

На правах рукописи



ДАВЛАТОВА СИТОРА ДАВЛАТОВНА

**СУФИЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ТАДЖИКСКОГО
КОМПОЗИТОРА ТОЛИБА ШАХИДИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2020

Работа выполнена на кафедре этномузыкознания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель:

Дрожжина Марина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория имени
М.И. Глинки», профессор кафедры
музыкального образования и просвещения

Официальные оппоненты:

Юнусова Виолетта Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»,
профессор кафедры истории
зарубежной музыки

Лысенко Светлана Юрьевна
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Хабаровский
государственный институт культуры»,
профессор кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и
вокального искусства

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Сибирский
государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского»,
кафедра истории музыки

Защита состоится «26» ноября 2020 года в 16.30 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферат размещены на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Постановка проблемы и актуальность темы исследования. Смена социально-культурной парадигмы в конце XX века, сопряженная с распадом СССР, способствовала проявлению у композиторов интереса к религиозной сфере. В результате появились произведения как непосредственно ориентированные на конкретную сакральную тематику, так и наполненные обобщенным духовным содержанием. В них композиторы постсоветской эпохи отражали культурные традиции своих народов, связанные с ценностями христианства, ислама и буддизма. При этом в целом ряде музыкальных сочинений представителей разных национальных школ разносторонне задействованы идеи мистического течения ислама – суфизма¹.

Среди авторов таких сочинений – Толиб Шахиди (р. 1946) – талантливый композитор, педагог, дирижер, характерной особенностью творчества которого является обращение к духовной тематике, связанной с художественно-философским содержанием – суфизма и творениями суфийских поэтов. В произведениях композитора, посвященных данной теме, глубина замысла сопряжена с искренностью эмоционального высказывания.

Толиб Шахиди – представитель того поколения таджикских композиторов, в творчестве которых наиболее отчетливо обнаруживается стремление к сочетанию высокого профессионализма (обусловившего свободное владение современными методами письма) с традициями национального искусства. Будучи учеником А. Хачатуряна (черты стиля которого иногда можно усмотреть в крупных произведениях Т. Шахиди), в своих сочинениях он использует и приемы, заимствованные из традиционной музыки, и современные композиторские техники, с помощью которых воплощает образы Востока.

Творчество Т. Шахиди привлекает тематическим многообразием и жанровым богатством. Начиная с 70-х годов XX столетия он создал немало опер, балетов, симфоний и камерных сочинений. В контексте настоящего исследования важно отметить относительно раннее обращение к сакральной тематике: еще в 1980 году композитор создает теле-балет «Рубаи Хайяма», после которого следует ряд сочинений, как вокальных, так и инструментальных, сопряженных с темой суфизма. Среди них сюита для флейты и фортепиано «Речитативы Руми» (1981), вокальный цикл для сопрано и фортепиано на слова О. Хайяма и Л. Шерали «Поэма странствий» (1981), камерная симфония для струнного оркестра и двух фортепиано «Чарх» (1985).

В 90-е годы XX столетия композитор продолжает активно обращаться к творчеству суфийских поэтов, сочинив поэму для чтеца и камерного оркестра

¹Суфизм (*тасаввуф*) – течение в исламе, породившее большое количество высоких образцов литературы и философской мысли, в основе доктрины которого лежит метод познания Бога-Абсолюта путём прохождения пути совершенствования (*тарикат*), с целью соединения души с высшей духовной субстанцией.

«Хафизнаме» на стихи Хафиза Ширази (1994) и вокальный цикл «Добро вам» на стихи Х. Ширази, В. Гёте, А. С. Пушкина (1995).

Более отчетливо влияние суфизма на музыкальное наследие Т. Шахиدي наблюдается в начале XXI века, когда было создано немало «суфийских» опусов, таких как концертная музыка для пятнадцати инструментов «Суфийский танец» (2000), этюд-картина для фортепиано «Суфий и Будда» (2002), пьеса для скрипки и фортепиано «Танец Руми» (2006), сюита для трех флейт «Разговор птиц» по поэме суфийского поэта Ф. Атгара (2007), фантазия для кларнета и фортепиано «Притчи о скрытом смысле» по одноименной поэме суфийского мыслителя Дж. Руми (2007), поэма для хора и камерного ансамбля «Суть суфия» на слова Дж. Руми (2013) и др.

Некоторые из названных произведений связаны непосредственно с творчеством суфийских поэтов (Джалалиддина Руми, Фаридаддина Атгара, Омара Хайяма, Хафиза Ширази).

Изложенное высветило контуры проблемы воплощения суфийской тематики в композиторском творчестве и обусловило **актуальность** ее исследования в рамках конкретной избранной темы.

Степень исследованности темы. Следует подчеркнуть в целом малую ее исследованность, хотя художественные результаты, достигнутые в данной области, дают все основания для их изучения. Отметим, что здесь отчетливо выделяются три уровня, по-разному сопряженные с заявленной темой и в различной степени изученные. Непосредственно ориентированный на тему диссертации уровень реализации философских и художественных традиций суфизма в творчестве Т. Шахиди до настоящего времени не был объектом специального масштабного исследования, как и его творчество в целом. Отдельные статьи, посвященные композитору, носят выраженный биографический характер (Б. Бородин, Б. Кобилова, Е. Мусаелян). В трудах Э. Гейзер, Л. Назаровой, Л. Джумановой, Р. Черновой, А. Галиахметовой затрагиваются отдельные сочинения в контексте иной проблематики. Однако до настоящего времени проблема суфийских влияний в творчестве композитора не рассматривалась. Исключением являются статьи М. Дрожжиной, посвященные данным влияниям в композиторском творчестве, где в числе прочих рассматриваются и сочинения Т. Шахиди, а также публикации автора настоящей работы.

Два других уровня имеют более опосредованное отношение к теме, одновременно создавая условия для формирования концепции и ракурса исследования. На уровне втором – это публикации, посвященные изучению религиозно-духовных сочинений на постсоветском пространстве. В основном такие исследования касаются традиций православной музыки в творчестве композиторов России. Этому посвящены работы Н. Гуляницкой, Ю. Паисова, Е. Поповой, Т. Франтовой, С. Хватовой и др. Публикации Е. Поповой, Н. Гуляницкой и Е. Долинской, В. Ценовой значимы тем, что в них авторы предлагают собственные классификации духовных сочинений конца XX – начала XXI столетий. Особо выделим статьи, посвященные проблеме «новой

ритуальности» (Н. Буркова, Ю. Пантелеева, Е. Покидько, Т. Сидорова, И. Стрельникова), позволяющие сформировать собственную позицию в отношении иной религиозной (суфийской) традиции на принципиально новом материале.

Изучение сочинений, созданных на постсоветском пространстве и связанных с другими религиями (исламом, буддизмом), осложняется малочисленностью исследований. Так, по проблеме «музыка в исламе» (речь идет об ортодоксальной религии) существуют исключительно работы, связанные с традиционным искусством (А. Софийская, А. Шаяхметова) или посвященные анализу отношения ислама к музыке (А. Джумаев, З. Имамутдинова, Г. Шамилли, В. Юнусова, Дж. Дюринг, Л. Фаруки).

Относительно представленности проблематики буддизма в композиторском творчестве, внимание исследователей к нему связано, как правило, с творчеством западных композиторов, в сущности, не отражающих эту традицию изнутри (М. Переверзева). Поэтому следует выделить статью О. Куницына, посвященную буддизму в творчестве композиторов Бурятии. Попутно отметим, что интерес композиторов Сибири к данной теме возрастает (об этом см.: С. Гончаренко, О. Колпецкая, Т. Лескова, Е. Покидько).

