курбанхон, узнав о существовании у мужа второй жены, развелась с ним и стала танцовщицей. Обладая красотой, голосом и манерами, она, опираясь на покровительство русских, смело выступала на сцене. Танцы ее приводили зрителей в экстаз, и они неистово кричали: “Джан!” (“Душечка!”).

Примерно до 1915 г. бухарские танцовщицы были преимущественно таджичками. Но во втором десятилетии XX в. созанда начали выходить и из среды местных евреек. Танцовщицы из этого состава несколько раньше специализировались в других городах, в частности, в Керки (большую часть населения там составляли евреи). В феодальной Бухаре, где очень ярко проявлялась расовая дискриминация, еврейское население находилось в очень ущемленном положении. Бухарская городская аристократия не приглашала их, мотивируя это тем, что они якобы грязнули. Поэтому на свадьбах, главным образом, выступали танцовщицы-таджички. Евреек же чаще всего приглашали люди попроще. Вскоре отдельные танцовщицы-еврейки снискали себе популярность, благодаря таланту и мастерству.

Приход местных евреев в жанры вокального (Шашмаком) и танцевально-певческого искусства (Созанда) объясняется рядом причин. Части евреев (особенно тем, кто принял мусульманство) легче было войти в мир искусства, чем в другие сферы жизни, потому что исполнители считались людьми самой низшей

Чачван –

густая сетка из конского волоса, спускающаяся с верхней части паранджи и закрывающая лицо

Чанг -

таджикский и узбекский инструмент типа цимбалы

касты; зато эта профессия была доступна лишь тем, кто обладал талантом. А среди местных евреев было немало одаренных людей. Их женщины, наблюдая за таджикскими танцовщицами, быстро освоили их искусство. Язык им был понятен: среднеазиатские евреи давно освоили таджикский язык и говорили на нем, создав своеобразный диалект.

В обществе старались говорить по нормам принятого в городе таджикского языка. Во времена строжайших законов шариата не каждая таджичка осмеливалась открыто петь и танцевать даже среди своих подруг, поэтому в городе не хватало трупп созанда, а потребность в этих артистках росла. И еврейки, придя на помощь, с одной стороны, удовлетворяли свои творческие устремления, с другой, имели хороший источник дохода. К тому же еврейки чувствовали себя более свободными. Они хоть и носили паранджу, но осмеливались открывать лица. После Октябрьской революции, давшей всем народам свободу, евреек-созанда стало больше, и они стали конкурировать с таджичками-созанда. Прилагая усилия в овладении исполнительским мастерством, чтобы завоевать популярность среди зрителей, еврейки-созанда пытались монополизировать эту сферу творчества. Приход евреев в Шашмаком и Созанда объясняется еще и тем, что у них чувствовалась большая тяга к певческой культуре, не случайно они не пошли в другие виды искусства (в кукольный театр, театр **масхарабозов**, театр мужского танца, народный цирк и т.п.). Евреи, овладев Шашмакомом и профессией созанда, приняли и хорошо освоили таджикские исполнительские приемы, все канонические формы, условия бытования и старались придерживаться вкусов широкого зрителя, веками воспитывавшегося в своих национальных художественных традициях. Разумеется, овладев традиционным национальным искусством, они вносили свои индивидуальные особенности, но переделывать или дополнять, обогащать его новым материалом своей культуры не осмеливались. Да к тому же евреи, пройдя тяжкий исторический путь, забыли свой коренной язык и свое самобытное искусство.

Первые танцовщицы из числа местных евреек появляются примерно в 90-х годах XIX в. в Кермине. Лучших, прославленных созанда отец эмира, живший в этом городе, рекомендовал для выступлений в эмирском дворце. Так попали туда замечательные танцовщицы Шишахон и Малкой Ошма. Настоящее имя первой из них - Булур. "Шиша" означает стекло, а "булур" - хрусталь. И то, и другое имя соответствовало ее внешности: она была белокожей и светловолосой. Малко принуждали, чтобы она отреклась от своей религии, но это не удалось: созанда проявила стойкость. До Октябрьской революции прославилась Тувой Каркиги (то есть Туво из Керки). Не меньшей славой пользовалась и ее дочь Михали Каркиги, унаследовавшая искусство матери.

В первые послереволюционные годы, с началом новой жизни, с началом раскрепощения женщин намного увеличилось количество танцовщиц-таджичек, многие из которых вскоре получили большую известность среди народа. Вот имена

некоторых из них: Саидахон, Мухаббатхон, Назирахон, Махбубахон, Бахшанхон, Джамилахон. Нашли признание зрителей и такие талантливые созанда-еврейки, как Кундал, Червонхон, Халири Каркиги, Губур, Бахмал, Ношпути, Набот, Турундж. Но местное население предпочитало танцовщиц не евреек, а таджичек.

Издавна существовала традиция: примечая что-то необыкновенное в исполнительском мастерстве или во внешнем облике артистки, зрители в связи с этим любовно давали ей какое-нибудь прозвище. Так, созанда Когазпеч (буквально - «завернутая в бумагу») получила своё прозвище потому, что она прославилась в народе одной своей песней, каждая строка которой заканчивалась словом «печонди» («ты завернул»). Вот одна строка:

Ман мушк будам, ба когазам печонди.

(Я была мускусом, ты завернул меня в бумагу.)

Очевидцы рассказывают, что Когазпеч была рябая, но очень обаятельная, зажигательная танцовщица, искусство которой отличалось артистизмом.

Созанда Тилло (Золото) получила это прозвище потому, что во время выступлений увешивалась золотыми украшениями. Совсем некрасивая (лицо у нее было темное и какое-то придавленное), она завораживала всех высоким профессионализмом, эмоциональной щедростью, тонким вкусом. Во время ее выступления движения обретали величавое достоинство, песня - лирическую напевность. Приходя от ее танцев в экстаз, зрительницы дарили ей золото. Настоящее имя созанда Кундал - Адино. Она любила наряжаться в парчу высшего сорта («кундал») - отсюда ее прозвище. Была еще танцовщица Адино, которую называли Червонхон, потому что зрители давали ей новые, в ту пору с трудом достававшиеся, бумажные деньги (червонцы). Созанда Фирехо по ходу танца много кокетничала и жеманилась. Ее стали звать Карашма (Кокетство). Что-то сходное с нежной формой груши находили зрители в облике созанда Хевси. Поэтому ее переименовали в Ношпути.

В 1924 г. на одну большую свадьбу были приглашены сразу три созанда: Кундал, Ношпути и еще одна, которая именно в этот день получила прозвище Губур. Оно произошло от слова «гумбур» (пропущена буква «м»), что значит быстро, стремительно. Действительно, при исполнении чистой хореографии она вносила в танец много динамики, стремительности, энергии, оптимизма, предельно темпераментно ведя танец, ритмически подчеркнуто стуча ногами. Зрители, уловив эту ее индивидуальность, метко называли артистку Губур. Настоящее же ее имя - Хевси. В 20-30-х годах Губур стала любимой народной танцовщицей. Это была, образно говоря, артистка внутреннего огня в танце. Из ее эмоциональных движений и пения как бы вырастали яркие, красочные пластические мотивы. Губур вносила в свои танцы столько искренности, неистощимого темперамента, полной эмоциональной отдачи и живой динамики, что уже ее первый выход сразу привлекал внимание зрителей. Ее пластика была предельно выразительна, звучна, отличалась блеском динамичных чархов, особой рельефностью поз.

Губур (Хевси Аронова) родилась в 1906 г. в кишлаке Душанбе. Вскоре семья переехала в Бухару. Опасаясь, как бы девочку не забрали во дворец (однажды ее заметили сыщицы и чуть не увезли; Хевси спасло то, что мать вместо нее показала эмирским прислужницам малолетнюю сестру Хевси), и в то же время стремясь разбогатеть, отец отдал тринадцатилетнюю дочь в жены шестидесятилетнему баю, имевшему несколько жен. Муж увёз Хевси в Душанбе, но как только произо-

шла Октябрьская революция, он скрылся. Хевси оказалась в руках басмачей. Она ухитрилась скрыться и попала в красноармейский отряд, где служила поваром. А в 1921 г. она возвратилась в Бухару и стала выступать как созанда. Этому искусству Хевси научилась у своей матери. Многие она восприняла от опытных танцовщиц Тилло и Мукуррамчи, с которыми неоднократно выступала. Тетка и некоторые другие родственницы Губур тоже были созанда. Мать Губур, Мазол, начала танцевать с 15 лет. Поскольку она великолепно исполняла песню “Юсуфи джамолак”, то среди народа стала известна благодаря именно этой песне. Как многие другие созанда, Губур предпочитала танцевать до самых родов, любезно удовлетворяя просьбы заказчиков. Бухарское широкое платье скрывало беременность. Своего третьего сына Давида она родила в четыре часа утра в 1939 г., а накануне она исполняла “Занг” на очередной свадьбе. Губур - одна из последних танцовщиц, по-настоящему унаследовавшая и полностью соблюдавшая традиции созанда. Она особенно прославилась в 20-30-х годах XX в. Самое привлекательное в ее искусстве то, что Губур умела зажечь зрителей своим большим темпераментом, самоотдачей, яркой эмоциональностью и музыкальностью. Были у нее до отчаяния преданные поклонницы (одна из них - тетя автора этих строк), которые постоянно следовали за ней без всяких приглашений на разные семейные торжества, где она выступала. Губур воспитала целую плеяду танцовщиц. Особенно популярной стала Туфа. Она родилась в 1928 г. в Бухаре в семье учителя. Туфа хорошо освоила и продолжала соблюдать традиции созанда.

Другой популярной созанда 70-80-х годов XX в. была Олияхон Хасанова (1937). Настоящее имя актрисы Олима, но народ прозвал ее Олия. Она рассказывала, что стала танцовщицей в силу обстоятельств. Когда девочке было восемь лет, умер отец (он был парикмахером). Мать осталась с шестью детьми, и ей, естественно, приходилось очень туго. Поэтому она рано - в шестнадцать лет - выдала Олиму замуж. Вскоре мужа Олимы арестовали, и молодая женщина испытывала материальный недостаток, имея на руках четырёх маленьких детей. Как-то дойристка Ризвон Рахимова, пожалев несчастную одинокую женщину, пригласила её в свою труппу. В нее входили Джамиля, Саломат, Хакима, Шарофат и сама Ризвон. Две первые танцевали, остальные аккомпанировали им на дойрах. Люди приходили с приглашением в дом Ризвон, а та извещала своих артисток о выступлении. Часто кто-нибудь из пятерых отказывался, и труппа в основном работала в составе четырех человек. «Первым, кто поднял мою руку, - говорит Олима, - была Ризвон» (“Дасти мана боло кардаги апаи Ризвон”). У нее, а также у танцовщиц Джамили, Хакимы, Рахимы, позже - у Туфы Олима научилась танцевать.

Олима - созанда хорошего вкуса и высокого стиля. У нее все отточено до кончиков мизинцев рук, все осмысленно, обаятельно и грациозно. Выступая в богатом бухарском костюме, артистка танцует мягко, изящно, неторопливо, очаровывая всех профессиональным мастерством, напевностью танца. Процесс танца доставляет ей колоссальное наслаждение. Она любит красота каж-

дого движения и дает возможность зрителям тоже насладиться этим. Короткие паузы, на миг зафиксированные позы дышат ароматом какого-нибудь только что выполненного движения, какого-нибудь обаятельного, грациозного жеста, милого штриха в выражении глаз или в радостной улыбке посланного зрителям теплого чувства. Исполняя песню “Хо, рандже, вой, ту рандже” (“Ох, горе, о, ты горе”), Олима поочередно садится во все четыре угла комнаты, вдоль стен которой сидят зрительницы. Эти остановки она делает так плавно, мягко, что подол ее платья широко расстилается, образуя ровный круг и выделяя верхнюю часть корпуса подобно красивому изваянию на пьедестале.

Традиционные выступления танцовщиц продолжались вплоть до начала 30-х годов. Затем их стали приглашать в профессиональные театры. Индивидуальные выступления некоторое время не поощрялись. После Великой Отечественной войны созанда снова стали активно выступать на всяких семейных праздниках, которые теперь устраиваются в субботу и воскресенье. Эти дни для танцовщиц - самые напряженные: их берут нарасхват, и им приходится за день выступать в трех-четырёх местах. Репертуар состоит из традиционных танцев “Кайрокбози” и “Занг”. Но они бытуют сейчас в сильно измененном, упрощенном виде. На смену прошлой эпохе пришел другой общественный строй, пришло другое время. Изменились социальная среда, атмосфера жизни и быт. Используются сокращенные варианты песенного и танцевального наследия. Нынешние созанда утратили высокую танцевальную технику прошлых мастеров, не пользуются лучшими достижениями певческой и танцевальной исполнительской культуры. При всем этом все-таки художественные традиции созанда не умерли. Они живут в народе и развиваются, обогащая профессиональные формы и жанры хореографического искусства.

ИСТОЧНИК: Нурджанов Н. Традиционный театр таджиков. В 2 т. Т. 1.- Душанбе: Дизайн-студия «Мир Путешествий», 2002. - С. 276-278, 297-299, 302-305.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова основная идея текста? В чем вы видите характерную особенность танца созанда?
2. Как проблемы гендера связаны с деятельностью созанда? Каково было традиционное отношение населения к артистам, и почему во многих случаях оно было негативным?
3. С какими проблемами сталкивались созанда в браке? Как мужья танцовщиц относились к их профессии? Какое вознаграждение артистки получали на свадьбах?
4. Что вы можете сказать о доходе Одинамохи Пахмдара из Куляба, которая организовала группу созанда?
5. Какая существовала разница между жизнью артистки, принятой при дворе, и выступавшей на свадьбах? Опишите, как первые танцовщицы выказывали свое уважение матери эмира? Какой была жизнь Михали Каркиги при дворе?
6. Что вы можете сказать о правах танцовщицы при дворе матери эмира? Опишите историю тети Халирхон. Какова была судьба созанда Майда?

Можно ли оправдать ее казнь из-за того, что она выступала в компании мужчин?

7. По каким причинам бухарские еврейки становились созанда в Бухаре? Опишите мастерство созанда Тилло и Губар. Почему традиционные формы исполнения танцоров продолжали использоваться до начала 30-х годов? Какими были эти годы в истории страны?
8. Почему современные созанда утратили прекрасную технику танца, которой владели танцовщицы в прошлом?
9. Как может танец созанда выразить проблемы человеческого разнообразия?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. В чем сходство и различие между танцами созанда в Бухаре и Айседоры Дункан в России после революции?
2. Можете ли вы найти связь между текстом Амнона Шилоа («Музыка в мире ислама») о многообразии исламского танца и текстом о бухарских танцах созанда?
3. Какова цель танца созанда: очищение души, **терапевтический** эффект или просто развлечение?
4. В чем сходство между танцовщицами созанда и женщинами-певицами в Каире 20-х годов? В чем их различие?
5. Что могли бы ответить радикалам (из фильма «Рок-звезда и муллы») танцующие созанда и мать бухарского эмира, которая поддерживала это искусство?
6. Какие гендерные вопросы и проблемы доминирования (сексуального, расового и пр.) в Центральной Азии мы можем обсудить на основе текстов из этой главы?



ТАНЕЦ «ЗАНГ»

Терапевтический -
здесь: лечебный



ТАНЕЦ И ГЕНДЕР

ДЖУДИТ ЛИНН ХАННА. ТАНЕЦ, СЕКС И ГЕНДЕР

В этой части нашей дискуссии мы поговорим о языке танца, выражающем проблемы человеческого разнообразия: мужчин, женщин, гомосексуализма и т.д., о танце как инструменте бунта против различных форм доминирования. Автор нижеприведенного текста - Джудит Линн Ханна - старший научный сотрудник отделения танца в университете Мэриленда в Бетесде, специалист программы Департамента США по образованию и развитию. Она является автором многих книг, включая «Человеку свойственно танцевать», которые опубликованы издательством Чикагского университета.

Является ли танец «языком»? Почему бы и нет? Автор отвечает: «Танец также имеет символический потенциал и в этом смысле больше похож на поэзию, чем на прозу». Как мы учимся «говорить» и «слышать» язык танца? Как танец передаёт идеи, истории, эмоции и настроение, используя пространство, уровень, амплитуду, фокус, объединение в группы, ритм и так далее?

В данном тексте автор рассматривает вопрос взаимосвязи между человеческим разнообразием и профессией танцора и то, как менялось отношение к танцу в истории [См.: <http://www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio/en/ensaios002.html>].

МУЖЧИНЫ, ЖЕНЩИНЫ И ГОМОСЕКСУАЛИЗМ

Танец как раскрепощение женщин: обвинение, снятие покровов, творчество

С наступлением нового века современный танец частично приобрел форму протеста против мужского доминирования как в самом танце, так и в обществе. Противостояние ролей было характерно для **викторианской эпохи**, периода быстрых перемен. В то время, когда от мужчины ожидали сексуальной агрессивности, от среднего класса в то же время ожидали самоотрицания в угоду бюрократическому индустриальному обществу менеджеров, профессионалов и предпринимателей. Чарльз Розенберг через описательную **метафору** говорит о меркантильности тела, изображая его в виде «закрытой системы энергии, которая могла быть либо ослаблена через выпуск энергии, либо усилена через благоразумные брачные узы». Диктат работы требовал, чтобы мужчины умерили свои эмоции, подавили сексуальность и регулировали прирост населения. Кроме того, существовали конфликтующие религиозные размышления по вопросу сексуальности. В то время как некоторые богословы трактовали сексуальное желание как искупительный и невинный экстаз (тело освобождается, принимая свои желания) (Гарделла, 1985), другие - придерживались теории вырождения (слишком большое количество секса приводит к болезням).

Женское тело рассматривалось как перенасыщенное сексуальностью и иррационально управляемое из-за его склонности к сексу (Фуко, 1978). Загнанные в рамки отчаянные женщины девятнадцатого и двадцатого столетий, лишённые мужских привилегий, использовали в своих интересах поведение, которое приписывалось их полу: они действовали эмоционально посредством физической

Викторианская эпоха - период царствования Виктории (1837- 1901), королевы Великобритании и Ирландии, императрицы Индии
Метафора - скрытое сравнение

атмосферы танца, опираясь на то, что исследователи недавно обозначили как превосходство чувственности в невербальной коммуникации, а также как их «эмоциональность» (Хенли, 1977; Холл, 1979). Мужчины же в основном проявляли эмоции косвенно, посредством других, «более интеллектуальных» искусств.

Критика женщинами системы девятнадцатого столетия, которая не допускала их к ключевым экономическим и политическим ролям и предписывала им ограничиваться домом и нормами морали, выливалась в разнообразные формы. Женщины создали новые сферы деятельности, такие как современный танец, социальная работа, обучение в детском саду, библиотечное дело, предпочитая не конкурировать с мужскими профессиями. Подтверждение того, что женщины умеют управлять своим телом, стало толчком для женской критики. С момента появления и дальнейшего развития современного танца женщины обращались к себе за вдохновением, они сформировали танцевальные коллективы, в которых доминировали женщины. И подобно этническим группам, которые владели мелким бизнесом, управляли им и контролировали его, женщины так же, как и эти группы, рассматривали свою деятельность как жизненно важный инструмент, способствующий продвижению. Вспоминая о своей культовой работе «Тенденции» (1937), в которой было изображено общество, разрушаемое своими ложными ценностями, ранний новатор современного танца Ханья Холм писала в 1984 г.: «Сущность предмета была бы актуальна и для сегодняшнего дня... Только женщины танцевали это. Тогда не было никаких мужчин... Женщины тогда должны были быть столь же сильными, как и мужчины» (цитата из Даннинга, 1984).

