Научная статья
УДК 316.75(415):78.071.1 + 78.036 + 78.072 + 781.5 + 781.43:782.9
DOI 10.15826/izv1.2024.30.3.055

СИНТЕЗ ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО (на примере вокального цикла «Газели Надиры»)

Ольга Леонидовна Девятова
Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия,
sonare-9@inbox.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимодействия культур Востока и Запада, рассмотренной на примере творчества петербургского композитора С. М. Слонимского и его вокального цикла «Газели Надиры». Выявляются вклад узбекской поэтессы XIX в. в культуру, особенности ее поэтического стиля, повлиявшие на концепцию и музыкальную стилистику романсов Слонимского. Делается вывод об органичном синтезе в музыке вокального цикла ориентального восточного стиля, типичного для музыкальной культуры XIX в. и современной лексики мастера XX–XXI вв.

Ключевые слова: синтез; культура Запада; культура Востока; композитор; вокальный цикл; музыкальная стилистика

SYNTHESIS OF EASTERN AND WESTERN CULTURAL TRADITIONS IN THE WORK OF SERGEY SLONIMSKY (Using the Example of the Vocal Cycle "Nadira's Gazelle")

Olga Leonidovna Devyatova
Ural Federal University,
Ekaterinburg, Russia,
sonare-9@inbox.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of interaction between the cultures of East and West, examined using the example of the work of the St. Petersburg composer S. M. Slonimsky and his vocal cycle "Gazelles of Nadira". The article highlights the contribution of the Uzbek poetess of the 19th century to culture, the features of her poetic style that influenced the concept and musical style of Slonimsky's romances. The conclusion is made about the organic synthesis in music of the vocal cycle

© Девятова О. Л., 2024

of the oriental style, typical of the musical culture of the 19th century, with the modern vocabulary of the master of the 20th–21st centuries.

K e y w o r d s: synthesis; culture of the East; culture of the West; composer; vocal cycle; musical stylistics

Воспой в мелодии лад верности, о музыкант...
Надира

Введение

Проблема синтеза культур Востока и Запада была одной из актуальных в музыкальной культуре XX в., но особую значимость она приобрела в первые десятилетия XXI в., когда со всей остротой обозначилось направление «востокоцентризма», пришедшее на смену господствующему ранее «европоцентризму». Эту проблему в свое время в отечественной науке исследовали Н. Шахназарова, В. Юнусова, Е. Васильченко, Т. Вызго, И. Еолян, Ф. Арзаманов, В. Малявин, Т. Григорьева, С. Векслер и др., а также восточные ученые Дева Чайтанья, Менон Радхава, Р. Э. Хавас и т. д. Интерес к культуре Востока, как известно, стал в XX в. приоритетным в музыкальном творчестве композиторов и западных стран, и России, в их числе И. Стравинский, О. Мессиан, Б. Барток и др., а в русской (советской) культуре — С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, композиторы поколения шестидесятников московской и ленинградской школ, а также представители союзных республик [Абдуллаев, 2006а, б; Векслер; Вызго; Макомы, мугамы...]. В этом ряду особое место принадлежит творчеству известного петербургского композитора Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020), для которого культура Востока стала одной из притягательных сфер и составила самостоятельную «ветвь» на художественном древе его музыкальной вселенной [Девятова, 2003, 2009; Долинская]. Постоянный и неуклонный интерес композитора к Востоку, безусловно, был проявлением его национального менталитета, извечной тяги русского человека к истории, философии, искусству восточных народов, существенно повлиявших на формирование русской культуры, а во многих своих элементах ставших ее органической частью в силу хорошо известных исторических, социально-политических, экономических и иных причин. При этом творчество Слонимского жило и развивалось в системе взаимодействия и синтеза Востока и Запада как двух основных аспектов русской культуры.