Третий уровень литературы составляют труды, посвященные различным аспектам проявления суфийского направления в исламе. В обширной литературе, посвященной изучению различных аспектов суфизма, выделим два пласта. В первом из них в основном представлена эстетико-философская доктрина. Эти источники, в свою очередь, можно разделить на две группы. К первой примыкают работы, написанные с научно-объективных позиций (гносеологический подход), то есть учеными, находящимися за пределами этих традиций, рассматривающими мистический ислам вне каких-либо субъективных обстоятельств (труды М. Степанянц, А. Шиммель, Дж. Трименгэма, А. Курбанмамадова и т. д.). Особо выделим исследования, посвященные изучению творчества суфийских поэтов (А. Арабаджанян, Е. Бертельс, Р. Гудманан, С. Хатлони, Р. Ходизода, Дж. Избуллаева). Вторая группа – работы самих суфиев-ученых (онтологический подход), где внимание уделено чувствованиям и размышлениям о самой философии суфизма, преобладает субъективно-личностная интерпретация его концепции (труды средневекового ученого-суфия Аль-Газали, современных суфиев Хазрата Инайят Хана, Идриса Шаха, Джавада Нурбахша и др.). К ним также примыкают творения поэтов-суфиев – Дж. Руми, О. Хайяма, Хафиза, А. Джами и А. Навои, где отражены различные аспекты исламского мистицизма. Представляется возможным назвать этот подход, лежащий непосредственно внутри традиции, онтологическим.

Однако непосредственно роли и сущности музыки в суфизме (второй пласт третьего уровня) – в музыкознании уделено недостаточно внимания. Наиболее глубоко музыкальные традиции этого мистического направления представлены в трудах А. Низомова, где рассмотрены доисламские истоки бытования музыки, в дальнейшем унаследованные исламским мистицизмом. Суфийская ритуальная музыка рассматривается в трудах Б. Бабаджанова, Е. Бертельса, А. Хисматулина,

К. Эрнста, И. Хокими, Дж. Дюринга, Л. Льюиссона и др. Но в них, как правило, описательная сторона главенствует над рассмотрением сущности музыкального начала в обрядах. К этой группе источников примыкают труды, посвященные исследованиям музыкальной символики (А. Лосев, С. Лангер, В. Алесенкова, В. Апрелева, Н. Кулагина, Т. Лазутина).

Что же касается воздействия суфизма на современную музыкальную культуру, здесь необходимо назвать работы М. Дрожжиной. Среди последних трудов, посвященных влиянию суфизма на композиторскую музыку, отметим исследования Л. Бородовской, анализирующей суфийскую тематику в творчестве композиторов Татарстана. Однако сама специфика функционирования суфизма в татарской культуре (речь идет о так называемом народном исламе²) обусловила специфичность подхода к проблеме. Автор показывает преломление существующих именно в Татарстане многообразных музыкальных традиций суфизма в форме народного ислама. Более близка проблематике настоящей работы статья З. Ахундовой-Дадашзаде, посвященная анализу трех сочинений азербайджанских композиторов.

В качестве **объекта** данного исследования выступают опусы Т. Шахиди, сопряженные с суфийской тематикой.

Предметом исследования являются задействованные композитором принципы и механизмы, обеспечивающие адекватное воплощение данной темы.

Материал исследования представлен следующими сочинениями Т. Шахиди: сюита для трех флейт «Разговор птиц» по одноименному сочинению Ф. Аттара, фантазия для кларнета и фортепиано «Притчи о скрытом смысле» по поэме Дж. Руми, поэма для чтеца и камерного ансамбля «Хафизнаме» на слова Х. Ширази, этюд-картина для фортепиано «Суфий и Будда», сюита для флейты и фортепиано «Речитативы Руми», поэма для хора и камерного ансамбля «Суть суфия» на стихи Дж. Руми и теле-балет «Рубаи Хайяма». Эти произведения наиболее показательны в плане отражения основ и принципов суфийской идеологии и эстетики. Материалом исследования также послужили многочисленные интервью композитора, данные автору настоящей диссертации.

Цель исследования – рассмотреть сочинения Т. Шахиди в аспекте претворения религиозно-философских и художественных особенностей суфийской концепции, учитывая при этом общие закономерности формирования специфического музыкально-сакрального поля в творчестве композиторов на постсоветском культурном пространстве.

Для этого были поставлены следующие **задачи**:

- рассмотреть суфийскую тему в контексте «нового сакрального пространства» композиторского творчества;

²Народный ислам – «синтез традиционных установок ислама с исконными для того или иного народа национальными традициями, обрядами и ритуалами. Народный ислам характерен для северо-кавказских и поволжских народов РФ». Более подробно об этом см.: Гогоберидзе Г. М. Исламский толковый словарь. – Ростов-на-Дону, «Феникс», 2009. – 266 с.

- представить собственную классификацию проявлений сакральности, позволяющую рассматривать сочинения, связанные как с другими мировыми религиями, так и с обобщенно-духовным содержанием;

- рассмотреть роль музыки в суфийских обрядах и особенности понимания скрытых смыслов суфийской поэзии с целью осознания влияния идей суфизма на композиторское творчество конца XX-начала XXI века;

- представить скрытые смыслы суфийской поэзии, сопряженные с принципом «зохир-ботин» («внешнее-внутреннее», «явное-скрытое») и отраженные в музыке Т. Шахида;

- с учетом выполненных изысканий рассмотреть тенденцию к воплощению образов носителей суфийской идеи в сочинениях Т. Шахида;

- на примере теле-балета «Рубаи Хайяма» продемонстрировать весь комплекс подходов к реализации суфийской темы.

Методология исследования. В работе задействован комплексный подход, опирающийся на концепцию «молодых национальных композиторских школ», сформированную в трудах М. Н. Дрожжиной. В ней разработаны проблемы становления многоголосного композиторского творчества европейского типа на основе монодийных традиций национальных культур. Данный подход был дополнен сочетанием историко-этнографического и эстетико-философского аспектов (А. Низомов, А. Аширов, Б. Пасилов, Х. Зиеев, С. Кириллина и др.) с характерными для исследования композиторского творчества приемами сравнительного и семантического анализа. С учетом музыкального билингвизма композитора-таджика, получившего образование в Московской консерватории (а в последнее десятилетие творящего за рубежом), методологическую основу данной работы составили, наряду с трудами о семантическом анализе (М. Арановский, Г. Орлов, В. Холопова, Л. Шаймухаметова и др.), выводы о суфийской семантике макамов, представленные в работе узбекского этномузыковеда О. Ибрагимова. Это позволяет реализовать в анализе музыкальных текстов характерную для исследования суфийской литературы (М. Махмадова, Ш. Мурадова, М. Рейснер, П. Йогананда, Ш. Суфиев) апелляцию к суфийской тайнописи. Данный подход ориентирован на понимание ведущего бинарного принципа суфизма «зохир-ботин» («внешнее-внутреннее»).

При этом, отмечая определенную роль новой риторической методологии, обозначаемой как неориторика (С. Дружинин) и позицию Д. Присяжнюка, рассматривающего риторизм как феномен, выходящий далеко за пределы барочной эпохи, автор отдает предпочтение подходам Л. Шаймухаметовой, рассматривающей музыку как средство общения, как особый вид речи, где наиболее значимые ее звукокомплексы кочуют из эпохи в эпоху, создавая семантические ситуации в виде мигрирующих интонационных формул.

Научная новизна исследования предопределена его целью и задачами:

- Впервые творчество таджикского композитора Толиба Шахида становится объектом масштабного музыковедческого исследования;

- впервые выявлено место суфийской темы в контексте тенденций «нового сакрального пространства» в постсоветском культурном периоде;

– впервые анализируется роль суфийской поэзии и значимость идей поэтов-суфиев в композиторском творчестве и в творческом наследии Т. Шахиди;

– впервые ключевые положения суфийской доктрины: идеологические принципы, ритуальная практика, поэтическая символика, значимость личностей суфийских святых и т. д. рассмотрены в аспекте их претворения в опусах Т. Шахиди;

– впервые раскрывается проявление суфийского бинарного принципа «зохир-ботин» («явное-скрытое») в композиторском творчестве на примере опусов Т. Шахиди.

