УНИВЕРСИТЕТ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
ВЫСШАЯ ШКОЛА РАЗВИТИЯ
Отдел по культурному наследию и гуманитарным наукам

НАУЧНЫЙ ДОКЛАД №15, 2022

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ВЫРАЖЕНИЕ САМОБЫТНОСТИ:

Раббоб и *Даф* как проявление многочисленных взаимосвязанных идентичностей в таджикском Бадахшане

Чоршанбе Гоибназаров

Отдел по культурному наследию и гуманитарным наукам
Научный доклад №15

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ВЫРАЖЕНИЕ САМОБЫТНОСТИ: *Раббоб* и *Даф* как проявление многочисленных взаимосвязанных идентичностей в таджикском Бадахшане

Чоршанбе Гоибназаров

Доцент, ассистент профессора и научный сотрудник факультета гуманитарных и естественных наук и Отдела по культурному наследию и гуманитарным наукам Высшей Школы Развития УЦА

Абстракт

Настоящая статья посвящена памирскому *раббобу* и *даф* – музыкальным инструментам, которые используются мусульманами-исмаилитами, живущими в труднодоступных горных территориях Памира на юго-востоке Таджикистана. Изучение этих инструментов помогает понять выражение различных идентичностей, которые взаимосвязаны и выражаются в музыке, инструментах и ремесле их изготовления. Исследование дополняется анекдотами и воспоминаниями, связанными с инструментами, что придает дополнительный смысл и контекст местному музыкальному выражению. Значение и ценность музыки и музыкальных инструментов определяются взаимодействием между социальными и культурными ситуациями, в которых они встречаются, и присущими им качествами, приписываемыми им музыкантами и их аудиторией. Мой анализ охватывает те кейсы, когда музыкальные инструменты раскрывают религиозную, культурную и национальную идентичность и помогают укрепить ее защиту от доминирующих политических и культурных сил. Как показали исследования многих ученых (Dawe, 2003; Baily, 1976; Doubleday, 1999; Rancier, 2014, Bates, 2012), музыкальные инструменты являются важными источниками для изучения культуры и общества; они привлекательны не только своими уникальными звуками, формами и аурами, но и символизируют традиции и самобытность народов, наций, субнациональных регионов и этнических групп. У музыкальных инструментов есть особые культурные значения, и эти значения вытекают из местной истории и традиций. Они являются не только предметами потребления, но и значимы в силу культурных ценностей, которые они представляют в данный момент истории.

Ключевые слова: *раббоб*, исмаилиты, музыка, самобытность, *рубоб*, музыкальный инструмент.

Информация об авторе

Чоршанбе Гоибназаров является ассистент профессором и научным сотрудником факультета гуманитарных и естественных наук Школы наук и искусства и Отдела культурного наследия и гуманитарных наук Высшей Школы развития Университета Центральной Азии (УЦА). Он преподает курс по культурному ландшафту Центральной Азии в Нарынском и Хорогском кампусах УЦА. Гоибназаров получил докторскую степень в области исследований Центральной Азии и культуры в Институте азиатских и африканских исследований Берлинского Университета им. Гумбольдта, а также степень магистра в области мусульманских культур в Институте изучения мусульманских цивилизаций при Университете Ага Хана в Лондоне, Великобритания. В 2019-2020 году он провел академический год на факультете музыки Гарвардского университета по Программе Фулбрайт для приглашенных ученых. До работы в УЦА Чоршанбе Гоибназаров шесть лет преподавал английский язык в отделе обучения по укреплению здоровья Службы здравоохранения Ага Хана (AKHS) в Таджикистане. Он также был научным ассистентом в программе среднего педагогического образования факультета изучения учебных программ Института исмаилитских исследований, Лондон. В своей докторской диссертации он изучал *касаид-хани*, музыкальное исполнение бадахшанцев Таджикистана, и то, как музыка и музыкальные представления выражают самобытность.

Отдел по культурному наследию и гуманитарным наукам ведет свою деятельность для сохранения и популяризации богатого и разнообразного культурного наследия народов Центральной Азии через проведение научных исследований, документирование, архивирование и оказание поддержки исследователям из региона.

Научные сотрудники отдела занимаются сбором и сохранением существующей информации и культурных знаний и налаживают новый диалог и предлагают новую интерпретацию культурного наследия и идентичности в Центральной Азии.

Отдел по культурному наследию и гуманитарным наукам входит в состав Высшей школы развития Университета Центральной Азии. Университет Центральной Азии был основан в 2000 году. Президенты Республики Казахстан, Кыргызской Республики и Республики Таджикистан, и Его Высочество Ага Хан подписали Международный Договор и Устав, учреждающие этот светский и частный университет; Договор и Устав ратифицированы парламентами стран и зарегистрированы в ООН.

Научные доклады Отдела по культурному наследию и гуманитарным наукам представляют собой серию рецензируемых исследований, издаваемых с целью расширить понимание социально-культурных и исторических процессов в Центральной Азии и внести вклад в международный академический дискурс по региональным вопросам.

Комментарии к публикации или вопросы по ее содержанию можно отправлять по адресу chhu@ucentralasia.org. Ссылаться на научный доклад можно без предварительного разрешения.

Редактор серии научных докладов: Эльмира Кочумкулова, заведующая Отделом по культурному наследию и гуманитарным наукам, доцент УЦА.

Фотография на обложке: *Женщины из бадахшанского села, играющие на раббобе и дафе во время фестиваля «Крыша мира» в 2015 году. Источник: Архив фестиваля «Крыша мира», фото предоставил основатель фестиваля Самандар Пулодов.*

Авторское право © 2022
Университет Центральной Азии
720001, Кыргызская Республика, г. Бишкек, ул. Токтогула, 138

Тел.: +996 (312) 910 822
E-mail: chhu@ucentralasia.org

Содержание настоящего документа является исключительно предметом ответственности авторов и ни в коей мере не является отражением взглядов Университета Центральной Азии. Текст и данные настоящей публикации могут быть воспроизведены при условии указания источника следующим образом: Гоибназаров Ч. (2022). Музыкальные инструменты и выражение самобытности: *Раббоб* и *Даф* как проявление многочисленных взаимосвязанных идентичностей в таджикском Бадахшане. Отдел по культурному наследию и гуманитарным наукам УЦА, Научный доклад №15, 24 с.

Данная публикация посвящена музыкальным инструментам исмаилитских общин в Горно-Бадахшанской автономной области (ГБАО) Таджикистана, которые помогают понять проявление различных культур. Эти культуры взаимосвязаны и выражены в музыке, музыкальных инструментах, а также в мастерстве изготовления данных инструментов. Рассказы и воспоминания, связанные с ними, придают дополнительное значение и контекст местному музыкальному искусству. Смысл и ценность музыки и музыкальных инструментов определяются социокультурными ситуациями, в которых они происходят, а также присущими им качествами, приписываемыми музыкантами и их слушателями. Данный анализ сфокусирован на тех случаях, где музыкальные инструменты раскрывают религиозную, культурную и национальную самобытность, а также защищают идентичность от доминантных политико-культурных сил.

Музыкальная культура памирских исмаилитов богата и разнообразна. Музыка и концерты играют значительную роль в жизни людей, живущих в ГБАО. Большая часть праздников и встреч на Памире, за редким исключением, всегда сопровождается музыкой. Почти каждая семья имеет хотя бы один музыкальный инструмент. Самыми распространенными являются памирский *раббоб* (в некоторых местах его называют *рабобча*) и *даф*. Почти каждый мужчина с десяти или двенадцати лет умеет играть на *раббобе*. *Даф* также очень популярен среди памирских мужчин, а в некоторых частях Памира по случаю знаменательных событий на нем играют и женщины (например, в Шугнанском и Рушанском районах).

Вопросы идентичности

Социальная самобытность людей в ГБАО, как и в любом другом регионе, изменчива и неустойчива.[1] Жители ГБАО используют различные средства для собственной идентификации, будь то географические, политические, культурные, этнические или же религиозные характеристики. В этом контексте Дагиев и Фаучер в своей книге выдвигают ряд аргументов касательно памирской идентичности и процесса идентификации.[2] Различные факторы, рассматриваемые в книге, объясняют появление нескольких форм самобытности, которые создаются, приписываются и приобретаются путем политических, социальных, религиозных и культурных сил и обстоятельств. Эти формы самобытности, в свою очередь, проявляются в различных видах искусства, включая музыку, что и является темой настоящей публикации.

