

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВО «МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ  
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В ОБРАЗОВАНИИ  
МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОНД СОДЕЙСТВИЯ ЮНЕСКО  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ



# **ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Материалы научно-практической конференции  
в рамках III Международного фестиваля «Звуки дутара»  
имени Нуры Халмамедова

2 ноября 2017 года

Москва  
2017

УДК 78:371.14  
ББК 85.31:71.05  
В 40

Рекомендовано к печати редакционным советом кафедры «ЮНЕСКО»  
Российской Академии Художеств

## РИНЦ

Научный редактор:

**Стулова Г.П.** — доктор педагогических наук, профессор

В 40 **Взаимопроникновение национальных культур в контексте музыкального искусства:** Материалы научно-практической конференции в рамках III Международного фестиваля «Звуки дутара» имени Нуры Халмамедова, 2 ноября 2017 года. — М.: ООО Издательство «РИТМ», 2017. — 280 с.

ISBN 978-5-98422-349-2

Рецензент:

**Рапацкая Л.А.** — доктор педагогических наук, профессор

Технический редактор:

**Генералов В.А.** — сотрудник МПГУ

Дизайнер обложки:

**Сушков В.К.**

УДК 78:371.14  
ББК 85.31:71.05

## Содержание

<b>Гусейнов М.С.</b> Московский Международный Фестиваль «Звуки дутара» — синтез искусств.....	6
<b>Чайран В.А.</b> «Состязание и Баллада» для балалайки и фортепиано М. Гусейнова: тема Востока и фактор взаимодействия этнокультур .....	15
<b>Генералова О.В.</b> К вопросу о традиции музыкальной культуры туркмен .....	23
<b>Стулова Г.П., Генералов В.А.</b> К вопросу о восприятии музыки Востока .....	27
<b>Курбанова Д.А.</b> Туркменская эпическая песня: происхождение и структурные закономерности .....	32
<b>Гуревич В.А.</b> Вокальные циклы Нуры Халмамедова — к вопросу об эволюции стиля композитора.....	41
<b>Маммедова К.Х.</b> Симфоническое творчество В. Мухатова как яркий репрезентант туркменского национального симфонизма.....	51
<b>Магтымгульева Г.К.</b> Неоромантические традиции в камерно-инструментальном творчестве туркменских композиторов (на примере квинтет-поэмы Р. Реджепова).....	60
<b>Хемеляева Т.Ч.</b> Поэзия Курбанназара Эзизова в творчестве туркменских композиторов .....	65
<b>Гапуров М.</b> Жанры туркменского музыкального фольклора .....	70
<b>Мередова М.Х.</b> Особенности исполнительской интерпретации фортепианных сочинений туркменских композиторов (на примере пьесы «Звуки дутара» Н. Халмамедова) .....	76
<b>Амангельдыев Р.Х.</b> Особенности интерпретаций народных мелодий в творчестве туркменских композиторов .....	90

<b>Джумакулиев К.Г.</b>	
Струнный квартет Нуры Халмамедова как музыкальный военный мемориал .....	98
<b>Осипова Е.П.</b>	
Мелодико-ритмические модели туркменского музыкального фольклора.....	116
<b>Габибова З.С.</b>	
К вопросу о трактовке типовых форм в инструментальных концертах Р.Аллаярова .....	123
<b>Мухаммедов Р.М.</b>	
На перекрёстках Шелкового пути.....	128
<b>Шубина И.Я.</b>	
Интерпретация музыки Востока в произведениях советских композиторов на примере творчества С.С.Прокофьева .....	135
<b>Хурматуллина Р.К.</b>	
Проблема отражения народной музыки в профессиональном творчестве Рафаэля Белялова .....	139
<b>Володина Е.Е.</b>	
К вопросу о теории ладообразования абхазской музыкальной традиции .....	145
<b>Киреева О.А.</b>	
Художественно–практическая деятельность как средство приобщения детей к народной музыкальной культуре.....	150
<b>Ларин Н.Н.</b>	
Особенности интерпретации национальной академической музыки. К вопросу о сценическом волнении .....	162
<b>Солодкова Т. М., Ларионов Н.А.</b>	
Россия и Туркменистан: диалог культур.....	170
<b>Шеховцова И. П.</b>	
«Туркменский напев» и «Милая сердцу Флоренция».	
О композиторе О. Курбан-Ниязове .....	176
<b>Туйлиева М.С.</b>	
Соната № 2 для фортепиано Сухана Туйлиева.....	189
<b>Самарина М.А.</b>	
Сарсуэла как одно из важнейших жанровых направлений испанской вокальной музыки .....	198
<b>Цэнд Эрдэнэтуяа</b>	
Влияние русского музыкального искусства на развитие музыкального искусства Монголии .....	203

## *Посвящение памяти поэта Курбанназара Эзизова*

<b>Шакулыев А.</b>	
«Две капли жизни, две судьбы...» .....	211
<b>Аборский А.</b>	
Юрий Рябинин и Курбанназар Эзизов .....	218
<b>Велюнин Н.</b>	
Вам — моих бескорыстных тепло.....	237
<b>Реджепов Н.</b>	
Небес благословенное послание .....	242
<b>Агабаев А.</b>	
«Русский диван» поэта: Отрывок из книги	
«По велению Эзизова» .....	261
<b>Аннатыева Н.</b>	
«Две чинары» .....	270
<b>Курбаннеспесов К.</b>	
«Человек» .....	272
<b>Пасевьев И.</b>	
Прибавьте вы Родине скорости! .....	274

## МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЗВУКИ ДУТАРА» — СИНТЕЗ ИСКУССТВ

*Гусейнов М.С.*

**Аннотация:** Синтез этнической и академической музыки в современности оказывает существенное влияние на единение социума. Данный момент особо подчеркивается в статье. Кроме того, здесь прослеживается явление синтеза искусств, представленное в исторической ретроспективе. В тексте статьи репрезентируется событийность Фестиваля, подчеркиваются знаковые имена его участников, упоминаются различные творческие мероприятия, конкурсы, научные доклады, которые проходят в рамках Фестиваля. Все они призваны расширить представления о туркменской культуре и привлечь представителей разных национальных культур к совместному сотрудничеству. В работе делается вывод о значении туркменского национального музыкального искусства как неотъемлемой части музыки Востока, всё более активно проявляющего себя в нынешнем столетии.

**Ключевые слова:** фестиваль, межкультурное общение, синтез, музыка Востока, живопись, туркменская культура.

## MOSCOW INTERNATIONAL FESTIVAL «SOUNDS OF DUTAR» — SYNTHESIS OF ARTS

*Guseynov M. S.*

**Annotatuon:** Synthesis of ethnic and academic music in modern times has a significant impact on the unity of society. This point is highlighted in the article. In addition, there is a phenomenon of the synthesis of arts, represented in historical retrospect. In the text of the article, the events of the Festival are represented, the symbolic names of its participants are emphasized, various creative events, contests, scientific reports that take place within the framework of the Festival are mentioned. All of them are designed to broaden the understanding of Turkmen culture and involve representatives of different national cultures in joint cooperation. The work concludes the importance of Turkmen national musical art as an integral part of the music of the East, which is increasingly active in the present century.

**Key words:** festival, intercultural communication, synthesis, music of the East, painting, Turkmen culture.

В настоящее время возникает особо острая проблема межнациональной коммуникации, которая призвана сформировать духовный мир человека третьего тысячелетия. В связи с этим национальный вопрос в государственной культурной политике в России становится приоритетным.

В поисках решения актуальных и масштабных задач по национальному вопросу предлагается обратить внимание на новые формы глубокой рефлексии, осуществляемой субъектом через массовое межкультурное общение, что является эффективным средством формирования высокой культуры личности. И этой новой формой может стать фестиваль, обладающий значительным миротворческим потенциалом, в основе которого заложены идеи межкультурного общения.

Подтверждением этих факторов служит всё более регулярное проведение в Москве, где сосредоточено большое количество людей разных национальностей, различных международных, межэтнических фестивалей, конкурсов, симпозиумов, научных семинаров и конференций, большинство которых носят фольклорную направленность. Национальное творчество каждого народа является той ведущей объединяющей силой, которая единственно может создать позитивную почву международному созиданию. Воспитательная сила фольклора очень велика, и вряд ли кто-нибудь «был в состоянии состязаться в этом случае с педагогическим гением народа» [6, с. 278–284].

В Москве, помимо только фольклорных, утверждается новая форма фестивалей — некий синтез академической и этнической музыки. К ним относятся: Всероссийский фестиваль-конкурс «Музыка Земли»; фестиваль «Японская осень», имеющий огромную популярность среди москвичей и большой размах аудитории (свыше 200 тысяч посетителей ежегодно); ежегодный летний фестиваль «Собираем друзей»; фестиваль «Душа Японии», «Вселенная звука»; научно-творческая программа «Потомки Арктиды» и др. [3].

Такого рода синтетические фестивали наиболее полно раскрывают задачу межнациональной коммуникации, так как форма чисто фольклорных фестивалей не способна во всей

полноте раскрыть культуру народа, поскольку, говоря о культуре народа, мы в первую очередь имеем в виду учёных, поэтов, писателей, музыкантов, композиторов, артистов, художников, режиссёров — цвет нации, создающих эту культуру.

С 2015 года в Москве проходит Международный фестиваль «Звуки дутара» имени Нуры Халмамедова. Это яркое музыкальное событие способствует популяризации национальных культур и объединяет несколько видов искусств. Фестиваль посвящен актуальной на сегодняшний день теме: «взаимопроникновение культур». Связующим звеном здесь становится национальная музыка, но не фольклорная, а отражённая в композиторском творчестве. Фестиваль имеет просветительскую направленность и проходит под эгидой ЮНЕСКО, имея статус актуального события. На фестивале люди знакомятся с творчеством композиторов и художников разных стран.

Цель фестиваля — международное общение, которое даёт возможность сотрудничества музыкантов и позволяет увидеть синтез этнического и академического видов современного искусства. Всё это оказывает большое влияние на единение социума. В рамках фестиваля также ежегодно проходят музыкальные конкурсы исполнителей разных специальностей, научно-практические конференции и художественные выставки.

Выбор места проведения фестиваля в России, и, в частности, в Москве, не случаен. Этот город сыграл судьбоносную роль в жизни многих национальных композиторов и художников. Так, в Московской консерватории обучались основоположники национальных музыкальных культур из многих бывших советских республик. Именно здесь прошли студенческие годы выдающегося туркменского композитора, Народного артиста Туркменистана, лауреата Государственной премии СССР, Государственной премии Туркменистана имени Махтумкули — Нуры Халмамедова (1938–1983), именем которого и назван фестиваль. Одно из знаковых событий в творчестве композитора — создание в стенах консерватории фортепианного опуса «Звуки дутара», посвящённого туркменскому исполнителю на национальном инструменте



дутаре — Мыллы Тачмурадову. Игра на дутаре создала мелодические, ладовые и ритмические основы туркменского национального музыкального искусства.

Таким образом, Московский международный фестиваль «Звуки дутара» имени Нуры Халмамедова выступает наглядным примером взаимопроникновения европейско-академической и национально-этнической музыкальной традиций. Личность Нуры Халмамедова стала образцом композитора, сумевшего воплотить в своём творчестве нравственный идеал народа, его духовные ценности, подняв народную туркменскую музыку до вершин мировой культуры.

В жанровом многообразии различных видов искусств, ежегодно представляемых на фестивале «Звуки дутара», можно увидеть огромную популярность реализаций синтеза музыкального и изобразительного видов искусства в формате фестиваля. Здесь уместно упомянуть самый известный фестиваль, который также проводится ежегодно, — фестиваль музыки и живописи в Музее изобразительных искусств им. Пушкина «Декабрьские вечера»<sup>1</sup>.

Само явление синтеза искусств имеет глубокие исторические корни. Искусство любого народа есть сочетание элементов национального характера, исторической памяти, синкретического воспроизведения этнического своеобразия. Богатое наследие художественного творчества туркменского народа вбирает в себя несколько на сегодняшний день самостоятельных видов искусств:

- музыкальное искусство (народная музыка, профессиональная музыка устной традиции);
- устное народное творчество (эпос, дестаны, сказки, предания, пословицы и др.);
- прикладное искусство (ковроделие, вышивка, ювелирное и гончарное искусство).

Естественно, с усложнением общественного бытия и общественного сознания синкретизм постепенно утратил универ-

<sup>1</sup> Впервые фестиваль был проведён в 1981 г. по инициативе пианиста С.Т. Рихтера и директора Музея изобразительных искусств И.А. Антоновой.

сальный характер, но если обратиться к истории искусства, то становится очевидным, что процесс разделения художественного творчества на различные виды искусств произошёл относительно недавно. Так, попытка осмысления явлений, связанных с музыкой и её эстетическим воздействием, была впервые обоснована в работах арабского поэта и историка Ибн Абд-Раббихи (860–940). При этом музыка ещё не стала полностью самостоятельной областью духовной деятельности, а осмысливается ещё в нерасчленённости разных видов искусств и неавтономности художественного мышления по отношению к мышлению религиозному. Эстетическое обоснование музыки как явления прекрасного, осуществляется Ибн Абд-Раббихи с помощью поэзии. Связь понятия прекрасного со словом, особо почитаемым на Востоке, распространяется и на музыку. Обладая развитым поэтическим искусством, арабы начинают рассматривать музыку как происходящую из стихов. Её непосредственно связывают с декламированием стихотворных текстов. «Музыка имеет своё происхождение в поэзии, — пишет Ибн Абд-Раббихи — искусстве, которое хвалил сам Пророк [9, с. 9].