Положения, выносимые на защиту:

1. Специфика творчества Т. Шахиди во многом обусловлена влиянием идей суфизма через органичную связь последнего с *Шашимакомом* – профессиональным жанром устной традиции в странах Востока.

2. Историко-культурный контекст и художественно-эстетические взгляды Т. Шахиди определяют содержание и особенности трактовки его опусов, сопряженных с суфизмом.

3. Концептуальное содержание суфийских сочинений Т. Шахиди целесообразно рассмотреть на основе метода семантического анализа текста и контекста, помогающего раскрыть особенности авторского стиля и мышления композитора.

4. Применимый в диссертации алгоритм семантического анализа на основе проявления суфийского бинарного принципа «зохир-ботин» («явное-скрытое», «внешнее-внутреннее») выявляют суть и содержания суфийских произведений композитора.

5. Исследование основ доктрины суфизма и суфийских текстов, реализуемых в опусах Т. Шахиди, способствует адекватному анализу структурно-семантических и жанровых параметров его сочинений.

Теоретическая и практическая значимость. Материалы и выводы диссертации могут способствовать дальнейшему развитию и разработке в музыковедении проблем «нового сакрального пространства» и, в частности, претворения в композиторском творчестве суфийской темы. Осмысление особенностей мышления Толиба Шахиди, позволяющее выявить глубинные и философские основы его композиторского метода, внесет определенный вклад в исследование проблематики, связанной с изучением композиторского творчества, сформированного во взаимодействии с восточными монодийными культурами.

Практическое применение полученных данных возможно в учебных курсах истории таджикской музыки, истории современной музыки, а также в курсах философии и эстетики.

Достоверность результатов исследования обеспечивается его методологической и теоретической обоснованностью, анализом структурно-смысловой организации музыкальных текстов сочинений Т. Шахиди, сопряженных с суфийской тематикой, а также привлечением в качестве аналитического материала высказываний композитора, любезно

предоставленных автору настоящей диссертации и сыгравших важную роль в формировании ее ключевых положений.

Ценность научных работ соискателя определяется применением комплексного подхода в изучении суфийских опусов Т. Шахида; разработкой принципов анализа-интерпретации суфийских сочинений композитора.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 4 «История музыки стран Востока», п. 6 «Этномузыкознание» (фольклористика), п. 8 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений»; п. 11 «Музыкальная семиотика» (включая музыкальную семантику как ее раздел, музыкальный текст); п. 27 «Духовная музыка» (история, теория, практика, деятели, стили, формы, жанры) паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Апробация диссертации. Положения работы неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Результаты исследования отражены в четырнадцати публикациях (из них четыре – в журналах, рецензируемых ВАК РФ), а также представлены в виде докладов на семи международных и семи всероссийских конференциях (среди них «Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий» – Новосибирск, НГУ, 2013, 2014; «Теоретические и практические проблемы изучения традиционной народной культуры» – Астана, 2016; «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» – Кемерово, 2018; «Искусство глазами молодых» – Красноярск, 2019; и др.) Исследование на тему «Образ и идеи Дж. Руми в творчестве таджикского композитора Толиба Шахида» было удостоено I места на XXIV Международном конкурсе научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (Москва, РАМ имени Гнесиных, 2014).

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, четырех Глав, Заключения, Списка литературы и семи Приложений, в которых представлены творческий путь Т. Шахида и полный список его сочинений, охарактеризованы основы суфийской доктрины, включая словарь суфийской тайнописи и терминов, а также приведен список ряда музыкальных произведений с сакральной тематикой, созданных в конце XX – начале XXI веков.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** аргументируется актуальность темы, освещена степень ее разработанности, определены объект и предмет, сформулированы цели и задачи, охарактеризованы методология, материал и источники исследования, представлены научная новизна, значимость исследования и структура работы.

Глава 1 «Суфийская тема в контексте тенденций «нового сакрального пространства» посвящена рассмотрению проявлений суфийской религиозной и художественной традиции в композиторском творчестве с учетом сложившихся представлений о «новой сакральности» (термин В. Мартынова). В разделе **1.1 «К проблеме изучения «новой сакральности» в творчестве композиторов постсоветской эпохи»** на основе существующих в отечественном музыковедении классификаций, связанных с изучением отображения христианской сакральности в творчестве композиторов России, представлена собственная дифференциация, позволяющая рассматривать сочинения, связанные как с другими мировыми религиями, так и с обобщено-духовным содержанием. В соответствии с разработанной классификацией, критерием которой избран уровень интенсивности взаимодействия авторской модели с религиозным каноном, опусы с суфийской тематикой Т. Шахиди отнесены ко второй (произведения, в основе которых лежат религиозно-ритуальные элементы, не предполагающие наличия священных текстов) и третьей (сочинения, содержащие обобщенно-сакральную идею – это могут быть образы святых людей, опусы, связанные с духовной поэзией и т.д.) группе нашей условной дифференциации.

В разделе **1.2 «Роль музыки в суфийских обрядах»** рассматривается значимость музыки в суфийской доктрине. В этом плане проанализированы два важных суфийских ритуала – *зикр* и *самоь*. Если в первом (*зикр*), нередко связанном с ритмическими движениями, а иногда даже и танцем, важна роль ритмического начала, то *самоь*, подразумевающий слушание музыки, а точнее – слушание всего «приятно звучащего» (в некоторых случаях, как в суфийском ордене Мавлавийя, завершаемое экстатическим вращением), предполагает отражение самих внутренних установок суфизма посредством музыки. В диссертации приведены разновидности суфийского обряда *зикр* и некоторые локальные особенности ритуала *самоь*. Также рассмотрен вопрос дозволенности *самоь*, волнующий исламских теологов и суфийских ученых со времен средневековья. Здесь подчеркивается, что в основе философской доктрины суфизма лежит способ познания Бога-Абсолюта, который происходит не путем разума, а сердцем. Отрицая возможность познания Бога рациональными средствами, суфии значительное внимание уделяют мистической интуиции, проявляющейся в форме озарения, экстаза. Наиболее эффективно это достигается именно путем музыки. Поэтому (в отличие от ортодоксального ислама) из всех искусств музыка занимает особое место в учении суфиев.

В третьем разделе данной главы (**1.3**), обозначенном как **«Скрытые смыслы суфийской поэзии»**, отмечается, что в средние века поэты-суфии, не имея возможности открыто распространять свое учение, для передачи мысли следующим поколениям пользовались словесным шифром и языком метафор. Обращаясь к аллегоричности, они применяли поэзию для организации завуалированных текстов, обладающих ярким эмоциональным и мистическим влиянием. Непосвященными эти стихи воспринимались как любовные и гедонистические. На деле же они были наполнены сакральным смыслом. Для понимания сути содержания суфийской поэзии необходимо хорошо знать

символику и значение суфийских метафор, а также учесть суфийскую бинарную концепцию «зохир-ботин» («внешнее-внутреннее», «явное-скрытое»). Аллегоричность, иносказания, метафоры, присущие суфийским мистическим текстам (в первую очередь – поэтическим), воплощенные в суфийском принципе «зохир-ботин» («явное-скрытое»), послужили ключом к пониманию концепций сочинений Т. Шахиди.

Анализ роли музыки в суфийских обрядах и характеристика скрытых смыслов суфийской поэзии дает возможность проследить воздействие идей суфизма на композиторское творчество XX – начала XXI века в разделе **1.4 «Суфийская тема в композиторском творчестве»**. Анализ «суфийских» опусов западноевропейских, отечественных и восточных композиторов показал, что их условно можно разделить на две неравные группы: многочисленные сочинения с вокальным компонентом, основанным на суфийской поэзии и (гораздо более редкие) вдохновленные эстетикой, философией суфизма и ритуальной практикой суфиев. В произведениях первой группы поэзия суфиев часто понимается буквально, воплощаются ее «внешние» (*зохир*) смыслы, без учета символичности и аллегорий. Как правило, музыка в большинстве случаев играет лишь аккомпанирующую роль. Однако существуют и сочинения, раскрывающие внутренний (*ботин*) смысл суфийской поэзии (три песенных цикла «Из Омара Хайяма», вокальный цикл «Пять газелей Хафиза» Г. Бантока; третья Симфония «Песнь о ночи», «Любовные песни Хафиза» К. Шимановского; кантата «Рубайят» С. Губайдуллиной, кантата «Рубайят» Ю. Юкечева, «Притчи» для хора А. Вареласа, Концерт для тенора альтино, мужского хора и камерного оркестра «Зикр Аль-Хакк» М. Бафоева и др.). В последние десятилетия получила распространение идея воспроизведения атмосферы суфийских обрядов. Это балет-модерн «Танец Руми» в постановке Мориса Бежара на музыку турецкого композитора Кудси Эргюнура, опус «Аль-Зикр» современного таджикского композитора А. Латифзаде, «Суфийский танец» и «Танец Руми» Т. Шахиди, симфония «Вращение в центре» американского композитора Ф. Шрёдера и др.