Ряд восточных опусов композитора обширен и многообразен по представленным странам, темам, идеям и образам, от его ранних сочинений — цикла «Весна пришла» (из японской поэзии, 1958–1959), вокальной сцены «Прощание с другом» (из эпоса о Гильгамеше, 1966), «Псалмов Давида» (1967) и библейской «Песни песней» (1975) — к «Башкирской девичьей» (1976 и 2012), «Строфам Дхаммапады» (из древнеиндийской литературы, 1983); позднее — к кантате «Один день жизни» (1998), циклу «Рубаи» (пять стихотворений Абдуррахмана Джами, 1987), «Армянской песне» (для фортепиано), «Еврейской рапсодии»

(1997, концерт № 1 для фортепиано с оркестром), «Корейской сюите» (1997), прелюдии и фуге в корейских тонах (1997), а также к «Испанским эпиграммам» (2002), «Русской песне» и «Кавказской токкате» (2016), включая восточные сцены в опере «Видения Иоанна Грозного», балете «Волшебный орех» и отчасти в его «античных опусах». Среди «восточных» сочинений Слонимского немалый интерес представляет и его вокальный цикл «Газели Надиры» для сопрано и фортепиано, созданный в 1988 г. и пока практически неисследованный в литературе.

Результаты исследования

Примечательно само обращение композитора к поэзии узбекской поэтессы XIX в. Надиры. Надира Махлфайим (1792–1842) считается классиком кокандской (узбекской) поэзии, она была дочерью правителя Андижана и женой правителя Коканда, Умар-хана. Надира провела жизнь в придворных кругах, получила прекрасное образование, изучала историю, литературу. Вместе со своим мужем, также поэтом, покровительствующим искусству, участвовала в поэтических состязаниях. Надира знала несколько языков — кроме узбекского, арабский, турецкий, азербайджанский, персидский, таджикский. В своем творчестве она опиралась на традиции Алишера Навои. Писала стихи на разных языках в таких жанрах, как газели, мухаммасы, мусаддасы. Надира занималась общественной деятельностью, на ее средства были созданы медрессе, бани, торговые ряды, сиротский дом, приют для странников. Она отстаивала права женщин, смирившихся с жесткостью ислама (вместе с поэтессами Увайси и Махзуной), в стихах воспевала красоту. По мнению М. Кадыровой, ей были ненавистны времена, когда «любимый безучастен, счастье изменчиво, стоны безответны» [Кадырова]. Главным для Надиры было чувство любви. Она писала, что «...человек без любви — не человек. Если ты человек — предпочти любовь» (цит. по: [Мохларойим Нодира]). Эта тема любви стала главной и в ее лирической поэзии, особенно в газелях (жанр арабской поэзии лирического, интимного содержания, который, в отличие от касыд, пелся, а не декламировался). Газели Надиры воспевали верность, преданность, готовность к жертве ради любви и др. Не случайно свой поэтический сборник (диван) она назвала «Зерцало любви», а в «Свитке счастья» писала, что «сердца влюбленных просветляются, если они согласуются с самой сутью сотворенного» (цит. по: [Там же]). К сожалению, судьба Надиры сложилась трагически, она вместе с двумя сыновьями была жестоко казнена по приказу бухарского эмира Насруллы, завоевавшего земли, принадлежащие ханству мужа Надиры Умар-хану (умер в 1822 г.), а позднее — вступившему на престол младшему сыну Надиры Султан Махмуд-хану (ханство подчинило территории современной Киргизии и Южного Казахстана) [Бабаджанов]. Как отмечают исследователи, эта казнь была осуждена во всех источниках и поэтических произведениях [Жизнь и деятельность Махларайим-Надиры; Махлар-айим Надира].

Надира была покровительницей различных культурных начинаний и придавала большое значение развитию разных видов искусства, в том числе и музыке.

Как пишет М. Кадырова, «...в некоторых исторических источниках сообщается о том, что в эпоху Надиры и при ее участии в известной степени развивалась и музыка», «...древнее музыкальное искусство узбекского народа в этот период поддерживалось стараниями Надиры. При дворе были собраны музыканты и танцовщицы, во время торжественных приемов и на сборищах, где читались стихи, музыканты играли на бубнах, чангах, рубабах, тамбурах, гиджаках и других музыкальных инструментах, а танцовщицы исполняли красивые танцы» [Кадырова, с. 55]. Хаким-хан Тура в произведении «Мунтахаб ут-таворих» («Извлечения из летописей») сообщает, что Мухаммед Али-хан (старший сын Надиры. — *О. Д.*) в 1830–1831 гг. построил специальные помещения для музыкантов.