Примерно в это же время другой учёный, математик, который родился на территории Средней Азии и которому народные легенды приписывают изобретение туркменского народного инструмента гиджака, Мухаммад аль-Фараби (872–951), переосмысливает музыку не только как самостоятельную область духовной деятельности, но и как самостоятельный вид науки. В период раннего средневековья музыку на Востоке расценивали как раздел математики, и только Мухаммад Фараби стал изучать эту область как отдельную науку [1].

Сегодня именно формат фестиваля является универсальным для объединения различных видов искусств и для наиболее полного представления национальной культуры любой страны. Символическим в этом смысле является место проведения фестиваля «Звуки дутара» — Музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств.

Президент Российской академии художеств, посол доброй воли ЮНЕСКО Зураб Константинович Церетели, также под-

черкивает плодотворное влияние синтетического сотрудничества деятелей разных видов искусств: «Как известно, существуют глубокие внутренние связи между изобразительным искусством, музыкой и поэзией. Можно привести немало примеров, когда живописцы и скульпторы черпали своё вдохновение в музыке. Недаром о хорошей живописи говорят, что она звучит, как мелодия. В свою очередь, композиторы нередко вдохновляются поэтическим словом или посвящают свои произведения живописным полотнам и скульптурным шедеврам. Эта практика сотворчества художников, поэтов и музыкантов продолжается и по сей день» [8, с. 4].

В 2016 году в рамках прошедшего Второго фестиваля «Звуки дутара», помимо музыкальной программы, была проведена конференция, которая была призвана расширить представления о туркменской культуре. Яркое тому подтверждение — встреча за круглым столом (01.11.16), посвящённая вкладу Туркменистана в мировую сокровищницу гуманитарных ценностей. В рамках встречи выступали российские и туркменские представители из различных областей знаний — археологии, антропологии, истории, а также музыковедения. Совокупность их исследований, в особенности в сфере музыкознания, сосредоточивается вокруг углубленно-го изучения туркменской музыки в лице её композиторов.

Это формирует более целостную картину наших представлений о туркменской музыкальной культуре сегодня. В рамках культурной программы вышеупомянутого фестиваля выделим выставку живописных и графических работ туркменских художников «Легенды Древнего Мерва: эволюция образа», а также презентацию книги, выпущенной Туркменской государственной издательской службой «Живописные легенды Древнего Мерва». Они явились новой формацией в жизни фестиваля.

Выставка-презентация, проведённая при организационной поддержке Посольства Туркменистана в Российской Федерации, предоставила возможность московской публике поближе познакомиться с образцами национального изобразительного искусства, обращёнными к художественному ос-

мыслению многовекового культурного наследия туркменского народа.

В 2017 году в рамках Терьего Московского международного фестиваля «Звуки дутара» им. Нуры Халмамедова будут проходить несколько мероприятий: конкурс исполнителей разных специальностей от 9 до 32 лет, Международная научно-практическая конференция «Взаимопроникновение национальных культур в контексте музыкального искусства», которая пройдёт под патронажем Московского Педагогического Государственного Университета, а также художественная выставка миниатюр «Из мира восточных сказок» к 95-летию Народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР Иззата Клычева.

В 2017 году Российская Академия Художеств отмечает 260-летний юбилей, и в этой связи примечательно, что туркменское изобразительное искусство будет представлено работами выдающегося художника Иззата Клычева — первого среднеазиатского художника, получившего звание академика Академии художеств СССР. Иззат Клычев вывел туркменское изобразительное искусство на уровень международной известности. Как писала искусствовед Маргарита Халаминская, хорошо знавшая искусство Средней Азии, «творческие усилия туркменских мастеров внесли заметную лепту в процесс формирования такого сложного и в то же время цельного в своей основе художественного явления, как советская живопись 60-х годов. Вершиной достижения стало творчество Народного художника Туркмении Иззата Клычева, оказавшего влияние на всё изобразительное искусство республики и особенно на поколение живописцев, начинавших в это время свой путь» [7].

Примером синтеза искусств может служить и факт сотрудничества Иззата Клычева с композитором Нуры Халмамедовым. Иззат Клычев в 1979 году выполнил художественное оформление сборника романсов «Ûç desse» («Три вокальных цикла») композитора Нуры Халмамедова. Судьбы этих творцов во многом схожи. Помимо того что их связывала дружба, они были единомышленниками и разделяли эстетические

взгляды в искусстве, основанные на академической школе и классических традициях. Оба рано потеряли родителей и выбрали своим призванием искусство, но самое главное — их объединяла эпоха, в которой они жили. Искусствовед В.В. Ванслов пишет, характеризуя творческие взаимоотношения: «Различные виды искусства в художественной культуре какой-либо страны или эпохи живут в единой духовной атмосфере, обусловленной своеобразием времени их создания. В связи с этим можно считать естественным возникновение между ними черт общности» [2].

В заключение хочется привести слова Н.К. Рериха:

«Синтез, самый вмещающий, самый доброжелательный, может создавать то благотворное сотрудничество, в котором всё человечество так нуждается сейчас. От высших представителей духовного мира до низшего материалиста-торговца все согласятся на том, что без синтетического сотрудничества никакое дело не может быть построено. В культуре целых государств мы видим, что там, где был понят и допущен широкий синтез, там и творчество стран шло и плодотворно, и прекрасно. Никакое обособление, никакой шовинизм не даст того прогресса, который создает светлая улыбка синтеза» [5, с. 246].

## Литература

1. *Ардакани Р.Д.* Фараби — основоположник исламской философии / Пер. с перс. А. Абсаликова. — М.: ООО «Садра», 2014. — С.132.
2. *Ванслов В.В.* Музыка и изобразительное искусство — М.: Художник РСФСР, 1983. — С. 400.
3. *Гусейнов М.С.* Фестиваль туркменской традиционной музыки «Звуки дутара» как инновационная форма этнокультурной деятельности в России // Этнокультурная деятельность в современных образовательных учреждениях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 25 марта 2017 г.) / Редкол.: Т.И. Бакланова [и др.]. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. — С. 411–415.
4. *Гусейнов М.С.* Взаимопроникновение музыкальных культур России и Туркменистана // Проблемы и перспективы современного музыкального образования: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва,

- 19 декабря 2016 г.) / Редкол.: Г.П. Стулова, С.И. Мирошниченко. — М.: Издательство «Ритм» 2016. — С. 77–83.
5. *Рерих Н.К.* Избранное. — М.: Советская Россия, 1979. — С. 384
  6. *Ушинский К.Д.* О народности в общественном воспитании // *Ушинский К.Д.* Избранные педагогические сочинения. — М.: Просвещение, 1968.
  7. *Халаминская М.Н.* Живопись Туркмении [Альбом]. — М.: Советский художник, 1974.
  8. *Церетели З.К.* Вступительное слово к нотному сборнику М. Гусейнова // Избранные вокальные сочинения. — М.: «Ритм», 2017. — С. 136.
  9. *Farmer H.G.* Music: The Priceless Jewel. From the Kitab al-iqd al-Farid of Ibn' Abd Rabbihi. Bearsden; 1942. — P. 28.

**Гусейнов Мамед Сулейманович**, арт-директор Московского международного фестиваля «Звуки дутара», аспирант Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета.

E-mail: [metr-84@mail.ru](mailto:metr-84@mail.ru)

**Guseynov Mamed Suleymanovich**, Art Director of the Moscow International Festival «Sounds of Dutar», graduate student of the Institute of Culture and Arts, Moscow City Pedagogical University.

E-mail: [metr-84@mail.ru](mailto:metr-84@mail.ru)

**«СОСТЯЗАНИЕ И БАЛЛАДА»  
ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И ФОРТЕПИАНО М. ГУСЕЙНОВА:  
ТЕМА ВОСТОКА И ФАКТОР ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
ЭТНОКУЛЬТУР**

*Чайран В.А.*

**Аннотация:** Статья посвящена актуальной на сегодняшний день теме — взаимопроникновению культур. В данном случае примером выступает музыкальное произведение — «Состязание и Баллада» для балалайки и фортепиано, написанное российским композитором туркменского происхождения Мамедом Гусейновым. Данный опус ярко репрезентирует диалог Россия-Восток. В статье представлен краткий экскурс в историю балалайки и ее репертуара. Делается предположение о скрытом потенциале русского инструмента и адекватном инструментальном выражении им восточной музыки; автор статьи ссылается на косвенные восточные корни русского инструмента. В работе осуществляется музыковедческий анализ основных моментов музыкальной композиции этого сочинения. Внимание также обращается на особенности балалаечной партии, где в ее тексте выявляется новаторское претворение ситарно-дударных приемов, которые практически впервые были применены в исполнении на балалайке.

**Ключевые слова:** национальная музыка, балалайка, дутар, взаимопроникновение культур, этнокультура, Восток, Россия.

**«CONTEST AND BALLAD»  
FOR BALALAIKA AND PIANO M. GUSEYNOV:  
THE THEME OF THE EAST AND THE FACTOR  
OF INTERACTION OF ETHNOCULTURES**

*Chayran V.A.*

**Abstract:** The Article is devoted to the actual to date theme — the interpenetration of cultures. In this case, the example performs a musical work — «Competition and Concerto» for balalaika and piano written by Russian composer Turkmen origin Mamed Huseynov. This opus bright representerait dialogue Russia-the East. The article presents a brief history of the instrument and its repertoire. The assumption about the hidden potential of the Russian instrument and its adequate expression, instrumental Oriental music, where the author refers to indirect Eastern

roots of the Russian instrument. The work is a musicological analysis of the highlights of the musical composition of this work. Attention is also drawn to the features of balalaika parties, where in the text revealed an innovative implementation sitare-jutarnij techniques that almost was first used in playing the balalaika.

**Key words:** national music, balalaika, dutar, interpenetration of cultures, ethnoculture, East, Russia.

В сфере искусства на сегодняшний день наблюдается все более активное взаимопроникновение различных культур, течений, направлений. Явление глобализации, тенденция к сближению и синтезу самых разных, подчас далеких друг от друга явлений (отраслей) в искусстве — музыке, художественном творчестве, танце, способствуют появлению новых, интересных и порой неожиданных воплощений, которые ранее посчитались бы даже невозможными. И все чаще в этом бурном многообразии фигурирует тема Востока. Богатство его культуры, традиций, колорита, самобытности являет социуму особый мир.

В русском музыкальном искусстве обращение к ориентальным образам находило свое претворение. Так, их можно встретить в опусах многих русских композиторов<sup>1</sup>. Сюда относятся М. Глинка, А. Серов, А. Рубинштейн, Н.А. Римский-Корсаков, композиторы-кучкисты и др. З. Османова замечает: «“Восточность” для отечественных композиторов — это не только экзотика, неизвестность, древность и сказочность, но и часть собственной истории и культуры» [2].

Создание музыки (репертуара) для русских народных инструментов письменной традиции складывалось постепенно и насчитывает немногим более 120 лет. В рамках этого проходило становление и репертуара для балалайки. Данный ин-

<sup>1</sup> Н. Чахваидзе, например, разделяет влияние Востока на западную и русскую культуру. Так, «в отличие от западных художников-ориенталистов, «обречённых» системой на воспроизведение внешних, условно-стилизированных примет Востока, русские авторы были более свободны в своих творческих поисках и проявлениях. В рамках русско-восточной системы могли возникнуть разные произведения: и воссоздающие существенные начала восточной культуры, и близкие ориентализму» [5].



струмент, воссозданный русским дворянином, безудержным энтузиастом В. Андреевым в конце XIX века, был возрожден к новой жизни уже в русле письменной традиции, усовершенствованной конструкции<sup>2</sup>, с ориентировкой на профессиональную композиторскую школу и движением в сторону академизации исполнительства. Успешной реализации данного факта служило привлечение профессиональных композиторов для сочинения нового балалаечного репертуара. То были различные романтические салонные пьесы, специально написанные для данного инструмента (вальсы, мазурки, полонезы, марши), опусы крупной формы (концерты, сонаты, сюиты, фантазии), различные пьесы малых форм как для балалайки и фортепиано, так и для балалайки с оркестром русских народных инструментов. «Василий Васильевич Андреев, — пишет М. Полевая, — принял участие как в теоретическом осмыслении бытования национальной культуры России, так и в попытке реализовать свои замыслы по возрождению музыкального фольклора страны» [3].

В целом, в лице Андреева балалаечный репертуар показал синтез «академического» и «народного».

В дальнейшем дело В. Андреева, продолженное его сподвижниками и последователями — виртуозами, популяризаторами, исполнителями-композиторами на балалайке, активно развивалось, дойдя до сегодняшнего дня. В русле сочинений для балалайки за XX век (времени активного становления и развития ее репертуара) выделяются переложения русской и зарубежной классики, обработки русских народных песен. Зачастую они были выполнены самими исполнителями. Оригинальных же сочинений, написанных профессиональными композиторами, всегда было значительно меньше. Большую часть из них занимает русский народный фольклоризм. В связи с этим закрепившиеся за балалайкой своего рода «клише» неко-

<sup>2</sup> Были улучшены акустические и технические свойства балалайки, в частности, произошла хроматизация инструмента, благодаря чему «балалайка не только не потеряла способности к художественно полноценной передаче народных песен и наигрышей, но и превратилась в инструмент академического концертного плана» [1, с. 150].

торые композиторы пытались преодолеть и выявить возможности инструмента, способного воплотить самые различные замыслы композитора. Так, в списке сочинений для балалайки появились опусы в духе романтической музыки, неоклассической, джазовой, и даже авангардной (во второй половине XX века), где применялись техники композиции XX века.