Исмаилитские общины Памира состоят из разнообразных этнических групп, которые говорят на разных языках и отождествляются с общим этнонимом «*памирцы*» внутри общин и за их пределами. Этот политический феномен[3] возник недавно в результате процесса ассимиляции в так называемые «титульные нации» и использования терминов «памирские таджики» или «точикони помир» русскими и таджикскими учеными по отношению к жителям Памира.[4] Эти гегемонистские факторы заставили когда-то разрозненные общины ГБАО объединиться и принять новую этническую идентичность – стать *памирцами.* Таким образом, данная со-

1 Jonah Steinberg, *Ismaili Modern, Globalization and Identity in a Muslim Community* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011).

2 Dagikhudo Dagiev and Carole Faucher, *Identity, History and Trans-Nationality in Central Asia: The Mountain Communities of Pamir* (London New York Routledge, Taylor & Francis Group, 2020).

3 Aleksei Vasiliev, *Central Asia: Political and Economic Challenges in the Post-Soviet Era* (London: Saqi Books, 2001), 177. Dagikhudo Dagiev, "Pamiri Ethnic Identity and Its Evolution in Post-Soviet Tajikistan," in *Identity, History and Trans-Nationality in Central Asia: The Mountain Communities of Pamir,* ed. Dagikhudo Dagiev and Carole Faucher (London New York Routledge, Taylor & Francis Group, 2020), pp. 23-44.

4 Михаил С. Андреев, *Таджики Долины Хуф: Верховья Амударьи* [Таджики Хуфской Долины: Верховья Реки Оксус, Амударья] (Сталинабад: Академии Наук Таджикской ССР, 1953).

цио-географическая категория приобрела этнический параметр, «тогда как в прошлом она обозначала лишь место проживания».[5] Сегодня памирцы официально считаются таджиками, независимо от их языка и каких-либо других этнических характеристик.[6] Все жители ГБАО являются таджиками по национальности,[7] и «... весь народ признал себя одним целым ... и их самобытность стала однозначной...».[8] Так, взаимодействие различных факторов, таких, как политика, культура, религия и география, сыграло важную роль в формировании идентичности общества. С культурной, этнической и географической точек зрения жители считают себя «*памирцами*», политически и официально они являются таджиками, и их таджикская национальность зарегистрирована в паспорте.

Советская государственная политика не была особо пагубна для местных культур. В некоторых случаях она даже помогла в разработке дифференцированных этнических категорий, а также способствовала организации, продвижению, кодификации и распространению различных традиционных культур. Тишков писал, что «несмотря на многие преступления советской власти по отношению к этническим группам... с нашей карты в XX веке не исчезла ни одна этническая культура».[9] Наоборот, культурные традиции были задокументированы, описаны академиками и представлены в многочисленных театрах, операх, музеях и группах фольклорной музыки и танцев. Во времена советского режима все виды художественного искусства подвергались строгой цензуре и курированию, дабы соответствовать идеологическому мандату советской государственной политики. Однако это лишь подпитывало местные культуры, особенно музыкальное творчество, которое впоследствии послужило фундаментом для строительства зарождающегося национального государства Таджикистана.

Когда центральноазиатские страны обрели независимость после распада Советского Союза в начале 90-х, культурное и религиозное самовыражение поощрялось с целью продвижения государственного строительства и (религиозного) формирования идентичности. Разные страны целенаправленно присваивали и поглощали традиционные музыкальные жанры в свою новую национальную культуру, при этом делая поправки с учетом националистических целей и задач. Таким образом, в постсоветской Центральной Азии художественное искусство, особенно музыка, заняло центральное место при выражении и развитии самобытности на национальном и региональном уровнях.

Памирский *раббоб*

Помимо того, что музыкальные инструменты привлекательны своими звуками, формами и аурой, они также служат символами традиций и идентичности для наций, субнациональных регионов и этнических групп. Они несут определенный культурный смысл, связанный с «сетью местных культурных связей, которая закрепляет за ними место в местной музыкальной традиции».[10] Они не просто предметы быта, а важные культурные артефакты, несущие в себе частицу истории. Как утверждает Аппадураи, в ином контексте «нам нужно следовать за

5 Valentin Bushkov and Lydia Monogarova, “Ethnic Processes in Gorny Badakhshan,” *Central Asia and Caucasus,* 5 (2000); http://www.ca-c.org/journal/2000/journal_eng/eng05_2000/24.bushk.shtml (last accessed November 4, 2013).

6 Muriel Atkin, “Religious, National, and Other Identities in Central Asia,” in *Muslims in Central Asia: Expressions of Identity and Change*, ed. Jo-Ann Gross (Durham: Duke University Press, 1992), 46–72.

7 Shahram Akbarzadeh, “Why Did Nationalism Fail in Tajikistan?” *Europe-Asia Studies* 48, (7) (1996): 1105–1129; doi:10.1080/09668139608412402 (last accessed October 4, 2013).

8 Oliver Roy, *The New Central Asia: The Creation of Nations* (London and New York: I.B. Tauris, 2000), x.

9 Valery Tishkov, *Ethnicity, Nationalism and Conflict in and After the Soviet Union: The Mind Aflame* (London: SAGE, 1997), 234.

10 Kevin Dawe, “The Cultural Study of Musical Instruments” in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton (New York and London: Routledge, 2003), 277.

самими вещами, поскольку их значения высечены в их формах, способах использования и траекториях. Лишь через анализ этих траекторий сможем мы интерпретировать человеческое взаимодействие и рассуждения, которые оживляют эти вещи».[11]

Памирский *Раббоб*.
Фото: Чоршанбе Гоибназаров.

Памирский *раббоб* или *рубабч*а, играет важную роль в религиозной и культурной жизни исмаилитских мусульман в ГБАО. Памирский *раббоб* представляет собой деревянную короткогорлую лютню с шестью жильными или нейлоновыми струнами. Внешне он схож с тибетскими и непальскими лютнями и относится к высокогорным видам лютен, характерным для самобытного музыкального региона в горах.[12]

Инструмент бывает различных размеров и форм и изготавливается из древесины абрикоса, шелковицы или орехового дерева. Его кругообразный резонатор, называемый «головкой», обшит толстой кожей, закрепленной железными гвоздями. В основном корпусе просверлено несколько орнаментальных отверстий для создания звукового эффекта. На *раббобе* играют с помощью *захмака* – клино видного деревянного медиатора, привязанного к инструменту веревкой. *Харак* (ослёнок) – кусок дерева на головке инструмента, служит мостом и используется для настройки инструмента вместе с шестью колышками (*гущак*).

Различные мероприятия исмаилитских мусульман на Памире сопровождаются игрой на *раббобе*, наиболее часто во время так называемого *касида-хони* или *мадо-хони* – музыкального представления, исполняемого одним человеком, либо группой музыкантов, которых местные называют касида-хон или *мадо-хон*.

Они поют, аккомпанируя себе на различных музыкальных инструментах, таких как *раббоб*, *даф*, *танбур* или *баландзиком* и *сетор*. Как и многие музыкальные традиции среди других мусульман мира,[13] *касида-хони* или *мадо-хони* – это прежде всего представление, предназначенное для духовных, религиозных и ритуальных церемоний. В советское время в ГБАО популярность игры на *раббобе* значительно упала. Тогда всё, что имело близкую ассоциацию с религией, было запрещено и подавлено. Так как инструмент являлся частью религиозных церемоний, игру на *раббобе* никогда не преподавали в музыкальных школах, колледжах или институтах. Этот музыкальный инструмент использовался строго в семейном кругу. Позже, в конце XX века и в начале XXI века, игра на *раббобе* вышла из ритуального контекста, став частью официальных культурных мероприятий в качестве народного оркестрового инструмента.