Для нас важно, что любовь к музыке нашла отражение и в творчестве поэтессы. «В одной из газелей, — отмечает М. Кадырова, — Надира так пишет о музыке и музыкантах: “Воспой в мелодии лад верности, о музыкант, напомни песню друзьям на пиршестве влюбленных”. В этих строках некоторые слова употреблены в двух значениях: мутриб — “музыкант” и “певец”, канун — “закон” и “лад”, савт — “голос” и “напев”, нава — “мелодия” и “песня”, ушшак — “влюбленные” или “мелодия”» [Там же]. По словам Кадыровой, «...несмотря на то, что религия и шариат запрещали музыку, песни и танцы, женщины, подобные Надире и Увайси, занимались искусством и стремились выразить печаль своих сердец его языком. Увайси тоже умела перебирать струны и могла выразить с помощью их печальных звуков горести, надежды и стремления угнетенных... Прелестные газели Надиры и Увайси о любви и верности перекладывались на музыку» [Там же, с. 55–56].

Думаю, что именно эта музыкальность и певучесть газелей Надиры и привлекла к ним внимание Слонимского, столь чуткого всегда к поэтическому слову. Для своего цикла Слонимский избрал газели № 5 и № 47 (в переводах С. Иванова), причем первую газель (№ 5) «О солнце красоты твоей», включающую стихи «Дивен лик твой», он представляет в виде двух романсов, которые образуют своеобразный диалог: первый романс — «Дивен лик твой...» звучит как бы от мужского лица, а второй — «О солнце красы твоей!» — от женского (у Надиры — «О солнце красоты твоей»). Завершает цикл третий романс — «Жизнь изведать сумей и — уйди» (газель № 47).

Музыкальная стилистика романсов изысканна и по-восточному прихотлива. Композитор, с одной стороны, использует некоторые элементы узбекского фольклора (ритмическую мелизматику, поступенность в развитии мелодической линии, монодийность, импровизационность и т. д.). С другой стороны, Слонимский органично сочетает восточную лексику со стилистикой музыки XX в. (аккордовая диссонантность, импрессионистическая изысканность и др.). При этом в романсах ясно слышим стиль самого Слонимского, его тяготение к интонационным и ладогармоническим переченьям, метроритмической изменчивости, что не противоречит восточной стилистике, а образует с ней единое целое. Приведем текст первого романса «Дивен лик твой...», который звучит как бы от лица возлюбленного, но в восприятии самой поэтессы:

Дивен лик твой, а краса — лучше всех отрад,
Ты — сам Хызр, твои уста, как Иса, живят.

Мне безумье суждено в страсти по тебе,
Я в плену твоих кудрей: стан их цепью сжат.

Мой Коран — твое чело, на его листах
Твои брови — как зачин: «Бог велик и свят»...

Блещет твой прекрасный лик лунной красотой,
А лучи твоей красы солнца свет затмят...

Сколь неверен этот мир: долги дни потерь,
Людям от него разор, всё в нем боль утрат.

Есть ли где Юсуф, скажи, есть ли Зулейха?
Ныне где найдешь Ширин, где теперь Фархад?

Стойким сердцем всё стерпи — всю печаль любви,
В дни свиданий и разлук весел будь и рад!

Мне от века, Надира, век такой сужден:
Ведать только боль любви и не знать пощад! [Надира, с. 3]