Стоит заметить, что тема Востока нечасто фигурирует в балалаечном репертуаре. Если не принимать во внимание обработки пьес на темы бывших советских республик, оригинальных сочинений такого рода здесь немного. А импровизаций в восточном духе (и их массовую популяризацию) можно встретить лишь в XXI в творчестве балалаечника-виртуоза, мастера сольного балалаечного исполнительства с применением электроакустических приспособлений — А. Архиповского, с его единственной импровизацией «Восточная».

Таким образом, опус М. Гусейнова<sup>3</sup> «Состязание и Баллада» для балалайки и фортепиано стал ярким отражением тематики «Восток-Россия» и примером раскрытия исполнительского потенциала балалайки в данном контексте, написанным профессиональным композитором.

Многое в отношении воплощения замысла сочинения и его образно-смыслового плана оказалось подвластно балалайке. Очевидно, сказалось само происхождение инструмента от домры, которая включает в себе аналогию с родственными тюркскими инструментами — казахской домбро, башкирской думбыры, узбекским танбуром, киргизским комузом и

<sup>3</sup> Мамед Гусейнов (род. 21 августа 1984, Ашхабад) — российский музыкант, композитор, пианист. Окончил Санкт-Петербургский музыкальный колледж при консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова по классу фортепиано (2006 г.) и РАМ им. Гнесиных по классу композиции (2013 г.). Лауреат всероссийских и международных конкурсов. Автор сочинений в различных жанрах: симфоническая поэма «Воля и Любовь», Струнный квартет № 1 «Парфянские фрески», музыка к картине В. Мазуровского «Атака»; пьесы для балалайки и фортепиано, для флейты и арфы и др. Особое место в творчестве занимают камерно-вокальные сочинения, среди которых вокальные циклы на стихи С. Есенина, М. Лермонтова, Ш. Бодлера, Х. Какалиева, В. Гоча, а также моноопера «Монологи Махтумгули Фраги» в переводе Арсения Тарковского.

др. О подобной связи говорил Н.И. Привалов, подчеркивая, что «музыкальные инструменты представляют собой вообще одну из форм культуры, чрезвычайно легко распространяющуюся путем заимствования народов друг у друга» [4, с. 29].

Аналогом домры можно назвать и туркменский национальный щипковый инструмент — дутар, чьи исполнительские приемы, принцип музицирования, эстетика, культура и особенности музыкального воплощения на нем лежат в основе опуса М. Гусейнова для балалайки и фортепиано.

Балалайка, как косвенный предок тюркских инструментов, хорошо «озвучивает» восточную музыку. Ее ритмо-ударная природа способствует более яркому, колоритному воспроизведению восточных ритмов.

Название первой части — «Состязание» — соответствует древнему традиционному принципу музицирования восточных музыкально-исполнительских культур — соревнованию двух инструменталистов. Его суть — выявить лучшего исполнителя. В данном опусе это раскрывается как в виде диалога, так и посредством одновременного совместного звучания в ансамбле балалайки и фортепиано.

На драматургическом уровне соревновательный прием выражается чередованием контрастирующих партий. Блочность формы, которая характеризует композицию «Состязания», репрезентирует следование друг за другом, словно в калейдоскопе, контрастных музыкальных эпизодов. Каждый из них наделен особым, индивидуальным обликом: *Improvisata* — *Moderato* — *Piu mosso* — *Cadenza Ad libitum* — *Moderato*. Они разнятся не только по фактурному принципу, мелодико-интонационному строю, ладотональному соотношению<sup>4</sup>, но и по образно-эмоциональному профилю, характеру, драматургии.

Словно попытка отразить разницу, прихотливость и фантазию каждого из участников «Состязания», композитор наделяет вопросо-ответную природу изложения двух партий также контрастным изложением. Так, уже с первых тактов складывается диалог двух участников: краткое сосредоточен-

<sup>4</sup> Цепь из тональных и ладово-нейтральных (термин Ю. Холопова) сопоставлений: *cis-moll* — *in a* — *cis-moll* — *in d* — *cis-moll*.

ное *improvisato* у фортепиано и последующий мелодический отклик эпического склада у балалайки.

Стоит заметить, что противостояние исполнителей друг другу выражено не только в «диалогах», но и в совместном звучании. Например, в полиритмическом сочетании (дуоли у балалайки, триольная пульсация у фортепиано) в разделе мелодического повествования (*Moderato*) основной темы заметно словно нежелание двух инструменталистов уступить своего. Этот факт раскрывается во многих эпизодах «Состязания» — например, в контрапункте между партиями балалайки и фортепиано, в динамическом контрасте (динамика против фактуры — стремлении «перекрикнуть» фортепиано в разделе *Piu mosso*), обмене мелодическим материалом между двумя партиями и др.

Однако один из примечательных моментов композиции «Состязания» — поиск и воплощение приемов, которые воссоздают иллюзию игры на дутаре. Здесь стоит отметить средний раздел пьесы (6/8) с его танцевальными мотивами, мелодико-интонационными украшениями в виде выписанных триолей, подчеркнутый и упругий танцевальный ритм и характер, а также каденцию у балалайки (7/8). Имитацию восточного импровизирования подлинной древней туркменской темы «Багшылар», которую исполняли бахши, воспроизводит обилие комбинированных приемов: пиццикато левой руки, трелей, мордентов, дробей, а также использование звучания открытых струн.

Вторая пьеса, «Баллада»<sup>5</sup>, — лирико-драматическая композиция. Об этом говорят и выбор «глубоко» бемольной тональности (*es-moll*), насыщенная фактура у балалайки и фортепиано. Несмотря на то, что в данном двухчастном цикле она «идет» последней, написана она раньше пьесы «Состязание»<sup>6</sup> — еще в 2008 году<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Пьеса была удостоена специальной премии за «Новаторское использование ситарно-дутарных приемов на русских народных инструментах» на II конкурсе композиторов им. Ю. Шашакова.

<sup>6</sup> «Состязание» написано в 2012 году.

<sup>7</sup> Вторая исполнительская редакция партии балалайки была выполнена в 2012 году.

Многие «восточности» в сочинении оказываются подвластны балалайке. Так, инструмент колоритно воспроизводит распевную основную тему с восточным окрасом гармонической VII ступени (*Lento, Andante*): игривые мелодические интонации в ритмах восточного танца (*Allegretto alla campanelli*), задумчивый «мугам» в каденции у балалайки на выдержанном тоне Н (*ad libitum*), где раскрываются характерные возможности инструмента (продленное пиццикато левой рукой по желанию исполнителя; подражание ситарно-дутарному принципу музицирования) и др.

Отличительным моментом композиции служит использование эффекта колокольности (*Piu mosso en carillon*). Аккордовые «гроздья» фортепиано и его «глубокие» басы, динамическая мощь у балалайки (*фортиссимо*) создают иллюзию перезвона, звучащего, в данном случае, как драматическая кульминация сочинения.

Арочное обрамление композиции — возвращение одинокой темы у балалайки на пианиссимо на фоне выдержанного баса (здесь: В) в конце пьесы — завершают опус.

Подводя итог, хочется отметить особое своеобразие подобного двух-частного цикла, который стал отражением тенденции претворения восточной темы в российской музыкальной культуре. Здесь взаимопроникновение культур осуществилось на примере сочинения для балалайки и фортепиано.

Балалайка, как символ русского народа, русской культуры, показывает разнообразные свои качества, которые способны на воплощение самого различного авторского замысла.

И в конечном итоге будущее диалога «Россия-Восток» в музыке для балалайки будет зависеть от равнодушия и внимания к ней композиторов из разных уголков ближнего и дальнего Востока.

## Литература

1. *Имханицкий М.И.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. Учебн. пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — 370 с.

2. *Османова З.М.* Феномен ориентализма в русской музыкальной культуре второй половины XIX — начала XX вв. // Современные научные исследования и инновации. 2016. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/07/70269> (дата обращения: 03.06.2017).
3. *Полевая М.В.* Просветительская деятельность В.В. Андреева в контексте общественного движения России конца XIX — начала XX вв. — Автореф. дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02. 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com>
4. *Привалов Н.И.* Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. — Вып. 4. — СПб., 1904–1905.
5. *Чухвадзе Н.В.* Русский композитор и Восток: особенности взаимодействия — Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com>

**Чайран Вячеслав Александрович** — кандидат искусствоведения, преподаватель по классу балалайки ДШИ им. Н.А. Римского — Корсакова.

E-mail: [slava375chairan@mail.ru](mailto:slava375chairan@mail.ru)

**Chayran Vyacheslav Aleksandrovich** — Candidate of Arts, teacher of balalaika at the music school named after N.A. Rimsky-Korsakov.

E-mail: [slava375chairan@mail.ru](mailto:slava375chairan@mail.ru)

## К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУРКМЕН

*Генералова О.В.*

**Аннотация:** В статье рассматриваются некоторые традиции музыкальной культуры туркмен. Подчеркивается, что культура Туркменистана имеет очень древние корни, свои культурные особенности и поэтому неотделима от культур народов всей Средней Азии. Выделяется один из самых ярких эпических жанров восточного фольклора — дастан (с персидского — «рассказ»), представляющий собой литературную обработку фольклорных и героических сюжетов.

**Ключевые слова:** музыкальная культура туркмен, фольклор, народно-песенное искусство, дастан.

## ON THE TRADITION OF THE MUSICAL CULTURE OF TURKMENS

*Generalova O.V.*

**Annotation:** Some traditions of musical culture of Turkmenians are considered in the article. It is emphasized that the culture of Turkmenistan has very ancient roots, its own cultural characteristics and is therefore inseparable from the cultures of the peoples of Central Asia. One of the most striking epic genres of oriental folklore — dastan (from Persian — «story») is singled out, representing literary processing of folklore and heroic subjects.

**Key words:** musical culture of Turkmen, folklore, folk song art, dastan.

Сегодня некоторые авторы теоретических статей и исследователи музыкальной культуры народных традиций задаются вопросом: насколько корректно говорить о музыкальной культуре Туркменистана? Хотелось бы ответить на это максимально категорично: это не только возможно, но и существенно необходимо, поскольку культура Туркменистана имеет не менее древние корни, чем культура любых народов Средней Азии, уникальные особенности традиций которых в настоящее время почти не исследованы. Культурный пласт Туркменистана прослеживается с глубокой древности и в настоящее время находится ещё на стадии развития, продолжая обновляться и

совершенствоваться. Эта уникальная особенность культурной традиции требует осмысления и глубокого анализа.

От первого (по преданиям) музыканта Бабагамбара до великого Нуры Халмамедова было множество талантливых композиторов, ярко и патриотично выражавших в музыке историю прошедших эпох.

Сведения о музыкальной культуре Парфянского царства относятся к III–II вв. до н.э. В эпоху эллинизма появляются первые музыкальные инструменты национальной традиции. В дальнейшем кристаллизация народной музыкальной культуры страны происходит в тесной связи то с христианской, то с исламской религиозной традицией.

Народно-песенное искусство Туркменистана монодично в своей основе. Это, прежде всего, обрядовые песни, представленные многообразно и в высшей степени оригинально. Например, жанр зикра являет собой своеобразное заклинание, в основе которого отобразилось влияние и религиозно-исламской, и народно-языческой структурной организации. Струнные инструменты дутар (щипковый), гиджак (смычковый) и тюйдук (духовой) сопровождают исполнение свадебных, колыбельных, трудовых и календарных напевов. Характерной особенностью традиции является отсутствие в бытовой практике ударных инструментов.

Певцы-профессионалы (бахши) чаще всего исполняли сказания под аккомпанемент дутара. Минорный колорит диатонических ладов сочетается здесь с хроматическими структурными образованиями и микрохроматическими комплексами звуковысотных соотношений. Мелизматика секдирмек, джук-джук, янланмак — это уникальные национальные исполнительские приёмы, аналогов которым не существует у других народов.

В инструментальной традиции оригинальна практика дутарного двухголосия с опорой на кварто-квинтовую, а не традиционно европейскую терцово-секстовую структуру интервальных соотношений.

После Октябрьской революции 1917 года музыкальная культура Туркменистана тесно связана с культурной тради-



цией народов СССР. В Ашхабаде открывается музыкальное училище, а в 30-е годы при Московской консерватории — туркменское отделение. Первым профессиональным композитором Туркмении считается Дангатар Овезов.

В годы Великой Отечественной войны открывается Туркменский оперный театр, появляются национальные оперы («Зохре и Тахир» Шапошникова, «Юсуп и Ахмет» Шехтера и Кулиева, «Лейли и Меджнун» Мейтуса и Овезова и др.), балеты («Алдар-Косе» Корчмарева, «Акпамык» Зноско-Боровского и Мухатова), а также пишется множество кантат и симфонических композиций. Произведения для оркестра создавали А. Кулиев, Г. Аракелян, В. Мухатов, А. Ахметов, Д. Нурыев и другие.

В 60-е годы балеты создают Ч. Нурыев, А. Агаджиков, оперы — Д. Нуриев и Н. Мухатов, кантаты и оратории — А. Кулиев и В. Мухатов. В области оперетты работают Д. Нурыев, Г. Нурымов и А. Агаджиков. Н. Халмамедов и Р. Реджепов пишут музыку к кинофильмам.

Сегодня Туркменистан — богатейший культурный центр с многовековой национальной музыкальной традицией.