В ряде музыкальных опусов суфийская идея отождествляется с самим ее носителем, где образ суфия предельно обобщен. Эти сочинения выражают обобщенно-сакральное содержание (симфоническая поэма «Дервиш» М. Шамсутдиновой, пьеса для фортепиано «Дервиш» В. Ребикова, романс «Дервиш» Ф. Ализаде, симфоническое действо «Книга дервиша» А. Латифзаде, этюд-картина «Суфий и Будда» Т. Шахиди и т.д.). Таким образом, суфийская тема является одним из проявлений новой сакральности в композиторском творчестве, как на постсоветском пространстве, так и в мировом масштабе.

В Главе 2 «Скрытые смыслы суфийской поэзии в сочинениях Толиба Шахиди» анализируются опусы композитора, в которых особенно ярко и убедительно проявлены скрытые смыслы суфийской поэзии и ее символика. В разделе 2.1 «Символика в музыке и суфийский принцип «зохир-ботин» символ рассматривается как ретранслятор композиторской идеи. В процессе осмысления символа в качестве связующего звена в русле религиозного сознания, культуры и искусства, приводятся различные его интерпретации.

Отметив, что символика в суфизме господствовала не только в поэтическом, музыкальном, танцевальном искусстве, но проникла и в сферу архитектуры, живописи, каллиграфии, автор подчеркивает: символ оказывал существенное влияние на идейно-содержательную сторону произведения суфиев и на саму его ткань, структуру. При этом ведущий бинарный суфийский принцип «*зохир и ботин*» («явное и скрытое», «внешнее и внутреннее»), пронизывающий все сферы исламского мистицизма, служит ключом к раскрытию сути и символики сочинений суфийских авторов.

Учитывая присущую категории символа внутреннюю дифференциацию, по сей день не получившую общепринятой трактовки и в научной литературе представленную вариантами, обусловленными контекстом, автор предлагает возникшие в ходе предпринятого анализа следующие нюансы в воплощении суфийской символики: символ-знак, символ-эмблема, символ-образ, символическая метафора и символическая аллегория. Их совокупность наглядно демонстрирует доминирующее начало символической образности в суфийской культуре.

Раздел **2.2 «Символика суфийской поэзии в сюите для трех флейт «Разговор птиц» (2007)** посвящен анализу сюиты по одноименной поэме суфийского поэта Ф. Аттара (род. 1119)³. Отражению внутреннего (*ботин*) уровня поэтического произведения способствовали: знание суфийской символики, реализованное в тембровых решениях и числовых пропорциях сюиты; умение продемонстрировать средствами инструментальной музыки моменты духовного просветления и взлета; наличие ассоциаций с суфийской беседой (*сухбат*) нацеленной на постижение истины (*хакикат*), переданных в полифонических эпизодах.

С помощью толкования суфийских метафор и аллегорий, выявления соотношений поэтического и понятийного планов поэмы Ф. Аттара с музыкальным и понятийным планом сюиты Т. Шахиди, в диссертации показана ассоциативная связь трех флейт (флейта в суфизме является воплощением человеческой души, стремящейся к Богу)⁴ с образами тридцати птиц, и, одновременно, царя птиц – Симурга: пятичастная сюита предстает как суфийский *тарикат*, путь суфиев к Абсолюту, подразумевающий пять *макамов* – стоянок на этом пути, финальное восходящее совместное глissандо трех флейт олицетворяет познание Истины. Философская концепция поэмы, реализованная в диалогах птиц, естественным образом обусловила широкое использование полифонических приемов: имитации, фугато (начало первой части), канон (средняя часть и конец первой части), контрастную полифонию в недрах

³ В поэме в поэтической, аллегорической форме излагается суфийская концепция богопознания, рассказывающая о поиске тридцатью птицами своего божественного царя Симурга. В конце мистического пути птицы увидели Симурга и поняли, что они сами и есть Симург, каждая в отдельности и все вместе.

⁴ О значении флейты в суфийской доктрине свидетельствует и тот факт, что Ф. Аттар в данной поэме отмечает: «мелодия звучащая на флейте, исполняется ради богопознания».

горизонтального подвижного контрапункта (вторая часть, средний раздел третьей части). Все приведенные выше приемы можно назвать знаками-индексами (картинно-изобразительные по В. Холоповой), если учесть лишь «явную» (*зохир*) сторону сочинения. Ознакомившись с поэмой Аттара, во всех этих птичьих гомонах, диалогах можно услышать скрытый (*ботин*), глубинный пласт флейтовой сюиты Т. Шахиди. Этот диалогический пласт уподобляется суфийским беседам – *сухбат*, возникшим между духовным наставником (в поэме Аттара – это птица Удод) и *мюридами*-учениками (птицы других пород), нуждающимися в наставлениях на пути поиска смысла жизни. Само развитие музыкального материала уподоблено пути (*тарикат*) становления суфия (так в развитии изначального мелодического построения главной темы первой части отчётливо прослеживается действие макомного метода, обусловленного суфийской «идеей совершенного человека»), когда интонационное зерно отождествляется с путником, тогда как дальнейшее развитие символизирует путь – *тарикат*, постепенное восхождение суфия по ступеням совершенствования.

В разделе 2.3 «Поэтика Дж. Руми в фантазии для кларнета и фортепиано «Притчи о скрытом смысле» представлено сочинение по одноименной поэме поэта-суфия Джалолиддина Руми (1207–1273), чья «*Маснави маънави*» («Притчи о скрытом смысле») была задумана как руководство для членов суфийского ордена Мавлавийя и стала для поэзии Востока «Кораном на персидском языке⁵» (А. Джами). Предварительный анализ всего корпуса притч поэмы позволил подразделить их на две масштабные группы, по-разному передающие глубокий дидактический смысл: во-первых, ***серьезные, мистико-философские***; во-вторых, не менее глубокие по смыслу, но при этом ***связанные с традициями народного юмора*** (оболочка сатиры и юмора помогала поэту избегать политических обвинений и обеспечивала правильное понимание смысла). Многообразие источников, разнохарактерность притч и рассказов поэмы обусловили жанровую основу сочинения Т. Шахиди: это фантазия с чертами сюитности и признаками цепной формы. Сюитность, просматривающаяся в развитии материала фантазии, позволяет композитору упорядочить образное содержание в соответствии с обозначенными нами группами. При этом возникает новый уровень формы, где крайние разделы выполняют функции вступления и заключения (присутствующие и в *маснави* Дж. Руми), а два средних раскрывают содержание основных образов поэмы. Таким образом, в разделах, ориентированных на мистико-философскую образность фантазии, представлены принципы развития, характерные для *Шаашмакома* – профессиональной музыки устной традиции, демонстрирующей непосредственную связь с суфийской семантикой: преобладание опевания устоев вокруг центрального

⁵ В рамках своей поэмы Дж. Руми 760 раз цитирует *аяты* из Корана, нередко переводя их на персидский язык, и в качестве примеров приводит 703 *хадиса* (предания Пророка Мухаммеда). Аллегорически толкуя свои стихи, поэт для подкрепления собственных мыслей использует *хадисы*. Следовательно, Дж. Руми раскрывает перед читателями тайный смысл отдельных *аятов* Корана и легенд о Пророке.