11 Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value,” in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 5.
12 Mark Slobin, *Music in the Culture of Northern Afghanistan* (Tucson: University of Arizona Press, 1976), 122.
13 См. Regula Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

Ансамбль *Ла'ли Бадахшан* из Ишкашимского района участвует в музыкальном фестивале в 1987 году в Москве. Фото взято из архива музея с. Лангар в Вахане, 2020 год.

После распада Советского Союза началось возрождение *раббоба* и его разновидностей. Инструмент сохранил свою форму и старую технику игры, однако теперь он украшается разными религиозными и национальными узорами. В своей классической форме каждая часть *раббоба* несёт сакральный смысл, фигурально выражая физический и духовный миры, таким образом приобретая особый статус в культуре и в национальной системе. Выполняя свою роль в музыке и в социально-культурной жизни памирских исмаилитов, инструмент становится для людей выражением различных идентичностей.

Музыка и музыкальные инструменты в исламе

То, как памирский *раббоб* выражает религиозную идентичность его мастеров, музыкантов и слушателей, необходимо разбирать в рамках более обширной темы о музыке и музыкальных инструментах в контексте ислама. Дискуссия также должна включать истории и легенды, связанные с изготовлением и украшением инструментов, а также с их использованием в религиозной практике.

Существует полемика относительно того, разрешается ли мусульманам слушать и исполнять музыку. Многие исламские теологи осуждают музыкальное самовыражение, считая это отклонением от божьего веления, наряду с употреблением алкоголя и азартными играми. Их оппоненты предъявляют свидетельства ценности музыки и музыкальных инструментов в религиозной практике.[14] Например, утверждается, что во времена пророка Мухаммада женщины, девочки и рабы били в рамочные барабаны, чтобы выразить почтение важным гостям. Также в рамочные барабаны били во время сражений, чтобы поднять боевой дух воинов для победы.[15] Многочисленные дискуссии на эту тему указывают на то, что ислам, как мировая религия, получившая в ходе истории широкое распространение в разных культурах и цивилизациях, в разных регионах закреплялась через различные практики. В свою очередь, это привело к тому, что появилось разнообразие форм выражения идентичности через разные религиозные практики в мусульманских общинах.

14 A. Gribetz, "The Sama Controversy: Sufis vs legalist," *Studia Islamica 1* XXIV (1991): 43-62; Amnon Shiloah, "Music and Religion in Islam," *Acta Musicologica* 69, Fasc.2 (1997): 43-55; and Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam: A Socio-cultural study* (England: Scholar Press, 1995).

15 Veronica Doubleday, "The Frame Drum in the Middle East," 109. See also, George H. Farmer, *A History of Arabian Music* (London: Luzak, 1929).

В контексте Центральной Азии подобные движения способствовали созданию ценностей и самобытности, и большой вклад в это внесли купцы, правители и проповедники (особенно суфии).[16] ГБАО не избежала этого процесса исламизации, во многом благодаря миссионерской деятельности проповедников, которые привнесли значительное разнообразие в религиозную практику общества. Музыка и музыкальные инструменты стали неотъемлемой частью возрождавшейся культуры. Во многих регионах мусульманского мира, особенно там, где культуры попали под персидское влияние, «музыка считается духовной пищей».[17] Использование многих музыкальных инструментов во время религиозных обрядов привело к тому, что они стали почитаться и приобретать символическую значимость. Например, большой тамбурин (*даф*) отожествляется с циклом всего созданного, (*дайра ахва*)»;[18] язычковая флейта (*най*)[19] ассоциируется с ритуалом Мевлеви;[20] а танбур является одним из инструментов сакрального музыкального репертуара курдов Ахл-е Хакк.[21] Аналогичное толкование даётся практикам *касида-хони* и *мадо-хони,* в которых *даф* символизирует цикл Вселенной, а *раббоб* – душу, входящую во Вселенную, т. е. её зарождение.[22]

Раббобы, изготовленные Шавкмамадом Пулодовым, музыкантом из долины Бартанг в Бадахшане.
Надпись на *раббобах* арабским шрифтом гласит *Йа Али* и *Йа Мухаммад.* Фото: ЧоршанбеГоибназаров.

16 Более подробную информацию о исламизации Центральной Азии, см.: Devin A. DeWeese, *Islamization and Native Religion in the Golden Horde: Baba Tükles and Conversion to Islam in Historical and Epic Tradition* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994). Он рассматривает вопрос обращение в ислам Озбега (монгольского правителя), основываясь на местных рассказах о религиозной конверсии.
17 John Baily, *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Heart* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 152-155.
18 Leonard Lewishohn, "The Sacred Music of Islam: Sama in Persian Sufi Tradition" *British Journal of Ethnomusicology,* Vol. 6 (1997): 13.
19 R.A. Nicholson, *Rumi: Poet and Mystic* (London: Unwin Paperbacks, 1978), 29.
20 Veronica Doubleday, "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power," *Ethnomusicology,* 43: 1 (1999): 104.
21 Partow Hooshmandrad, "Performing the Belief: Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahli-i Haqq," PhD dissertation, University of California, Berkeley, 2004.
22 Заимхон Муборакдамов, интервью, ноябрь 2011 г., село Шитхарв, Вахан.

Памирский *раббоб* с его отличительными характеристиками играет схожую роль в духовной жизни исмаилитских мусульман Памира. Религиозные ассоциации инструмента прослеживаются в его внешней форме, надписях и узорах, украшающих корпус, а также в его использовании во время различных церемоний. На *раббобе* часто вырезают религиозные стихи, такие как *Бисмалла ал-Рахмон*, *Йа Али Мадад* арабским шрифтом. Такое физическое выражение религиозной идентичности лишь укрепляет духовную связь между *раббобом* и памирцами. Мастера, изготавливающие инструмент, усиливают это проявление самобытности посредством выбора материалов, дизайна, надписей и узоров. В этой связи Николас Томас пишет: «Вещи – это не то, для чего они сделаны, а то, чем они становятся».[23] Используя *раббоб* в разном религиозном контексте, люди придают ему особый смысл и таким образом, музыкальный инструмент становится предметом, через который выстраивается и выражается само понятие самобытности.

Следует также упомянуть об устной истории, распространенной среди исмаилитских мусульман Памира относительно происхождения *раббоба*. Это способствовало тому, что исполнение на *раббобе* стало частью традиционных мусульманских духовных практик. Сегодня в каждой семье в ГБАО есть *раббоб*, даже если никто на нем не играет. Жители хранят инструмент на стене дома и передают эту традицию от поколения к поколению как знак своей религиозной и этнической идентичности.

История появления памирского *раббоба*

История памирского *раббоба* неоднозначна – не известен ни один письменный источник с точной информацией касательно эволюции инструмента. Однако средневековые петроглифы, найденные в данной местности, указывают на то, что *раббоб* предшествует исламизации региона.

Наскальные рисунки *раббобов* в селе Лангар в Вахане. Источник: Ташбаев К., Куйназаров М., Ранов В. и Замашев З. (2001: 142).

Эти петроглифы являются единственным имеющимся на данный момент источником, свидетельствующим о древней истории инструмента. Поэтому нам остается полагаться на устную историю музыкантов и изготовителей *раббоба*. Она состоит из расплывчатых сказаний и легенд, передававшихся из уст в уста, за редким исключением нескольких историй, которые можно найти в письменной форме.

Самая распространённая легенда связывает создание *раббоба* с Насири Хусрав (1004-1088 гг.). Согласно этой легенде, когда он прибыл в Джурм в афганском Бадахшане, по другую сторону реки в Бараке правил хан Малик, чья сестра долгие годы болела. Насир вылечил её, но потом появились слухи, что она забеременела. В гневе хан приказал арестовать целителя. Когда люди хана хотели перейти мост, чтобы поймать целителя, мост

23 Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), 4.