Богатый сказочный эпос туркменского народа, представляющий сказки о животных, бытовые, волшеббно-фантастические зарисовки, — сохранил в основе своей индо-иранские тюркские корни. Самый яркий эпический жанр — **дестан** (с персидского — «рассказ»), представляющий собой литературную обработку фольклорных и героических сюжетов, нередко сложных и даже авантюрных. Хотя дестан и является жанром почти всего Среднего Востока, он, без сомнения, играет ведущую роль в музыкальной культуре Туркменистана. Особый интерес представляют его героические и романтические повествования. Песнопения на восточные темы («Кёр-оглы», «Шасенем и Гариб», «Зохре и Тахир», «Лейли и Меджнун») исполняли бахши чаще всего под аккомпанемнт дутара. Диатонический минорный колорит таких песнопений украшен богатой палитрой мелизматикеи. Форма-структура напевов отражает особенности оригинальной национальной традиции. Следует определять её как разомкнутую с обяза-

тельным «ширваном» — кульминационным образованием в «точке золотого сечения». Следует отметить, что и в инструментальных пьесах национальной традиции часто используются аналогичные приемы формообразования. Сложен и своеобразно неповторим ритмический рисунок напевов, основанный на сцеплении разнообразных звеньев, отображающих ритмические особенности национальных трудовых процессов.

Фольклор, как известно, передавался из уст в уста, что обеспечило сохранность его архаичности в музыкальной культуре. И, несмотря на сложные перипетии исторического развития, музыкальная культура Туркменистана навсегда останется бесценной жемчужиной архаических россыпей преданий, тем самым давая нам возможность наслаждаться неповторимыми жанрами и стилями, которые её народ ценит и хранит.

### Литература

1. *Алексеев Э.* О двух томах «Туркменской музыки» и её авторах. — Алматы, 2003.
2. *Гуревич В.А.* Композиторы союзных республик. — М.: Композитор, 1980.
3. *Успенский В.А., Беляев В.М.* Туркменская музыка. — Ашхабад: Туркменистан, 1979.

**Генералова Ольга Владимировна** — преподаватель истории ГБОУ школы №1352 г. Москвы.

E-mail: [olga.histori3@gmail.com](mailto:olga.histori3@gmail.com)

**Generalova Olga Vladimirovna** — teacher of the history of Moscow State University of School No. 1352 in Moscow.

E-mail: [olga.histori3@gmail.com](mailto:olga.histori3@gmail.com)

## К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ ВОСТОКА

*Стулова Г.П.*

*Генералов В.А.*

**Аннотация:** В статье представлены особенности психофизиологического восприятия музыкальной культуры Востока. Делается попытка раскрыть природу восприятия через понимание специфики восточной музыки. В основе психофизиологии человека главную роль играет стимул, как явление само по себе существенное и необходимое, поэтому человек не может жить и развиваться без стимула как механизма постоянного переключения сознания через восприятие. Перечислены и охарактеризованы главные явления восприятия в музыке: выразительность, развитие (движение), тембр, ритм. Подчеркивается уникальность выразительности музыки народов Востока.

**Ключевые слова:** восприятие, стимул, музыка Востока, выразительность.

## TO THE QUESTION OF THE PERCEPTION OF THE MUSIC OF THE EAST

*Stulova G.P.*

*Generalov V.A.*

**Annotation:** In the article features of psychophysiological perception of musical culture of the East are presented. An attempt to reveal the nature of perception through understanding the theory of oriental music is made. At the heart of human psychophysiology, the main role is played by the stimulus, as a phenomenon that is itself essential and necessary, because a person can not live and develop without the stimulus as a mechanism for the constant switching of consciousness through perception. Listed and characterized the main phenomena of perception in music: expressiveness, development (movement), timbre, rhythm. The uniqueness of the expressiveness of the music of the peoples of the East is underlined.

**Keywords:** perception, stimulus, East music, expressiveness.

Восприятие человека — интеллектуально-чувственное познание мира через ощущение предметов и явлений окружающей его среды. Это психофизиологический процесс, с помощью которого человек получает информацию. Надо отметить, что восприятие работает напрямую, захватывая внешний ви-

димый, слышимый и осязаемый объект, интегрируя его в своё сознание. Качество восприятия человека зависит от многих факторов, основные из которых: генетическая наследственность и окружающая среда.

Культура и искусство любого народа является специфической средой, которая влияет на формирование человеческого мышления и его отношения к миру. Она является образным отражением эволюционных процессов в истории человечества. Музыка является одним из основных направлений искусства.

Качество восприятия музыкальных произведений подчиняется одному из законов физиологии: *человек утомляется быстрее при воздействии на его организм постоянных раздражителей и обновляется при их смене*. Стимулы и их перемена — главное средство активизации психических процессов организма человека, в том числе и процессов восприятия. Этот же закон физиологии восприятия лежит и в основе общеизвестного *принципа контраста* (Б. Асафьев), как в творчестве композиторов, так и в музыкальном исполнительстве.

Поэтому, кроме восприятия произведений отечественных композиторов, человек также должен воспринимать музыку и других культур как новый стимул для его внутреннего мира и попытаться интегрировать её в своё сознание. Все это необходимо для нормального психического развития человека на протяжении всей его жизни, которая должна состоять из набора не монотонных, а различных стимулов. При этом стоит отметить, что та или иная модель музыкального восприятия воздействует на формирование соответствующей эмоциональной сферы субъекта восприятия.

Ж.Б. Мольер в своей пьесе-комедии «Мещанин во дворянстве» писал: «Без музыки государство не может существовать». И с этим трудно не согласиться, так как музыкальное искусство — это главная движущая сила, влияющая на эмоциональное развитие общества.

Музыка — это явление, ведущее своё начало от звуков природы, которые человек преобразовывал с течением времени, пока не создал сложные формы, поражающие воображение и

потребовавшие определенной структуры для их передачи из поколения в поколение (музыкальное образование) и хранения (нотная запись).

Обилие и разнообразие музыкальных жанров, созданных гениальными творцами, совершенствует интеллектуальную и эмоциональную сферу человека. Различные музыкальные стимулы через художественные образы по-разному воздействуют на биоритмы мозга и всего организма человека. Искусство создаёт его внутренний мир, набор общечеловеческих ценностей и поведенческих стереотипов.

В настоящее время, особенно в условиях всеобщей глобализации в мире, человек не может ограничиться знаниями в области культуры только своего народа. Для взаимопонимания в процессе взаимодействия с народами мира ему необходимо изучать музыку, поэзию, живопись, философию и других народов.

Основные элементы музыкального языка, которые воспринимает слушатель, — это выразительность исполнения, форма произведения, мелодика, развитие музыкального материала, красота тембрового звучания голосов или музыкальных инструментов, динамика и ритм, который является жанровой основой любой музыки.

*Выразительность исполнения* — это передача эмоционального содержания художественного образа музыкального произведения посредством тембрового звучания голоса или музыкального инструмента, агогики, динамики, цезур, мимики и пантомимики исполнителя.

В восточной музыке выразительность исполнения играет главную роль. Строгие нравы Востока, которые закрепощают человека, отражаются в длинной музыкальной фразировке, импровизационного типа. На этот факт сильное влияние оказал климат на Востоке: постоянно жаркая погода, замедляющая психофизиологические функции организма человека, что создает эффект расширения времени в сознании слушателя. И главный элемент, играющий значительную роль в структуре мелодии, — это мелизмы (украшения), достигшие своего совершенства в музыке Востока.

*Развитие* музыкального материала восточной музыки имеет свои особенности. При своей статичности, преимущественно без больших интервальных скачков в мелодическом развитии и фактуре, она не теряет эмоционального напряжения при воздействии на слушателя.

*Тембры* — струнные и духовые инструменты на Востоке вместе с дополняющими идиофонами (шумовыми инструментами) создали нерушимый альянс. Духовые инструменты особенно хорошо подходят для длинных импровизаций и протяжных звуков.

*Ритм*, как организация звуков во времени, своей протяжностью основных ритмических структур: целых, половинных нот и четвертей при медленном темпе — создаёт впечатление расширения времени, что особенно ярко выражено в вокальной музыке Востока. Частые ферматы на нотах и агогика (чаще *ritenuto*) создают у слушателя при восприятии музыки сильное желание к непрерывности её звучания.

Поэтому, мало какая музыка отличается такой выразительностью и широтой, как музыка народов Востока.

## Литература

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М.: Изд. «Архитектура-С», 2012.
2. *Каляк А.В.* Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. — М.: Изд. «Академический проект ГАСК», 2006.
3. *Сеченов И.М.* Элементы мысли. — СПб.: «Лениздат», 2014.

**Генералов Владимир Андреевич** — студент, сотрудник Института искусств Московского Педагогического Государственного Университета.

Тел. 89151760744

E-mail: utythfkjd2015@gmail.com

**General Vladimir Andreevich** — a student, associate of the Institute of Arts of the Moscow Pedagogical State University.

Tel. 89151760744

E-mail: utythfkjd2015@gmail.com

**Стулова Галина Павловна** — доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства в образовании Инсти-

туда искусств Московского Педагогического Государственного Университета.

E-mail: [stulova.galina@mail.ru](mailto:stulova.galina@mail.ru)

**Stulova Galina Pavlovna** — ScD in Education, Professor, Performing arts Music Art Institute of Department, Moscow State Pedagogical University.

E-mail: [stulova.galina@mail.ru](mailto:stulova.galina@mail.ru)

## **ТУРКМЕНСКАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ**

*Курбанова Д.А.*

**Аннотация:** Создателями и носителями устно-профессионального искусства в Туркменистане являются бахши-дестанчи. Выделение из фольклорной традиции носителей эпического искусства представляет собой результат многотысячелетнего развития культуры в целом. Туркменские сказители являются продолжателями творческих традиций огузских озанов. Наряду с монументальной эпопеей «Книга моего деда Кorkута», центральным жанром эпического наследия туркмен является эпос «Гёроглы», а также многочисленные народные дестаны. Главенствующее значение в эпическом искусстве имеет музыка. Песни являются основной движущей силой повествования, важным структурным элементом композиции дестана. Мастерство сказителя, его импровизаторские способности раскрываются в прозаических разделах сказания, тогда как в песнях заложен весь контекст жанра, суть эпического интонирования.

**Ключевые слова:** сказительское искусство, эпос, дестан, носители устно-профессиональной традиции, бахши, музыкальная драматургия, мастерство сказителя, эпическая песня.

## **TURKMEN EPIC SONG: ORIGIN AND STRUCTURAL PATTERN**

*Kurbanova D.A.*

**Annotation:** Creators and carriers of oral-professional art in Turkmenistan are Bagshy-destanchys. Distinguish of the bearers of the epic art from the folk tradition is the result of millennia of development of culture in general. Turkmen storytellers are the successors of the creative traditions of Oguz ozans. Along with the monumental epos «The Book of Dede Korkut», central genres of the epic heritage of the Turkmen people are the epos «Gorogly» and numerous folk destans. Music takes the central place in the epic art. Songs are the main driving force of the story and an important structural element of the composition in destans. The skill of the storyteller, his thinking and improvisatory ability most clearly revealed in the prose sections of legends, while the songs disclose the whole context of the genre, the essence of the epic intonation.



**Key words:** epic art, epos, destan, carriers of oral-professional art, bagshy, musical dramaturgy, skill of the storyteller, epic song.

Народная песня в Туркменистане является высшим достижением творчества бахши — носителей устно-профессионального искусства. «Как в туркменском орнаменте, употребляемом при изготовлении ковров и женских нарядов, так и в туркменской музыке поражает своеобразная строгость колорита и отсутствие всякого расчета на внешний эффект. Музыка туркмен лишена бравадности и для неопытного слуха может показаться однообразной. Но для тех, кто даст себе труд глубже в нее вникнуть, она открывает глубины переживаний и настроений. Недаром же она способна повергать туркмен в разнообразные и интенсивные чувства — от настроения глубокой печали до подъема и настоящего экстаза», — пишут В. Успенский и В. Беляев [16, с. 69].

В зависимости от исполняемых жанров, туркменские бахши классифицируются на инструменталистов (*сазанда*), певцов (*багши*) и исполнителей эпических жанров (*дестанчи*). Каждое направление характеризуется своим репертуаром и арсеналом исполнительских возможностей. В отличие от других жанров народного творчества, искусство бахши не связано с бытовыми обрядами и церемониями, их песни звучат в любое время, на семейных торжествах и всенародных праздниках. На протяжении веков народ интуитивно отбирал и сохранял то, что являлось для него наиболее ценным. Выделение из фольклорной традиции носителей эпического искусства — бахши-дестанчи — представляет собой результат многотысячелетнего развития культуры Туркменистана в целом.

Первые жанры музыкального фольклора на территории Туркменистана закладывались еще на заре огнепоклонничества. Народные праздники, обряды и обычаи туркмен содержат множество доисламских элементов, связанных с зороастрийскими культами обитателей среднеазиатских оазисов и с язычеством древних тюрков. Начиная с эпохи неолита, фольклор трансформировался в самостоятельную область художественного творчества, его исполнение постепенно пере-

давалось специализированным исполнителям — музыкантам. Отсюда совмещение в первобытном обществе профессии певца и колдуна-шамана. Эпоха классообразования, связанная с формированием шаманизма, отличалась развитой сферой ритуального фольклора, зарождением эпического сказительничества. Появляются архаические сказки, зачатки эпоса. Песня сопровождала исполнение магических обрядов, совершавшихся для того, чтобы обеспечить роду благополучие в войне, охоте, трудовых процессах. Обычай исполнять перед сражением предания о славных деяниях предков распространен среди многих тюркских народов. Так, в туркменских дестанах герой перед встречей с врагом играет на дутаре, привлекая к месту сражения духов-покровителей.