мелодического зерна, применение различных ритмоформул-*усулей* (Вступление, III, IV разделы).

Тонко чувствуя присутствие народной основы в юморе Дж. Руми, в единственном разделе, отражающем содержание народно-юмористических притч Дж. Руми (второй раздел), композитор задействовал элементы таджикского (памирского) музыкального фольклора. Ориентируясь на сатиру как стратегию в передаче духовных ценностей, во втором разделе фантазии Т. Шахиди воплотил эти сатирические притчи путем применения приемов соответствующей музыкальной стилистики – создавая эффект «несерьезности в серьезном», зачастую разрушая мелодизацию ткани и применяя дробную фразировку. В результате возникает особый принцип построения музыкально-художественного образа, связанный со смещением в привычной структуре ожиданий, с возникновением двуплановости, двойной точки зрения. В ходе развития мелодического движения постоянно совершается прерывание «мелодической идиллии» (через контраст регистров, неожиданные фактурные переходы, внезапное акцентирование «случайных» звуков и т. д.).

В работе подчеркивается наличие структурных параллелей с поэтическим источником (а именно – наличие вступительного раздела «Песня свирели»⁶ у Руми и соло кларнета в фантазии Т. Шахиди), а знание сути (*ботин*) содержания поэтического источника, приводит к адекватной композиторской интерпретации. Подобное знание и понимание позволяет осознавать действие суфийского принципа «*зохир-ботин*» («явное-скрытое»), призванного зафиксировать характерный для суфиев взгляд на природу вещей – их внешний, доступный всем и внутренний, адресованный посвященным смыслы.

В разделе **2.4 «Хафиз в поэме «Хафизнаме» сквозь призму закономерностей таджикской традиционной классики»** представлена поэма «Хафизнаме» (дословно – «Книга Хафиза») для камерного оркестра, фортепиано и чтеца (1994). В произведении органично сплетены две линии: создание образа суфийского поэта Хафиза Ширази (1325–1390) и его реализация через проникновение в скрытые смыслы поэзии (шесть газелей Хафиза, излагаемых чтецом на персидском языке, звучат на протяжении всего опуса – как на фоне музыки, так и в качестве связующего звена между частями поэмы). По словам композитора, «поэма Хафизнаме – это стилизация старинной таджикской музыки, в частности и старинных мугамных интонаций». Здесь нет цитирования, но задействованы принципы макомного тематизма: организация мотивов малого объема, состоящих из сочетаний двух-трех ступеней лада, воплощенных в однотипных формах опевания; склонность к формированию на этой минимальной основе длинных построений импровизационного толка с

⁶ Во многих переводах обозначается как «Песнь флейты». В ней рассказывается о горькой судьбе музыкального инструмента *най* (флейта), разлученного со своим стволом. Необходимо подчеркнуть, что данный деревянно-духовой инструмент на Востоке изготавливается из настоящего дерева. В соответствии с суфийской символикой, под флейтой поэт подразумевает души людей, суфиев, разлученных со своим истоком – Творцом, Богом.

применением частных повторов, вариантных образований, насыщенных многочисленными секвентными перемещениями. Для передачи духа старинной восточной музыки композитор обильно использовал и ритмическую составляющую. Взаимосвязь ритмоформул (*усули*) системы *макамат* с принципами арабского стихосложения *аруз* породила разнообразие ритмических единиц. Т. Шахиди щедро прибегает к их использованию в рамках данного опуса, где большинство *усулей* идентичны *усулям* из цикла *Шашмаком*, зафиксированного в нотной записи маститыми мастерами таджикского *Шашмакома* Ф. Шахобовым, Б. Файзуллоевым, Ш. Сохибовым в 1947 году⁷.

В диссертации отмечается: понимание композитором специфики газелей Хафиза (это так называемые *газали пароканда* – дезинтегрированная газель⁸, в отличие от традиционной *газали мусалсал* – единая газель), с характерным для них «пучком» тем, предопределило сюитность в формообразовании, позволяющую представить обозначенную многотемность, не выходя за пределы интонационного единства, обусловленного закономерностями макомного развития.

Глава 3 экспонирует «**Образы носителей суфийской идеи в произведениях Толиба Шахиди**», обозначая усилившуюся к концу XX столетия тенденцию отражения в композиторских опусах творчества, идей и образов суфиев. В разделе 3.1 «**Суфийская идея и ее воплощение в образах святых**» предварительно охарактеризована роль культа святых людей (*аулия, валайя*) в практике исламского мистицизма. В отличие от официального ислама, отвергающего практику поклонения *шейхам* (суфийский учитель, наставник, поэт), адепты суфийских братств почитают наиболее известных религиозных авторитетов, именуя их святыми. Носителями идей были не только суфийские шейхи, поэты, но и странствующие суфии-дервиши. Именно они, зачастую ведя отшельнический образ жизни, в своих странствиях проповедовали сакральные знания. Музыкальные композиции, в которых представлен образ суфийского святого или дервиша, нередко выражают обобщенно-сакральное содержание эстетики суфизма.

В связи с этим охарактеризованы два типа суфийской святости, получивших отражение в композиторском творчестве. К первому относится безымянное дервишество, представленное через обобщенные образы (пьеса для фортепиано «Дервиш» В. Ребикова (1910), триада сольных пьес «Персидские врачующие дервиши», «Восходящие на небеса лунные дервиши», «Спускающиеся с небес лунные дервиши» Т. Райли (1970), симфония «Дервиш» Р. Гасановой (1992), симфоническое произведение «Книга дервиша» А. Латифзаде (2000), септет «Дервиш» Ф. Ализаде (2000), симфоническая поэма «Дервиш» М. Шамсутдиновой (2005), пьеса для кларнета и фортепиано «Дервиш» С. Абдинурова (2014)). Ко второму – образы поэтов-суфиев (сюита «Речитативы

⁷ Файзуллоев Б., Сохибов Ш., Шахобов Ф. Шашмаком. – Душанбе: Адиб. – 2011. – 664 с.

⁸ Дезинтегрированная газель – это стихотворение, где все бейты-двустушия не сопряжены логически, но связаны весьма тонкой ассоциативной связью.

Руми» для флейты и фортепиано Толиба Шахиди (1981), его же теле-балет «Рубаи Хайяма» (1981), поэма «Хафизнаме» Т. Шахиди (1994), балет-модерн «Танец Руми» К. Эргюнура (2005, хореография М. Бежара), пьеса «Танец Руми» для скрипки и фортепиано Т. Шахиди (2007)).

Примером воплощения первого типа образности может служить этюд-картина Т. Шахиди «Суфий и Будда», рассмотренный в разделе **3.2 «Этюд-картина «Суфий и Будда» как проявление обобщенно-сакрального содержания»**. Здесь композитор представил сакральное содержание беседы двух мудрецов. «Суфий и Будда» (2002) – первое произведение Т. Шахиди, в котором суфийская тематика явлена открыто, во всей ее полноте, начиная с названия. Здесь присутствует взгляд современного художника на проблему сходства и различия двух религий, причем этот взгляд не претендует на объективность или окончательность. Приведенные в диссертации сведения о различиях в представлениях о смысле жизни в суфизме и буддизме, обозначают вектор диалога между двумя мудрецами. Таким образом, концептуальный, композиционный и языковой планы этюда-картины «Суфий и Будда» всецело определяются логикой процесса общения двух мудрецов: при общности нравственно этических норм – разные смыслы бытия. Медитативность здесь (как ведущая сфера содержания) породила комплекс выразительных средств и приемов, воздействующих на слушателя на интуитивно-бессознательном уровне.

В драматургии сочинения задействованы принципы, направленные на отражение единства и различий во взглядах представителей двух конфессий. Объединяющим началом выступает первый раздел, с его музыкальным арсеналом, предназначенным для передачи медитативности, характерным для воплощения единомыслия во взглядах. Важную роль играет минималистский прием с использованием паттернов. В то же время каждый участник беседы обладает и собственной интонационной сферой, проявляющейся в моменты острой дискуссии: пентатоника в характеристике Будды и тритоновые аккорды как символ вопросов, задаваемых суфием: «возможна ли жизнь вне стремления к Создателю?»