Преодолевая границы традиционной семейной жизни, которую женщинам предписывалось вести, театр танца расширяет их общественный мир, выходящий за рамки одной культуры. Женщины кажутся угнетенными, а их статус недооцененным до тех пор, пока они связаны с миром семьи. «Женщины получают власть и ощущение достоинства, когда они в состоянии выйти за пределы семьи, входя в мужской мир, либо создавая общество» (Розальдо и Ламфер, 1974).

Через современный танец и признание им женского тела женщины решили стать действующей силой, а не объектом. Ограниченные как в экономическом, так и физическом отношении через навязанные мужчинами стили одежды, которые искажали тело и препятствовали естественному движению, ограниченные в образовании и охране здоровья, что мешало им дышать свежим воздухом и потреблять здоровую пищу, некоторые женщины-новаторы показали свою силу и выразили недовольство традиционными ролями, нарушая правила жестко регламентированного традиционного балета. Они расширили границы танца через революционные по характеру движения, правила, методы композиции, темы и костюмы. Женщины предложили новые системы танца и образы наряду с **dame d'ecole**, разработанными мужчинами. Эта новая хореография, показанная на сцене, вызывала восхищение, сочувствие и понимание публики, возможно, давая выход некоторым чувствам социальной и физической незначительности, навязанным женщинам мужчинами.

Среда танца также позволяла женщинам контролировать и **сублимировать** их сексуальность, которая была во власти мужчин. Чтобы продвигаться в неизученном направлении, некоторые женщины нуждались в безоговорочном посвящении, другие представительницы среднего и высшего сословий видели в танце любовные интриги, будучи замужем и вне брака, чтобы продемонстрировать своё новое чувство социального/сексуального равенства.

Dame d'ecole -
дамская школа

Сублимировать -
переключать энергию
аффективных влечений
на цели социальной де-
ятельности

Утверждая себя в качестве индивидуальности, борясь с традиционной женской судьбой, американские танцовщицы современного танца через сценические костюмы помогали освобождать женщин от корсетов, которыми затягивали женские талии, превращая их в осиные. Стягивающее платье угнетало тело и усиливало сексуальные табу, тогда как освобождённое от пут тело было признаком сексуального раскрепощения. В то время как корсет, прочно вошедший в гардероб балета, помогал затягивать тело и позволял партнеру мужчине удерживать балерину, поднимая ее, он также не позволял почувствовать её тело (Кунцле, 1982). То, что стали носить женщины, отражало их изменившуюся роль в американском обществе. Жёсткий женский силуэт более ранних лет разрушился с появлением новшеств в отношении к женскому образованию, здоровью и возможностям профессиональной деятельности. Заинтригованные взаимодействием тела, интеллекта и духа, женщины-танцовщицы исследовали и экспериментировали. Без бюстгалтера, без корсета, босые, в платьях свободного стиля – все это символизировало физическую свободу и обновление, многообразие собственного образа. По мере продвижения двадцатого столетия постепенно исчезали табу на то, какая часть тела может быть показана. С появлением трико и новых танцевальных движений зрители видели такие части тела человека, как мошонку, ягодицы, бедра и грудь – в различных ракурсах.

Агрессивность современных балерин шла бок о бок с тем, что женщины конца девятнадцатого - начала двадцатого столетия подвергали сомнению патриархальность отношений, что включало изменение условий, связанных с выбором супруга, повышение равенства в браке и совместное принятие решений, кампании за избирательные права женщин и возможность получить высшее образование, выход женщин среднего класса на трудовой рынок во время и после Второй мировой войны. Современные танцовщицы расширили борьбу женщин за получение контроля над своими собственными телами (Деглер, 1980; Дуглас, 1977).

Вначале такое женское достижение, как современный танец, имело свои, установленные стилем, штампы. Женщины были хореографами, танцовщицами, учредителями компаний и менеджерами. Они основывали школы. Критик Анна Кисселгофф (1985) отмечает, что «установка в отношении движений стала основой для техники танцев в каждом отдельном случае, и с расширением стала метафорой в эстетике, посредством которой каждая танцовщица хотела высказать нечто через свой танец». Современный танец поддерживал свободу личного выражения через стиль движений.

Дункан (1938) считала, что балет демонстрирует социально пассивный образ женщины: непорочная, бестелесная **сильфида**, хрупкая, сексуально пассивная. Она отказалась от набора танцоров из трущоб, считая это эксплуатацией бедных богатыми и искажением артистических ценностей в пользу наслаждения. Считая движение противоядием от жесткости современной жизни, Дункан с рвением миссионера стала создавать школы для детей.

Сильфида -
(в нем. мифологии) пре-
красная дева воздуха

Сэнт Денис, основательница наиболее процветающего движения современного танца, начинала свою карьеру в суматошном варьете, где проделывала свои стремительные «па» на сцене, расположенной рядом с заспиртованными в склянках карликами и двуглавыми телками. Она обратилась к **экзотике**, потому что «незападные» культуры предлагали визуальную красоту и духовные послания в противовес западной индустриальной жизни. Критика традиционного женского стиля жизни через новые формы танца была, в некотором роде, косвенной и символической. Хореографы балета также тянулись к экзотическим культурам, но с другой целью - чтобы внести новшество в свое искусство. В 1952 году, обращаясь к студентам Бернардского колледжа, Сэнт Денис сказала: «Настало время женщин. У женщин есть возможность сбалансировать своей деятельностью то, что позволено делать только мужчинам в сфере политики и войны. Предназначение женщины состоит в сохранении и развитии культурных сил цивилизации». Она возвращала планы нового мирового справедливого порядка, который включал бы место «танца на уровне достоинства и власти» («Нью-Йорк Таймс», 4 июня, 1932).

«Словарь движений» Грэхэм заново определил искусство танца: ошеломляющие, четкие и ударные повторяющиеся сокращения и расслабления торса (движения, соответствующие жизненно важным функциям, таким как: дыхание, сексуальное напряжение, агония и экстаз), волнообразные и спиралевидные движения спины (балет сосредоточился на конечностях, соединенных с торсом в единое целое), параллельные и направленные внутрь меняющиеся положения ног (в балете ступни вывернуты), расслабленные мышцы ног (в балете танцуют на носках), египетский священный шаг, при котором ступни двигаются в одном направлении, в то время как верхняя часть тела изгибается в противоположную сторону, движения тазом и падения на пол. В противоположность утонченным фантазиям балета Грэхэм представила земную и социальную значимость доминирования таких тем «Бури и натиска», как: необузданные страсти против долга, симпатии и антипатии, погружение в вину и открытый эротизм. Она начала преподавать в 1925 году. Бывшая ученица Грэхэм - Эрнестина Стоделле (1984) в апологии, которую она посвятила своей наставнице, повествует о том, что танцоры, примкнувшие к Грэхэм (которая активно осуществляет свою деятельность в качестве танцовщицы и хореографа около шестидесяти лет – самый долгий творческий период для любого хореографа), определили ее как идеал и великую личность, символизирующую само творчество.

Молодая писательница и танцовщица Элеонор Люгер выразила словами то, что считалось женской темой: «Все, что было мне интересно с точки зрения женщины, весь мой танцевальный опыт заключается в моей попытке соединить движение с образом женщины» (Люгер и Лейн, 1978). Движения выражают внутренние чувства и культурные проявления сексуальности, сексуальные роли... Грэхэм показывала женщин - первых поселенцев Америки - в спектаклях «Граница» и «Аппалачская весна». Она также работала с великими любовниками и ненавистниками из греческих трагедий.

Внося свой вклад в основание популярного в 1980-х годах **андрогинизма**, примером которого стал певец Майкл Джексон, некоторые женщины, такие как Анна Халприн и Мередит Монк, осуществили свои гендерные импульсы и продемонстрировали в своих выступлениях мужские и женские возможности, которые имеются внутри всех нас. Таким образом, один или оба пола делают одни и те же движения, отбрасывая стереотипы относительно мужских или женских дви-

Экзотика -

(< гр. *exotikos* чуждый, иноземный) – предметы, явления, черты чего-либо, свойственные отдаленным странам, районам и представляющиеся людям других мест причудливыми, необычными

Андрогин -

обозначение существа, совмещающего в себе женское и мужское начало, включая и половые признаки. В мифологии различных народов чертами андрогина наделялись перволюди, мифические предки, боги плодородия

жений. Монк также экспериментировала с гримом и костюмами, чтобы скрыть отличительные половые черты, например, иногда она надевала усы. Хореография Сенты Драйвер расширяет возможности женщин в использовании «мужского» веса и силы путем замены традиционных гендерных ролей танцовщиков: в ее балете женщины поднимают и носят мужчин.

Участники танцев в стиле пост-модерн (Бейнс, 1980) восстали против современного танца, который развивался как женщинами, так и мужчинами с начала 1960-х годов. Они пытались корректировать роль сексуальности и гендерного различия движений, которое, несмотря ни на что, все еще чувствовалось в аудитории.

Вырастая в тандеме с увеличивающимся восприятием развлекательного секса, одежды и поведения в стиле унисекс, танец в стиле пост-модерн развивался, прежде всего, под большим влиянием Мерек Каннингэм, которая считалась «находкой» Грэхэм, а также ее протеже и членом ее труппы. Чтобы дать мужчинам более значимые роли на сцене, Каннингэм покончила с требованием следовать музыкальной структуре, сюжету, психологическому образу в танце и даже требованиям и правилами традиционного театра.

...Женщины -танцовщицы, таким образом, бросили вызов типичному мужскому доминированию и женской покорности. Теперь женщины и некоторые мужчины призывают, чтобы мужчины обратили внимание на свои собственные тела и чувственность, чтобы они могли обнаружить и физические желания, кроме социализированного желания доминировать. Джозеф Плек (1979) утверждает, что относительная привилегия и ее ложное понимание, получаемое мужчинами от сексизма, может позволить им примириться со своей подчинённостью в большом политико-экономическом контексте. Удержание женщин в низшем слое общества уменьшает напряжение от конкуренции и сохраняет уровень, до которого не может снизойти мужчина. Поскольку мужская беспомощность или отказ конкурировать рассматриваются как признаки гомосексуализма, мужское доминирование над женщинами в танце может поддержать уровень социального престижа, до которого не могут снизойти мужчины.

ГЕИ И МУЖСКАЯ СВОБОДА

Рассмотрев один из аспектов проблемы относительно женского участия в танце, я сейчас обращаюсь к вопросу о том, почему мужчины-гомосексуалисты так несоразмерно привлечены к танцу. Мир искусства, находящийся на периферии общества и восприимчивый к нетрадиционному, предоставляет мужчинам-гомосексуалистам возможность выразить свою эстетическую впечатлительность, которая одновременно эмоциональна и эротична, преодолеть ту изоляцию, которой подвергло их общество, отвергающее их, а также предоставляет тот простор, где они могут ухаживать друг за другом, решать гомосексуальные проблемы. При-

водились доводы о том, что «мужчина-гомосексуалист нашел средство для того, чтобы быть принятым в обществе, определяя себя в качестве художественной/романтической натуры, а не просто гея. Таким образом, социальное отрицание из-за сексуальной ориентации поменяло фокус, оправдывая это искусством». Особенно важным для увековечивания танца как магнита для геев стал Сергей Дягилев, гомосексуалист, который не был танцором, но был основателем и директором «Русского балета», который более двух десятилетий двадцатого столетия занимался реформированием искусства. Танцоры-гомосексуалисты грелись в лучах уважения, излитых на Дягилева. Семена для гомосексуальных тем на сцене были посеяны, когда в 1909 году он представил Западу своего возлюбленного Вацлава Нижинского.

Барри Лэйн, американский писатель и танцор-любитель, будучи гомосексуалистом, говорил, что мужчины-гомосексуалисты, которые выбирают карьеру танцора, не так уж много теряют по сравнению с другими мужчинами. Поскольку геи уже нарушили сформулированные правила господствующего сексуального поведения, то их профессиональная занятость представляет для них меньшую угрозу. Некоторые американцы считают гомосексуализм безнравственным или нездоровым поведением, тем не менее те, кто занят в сфере искусств, также будучи уязвимыми, исторически были терпимы ко всем видам уязвимости, включая и гомосексуальную ориентацию.

В своей работе «Отчужденные привязанности: существование гомосексуалистов в Америке» английский профессор Сеймур Клейнберг пишет о гомосексуальной чувствительности к элегантности, чувственности и ироничному танцеванию между собой и миром, а также об «эстетической дискриминации самого утонченного вида», мифическое воздействие которой чувствовалось в элитной культуре искусства (1980). ...Клейнберг называет чувствительность гомосексуалистов женственной и эротичной. Танцоры-мужчины имеют много общего с женщинами, и от них ожидают, что они более эмоционально выразительны, чем большинство американских мужчин, которым разрешено проявлять свои эмоции только в таких четко обозначенных ситуациях, как празднование спортивного успеха, когда они нарушают табу и хлопают друг друга по ягодицам и обнимаются. Мужчин-гомосексуалистов идентифицируют с **эфемерностью**, чувствами и романтической идеализацией балета, который не отмечен сексуальным предпочтением, так как проявляет сексуальное изящество обоих полов.

Кроме того, в представлении образа взаимоотношений между мужчинами и женщинами, которые редко осуществимы, балет представляет иллюзию, испытанную некоторыми мужчинами-гомосексуалистами как параллельную их отношениям с женщинами и трудностями, которые испытывают некоторые геи при установлении долговременных отношений друг с другом. Темы танца могут разрешить гомосексуалистам играть роли, которые требует общество и которые они не могут осуществить в реальности.

Когда хореографа Кристофера спросили о том, есть ли такая вещь как гомосексуальная чувствительность, он ответил: «Это выходит за пределы гомоэротических тем... Я стремлюсь уравновесить немужскую и женскую форму поведения и чувства. Это - очень важный аспект гомосексуальной эстетики» (процитировано по Лейму, 1980).

Танцевальные коллективы обычно живут в своём мире, который изолирует мужчину в положении гомосексуалиста в гетеросексуальном обществе, что отрицательно сказывается на его эго и значимости; такое положение усугубляется

низкой оплатой труда артиста. В мире балета гомосексуалисты могут проявлять чувство собственной полноценности, которое подвергается сомнению или даже обвинению, и сохранить чувство личной и социальной значимости через отождествление с известным балетным мастером, хореографом или директором, а также принимающей его труппой. Кроме того, в западной культуре мужчины-гомосексуалисты могут также чувствовать себя выше женщин. Танцовщики-гомосексуалисты достигают совершенства и мастерства через жёсткие, эзотерические требования занятий балетом с его ритуальным языком, одеждой, постоянной работой в студии и на сцене. Но такая концентрация несёт с собой опасность быть осмеянными мужчинами, которые заняты спортом, бизнесом или войной. Через танец гомосексуалисты отделяют себя от мира, которому они приписывают несовершенство и в котором они чувствуют себя «негодными». В то же время позитивная реакция гетеросексуальной аудитории на «суперчеловеческие» физические и артистические достижения на сцене свидетельствует об их принятии и усиливает самоуважение исполнителя.

...Поскольку профессия танцора предполагает большее физическое и психическое присутствие, чем обычная работа с 9 до 5 часов, танец предоставляет возможность испробовать ряд нетрадиционных вариантов без последствий в виде наказания, которое имеет место в реальной жизни. Во времена, когда мужской костюм должен был отвечать жёстким требованиям, балет привлекал цветными костюмами, **гламуром** и гримом.

Мужчины в Америке весьма агрессивно конкурируют в спорте, бизнесе и любви. Танец же позволяет не только соединить мужское выражение с его резко атлетическим началом, но и передать грациозность отношений и романтическую взаимозависимость. Факт танцующих вместе мужчин может возродить чувство принадлежности и возвращения к основным человеческим отношениям, которым не мешают искаженные индустриализацией природные ритмы социальной жизни. Лейн (1979) говорил, что геи или бисексуальные мужчины часто приходят в искусство потому, что они чувствуют (сознательно или нет), что искусство облегчает им проявление их гомосексуализма.

Участники семинара Мэнгрова для мужчин (на котором присутствовали мужчины традиционной ориентации и геи) изучали свои физические параметры через контактную импровизацию, танцевальную форму, которая возникает скорее от спонтанного взаимодействия, чем от predetermined образца. Они обыгрывали физические законы массы, гравитации, движущей силы и инерции. В конце концов они теряли самоопределение, чему сопутствовал тесный физический контакт с коленями, грудью, подошвой ног, шейей, подмышками другого человека. Один танцор сказал: «Мы боремся, чтобы разделить нашу уязвимость, равно как и нашу силу». Другой отметил: «Воздействие нескольких танцующих в группе мужчин может быть ошеломляющим: это наша численность, наш запах, наше присутствие, не говоря уже о социальной /сексуальной динамике, которая

Гламур -

неотразимое очарование, волнующая романтичность, недоступность и соблазнительность

Дюркгейм Эмиль (1858-1917) -

французский социолог-позитивист, основатель французской социологической школы

повышается». **Эмиль Дюркгейм** указывал: «Только выражая свои чувства, трансформируя их в знаки, символизируя их внешне, индивидуальные сознания, которые обычно скрыты друг от друга, могут почувствовать, что они взаимодействуют друг с другом в унисон» (1964).

Конечно, не деньги и их власть привлекали мужчин при выборе профессии танцовщика, потому что танцовщикам платят очень мало. Большинство из них не может содержать жену и семью на свой заработок, что требуется от «настоящего мужчины» в Америке. Поскольку женщины могут выйти замуж, и их будут содержать мужья, они могут заниматься искусством, которое американцы в основном считают больше роскошью, чем необходимостью.

А что можно сказать о лесбиянках в танцах? Они, возможно, были там всегда, как и в других областях, но не были заметны. Список литературы на эту тему скуден. Возможно, геи были более заметны, поскольку гомосексуализм преследовался законом и жёстко наказывался в некоторых западных странах, что заставило мужчин стать политически активными, чтобы противостоять дискриминации. Гомосексуализм являлся преступлением, за которое предусматривалась смертная казнь во времена Генриха VIII. Английские законы, унаследованные американцами в колониальную эру, преследовали гомосексуализм, за который полагались казнь через повешение, кастрация, тюремное заключение и **лоботомия** (Оукс, 1980). Если гомосексуализм, согласно законам Нью Хейвена 1656 г., карался смертной казнью, то лесбиянство обычно не считалось преступлением (Кац, 1976). Пуритане, возможно, считали, что только мужчины могли экспериментировать и действовать так, чтобы сексуально привлекать людей того же пола. Более того, лесбиянство часто вызывало сексуальное возбуждение у гетеросексуальных мужчин.

Согласно Верну Буллогу, одна из причин, по которой лесбиянство не преследовалось по закону, заключалась в том, что «мужской истэблшмент был убеждён в том, что большинство женщин ничего не знает о данном предмете, и принятие закона против лесбиянства заставит их чувствовать себя виноватыми за весь пол. Мужской **истэблшмент** пожелал смириться с лесбиянством, будучи убежденным в собственном превосходстве» (1976). Эти мужчины проигнорировали то, чем женщины могли заниматься без них; это для них не имело большого значения. «Только тогда, когда что-либо угрожало их статусу или месту в обществе, они могли выступить против этого». Мужчины могли отрицать лесбиянство потому, что «рассматривание женщин как сексуально независимых подвергает сомнению мужское доминирование, а рассмотрение женщин в качестве матерей затрагивает глубоко запятанную их двусмысленность как дающих жизнь или кастрирующих» (Вандор, 1981).