Постепенно вера в магическую силу музыки трансформировалась в представление о том, что певческий и поэтический дар снисходит на людей по воле духов. «Бахши в глазах населения обладал чудотворной силой. В прошлом у туркмен было поверье, будто певцам и музыкантам покровительствуют сверхъестественные существа — “вездесущие” эрены, сказочные святые, персонажи домусульманских, шаманистских легенд, языческой мифологии», — пишет Б. Каррыев [11, с. 132]. В туркменском языке сохранилось слово «багыш» («дар», «пожертвование»), от которого происходит глагол «багышламак» — «дарить», «посвящать», «прощать». Исследователи предполагают, что термин «бахши», обозначающий в туркменском языке музыкантов, заимствован из слова «багыш» («жертвоприношение») [5, с. 109].

Туркменские сказители являются продолжателями творческих традиций огузских озанов, наиболее ранние образцы искусства которых относятся к периоду тюркских каганов [18, с. 719–720]. Одним из древнейших текстов, повествующих о происхождении огузов, считается рукопись «Огузнаме». Примеры героической поэзии содержатся в словаре среднетюркского языка «Диван лугат ат-Тюрк» Махмуда Кашгари, составленного в 1073 году. Лексические комментарии автор перемежает цитатами из народного творчества, что подтверждает популярность героической поэзии среди тюрко-

язычных племен Средней Азии в ранний период их истории. Своего расцвета мир эпоса достиг во времена монгольских завоеваний в XIII–XIV вв., в дни наиболее могущественной степной империи.

Выдающимся памятником периода средневековья, получившего в восточной культуре название «Мусульманский ренессанс» [15, с. 7], является монументальная эпопея «Горкут ата». Цикл сказаний о Горкуте написан прозой с включением стихотворных строк. «Со средневековыми огузами в этническом и языковом отношении связаны три современных тюркоязычных народа — туркмены, азербайджанцы и турки. Для всех этих народов эпические сказания, отложившиеся в «Книге Коркута», представляют художественное отражение их исторического прошлого» [7, с. 11]. Певец и прорицатель Горкут ата, распеваяющий песни в сопровождении своего кобыза, является идеальным озаном (бахши). «Это белобородый старец, мудрый певец и советник, хранящий традиции степной жизни, блюститель военных обычаев, идущих от седой старины» (А.Ю. Якубовский) [17, с. 17]. В эпосе магическая сила песен святого старца ассоциируется с камланиями шамана. До сегодняшнего дня туркменские музыканты почитают Горкута, наряду с другими покровителями — *Ашык Айдыном Пиром* и *Баба Гамбаром*. В народных преданиях образы Горкута и Баба Гамбара имеют много общего [6, с. 163].

Центральным жанром эпического наследия туркмен является эпос «Гёроглы». Благодаря сюжету и исключительной личности главного героя — сына могилы, воина, певца-поэта — легенда о Гёроглы стала пользоваться известностью среди многих народов Востока. Это исключительно «тюркская» тема распространилась во всех направлениях, выйдя за границы территории, которая была ее колыбелью. Тесные родственные связи обнаруживаются между туркменским «Гёроглы», азербайджанским «Кёроглы», таджикским «Гуруглы» и версиями других народов [13, с. 68].

Помимо глав эпоса «Гёроглы», широкой популярностью у туркмен пользуются дестаны «Шасенем и Гарип», «Баба Ровшен», «Неджеп оглан», «Хурлюкга и Хемра», «Юсуп и

Ахмет» и другие [13, с. 68]. В отличие от героического эпоса, в большинстве дестанов преобладают приключенческие мотивы, связанные с поисками возлюбленной. Б. Каррыев пишет: «Эпос поражает многослойностью событий и эпизодов, своей монументальностью, отличается и в плане композиции. Он состоит из целого ряда песен, так называемых *шаха* — ветвей и глав, объединенных общей идеей борьбы с насильниками, иноземными властителями. Часть персонажей, например, сам Гёроглы, его жена Ага-Юнус, приемный сын Овез, конь Гырат и другие, являются участниками многих глав эпоса» [12, с. 47].

Традиция исполнения эпических жанров бытует в Туркменистане до сегодняшнего времени. Структура эпосов «Горкут ата» и «Гёроглы» двойственная, включающая в себя устную прозу, чередующуюся со стихотворными вставками. Прозаические разделы посвящены описанию истории и героических подвигов, в то время как в песнях герой предстает мечтательным музыкантом, поэтом, романтиком. Певцы-сказители сумели удовлетворить запросы слушателей. Народ, являющийся одновременно главным действующим лицом и зрителем, желал все новых приключений и героических подвигов. Поэтому во время рассказа сказители могли добавлять эпизоды, усложнять текст, вводить новые песни, тем самым меняя содержание и структуру эпоса.

Главенствующее значение в туркменских дестанах имеет музыка. Певцы предваряют сказание исполнением тирме — песен, с сюжетом повествования не связанных. Главной их функцией является настройка сказителя и подготовка слушателей к восприятию многочасового произведения. Выступление дестанчи выстраивается по принципу эмоционального возрастания. Вначале исполняются песни в низком регистре, простые в плане мелодии и структуры. Постепенно эмоциональный тонус сказителя все более насыщается. Кульминационным моментом эпоса является заключительная песня, исполняемая на предельном тесситурном уровне и с наибольшим эмоциональным накалом.

Эпическая песня способствует раскрытию духовного мира героев сказания. Она является важным структурным элемен-

том композиции и движущей силой эпоса. Интонационные и структурные характеристики дестанных песен позволяют классифицировать их по трем группам: начальные (*муханес*), средние и заключительные [19, с. 75]. Такой порядок следования свидетельствует о наличии движения к кульминации и подчинению законам музыкальной драматургии [10, с. 38]. Мастерство сказителя, его импровизаторские способности наиболее эффектно раскрываются в прозе, тогда как песня сосредоточивает в себе весь контекст жанра, суть эпического интонирования [14, с. 21].

Герои туркменского эпоса и дестанов, оживающие благодаря искусству бахши-дестанчи, не имеют закрепленных за собой музыкальных характеристик или интонаций. В арсенале народного сказителя внушительный набор мелодий-тем, которые он использует в основе своих песен. Для каждой эпической школы, направления и даже отдельных исполнителей характерен свой набор мелодий-тем. Нередко в названиях указываются имена создателей, например, «Баба Гамбар», «мелодия Гарадяли Гоклена» и др. Бахши волен использовать одну и ту же мелодию в песнях, исполняемых от имени как положительного героя, так и его соперника, красавицы пери или нередко животного. Правда, он никогда не заимствует одну и ту же мелодию дважды на протяжении одного сказания. По количеству песен героев можно судить об их роли в дестане. Так, в эпосе «Гёроглы» наибольшее количество песен исполняет главный герой, например, в главе «Похищение Овеза» он исполняет 18 песен, в главе «Кемпир» — 22 песни и т.д.

Структура песен, несмотря на свою стабильность, у разных дестанчи варьируется, выявляя индивидуальность каждого певца, его творческий подход к исполнению песен. Чередование песенных и прозаических разделов, воплощенные в музыке диалоги персонажей позволяют ощутить дух соперничества героев. Важную роль в эпической песне играет взаимоотношение музыки и поэзии. Напевы песен минорные, их отличает насыщенное интонационное и метроритмическое своеобразие. В плане композиции для дестанных песен ти-

пична куплетная форма, в которой одна и та же музыкальная строфа повторяется, нередко на разных уровнях, с разным текстом [2, с. 121]. Интонация повтора играет большую роль в начальных построениях, являясь основой для дальнейшего интонационного развития песни. И. Земцовский считает: «Судя по песням, народ музыкально мыслил не отдельными звуками, а отдельными интонационными комплексами, ритмическими ячейками, попевками, оборотами, фразами, причем все эти комплексы запоминаются, передаются и применяются по памяти в фольклорной традиции исключительно устным путем. Точность передачи каждого звука в таком контексте не только невозможна, но и не обязательна» [9, с. 43].

Нередко туркменские песни содержат в себе развернутые построения разработочного характера, которые, несмотря на масштабы, следует считать дополнением к форме, потому что здесь в качестве текста используются не строфы стихотворения, а различного рода восклицания, отдельные слова и словосочетания, а также вокализированные приемы «джук-джук» и «хумлемек» [4, с. 21]. Припевы, построенные на словах, лишенных лексического значения, являются отличительной особенностью народных песен многих тюркоязычных культур, в музыковедческой практике их называют «алексическими припевами» [3, с. 128]. Исследователь А.В. Затаевич определяет функцию алексических припевов: «...тешить ухо красотой созвучий» [8, с. 14], то есть демонстрировать вокальные возможности и исполнительское мастерство, оцениваемые отвлеченно от поэтического текста. В туркменском исполнительстве подобные припевы можно причислить к атрибутивной части искусства бахши. Мелодическая основа песен нередко усложняется за счет распевов, вокализируемых вставными слогами «эй», «хей», «ай», «ов».

Основные компоненты музыки и стиля преемственны. Традиция преемственности и передачи мастерства занимает важное место в культуре туркменского дестанного исполнительства. Народные сказители устойчиво продолжают традиции, заложенные их наставниками. Они усваивают структуру эпоса, содержание прозаических разделов, мелодические

напевы, композиционное строение песен, исполнительскую и штриховую технику, эмоциональную подачу эпического произведения.

Таким образом, туркменская эпическая песня выступает в качестве основы, фокусирующей в себе стиль и манеру исполнения конкретного сказителя. Именно песня концентрирует в себе особенности, присущие как отдельным дестанчи, так и исполнительским направлениям. Характерная для каждой школы индивидуальная манера исполнения эпоса придает искусству туркменских сказителей стилистическое разнообразие и обогащает его самобытными красками. В своих музыкально-поэтических творениях народ открывал для себя историю, узнавал о традициях и обычаях предков, создавая тем самым благоприятную почву для развития устного эпического наследия, воспевая подвиги исторических личностей и легендарных героев.

### Литература

1. *Абубакирова Н. К* вопросу о происхождении бахши // Вопросы методологии советской фольклористики. — М., 1989.
2. Анализ музыкальных произведений / Ред. О. Коловский. — М., 1988.
3. *Байгаскина А.Е.* Ритмика казахской традиционной песни. — Алма-Ата, 1991.
4. *Гуллыев Ш.* Искусство туркменских бахши. — Ашхабад: Туркменистан, 1983.
5. *Гуллыев Ш.* Туркменская музыка (наследие). — Алматы, 2003.
6. *Жирмунский В.М.* Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // Книга моего деда Коркута. — М., 1962.
7. *Жирмунский В., Кононов А.* От составителей // Китаб-и Дедем Коркут. — М.-Л.: АН СССР, 1962.
8. *Затаевич А.В.* Предисловие // 1000 песен казахского народа. — Оренбург, 1925.
9. *Зелцовский И.* Мелодика календарных песен. — Л.: СК, 1975.
10. Исполнительские направления туркменского эпического сказительства. — Ашхабад, 2017.
11. *Каррыев Б.* Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов. — М.: Главная редакция восточной литературы, 1968.
12. *Каррыев Б.* Эпос и дестан (к вопросу об их взаимосвязи) // Изв. АН ТССР. Серия общественных наук. — 1973, № 6.

13. *Короглы Х.* Туркменская литература. — М.: Высшая школа, 1972.
14. *Курбанова Д.* Народная песня — важнейший компонент эпического сказительства // *Türkmen sungatynyň wajup meseleleri.* — Ашгабат, 1997.
15. *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. — М., 1966.
16. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. Т. 1. — Ашхабад: Туркменистан, 1979.
17. *Якубовский А.Ю.* «Китаб-и Коркуд» и его значение для изучения туркменского общества в эпоху раннего средневековья // *Книга моего деда Коркута.* — М., 1962.
18. *Ваўтыраadow А.* Çeper söz sungatynyň täji // *Görogly.* — Aşgabat: TDNG, 2009.
19. *Gurbanowa J., Ýakubowa B.* Türkmen halk saz döredijligi. — Aşgabat: TDNG, 2012.

**Курбанова Джамилия Азимовна** — музыковед, кандидат искусствоведения, начальник Управления нематериального культурного наследия Министерства культуры Туркменистана.

E-mail: [j\\_kurbanova@mail.ru](mailto:j_kurbanova@mail.ru)

Tel: +99312 44 00 37, +99364 61 65 70 (mob.)

**Kurbanova Djamilya Azimovna** — musicologist, candidate of musical art sciences, director of Department of Intangible cultural heritage of Turkmenistan.

E-mail: [j\\_kurbanova@mail.ru](mailto:j_kurbanova@mail.ru)

Tel: +99312 44 00 37, +99364 61 65 70 (mob.)



## **ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ НУРЫ ХАЛМАМЕДОВА — К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА**

*Гуревич В.А.*

**Аннотация:** Статья посвящена вокальным циклам Нуры Халмамедова (1940–1983) — крупнейшего представителя туркменской композиторской школы, классика современной туркменской музыки. В центре исследования — основные сборники романсов, созданные композитором в 1962–1981 годах. Показана эволюция стиля Халмамедова — от первых его шагов на вокальном поприще (циклы на стихи Молланепеса и Махтумкули) до последних сочинений этого жанра — «Персидских мотивов» на стихи С. Есенина, трех романсов на тексты Г. Гейне, цикла «Недослушанные песни детей Хиросимы и Нагасаки» на слова японских поэтов. Анализ этих сочинений демонстрирует, сколь активным, взыскующим нового был внутренний композиторский слух Халмамедова, давший ему возможность не только свободно обращаться с текстами на туркменском и русском языках, но и каждый раз находить нечто новое в их стилистическом прочтении. Это касается и мелодики, синтезирующей песенное и декламационное начала, и опоры на туркменский мелос, и обращения к интонациям и структурам классического и романтического генезиса — всему тому, что испокон веков является признаком высокого творческого таланта.