В разделе **3.3 «Поэма «Суть суфия» как открытая декларация основополагающей идеи суфизма»** рассматривается небольшая одночастная поэма Т. Шахиди «Суть суфия» для хора и камерного ансамбля (в составе ударных инструментов, скрипки и фортепиано) сочиненная в 2013 году. Это один из редких примеров в творчестве композитора, в котором суфийская поэзия представлена не опосредованно, инструментальными средствами, но сохранила свое вербальное начало. Кроме того, в данном сочинении отсутствует тайнопись. Здесь открыто декларируется основополагающая идея – слияние суфия с Богом, что объявлено в поэтическом первоисточнике. В основу поэмы легла газель суфийского поэта Джалолиддина Руми – «О те, кто взыскуют Бога», суть ее заключается в провозглашении основного постулата доктрины суфизма – совершенный человек, познавший себя и в самозабвении слившийся с миром – равен Богу.

Основным носителем замысла выступает хор. При всей экспрессивности звучания (начальное sforцандо диссонирующего аккорда фортепиано, последующие глиссандо *чаймса*, тревожная остиная репетиция пиццикато скрипки, явно ассоциирующаяся с *усулем* – ударной ритмоформулой в традиционном искусстве), партитура инструментальной партии фактурно не перегружена, последняя уплотняется лишь в начале и в финале поэмы, подчеркивая значимость поэтического начала. Подобный минимализм мелодической составляющей неслучаен, ведь суть природы суфия и образа его жизни заключается в предельном самоограничении, нацеленном на слияние с Создателем. В анализируемом сочинении образ суфия представлен с максимальным приближением к поэтическому замыслу Джалолиддина Руми. Этому способствуют услышанная композитором и воплощенная в музыке недвусмысленность и лапидарность самого поэтического текста. Несмотря на лаконичность партитуры, экспрессивная «громкая» подача поэтического текста обусловлена призывным характером самой газели Дж. Руми. Не случайно в переводах данной газели многие ее переводчики, подчеркивая значимость слов поэта, в конце строк ставят восклицательный знак. Продолжая эту традицию, композитор выбрал для своей хоровой поэмы такой же тип подачи, а именно – выразительно-эмоциональный.

Раздел 3.4 «Роль суфийской ритуальности в претворении образа Дж. Руми». Суфийский святой, средневековый поэт, основатель братства Мавлавийя – Джалолиддин Руми представлен здесь сквозь призму восприятия современного композитора. В сюите для флейты и фортепиано «Речитативы Руми» (1981) его образ воплощен с помощью скрытой ритуальности. Именно мавлавитский ритуал *самоь*, в котором идеи поэта реализованы во всей полноте, позволяет раскрыть многогранность образа. Уже из названия инструментальной сюиты «Речитативы Руми» очевидно: речь идёт об изложении невербальными средствами речи, мышления и мировоззрения поэта. Отсюда и воплощение программного замысла в двух сферах: 1. Сфера условно речевая (I, III, V части); 2. Сфера танцевальная (II, IV). В первом случае Дж. Руми предстает как говорящий, мыслящий мудрец, во втором – это танцующий суфий, участник ритуала *самоь*. В рамках обозначенного замысла Голиб Шахиди показал богатые возможности семантики суфийского ритуала на концептуальном, структурном и семантическом уровнях.

Танцевальные части (II и IV) в своем изложении отличаются от «речевых» частей (I, III и V) по многим параметрам. Отсюда возникает мелодика двух типов: вокально-декламационная («речевые» части) и инструментальная (танцевальные части). Большинство интонационных оборотов не только имеют универсальное значение, но и вписываются в суфийскую семантику, обусловленную непосредственной связью суфизма с семантикой *Шаимакома* – профессионального музыкального жанра устной традиции народов Востока. В ходе анализа были выявлены значимые интонационные комплексы, наделённые семантикой и формирующие облик сочинения, сакральное пространство которого создаётся композитором по ассоциативному ряду. Они

нацелены на воспроизведение инструментальными средствами речи и ритуальной пластики. В формировании эффекта размеренного движения речи Т. Шахиди применил множественные неторопливые секунды, создающие ощущение устремленности, растворяющейся во времени. В музыкальной семантике за нисходящей секундой издавна закрепилось значение тоски и томления. Их превалирование в сюите согласуется с суфийским утверждением: душа суфия всегда остаётся тоскующей по своей Возлюбленной (напомним, для суфия «Возлюбленная» есть Бог).

Другая сторона облика Дж. Руми (его трепетное отношение к музыке и ритуальному танцу) реализована во второй и четвертой частях сюиты – через воссоздание атмосферы ритуального действия-пляса. Передача двигательного-символического типа содержания связана с комплексом пластических элементов музыкальной ткани. Данный комплекс включает в себя разнообразные ритмоинтонационные элементы церемониального движения (шага, бега, прыжка, кружения). Для показа момента вращения композитор использует интонации пластической этимологии – мелодику с восходящим развитием и спуском к первоначальному тону, тем самым создавая эффект вращения.

В области структуры также наблюдается сходство сочинения Т. Шахиди с принципами *макома*, представляющего собой сюитность с чередованием вокальных и танцевальных частей. Пять частей сюиты – это своего рода суфийские *макамы* – стоянки человеческого духа, стремящегося к Абсолюту. На концептуальном уровне прослеживается действие макомного метода, обусловленного суфийской «идеей совершенного человека», когда интонационное зерно отождествляется (см. изыскания О. Ибрагимова⁹) с путником, тогда как дальнейшее развитие символизирует путь – *тарикат*, постепенное восхождение суфия по ступеням совершенствования (I часть).

Сам выбор инструментального состава сюиты неслучаен. В полном соответствии с суфийской символикой, живая и трепетная речь души, устремленной к Всевышнему (а через это и к самопознанию), поручена флейте¹⁰. Таким образом, понимание композитором глубинных, внутренних (*ботин*) принципов суфийского ритуала *самоъ*, отражающих мысли и позиции великого Дж. Руми способствовали объективизации образа поэта-суфия нашим современником.

Глава 4. «Теле-балет «Рубаи Хайяма» – пример комплексного подхода к реализации суфийской темы» (1980) является своеобразным суммирующим итогом исследования, поскольку содержит в себе фактически все задействованные ранее уровни взаимодействия с суфийской тематикой: экспонирования образа-носителя суфийских идей – поэта Омара Хайяма, подключение суфийской поэзии (*рубайи* О. Хайяма), использование цветной

⁹Ибрагимов О. Семантика макомов: автореф. ... докт. иск. – Ташкент, 1998. – 47 с.

¹⁰Попутно отметим, что подобная семантика инструмента не является исключительно прерогативой суфизма.

символики суфизма, применения суфийского бинарного принципа «зохир-ботин» служит ключом к раскрытию идеи сочинения.

Раздел **4.1 «Теле-балет как современный синтетический жанр»** посвящен новаторской тенденции двадцатого столетия в музыкальном искусстве – появлению таких жанров как телевизионная опера (теле-опера) и телевизионный балет (теле-балет). В диссертации подчеркивается, что синтез особенностей балета и оперы с принципами киноискусства расширяет горизонты и возможности обозначенных жанров, конкретизирует эти возможности. Так, в рамках телевидения вероятность передачи драматических моментов расширяется за счет использования мимических средств и актерской игры через применение их в стоп кадре, рапидную съемку, приемы крупного плана, замедленную, ускоренную и комбинированную съемку (Е. Белова). Таким образом, экранный музыкальный театр (термин С. Севастьяновой), возникает как совокупная система на пересечении понятий «театр – музыка – кинематограф». В диссертации детально описаны истоки телевизионного балета и наиболее значимые черты данного жанра: стремление к камерности спектакля и ограничение массовых сцен (Ф. Мусаева); значимость роли режиссуры и создание новой профессии режиссера телевизионного оперного и балетного спектакля; существенное повышение значения актерской игры (Е. Ногайбаева-Брайтмэн); возрастание роли эмоциональной и психологической жизни героев, зачастую переданных путем «крупного плана» в естественной временной протяженности и развитии; перемещение кульминационной зоны с массовых сцен на психо-лирическую сцену одного или двух героев; единство творческого процесса всех участников интерпретаторской цепи (С. Лысенко) и т. д.