Так как против лесбиянок не возбуждались судебные процессы, у них не было неопровержимых доводов для развертывания общественной кампании по данному вопросу. Их интересы были тесно связаны с угнетением всех женщин, и они не хотели усиления враждебности общества из-за своих сексуальных предпочтений (Вандор, 1981; Кац, 1976; Ванс, 1984; Вискс, 1985). Женщины финансово и социально уязвимы. После того как женщина приобрела потенциал, обучившись танцу, и учитывая, что это трудная и занимающая много времени работа, она не хотела публичного признания в качестве лесбиянки, что было еще менее общественно приемлемым, чем ее признание как танцовщицы. Как говорит танцовщица и хореограф Венди Перрон (1980), хореограф Лоик Фуллер получила бы больше признания в качестве основательницы современного американского танца, чем если бы была объявлена лесбиянкой (чего она не скрывала). Фуллер предвос-

Истэблшмент –
правящая верхушка общества

Лоботомия -
хирургическая операция по иссечению определенных долей головного мозга, применяемая при некоторых психических заболеваниях

хитила Дункан в её любви к естественным движениям и в её убеждённости, что люди сами могут найти свой собственный подход к танцу. В 1900 году именно Фуллер представила Дункан венецианскому обществу. Однако Дункан не хотела, чтобы её имя ассоциировалось с десятком, или около того, прекрасных девушек, которые крутились вокруг неё, глядя и целуя её руки.

Последние двести лет общество с неохотой принимало мужчин в качестве профессиональных танцоров. (Танцевальные шоу в бродвейских мюзиклах и голливудских фильмах, которые пропагандировали привычные мужские образы и доходы, были исключением из этих женоподобных и изнеженных образов). Как говорит критик Уолтер Терри, «равные права мужчин-танцоров в Америке не были в полной мере реализованы почти до конца XX столетия» (Терри, 1978; см. Бланд и Персиваль, 1984).

Новое появление мужчин в танце, спад интереса аудитории к женщинам-танцовщицам и гомосексуальное выражение на сцене с особой силой заявили о себе после представления Дягилевым Западу Вацлава Нижинского, предвестника американского танцовщика 20 столетия. Эпоха Дягилева (1909-1929) прославила в мире виртуозность и страсть русских танцовщиков, а также Адольфа Болма и Джоржда Росаи. **Нижинский** произвел сенсацию своей непревзойдённой техникой, феноменальными техническими эффектами (его знаменитый прыжок через окно в спектакле «Призрак розы»), очарованием на сцене и чувственной смелостью. Его провокационная андрогинная таинственность привлекала как мужчин, так и женщин...

Другой балетной звездой Дягилева, содействовавшей повышению роли танцовщика, был Серж Лифар. Он воплощал в себе физическую красоту и благородство романтического героя, был выдающимся танцовщиком. «Кроме успешного исполнения классического репертуара, Лифар создал роли, которые стали событием. Например, его работы в балетах Баланчина «Аполлон» и «Блудный сын»... Наконец-то пришли настоящие герои, а не позолоченные игрушки» (Сигел, 1977).

Вспомните, что до Нижинского близость танца к социальному, экономическому и политическому могуществу (как во времена Людовика XIV) резко ухудшилась после Французской и промышленной революций. Мужчин меньше привлекала профессия театрального танцовщика, и число женщин в этой профессии превышало число мужчин. Затем, с появлением в девятнадцатом столетии **пуантов**, роль танцовщика сократилась ещё больше - до роли носильщика (иногда красивого кавалера для фона), который носит по сцене балерину, очаровательную и воздушную, как пёрышко (женщины не были столь изящны и натренированы как сейчас!). Но продвижение профессии танцовщика как одной из уважаемых мужских профессий, начавшееся во времена Нижинского и Лифара, не имело с тех пор столь успешного продолжения.

В первой половине XX века женщины доминировали в численном соотношении на балетной сцене, но не вне ее; во время же «первой фазы» рождения совре-

Нижинский Вацлав (1889-1050) -

выдающийся русский артист балета

Пуанты -

(фр. *pointe* - букв. острие, кончик) – твердые носки балетных туфель; танец на пуантах – танец на кончиках пальцев

менного танца они доминировали и там в качестве хореографов и менеджеров коллективов. За исключением Теда Шона и Чарльза Вейдмана в начале столетия только несколько мужчин занимались современным танцем. Шон, как самозванный «папа» американского современного танца, в конце концов женился на Рут Денис. Они вместе работали над хореографией многих произведений и основали школу Денишон. Позднее бисексуал Шон основал свой мужской коллектив. А Чарльз Вейдман, студент Дорис Хамфри, учившийся в 20-х годах XX столетия в школе Денишон, в 1928 году создал вместе с Рут Денис труппу.



ИГРАЮЩИЕ МУЗЫКАНТЫ

Доминирование женщин в современном танце ускорило реакцию мужчин. Шон говорил, что танцоры необходимы, когда танцу нужен вес или глубина. Для него танец без мужчин был подобен симфонии, которая исполнялась только на **пикколо** и скрипках. Отражая превалирующий мужской шовинизм, а также свои бурные личные отношения с Денис, Шон желал возвысить мужской танец до того достоинства, которое, по его мнению, он имел в Древней Греции. Порвав с Денис, он отобрал испытанных атлетов и в 1933 г. создал мужской коллектив танцовщиков Теда Шона с тем, чтобы представить мужчину-танцовщика как настоящего «мужика». Он пропагандировал танец через спорт (его танцы включали элементы фехтования и баскетбола) и стал первым в представлении «мужественных» танцев. Одной из самых известных его работ была «Kinetic Molpai». В 1936 г. танец «Олимпия» на спортивную тему также имел успех. Терри (1976), который прямо говорит о гомосексуальности Шона, иронизирует по поводу тех попыток и того времени, которые тратили Шон и его танцовщики, пытаясь доказать, что они совсем не являются теми, за кого их принимают. Бартон Мумау, солист группы и любовник Шона, говорил, что их взаимоотношения не могли быть обнародованы, поскольку это известие разрушило бы усилия Шона по восстановлению уважения к роли мужчины в серьёзном танце. Мумау даже не разрешалось называть Шона по имени на публике. Шону повезло, что с ним сотрудничали люди, которые не могли разгласить его тайну и разрушить коллектив (Шерман и Мумау, 1986).

Шон разработал систему занятий для американских танцовщиков, которую он испытал на себе (его рост составлял шесть футов, а вес – 175 фунтов).

...Одной из самых известных студенток школы Денишоу была Марта Грэхэм. До конца 1930-х годов она ставила танцы для женщин. В 1938 г. Эрик Хокинс, студент Гарвардского университета, увлеченный танцем, становится членом коллектива Грэхэм, а в 1948-м и её мужем на короткое время после девяти лет совместного проживания. В своей хореографии Грэхэм использовала силовые движения, сопротивление, исключительную физическую силу, гимнастику и простые, угловатые, повторяющиеся движения, а также изображала главных героев греческой и иудейской мифологии и американской истории, что импонировало американским мужчинам, несмотря на то, что главную роль всегда исполняла женщина.

Как и Сент Денис, Грэхэм спровоцировала ответную реакцию мужчин. Художественные последователи Грэхэм определили стиль «второй фазы» мужского доминирования в современном танце. Хокинс пошёл дальше, став одним из выдающихся танцоров и хореографов Америки. Он видел, что балет и современный танец благоволят женщинам. Обеспокоенный определением своей идентичности в качестве танцовщика в Америке, он совершил паломничество в поисках просветления, проехав всё лето в своем автомобиле от Нью-Мексико до Аризоны, наблюдая за церемониями индейцев. ...Более того, под влиянием буддизма Хокинс разработал язык движений, который подчёркивает гармонию с природой и строением человека в отличие от балета и стиля Грэхэм ...

Пикколо -
наименьший по размерам и самый высокий по звучанию музыкальный инструмент какого-либо типа

Хореографы 1950-х и 1960-х годов, такие как Николас и последующие пост-модернистские танцоры-хореографы, избегают поляризованных мужских и женских стереотипов в пользу движений юнисекс и андрогинных танцоров. Объясняя сексуальность и гендер, Николас говорит следующее: «Я ненавижу противопоставлять мужчин и женщин, как будто мы все только и делаем, что вождедем друг друга. Современное общество заставляет вас быть сексуальным объектом, а не личностью» (Даннинг, 1985).

Хотя респектабельные женщины и мужчины не танцевали на сцене, танец оставался открытой сферой для вхождения в него некоторых групп. Танец был средством для преобразования **СТИГМЫ** в признание, положение звезды; человек с нетрадиционным поведением, находясь на лезвии ножа, мог стать творческой личностью с харизматической притягательностью.

Стигма -
бесславиe, бесчестье,
позор

ИСТОЧНИК: Judith Lynne Hanna. Dance, Sex, and Gender, Signs of Identity, Dominance, and Desire. - Chicago and London : The University of Chicago Press, 1988, P. 131-142. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что стало причиной того, что «с наступлением нового века современный танец был отчасти восстанием против мужского доминирования»?
2. Каково значение метафоры «меркантильное тело»? Как вы объясните точку зрения Фуко, что до начала 20-го столетия «женское тело рассматривалось как перенасыщенное сексуальностью и иррационально управляемое из-за его склонности к сексу»?
3. Какие формы принял ответ женщин на мужское доминирование в обществе (исключение их из ключевых экономических и политических ролей)? Как женщины расширяли созданные для них мужчинами границы поведения, одежды и танца?
4. Как среда танца позволяет и разрешает женщинам «контролировать и возвысить их сексуальность, которая была во власти мужчин»?
5. Почему женщина предпочла стать личностью, а не объектом, и каковы были результаты ее усилий? Пожалуйста, прокомментируйте точку зрения Денис, которая считает, что «настало время женщин. У женщин есть возможность сбалансировать своей деятельностью то, что позволено делать только мужчинам в сфере политики и войны. Предназначение женщины состоит в сохранении и развитии культурных сил цивилизации».
6. Объясните точку зрения танцовщицы: «Попросите мужчин обратить внимание на их собственные тела и чувственность, чтобы они могли обнаружить физические желания, кроме их социализированного желания доминировать».

7. Как «мужчина-гомосексуалист нашел средство для того, чтобы быть принятым в обществе, определяя себя в качестве художественной/романтической природы, а не просто гея»?
8. Каковы отличия мужчин-танцоров из числа сексуальных меньшинств от остальных представителей американских мужчин в искусстве? По какой причине мужчины не отрицали лесбиянство?
9. Каково отношение мужчин к женскому господству в современном танце? Почему, согласно Николасу, «современное общество вынуждает вас быть сексуальным объектом, а не личностью»?
15. Как вы объясните следующую точку зрения: «танец был средством для преобразования стигмы в признание»?
16. Определите, пожалуйста, аргументы автора, поддерживающие главные идеи данного текста.
17. Как язык танца может выразить человеческое разнообразие?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Найдите общие черты и различия между теорией доминирования в танце и проблемами гендера и сексуального противопоставления. Как может танец, используя свой язык, рассказать о человеческом разнообразии, человеческой природе?
2. Каковы различия между языками танца бухарских созанда и современного женского танца? Как вы можете объяснить корреляцию понятия стигмы и признания искусства созанда в контексте Центральной Азии?
3. Вообразите, как вы можете обсудить проблему бухарских танцовщиц созанда, используя термин «быть объектом, а не личностью»?
4. Существуют ли какие-нибудь спорные вопросы о взаимоотношениях танца, человеческого разнообразия (гендер) и социально-экономических условий в сообществах Центральной Азии?



САЛОМЕ. ИНТЕРВЬЮ С СУХАЙЛОЙ САЛИМПУР

Автор этого интервью - Саломе. Она является современной восточной танцовщицей и автором многих публикаций, которые посвящены танцам. Вот что она пишет о себе: «Я определяю свой стиль как современный восточный американский танец. Мой репертуар включает хореографические импровизации на записанную и живую музыку ближневосточных традиций. Мои навыки включают постановку балетов, работу на сцене, изготовление покрывал, мечей и стеклянных кубков. В конце 70-х моя мать, Синтия, занялась танцем живота. Выступая в расшитом монетами бедла под мелодии Джорджа Абдо и под арабский оркестр «Пламя Аравии», она была наиболее типичной представительницей своего времени. В детстве она поддерживала мои интересы; я занималась классическим балетом, джазом, ходила на ускоренные курсы чечётки и увлекалась Востоком [См.: <http://www.orientaldancer.net/about-salome.php>].

В этом интервью Саломе рассказывает о жизни Сухайлы Салимпур, американской звезды танца живота, родившейся на Ближнем Востоке. Жизнь Сухайлы Салимпур является примером того, как женщина, бросая вызов традиционным подходам к танцу (и к женщине), может завоевать успех, способствующий ее профессиональному развитию, открывая новые возможности для молодых поколений женского танца.



Сухайла - знаковая фигура в мире американского танца живота, она действительно весьма популярная исполнительница и преподаватель. Будучи дочерью легендарной Джамили Салимпур, Сухайла с помощью своего таланта, видения и творчества создала целую империю. В дополнение к турам на Ближний Восток, в Европу и США, ее видеозаписи, обучающие танцам живота, фитнес фьюжн, а также записи с танцами в ее исполнении распространялись в огромном количестве. Она выпустила компакт-диски, опубликовала руководства по обучению танцам живота и даже выпустила в продажу одежду под собственной маркой! Сухайла также предлагает «первую в своем роде сертификационную программу, обучающую ближневосточным танцам», которая включает учебники пяти уровней, а также серии видео и DVD, выпуск которых ожидается в ближайшем будущем.

Она руководит школой танцев Сухайлы Салимпур и труппой «Танцы Сухайлы», а недавно возродила известную родовую танцевальную группу своей матери «Бал Анат». Неудивительно, что продюсер Майлз Коуплэнд остановил свой выбор на Сухайле, работая над серией выступлений и видеозаписей суперзвезд танцев живота. Столь прогрессивная, противоречивая и знаменитая Сухайла находится сейчас здесь, чтобы рассказать нам о себе.

Саломе: Людям хорошо известно о роли Джамили в вашей жизни, однако о вашем отце им известно не столь много. Не могли бы вы рассказать о том, как вы росли и воспитывались в персидской семье, и как это повлияло на вас и Ваше отношение к танцам?

Сухайла: Мне было очень сложно расти в моей персидской семье. Она имела совсем другую систему ценностей и правил, которые для меня, как для ребенка, были весьма сложными. Я помню мою бабушку, проклинаящую телевидение, когда она видела на экране девушку в шортах или купальнике. Она плевалась и называла ее проституткой, и это было действительно полное выражение того, что она чувствовала по отношению к свободе, которую женщины имеют в этой стране. Мне же девушка, выступавшая по телевизору, казалась прелестной, и я хотела когда-нибудь иметь такие же шорты, как у нее, но я знала, что моя бабушка будет думать обо мне то же самое. Мне разрешали носить только вещи длиной ниже колен и с длинными рукавами. Мое персидское семейство молилось 5 раз в день и учило всех детей, включая меня, делать то же самое. Когда я болела, моя бабушка и тети смешивали травы и специи, готовили их над огнем в печи, звали меня в кухню, произносили заклинания, затем бросали специи через мое левое плечо. Когда я впервые пошла в детский сад, мои руки и ноги разрисовали хной, чтобы защитить от дурного глаза. Сейчас моей дочери нравятся татуировки из хны, но тогда, в начале 1970-х, это было чем-то странным, и все думали, что я ненормальная.

Танцы были единственным занятием, во время которого я чувствовала себя счастливой, так как дом моего персидского семейства был очень угнетающим. Мой отец умирал, и никто не принимал мою мать в семейство, так как она не была персиянкой, и я чувствовала себя очень одинокой. Мои дяди вели себя очень оскорбительно по отношению к нам, детям, и я пряталась в потайных местах, только чтобы предаться своим мечтам и фантазиям о танцах. Семья позволяла моей матери брать меня к себе на занятия, так как какое-то время они думали, что вреда от этого не будет, но потом им стала ненавистна мысль, что она или я будем танцевать на публике. Они предполагали, что это предназначалось только для американцев, поэтому позволяли нам это, но не проявляли никакой поддержки. Каждый день моя мать приходила домой после выступлений и вручала моему дедушке всю свою выручку.

Моя мать и я украдкой спускались в подвал, чтобы наложить грим и надеть костюмы, и выходили через подвальную дверь на разные выступления. Это был темный подвал только с одной висящей лампочкой и маленьким зеркалом размером с почтовую открытку. Мы не разговаривали, а старались как можно быстрее уйти, чтобы семья не передумала и не остановила нас. Когда мы покидали дом, я чувствовала, что могу дышать свободно. Танец заставил меня чувствовать себя живой, без стеснения и страха. Моя жизнь имела смысл и радость только в танце. Чувствовалось, что невидимая нить связывала меня и мою маму, когда мы смотрели в глаза друг другу. Я знаю, что моя мать в глубине души чувствовала то же самое, что и я. Вот почему она брала меня с собой вместо того, чтобы оставлять меня дома с семейством. Когда выступление заканчивалось, мы возвращались в подвал, полностью снимали наряды и грим, надевали обычную одежду, поднимались наверх и вели себя так, будто ничего не произошло. Мы не произносили ни слова о танцах в течение дня. По-моему, если мы не говорили об этом, то они думали, что этого и не было. Однако это было тем единственным, что придавало мне силы в жизни.

Когда я стала старше и оканчивала среднюю школу, я впервые оказалась на обложке журнала «Хабиви» (всего у меня было 3 обложки). Мои домашние вызвали меня и сказали, что они очень разочарованы в моем выборе профессии. Они решили, что я могу опозорить честное имя семьи и память отца (он скончался



СУХАЙЛА САЛИМПУР

от опухоли мозга в 1976). Они прекратили разговаривать со мной, и по сей день я не поддерживаю с ними отношений.

Саломе: Вы – культовая фигура в американском танце живота, и, как вы сами сказали, «... никто не позволит себе характеризовать меня, не имея об этом какого-либо понятия». Как вы справляетесь с критикой, читаете ли комментарии о вас и ваших проектах, как это влияет на вас, до какой степени вы позволяете диктовать правила в отношении ваших выступлений? Думаете ли вы, что критика вообще имеет место в нашем жанре, и если да, то какое?

Сухайла: Ничто из того, что мог бы сказать любой критик, не пойдет ни в какое сравнение с тем, что я перенесла, сражаясь за свой танец, за свою жизнь, будучи ребенком в моей персидской семье. Просто меня расстраивает то, что женщины не оказывают достаточной поддержки друг другу в этой форме танца. Если вы посмотрите на других артистов, получивших свободу поиска и самовыражения, то вы увидите совсем других людей. Я могу посмотреть на то, что у них получилось, с точки зрения артиста, и могу не понять некоторых вещей, но я могу искренне сказать, что я признаю усилия, тяжелую работу и видение этого артиста.