**Ключевые слова:** вокальный цикл, эволюция стиля, жанр, туркменский мелос.

## **VOCAL CYCLES OF NURA HALMAMEDOV — TO THE QUESTION OF THE EVOLUTION OF THE COMPOSER'S STYLE**

*Gurevich V.A.*

**Abstract:** The article is devoted to the vocal cycles of Nura Khalmamedov (1940–1983) — the largest representative of the Turkmen composer school, a classic of modern Turkmen music. In the center of the study are the main collections of romances created by the composer in 1962–1981. The evolution of Khalmamedov's style is shown — from his first steps in the vocal arena (cycles to the verses of Mollanepes and Makhtumkuli) to the latest works of this genre — «Persian motifs» on S. Yesenin's verses, three romances for G. Heine texts, the cycle «Unheard songs of children of

Hiroshima and Nagasaki» to the words of Japanese poets. An analysis of these works demonstrates how active Khalmamedov's inner compositional rumor was active, which gave him the opportunity not only to freely handle texts in Turkmen and Russian, but also to find something new in their stylistic reading each time. This also applies to melodies synthesizing the song and declamatory principles, and reliance on Turkmen melos, and appeals to intonations and structures of classical and romantic genesis — to everything that has always been a sign of high creative talent from time immemorial.

**Key words:** vocal cycle, evolution of style, genre, Turkmen melos.

Время летит быстро. Очень быстро. И вот уже минуло 35 лет с того дня, когда мы в последний раз виделись с Нуры Халмамедовым. Ему шел 43-й год, мне — 36-й. Нынче мне — 70, а в будущем году 35, как Нуры нет на этом свете. Но вспоминаю я его часто, потому что его личность, его музыку забыть невозможно. Она у меня в руках, ибо как пианист сыграл я многие из его сочинений, в первую очередь, вокальных — с Майей Шахбердыевой, Бяшимом Артыковым, Анатолием Невгодовским и другими туркменскими артистами. Но главное — они у меня в сердце, в душе.

За отпущенные ему судьбой двадцать творческих лет Халмамедов написал семнадцать вокальных циклов. Цифра внушительная, имеющая мало аналогов в современной камерной музыке. Произошло это потому, что Нуры был вокальным композитором *par excellence*, что называется, «от рождения». Вокальное начало пронизывает все произведения Халмамедова, как органическое свойство дарования оно присуще подавляющему большинству его зрелых опусов. И это понятно, ибо песня, айдым — важнейший жанр национального фольклора, а связи музыки Халмамедова с фольклорными истоками, усложняясь с каждым новым сочинением, становились все прочнее, дифференцированнее, разностороннее.

В ранних вокальных циклах (первая половина 1960-х годов) композитор придерживается твердых ладовых контуров фольклорного типа. Например, в цикле на слова Молланепеса (1962) пять из шести романсов написаны в простой куплетной

форме, с непритязательной, задушевной мелодией, с опорой на фольклорную ладовость, с типичными метроритмическими и фактурно-мелизматическими приемами. Лишь романс «Тилден уялар» («Смущается») представляет собой структуру балладного типа, с более свободным внутренним развитием. Композитор как бы пробует, нащупывает интонационно-фактурные связи, ищет свой стиль. Не случайно наиболее ярким номером в цикле оказался хоровой финал а сарелла, выводящий сквозное действие за рамки песенности, в сферу широко развитой декламационно-эпической графики.

В том же году увидел свет вокальный цикл на слова Махтумкули. Для него Халмамедов отобрал восемь стихотворений великого поэта, посвященных любимым темам Махтумкули: неразделённой любви, одиночеству, размышлениям о смысле жизни, о месте личности в окружающем ее мире. Цикл этот ознаменовал собой значительный шаг вперед во всех творческих аспектах. Буквально на глазах меняется стиль изложения. Фортепианная партия перестает быть «чистым» аккомпанементом, начинает вступать в диалог с вокальной строкой. Блестящий пример такого синтеза — заключающий цикл романс «Пукараям» («Изгнанник»), в котором автор вдохновенно и просто «спрягает» изящную фортепианную канву с незамысловатой вокальной линией. Кульминационный всплеск в конце каждой строфы наступает после краткой фортепианной каденции, в коей Халмамедов впервые осуществил один из любимых своих приемов — подражание староклавесинной технике, с выписанными мелизмами. Парадоксальность этого приема кажущаяся, ибо в инструментальной туркменской музыке, особенно в дутарных мукамах, мелизматика присутствует постоянно как неотъемлемая черта орнаментального изложения. Центральное же место в этом, ставшем классикой туркменской музыки, опусе занимает элегия «Ызламаян болармы» («Разлука») со сложной синтетической формой нерепризного типа: два музыкальных раздела сложной структуры (двойная двухчастная форма) сменяются финальным разделом на новом материале, после коего следует краткая кода. Впоследствии сложные соотношения музыкальной и поэтической

линий, их взаимное «контрапунктирование» станут одной из характерных черт вокального творчества Халмамедова. Есть в элегии по старой «глинкинской» традиции партия солирующей виолончели, усиливающая эмоциональное напряжение и как бы «досказывающая» трагическую историю невозвратимой любви, запечатленную в поэтическом тексте Махтумкули.

Цикл этот примечателен также оригинальным гармоническим претворением национально-определенной мелодики. Халмамедов вплотную подходит к модальной гармонической технике, исходящей из ладового развития мелодических линий, подтверждаемого вертикальной аккордикой. Например, минорный звукоряд с пониженной второй ступенью, варианты которого широко распространены в туркменском фольклоре, трактуется композитором как фактор, способствующий ладовым модуляциям, когда в гармоническую «игру» включаются одноименные тональности со своими субдоминантами и двойными субдоминантами (фа-минор — фа-мажор — си-бемоль минор, ми-бемоль минор в романсе «Гозел ширгазы»). Подобное «оминоривание» минора тем сильнее, чем более динамичен и масштабен романс. Показательно, что все восемь номеров цикла написаны в минорных тональностях в соответствии с национальным ладовым словарем, опирающимся на приоритет минорных ладов.

1964-м годом датирован вокальный цикл «Любовь» на стихи туркменских поэтов XIX века — еще один образец будущей туркменской классики. В нем всего четыре номера, три из которых — подлинные шедевры. Самый сильный из них, несомненно, «Билмезмин» («Узнаешь ли ты») — «шумановский» пример глубокой декламационной насыщенности. На остинатную, словно застывшую, ритмическую канву скупой падают короткие реплики, из которых постепенно вырастает кульминационный вокализ, обрывающийся резкими диссонирующими аккордами заключения:

Ушла любовь, зову ее всечасно,  
Ищу в отчаяньи, в тоске —  
Напрасно.

(Перевод наш — В.Г.)

Стилистически это прорыв к новым берегам, к новому соотношению разных стилевых компонентов, а, главное, к живой декламационно насыщенной вокальной речи. Эволюция композиторской манеры Халмамедова тут очевидна. Ничего подобного он дотоле не писал. Речитативное, речевое начало проникает даже в песенные по основному складу романсы этого цикла. В миниатюре «Гелер» («Идет весна») диатоническая распевная мелодия крайних разделов сменяется драматическим речитативом на фоне напряженно пульсирующего фортепианного аккомпанемента, перекликающегося с вокальной линией. Строго периодичный по форме ведущий мелодический образ (4 четырехтакта) в среднем разделе своеобразно сплетается со стихотворным текстом, в котором ударения смещены, слова интонируются свободно, с распевками на отдельных слогах, паузами посередине фраз. Халмамедов действует смело, не боясь упреков в отходе от привычной, устоявшейся в туркменской музыке манеры интонирования. И оказывается прав, выявляя внутренние возможности национального мелоса, бывшие доселе скрытыми от композиторского пера, но таившиеся в богатейшей ладоинтонационной палитре туркменского искусства.

Вторая половина 60-х — время активной деятельности Нуры в сфере симфонической и киномузыки. Он на время отходит от романсового жанра, чтобы вернуться к нему вновь в начале следующего десятилетия. И вернуться в удивительном обличье. В декабре 1971 года были завершены «Персидские мотивы», выросшие на почве глубокого познания русской культуры, любви и преклонения перед гением Сергея Есенина. Смелое, кое-кому казавшееся даже безрассудным, решение Халмамедова писать музыку на оригинальный (не переводной!) есенинский текст повлекло за собой ряд принципиальных вопросов: как написать музыку, не оторвавшись от туркменской национальной основы? Как прочесть Есенина так, чтобы сохранить душевный склад его поэзии и не поступиться своим видением стихов великого мастера? Ведь дотоле туркменские композиторы, за исключением нескольких песен, вообще не писали на русский текст, и тем самым Хал-

мамедов открывал новую страницу в летописи национальной композиторской школы: ответственность, которую не следовало недооценивать.

Вероятно, поэтому цикл сочинялся долго и трудно. Халмамедов, писавший обычно без эскизов, каждый из шести романсов отделявал месяцами, несколько раз откладывал рукопись, вновь к ней возвращался, добиваясь той естественной декламации, того мелодизма, которые сделали бы поэзию Есенина созвучной собственному образному восприятию. В драматургии цикла он использовал род сюжетности, свойственной дестанам: действие трактуется в эмоционально-обобщенном плане, в последовательности образов раскрывается не столько событийная сторона явлений, сколько их внутренняя психологическая взаимосвязь. Своеобразие цикла, прежде всего, определяется естественностью музыкально-поэтического синтеза, умением композитора музыкально прочесть слово. Вокальной линии «Персидских мотивов», отнюдь не выигрышно-эффектной, присуща внутренняя целостность, экспрессивность и вместе с тем сдержанность. Для Халмамедова главный образ цикла — поэт, навеки потерявший возлюбленную, но не предавшийся стенаниям и отчаянию, мужественно идущий навстречу судьбе. Отбирая отдельные строфы, композитор исходит именно из такой трактовки, всячески усиливая ее с помощью компоновки текста. Лишь один из романсов — «Разговор» — в точности соответствует стихотворению Есенина («Я спросил сегодня у менялы»). В остальных Нуры использует отдельные строфы оригинала («Улеглась моя бывлая рана», «Руки милой»), порой — из разных мест стихотворения (в «Море голосов» — первая и последняя есенинские строфы), в свободном повторе («Голубая да веселая страна», где вслед за второй строфой вновь звучит начальная). Драматическая же вершина — романс Шаганэ — и вовсе составлен из фрагментов двух разных стихотворений — «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» и «Ты сказала, что Саади...». Эти «вольности», впрочем, никак не нарушают архитектоники поэтической речи. Основной образный ряд: любовь-страсть, любовь-мука, любовь-воспоминание — оста-

ется неизменным, но — и это понятно — приспособляется автором к специфике музыкального воплощения. Отбираются поэтические эпизоды, выражающие квинтэссенцию драматического содержания, с коими сочетается четкая организация звукового материала. Вместе с тем, музыкальная форма не может не быть первичной, она подчиняет себе стихотворную структуру, что и отражено в выборе и компоновке текста, введении вокализмов (в романсах «Шаганэ» и «Руки милой») и т.д.

В развитии музыкальной драматургии цикла фортепианная партия мало чем уступает вокальной. Композитор достиг здесь полного фактурно-тембрового слияния голоса и сопровождения. Декламационность, безусловно, превалирует у голоса, но вся фортепианная партия пронизана протяженным мелодизмом песенного генезиса. Данный тематический фундамент настолько силен, что автор имеет редкую возможность дать певцу свободно импровизировать. Однако в ряде эпизодов точное совпадение вокальной строки с фортепианной обязательно, и солист может сдвигать свои реплики в пределах такта.

Премьера «Персидских мотивов» (их блестяще исполнил бас Анатолий Невгодовский) продемонстрировала всю глубину стилистической эволюции, переживаемую Халмамедовым. Надо было на какое-то время остановиться, поразмыслить, как двигаться дальше. Нуры взял паузу, обратился к иному варианту вокального цикла — песенному. Он зафиксирован в опусах на слова Кемине и современных молодых туркменских поэтов (из которых наиболее близким по духу композитору оказался талантливейший Курбанназар Эзизов). Здесь есть и некая фольклорная составляющая («Нищета» на слова Кемине), и неоклассические аллюзии (песня-баллада «О матери» на стихи Г.Бяшиева, где, соединенные с туркменским ладовым колоритом, обороты романтического генезиса, идущие от Шуберта и Шумана, отнюдь не выглядят «чужестранцами»).

«Антракт», однако, оказался недолгим. Год 1974-й принес туркменской музыке еще один замечательный романсо-

вый цикл Халмамедова — на стихи Г. Гейне. И вновь — на русский текст. Нуры, кстати, хорошо знал Валерия Гаврилина и тепло относился к его вокальному творчеству, и, думается, идея «немецкого» цикла родилась у него не без влияния аналогичного цикла Гаврилина. Только то, что у Гаврилина зиждется на русском интонационном базисе, у Халмамедова естественно повернуто в сторону туркменских микропоп-воков — еще одной стилиевой новации мастера.