перевернулся, а хан и его люди превратились в камень. Насири Хусрав воссоздал их человеческий облик, и таким образом, сотворил еще одно чудо. Только тогда хан осознал, что он совершил ошибку и пообещал служить Насири Хусрав до конца своей жизни. Тот приказал хану сделать *раббоб* из седла его лошади и спеть.[24] Немного изменённую версию этой истории можно найти в книге *Бахр ал-Ахбор* – манускрипте, отредактированном и опубликованном в 1992 году в Хороге.[25]

Помимо вышеупомянутой истории, также существует легенда, которую мне рассказал музыкант по имени Холмамад, *касида-хон* или *мадо-хон*, и ремесленник из Шугнана, изготавливающий *раббобы*. Я встретил его в Хороге в офисе «De Pamiri Handicraft» (организация, работающая с ремесленниками в ГБАО), где он продавал *раббобы*. По его словам, *раббоб* был создан в то же время, когда Бог создал человека.

> *История раббоба восходит к первому человеку, Одам-и Сафиулло [Адам]. Когда тело первого человека было сделано Оллохом [Аллахом] из глины, ангел Джабраил [Габриель], был послан на Землю для того, чтобы вселить в тело душу. Душа противилась этому, так как боялась входить в такое маленькое тесное пространство. Тогда ангелов попросили создать раббоб и сыграть на нем. Как только душа услышала звук раббоба, она успокоилась и вошла внутрь тела. Однако перед этим Оллох-и та'олло [сказал] душе, что, если она не захочет остаться внутри навсегда, она может выйти в любой момент. Когда душа вошла в тело, ей понравилось внутри, поэтому она решила остаться. Джабраила попросили напомнить душе, что она пообещала Оллоху, что её пребывание в теле временно. Ангелы вновь заиграли в раббоб, и душа покинула тело. Этим объясняется то, что люди не живут вечно. Наши души прибыли в этот мир со звуками раббоба и должны так же вернуться назад.*[26]

Подобные легенды раздражают многих академиков, которые ставят под сомнение их историческую достоверность.[27] Тем не менее, эти легенды передаются в устной форме и по сей день, и их популярность, как подчеркивает Девин ДеУесси, «значима не столько благодаря их исторической ценности, сколько религиозной», и «они несут в себе символ перерождения и общинную идентичность».[28] Их место в историческом контексте помогает нам «по сути раскрыть сакральный акт "основания" и определения общины в фундаментальных религиозных смыслах».[29]

Этнографические заметки о памирской музыкальной культуре XX века также приводят интересные истории из региона, которые демонстрируют, насколько важен *раббоб* в исмаилитской культуре Памира. Нуржанов предоставляет следующее описание, сходное с рассказом Холмамада: «Ангел Джабраил срезал ветку дерева, смастерил из неё *раббоб* и покрыл головную часть конской кожей, сделал струны из овечьих кишков и начал играть. Душа, зачарованная музыкой, спустилась с гор и вошла в тело человека».[30]

24 Ёрмамадов Абдулмамад, Азизхон Каримов и Заимхон Муборакдамов, интервью, взятое в октябре и ноябре 2011 г. в Вахане. Аналогичная история передана в: Gabriele van den Berg, *Minstrel Poetry from the Pamir Mountains* (Wiesbaden: Reichert Verlag 2004); и Фаизулла Кароматов и Низам Нурджанов, *Музыкальное Искусство памира*, том 1 (Москва: Наука, 1985).

25 Р. Рахмонкулов, изд., *Бахр алl-Ахбор* (Хорог: Pamir Press, 1991).

26 Холмамад Холмамадов, интервью, ноябрь 2011 г., Хорог.

27 Andrei Bertels, *Nasiri Khosrov i Ismailism* (Moscow: Vostonchnoi Literatury, 1959); and Wladimir Ivanow, *Problems in Nasir-i Khusraw's Biography* (Bombay: Ismaili Society, 1956).

28 Devin A. DeWeese, *Islamization and Native Religion in the Golden Horde*, 12.

29 Там же, 6.

30 Фаизулла Кароматов и Низам Нурджанов, *Музыкальное Искусство памира*, 13.

Раббоб и выражение религиозной идентичности

В настоящее время *раббоб* служит инструментом выражения религиозной идентичности для исмаилитских мусульман Памира. Существование подобных историй перерождения лишний раз дает представление о важности *раббоба* в жизни памирских исмаилитов, особенно о том, как он служит посредником между людьми и духовным миром. Эти истории демонстрируют то, насколько данный музыкальный инструмент укоренен в быте исмаилитов и интегрирован в их молитвенные практики.

Помимо историй о происхождении *раббоба*, существует множество других аспектов, которые также связывают *раббоб* с религиозной идентичностью жителей региона, придавая сакральную значимость данному музыкальному инструменту. Одним из способов выражения самобытности через музыкальный инструмент является сильная привязанность людей к нему и то, как игра на нем влияет и преображает состояние музыкантов и слушателей. Например, многие памирские исмаилиты верят, что душа и *раббоб* связаны с начала бытия (*аз руз-и азал*), то есть со времени создания человечества. Этим объясняется частое использование этого музыкального инструмента во время похоронных церемоний. Многие люди, которые участвуют в подобных церемониях, подтверждают, что звук *раббоба* утешает их в моменты глубокой скорби. Лутфия, девушка лет 20, рассказала мне, как она нашла успокоение в музыке *раббоба*, когда потеряла своего брата в юном возрасте. Она подчеркнула, что во время похорон единственное, что могло облегчить её боль – это был звук *раббоба*. «Каким-то образом он пронизывает душу, утешает и успокаивает», – сказала она.[31]

Сакральность *раббоба* также заметна в том, как люди заботятся о нём. Музыкальный инструмент всегда ставят на высокое место в памирском доме и в очень редких случаях – на пол. А если и ставят на пол, то только в вертикальном положении. Жители говорят о *раббобе* с большим энтузиазмом, поскольку считают, что этот музыкальный инструмент целый век хранил их веру. В этой связи, как символ их религии и религиозной идентичности, он был подарен Имаму исмаилитов, Ага Хану IV в 1995 году, когда он впервые посетил Памир. Музыканты с Памира считают этот инструмент носителем их истории и традиций. Они преподнесли *раббоб* в дар Имаму Времени, поскольку не видели его до 1995 года и заявили, что всегда имели духовную связь с Имамом через *раббоб*.

Таким образом, мы видим, что *раббоб* используется как средство выражения приверженности и связи памирских исмаилитов к своему Имаму и своей вере. Они относятся с большим уважением и заботой к данному инструменту. Обычно, когда памирских музыкантов спрашивают, почему *раббоб* имеет особый статус в их обществе, они отвечают, цитируя следующее стихотворение:

Дони, ки рубоб-и мо чихо мегуяд?
Аз зот-и пок-и Муртазо мегуяд.
Ин пора-йи чуб-и кок аз кудрат-и у,
Бо ком-и забони худ Худо мегуяд.

Знаешь, что наш *раббоб* говорит?
[Он] говорит о непорочных последователях Муртазы [‘Али].
Этот кусок древесины с его великой силой,
Его языком вещает имя Божье.

31 Лутфия Мамадсафоева, интревью, октябрь 2011 г., район Ишкашим.

В этих строках, где упоминается первый имам исмаилитов Али, исмаилиты Таджикистана подтверждают центральное место фигуры Имама Времени и провозглашают легитимность его власти. Они также поют о религиозном значении *раббоба* в религиозных музыкальных представлениях. Например, в следующих строках на шугнанском языке и на мелодии *фалак* в исполнении певца по имени Ширинбек, через метафору раскрывается религиозное значение каждой струны *раббоб*а и отражается религиозная идентичность самого музыканта:

Нәғәғъед дам раббоб йет чиз сухан кехът	Послушай, что говорит *раббоб*!
Қариб вед йет рawон ҷон аз бадан кехът.	Он аккомпанирует уходящей душе!
Йи порча-йи зор аз қудрат-и Ҳақ	Кусок древесины с Божьей силой;
Хузъой лувд-ат имом турд лувд йет бешак	Лишь о Боге и Имамах он говорит.
Нәғәғъед йет безеват турд лувд ан ал-Ҳақ	Внимай! Без языка он говорит *ан ал-Хак*.
Нәғәғъед дам раббоб йет чиз сухан кехът	Внимай тому, что говорит *раббоб*!
Ей мусулмонон нәғәғъед йет чизе турд лувд.	О, мусульмане! Слушайте, что вам вещают!
Сухан аз панҷ тан (ҳ)ар пинз зил лувд	Все пять струн говорят о пяти телах.
Шашум зингак та турд аз Ҷабраил лувд.	Шестая струна, *зингак*, вещает о Джабраиле.
Нәғәғъед дам рабоб йет чиз сухан кехът	Внимай тому, что говорит *раббоб*!
Якум зил аз Муҳаммад кихът ривоят	Первая струна вещает о Мухаммаде,
Дуюм лувд аз Али шо(ҳ)-и вилоят	Вторая − о короле Али.
Саюм кихът нақл аз хотун-и ҷаннат	Третья струна гласит о Госпоже Рая.
Нәғәғъед дам раббоб йет чиз сухан кехът	Внимай тому, что говорит *раббоб*!
Ди чорум зил нәғәғъед йет чиз нawо кихът	Внимай тому, о чем гласит четвертая струна!
(ҳ)икоят аз Ҳусаин-и Карбало кихът	Он гласит о Хусейне (ибн Али) Кербелы
Ҳасан ёд панҷумин зил бехато кихът	Без сомнения, пятая струна гласит о Хасане.
Нәғәғъед дам раббоб йет чиз сухан кехът	Внимай тому, что говорит *раббоб*!