Я не рассматриваю свою жизнь как нечто отдельное в какой-то период времени, я смотрю на мою жизнь, как на ряд открытий в моей душе. Как можно критиковать душу человека? У меня никогда этого не получалось. Я знаю, что люди могли не понять меня, но это случается потому, что я остаюсь тем, кем я была, и пытаюсь выразить себя. Может быть, нам всем нужно остановиться, прислушаться, прочувствовать что-то и только потом идти дальше, спрашивая себя: «Что я почувствовала благодаря этому?» Разговоры об одежде, которую мы носим, о том, носим ли мы высокие каблуки или нет, насколько тот или иной человек худой или толстый, расстраивают меня. Когда вы входите в музей и хотите прочувствовать искусство, вы смотрите вокруг, открываете ваше сердце, входите в мысли и чувства живописца и тут что-то чувствуете... Точно так же мы должны рассматривать и этот вид танца.

Я никогда не позволяю кому-либо или чему-либо диктовать то, над чем мне работать. Я прислушиваюсь только к своему сердцу и делаю то, что искренне чувствую в данный момент. Я чувствую, что расту каждый день, и хочу, чтобы мои танцы показывали это. Я даже могу, оглядываясь на какие-то вещи, сделанные мной, сказать: «О боже! О чем это я думала?», - и посмеяться над собой. Но, посмотрев позже на мою работу в целом, вы можете увидеть связь и смысл. Мне действительно нравится нажимать на кнопки, имеющиеся у всех людей (хоть это и секрет). Если кто-то раздражен, то мне нравится показать этому человеку зеркало. Он может и не догадываться, что смотрит на свое отражение. Но когда кто-то слишком увлекается порицанием, это значит, что этот человек закрыт, одинок и напуган. Я просто немного подталкиваю их (Сухайла подмигивает).

Саломе: Вы танцовщица во втором поколении, имеете огромное наследие Джамили. Существует ли что-то такое, чего вы всё же опасаетесь, на что надее-

тес и о чем мечтаете для вашей дочери Изабеллы, это касается ее отношения к восточному танцу?

Сухайла: Я могу только надеяться, что моя дочь растет для того, чтобы чувствовать себя свободной, живой, полной надежд и творческого потенциала. Я хочу, чтобы она уважала свое наследие, понимала свое происхождение и выражала свою индивидуальность. Она настолько особенная и настолько полна жизни. Я смотрю на нее в изумлении и знаю, что она не столкнется с болью, через которую я прошла в детстве, считаясь шизофреником в той культуре. Она не испытывает никакой вины или стыда по поводу танца, подобных тому, что я испытывала в детстве. Что меня радует больше всего, так это то, что она начала делать упражнения для ягодичных мышц в возрасте 2-х лет. Я жду не дождусь, чтобы увидеть, как она будет двигать бедрами, когда станет постарше. Так что она получила лучшее от моей матери и лучшее от моего мира, и все это упаковано в один свободный дух.

Она танцует, потому что она любит это без всякого желания сбежать от действительности (в отличие от того, как это делала я, когда была маленькой). У нее замечательные и здоровые отношения с ее отцом, и она чувствует себя уверенно. Именно этого я и желаю. И мне не важно, продолжит ли она семейное дело, когда вырастет. Это будет ее выбор.

Саломе: Один из вопросов, которые я всегда задаю в интервью – что вы думаете о стандартизированном языке и системе сертификации? Однако в вашем случае вы уже разработали процесс сертификации. Можете рассказать нам о формате, который вы разработали, какова его цель и считаете ли вы, что он является универсальным, или он специфичен для вашего стиля?

Сухайла: Да, действительно. Это одна из моих любимых тем. Я только могу сказать, что и моя мать и я чувствуем, что будущее этой формы танца должно иметь формат и язык. Моя мать была первой, кто придумал этому танцу форму. Она дала названия движениям, которые пришли к ней с опытом работы с танцорами всех континентов. Она искала сходства в танцах тех стран, откуда приезжали танцоры, создавала серии движений, отталкиваясь впоследствии от этих знаний. Даже сегодня занятия у моей матери довольно трудные (а ей уже 78 лет), и каждый её подопечный работает до седьмого пота.

Для меня это было естественным развитием. Я росла маминной дочкой. К тому же мама приучила меня к джазу, балету, фламенко, индийскому танцу и хип-хопу. Так что, в каком бы танце я не тренировалась, было естественно, что я хотела одинакового прогресса в моей художественной форме.

Когда мне было 12 лет, я уже все выучила. Я чувствовала, что есть нечто большее, и мне хотелось этого достичь. Мне не хотелось просто продолжать пробовать различные хореографические постановки снова и снова. Я чувствовала, что зашла в тупик. Когда я училась в старшей школе (в 80-е), музыка начала меняться, и у нас стали появляться египетские композиции, которые были достаточно сложными. Уже нельзя было просто выполнять четыре раза это движение и четыре раза то движение. Мое сознание начало открываться по-настоящему, и я представляла, что мое тело должно делать. Но физически я не могла делать то, что было в моих мыслях. Я решила развивать мускулатуру своего тела (подобно тому, как каждый другой вид танца учил меня делать это), чтобы все же выполнить задуманное. Именно так я создала систему работы мускулов и известную серию упражнений, которая завоевала сейчас такую популярность.

Каждый день по возвращении домой я включала альбом Принца «Пурпурный дождь» и просто сидела на полу и сжимала ягодичные мышцы. Я тренировала

Фламенко -

- 1) ритмический танец испанских цыган, а также музыка к этому танцу;
- 2) стиль, характерный для испанских артистов, заключающийся в исполнении танцев, песен, мелодий с прерывистым ритмом и повышенной эмоциональностью

спину у стены (чтобы держать позвоночник прямо), и через год мое тело полностью изменилось. Изменился и мой танец. Моя мама была очень рада моим успехам, потому что и она чувствовала, что пришло время продвигать танец. Однажды я смогла, посмотрев видео египетской танцовщицы, полностью повторить его от начала до конца, имитируя ее. И мне стало скучно, так как мне было нужно нечто большее от танца, и я знала, что я должна создать это что-то.

Я главным образом создавала это для себя, чтобы я могла делать то, что было в моей голове, но люди ходили за мной, чтобы я научила их тем движениям, которые они видели в моем исполнении. Я просто смотрела на них и говорила: «Хорошо, сжимайте ягодичные мышцы в течение 6 месяцев, а уж потом зовите меня, и я расскажу вам, что делать дальше». Никто не понимал, почему бы мне просто не показать им эти движения, ведь я только что их делала... Им нужна была просто техника.

По возвращении из моего последнего тура по Ближнему Востоку я захотела реализовать свою давнюю мечту о создании школы танца в безопасной и творческой среде, где женщины имели бы возможность для самовыражения посредством танца. Я решила разработать, структурировать, описать и открыть свою школу и начать программу сертификации.

Программа сертификации очень важна для поддержания стандартов моего формата. Я выросла, глядя, как ученики моей мамы, обучавшись в течение 6 месяцев, уходили и начинали преподавать, ссылаясь на технику Джамили Салимпур. Моя мать сердилась и хотела с этим что-то делать. Даже сегодня люди используют ее имя, а она даже не помнит их. Кроме того, моя мать все время росла и совершенствовалась, но как могла ученица, перестав посещать занятия и почувствовав, что обучилась всему, говорить, что она обучает танцам, стилю моей матери?

На самом деле это мой муж структурировал программу сертификации. Я описывала уровни и процессы, а он организовывал их по системе возрастания, которая используется в боевом искусстве. Так как он обладатель черного пояса второй степени, он хорошо понимал то, что я пыталась сделать с моим искусством. Когда он приблизился к пониманию моего взгляда на форму танца, на будущее танца, он посмотрел на меня однажды и сказал: «А-а-а, я тебя понял... Ты прямо как Брюс Ли в танце живота». Мы тогда здорово посмеялись, но потом я подумала об этом и пришла к окончательному выводу. Я начинала с традиций, изучила свою историю, происхождение, смешивала и добавляла больше элементов из других форм для прогресса и продвижения искусства и потом создавала новый формат. Теперь, чтобы убедиться, что люди не просто берут уроки в течение 6 месяцев и потом говорят, что они обучают стилю Сухайлы Салимпур, я создала программу сертификации, чтобы они могли увидеть уровни, пройти через обучение и, оставаясь в контакте, продолжать расти, как и я. Это не единственный путь... но это мой путь.

Я не говорю, что я выдаю сертификат владения «танцем живота». Я говорю, что это - формат Сухайлы Салимпур. Я чувствую, что танец изменяется и что техника и единый язык являются необходимыми для будущего этого танца. Мой формат предоставляет желающим сильную основу, на которой они могут создавать любой другой «стиль», который был бы им угоден. В моей школе вы можете изучить много стилей, однако только после того, как вы освоите сильную технику. Это только мое мнение.

Если бы вы собрались учиться игре на гитаре, то вы просто взяли бы ее и начали бы на ней брэнчать? Нет, вы бы прочитали, как надо ее держать, изучили бы ноты, аккорды, затем серию аккордов. После нескольких часов этой практики и усилий для появления мускульной памяти вы, возможно, попытаетесь разучить песню (совсем простую). И потом, когда вы разучите ее достаточно хорошо и сможете играть не думая, вы сможете вложить эмоции в ноты этой песни. Я надеюсь, вы не просто возьмете гитару и сразу начнете петь и играть.

Саломе: Вы воплощаете собой то, о чем мечтают многие танцовщицы. В каком направлении Вы планируете двигаться в будущем? Что бы вы хотели еще реализовать?

Сухайла: У меня так много идей относительно развития этой формы искусства, что в моем сердце каждый день возгорается огонь. Это искусство спасло меня в детстве, дало надежду и продолжение и наполнило такой страстью, которую я хочу передать другим. Я хочу продолжить создавать благотворную среду для танцовщиц. Я хочу использовать танец, чтобы помочь женщинам в их личной жизни, позволяя им почувствовать связь между их телом и душой. Я хочу использовать творческие возможности, чтобы дать женщинам приют, а для этого нужны средства. Я хочу учредить стипендию для подростков, чтобы они могли увидеть красоту в жизни и в себе. Я хочу продолжить строить общество, которое сегодня потеряно в нашей жизни. Я хочу, чтобы эта форма танца с каждым днём развивалась всё больше и пользовалась тем же успехом и лояльным отношением, что и другие виды танца. Я хочу создать замечательное будущее для моих учеников, чтобы они могли прожить долгую жизнь в этой художественной форме. Я хочу лелеять мою школу, чтобы выпускать танцовщиц, которые смогут пойти дальше, чем я, и будут нести факел нашего искусства так, чтобы я, находясь дома, получала от них открытки и гордилась бы ими и их достижениями. Я хочу, чтобы моя дочь гордилась мной и знала, что я пыталась сделать все, что могла. И больше всего я хочу состариться с моим лучшим другом и женщиной, которого я люблю ... моим мужем Андре.

ИСТОЧНИК: Саломе. Интервью с Сухайлой Салимпур. <http://www.orientaldancer.net/starinterviews/suhailasalimpour.shtml>

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Чему мы можем научиться на примере жизни Сухайлы Салимпур? Каков был путь профессионального успеха Сухайлы Салимпур?
2. Как Сухайла Салимпур смогла сломить традиционные подходы ее семейства к профессии танцовщицы? Как она смогла изменить свое тело для танца? Что общего между «танцем живота» и боевым искусством?
3. Как вы можете прокомментировать следующее высказывание: «Я хочу использовать танец, чтобы помочь женщинам в их личной жизни, позволяя им почувствовать связь между их телом и душой. Я хочу использовать творческие возможности, чтобы дать женщинам приют, а для этого нужны средства»?
4. В чем причины того, что общество создавало так много препятствий на пути достижения женщинами успеха в творческих профессиях?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Как танец живота может помочь выразить чувства женщины к жизни?
2. Сравните предыдущие тексты из пятой главы и найдите схожие проблемы и различные способы решения сложностей человеческого разнообразия через танец?
3. Представьте, как бы сложилась судьба Сухайлы, если бы она жила при дворе эмира Бухары и служила бы ему в качестве танцовщицы?
4. Как можно объяснить жизнь и успех Сухайлы Салимпур через теории, представленные Джудит Ханной и другими теоретиками?



СЬЮЗАН МЭННИНГ. СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, НЕГРИТЯНСКИЙ ТАНЕЦ. РАСА В ДВИЖЕНИИ

Текст, автором которого является Сюзан Мэннинг, заканчивает наш разговор о танце и человеческом разнообразии в нём. Сюзан является адъюнкт-профессором английского языка и театроведения в Северо-восточном университете. Она также является автором книги «Экстаз и демон: феминизм и национализм в танцах Мэри Вигман», за которую была удостоена приза де ля Торре Буэно в 1995 году, как за наиболее важный вклад в изучение танца.

В данном случае автор исследует феномен отношений между исполнителем и зрителями. В частности, то, как танцевальные группы приспосабливаются к формам танца; как танец, переходя от одной формы к другой, по-разному воспринимается разными зрителями; как представители разных социальных слоев (темнокожие и европейцы, негритянские танцоры, левые, либеральные танцоры и т.д.) влияют на взгляды зрителей, но не определяют их; какую роль играют диссиденты среднего класса в этом процессе и т. д. Этот текст дает возможность понять еще один аспект в исследовании человеческой природы, еще одну сферу антропологии и социологии, а также представляет новый взгляд на различное восприятие танцев, исходя из расовых, социальных и др. установок зрителя.

ВВЕДЕНИЕ: СИЛУЭТЫ АМЕРИКАНСКИХ ТАНЦОРОВ В ДВИЖЕНИИ

...Моя модель восприятия танцев основывается на трех утверждениях. Первое: представители разных рас видят расовый смысл в танце по отношению друг к другу в скрытой и явно выраженной форме. Второе: зрители, находясь в различных социальных положениях, могут воспринимать по-разному одно и то же выступление. Третье: некоторые зрители могут уловить признаки субъективности, находясь в другом социальном положении. Этот процесс получил название «перекрестное видение». Он обладает способностью изменять восприятие телодвижений публичной и, таким образом, приводить к переменам в обществе и искусстве.

Поскольку гражданские права получили толчок к своему развитию в середине века, то перекрестное видение афроамериканцев и американцев европейского происхождения, проживающих в Нью-Йорке, изменило отношение зрителей к движениям расовых меньшинств. В 1930 г. зрители из Гринвич Виллидж были менее образованы, чем зрители Гарлема, относительно восприятия черного самовыражения в танцах негров. Затем, перед Второй мировой войной, негритянский танец стал широко доступен зрителям как центра города, так и его окраин. В то же самое время танец модерн изменил взгляд на «белое» и получил широкое распространение в центре города. Новая игра контрастов «белого» и «черного» проявилась во время войны и продолжала развиваться в послевоенные годы.

В течение периода, когда происходил переход от сегрегированного к интегрированному расположению зрительских мест в театрах, зрители-афроамериканцы и зрители-евроамериканцы осознавали присутствие друг друга на спектаклях

негритянского танца и танца модерн. Хотя исследователи почти не уделяют внимания переходному периоду, становится ясно, что **сегрегация** расположения мест в театре **де-факто** в большей степени сохранялась в городах Севера в течение 30-х годов 20 столетия, в то время как интегрированное расположение зрительских мест стало нормой только после окончания Второй мировой войны. Зрители-афроамериканцы в течение долгого времени испытывали одностороннее перекрестное видение, их места были на балконе, и они видели белых зрителей, смотревших выступление черных исполнителей. Но интегрированные залы способствовали двухстороннему перекрестному видению, когда зрители видят и друг друга и представление. И хотя белые зрители преобладали на представлениях танца модерн и негритянского танца, интегрированный зал все же значительно изменил динамику просмотра.

Зрители также понимали свои различия в классовом и политическом отношении, поскольку перекрестное видение происходит не по одному направлению, а по множеству направлений одновременно. В 1930-е годы произошел расцвет левых танцев (танцев левого политического движения), нацеленных на рабочих, художников, интеллигенцию и политиков-марксистов. Применяя технику, заимствованную у танца модерн, танец левых также привлекал либерально настроенных зрителей из диссидентов среднего класса – классовую фракцию, стоящую в оппозиции как по отношению к элите, так и к **респектабельной** части среднего класса. Диссиденты среднего класса признавали многих танцоров танца модерн и негритянского танца, а также их зрителей и исполнителей левого танца, хотя не признавали радикально настроенную рабочую аудиторию.

Неудивительно, что политический раскол времен депрессии стал результатом воинственного перекрестного видения марксистских и либеральных критиков, когда каждая из сторон высмеивала отношение другой стороны к танцам левых. Более удивительно, что марксистские критики дистанцировались от ответных действий в отношении объединенных и объединяющихся рабочих. Несколько фактов ответных действий зрителей-рабочих на танцы левых говорят об их отличном отношении по сравнению с отношением зрителей-диссидентов среднего класса. В течение «красного» десятилетия перекрестное видение классовых и политических союзов развивалось в двух направлениях.

После 1940 г. классовое и идеологическое перекрестное видение почти исчезло, поскольку танец модерн и негритянский танец практически свели на нет танец левых. Уровень зрителей значительно возрос с исчезновением зрителей-рабочих и присоединением зрителей среднего класса, а также его верхушки к зрителям-диссидентам среднего класса. Эта более широкая публика обычно рассматривала танец модерн и негритянский танец не как отображение классового конфликта, а в национальных рамках, рамках «воображаемого сообщества», по известной формулировке **Бенедикта Андерсона**. Таким образом, танец модерн стал образцом евроамериканской культуры, негритянский танец – образцом афроамериканской культуры. Хотя исполнители танца модерн и негритянского танца в течение долгого времени стремились получить национальный статус, они не сумели привлечь внимание гетерогенной (разнородной) публики и реализовали свои амбиции только в 1940-х годах.

Зрители разных социальных групп Нью-Йорка - от центра до окраин, диссиденты среднего класса, радикально настроенные рабочие, средний класс и его верхушка – также были вовлечены в процесс перекрестного видения пола и сексуальности. И в самом деле, различное отношение зрителей к негритянскому

Сегрегация -

(< лат. segregatio отделение) – вид расовой дискриминации

Де-факто -

фактически, на деле

Респектабельный -

почтенный, достойный, вызывающий уважение

Андерсон Бенедикт

(р. 1936) -

профессор Корнельского университета, исследующий вопросы политического развития Юго-Восточной Азии, в частности – Индонезии, Таиланда, Филиппин. Автор книги «Воображаемые сообщества: размышления о происхождении и распространении национализма»

танцу и танцу модерн вертелось вокруг этой оси. В то время как многие зрители считали, что негритянскому танцу присущ определенный эротизм, отсутствующий в танце модерн, зрители-гомосексуалисты усматривали странный или необычный контекст в негритянском танце, скрытый от большинства, хотя и не от всех зрителей традиционной ориентации. Примерно такая же динамика имела и в отношении танца модерн: в то время как большинство зрителей усматривало в нем проявления диссидентства, или инакомыслия, большая часть зрителей-гомосексуалистов усматривала в нем проявления сексуального диссидентства. Перекрестное видение отношения полов и сексуальности чаще всего развивалось не в одном, а в двух направлениях. А именно: зрители, не принимавшие диссидентства в отношении пола или сексуальности, имели такое же видение, восприятие, что и зрители традиционных взглядов, но и улавливали другие значения, не воспринимаемые зрителями с традиционными взглядами. Временами эта динамика менялась, когда зрители традиционных взглядов начинали улавливать отголоски диссидентства и социального схождения.