Первый романс открывается квартовыми созвучиями вступления (с перечащими тонами, придающими пряность звучанию), которым отвечает выразительная мелодическая фраза, опевающая квартовый звукоряд. Мелодии голоса (*Дивен лик твой, а краса — лучше всех отрад. / Ты — сам Хызр, твои уста, как Иса, живят...*) отвечают параллельные септаккорды фортепиано, придающие музыке импрессионистский оттенок. В первой кульминационной фразе «*Мне безумье суждено в страсти по тебе...*» мелодия устремляется вверх и становится более сложной, интонационно и ритмически узорчатой (в переменном метре 3/2, 4/4). Экспрессии вокального высказывания вторят гроздья диссонантных септаккордов. Новый кульминационный всплеск мелодии, связанный с непререкаемой дилеммой «любовь — вера», приходится на строки: *Мой Коран — твое чело, на его листах / Твои брови — как зачин: «Бог — велик и свят...»*, причем последние слова произносятся тихо и вкрадчиво на пиано (ремарка «misterioso»). Далее тема развивается (раздел Piu animato) — в более взволнованном высказывании воспевается красота возлюбленной. Мелодия голоса (*Блещет твой прекрасный лик лунной красотой, / А лучи твоей красы солнца свет затмят...*) звучит на словно скользящих хроматизированных интонациях, в постоянно меняющемся метре (3/4, 5/8, 3/4, 4/4, 5/8, 2/4 и т. д.). Более драматично, на хроматически ползущих нисходящих интонациях в переменном метре произносятся слова о потерях и разоре в мире: *Сколь неверен этот мир: долги дни потерь, / Людям от него разор, всё в нем боль утрат.* Глубокий смысл этих фраз словно досказывает певучая интерлюдия фортепиано, в которой мелодия движется по звукам тональностей фа-мажор — фа-минор с полутоновым смещением вверх. Затем на тех же певучих разливах мелодии звучат поэтические вопросы, в которых упоминаются имена известных

героев узбекских легенд, носителей некой идеальной любви: *Есть ли где Юсуф, скажи, есть ли Зулейха? / Ныне где найдешь Ширин, где теперь Фархад?* В репризе романса вновь возвращается первоначальная тема, в которой резюмируется смысл стихотворения, призывающего влюбленных к терпению и стойкости: *Стойким сердцем все стерпи — всю печаль любви, / В дни свиданий и разлук весел будь и рад! / Мне от века, Надира, век такой сужден: / Ведать только боль любви и не знать пощад!* Последняя кульминационная фраза звучит напряженно, в высоком регистре, сопровождаясь терпкими диссонирующими аккордами, которые, гроздьями ниспадая, завершают романс в фортепианной постлюдии.

Второй романс «О солнце красы твоей!» служит, как отмечалось, своего рода женским ответом на страстные признания. В нем композитор, следуя за сменой настроений стихотворения, передает богатство чувств и переживаний героини, тоскующей по возлюбленному:

О солнце красоты твоей! Тем солнцем озарен весь свет:
В мельчайших бликах — отблеск твой, круженья и смятенья след.

О стройный станом кипарис в садах нетленной красоты!
На кипарисе том венец благоухающий надет.

Соперник пери колдовской, явись, очам моим предстань —
Хотя бы на единый миг мне, страждущей, пошли привет.

Ты дремлешь в легком забытьи... и сладкий сон тебя пьянит,
А я, увы, совсем одна среди моих невзгод и бед.

Всю ночь на улице твоей рыдала и стонала я,
И стлался неуемный гам собак, залаявших в ответ.

К каким пределам ты теперь, скажи, отправился в поход?
В оставленных тобой краях известий от тебя все нет.

Согнулся стан мой, словно лук, трепещут стрелы стонов в нем,
Прицелом этих острых стрел полет соперниц-звезд задет.

Зачем Меджнуну покидать свою любовь, свою Лейли?
Любви к Юсуфу Зулейха святой нарушит ли обет?

Как мог подумать ты, что вдруг тебя забудет Надира?
Не может быть таких речей, души моей краса и свет! [Надира, с. 4]

Краткое вступление на острых маркатированных интонациях (в терцовом «мерцании» ми-мажора — ми-минора) готовит основную тему голоса: *О солнце красы твоей! / Тем солнцем озарен весь свет!*, построенную так же, как вступление, на активных (кварто-секстовых) возгласах (метр 6/8, 9/8). В последующем эпизоде мелодия голоса развивается в объеме уменьшенной кварты и звучит вкрадчиво и затаенно (*О стройным станом кипарис в садах нетленной красоты! / На кипарисе том венец благоухающий надет*). Хроматизированная мелодия-мольба влюбленной словно тонет в плавных фигурациях фортепиано. Образ кипариса,