Эти строки ярко демонстрируют, насколько тесно исполнители и слушатели соотносят *раббоб* со своими духовными символами и историями. Через этот инструмент они выражают свою религиозную идентичность. Несмотря на то, что каждая струна *раббоба* в соответствии с системой религиозных убеждений памирцев имеет свое музыкальное имя – *бам*, *мухолиф*, *зир*, *зингак,* у этих струн есть и свои религиозные имена и значения. Каждой струне инструмента образно присвоено одно из пяти тел (*пандж тан*) – религиозных символов идентичности памирских исмаилитов. До недавнего времени памирские исмаилиты именовали себя *панджтани*, т. е. последователи Пророка Мухаммада, его дочери Фатимы, его зятя Али и его внуков Хасана и Хусейна.

Музыканты выражают в стихотворной форме свою приверженность вере и религиозным чувствам, обосновывая таким образом свои доводы. Это указывает на то, что корни *раббоба* уходят в далекое прошлое и то, что он соответствует местному построению мусульманской идентичности на современном Памире. Он напоминает о процессе исламизации в регионе и демонстрирует то, что понятие самобытности во многом основывается на легендах и историях о музыкальных инструментах.

Внешняя конструкция *раббоба*

Процесс изготовления *раббоба* занимает много времени и труда, а также требует от мастера наличия глубоких знаний и навыков. Абдулмамад Ёрмамадов, изготовитель *раббобов* из Вахана, которого местные жители называют *усто* (мастер), рассказывает, что в прошлом изготовление *раббоба* было целым ритуалом.

Усто (мастер) Абдулмамад Ёрмамадов в процессе изготовления *раббоба* в своей мастерской в селе Лангар в Вахане. Фото Чоршанбе Гоибназарова, август 2014 г.

Прежде чем начать работу, мастер обязан выполнить определенные ритуалы. Он должен сделать омовение и прочитать молитву (*намоз*), принести в жертву барана и приготовить блюдо из этого животного, которое на местном языке называется *худойи* (переводится как «пища Бога»), которое затем нужно обязательно разделить с другими людьми. Кишки овцы оставляли в стороне, чтобы потом изготовить из них струны для *раббоба*. После *худойи* кожу животного, предназначавшуюся для головной части инструмента, оставляли размокать в воде на 5-10 дней, чтобы затем можно было легко убрать верхнюю шерсть и растянуть кожу на весь каркас *раббоба*. Далее пилили дерево абрикоса, тута или ореха и вырезали из него ту часть, которая лучше всего подходила для изготовления будущего музыкального инструмента. Затем её оставляли в воде на 10-15 дней, чтобы предотвратить растрескивание в древесине.[32] Ремесленники выбирают только эти типы древесины для изготовления *раббоба*, поскольку они отличаются долговечностью. Сегодня в памирских домах можно найти *раббобы*, которым сто лет, и они в рабочем состоянии. К примеру, считается, что *баландмакому*, уникальному типу *раббоба* из Ваханской долины ГБАО, изготовленному Суфи Мубараки Вахани, более 200 лет.

Современный ритуал изготовления *раббоба* отличается от прошлого, так как со временем методы изготовления инструмента изменились. Прежний ритуал перед началом работы над *раббобом* больше не соблюдается, а струны инструмента уже делают из нейлона, а не из овечьих кишков. По утверждению Абдулмамада, несоблюдение старинных ритуалов при современном производстве инструмента нисколько не умаляет его значимость. Такая классификация струнных инструментов как «инструменты ада» (с металлическими струнами) и «инструменты рая»

32 Абдулмамад Йормамадов, интервью, 18 октября, 2011 г., село Лангар.

(с жильными струнами)[33] уже никем не используется. Нейлоновые струны, заменившие жильные, звучат так же хорошо. Они есть в широком доступе, более практичны и изготавливаются легче, чем жильные струны. Как отметил Абдулмамад, «некоторые аспекты нашей работы облегчились, но это ничуть не влияет на ценность *раббоба* как сакрального (*мукаддас*) инструмента».[34]

Мастера украшают *раббобы* разными мотивами. Различные узоры, вырезанные или начертанные на инструментах, иллюстрируют то, как люди конструируют и выражают свою самобытность. Декоративные элементы на *раббобе* могут состоять из одного либо нескольких мотивов и покрывать весь корпус. Считается, что эти мотивы отражают естественные и духовные аспекты жизни. Существует множество интерпретаций узоров на *раббобе*. Инструмент передает сложную совокупность значений и воплощает в себе религиозные убеждения памирцев, о чем свидетельствуют молитвы и узоры, вырезанные или написанные на грифе или коже *раббоба*.[35] Например, Масаин Масаинов изготавливает различные формы *раббоба* с дизайном из символики и рисунков.

Слова на арабском или таджикском, такие как *Аллах, Бисмилла-и Рахман-и Рахим, Йа Али Мадад и Йа Али*, написаны кириллицей, иллюстрируя то, как мастера выражают свою мусульманскую идентичность, в частности, как исмаилитские мусульмане Памира.

Своеобразная форма и конструкция *раббоба* также демонстрирует его сакральность и самобытность памирцев. Это достигается путем ассоциации антропоморфизма и зооморфизма с инструментом. К примеру, номенклатура частей *раббоба* ассоциируется с частями тела человека, такими как голова, шея, живот и уши.[36] Или то, как легенды и истории, построенные вокруг создания *раббоба,* связаны с ангелами и чудесами святых.

Баландмаком, сделанный Мубарак-и Вахани. Фото Чоршанбе Гоибназарова, село Ямг, Вахан, 2014 г.

Раббоб с вырезанным посередине корпуса словом «Аллах» кириллицей на таджикском языке. Изготовлен Масайном Масайновым из долины Гаран, Ишкашим. Фото сделано Ватани Алидодовым на выставке в Хороге в июне 2014 г.

33 По данной классификации, см. Фаизулла Кароматов и Низам Нурджанов, *Музыкальное Искусство Памира*, 12-13.
34 Абдулмамад Йормамадов, интервью, 18 октября, 2011 г., село Лангар, Вахан.
35 Benjamin D. Koen, *Beyond the Roof of the World*, 80-82; Benjamin D. Koen, "Medical Ethnomusicology in the Pamir Mountains: Music and Prayer in Healing," *Ethnomusicology*, vol. 49:2 (2005): 287-311.
36 Kartomi Margaret, "On Metaphor and analogy in the concepts and classification of musical instruments," *Yearbook for Traditional Music*, 37 (2005): 25-57.

Шея баландмаком, напоминающая гребень удода. Фото Чоршанбе Гоибназарова, 2014 г.

Гриф *раббоба*, напоминающий голову лошади. Фото Муяссар Гоибназарова, 2021 г.

Форму *раббоба* часто сравнивают с формой человеческого тела, а его шесть струн, согласно исмаилитскому символизму «Пандж Тан», олицетворяют шесть пророков: Адам, Ной, Авраам, Моисей, Иисус и Мухаммад. Шестая струна, олицетворяющая Пророка Мухаммада, заканчивается посередине грифа инструмента, обозначая таким образом, конец пророчеств и начало Имамата в исмаилитском исламе.