Эта ось перекрестного видения также подверглась незаметной трансформации в 1940-х годах. Хореографическое отображение, указывающее на половую принадлежность и сексуальное диссидентство, проявилось более очевидно в 1930-х, чем в последующие десятилетия. Поэтому зрителям приходилось менять свое восприятие в соответствии с изменением отображения в 1940-х и 1950-х.

Изучая историю негритянского танца и танца модерн в Нью-Йорке, я пришла к выводу, что военные годы стали основой переходного периода. В действительности, военная мобилизация стала решающим, ключевым моментом в изменении исполнения и восприятия танца модерн и негритянского танца. Поскольку во время Второй мировой войны зрители подверглись воздействию перекрестного видения, их восприятие изменилось, и они избавились от предубеждения в отношении трупп, которые они разделяли на «черные», «белые», «нормальные», «сомнительные», а также относили их либо к представителям определенного класса, либо к представителям нации.

Для Лотта и Рогина популярная аудитория еще раз подтвердила свою «белизну» (и мужественность) при просмотре представлений чернокожего населения на сцене и на экране. И, наоборот, ограниченное количество публики негритянского танца и танца модерн отвергло чернокожих исполнителей в те времена, когда закончилась эра **менестрелей**, впоследствии исчезнувшая как жанр профессионального представления. И все-таки предубеждения против расовых показов, закодированных в искусстве менестрелей, не прекратились за одну ночь на сценах Нью-Йорка. Потребовалось более десяти лет с начала 1930-х годов до середины 1940-х годов, чтобы танцоры-негры и исполнители танца модерн сформировали альтернативные условия для самовыражения черного населения и привилегий белого. В этом смысле история негритянского танца и танца модерн начинается там, где закончился путь Лотта и Рогина.

Менестрель - бродячий поэт-музыкант во Франции и Англии в средние века, а в 14-18 вв. - музыкант-профессионал

Как определить историю представлений в виде серии социально-исторических отношений между исполнителями и зрителями? Мой подход сначала подытоживает фундаментальные принципы материалистической культуры, а затем адаптирует эти принципы для проведения исследований театральных представлений. В соответствии с высказыванием Рэймонда Вильямса, которое в дальнейшем было развито другими исследователями, в частности Аланом Синфилдом, материализм культуры расширяет мышление западного марксизма в его неразрывной связи между художественными формами и социальными формациями. Представляя процесс художественного изображения и восприятия в качестве определенных социальных отношений, Вильямс и Синфилд анализируют культуру 20 столетия с точки зрения доминирующих видов культуры во всем их множестве (элита, средства массовой информации, нормы среднего класса), культуры диссидентов среднего класса (классовые группы в оппозиции как к привилегиям верхушки среднего класса, так и к нормам среднего класса), а также субкультуры (социальные формации, основанные на коллективном опыте систематической дискриминации, выбор общественной деятельности и /или общая тактика маневрирования в доминантных культурах). Конечно, невозможно восстановить общий уровень отношения зрителей к театральным представлениям, имевшим место десятилетия тому назад. Но можно поспорить на основе сохранившихся свидетельств и фактов о возможности разного восприятия разных социальных групп, определяя социальные группы в качестве диссидентских и доминантных культур и субкультур. Также можно поспорить на основе сохранившихся свидетельств о возможности существования перекрестного видения.

Я обнаружила часть фактов в театральных архивах – фотографии, программы, обзоры, видео - и художественные документы, хореографические записи, устные рассказы, и часть - в периодической литературе. Я тщательно исследовала черную прессу, прессу левых, прессу о танцах и искусстве - все это стало источником значительной информации, отсутствующей в архивах. Мое исследование отразило то, какого рода представления, по мнению редакторов, могли быть опубликованы по теме танцев модерн и негритянского танца.

Синтезируя разнообразные источники фактов и заполняя ими недостающие документальные факты, я попыталась определить множество видов телодвижений. Однако мимолетные движения танцоров все же ограничены местом, где они исполняются (физическое месторасположение, размеры здания, стоимость просмотра представления), рекламой (рекламные проспекты и дизайн, художественная фотография, объявления о представлении, его длительность, единственный концерт или несколько представлений) и программой (название, программа, последовательность представлений). Телодвижения в танце также определяются условиями исполнения (костюмами, музыкальным аккомпанементом, декорациями), выбором актеров (одного пола, обоих полов, гомогенные или гетерогенные, в расовом или этническом отношении) и хореографической структурой (агитпроп, социальный комментарий, музыкальная визуализация, драматическое повествование, мистическая абстракция). Хотя о подобных коллективах остались лишь упоминания, разнообразие форм творчества является свидетельством их существования.

Двигаясь от системы к системе, танцевальные коллективы несут разный посыл для разных зрителей. Моя модель определения истории представлений дает ссылку на эти различия и, таким образом, дает альтернативу единой и бинарной моделям представлений. В средние века единая модель преобладала при исследовании танца и человеческой природы. Например, в работе «Танец модерн» Джон

Мартин писал о явлении, названном им “метакинез”, как о процессе, при котором зритель получал вторичный опыт “физической и психологической” важности танцевального движения. Мартин считал, что “любое движение тела вызывает ответную реакцию в умах зрителей”. И все же факты наличия представлений в середине века свидетельствуют о противоположном, поскольку черные и белые критики часто имели различный отклик, реакцию на идентичные представления танца модерн и негритянского танца.

После того, как негритянский танец открыл путь концертам танцев чернокожего населения (незадолго до 1970-х годов), единая модель просмотра стала основой для двойных моделей исследования танца. (Такое перекрестное видение обусловило параллель развития человеческой природы). Ответом на развитие искусства чернокожего населения было признание критиками и исследователями того факта, что африканская память описывает разнообразие жанров черного танца. И более того, некоторые критики и исследователи считали, что зрители неоднозначно воспринимают эту память, поэтому ввели двойную модель просмотра, проводившую различия между более аутентичным афроцентристским пониманием и менее аутентичным евроцентристским восприятием.

Применение феминистской теории исследования танца также привело к появлению двойной модели просмотра, модели, ставшей предпосылкой разделения эротического взгляда зрителя-мужчины и сдерживающего взгляда зрителя-женщины. Появление гомосексуальных и лесбийских исследований, гомосексуальной теории способствовало созданию еще одной двойной модели изучения танца, согласно которой исследователи считают, что зрители-гомосексуалисты воспринимают танец по-иному, чем зрители стандартной ориентации. Все эти модели описывают характерные способы оценки определенных социальных групп. В попытке избежать универсализации просмотра, характерной для единой модели, двойная модель опасна тем, что вызывает у зрителей реакции, связанные с расовыми, половыми и сексуальными различиями. Проблема заключается в том, что происходит наложение такого социального тождества, и поэтому двойные модели просмотра не определяют того, каким образом эти социальные тождества меняют свои взгляды.

Не могу сказать, что с помощью моей хронологической модели просмотра это возможно осуществить. Но в этом и заключается вся суть. Зрители не реагируют монолитными блоками. Многие социальные группы зрителей меняют, но не определяют свои взгляды. Сложность взгляда любого индивидуума, то, каким образом негритянский танец и танец модерн определяют и отражают жизнь этого индивидуума во множестве совпадающих социальных формаций, остается вне исторического исследования. И все же историк может показать возможность перекрестного видения и посредством этого предположить, что театральное представление дает зрителям возможность увидеть другие перспективы - отличные от тех, которые определяются их социальной группой вне театра. И в самом деле,

посещение театра может дать четкие объяснения социально-историческому процессу, когда физические тела приобретают социальное значение, а именно то, что исследователи выступлений называют повествующим представлением или «текстовым отображением ежедневной жизни...»

«ЧЕРНЫЕ И БЕЛЫЕ ПРОЛЕТАРИИ, ОБЪЕДИНЯЙТЕСЬ!» («ЧЕРНЫЕ И БЕЛЫЕ» ЭДИТ СИГАЛ, 1930-1935)

Из всех танцоров левого толка Эдит Сигал проявляла наибольшую преданность «черной» тематике. Как и Гай Гликман, Сигал не следовала условностям при отборе работ черного населения в 1930-х годах ...

...Будучи дочерью русского еврея-эмигранта, Сигал выросла в Ист-сайде. Там, в доме на Генри-Стрит, она научилась ритмичным движениям, а этническим танцам - на улицах района, в котором она проживала. Хотя она и изучала словарь хореографической техники Грэхэм, она не танцевала в ее труппе, как это делали такие танцовщицы левого направления, как София Маслова и Анна Соколова. С 1924 г. она ставила танцы для съездов коммунистической партии, а также выполняла крупномасштабные проекты в спектаклях, посвященных памяти Ленина, проходивших в Мэдисон Сквер Гарден в 1928 и 1930 гг., обучала танцам коммунистическую молодежь, женщин и рабочих. В 1932 г. она помогла образовать рабочую танцевальную лигу и не стала скрывать своей принадлежности к американской коммунистической партии.

По существу, Сигал не только создала танец левого направления, но также была танцовщицей, приверженной идеям коммунизма. Все последующие годы она давала уроки в летних лагерях левого направления, а также выступала в качестве солистки и режиссера нескольких танцевальных групп, таких как «Красные танцоры», «Настоящие друзья», «Детская танцевальная группа международного пролетариата», а также «Танцевальная группа промышленного союза швейников». После окончания работы по проекту федерального театра в Детройте в конце 1930-х годов Сигал прекратила профессиональные выступления. Однако она продолжала обучать в детском лагере, еврейском социалистическом лагере до начала 1970-х годов, она также сделала карьеру в качестве поэта. Неудивительно, что во время «красной угрозы» её вызывали для дачи показаний в отношении подрывной деятельности коммунистов в законодательный комитет Нью-Йорка.

Не все танцы Сигал, основанные на афроамериканских источниках, высмеивали расизм настолько явно, как это было сделано в ее работах «Скоттсборо» и «Черные и белые». Например, в 1933 г. Сигал поставила соло-танец «Третья степень» по измененной версии «Распятия Христа» – одной из спиричуэл (негритянская духовная песня), которую использовала Тамирис в своем цикле двумя годами раньше. Измененная версия, автором которой был коммунистический поэт Дж. Джером, трансформировала страдания Христа в испытания, выпавшие на долю мученика левого направления. Как много лет спустя вспоминала Сигал, вместо «Они прибили тело Его гвоздями к кресту, а Он не проронил ни слова упрека» Джером использовал: «Где живут твои товарищи? А он не проронил ни слова». Она также вспоминала, как выступала соло перед залом бастовавших рабочих в старом польском зале в Томс Ривер, штат Нью-Джерси. Некоторые молодые люди, присутствовавшие там, были не совсем управляемые. Тогда один из лидеров забастовки произнес речь: «Вы, ребята, ничего не знаете. Мы не рассказывали

вам, что они делают с нами в тюрьмах, но эта леди только что показала это вам, и теперь вы знаете. Если вы сейчас же не замолчите, она больше не будет танцевать!» И они замолчали. Как видно из этой истории, существовало достаточно причин того, почему Сигал заработала репутацию танцовщицы левого толка, чьи работы были наиболее понятны рабочей аудитории.

«Черное и белое» в исполнении Сигал еще больше выражает сложность просмотра в условиях межклассового объединения в культурном аспекте. В то время как интеллигенция постоянно критиковала танец за его простоту, рабочие с радостью принимали этот танец наряду с нетрадиционными выступлениями. В публикациях достаточно легко найти ответную реакцию интеллигенции, но гораздо труднее найти отклик рабочих на «Черное и белое» в мириадах постановок в залах профсоюзов, на политических собраниях, съездах и в летних лагерях. И все же факты просмотра постановок этих нетрадиционных представлений – реклама и редкие статьи в левой и черной прессе, устные истории о левых танцорах, даже комментарии белой интеллигенции – указывают на популярность «Черного и белого» среди рабочей аудитории. Белая критика признавала популярность танца среди рабочих. Она также не уставала жаловаться на то, что танцы смотрели и хотели смотреть слишком часто и слишком много зрителей. Политизированные рабочие и политизированная интеллигенция не всегда видели и оценивали танцевальные формы одинаково...

ИСТОЧНИК: Susan Manning. *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion.* University of Minnesota, 2004. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Почему зрители различных социальных слоев имеют разное видение одного и того же представления? Каким образом перекрестное видение может менять восприятие публикой телодвижений и приводить к изменениям в обществе и искусстве?
2. Какова роль сегрегации и интеграции мест для белых и черных во время просмотра в зрительном зале? Какая критика по этому поводу высказывалась представителями белой и черной расы в Америке?
3. Каковы были причины расцвета «левого» танца в 1930-х годах? Почему после 1940 г. перекрестное видение классовых и идеологических моментов исчезло?
4. Как вы можете объяснить следующую точку зрения: «двигаясь от системы к системе, танцевальные формы имеют различное значение для разных зрителей»?
5. Каким образом феминистская теория изучения танца привела к двойной модели просмотра? Когда единая модель просмотра стала основой для

развития двойной модели исследования танца?

6. Как Сигал высмеивала расизм? Как и почему Сигал получила репутацию танцовщицы левого толка?
7. Почему политизированные рабочие и политизированные интеллигенты не всегда одинаково воспринимают танцевальные коллективы?
8. Попробуйте написать аналогичное исследование о танцевальных представлениях, о взаимоотношениях танца и публики в регионе, в котором вы живете.

220

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Как мы можем осуществить исследование по гуманитарным наукам Центральной Азии, основываясь на дебатах о единой и двойной модели просмотра представления?
2. Не проводились ли в вашей стране подобного рода исследования театральной деятельности? Можете ли вы провести такого рода исследование на основе вашей танцевальной культуры? Если да, опишите, пожалуйста, как вы собираетесь его проводить?
3. Можете ли вы привести примеры танцоров из Центральной Азии или танцевальных коллективов, которых разные зрители воспринимают по-разному?
4. Какие условия просмотра были при советской власти и какие существуют сейчас? Как человеческое разнообразие повлияло на общую культуру танца? Как глобализация влияет на разнообразие танца?
5. Пожалуйста, выразите свое мнение о взаимосвязи человеческого разнообразия, танца и глобализации в письменной форме.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ

Айседора Дункан

1. Barbara O'Connor. Barefoot Dancer, The Story of Isadora Duncan, Minneapolis, 2001.
2. [Http://www.isadoraduncan.org/](http://www.isadoraduncan.org/).
3. Об Айседоре Дункан: http://en.wikipedia.org/wiki/isadora_duncan , children's author Barbara O'Connor, <http://www.barboconnor.com/>.
4. Танец фараонов (о восточных корнях танца Айседоры): http://www.idance.ru/show.php?id_a=312
5. Тибетский танец: http://www.idpress.ru/book_detail.php?num=3
6. Национальные танцы Китая: http://russian.china.org.cn/culture/archive/wudao/txt/2005-12/19/content_2211881.htmж
7. Танцы тибетских лам: http://mp3dolls.com/ru/full-albums/Tancy_tibetskix_lam/1376A/

Низам Нурджанов

1. [Http://www.iles.umn.edu/faculty/bashiri/borbad/borbibl.html](http://www.iles.umn.edu/faculty/bashiri/borbad/borbibl.html)
2. Nizom Nurdjanov, dancers// Traditional Tajik Theater. Vol.1, dushanbe, 2002, (sponsored by АКНР) p.276.
3. "Constructive Customs in the Music and Dance of the Tajiks (19th and 20th centuries), by Nizam Nurjanov, translated by Iraj Bashiri, copyright 1995.
4. Nurjanov, Nizam. "Dar justujui 'an'anahai teatri qadim," Mardum Giyah, nos. 12, Dushanbe, 1994.

Джудит Линн Ханна

1. Judith Lynne Hanna, Dance, Sex, and Gender, Signs of Identity, Dominance, and Desire. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988, 131142
2. See: <http://www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio/en/ensaios002.html>
3. Hanna, J. L. (1979a). Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance. Current Anthropology, 20(2), 313-339.; Hanna, J. L. (1979b). Toward Semantic Analysis Of Movement Behavior. Semiotica, 25(12), 77-110.; Hanna, J. L. (1983). The Performer-audience Connection: Emotion To Metaphor In Dance And Society. Austin, TX: University of Texas Press.; Hanna, J. L. (1986). Interethnic Communication In Children's Own Dance, Play, And Protest. In Y.Kim (ed.), Interethnic Communication, vol. 10: International And Intercultural Communication Annual (pp. 176-198). Newbury Park, ca:sage.; Hanna, J. L. (1987). To Dance Is Human: A Theory Of Nonverbal Communication (rev. Ed.). Chicago: University Of Chicago

Press. HANNA, J. L. (1988a). *Dance And Stress: Resistance, Reduction, And Euphoria*. New York: ams.; Hanna, J. L. (1988b). *Dance, Sex, And Gender: Signs Of Identity, Dominance, Defiance, And Desire*. Chicago: University Of Chicago Press.; Hanna, J. L. (1988c). *Disruptive School Behavior: Class, Race, And Culture*. New York: Holmes & Meier.; Hanna, J. L. (1989a). *African Dance Frame By Frame: Revelation Of Sex Roles Through Distinctive Feature Analysis And Comments On Field Research, Film, And Notation*. *Journal Of Black Studies*, 19(4), 422-441.; Hanna, J. L. (1989b). *The Anthropology Of Dance*. In I. Y. Overby & J. H. Humphrey (eds.), *Dance: Current Selected Research*, vol. I (pp. 219-237). New York: ams.; Hanna, J. L. (1992). *Moving Messages: Identity And Desire In Dance*. In J. Lull (ed.), *Popular Music And Communication* (2nd ed.) (pp. 176-195). Newbury Park, ca:sage.; Hanna, J. L. (1997). "Ubakala, We Are Coming": Searching For Meaning In Dance. In e. Dagan(ed.), *The Spirit's Dance In Africa*(pp. 90-93). Montreal, Canada: Galerie Amrad.; Hanna, J. L. (1998). *Undressing The First Amendment And Corseting The Striptease Dancer*. *The Drama Review*, (T158) 42(2),3869.; Hanna, J. L. (1999). *Toying With The Striptease Dancer And The First Amendment*. In S. Reifel (Ed.), *Playand Culture Studies*, Vol. 2 (Pp. 375-6). Greenwich, Ct: Ablex.

Сюзан Мэннинг

1. Susan Manning, Susan Manning. *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*, University Of Minnesota, 2004. Pp.X111, See: [Http://Www.Asrp.Info/Academic_Staff_Personal2.Php?id=57](http://www.asrp.info/academic_staff_personal2.php?id=57)
2. Brenda Dixon: Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body, A Geography From Coon To Cool*. New York, 2003, pp. 177-187. [Http://www.ereader.com/author/detail/5664](http://www.ereader.com/author/detail/5664) ; *Waltzing In The Dark: African American Vaudeville And Race Politics In The Swing Era*, New York, 2000, 270p. [Http://www.ebookmall.com/ebooksauthors/brendadixon-gottschild-ebooks.htm](http://www.ebookmall.com/ebooksauthors/brendadixon-gottschild-ebooks.htm)

ГЛОБАЛЬНАЯ МУЗЫКА И СОВРЕМЕННЫЕ ТРАДИЦИИ

ВВЕДЕНИЕ

Эта глава посвящена современным тенденциям в музыке. В ней продолжается и завершается дискуссия о музыке как о рыночной сфере, когда «музыкальные профессии» стали отождествляться с товаром, производимом современной глобальной индустрией. Что глобального в музыке и танце?