дремлющего в забытьи, создается далее в эпизоде Piu mosso. Vivace, где воссоздан в прихотливых фигурациях фортепиано легкий обволакивающий полет триолей, который затем подхватывается и голосом. Резким контрастом звучат горестные вздохи героини, сопровождаемые хроматикой аккордов фортепиано: *А я, увы, совсем одна среди моих невзгод и бед...*, и завершаемые ее скорбными рыданиями: *Всю ночь на улице твоей рыдала и стонала я...* Ответом этим стенаниям служит лишь лай собак (мелодия строится на прежних острых стаккато кварто-секстовых интонаций). Реприза романса развернута и динамически развита. Речь героини становится более настойчивой и напряженной в своих вопросах-упреках к возлюбленному: *К каким пределам ты теперь, скажи, отправился в поход? / В оставленных тобой краях известий от тебя все нет.* Кульминационные фразы звучат как стоны рыдания, плача: *Согнулся стан мой, словно лук, трепещут стрелы стонов в нем...*

В последующем драматическом проведении основной темы еще более страстными и настойчивыми становятся вопросы, в которых фигурируют герои любимых в народе легенд: *Зачем Меджнуну покидать свою любовь, свою Лейли? / Любви к Юсуфу Зулейха святой нарушит ли обет? / Как мог подумать ты, что вдруг тебя забудет Надира?* И категоричным утверждением, клятвой верности звучит заключительная фраза романса: *Не может быть таких речей, души моей краса и свет!*, подтверждаемая активными заостренными сигналами фортепиано.

Третий романс цикла наиболее философский по содержанию. В нем в афористичной форме высказаны высшие мудрости жизни, каждая фраза стихотворения является неким смысложизненным постулатом. Эта газель, как пишет М. Кадырова, «...может служить эпиграфом к творчеству поэтессы. Надира воспевала жизнь и счастье человека. Она хорошо понимала, что человек достоин счастья на земле. Поэтесса обращалась к своим современникам с вопросом: “Какими делами ты подтвердил свое звание человека, с какой целью ты пришел в этот мир, выскажись об этом”» [Кадырова, с. 87–88]. Интересно, что именно эта газель, по словам М. Кадыровой, «...уже в свое время получила очень широкую известность благодаря своей содержательности, певучести и музыкальности. Поэты-современники и жившие позднее поэты — Залили, Хадими, Надим, Раджи и др.— написали мухаммасы на эту газель (форма из 5 строк — 3 авторские, 2 — цитаты). Поэт Раджи писал: “Появившись в мире, ты терпишь ущерб, / Ты пришла в дом горестей, / Ты — мишень для стрел тягостей, / С какой целью ты пришла в мир? Поведай об этом и уйди”» [Кадырова, с. 121].

Жизнь изведать сумей и — уйди,
Мир познай и людей и — уйди.

От жестоких обидчиков — прочь!
Стоном горе излей и — уйди.

В цветнике бытия погости,
Как меж роз соловей, и — уйди.

О слеза! Окропи этот мир
Всею болью своей и — уйди.

Лжив и тленен цветник бытия,
Вздохом листья развей и — уйди... [Надира, с. 22]

Газели Надиры исполняются узбеками на мотивы классических макамов (макомов), одной из типичных форм восточной монодии [Кадырова, с. 129]. Думается, что не случайно и Слонимский, знаток и большой поклонник монодийного стиля в музыке, воплотил эти глубоко философские строки в романсе только монодией, голосом, без сопровождения, в плавном поступенно-нисходящем развитии мелодии (в свободном метре 7/4, 8/4). Переменный метр сохраняется и в следующем, более подвижном, взволнованном и страстном разделе романса (5/4, 5/8, 8/8, 3/2 и т. д.), в котором вновь речь идет о любви, тайну которой надо сохранять в сердце: *Для влюбленных пристанище — сад,* / *Выйди в путь поскорей и — уйди.* / *В мир пришел ты — какая в том цель?* / *Лишь поведай о ней и — уйди.* / *Тайну чувств береги от толпы,* / *В сердце тайну взлелей и — уйди.* В кульминации романса еще более возрастает экспрессия и напряженность, основная его тема звучит в высоком регистре (на октаву выше) и приобретает личностный смысл, становится обращением автора к поэту: *В путь любви соберись, Надира,* / *Слезы-жемчуг пролей и — уйди.* Этот призыв выливается в скорбный плачевый распев-вокализ, приводящий к репризе романса, мелодия вновь звучит в среднем регистре, скорбно и отрешенно, как нечто неизбежное: *В путь любви соберись, Надира,* / *Слезы-жемчуг пролей — и уйди, и уйди.* Последним вокальным фразам (a cappella) отвечают скорбные секундовые стоны-вздохи фортепиано, а в краткой заключительной инструментальной постлюдии последний раз в басу звучит основная тема, замирая на звенящих ладовых переченьях.