Зооморфические формы прослеживаются через внешние формы инструментов, напоминающих тотемных животных.[37] В некоторых случаях памирские исмаилиты ассоциируют с *раббобом* тотемных животных и птиц, таких как лошадь или удод (*худхуд*).

Во многих культурах существуют истории, которые иллюстрируют широкое разнообразие символизма и атрибутики удода.[38] В мусульманских культурах, и особенно в персидской поэзии, эта птица символизирует преданность и целомудрие.[39] Форма в виде коня является отсылкой на *Дулдул*, лошадь Пророка Мухаммада или Имама Али. Есть множество историй, в которых лошадь превращается в сверхъестественное или мифическое существо. Согласно исламским верованиям, Джабраиль привел из Рая внеземное мифическое существо Бурак, на котором Пророк восседал в Ночь Вознесения (*Шаб-и Мерадж*).[40] Подобная образная ассоциация является подтверждением сакральности музыкальных инструментов.

Изменения в дизайне *раббоба* начались вскоре после визита Ага Хана на Памир. Мастера музыкальных инструментов стали выражать свою религиозную идентичность, используя различные религиозные и институциональные узоры, такие как логотип Института Исмаилитских Исследований АКДН в форме руки, пять пальцев которой символизируют *Пандж Тан*. Таким образом, художники и ремесленники пытаются адаптировать прошлые традиции к современным формам и интегрироваться в институционализированную форму своей религии, устанавливая связь с мировым сообществом исмаилитов.

Особым видом *раббоба* является *баландмаком*, чье название буквально переводится как «высокий статус». Эта лютня с девятнадцатью струнами была изобретена суфийским поэтом, астрономом и музыкантом из Вахана, которого звали Мубараки Вахани (год смерти 1903). Девятнадцать струн *баландмаком* обозначают арабские буквы в фразе «*Бисмиллах-и Рахман-и*

37 Jean-Sebastien Laurently, “Anthropomorphism, zoomorphism and abstraction in the musical instruments of Central Africa,” in *Sounding forms: African Musical Instruments*, ed. M.T. Brincard (New York: The American Federation of Arts, n.a.), 46-51.

38 См.: Sheldon Oberman, *The Wisdom Bird: A Tale of Solomon and Sheba* (N.a.: Boyds Mill Press, 2000).

39 Nancy Hatch Dupree, “An Interpretation of the Role of the Hoopoe in Afghan Folklore and Magic,” *Folklore*, 85, 3 (1974): 173.

40 Tayebe Jafary and Morteza Hashemi, “Analyzing the Prophet Muhammad’s Symbolic Horse in His Spiritual Ascension,” *Asian Culture and History,* 5:1(2013): 74-78. См. также: Khalid Sindawi, “The Donkey of the Prophet in Shī‘ite Tradition,” *Al Masāq*, 18:1 (2006): 87-98, doi: 10.1080/09503110500222278.

Рахим» (Во имя Аллаха, Милостивого и Милосердного). Оригинал *баландмаком* по-прежнему хранится в доме праправнука Мубарака, Лутфулло Зарабоева, в селе Ямг в Вахане. В настоящее время этот музыкальный инструмент важен не просто как наследие одного человека, одной семьи или одной этнической группы, но и как отражение культурного наследия всей таджикской нации. Многие копии *баландмаком* находятся в музее, посвященном Мубараки Вахани, который служит культурным институтом при Министерстве культуры Таджикистана.

Раббоб с логотипом AKF (Aga Khan Foundation).Фото Ватани Алидодова, 2021 г.

Иллюстрации на инструментах можно понимать не только как эстетический выбор мастеров-изготовителей, но и как культурные артефакты, которые несут в себе символический смысл, отражают самобытность общины, её вкусы или моду, а также вызывают в людях чувство связи с их религией, родиной и соплеменниками. Эти отличительные особенности в изготовлении *раббоба* демонстрируют конкретные культурные процессы создания подобного инструмента, предоставляют информацию о видах музыки, наиболее распространённой в регионе, и дают глубокое понимание ценностей и убеждений, связанных с этим музыкальным инструментом. Религиозные и социальные идентичности ремесленников, музыкантов и слушателей интегрированы в производство *раббоба* и в его музыку. Всё это предоставляет нам многогранную и сложную модель для изучения того, как *раббоб* вписывается и даже формирует определенный культурный мир.

Выражение культурной и национальной самобытности через памирский *раббоб*

«Нация» и «национальная идентичность» – это социально сконструированные термины, которые были созданы как политические и культурные инструменты для служения идеологическим целям.[41]

После обретения независимости в результате распада Советского Союза и последующей кровавой гражданской войны, Таджикистан оказался в ситуации, когда необходимо было сплотить народ для государственного строительства, что в свою очередь, требовало укрепления единой национальной идентичности. Богатое разнообразие культурного самовыражения сыграло ключевую роль в построении этой идентичности. Однако среди различных групп внутри одной нации существует тенденция не ценить важность культурного разнообразия в стране. Эти люди хотят навязать свои взгляды на культурные ценности, которые зачастую определяются стереотипными представлениями. Из-за этого они постоянно ставят под сомнение и оспаривают само понятие национальной идентичности. Заостряя внимание на языковых от-

41 James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).

личиях, религиозной и региональной принадлежности, культурных ценностях, эти группы продвигают деление по культурным и политическим признакам. Как отмечают Дэвид Морли и Кевин Робинс, самобытность, в данном случае, формируется посредством процесса перестройки социальной системы, где отношения и представленность играют важную роль через составляющие и взаимосвязанные аспекты самоидентификации и утверждения различий.[42] Это непрерывный процесс, подверженный постоянным изменениям. Благодаря ему, различные культурные направления проникают и занимают значимое место в доминантных сферах культурной идентичности. Эти направления заметны в традициях, связанных с *раббобом*, которые преображались под воздействием политических и культурных изменений. Они также четко выражены в том, как этот музыкальный инструмент воспринимается, используется и конструируется.

В настоящее время *раббоб* ценится не только как религиозный музыкальный инструмент, но и как важное выражение культурного наследия внутри этнических общин и национальной культуры с помощью различных просветительских программ. Благодаря коммерциализации и выставкам, инструмент стал символизировать национальные ценности, представляя на международной арене музыкальную культуру отдельных этнических групп и таджикской нации в целом, включая художественные и творческие аспекты народной культуры.

Раббоб с гербом Таджикистана.
Фото: Ватани Алидодов, 2020.

Многие молодые люди сегодня учатся играть на инструменте в культурных центрах и музыкальных учебных заведениях. Музыкантов приглашают выступать в национальных телевизионных программах и на фестивалях искусств. Сакральность инструмента была преобразована таким образом, что теперь *раббоб* отражает не только культуру определенной этнической группы, но является символом культурного разнообразия Таджикистана, а на международном уровне – мусульманской культуры в целом.

Как отмечалось выше, мастера *раббоба* изготавливают инструмент не только для ритуальных целей, но и для использования просветительскими учреждениями в целях продвижения туризма, для концертов и других культурных мероприятий. Через этот процесс и сам инструмент они выстраивают видение своей религии и культуры, объединяя прошлое и настоящее, религию и культуру, а также связывая свою самобытность с противоборствующими культурными и политическими сферами.

Этот процесс также включает в себя становление местных культур частью глобальной, путем превращения традиционного музыкального инструмента в произведение искусства.

42 David Morley and Kevin Robins, *Mass Media, Electronic Landscape and Identities* (London and New York: Routledge, 1999), 46.

Первый Памирский детский ансамбль принимает участие в Декаде искусства Таджикистана в Москве 22 апреля1941 г. в качестве национального ансамбля из Таджикской ССР. Фото взято из архива Музея Гурминджа, Душанбе, август 2013 г.