Имеет ли мировой музыкальный рынок какие-нибудь альтернативы? Что может предложить традиционная культура народов Центральной Азии для сохранения этноэкокультуры? Это дискуссионное поле фильма о священных традициях в священных местах, который включен в этот курс. А каков социалистический взгляд на современный рынок музыки, на судьбу хип-хопа? Здесь мы рассматриваем социалистическую перспективу относительно негативного влияния рынка на искусство и культуру. Что послужило толчком для влияния рынка на искусство и культуру, в особенности на музыку и танцы? Можем ли мы считать равнозначным отрицательное и положительное влияние рынка на искусство и культуру? Можно ли преуменьшить негативные и преувеличить положительные силы? Можем ли мы говорить о глобальной музыке в положительном аспекте? Как она может объединить людей?

Какова миссия артистов-исполнителей и как они могут способствовать политизации культуры? Как люди со смешанными отличительными чертами могут повлиять на разделенный мир и найти пути решения и подавления современной **ксенофобии**? Тэд Сведенберг пытается обсудить эту проблему в своей статье о Наташе Атлас. «Основной ближневосточный «генетический» фон Наташи - это Сефарды. Её «отождествление» с иудаизмом, согласно Сведенбергу, следовательно, уходит корнями в Ближний Восток и даже «присоединяется к исламу». «Своей смешанной музыкой Наташа и её группа пытаются изменить мнение обычных европейцев, белой молодежи об исламе... ввести их в свой духовный мир» и «атаковать исламофобию» на Западе. Могут ли такие усилия помочь изменить ставшее устойчивым мнение? Какое место занимают музыканты из Центральной Азии в глобальной музыке, какие у них шансы, перспективы?

Музыка, как и люди, может стать изгнанной. В чем сущность музыки в изгнании? Как может музыка эмигрантов выжить в глобальном мире? Что произойдет с местной музыкой при ее столкновении с музыкой, которая имеет государственную или даже еще более высокую поддержку? И может ли позже такая музыка стать образцом или примером для местной музыки? Анализируя музыкальное наследие Центральной Азии, а именно, Шашмаком (традиционную таджикско-узбекскую музыку), Теодор Левин рассказывает о том, как эта древняя музыка должна была служить идеологии (например, национализму) во времена русского колониального и советского коммунистического режима и даже сейчас.

Ксенофобия –
неприязнь ко всему ино-
странному

Судьба традиционной музыки в современном мире обсуждается в статье «Туркменская музыка и хип-хоп», посвященной традиционной туркменской классической музыке, исполняемой «багши», и ее распространению в Афганистане. Каким будет результат глобализации музыки? Как традиционная музыка теряет свою экзотическую ауру и становится частью популярной мировой музыкальной культуры? А все же, потеряет ли она свои корни? Будет ли это влияние негативным или позитивным для сообществ, которые традиционно практикуют эти различные формы и стили музыки? К чему приведет феномен глобализации искусства: к истощению местных культур или их обогащению, ведя их за собой и направляя? Эти и десяток других вопросов, возможно, возникнут у вас во время дискуссии в аудитории.



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «СВЯЩЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В СВЯЩЕННЫХ МЕСТАХ»

СВЯЩЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В СВЯЩЕННЫХ МЕСТАХ

Фильм «Священные традиции в священных местах», Фонд Кристенсена, Проект Ага Хана «Человековедение». ООО Кинопрокат, Таджикистан, 2005.

Идеи для обсуждения: как объединяются религиозная, народная и мистическая музыка с традиционными местными знаниями, чтобы облегчить индивидуальную и социальную жизнь в суровых, заснеженных горных странах? Авторы фильма показывают, как культура (традиции) и традиционные верования помогают сохранять биоразнообразие и окружающую среду в горах Центральной Азии, - плюралистический взгляд и модель мышления, уже не знакомые некоторым нашим современникам. Некоторые из этих традиций живут и по сей день, и они связаны в народе с именем великого ученого и философа 11 века Насира Хусрава. Из музыкальных традиций горных народов можно назвать «мадхияхани» и «чарог-равшан», которые имеют духовный характер. Именно благодаря освященности (традицией и верой), эти ритуалы сохранились со времен Насира Хусрава, и они до сих пор способствуют сохранению культуры выживания в горных регионах. Сегодня возникает вопрос о будущем этих духовных ценностей в связи с глобализацией: какая судьба ожидает их и нашу природу в ближайшем будущем?

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Просмотрев фильм, мы должны обсудить проблемы глобализации музыки. Что делает музыку большим бизнесом в современном мире? Что теряет традиционная культура и вместе с ней современное общество?
2. Как эти процессы влияют на жизнь молодежи и общества Центральной Азии?
3. Каково социальное, политическое и культурное значение традиционных навыков жизни и музыки? Каковы проблемы современной музыки?



ХИП - ХОП И МОДНАЯ ОДЕЖДА

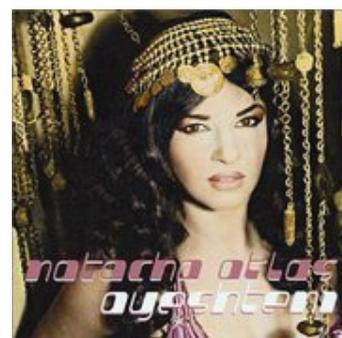
ТЕД СВЕДЕНБЕРГ. НАТАША АТЛАС: ЖИВОЙ СЕКТОР ГАЗА

Эксперт этнической музыки Тед Сведенберг поднимает следующий вопрос: какова миссия представителей искусства в политизации культуры и как они могут повлиять на предотвращение ксенофобии? В этой главе мы обсудим проблемы музыки, а также то, насколько сложны и отличны национальные и культурные особенности. В связи с этим мы рассмотрим музыку Наташи Атлас, так как ее пример является наиболее ярким. «Наташа Атлас родилась 20 марта 1964 года в Бельгии. Она известна тем, что в своих песнях синтезирует арабскую и североафриканскую музыку. Как-то раз для обозначения своей музыки она использовала термин «ша’аби модерн» (т.е. обновленная, усовершенствованная форма египетской поп-музыки). На её музыку оказали большое влияние такие стили и направления, как хип-хоп, регги... Она стала солисткой и исполнительницей восточных танцев эклектичной группы под названием «Трансглобал Андеграунд» (Transglobal Underground, TGU), которая фокусирует свою деятельность именно на смешении как восточных и западных, так и других стилей» [См.: http://en.wikipedia.org/wiki/Natasha_Atlas].

Основной темой предстоящей дискуссии является вопрос о том, каким образом «Трансглобал Андеграунд» и Наташа Атлас пытаются реагировать на противостояние различных фобий, в том числе и *исламофобии*, имеющих место в современном мире.

Хотя группа «Трансглобал Андеграунд» и ее солистка Наташа Атлас не являются по большому счету исполнителями хип-хопа, я все же включаю их в этот список, потому что хип-хоп является одним из ключевых элементов их работы. Музыкальным критикам и работникам музыкальной индустрии на самом деле было очень трудно найти подходящее название для музыки, которую играет «Трансглобал Андеграунд». К ней «примеряли» различные направления, такие как этно-танцевальное, глобальное смешение танца и транса, этноделика, даб-хоп, глобальный грув, смешение мировых танцев, фанк, относящийся к разным культурам, арабский фанк, полиморфный транс, этническое техно, радикальный глобальный поп, мировое техно, даб-рейв-данс-транс мир, смешение танцевальных ритмов разных культур и т.д. Совсем недавно эта группа была представлена на рынке США в категории «электроника».

Не вдаваясь в споры о том, что «Трансглобал Андеграунд» имеет экзотические тенденции, я хотел бы выразить предположение, что взгляд на эту группу человека, сконцентрированного на «исламе», будет совсем иным. Я готов поспорить с Контра Хатник и Хесмондали, что «Трансглобал Андеграунд» и, особенно, певица Наташа Атлас четко выражают прогрессивную политику, хотя и не в такой открытой воинствующей манере, как группа «Fun-Da-Mental», и ислам в этом плане играет не последнюю роль. Но прежде всего следует прояснить имидж группы «Трансглобал Андеграунд». Неверно было бы сказать, что группа состоит из представителей «белой» или, точнее, «в основном белой расы». Член группы Каунт Дубуллах в ответ на такие заявления напоминает о своем греческо-албанском происхожде-



Исламофобия -

собирательное определение для различных форм негативной реакции на ислам, а также на связанные с ним общественные явления

нии, Наташа Атлас тоже имеет арабские корни. Кроме того, иногда во время выступлений группа расширяет свой состав за счет включения в нее африканцев, индийцев и сикхов. Более того, «Трансглобал Андеграунд» не остается в стороне от прогрессивных азиатских групп и антирасистской деятельности и принимает участие в антирасистских фестивалях наряду с «политическими» группами. Эталонная «политическая» бэнд-группа Хатника «Эйжн Даб Фаундейшн» (Asian Dab Foundation) фактически начала свое существование с концертного турне, где они «разогрели» публику перед выступлением «Трансглобал Андеграунд», в конце 1994 года. Эта группа также выступала во время сольных концертов Наташи Атлас. Наконец, при записи альбома «Трансглобал Андеграунд» в национальной студии грамзаписи Аки Наваза они поделили личный состав с группой «Fun-Da-Mental» (Каунт Дубуллах и Нейл Спаркс участвовали в записях обеих групп), а ремиксом нескольких их синглов занимался Аки Наваз.

Будучи и солисткой группы и сольной певицей, Наташа Атлас была ключевой фигурой такой стратегии. Как-то раз Наташа сказала о себе, что она считает себя «ходячим сектором Газа», что дало прессе возможность истолковать это в более сложной форме, в качестве «сложного смешения влияний» - генетического и окружающей среды, что сформировало Наташу и как индивидуума, и как исполнителя. «Генетическое влияние» Наташи заключается в смеси ее кровей, как минимум: её отец – еврей с Ближнего Востока, родившийся в Иерусалиме, дед «родился в Египте, а его семья - родом из Палестины. Он переехал в Европу в возрасте 15 лет», её мама – английская хиппи и фанатка «Пинк Флойд», поклонница Гурджиева. Соответственно, Наташа росла в марокканских и еврейских кварталах Брюсселя, впитывая музыку обеих культур и слушая старые арабские пластинки своего отца. После развода родителей она уехала в Англию и стала «первой арабской рок-певицей в Нортгемптоне». В 24 года она вернулась в Бельгию и стала профессиональной танцовщицей, исполняющей танец живота в арабских и турецких клубах. Она внимательно прислушивалась к музыке арабских классических музыкантов, аккомпанировавших ей. Она описывает возвращение в Бельгию как «возвращение к своим корням». По её словам, она не страдала от «проблемы идентичности», утверждая, что она чувствует себя достаточно комфортно внутри нескольких разных культур.

Таким образом, основным ближневосточным «генетическим» фоном Наташи могут считаться **сефарды** (или, говоря политизированным языком, – мизрахи). Её «идентификация» с иудаизмом, прежде всего, уходит корнями в Ближний Восток и связана (даже «кровными узлами», что сложно объяснить) с исламом. Это не настолько несовместимо, как это может показаться с точки зрения евроцентризма/ашкенази, потому что «еврейский народ с Востока веками усиленно интегрировался в арабо-исламскую цивилизацию», как это было подробно описано в работе Аммиэля Алкалэя «После евреев и арабов» (After Jews and Arabs, 1993). Название первого сольного альбома Наташи – «Диаспора» (1997) - относится, по словам Наташи, не только «к первому рассеиванию евреев Палестины, но и к людям всех рас и народностей, пострадавшим от несправедливости... оставшимся без корней и рассеявшимся повсюду. Иракцы, югославы, палестинцы...». Следует отметить, что все диаспоровые народы, которые она называет, являются мусульманами (большинство), – если предположить, что под «югославами» Наташа подразумевает боснийских мусульман. Одна из наиболее неотразимых песен из альбома «Диаспора» называется «Laysh Nata'arak» («Почему мы воюем?»), она содержит следующие строки:

Сефарды -

потомки евреев, изгнанных в конце XV из Испании и Португалии. Живут в странах Северной Африки, Малой Азии, Балканского полуострова, а также в Израиле

*Почему мы воюем,
Когда мы все вместе?
Между нами - долгая история.
Давайте вернем мир на нашу землю.
Давайте жить в мире, ведь все мы - братья.*

Эта песня - призыв к миру, адресованный арабам и израильтянам на арабском, и, следовательно, первыми адресатами среди израильтян являются мизрахи – евреи второго класса. Более того, Наташа поет: «Давайте вернем мир на нашу землю» [слово выделено автором статьи] (Yalla nirga' li-al-salam), пробуждая воспоминания о времени до создания Израиля на Ближнем Востоке, когда царили дружеские, мирные отношения между евреями, говорящими на арабском языке, мусульманами и христианами.

Печальный отрывок из песни «Дiasпора» развивает эту тематику. Наташа поет на арабском языке следующее:

*Мое сердце изранено...
Оно страдает без тебя.
Жизнь моя – пытка,
И боль все растет.*

Печально-красивая, трогательная песня пробуждает в Наташе Атлас воспоминания о своей семье, оторванной от корней: «Я даже не знаю, как мы очутились в Бельгии. Я чувствую огромную печаль и потерю». Для Наташи «диаспора» имеет современное звучание, это «исход» из арабо-исламского Ближнего Востока, где «до создания государства Израиль» евреи-сефарды чувствовали себя «как дома». Таков взгляд на диаспору с точки зрения мизрахи, но не ашкенази, у которого имеется свой - евро-иудаистский-взгляд на диаспору. Как следует из наблюдений Алкалая, современный миф о евреях как об изгнанниках, **аутсайдерах** и скитальцах переведен, с примесью иронии, в постмодернистский миф о евреях как о «других», который, в свою очередь, привел к уравнению: Писание=еврей=Книга. Ловкий трюк? ... Такое эксклюзивное обращение... в конечном счете препятствует необходимости найти на карте место, где еврей был бы своим, абсолютно законным жителем страны по времени и по месту, а не чужим странником.

В настоящее время Наташа, отвечая на постмодернистский миф, предпочитает делить свое время скорее между Лондоном и ...Каиром, чем между Лондоном и Тель-Авивом или Иерусалимом.

Наташа демонстрирует свою ориентацию на ислам в песне «Даб ялил» (из ее сборника «Дiasпора»), где в самом начале она поет строки из идхан - мусульманской молитвы: «Аллаху акбар, ашхаду ан ла аллах илла аллах» («Бог велик, я свидетельствую, что нет бога кроме Бога»), под повторяющуюся барабанную дробь. Но Наташа не доводит до конца этот призыв к молящимся, где следующая

Аутсайдер -
(здесь) человек, не нашедший своего места в обществе

фраза гласит: «И Мухаммад - посланник Аллаха». Вместо этого она поет: «Аллах, я люблю тебя». Тот факт, что она декламирует идхан, не упоминая пророка Мухаммада, то, что она поет этот религиозный текст, а не говорит нараспев, и то, что её пение идет под аккомпанемент даб-регги (повторяющийся ритм регги), а также то, что она использует фразу «Аллах, я люблю тебя», – все это является весьма еретическим «исламским» продуктом. Несмотря на это, песня свидетельствует о её исламской принадлежности. В детстве, как вспоминает Наташа, её отец обычно рассказывал ей об иудаизме, а её мать – о Гурджиеве, но ее не интересовало ни то, ни другое. Сегодня она утверждает: «Я на самом деле чувствую себя истинной мусульманкой. Иногда я хожу в мечеть, в прошлом году я постилась во время Рамадана».

Ислам также относится критически к тому, как воспринимает Наташа свое культурное вторжение и вторжение группы «Трансглобал Андеграунд» в Великобританию. Я готов поспорить, что при всеобъемлющей проблеме исламо-арабской фобии и расистского насилия против иммигрантов мусульманского происхождения попытки Наташи и группы «Трансглобал Андеграунд» внедрить арабскую и ближневосточную музыку в британское общественное поле деятельности свидетельствуют об их прогрессивной культурно-политической деятельности. Наташа всегда была главной, ключевой фигурой в этой подрывной деятельности с тех пор, как в 1990 году начала свою деятельность с танцевальной фьюжн-группой «Loca» (на компиляции Fuse и Fuse II), позже работала с «Покорителями сердец» Яна Воблера (например, исполняя песню «Подняться над Бедламом»), а также с группой «Трансглобал Андеграунд» и наконец пела в своей сольной программе (продолжая работать с «Трансглобал Андеграунд»). Она спела с группой «Апачи Индиан» (Apache Indian) и попала в двадцатку лучших хитов с песней «Условленный брак» (Arranged Marriage). Музыкальная пресса с обычным преувеличением сообщала о том, что она стала первой женщиной, спевшей песню на арабском языке в телевизионном шоу «Top of the pops» («Лучшие из поп-исполнителей»). Наташа также работала и с Даниэлем Эш («Coming Down», 1991), её вокальные произведения были использованы в фильме «Звездные врата» («Stargate»). Став более популярной, Наташа начала все чаще петь на арабском, тогда как её ранние записи состояли в основном из песен на испанском и французском языках. Произношение Наташи на арабском языке становилось лучше и яснее, и со временем она стала лучше владеть языком, а тексты к песням стали более усовершенствованными. По мнению Атлас, «на данный момент ее [арабской музыки] стало немного больше [в Великобритании]. Это уже не чужая музыка». Если присутствие арабских песен уже считается, в какой-то мере, нормой в Великобритании, то это благодаря немалым усилиям Наташи Атлас. Член группы «Трансглобал Андеграунд» Алекс Касек заявляет, что арабы, особенно из числа живущих на Западе, приветствуют то, чем занимается их группа: «Большинство арабов считает комплиментом в свой адрес, когда вы начинаете исполнять арабскую музыку. Запад относится к их культуре пренебрежительно, он видит в их музыке что-то пугающе чужое. Поэтому арабы считают знаком уважения, когда исполняется арабская музыка».

Что касается публики на Ближнем Востоке, то, как говорила Атлас в 1997 г., её сольные записи считаются чересчур авангардными для массового слушателя, но она завоевала признание среди марокканской молодежи благодаря альбому «Дiaspora». С тех пор и Наташа, и «Трансглобал Андеграунд» имели больше влияния на ближневосточных рынках. Альбом Наташи 1997 г. под названием «Халим» (выпущен в США в 1998 г.) имел больше успеха, и это, без сомнения, благодаря

Регги -

общее наименование для всей ямайской музыки; термин впервые возник в 1968 году

тому, что «Халим» (дань каноническому египетскому певцу Абд аль-Халим Хафизу) звучит как поп-музыка 60-70-х годов из египетско-ливанского поп-альбома с добавлением дроби в ритмах даб и хип-хоп. В июле 1998 г. Наташа отправилась в Бейрут, чтобы исполнить свой сингл «Амулет», который имел успех в регионе, на ливанском телевидении LBC. Между тем египетский певец Хаким, заинтересованный в том, чтобы расширить рынок сбыта своих записей за пределами Египта, заручился помощью «Трансглобал Андеграунд» в аранжировке сборника своих самых известных хитов. Изданный в Египте в 1998 г., альбом «Shakl tani Remix» являет собой замечательное смешение ша'бо (sha'bo) вокализмов Хакима, ритмов в стиле «Трансглобал Андеграунд» и глубоких басов. Хотя мне не удалось собрать данные о продаже его во время моей поездки в Каир в августе 1998 г., мне показалось, что альбом Хакима и «Трансглобал Андеграунд» имел там большой успех. Ожидается, что альбом «Shakl tani» будет выпущен скоро и в Европе. Тем временем фирма грамзаписи Хакима «Slam!» помогла Наташе Атлас в издании её нового альбома «Джедида», который был выпущен в Европе. (Он будет издан в арабских странах под названием «Газури», за исключением нескольких политических и откровенно-сексуальных записей).