Цикл невелик по масштабам. В нем всего три романса, причём развернутая «Серенада мавра» по объему занимает около половины опуса, два других номера как бы оттеняют ее образную атмосферу. Типична для Гейне тема романтической любви, разбиваемой жизненной прозой, неразрешимый конфликт с окружающей действительностью, в котором герой не ищет себе оправдания, сочувствия — он бросает вызов фарисеям, утверждая независимость чувств. Каждый, кто близко знал Халмамедова, мог провести прямые параллели с жизнью Нуры, никогда не стеснявшегося жить так, как он считал нужным, вопреки неким полумифическим правилам, которых обязаны были придерживаться советские граждане. В эту систему Нуры категорически не вписывался (как в свое время в другую эпоху не вписывался и Гейне). Притом композитор, в отличие от есенинского цикла, смещает акценты в сферу философского осмысления бытия, лишённого всепоглощающего эмоционального заряда. Он стремится посмотреть на своего героя «со стороны», с позиций общечеловеческих, без ранее господствовавшей у Халмамедова безусловно личностной окраски. Если «Персидские мотивы» в большой мере автобиографичны, то в гейневской тетради Халмамедов не только сопереживает — он размышляет, анализирует. Такова миниатюра «Во сне я горько плакал» — интродукция цикла, решенная в речитативно-декламационном ключе. В ней преобладают полутона, и весь романс наполняется невысказанным внутренним напряжением. По сути, лишь в финальном номере «Сердца людские рвутся» композитор дает выход горечи отвергнутого чувства, открывая эмоциональные «шлюзы». В балладном повествовании контрастные душевные



состояния сталкиваются, патетичность музыки достигает высшей точки — и все разрушается призрачным холодом застывших реплик эпилога. Любовь стала прошлым.

Последний из вокальных циклов Халмамедова — «Недослушанные песни детей Хиросимы и Нагасаки» в версиях для голоса с оркестром и голоса с фортепиано, завершённый в 1981 году, впервые вводит в туркменскую музыку японские поэтические образы. Тонкие акварельные краски лирической миниатюры Страны Восходящего Солнца, воплощенные в изысканно-стройных формах, «озвучены» Нуры в манере, которую можно назвать неоимпрессионистской. Все зиждется на декламации — сотканной из мельчайших нюансов, едва заметных переходов, игры красок-тембров. Протяженных мелодических линий у голоса вовсе нет: их вытеснили небольшие, часто отчлененные друг от друга цезурами попевок, передающие оттенки образного содержания (цикл написан на переводной русский текст). Гибка фактура сопровождения, с детально выписанными артикуляционными, агогическими, динамическими, темповыми указаниями. Ассоциации с фактурой импрессионистских опусов очевидны, сам автор признавал, что японская лирика «виделась и слышалась» ему только в таких очертаниях. Свободно обращается композитор с метроритмикой, избегая акцентной метрики: регулярность и нерегулярность большей частью переданы через времяизмерительный вариант, дабы обеспечить движению легкость, снять четкую остигнутую ударность. Отсюда удивительное сочетание в пределах одного романса четырех-пяти типов изложения, с разнообразными ритмическими и тесситурными «разбивками» (секстоли вместе с дуолями и триолями, половинные длительности с мгновенным переходом к тридцать вторым, аккорды в предельно широком расположении и т. п.).

Семь частей цикла — семь гравюр-настроений. В каждой из них от прелюдии до постлюдии — проводится в разных ипостасях. Их главная мысль — природа и человек неразделимы. За скупыми, столь непохожими на роскошные халмамедовские кульминации тихими паузами и по-минималистски одиночными звуками бьется живая душа человека, призыва-

ющего не забывать о трагедии, случившейся в далеком 1945 году. Помнить о ней. А значит — быть достойным гражданином нашей планеты.

Таким, каким был и навсегда останется великий туркменский композитор, мой дорогой незабвенный друг Нуры Халмамедов.

**Гуревич Владимир Абрамович** — секретарь Союза композиторов РФ, доктор искусствоведения, профессор, Институт музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» (Санкт-Петербург), профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки.

E-mail: [gourevich@mail.ru](mailto:gourevich@mail.ru)

**Gurevich Vladimir Abramovich** — Secretary of the Union of Composers of the Russian Federation, Doctor of Art History, Professor, Institute of Music, Theater and Choreography of the Russian State Pedagogical University name A.I. Herzen (St. Petersburg), Professor of the Department of Musical Instrumental Training.

E-mail: [gourevich@mail.ru](mailto:gourevich@mail.ru)

# **СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В. МУХАТОВА КАК ЯРКИЙ РЕПРЕЗЕНТАНТ ТУРКМЕНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО СИМФОНИЗМА**

*Маммедова К.Х.*

**Аннотация:** Симфоническое творчество В. Мухатова, создано им на протяжении периода, охватывающего более 50 лет. Это позволяет проследить пути становления и развития как стиля симфонических произведений самого композитора, так и туркменского национального симфонизма в целом: от первых картинно-жанровых, основанных на цитировании народных мелодий программных свит, через обобщенно-программные симфонические поэмы к монументальным, воплощающим широкие замыслы подлинно симфоническим полотнам, к вершинному симфоническому жанру — жанру симфонии. Процесс становления и развития стиля симфонических произведений В. Мухатова складывался в неразрывной связи с формированием туркменской симфонической школы и состоял из нескольких периодов.

Процесс слияния элементов нового и традиционного, наблюдаемый в творчестве В. Мухатова, типичен для современной туркменской музыки в целом. Композиторы последующих поколений наследуют сделанное их предшественниками, расширяя границы национального. В произведениях туркменских авторов, при всех их поисках нового, всегда ощущается почвенная связь с веками накопленным народом художественным опытом.

**Ключевые слова:** симфония, эволюция, фольклор, композиторская школа, жанр.

## **SYMPHONIC CREATION OF V. MUKHATOV AS BRIGHT REPRESENTATIVE OF THE TURKMEN NATIONAL SYMPHONY**

*Mammedova K.H.*

**Annotation:** Symphonic creation of V. Mukhatov, created with it for the duration of the period, which covers is more than 50 years. It makes it possible to trace the ways of formation and evolution both the style of the symphonic works of composer himself and the Turkmen national symphony as a whole: from the first figure-genreones, based on the quoting people melodies of program suites, through in a general manner-program

symphonic poems to the monumental, that personify wide concepts to the really symphonic fabrics, to the epical symphonic genre — to the genre of symphony. The making and development of the style of symphonic works of V. Mukhatov was added in the indissoluble connection with the formation of Turkmen symphony school and was composed of several periods. Process of merging the elements new and traditional, observed in the creation of V. Mukhatov, is typical for the contemporary Turkmen music as a whole of Compossess the subsequent generations enlarging the borders of nationality. In the works of Turkmen authors, with all their searches for new, is always perceived connection with accumulated by people artistic experience.

**The keywords:** symphony, evolution, folklore, composer school, genre.

Симфоническое творчество В. Мухатова создано им на протяжении периода, охватывающего более 50 лет. Это позволяет нам проследить пути становления и развития как стиля симфонических произведений самого композитора, так и туркменского национального симфонизма в целом: от первых картинно-жанровых, основанных на цитировании народных мелодий программных сюит, через обобщенно-программные симфонические поэмы к монументальным, воплощающим широкие замыслы, подлинно симфоническим полотнам, к вершинному симфоническому жанру — жанру симфонии. Изучение традиционного туркменского наследия и ценностей мировой культуры, острое чувство современности, рожденное ощущением причастности актуальным событиям, — все это позволило В. Маммедова К.Х. Маммедова К.Х. Мухатову создать свой глубоко национальный и подлинно современный стиль.

Эволюцию симфонического творчества В. Мухатова отличают постепенный профессиональный рост, тенденция к усложнению образности, выход за пределы народно-бытовой тематики, усиление роли авторского тематизма, новые и разнообразные опосредованные формы претворения национального, неустанный поиск новых творческих решений.

Процесс становления и развития стиля симфонических произведений В. Мухатова складывался в неразрывной связи с формированием туркменской симфонической школы и состоял из нескольких периодов.

Первые симфонические сочинения композитора возникли на базе, подготовленной произведениями русских авторов советского времени, использовавших в них ладогармонические и мелодические особенности туркменской национальной музыки. Обращение В. Мухатова (а также А. Кулиева) к жанрам программной симфонической поэмы и сюиты в конце 1940-х — начале 50-х годов являлось, по существу, первым этапом формирования собственного национального симфонизма в Туркменистане. Симфония «Памяти Махтумкули» явилась своеобразной исторической вехой в развитии туркменского симфонизма. Не будучи первым сочинением туркменских композиторов в этом жанре, симфония В. Мухатова стала переломным сочинением в истории туркменского симфонизма. Необычайно масштабная по степени философского обобщения, с эпическим охватом концепции, она вывела национальный симфонизм на новый уровень владения жанром. Новаторские устремления композитора естественно привели его к мысли об отказе от стандартной четырехчастной структуры и сведении этой структуры в форму, наиболее соответствующую его мироощущению. Произведения 1980-х годов продолжают интенсивные творческие поиски композитора в жанре симфонии. Тогда же композитор впервые проявляет интерес к жанру инструментального концерта. Творчество композитора последнего десятилетия отмечено своего «расслаиванием» интересов: наряду с неослабевающим вниманием к широким эпическим и эпико-драматическим концепциям, впервые отмечается преобладание эмоционально-субъективного строя образов (в первую очередь, в концертах). Этот же период характеризуется поисками нетрадиционных решений в трактовке формы и элементов музыкальной выразительности, глубинным проникновением в систему выразительных средств и принципов формообразования национальной монодии.

В. Мухатовым были созданы произведения практически во всех основных симфонических жанрах: сюита, поэма, четыре симфонии, три инструментальных концерта. Остались не затронутыми лишь жанры увертюры и симфонической картины.

Композитор работал в сфере традиционных симфонических жанров. В целом, трактовка симфонических жанров в творчестве В. Мухатова не выходит за рамки академической традиции, что находит подтверждение в сохранении типовых композиционных основ симфонического цикла или одночастной симфонической поэмы, стойкой опоре на народную музыку, в круге эпических, лирико-драматических, песенных, танцевальных, пейзажных образов. Принципы развития тематизма в его произведениях в целом также относятся к классическим образцам. Он намеренно не прибегает к использованию таких современных технологических приемов, как додекафония, сериальность, алеаторика и т.д. Вместе с тем симфонические произведения В. Мухатова неизменно отличают творческий, новаторский подход к традиционным жанрам, неординарность драматургического и композиционного решения, поиски нового синтеза классических европейских принципов развития тематизма и принципов развития, свойственных национальной монодии. Во многом именно его творческие находки и решения в области композиции, драматургии произведений, выработанные им многообразные приемы использования народной музыки, оркестровой выразительности стали основополагающими для туркменской симфонической школы.

В симфонических произведениях В. Мухатова явственно просматриваются черты программного симфонизма. Сюита, поэма, симфонии № 2 и 4 имеют программные названия. Симфонии № 1 и 3 имеют посвящения («Памяти Махтумкули», «Памяти моей матери»), наталкивающие на конкретную образность. Симфония № 2, помимо названия «Героическая», имеет и посвящение — «Памяти Айдогды Тахирова». Надо отметить, что наличие в симфониях программности, связанной с посвящением, в дальнейшем стало достаточно традиционной и распространенной приметой в туркменской композиторской практике. Определенность содержания художественного образа явственно ощущается и во всех трех инструментальных концертах.

Используя тип музыкального развития так называемой обобщенной ассоциативной программности, композитор в из-

вестной степени её конкретизирует, раскрывая содержание своих произведений. Например, в симфонии № 1, посвященной памяти Махтумкули, автор рисует перед слушателями свое видение судьбы народного поэта, эпохи, в которую он жил.

Симфония № 2, обозначенная как «Героическая», показывает трагические и великие события Второй мировой войны.

Образы симфонии № 3, носящей подзаголовок «Моей матери», исповедальны и с предельной откровенностью раскрывают перед нами, по словам автора, жизнь самого близкого и дорогого ему человека.

Симфония № 4 повествует о трагедии Геоктепинского сражения.

Выявлению конкретной сюжетности во многом способствует и использование автором цитат из народных песен и инструментальных пьес. Введение отдельных небольших фраз, относительно развернутых отрывков из народных произведений всегда обусловлено развитием сюжета, образно-эмоциональной фабулы произведений (к примеру, введение цитаты из песни «Агларын» в симфонии № 3, мелодии «Овазыгелди» — в скрипичном концерте, «Дагарман» — в симфонии № 4 и т.д.). Это же способствует конкретизации содержания произведений и для слушателя, в первую очередь слушателей-туркмен, для которых народно-классическая музыка составляет важнейшую часть их духовной жизни.

Симфоническое творчество В. Мухатова высоко гражданственно по своему содержанию. В симфониях, концертах, сюите и поэме воплощены две ведущие идеи творчества композитора: любовь к Родине и ощущение собственной судьбы в неразрывной взаимосвязи с ее судьбой. Все симфонические произведения мастера имеют автобиографический строй искреннего взволнованного музыкального повествования.

Творческое кредо композитора, с такой яркостью отраженное в его симфонических произведениях, представляет художника, судьба которого неразрывно связана не только с жизнью его народа, но и с глобальными проблемами человечества. Каждое сочинение автора, так или иначе, связано с драматической коллизией противостояния человека и враж-

дебных ему сил. Настоящая концепция каждый раз получает новое воплощение: это может быть четырехчастный цикл с ее контрастирующей второй частью в «Героической» симфонии или одночастная форма в симфониях № 1, 3 и 4.

В симфонических произведениях В. Мухатова нашли отражение две характерные тенденции, и прежде всего, глубокий психологизм, открытая эмоциональная напряженность, драматизм и философская глубина образов. Однако при этом композитор явно тяготеет к театральной красочности, яркой изобразительной картинности, фресковости.

В симфонических произведениях В. Мухатов уделил огромное внимание оркестровому решению, рассматривая его как важный фактор раскрытия образного содержания. Тематическое тембровое колорирование является важной чертой его симфонических произведений. При этом несомненным достоинством является соответствие тематизма характеру избранного тембра.