В настоящее время мастера используют различные виды и формы для того, чтобы адаптировать традиционный *раббоб* к «вкусам» и запросам современного рынка и культурных учреждений. Это и обилие декоративных элементов, а также узоры и знаки, отображающие государственную символику Таджикистана, такие как герб и флаг. Помимо появления новых видов и форм *раббоба*, претерпел изменения и формат музыкального выступления. Музыканты, играющие на *раббобе*, теперь сидят на концертной сцене на стульях, а не на полу, как было традиционно принято в соответствии с религиозными обрядами.

Президент Таджикистана Эмомали Рахмон держит памирский раббоб
в офисе «De Pamiri Handicraft» в Хороге. Фото Ватани Алидодова, 2016 г.

Измененные версии *раббоба* еще ранее постепенно проникали в официальную культурную жизнь Памира. Так, в 1941 году был учрежден первый оркестр народной музыки в Москве.[43]

Создание подобного ансамбля послужило толчком к реформации народных памирских инструментов для оркестров и адаптации традиционной таджикской музыкальной сцены к новому виду представления, которое теперь должно проходить в концертных залах.

Во время советского периода модернизации государственные и частные организации поощряли местное ремесленничество и поддерживали их экономическую деятельность.

Подобное продвижение фольклорных жанров искусства, раскрывающих традиционную таджикскую культуру и духовность, способствует их популяризации в международной общественной сфере. Такие организации как «De-Pamiri Handicraft» и Музыкальная Инициатива Ага Хана поддерживают, развивают и возрождают музыкальную культуру региона, включая искусство изготовления *раббоба*. На сегодняшний день, *раббоб* вновь является частью популярной музыкальной сцены. На нем часто играют на национальных концертах, фестивалях, выставках и выступлениях исполнителей фольклорной музыки.

Музыкальные инструменты являются одним из способов достижения единой самобытности, основанной на общих социальных практиках.[44] Во-первых, таджикская национальная самобытность выражается через индивидуальные вклады и креативность, а также через изображение национальных образов на корпусе музыкальных инструментов. Во-вторых, эти инструменты символически проецируют самобытность путем физического присутствия на культурных фестивалях, в программах и в средствах массовой информации. Таким образом, *раббоб* служит не просто музыкальным инструментом, но и способом выражения самобытности, связанной с данной музыкой.

Женщины играют на *дафе* на открытии фестиваля «Крыша Мира».[45]

43 И. В. Сталин, *Сочинения*, 211-212.
44 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2nd edition, 1991), 3.
45 Источник: *https://www.facebook.com/ROTWF/photos/843295372535299*

Даф

Другим музыкальным инструментом, который также играет значительную роль в выражении самобытности жителей Памира, является *даф*. Это круглый ударный инструмент, который имеет разные размеры и конструкции, с бубенчиками и без. В ГБАО на *дафе* в различных музыкальных жанрах играют как мужчины, так и женщины. В Шугнанском и Рушанском районах женщины используют *даф* для приветствия и проводов невест и женихов на свадьбах, для приема гостей и по случаю других знаменательных событий.

В некоторых районах ГБАО на нём также играют, чтобы оповестить о смерти одного из членов общины. Выступление с использованием *дафа* классифицируется как *даф-и шоди* [*даф* счастья или радости] и *даф-и гам* [*даф* несчастья]. Мужчины играют на *дафе* во время исполнения музыкального жанра под названием *дафсоз.*[46] Этот жанр исполняется исключительно несколькими мужчинами, которые сидят в кругу, каждый играя на *дафе*. *Дафсоз* обычно исполняют во время свадебных церемоний или других радостных событий. В этом контексте его еще называют *хофизи,* так как многие куплеты написаны известным персидским поэтом XIV века Хафезом Ширази (1315-1390 гг.).

Выступление *дафсоз* во время празднования Бриллиантового Юбилея Ага Хана IV.[47]

На *дафе* также играют во время исполнения *касида-хони* или *мадо-хони.* Однако в Вахане инструмент используют на выступлениях *касида-хони* довольно редко по сравнению с Шугнанским и Рушанским районами. В Вахане *даф* больше ассоциируется с радостными событиями, поэтому во время исполнения *касида-хони* на похоронных церемониях на нем обычно не играют. По мнению ваханских исполнителей *касиды*, *даф* символизирует радость и праздники. Если в селе, где должна состояться свадьба, умирает местный житель, то представитель семьи-устроителей свадьбы, вместе со старейшиной села посещает дом усопшего, чтобы попросить у семьи разрешения на проведение торжества и музыку. Во время встречи они просят скорбящих родственников сыграть на *дафе*.[48] Этот обычай имеет двойное значение: гости выражают таким образом свое сочувствие односельчанам в их горе и в то же время по-

46 Gabrielle van den Berg, *Minstrel Poetry from the Pamir Mountains,* 38.
47 Источник: *http://ton.ru.net/v/16300.*
48 Alipano Yaqubekov, interview, October 17, 2011, Shirgin of the Wakhan.

могают им завершить траур. Если скорбящие родственники принимают приглашение гостей сыграть на *дафе*, то это означает их согласие на проведение свадьбы и исполнение музыки. В этом контексте музыкальные инструменты «служат областью совместного опыта»,[49] и помогают очертить идентичность, социальное взаимодействие и солидарность общины.

Гендер и музыкальные инструменты

Гендеризация музыкальных инструментов характерна для многих культур. Как правило, в мусульманских обществах именно женщинам, а не мужчинам, запрещено играть на музыкальных инструментах, а в некоторых случаях некоторые инструменты им нельзя даже видеть. Например, в ГБАО на *раббобе* традиционно играют только мужчины.

Однако это предубеждение ослабло в период советской модернизации, когда женщин стали поощрять к изучению всех видов музыкальных искусств. Это было частью социального наследия кампании Советского Союза по интеграции женщин в экономическую, социальную жизнь и в творчество, благодаря чему в обществе появилось целое поколение талантливых певиц, танцовщиц и инструменталисток. Сегодня на различных национальных культурных фестивалях выступают женщины-музыканты, играющие на *раббобе* и *танбуре*.

Моҳҷон Назардодова, знаменитая певица и исполнительница на *раббобе* (слева),
Гулсара Раджабова и Сохибегим Арбобова (справа) на фестивале «Бустон» в 1970-х гг.
Фото из личного архива дочери Моҳҷон Назардодовой.

Заключение

После распада Советского Союза и с приобретением независимости Таджикистана религиозное и национальное самосознание стало определяющим для жизни народа. Политические и социально-экономические изменения привели к осознанию и определению различных идентичностей граждан страны. Мощь происходящих перемен способствовала процессу формирования самобытности, которая нашла свое выражение в разнообразных культурных формах. Музыканты и мастера вносят свой вклад в создание и укрепление региональной, религиозной

49 John Baily, “Recent Changes in the Dutar of heart,” *Asian Music,* Vol.8, No.1, (1976): 55.

и национальной самобытности через исполнение на музыкальных инструментах или их изготовление. Эта тенденция возникла в рамках более широкого культурного развития по направлению к модернизации, основанном на изменениях в культурных ценностях, стремлениях и представлениях об идентичности. Всплеск интереса к своей культуре и возрождающимся практикам подтолкнул ремесленников и музыкантов, изготавливающих и играющих на *раббобе,* к возрождению традиционных инструментов, открытию мастерских по изготовлению и ремонту музыкальных инструментов, обучению учеников своему мастерству и производству музыкальных сувениров с изображением различных культурных и национальных узоров на корпусе инструментов.

Раббоб превратился в потребительский товар для туристов. Инструменты теперь украшаются национальными узорами, гербом и флагом Таджикистана. Смешение религиозных, этнических и национальных орнаментов на корпусе инструментов своеобразно демонстрируют сложную, многогранную и взаимосвязанную идентичность региона. Результатом этих процессов репрезентации, дифференциации и коммерциализации является перенастройка местной и глобальной идентичностей.

Возрождение памирской традиции *раббоба* и самобытности этого музыкального инструмента прослеживается через культурные программы, такие как музыкальные фестивали и выставки, а также государственные праздники, такие как День независимости (Rūz-i Istiqloliyat), День национального единства (Vahdat-i Millī), Навруз и так далее. Эти программы разнятся по целям, но их объединяет одно – они призваны повышать осведомленность о композиторах и мастерах музыкальных инструментов, а также продвигать их вклад в национальную музыкальную культуру.