Что касается английской аудитории, не говорящей на арабском языке, Наташа полагает, что «ислам» является ключом к ее успеху. Музыкальная пресса часто обращает внимание на экзотический танец живота «в шифоновых одеяниях», который она танцует, выступая с «Трансглобал Андеграунд», ее также критикуют в некоторых странах за воспроизведение стереотипов подчеркнута сексуальных женщин Ближнего Востока. Но Наташа, кажется, предпочитает подчеркивать духовную притягательность своих выступлений: «Я обожаю глубину арабского пения, его форму и способ, каким он, как мне кажется, затрагивает религиозность. Я считаю, что мусульманский призыв к молитве является голосом Бога. Он зажигает меня и зажигает западных людей, которые слышат его, и это вызывает у них эмоции».

Наташа знает, что дети-слушатели «не знают, о чем она поет, но они чувствуют». Когда она берет высокую ноту, по ее словам, глаза детей закрываются, и «они выглядят так, будто прикасаются к Аллаху. И от этого их чувства становятся благородными, чистыми и одухотворенными».

В то время как коллега Наташи Аки Наваз использует ислам, чтобы встряхнуть молодежь белой расы, Наташа использует ислам, чтобы ввести её в свой духовный мир. Эти две стратегии, я бы сказал, дополняют друг друга. Гениальность группы «Трансглобал Андеграунд» и Наташи Атлас заключается в том, что они проводят косвенные атаки на исламофобию, создавая комплексные, многоцелевые, «клубные» работы, в которых звучат ритмы барабанов, танцевальные ритмы, где сочетаются и смешиваются хип-хоп, техно, песни из индийских фильмов, африканское пение, повторяющийся ритм регги вкупе со стилем Ближнего Востока. Я согласен с критикой Хатника и Хесмондхалха, когда они говорят об

использовании эффектов, придающих экзотичность их выступлениям, а также об их смешивании стилей и усвоении ещё не устоявшихся образцов. Однако я не согласен с тем, что «Трансглобал Андеграунд» и Атлас попросту создают в своем исполнении образы непохожести и деполитизированной гибридности. Наоборот, я думаю, что их гибридная музыка сильно «исламуализована» и, следовательно, несет на себе политическую нагрузку.

ИСТОЧНИК: Ted Swedenberg. Islamic hip-hop vs. Islamophobia: Aki Nawaz, Natasha Atlas, Akhenaton. [См. :www.comp.uark.edu/~tsweden/index.html]. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. К какой категории музыки мы можем отнести музыку «Трансглобал Андеграунд»? Является ли она модернистским подходом, позволяющим создавать примитивистские, экзотизированные и романтизированные обозначения для понятия «другие»?
2. Является ли «Трансглобал Андеграунд» прогрессивной антирасистской азиатской группой, или же это деполитизированная, экзотическая, смешанная, постмодернистская музыкальная тенденция (слияние мировых танцев), представленная в исполнении «Трансглобал Андеграунд» и Наташи Атлас?
3. Можем ли мы определить отличительные черты Наташи Атлас в ее происхождении? Так ли важна национальная идентичность для такого исполнителя, как Наташа Атлас?
4. Как вы можете объяснить точку зрения Наташи и прогрессивную политическую программу её группы в Великобритании, а также ее протест против расистского насилия в отношении иммигрантов («Я на самом деле чувствую себя истинной мусульманкой. Иногда я хожу в мечеть, в прошлом году я постилась во время Рамадана» или «Я обожаю глубину арабского пения, его форму и способ, каким он, как мне кажется, затрагивает религиозность. Я считаю, что мусульманский призыв к молитве является голосом Бога. Он зажигает меня и зажигает западных людей, которые слышат его, и это вызывает у них эмоции»)?
5. Насколько и каким образом музыка и художники могут смягчить процесс исламофобии на Западе?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. В чем вы видите интеллектуальную миссию музыки и музыкантов в современном мире?
2. Как посредством глобализации можно спасти современные музыкальные традиции? Пожалуйста, сравните деятельность «Трансглобал Андеграунд» и современную культуру хип-хопа.
3. Как вы думаете, что важнее - музыкальное бездействие мулл (вспомните фильм «Рок-звезда и муллы») или социальная активность музыканта (как, например, Наташи Атлас)- для спасения мусульманской и других культур в эпоху рынка и глобализации?

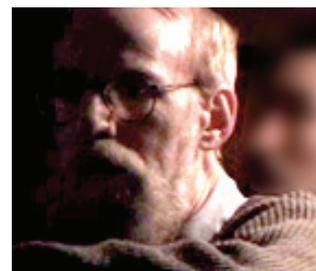
4. В чем заключается дух глобальной музыки, чем она отличается от музыки «каввали суфи», от музыки эпоса «Манас», от казахской степной музыки «кюй», от музыки фалака и Шашмакома?
5. Сможете ли вы написать маленький очерк о глобальном характере какого-либо музыкального произведения или традиции, о музыкальной тенденции вашего региона?
6. Каким образом музыканты и ученые вашей страны пытаются проявить инициативу в прогрессивном намерении разрешить проблемы, связывающие музыку с комплексом гуманитарных наук: проблемы пола, меньшинства, общественно-экономические проблемы, права человека, человеческое многообразие, доминирование, поиск путей избавления от любых форм тирании и т.д.?



ПЕВИЦА ИЗ БУХАРЫ

ТЕОДОР ЛЕВИН. ЗАМОРОЖЕННАЯ МУЗЫКА

Глобализация – это вовсе не новое явление, и началась она отнюдь не сейчас. Корни глобализации ведут нас в далекое историческое прошлое. Колонизация Центральной Азии (ЦА) является одним из шагов в процессе глобализации, а русская революция 1917 года продолжила этот процесс путем введения западных идеалов и норм (вестернизация) в культуру местных народов. Это вторая часть книги Теодора Левина. Первая часть была пронизана духом музыки. Как вы знаете, Т. Левин – автор книги «The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia». В 1978 г. он начал проводить музыкальные и этнографические исследования в Узбекистане, а затем и в Таджикистане. Он был также вовлечен в работу АКМИСА. В его книге представлены современные музыкальные и этнографические традиции, убеждения и общественные отношения в мусульманской и иудейской культурах центральноазиатских народов во время и после советского правления. В тексте обсуждаются проблемы, связанные с традиционной музыкой Шашмаком, безуспешные попытки советского истеблишмента ‘модернизировать’ (ансамблизировать) ее в советское время, разъединяя общее музыкальное наследие ЦА на разные части. Является ли это новшество болезненным для традиционной музыки? Как будет развиваться традиционная музыка в новую эпоху, в современном мире?



... Узбекская классическая музыка была иной. Хотя группы мужчин все еще продолжали во время утренних аш или вечерних гап слушать в исполнении соло или дуэта Шашмаком, являющийся основой классического репертуара, который я приехал исследовать с помощью профессора Караматова. Эта музыкальная традиция оставалась под опекой политики аппарата культуры Узбекистана. Такое попечительство, я уверен, было не ново в отношении Шашмакома. Как и другие музыкальные традиции в центре исламского мира, Шашмаком всегда был полем деятельности профессиональных музыкантов, которых в основном поддерживали (спонсировали) богатые купцы и знать. Благодаря своей утонченной поэзии, сложным мелодичным модуляциям и сдержанному темпу, Шашмаком всегда был музыкой аристократов, предназначенной для образованной, культурной аудитории, чье знание музыки и поэзии создавало что-то вроде спонтанного диалога между исполнителями и слушателями. Но это знание постепенно шло на убыль, и искусство Шашмакома начало застаиваться.

Не могу быть абсолютно уверенным, но мне показалось что-то неверным в исполнении Шашмакома, когда я впервые услышал его по приезду в Ташкент. Проще говоря, ему не хватало жизни. При его исполнении в Ташкентской консерватории Шашмаком можно было сравнить с умирающим человеком, чья жизнь поддерживалась аппаратом искусственного дыхания. Этот аппарат контролировался Министерством культуры. Именно министерство одобрило восстановление умирающего Шашмакома в конце 1950-х и установило его идеологические позиции в качестве ведущего образца «национальной» музыки Узбекистана (и это после почти смертельной практики в начале 1950-х, когда министерство определило

АКМИСА -
музыкальная инициатива
Ага Хана в Центральной
Азии

Шашмаком как музыку, слишком близкую к феодальной культуре эмиров, слишком далекую от простого народа, слишком благоприятную для вдохновения подпольных течений суфизма и, следовательно, подлежащую подавлению).

И для советского, и для постсоветского Узбекистана Шашмаком представлял собой важную культурную собственность, свидетельствующую о великой узбекской литературной и музыкальной традиции. Советская политика в области культуры поощряла создание таких великих традиций внутри каждой советской официальной национальности, часто изменяя представление культурной истории, что приводило к существенным искажениям. Так, культурные границы и культурные общности воспринимались и материализовывались в нечто конкретное. Например, в таких городах, как Бухара и Самарканд (в настоящее время относящихся к Узбекистану), а также, как указывал Маруф Хаджа, в Худжанде (Таджикистан), музыканты, владеющие двумя языками - узбекским и таджикским, - традиционно исполняли лирические песни на обоих языках, тексты которых брались из поэзии двух народов. Певцы почти неосознанно переходили с одного языка на другой, и то, что в одной и той же песне переплетались куплеты на узбекском и таджикском языках, было обычным явлением. Но в советские времена, чтобы поддерживать и развивать национальные характерные черты каждой отдельной советской народности (узбеков, таджиков и др.), двуязычный песенный репертуар Бухары, Самарканда и других городов разделился на два: «узбекская классическая музыка» и «таджикская классическая музыка», с песенными текстами исключительно на родном языке соответствующей республики. Коммерческие звукозаписи, радио- и телевизионные представления, музыкальная педагогика и издания музыкальных нот отражали эту, по сути, политическую номенклатуру. Шашмаком, к примеру, имеет две разновидности: таджикский Шашмаком, который был издан в Душанбе (Таджикистан), с текстами на таджикском языке, и узбекский Шашмаком, изданный в Ташкенте, с текстами на узбекском языке. При этом в таджикском Шашмакоме не упоминается об узбекском Шашмакоме, а в узбекском не упоминается таджикский.

В начале 1980-х абсурдность этого искусственного разделения стала слишком очевидной, и разделенные узбекский и таджикский Шашмакомы заново стали объединять в одно целое, что затем стало известно в Узбекистане под названием узбекско-таджикский Шашмаком, а в Таджикистане – как таджикско-узбекский Шашмаком. Узбекско-таджикский или таджикско-узбекский, но Шашмаком выжил, дошел до нашего времени. Однако в настоящее время, в период высоконационалистической атмосферы, царящей в Узбекистане, Шашмаком опять, по-видимому, подвергается изменениям «сверху», в целях **урбанизации**: певцам на радиостанции в Бухаре (являющейся двуязычным городом), по-видимому, очень четко было сказано использовать только узбекские тексты во время исполнения по радио музыки из Шашмакома.

В консерватории, на отделении восточной музыки, Шашмаком преподавался по шеститомному сборнику музыкальных **аранжировок** (транскрипций), составленному профессором Караматовым и молодым музыковедом Исааком Раджабовым. Студенты запоминали различные песни и инструментальные мелодии из Шашмакома, читая эти аранжировки. Аранжировки соответствовали стандартным условным знакам и звучали в одной музыкальной линии, что придавало каждой песне и мелодии основной тон. Детали интерпретации – динамичность, мелодичное украшение (музыкальный фон), темп – передавались преподавателями во время частных уроков с такой верной, безошибочной точностью, что их можно было бы вписывать в гранит.

Урбанизация -

процесс концентрации населения, экономической и культурной жизни в крупных городах

Аранжировка -

переложение музыкального произведения для исполнения на другом инструменте или для другого состава инструментов, голосов; свободная обработка произведения в виртуозном стиле

Шашмаком - не единственный в репертуаре исламской придворной музыки - был подвержен аранжировке на западный лад. Иранский дастгах, арабo-андалусская нуба, турецкий макал – все они имеют свои сборники интерпретаций, составленные учеными, целью которых было установить определенную версию этих традиционных репертуаров в качестве авторитетного канона для современного исполнения. Но ни в одном из репертуаров исполнители не придерживаются так строго классических транскрипций, как в Шашмакоме. Меня поразило то, насколько «заморожен» Шашмаком, – не только на бумаге, но и в исполнении.

Человеком, «заморозившим» Шашмаком, является музыкант и самозванный музыковед Юнус Раджаби (1897-1976). Как музыковед Раджаби необычайно знаменит в Узбекистане. Он родился в Ташкенте, с раннего возраста пел и играл на дутаре. Его талант привлек внимание некоторых более старших музыкантов в Ташкенте, и его быстро ввели в музыкальные круги города. Как слушатель Раджаби был также знаком с русской и европейской популярной музыкой. Благодаря присутствию полкового духового оркестра в русском гарнизоне в Чимкенте, недалеко от Ташкента, где он работал на скотобойне (до революции), Раджаби узнал весь стандартный репертуар русских маршей и танцевальной музыки.

В 1919 г. Раджаби поступил в Туркестанскую народную консерваторию и обучался на отделении народной музыки, где он научился не только исполнять, но и записывать народную музыку в виде нот, сочинять её и аранжировать для ансамблей. Он написал несколько маршей в стиле агитпропа и фольклорных песен, а также музыкальные драмы, которые стали очень популярными в постреволюционное время. В 1923 г. Раджаби был направлен в Самарканд, чтобы преподавать музыку в школе и писать музыку для Самаркандского театра музыкальной драмы. Когда в 1927 г. недавно образовавшееся Узбекское радио объявило об организации национального фольклорного музыкального ансамбля, назначение Раджаби его директором стало вполне естественным. Консерваторское образование в сочетании с традиционным базовым поставило его в идеальное положение, которое помогло ему построить своеобразный мост между дореволюционной и постреволюционной музыкальной культурой.

В первой половине XX века Раджаби сделал для узбекской музыки то же, что сделали писатели и барды у истоков грамотности для развития устной литературы, создав такие шедевры, как Библия или гомеровские поэмы: он слушал и записывал все, что слышал. И, как предполагалось, так же как и его древние ближневосточные и греческие предшественники, он слушал не один источник. У него был широкий круг музыкального общения. Он слушал многие версии одной и той же песни и выбирал одну, которая, на его взгляд, была «наиболее подлинной». Когда он не мог найти версию, которая понравилась бы ему, он брал музыкальные отрывки и мелодии из версий разных музыкантов и использовал их для составления своей музыки.

Собирая понравившиеся ему версии песен и инструментальных мелодий из Шашмакома, он создал целый репертуар песен и подготовил их к печати. В свете продолжающихся стычек между узбекскими и таджикскими культурными идеологиями по поводу контроля над Шашмакомом, примечателен тот факт, что и основными в своём большинстве второстепенными информаторами Раджаби были бухарские евреи.

Версия Шашмакома, автором которой является Раджаби, преподается в консерватории, по ней же выпускники консерватории обучают своих учеников в музыкальных школах и училищах. Ансамбль радио и телевидения, состоящий в основном из выпускников консерватории, исполняет версию Раджаби, которая также записана в сборнике, состоящем из 20-ти томов долгоиграющих записей. Версия Раджаби также сохраняется посредством конкурса по Шашмакому, который проводится в консерватории дважды в год и является провинциальной имитацией знаменитого Московского конкурса Чайковского. Мрачные исполнители, одетые в костюмы или в мантии, занимают сцену и соревнуются перед скамьей жюри, чтобы показать, кто из них сможет наиболее точно исполнить песни или мелодии из канонизации Раджаби.

Совсем недавно сильно национализированное постсоветское руководство Узбекистана (по сути, тот же состав команды, который служил прежним советским хозяевам республики) приняло культурную стратегию советской политики относительно советских национальностей с намерением применить ее для достижения собственных идеологических целей. Но главной целью является, вероятно, постоянная борьба за укрепление национального сознания в обществе, соответственно которому социальные группы и групповая идентичность традиционно вращаются вокруг кланов, племен, религиозных убеждений и территорий, управляемых местной знатью. Национальное сознание не может иметь будущего без прошлого, и, таким образом, постсоветские узбекские культурные стратеги оказались в том же положении, что и их советские предшественники: они обязаны выковывать единственно узбекскую великую традицию из культурной истории, которая, как наиболее объективно показывают эти источники, находится под влиянием и тесно переплетается с традициями других многочисленных социальных групп.

Манипулирование Шашмакомом в идеологических целях мотивируется не только «национальным вопросом», как это происходило в бывшем Советском Союзе. Другой мотив манипуляции исходит из того же постулата ленинизма, который сильно повлиял на творчество узбекских композиторов, таких как Мутаваккил Бурханов, - постулата о том, что принятие форм европейского искусства является ключом, открывающим возможности культурного развития местного населения, которое позже стало называться народом Советской Азии. Одной из этих форм европейского искусства является та, которую можно назвать музыкой для больших ансамблей. Почитание ансамблей и музыки, сочиненной или аранжированной для ансамблей, является одним из постоянных признаков культурной политики возобновления дружественных связей и смешения (с Европой) нерусских народов Советского Союза. В Узбекистане создание ансамблей по подобию европейских оркестров и хоров началось в 1920-х, с создания хора рабочих, который исполнял смесь аранжированных народных и новых революционных песен. Затем началось создание печально известных народных оркестров, в которых звучание традиционных узбекских инструментов сочеталось таким образом, чтобы исполнять и европейскую музыку. Раджаби принял исполнение ансамбля как ключевой момент в своем обновлении Шашмакома. Ансамбли, исполняющие Шашмаком,

представляли собой в какой-то мере слияние хора рабочих и народного оркестра: около дюжины или полдюжины певцов – и женщин, и мужчин – пели в унисон монофонию, которая чередовалась сольным пением, – и все это происходило под аккомпанемент инструментального ансамбля, состоящего обычно из не менее чем восьми инструментов (танбур, дутар, гиджак, най, кашнай, чанг, кашгарский рубаб, дойра), - с частыми повторами. В результате простая, ясная текстура строчек мелодии, которая являлась отличительной чертой Шашмакома, терялась в раздувшейся гетерофонии голосов и инструментов ансамблей.

Несмотря на новые тенденции в деятельности постсоветского узбекского руководства и их попытки изгнать наиболее подозрительные пережитки советского и русского колониализма из культурного пейзажа Узбекистана, ансамбль Шашмакома, как и узбекский национальный хор, остался **идеей фикс**, как для музыкантов, так и для аппарата культуры. Ансамбль «Макам», созданный Юнусом Раджаби в 1958 году, до сих пор проводит репетиции пять раз в неделю по утрам в здании Ташкентского радиокомитета. Однажды осенним утром 1994 г. я решил посетить одну из их репетиций.