В разделе **4.2 «Общая характеристика теле-балета «Рубаи Хайяма» Толиба Шахида»** (1980) приводится история, контекст и условия создания теле-балета «Рубаи Хайяма», ставшего для таджикского кинематографа ярким и неповторимым (в силу ряда причин)¹¹ новшеством. Стержнем символического сюжета, лежащего в основе теле-балета, стал образ философа и суфийского поэта Омара Хайяма, ведущего диалог с воображаемой Музой-Ситорой (она предстает как образ суфийской Возлюбленной) о различных вопросах бытия, о добре и зле и вступающего в бой с темными силами (образ Смерти). Уже во вступлении заложена главная идея балета – борьба материи и духа, показанная через противопоставление звуковых символов-эмблем – Разрушения и Любви, предваряющих последующее появление персонажей, аналогичных символов-образов – Смерти и Музы. Излагается антитеза: оstinатный «мотив-биение» Смерти (с лейт-тембром *темпл блока*) и краткий лейтмотив любви – мягко звучащий восходящий трихорд, в верхних регистрах флейты и металлофона.

¹¹ Над созданием теле-балета «Рубаи Хайяма» работали видные деятели культуры Таджикистана и СССР: режиссер Е. Кимягарова-Пашкевич, балетмейстер С. Азаматова, либреттист В. Чайковский. Главные роли исполнили В. Тедеев, Т. Файзиев и знаменитая таджикская балерина Малика Сабирова, станцевавшая здесь свою последнюю, «лебединую песню».

Комплексный анализ балета выполнен по следующим параметрам: *аудиальный* (музыкальный), *визуальный* (сценографический), *кинестетический* (хореографический и сценический) и *вербальный* ряды. Универсальный суфийский бинарный принцип «*зохир-ботин*» («явное-скрытое») проявлен во всех компонентах и раскрывает особенности драматургического конфликта произведения. Так, в сценарной драматургии балета он наиболее ярко обнаруживает себя в сопоставлении двух полярно противоположных миров – реального и воображаемого, которые также имеют различные музыкально-стилистические параметры. В аудиальном ряде реальный, внешний (*зохир*) мир обрисован контрастом между динамикой, помпезностью светской дворцовой жизни («Танец воинов». «Шествие вельмож») и звуковым образом Хайяма-наблюдателя, не танцующего, но мыслящего («Молитва Хайяма»). Исходя из образно-художественного смысла музыки и хореографических целей по осуществлению данного содержания, балетмейстер определяет приоритеты. Если ядро хореографического решения коллективных дворцовых танцев составляют разнообразные вращения и скачки: *фуэте* (*fouetté*), *жете* (*le jete*), двойной и тройной *со де баск* (*saut de basque*), прыжок с одной ноги на другую (*petit pas emboite sauté*), вереница прыжков с поворотами на высоте (*jete en tournant*), то в эпизоде с молитвой поэта особый акцент ставится не на танце, а на жестикуляции. Таким образом, внутренняя инерция напряжения мелодической линии определяет пружину пластического движения.

Присутствие Хайяма-мыслителя не ограничено миром реальным, так как взору поэта доступен скрытый мир. В воображаемом мире, скрытом (*ботин*) музыкальная характеристика Хайяма напротив приобретает черты лирико-танцевальные. Он экспонирован в дуэтах с Музой и в трио, где поэт борется со Смертью. Первый дуэт Хайяма с Музой-Ситорой наполнен кокетливостью ее интонаций, которые в хореографическом решении передаются путем особых игривых движений шеи, рук и ног балерины. Простая мелодия номера, опирающаяся на попевки таджикского мелоса, в варьированном виде звучит у разных инструментов оркестра, где вариантно-вариационное развитие фольклорного мотива постепенно обогащает оркестровую палитру.

Еще одним символом-образом в теле-балете «Рубаи Хайяма» является Смерть, выполняющая роль посредника между видимым и невидимым мирами. В соответствии с суфийским принципом «*зохир-ботин*», образ Смерти показан в двух планах – внешнем и внутреннем. Во внешнем – он действенный, охарактеризован через танец-соло, дуэт, трио. Для реализации музыкального образа Смерти и темных сил композитор использовал медно-духовые инструменты в сочетании с ударной группой. На фоне оstinатного ритма литавр звучит многократно повторенный хроматический нисходящий лейтмотив «темных сил» в нижнем регистре труб и тромбонов. Громкий и одинаково резко звучащий лейтмотив «темных сил» в контрапунктическом соединении с мотивом Смерти (*темпл блоки*), символизируют постоянство зла и господство Смерти в материальном мире. В скрытом плане (сфера *ботин*) образ экспонируется прямо противоположно – как статичный, наблюдающий персонаж. Этим

подчёркивается: Смерть властна только в реальном мире, в запредельном она бессильна (в отличие от поэта, напротив, обретающего динамику танца только в мире скрытом).

В драматургии значимую роль играет вербальный ряд, где шестнадцать звучащих четверостиший (*рубай*) Хайяма помогают раскрыть суть происходящего, донести идеи аудиального и сценографического рядов.

В последнем разделе **4.3** выявлена «**Роль символов в формировании суфийской идеи балета**». Сюжетная многослойность балета (реальная и иллюзорная его части) предопределила насыщенность символами. Сами образы героев балета символичны: поэт предстает как носитель добра, Муза – источник жизни и любви, Смерть – разрушитель всего сущего. В их характеристике важную роль сыграла цветовая символика (Омар Хайям представлен в белом одеянии (белая одежда суфиев – *хирка*, является доказательством суфийской принадлежности для *шейхов* и *мюридов*), Смерть – в черном (смысл черного цвета в народе всегда трактовался как знак зла, бедствия и траура), а в образе Музы мелькают светлые тона – белый, розовый и голубой). Для характеристики главных героев использована не только цветовая символика, но и атрибутивно-предметные знаки суфийской традиции. О знакомстве создателей балета с суфийской символикой свидетельствует широкое использование образов кувшина, чашки вина, виноградника, огня. Опираясь на суфийскую символику, можно утверждать: в теле-балете «Рубай Хайяма» образ кувшина олицетворяет человеческую жизнь, слепленную Небесным Гончаром. Чаша вина выступает как знак упоения Божественной любовью, открытие Истины, источник богопознания, переносящий Хайяма в запредельный мир, где происходит трансформация его образа от статичного к действенному, вовлечённому в танцевальную стихию. Лейт-символ Смерти – огонь, сопровождающий образ Смерти и темных сил в визуальном ряде балета, олицетворяет разрушение, конец человеческой жизни, В передаче этих лейт-символов особую роль играют операторские приемы: стоп-кадр, прием крупного плана, замедленная съемка (рапид) и т. д.

Таким образом, теле-балет «Рубай Хайяма» является примером комплексного подхода к реализации суфийской темы по следующим параметрам:

- 1) обращение к образу носителя суфийских идей – поэта Омара Хайяма;
- 2) раскрытие в сюжетной драматургии одной из главных особенностей суфийской поэзии – диалога поэта с Абсолютом;
- 3) использование суфийского бинарного принципа «*зохир-ботин*» во всех компонентах;
- 4) применение символики цвета и атрибутивно-предметных знаков суфийской традиции;
- 5) присутствие *рубай* О. Хайяма в вербальном ряде – как пример суфийской поэзии.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги и намечаются перспективы исследования. Выполненная систематизация проявлений сакральности в композиторской музыке позволила рассматривать сочинения Т. Шахиди в контексте «нового сакрального пространства» композиторского творчества.