Основная мысль данной публикации заключалась в том, чтобы показать преемственность передачи и перехода взаимосвязанных идентичностей музыкантов, мастеров по изготовлению инструментов и исмаилитской общины Памира. *Раббоб* и *даф* сыграли объединяющую роль в формулировании и формировании этнической, гендерной, религиозной, музыкальной и национальной моделей самобытности.

Я попытался сформулировать существующие идентичности и определить их взаимосвязь через перформативные контексты. *Раббоб* и *даф* представляют собой сложное переплетение духовной практики, этнических моделей и исторической памяти, берущих свое начало в средневековом исламе, и в то же время они становятся инструментом культурного и политического выражения в глобализированном мире. Также я рассмотрел, каким образом музыкальные инструменты способствуют формированию взаимосвязанных идентичностей и сетей, и то, в какой мере перемещение и смена привычного окружения приводит к формированию принадлежности к новой среде.

Список литературы

1. A. Gribetz, “The Sama Controversy: Sufis vs legalist,” *Studia Islamica 1* XXIV (1991): 43-62.
2. Abdulmamad Yormamadov, interview, October 18, 2011, Langar village, Wakhan.
3. Aleksei Vasiliev, *Central Asia: Political and Economic Challenges in the Post-Soviet Era* (London: Saqi Books, 2001).
4. Alipano Yaqubekov, interview, October 17, 2011, Shirgin of the Wakhan.
5. Amnon Shiloah, “Music and Religion in Islam,” *Acta Musicologica* 69, Fasc.2 (1997): 43-55.
6. Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam: A Socio-cultural study* (England: Scholar Press, 1995).
7. Andrei Bertels, *Nasiri Khosrov i Ismailism* (Moscow: Vostonchnoi Literatury, 1959).
8. Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value,” in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986). 3-63.
9. Асратшо Малбеков, интервью, октябрь 2011, Хорог.
10. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2nd edition, 1991).
11. Benjamin D. Koen, *Beyond the Roof of the World*, 80-82; Benjamin D. Koen, “Medical Ethnomusicology in the Pamir Mountains: Music and Prayer in Healing,” *Ethnomusicology*, vol. 49:2 (2005): 287-311.
12. Dagiev Dagikhudo and Faucher Carole, *Identity, History and Trans-Nationality in Central Asia: The Mountain Communities of Pamir* (London New York Routledge, Taylor & Francis Group, 2020).
13. Dagiev Dagikhudo, “Pamiri Ethnic Identity and Its Evolution in Post-Soviet Tajikistan,” in *Identity, History and Trans-Nationality in Central Asia: The Mountain Communities of Pamir,* ed. Dagikhudo Dagiev and Carole Faucher (London New York Routledge, Taylor & Francis Group, 2020), pp. 23-44
14. David Morley and Kevin Robins, *Mass Media, Electronic Landscape and Identities* (London and New York: Routledge, 1999).
15. Devin A. DeWeese, *Islamization and Native Religion in the Golden Horde: Baba Tükles and Conversion to Islam in Historical and Epic Tradition* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994).
16. Фаизулла Кароматов и Низам Нурджанов, *Музыкальное Искусство Памира*, том 1 (Москва: Наука, 1985).
17. Gabriele van den Berg, *Minstrel Poetry from the Pamir Mountains* (Wiesbaden: Reichert Verlag 2004)
18. George H. Farmer, *A History of Arabian Music* (London: Luzak, 1929).
19. James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*
20. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).
21. Jean-Sebastien Laurently, “Anthropomorphism, zoomorphism and abstraction in the musical instruments of Central Africa,” in *Sounding forms: African Musical Instruments*, ed. M.T. Brincard (New York: The American Federation of Arts, n.a.), 46-51.
22. John Baily, “Recent Changes in the Dutar of heart,” *Asian Music*, Vol.8, No.1, (1976). 29-64. Взято 28 сентября, 2015 г. *http://www.jstor.org/stable/833946*.
23. John Baily, *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Heart* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
24. Jonah Steinberg, *Ismaili Modern, Globalization and Identity in a Muslim Community* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011).
25. Kartomi Margaret, “On Metaphor and analogy in the concepts and classification of musical instruments,” *Yearbook for Traditional Music*, 37 (2005): 25-57.

26. Kevin Dawe, "The Cultural Study of Musical Instruments" in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton (New York and London: Routledge, 2003). 274-283.
27. Khalid Sindawi, "The Donkey of the Prophet in Shī'ite Tradition," *Al Masāq*, 18:1 (2006): 87-98, doi: 10.1080/09503110500222278.
28. Холмамад Холмамадов, интервью, ноябрь 2011, Хорог.
29. Leonard Lewishohn, "The Sacred Music of Islam: Sama in Persian Sufi Tradition" *British Journal of Ethnomusicology,* Vol. 6 (1997): 1-33.
30. Лутфия Мамадсафоева, интервью, октябрь 2011, Ишкашимский район.
31. Mark Slobin, *Music in the Culture of Northern Afghanistan* (Tucson: University of Arizona Press, 1976).
32. Михаил С. Андреев, *Таджики Долины Хуф: Верховья Амударьи* (Сталинабад: Академии Наук Таджикской ССР, 1953).
33. Muriel Atkin, "Religious, National, and Other Identities in Central Asia," in *Muslims in Central Asia: Expressions of Identity and Change*, ed. Jo-Ann Gross (Durham: Duke University Press, 1992), 46-72.
34. Nancy Hatch Dupree, "An Interpretation of the Role of the Hoopoe in Afghan Folklore and Magic,"
35. *Folklore*, 85, 3 (1974). 173-193. Accessed October 29, 2015. *http://www.jstor.org/stable/1260073*.
36. Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*
37. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991)
38. Oliver Roy, *The New Central Asia: The Creation of Nations* (London and New York: I.B. Tauris, 2000).
39. Partow Hooshmandrad, "Performing the Belief: Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahli-i Haqq," PhD dissertation, University of California, Berkeley, 2004.
40. Р. Рахмонкулов, изд., *Бахр ал-Ахбор* (Хорог: Pamir Press, 1991).
41. R.A. Nicholson, *Rumi: Poet and Mystic* (London: Unwin Paperbacks, 1978).
42. Regula Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*
43. (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
44. Shahram Akbarzadeh, "Why Did Nationalism Fail in Tajikistan?" *Europe-Asia Studies* 48, (7) (1996): 1105–1129; doi:10.1080/09668139608412402 (взято 4 октября, 2013 г.)
45. Sheldon Oberman, *The Wisdom Bird: A Tale of Solomon and Sheba* (N.a.: Boyds Mill Press, 2000).
46. Tashbayeva K, Khujanazarov M, Ranov V, and Samashev Z, *Petroglyph of Central Asia* (International Institute for Central Asian Studies Samarkand, Bishkek, 2001).
47. Tayebe Jafary and Morteza Hashemi, "Analyzing the Prophet Muhammad's Symbolic Horse in His Spiritual Ascension," *Asian Culture and History,* 5:1(2013): 74-78.
48. И. В. Сталин, *Сочинения*, том 18. Тверь: Информационно-Издательский Центр «Союз» (2006).
49. Valentin Bushkov and Lydia Monogarova, "Ethnic Processes in Gorny Badakhshan," *Central Asia and Caucasus,* 5 (2000); http://www.ca-c.org/journal/2000/journal_eng/eng05_2000/24.bushk.shtml (взято 4 ноября, 2013 г.).
50. Valery Tishkov, *Ethnicity, Nationalism and Conflict in and After the Soviet Union: The Mind Aflame*
51. (London: SAGE, 1997).
52. Veronica Doubleday, "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power,"
53. *Ethnomusicology,* 43: 1 (1999): 3-31.
54. Wladimir Ivanow, *Problems in Nasir-i Khusraw's Biography* (Bombay: Ismaili Society, 1956).
55. Йормамадов Абдулмамад, Азизхон Каримов и Заимхон Муборакkадамов, интервью, октябрь и ноябрь 2011 г., Вахан.
56. Заимхон Муборакkадамов, интервью, ноябрь 2011, село Шитхарв, Вахан.