С моим предубеждением об угнетающей, идеологически мотивированной ансамблизации Шашмакома я ожидал встретить одиозного, роботизированного музыкального директора Абдухашима Афаза. Никогда в жизни я не ошибался так сильно. По мере того как я наблюдал за тем, как Абдухашим проводил репетицию своей группы, я приходил к выводу, что он талантливый музыкант, который со страстью отдавался своей работе. Он знал коллекцию Раджаби наизусть, и ни он, ни его музыканты за все время репетиции ни разу не заглянули в ноты (Абдухашим и певцы иногда только бросали взгляд на нотные листки текстов песен). Когда возникал вопрос о том, как исполнить какой-то отдельный отрывок, Абдухашим пел этот кусочек, и все – и певцы, и инструменталисты - повторяли за ним. «Я учу посредством голоса, - сказал он. - Если бы музыканты работали по нотам, то это было бы равно игре на пианино».

«Я люблю нашу национальную музыку, - сказал Абдухашим во время перерыва. - Вся моя жизнь посвящена ей, и все, что я делаю, я делаю от души. Наша национальная музыка жива. Она не дом и не мавзолей. Она должна жить. Вы должны добавить что-то свое. После вас кто-нибудь добавит что-то другое. Вы должны слушать музыку и добавить что-то из своей души; вам надо найти место, чтобы добавить что-то свое, чтобы она (музыка) стала ещё интереснее. Я стараюсь продолжать и развивать работу Юнус-Афаза (Раджаби). Я был художественным директором ансамбля в течение восьми лет, и за эти годы мы внесли более 50 изменений в манеру исполнения Шашмакома по версии Раджаби».

«Пятьдесят изменений за восемь лет?» - повторил я слова Абдухашима, чтобы удостовериться, что я правильно его понял. «Да, пятьдесят изменений, - гордо повторил Абдухашим, - в основном в орнаментации (т.е. украшая исполнение)». В рассуждениях Абдухашима о музыке, которая живет, и о том, как важно вкля-

Идея фикс -
навязчивая, неотвязная,
преследующая кого-
нибудь мысль

дывать частицу своей души в неё, о жизнерадостности музыки, её задушевности, я не увидел никакой связи с радикальной инновацией или с фундаментальным пересмотром канонов Раджаби, а также его предписания о стиле исполнения именно по его версии. Более того, Абдухашим казался преданным последователем культа Раджаби. Его усилия были направлены на восстановление или на завершение тех мест в исполнении, где не было ясности, где истинные музыкальные намерения великого человека были искажены из-за недостаточного количества исполнителей и технических средств для их реализации.

Я могу понять и оценить страсть Абдухашима к музыке и его усилия помочь исполнителям петь и играть музыкально. Однако результаты его страсти и его музыкальной энергии кажутся не менее удручающими, когда я их сравниваю с тем, что мне довелось услышать восемнадцать лет тому назад, когда, размышляя о докторской диссертации по теме Шашмакома, я слушал старые записи «Мелодии» в исполнении ансамбля радиостанции и почти отказался от мысли поехать в Центральную Азию, потому что музыка показалась мне очень скучной. Но читатели-слушатели могут иметь свое мнение и суждение об этом. Я записал на компакт-диск (5 дорожка) отрывок из макама в исполнении ансамбля с разрешения Абдухашима во время репетиции, на которой я побывал. Это отрывок из начала «макоми сегдх» под названием «Сараксбар» (внезапные колебания динамического уровня не являются результатом технического дефекта в записи, а показывают попытки Абдухашима извлечь музыкальность из его исполнителей).

Анализ Ома о феномене ансамбля «Макам» был весьма мрачным, что характеризует его взгляд на официальную узбекскую музыку. «Абдухашим - талантливый музыкант, - говорил Ом, - но его талант превосходит границы его мировоззрения». Даже если бы к нему приходила мысль о том, что, возможно, его ансамбль на самом деле не так уж нужен и желателен для исполнения музыки макама, он никогда не осмелился бы заявить об этом на публике, попросту потому, что его заменили бы, сняв с должности. Идея ансамбля, т.е. его функция, была как бы хирургически имплантирована в мозг людей. Бюрократы, лидеры, музыканты, студенты - все они верят в то, что вы должны, обязаны иметь ансамбль «Макам». Это является частью мании величия социалистической культуры – навязчивая идея о том, что национальная музыка должна быть грандиозной, помпезной. Два исполнителя считались бы анахронизмом для исполнения Шашмакома. Власти сказали бы: «У нас 20 миллионов узбеков - почему такой скудный ансамбль?» Они предпочли бы, чтобы Шашмаком был как кантата, оратория, где голоса заменяют друг друга. Раджаби создал свой Шашмаком с широким вокальным диапазоном, чтобы указать на необходимость ансамблизации, где один голос плавно переходит в другой, более высокий. Его версия была сделана с таким расчетом, что ни один певец не смог бы спеть весь Шашмаком в одиночку.

«Ансамблизация макама – это грех, совершенный против эстетики музыки. Но это не было виной Раджаби. Он не был злым джином. Он был сыном своей эпохи и глубоко верил в политику своего времени. Он был советским человеком, коммунистом. Он думал, что ансамбли макама будут во всех школах и люди будут приходить, чтобы послушать их. Он потратил на это много энергии, стараясь сделать как можно лучше. Его душа была чиста».

ИСТОЧНИК: Theodore Levin. Frozen music. The hundred thousand fools of God: musical travels in Central Asia.- Bloomington: Indiana University Press, 1996. - P. 45-51.

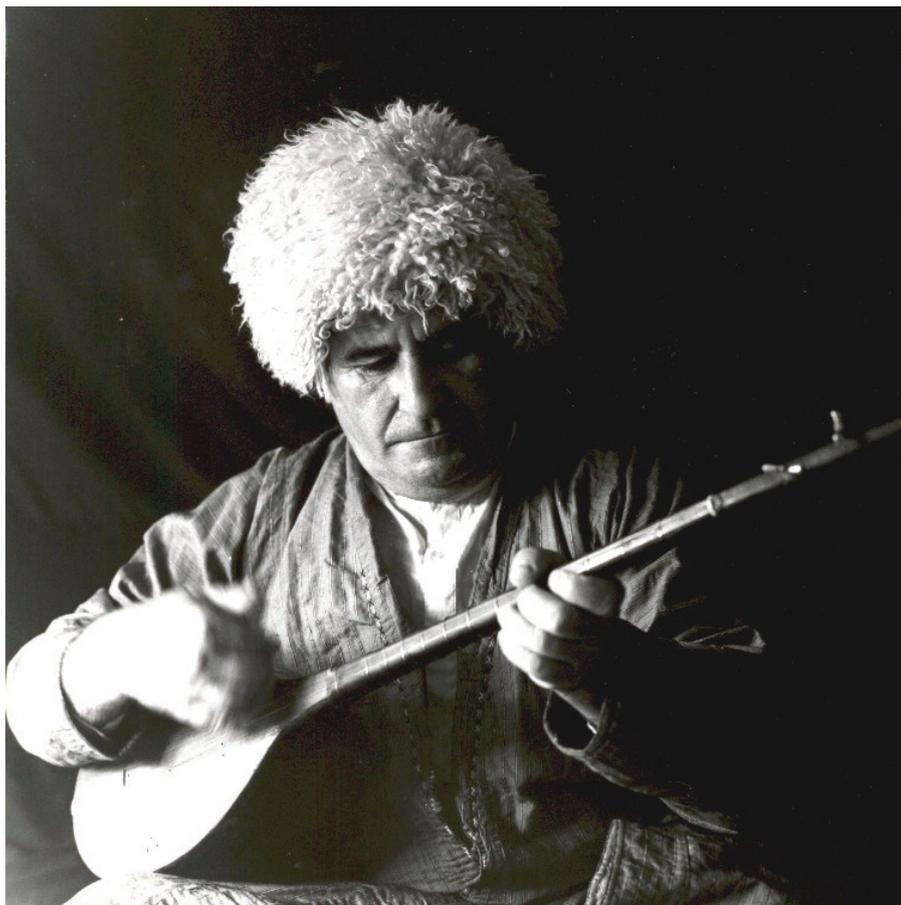
Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что является главной идеей этого текста? Как автор сформулировал систему своих аргументов, которые поддерживают главную идею текста?
2. Как было упомянуто автором, «Шашмаком всегда был сферой деятельности профессиональных музыкантов, которых поддерживали (спонсировали) богатые купцы и знать». Изменились ли условия исполнения музыки? Кто сейчас поддерживает Шашмаком?
3. Раньше Шашмаком считался аристократической музыкой. Является ли он таковым и сегодня?
4. Каково было влияние коммунистической идеологии на Шашмаком?
5. Как советская идеология связывала музыку и национальную идентичность таджиков и узбеков?
6. Что вы думаете о необходимости ансамблизации Шашмакома?
7. Почему Теодор Левин называет музыку Шашмакома в современном Узбекистане «замороженной музыкой»?
8. Согласны ли вы с тем, как интерпретирует Теодор Левин классическое музыкальное наследие Центральной Азии?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Каково влияние глобализации на музыку Шашмакома в Центральной Азии? Представьте, как повлияла бы культура хип-хопа на Шашмаком?
2. Что вы думаете о сходствах и различиях между Шашмакомом в Центральной Азии и макомом Ближнего Востока?
3. Какая связь между Шашмакомом и преподаванием суфизма в Центральной Азии?



ИСПОЛНИТЕЛЬ ТУРКМЕНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

МУХАММЕД ТАХИР. ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА ПРОИГРЫВАЕТ ХИП-ХОПУ

В этой статье разные люди задаются одними и теми же вопросами о будущем традиционной, классической музыки в эпоху глобализации, о том, как может сохраниться туркменская музыка в Афганистане - при бурном развитии хип-хопа и наличии влияния таджикской и узбекской культур. Её автор, Мухаммед Тахир, журналист и писатель из Праги, говорит о судьбе классической туркменской музыки в современном Афганистане, о беспокойстве, которое выражают по этому поводу певцы «багши» и ученые, считающие, что безразличное к ней отношение молодого поколения туркмен представляет ещё большую опасность, нежели давление режима Талибан. Этот пример показывает, что условия и способы сохранения традиционной музыки в разных местах разные. Согласны ли вы с такой точкой зрения автора? Может ли взаимопроникновение культур быть опасным для музыкального наследия разных народов?

Современная музыка и спад интереса к ней вредят уникальной форме искусства даже больше, чем могли бы навредить талибы. Сидя на ковре и сложив по-восточному ноги, Араз **Багши** начинает играть на **дугаре** первые ноты печальной песни о любви. Араз, который в свои 62 года недавно дал последний, по его словам, концерт, считается одним из немногих оставшихся исполнителей классической музыки туркмен, живущих в Афганистане. «Будущее музыки в Афганистане не вызывает у меня оптимизма», - говорит он. Искусство Араза, чей титул «багши», относится, скорее, к высококультурной классической туркменской музыкальной традиции, чем к фольклорной музыке провинциальных районов и сел.

«Классические песни, исполняемые багши, всегда занимали особое место в туркменской культуре, - объясняет Араз. - Выступления багши были особенно важной частью свадебных вечеринок, на которых они обычно пели до поздней ночи». Профессор музыки турецкого университета «Билькент» в Анкаре и эксперт по музыке Центральной Азии Сердар Антеп опасаются, что существование классической туркменской музыкальной традиции и вокального стиля находится под угрозой. Также профессор отмечает тот факт, что крайне мало известно о музыкальных формах туркмен как Афганистана и Ирана, так и самого Туркменистана. Большая часть туркменского населения Афганистана, которое является одним из этнических меньшинств страны, принадлежит к роду эрсари и населяет узкую полосу территории, проходящую через всю северную часть страны, от Герата на западе до самого Катагана на северо-востоке. В основном эти люди занимаются земледелием, в то время как остальные туркмены, живущие в Кабуле, торгуют коврами, большая часть из которых - это знаменитые туркменские красные ковры. На сегодняшний день насчитывается лишь несколько профессиональных багши и первоклассных исполнителей на дугаре. Большинство музыкантов - это провинциальные фольклорные певцы

Багши -
певец
Дугар -

щипковый музыкальный инструмент с двумя струнами, длинным грифом и корпусом грушевидной формы, распространенный у таджиков, узбеков, туркмен



ТУРКМЕНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ

и флейтисты, а также женщины, которые играют лишь на бубнах и варганах, однако играть на этих инструментах и танцевать они могут лишь на свадьбах, да и то в специально отведенной, «женской», части помещения.

Культурный упадок последних двух десятилетий, в течение которых многие туркмены, населявшие Северный Афганистан, покинули свои дома и беженцами ушли в соседний Пакистан, был вызван приходом талибов к власти в 1998 году. Это исламское движение запретило практически все формы искусства, включая и давнюю традицию багши. Но Араз Багши считает, что туркменская музыка сегодня находится в более плачевном состоянии, чем даже при талибах, когда к ней хотя и тайно, но проявлялся интерес. «Сегодняшнее молодое поколение считает, что прослушивание классических туркменских песен - это признак отсталости. Такое восприятие и стало причиной того, что багши были заменены на свадьбах поп-исполнителями, которые даже не могут петь на туркменском должным образом», - говорит он. Поп и рок-музыка, и даже хип-хоп становятся все более популярными, тем самым вытесняя старые традиционные стили.

Парвин Тахир, социальный работник из Кабула и эксперт туркменского языка, говорит, что такое современное влияние неизбежно. Но она верит в то, что улучшение культурных контактов с туркменами, живущими в других странах, может помочь возродить старые музыкальные формы.

Однако Мухаммад Муса, теперь уже бывший багши, ныне живущий в Турции, обвиняет лидеров туркменских сообществ Афганистана в том, что они не оказывают поддержку этой форме искусства и профессиональным музыкантам, которые с трудом выживали в годы войны и бедности. Он, в свою очередь, очень слабо верит в то, что для спасения традиционной музыки можно ожидать помощь из других стран. «Молодое туркменское поколение в Пакистане и Иране особенно далеко от нашей музыкальной культуры, потому что они выросли под влиянием

многих других, абсолютно отличающихся культур, таких как пенджабская и индийская», - считает он.

Внутри же самой страны певческие стили туркмен претерпели некоторые изменения под влиянием более многочисленных узбеков, говорящих на относительно схожем тюркском языке, но имеющих свои собственные музыкальные формы. По мнению Абдуллы Наби, хозяина одного из музыкальных магазинов в районе Кундуза, такое влияние было продиктовано жесткой политикой того времени. «Во время борьбы между центральным правительством и моджахедами командиры-туркмены всегда служили в более низких рангах под предводительством командиров - таджиков и узбеков, - объясняет он. - Этот факт автоматически подводил их к выбору песен в узбекском стиле, которые исполнялись на их ночных празднествах, гостями которых были боссы - узбеки и таджики. И поскольку такие танцевальные вечеринки были единственным развлечением для военных, эти же молодые солдаты очень скоро принесли этот стиль в туркменскую общину».

Некоторые считают, что даже Ахмед Багши, умерший в 1995 году и до сих пор считающийся самым выдающимся багши конца 20-го столетия, перенял узбекскую манеру исполнения в последние годы своего творчества. Муса Багши считает, что перемена стиля была объяснимым поступком, поскольку это позволяло заработать больше денег, да и угодить узбекским военачальникам, которые в то время задавали тон не только в музыкальной сфере, но и во всех других. Но, кажется, еще существует интерес, столь необходимый для существования этой музыки. Кроме Араза, есть еще как минимум два других признанных исполнителя, которые продолжают давать концерты. Эти исполнители – Хемра Багши и Сервер Багши. И, наконец-то, после двух десятилетий молчания кое-что из их музыки можно услышать на волнах туркменоязычной службы Кабульского радио.

В Кундузе, в своем магазине Абдул Наби занят перегоном устаревающих кассет с записями в цифровой формат на компакт-диски. Но пока, кроме таких частных «проектов», никаких других усилий по созданию более объемного архива для спасения старых записей от разрушения и сохранения их не прилагается.

Как сказал профессор Антеп: «Нет должного учреждения, которое занималось бы преподаванием и продвижением музыкальной культуры в Северном Афганистане. Есть лишь горстка отдельных людей, предоставленных самим себе, пытающихся выжить в современных условиях».

ИСТОЧНИК: Muhammad Tahir, Turkmen music loses out to Hip-Hop. Muhammad Tahir is a Prague-based journalist (rcano.451,in Prague (rca no. 451, 6-june-06); Url: http://www.iwpr.net/?p=rca&s=f&o=321437&apc_state=henprca. <http://centrasia.org/newsA.php4?st=1150380060>. Перевод ПАХЧ.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Каковы причины пессимистического отношения к состоянию туркменской классической музыки в Афганистане: глобализация, хип-хоп, влияние соседей или другие причины?
2. Почему молодое поколение считает, что слушать классическую музыку – это признак отсталости? Имеются ли другие возможности для развития туркменской классической музыки сегодня?
3. В чем может заключаться роль местных сообществ? Можем ли мы обвинять руководителей туркменской общины Афганистана в том, что они не оказывают должной поддержки традиционным видам искусства?
4. Почему люди обычно обвиняют других в том, что их традиции и искусство приходят в упадок? Какова в современное время роль образовательных учреждений в поддержке и продвижении музыкальной культуры?
5. Можно ли в глобализации видеть не только опасность, но и какие-то возможности для дальнейшего развития музыки?

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Найдите и обсудите, что общего и чем отличаются между собой тексты, в которых рассказывается о мировой музыке и современных традициях.
2. Не приведет ли глобализация и развитие мировой музыкальной индустрии в целом к тому, что традиционная музыка лишится своей оригинальности и красоты?
3. Каково будущее музыки и танца как артефактов, способов выражения человеческого поведения и форм самореализации?
4. Изложите, пожалуйста, в письменной форме свое мнение о мировой музыке, используя в качестве примера музыкальное произведение вашего региона или страны.
5. Каковы положительные и отрицательные стороны мировой музыки и отличительные особенности современных традиций?

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ

Тед Сведенберг

1. Aki Nawaz, Natasha Atlas, Akhenaton. [www.comp.uark.edu/~tsweden/index.html]
2. [Http://en.wikipedia.org/wiki/natacha_atlas](http://en.wikipedia.org/wiki/natacha_atlas)
3. [Http://www.global-trance.co.uk/fr_index.html?/natacha_atlas.html](http://www.global-trance.co.uk/fr_index.html?/natacha_atlas.html)

Теодор Левин

1. The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia.- Bloomington: Indiana University Press, 1996. -P. 45-51.; More websites are available in internet.

Мухаммед Тахир

1. Source:http://www.iwpr.net/?p=rca&s=f&o=321437&apc_state=henprca; <http://www.turkmenmusic.com/>. More websites are available on Turkmen music.

РИТМ И ДВИЖЕНИЕ

Редакторы: Гусейнова Т. В., Фаррух Ашрапов

УНИВЕРСИТЕТ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
Проект Ага Хана “Человековедение”

734013 Душанбе, Таджикистан,

пр. Дружбы народов 47А

Тел. (+992-372) 245823

Факс (+992-372) 510128

Эл. почта: akhp.dushanbe@ucentralasia.org

<http://www.ucentralasia.org>

ISBN 978-99947-832-1-2



9 789994 783212