В соответствии с разработанной классификацией, критерием которой стал уровень интенсивности взаимодействия авторской модели с религиозными канонами, сочинения Т. Шахиди отнесены ко второй и третьей группе нашей условной дифференциации. Это сочинения, в основе которых лежат религиозно-ритуальные элементы, не предполагающие наличия священных текстов и содержащие обобщенно-сакральную идею (образы святых людей, опусы, связанные с духовной поэзией).

Представления о значимости музыки в суфийских обрядах и особенностях понимания смысловых аспектов суфийской поэзии способствовали осознанию влияния идей суфизма на опусы композитора. Отмечается ключевая роль ведущего суфийского бинарного принципа «*зохир и ботин*» («явное и скрытое») в понимании заложенных в тайнописи поэтических текстов и претворенных в данных опусах идей.

Анализ всего корпуса сочинений, сопряженных с обозначенными идеями, показал: в претворении суфийской темы Т. Шахиди (в отличие от преобладающих в композиторском творчестве тенденций) отдает предпочтение невербальному началу, распространяя его и на прочтение поэтических опусов, реализуя эту тему преимущественно в камерно-инструментальном жанре. Часть сочинений связана с образами поэтов-суфиев, их поэзией. Другая – апеллирует к суфийской духовности, представленной в более абстрактном ракурсе, что обозначено уже в названиях произведений.

В отдельных случаях образ поэта формируется не только музыкально-выразительными средствами, но и при участии поэтического начала (теле-балет «Рубаи Хайяма» и поэма «Хафизнаме», где введена функция чтеца). Единственным опусом, где в полном соответствии с текстом Дж. Руми, вне всякой тайнописи, открыто декларируется основополагающая идея суфизма – слияние с Богом, является поэма «Суть суфия».

Предварительно выполненный анализ основ и идей суфизма, позволивший выявить значимость роли музыки в суфийских обрядах *зикр* и *самоъ*, показал, что образ поэта-суфия Джалолиддина Руми, основателя суфийского братства Мавлавийя, воплощенный в сюите для флейты и фортепиано «Речитативы Руми» передан с помощью особенностей ритуала *самоъ*.

Отметим также использование композитором тембровой символики суфизма (ведущая роль деревянно-духовых, передающих звучание флейты/свириели, суфийского символа души, устремленной к Богу), цветовой и понятийной символики (в теле-балете «Рубаи Хайяма»).

Необходимо подчеркнуть, что в рассмотренных сочинениях Т. Шахиди наблюдается опосредованное использование традиций таджикской музыки. С одной стороны, это претворение элементов фольклора (сюита «Разговор птиц», теле-балет «Рубаи Хайяма»), с другой – профессионального устного музыкального творчества, представленного циклом *Шаимак*, поскольку существует глубокая связь основ доктрины суфизма с особенностями данного цикла. В опусах, испытавших воздействие принципов *макома*, прослеживается общая тенденция: интонационное зерно (первый микромотив) отождествляется с

путником и дальнейшее развитие символизирует путь (*тарикат*), то есть отмеченное исследователями *макамата* постепенное восхождение суфия по ступеням совершенствования. Влияние сопряженных со спецификой *Шаашмакома* традиций проявляется также в преобладании циклических форм (сюита «Речитативы Руми», поэма «Хафизнаме», сюита «Разговор птиц», фантазия «Притчи о скрытом смысле»), в обильном использовании различных ритмоформул (*усули*), приемов *нола* (опевание), главенство вариантно-вариационного развертывания мелодического материала и т. д. Таким образом, связь с суфийской традицией выявляется на всех уровнях: концептуальном, структурном, языковом.

Обнаруженное в процессе исследования наличие западно-восточных параллелей объясняется не только билингвизмом композитора, но и как проявление универсальных принципов музыкального мышления.

В завершении диссертации подчеркивается: изучение суфийской темы в композиторском творчестве представляется достаточно новым и актуальным направлением в музыкознании. Оно нуждается в углублении уже обозначенных и в разработке новых подходов. Об этом свидетельствует выявленный в ходе исследования ряд проблем, открывающих перспективы дальнейшей серьезной работы. Одна из основных – обнаружение универсальных закономерностей претворения в композиторском творчестве обрядности и сакральной символики суфиев.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. Drozhzhina M. N., Davlatova S. D. Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised Ballet The Rubaiyat of Omar Khayyam // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 1 (30). – Рр. 66–73. (0,6 п. л., авт. вклад 0,3 п. л.). Scopus.
2. Давлатова С. Д. Отражение суфийского ритуала в композиторском творчестве (к проблеме неоритуальности) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 3 (89). – С. 115–122. (0,7 п. л.).
3. Давлатова С. Д. Этюд-картина «Суфий и Будда» Т. Шахиди в контексте тенденций «новой сакральности» в композиторском творчестве // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – № 2. – С. 109–115. (0,6 п. л.).
4. Давлатова С. Д. Суфийская тема в сюите «Разговор птиц» Т. Шахиди: поиск смысла жизни и борьба с собой // Вестник музыкальной науки. – 2019. № 1 (23). – С. 54–62. (0,6 п. л.).

Другие публикации:

5. Давлатова С. Д. Суфизм в творчестве современных композиторов (на примере сочинений Т. Шахиди) // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: материалы межвузовской научной конференции

– 2011 «Интеллектуальный потенциал Сибири». – Новосибирск, 2011. – С. 52–53. (0,1 п. л.).

6. Давлатова С. Д. Роль музыки в суфийском зикре // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: материалы межвузовской научной конференции – 2012 «Интеллектуальный потенциал Сибири». – Новосибирск, 2012. – С. 8. (0,1 п. л.).

7. Давлатова С. Д. Образ Джалолиддина Руми в сюите Т. Шахиди «Речитативы Руми» // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: материалы межвузовской научной конференции – 2013 «Интеллектуальный потенциал Сибири» – Новосибирск, 2013. – С. 60. (0,1 п. л.).

8. Давлатова С. Д. Отзвуки суфийского обряда в сочинениях таджикского композитора Т. Шахиди // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий. Материалы III Международной междисциплинарной научной конференции (10–11 мая 2013 года). – Новосибирск, 2013. – С. 257–264. (0,6 п. л.).

9. Давлатова С. Д. Роль музыки в суфийских обрядах // Вестник музыкальной науки. – 2013. – № 2. – С. 103–109. (0,5 п. л.).

10. Давлатова С. Д. Суфийская поэзия в творчестве таджикского композитора Толиба Шахиди // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции (21–22 октября 2013 года). – Новосибирск, 2013. – С. 195–205. (0,5 п. л.).

11. Давлатова С. Д. Образ Руми в сюите Толиба Шахиди «Речитативы Руми» (к проблеме неоритуальности в композиторском творчестве) // Теоретические и практические проблемы изучения традиционной народной культуры: материалы Международной научно-практической конференции (24–25 ноября 2016 г.) – Астана, 2016. – С. 289–299. (0,5 п. л.).

12. Давлатова С. Д. Образ и идеи Дж. Руми в творчестве таджикского композитора Толиба Шахиди // Толиб Шахиди «...И посвятившие себя музыке». Сборник статей об истории развития современной таджикской музыки. – М.: «Композитор», 2018. – С. 61–121. (1,8 п. л.).

13. Давлатова С. Д. Поэма «Притчи о скрытом смысле» Дж. Руми в прочтении композитора Толиба Шахиди // Международная научная студенческая конференция МНСК-2019 (14–19 апреля 2019 г.). – Материалы секции «История и теория искусств». – Новосибирск, 2019. – С. 43. (0,1 п. л.).

14. Давлатова С. Д. Образ поэта-суфия Хафиза в поэме «Хафизнаме» композитора Т. Шахиди // Искусство глазами молодых: Материалы XI Международной научной конференции (28–29 марта 2019 г.). – Красноярск, 2019. – С. 89–93. (0,5 п. л.).