Выводы

Обобщая сказанное, отметим, что в воплощении образов восточной поэзии Надиры Слонимский не идет по пути только этнографического осмысления традиций узбекской музыки, а следует разработанным в русской и европейской музыкальной культуре XIX в. принципам ориентализма, применяет характерные для восточной стилистики элементы (уменьшенные интервалы и лады, хроматика, ритмическая прихотливость, мелизматика и импровизационность развития и др.). Использовал Слонимский и характерный для него прием музыкальной монодии, который был им унаследован от античной культуры и применен в целом ряде инструментальных и театральных сочинений («Монодия для скрипки соло. По прочтении Еврипида»; оперы «Мастер и Маргарита», «Гамлет», «Король Лир», «Антигона» и др.).

При этом монодийность, как отмечалось, соответствует культурно-историческим корням арабской музыки, технике макамов (макомов) и других элементов восточной культуры. Однако главным для Слонимского в этом цикле, как

и вообще в его вокальном творчестве, было внимание к слову, желание воплотить философские смыслы тонкой, изысканной поэзии Надиры, уловить и воссоздать в звуках музыку ее стиха, следуя за логикой и эмоциональными настроениями поэтических строк. В результате Сергей Слонимский, будучи «западником»-петербуржцем, сумел в этом вокальном цикле, как и в других восточных опусах, соединить культурные традиции Востока с европейскими и российскими принципами музыкального мышления, отчасти с авангардной лексикой музыкальной культуры второй половины XX в., органично вписавшимися в русло его собственного индивидуального композиторского стиля.

Абдуллаев Р. Традиционная музыкальная культура. Ташкент, 2006а.

Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Ташкент, 2006б.

Бабаджанов Б. Кокандское ханство: власть, политика, религия. Токио ; Ташкент, 2010.

Векслер С. М. Очерк истории узбекской музыкальной культуры. Ташкент, 1965.

Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. Москва, 1970.

Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Екатеринбург, 2003.

Девятова О. Музыкальная культура стран Востока (Индия, Китай. Япония). Екатеринбург, 2009.

Долинская Е. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб., 2018.

Жизнь и деятельность Махларайим-Надиры // Test-Uz.Ru : информ. портал для школьников, абитуриентов, студентов и учителей. URL.: https://www.test-uz.ru/bilet_view.php?id=6299 (дата обращения: 15.11.2023).

История Узбекистана. Ташкент, 2011.

Кадырова М. Надира : очерк жизни и творчества. Ташкент, 1967.

Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.

Махлар-айим Надира (1792–1842) // ziyouz.uz : сайт. URL.: https://www.ziyouz.uz/ru/literatura/xvi-vek-pervaya-polovina-xix-veka/124----1792-1842 (дата обращения: 15.02.2023).

Мохларойим Нодира // Деятели Узбекистана : сайт. https://arboblar.uz/ru/people/mokhlarojim-nodira?sa=X&ved=2ahUKEwisptS4mpfnAhVrxMQBHbvsA3QQFjAOegQIChAB (дата обращения: 15.11.2023).

Надира. Избранные произведения. Ташкент, 2006. (Сер. : Избранная лирика Востока). URL: https://www.ziyouz.com/books/uzbeklib_ru/uzbekskaja_klassicheskaja_literatura/Izbrannaja%20lirika%20Vostoka.%20Nadira.pdf (дата обращения: 15.11.2023).

Статья поступила в редакцию 03.04.2024 г.