Тембровая система и фактура с квартовой дублировкой также определяется национальной традицией. В оркестровой палитре его произведений много имитаций звучания туркменских народных инструментов — дутара, гаргы-тюддука, дилли-тюддука. Замечательно тонко использовал В. Мухатов «чистые» соло деревянных духовых, воссоздающих звучание тюддука. Гибко и свободно использованы возможности струнных инструментов. Более умеренно употреблены медные духовые, ударные и арфа. Композитор тяготеет к оркестровой красочности, игре тембров. В его музыке слышны то динамичные драматичные, то открытые блестящие, то мощные и объемные, то терпкие, приглушенные, то изысканно-тонкие и прозрачные звучания.

Одним из качеств тематизма, преемственно воспринятого от национального музыкального наследия, является своего рода культ мелодии, взгляд на нее как на главное, неизмеримо важное средство музыкального выражения. Именно с этим связана такая характерная черта стиля композитора, как интонационная насыщенность фактуры, избегание нетематических образований.



Проведенный анализ показывает, как происходило развитие музыкального мышления композитора. В «Туркменской сюите» основой тематизма служит фольклорный материал и лишь появляются «первые ростки» оригинального тематизма композитора. Все основные темы симфонии № 3 вырастают из единого интонационного источника — первой темы вступления. Симфония «Памяти Махтумкули» — вершина симфонического творчества В. Мухатова, которая отличается самобытностью авторского тематизма. В виолончельном концерте — редком образце приоритета мелодии над всеми остальными средствами выразительности — композитор вновь возвращается к национальным мелодическим истокам, но уже на новом уровне: народные и оригинальные авторские интонации, органично сплетаясь, создают единые тематические образования.

Ценным качеством музыкального мышления В. Мухатова является способность к интенсивному развитию тематизма, свободное владение средствами, усвоенными из опыта мировой симфонической музыки. Общее развитие материала симфонических произведений В. Мухатова отражает стремление композитора передать своеобразие ладоинтонационного звучания туркменской национальной музыки. Широко использованы особенности фактуры и ритмики туркменских инструментальных пьес.

Процесс слияния элементов нового и традиционного, наблюдаемый в творчестве В. Мухатова, типичен для современной туркменской музыки в целом. Композиторы последующих поколений наследуют сделанное их предшественниками, расширяя границы национального. В произведениях туркменских авторов, при всех их поисках нового, всегда ощущается почвенная связь с веками накопленным народом художественным опытом.

В. Мухатову одному из первых удалось органично сочетать традиции классики с народно-национальной спецификой. Созданные В. Мухатовым сочинения выходят за рамки многовековой традиции, что не означает, однако, отрыва от родной почвы. Композитор, сохраняя роль народной музыки в про-

фессиональном творчестве, заимствует в народных образцах и интонационные истоки, и принципы музыкального мышления. Композитор словно раздвигает границы национального искусства, заложенные в нем возможности, постоянно находя что-то новое. В. Мухатов сумел внести в культурную сокровищницу свое, смелое,двигающее нацию вперед. Это новое не только обогащает и расширяет национальные традиции, но и включает национальную культуру Туркменистана в общемировой музыкальный процесс. И, наверное, правомерным будет в заключение привести слова В. Мухатова, посвященные симфонии № 4: «Четвертая симфония — это произведение трагического плана. В нем живут образы ожесточенного современного мира, раздираемого противоречиями, раздорами, экологическими катаклизмами. Во все времена эта проблема была животрепещущей и волнующей художников, поэтов, музыкантов. Помните у Махтумкули: «Говоря: «Увы, для нас благодати свет погас, человек не хочет глаз отвести от зла, — я плачу». Главное в моем новом сочинении — человек, сохранение его экологии. Ведь человек — это часть природы, и сегодня он нуждается в защите не менее, чем другие объекты окружающего мира». Возможно, такой «сюжет» покажется несколько сложным для восприятия, но, как говорил Гендель, он очень сожалел бы, если бы его музыка только развлекала слушателей, так как он стремился сделать их лучше.

Известный туркменский композитор Байрам Худайназаров отмечает: «В. Мухатов — блестящий мастер симфонического письма. Во всем регионе Средней Азии и Казахстана я не могу назвать второго такого симфониста-драматурга, сумевшего создать столь же монументальные, грандиозные, впечатляющие по силе звучания симфонические полотна»<sup>1</sup>.

## Литература

1. *Абукова Ф.* Образ и творчество Махтумкули в туркменской профессиональной музыке // Махтумкули и туркменское искусство. — Ашхабад: Ылым, 1984. — С. 77–90.

<sup>1</sup> Из личной беседы автора с композитором Байрамом Худайназаровым (декабрь, 2012).

2. *Абукова Ф.* Симфония о войне и мире // Туркменская искра. 1986. 13 мая.
3. *Абукова Ф.* Современное творчество композиторов Туркменистана в контексте культуры нации. — М., 1994. — 269 с.
4. *Гуревич В.* Вели Мухатов. Очерк жизни и творчества. — М.: Советский композитор, 1980. — 136 с.
5. *Чернова Т.* Драматургия в инструментальной музыке. — М.: Музыка, 1984. — 144 с.

**Маммедова К.Х.**, старший преподаватель кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории.

E-mail: [elos11@yandex.ru](mailto:elos11@yandex.ru)

Телефон: +99365160057

**Mammedova K.H.**, senior lecturer of the Department of Music Theory Turkmen National Conservatory.

E-mail: [elos11@yandex.ru](mailto:elos11@yandex.ru)

Tel: +99365160057

# **НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТУРКМЕНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ КВИНТЕТ-ПОЭМЫ Р. РЕДЖЕПОВА)**

*Магтымгулыева Г.К.*

**Аннотация:** Прослеживаются неоромантические традиции в камерно-инструментальном творчестве туркменских композиторов (на примере квинтет-поэмы Р. Реджепова). В туркменской камерной музыке это сочинение является ярким образцом жанра и единственным в своем роде на сегодняшний день.

Драматургическая роль принадлежит принципу «монотематизма». Вместе с тем большая роль принадлежит лирике, изнутри трансформирующей каркас целого. Главным выразителем идей произведения является синтезирование индивидуального восприятия народного искусства и музыкальных культур других народов.

**Ключевые слова:** неоромантизм в туркменской музыке, квинтет-поэма Р. Реджепова, принцип «монотематизма» в туркменской камерно-инструментальной музыке.

## **NEO-ROMANTIC TRADITIONS IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL WORK OF TURKMEN COMPOSERS (BY THE EXAMPLE OF THE QUINTET POEM BY R. REJEPOV)**

*Magtymgulyeva G.K.*

**Annotation:** Newromantic traditions in the chamber instrumental work of Turkmen composers on the example of the quintet-poem by R. Rejepov are considerable. This quintet poem is a vivid of genres and one-of-a-kind in Turkmenistan. The leading dramatic role is assigned to the principle of «monotematism». At the same time, a major role belongs to the lyric from within, transforming the framework of the whole. The main expressive idea of the work is synthesis of individual perception of folk art and musical cultures of the people.

**Key words:** neo-romanticism in Turkmen music, R. Rejepov's quintet poem, the principle of «monotematism» in Turkmen chamber-instrumental music.

Квintет-пoэма Р. Реджепова была создана в 1985 году и посвящена замечательному туркменскому композитору Н. Халмамедову (1938–1983), близкому другу и соратнику автора. В туркменской камерной музыке это сочинение является ярким образцом жанра и единственным в своем роде на сегодняшний день. По словам самого автора, он давно мечтал создать сочинение, схожее по замыслу с трио П.И. Чайковского, квинтетом «Памяти И.И. Соллертинского» Д.Д. Шостаковича.

По форме и по интенсивности эмоционально-драматического развития и по мастерству сочинения квинтет является непревзойденным шедевром лирического посвящения. В нём «инструментальная драма» разворачивается не во вне, не в столкновении характеров и событий, а всецело заключается в борьбе чувствований, в крайне взволнованных и обостренных переживаниях личности, «обожжённой» соприкосновением с окружающей её жизнью и растерзанной противоречиями сознания.

Произведение Р. Реджепова — яркий пример симфонизации камерного ансамбля. В партитуре мастерски претворены особенности народно-национального начала, преломляясь сквозь призму романтического мировосприятия композитора и особенной трактовки фольклорного материала. Наиболее выразительные возможности национального мелоса выступают здесь в современном интонационном контексте. Синтезирование индивидуального восприятия народного искусства и музыкальных культур других народов приобретает значение одного из ведущих национально-стилевых основ туркменской музыки.

Диапазон использования в квинтете стиливых приемов простирается от песенно-фольклорных интонаций до додекафонии и сонористики и включает широкий спектр интонационных ассоциаций, вплоть до весьма редких в наше время «скрябинских томлений».

Одна из существенных черт, заимствованных композитором из народно-профессионального инструментализма, — это единое интонационное прораствание. Композитор активно ис-

пользует этот метод, делает его опорным и движущим фактором драматургии, где весь интонационный процесс практически «запрограммирован» основным тематическим ядром.

Как и во многих произведениях западноевропейских романтиков, Р. Реджепов отвел ведущую драматургическую роль принципу «*монотематизма*». Вместе с тем большая роль принадлежит лирике, изнутри трансформирующей каркас целого.

Характерная для туркменской народной музыки трехчастность композиции проявляется в квинтете. При этом можно отметить черты сонатности, выраженные в экспонировании основного тематического материала и динамического развития.

Открывается произведение вступлением, где в процессе его демонстрации выкристаллизовывается интонационное ядро основных тем развития. Начальный раздел формирует интонационный материал темы, который проводится в экспонирующей части произведения. Уже здесь предполагается полифоническое варьирование с включением всего инструментального состава. Вариантность проявляется на интонационном, метроритмическом, агогическом уровнях.

Из основного материала интонационного тематического ядра в процессе трансформации рождаются две темы, несущие определенную смысловую нагрузку сочинения: первая — драматическая по своей направленности; вторая близка к плачевым интонациям, что более всего указывает на образный строй анализируемого нами программного сочинения-посвящения.

Необходимо отметить, что объединяющим фактором обеих тем-образов является поступенность изложения материала. В одном случае в восходящем направлении оно связано с усилением драматического начала, а в другом случае ее нисходящее секвенционное развитие обнажает жанровую природу произведения.

Учитывая стилевую направленность произведения, а именно неоромантизм, мы встречаем в сочинении такие частые музыкальные явления современности, как столкнове-

ние многообразности, частота смены настроения, многокадровость действий.

Знаменательно, что драматически-ламентозное направление двух тем объединено в рамках второй темы. При одновременном их звучании выделяется интонация плача, в результате резкие скачки в пределах большой септимы и тритоновые сочетания очень органичны и несут с собой скорбь и печаль.

В целом запечатленный в музыке эмоционально-духовный мир лишь внешне дисгармоничен. В заключительной части звучит мастерски обработанная народная мелодия «Хошгалды», которая символизирует всеобщую любовь и горечь утраты по рано ушедшему Нуры Халмамедову.

Несомненно, идеалы романтизма явились самыми устойчивыми и близкими по своей художественной значимости для туркменского камерно-инструментального творчества. Проанализировав произведение Р. Реджепова, можно сказать, что квинтет-поэма является ярким примером неоромантизма, в котором органично сплелись европейские и национальные традиции. Но важнее всего то, что на первый план выходит не новаторство содержания и формы, а эстетический и этический протест против дегуманизации личности и реакция на человеческую боль и страдания.

Возникший на гребне революционной борьбы в середине XIX века как художественное направление, романтизм явился одним из устойчивых и развивающихся музыкальных стилей в веке XX-м. Влиянию этого направления подверглись многие страны мира, Туркменистан в том числе.

В результате идеалы романтизма явились самыми устойчивыми и близкими по своей художественной значимости для туркменского композиторского творчества. Широта взглядов, субъективное начало, глубоко заложенный смысл и жанровая предрасположенность к романтизму ярко выразились в основном в камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведениях туркменских композиторов. Стилль целой эпохи становится авторским. Несомненно, эстетика романтизма стала понятна и воспринята туркменским композитором прежде всего из-за тождественных взглядов его на

циональной культуры. Например: туркменский эпос, дестан, поэзия, музыка по своей природе романтичны. Что касается внутренних ладоинтонационных взаимоотношений, то для туркменской камерно-инструментальной музыки характерно расширение сферы единой тональности, приоритет красочной стороны звучания, полифонизация музыкальной ткани, обогащение гармонических средств — формы индивидуализации (романтизации) композиторов-романтиков Туркменистана.

Основным достижением взаимовлияния является органичное соединение европейских и национальных принципов музыкального мышления. Особенности изложения музыкальной мысли национальной инструментальной музыки ярко выражены в камерно-инструментальных и инструментальных произведениях.

Таким образом, созданные в Туркменистане инструментальные и камерно-инструментальные произведения в целом охватывают широкий круг образов и сфер, и самый распространенный среди них — это область существования «романтического героя». Душевные переживания, жизненные коллизии и фобии этого «героя» являются фабулой многих произведений данного жанра, тем самым доказывая жизнестойкость идей романтизма. В данном случае на примере квинтет-поэмы Р. Реджепова были продемонстрированы, на наш взгляд, лучшие традиции неоромантизма в камерно-инструментальной музыке Туркменистана.

**Магтымгулыева Гозель Курбанмурадовна**, старший преподаватель кафедры истории музыки Туркменской национальной консерватории.

Тел. +99365562345

E-mail: eneshka17@mail.ru

**Magtymgulyeva Gozel Kurbanmuradovna**, senior lecturer of the department History of Music of the Turkmen National Conservatory.

Тел. +99365562345

E-mail: eneshka17@mail.ru



## ПОЭЗИЯ КУРБАННАЗАРА ЭЗИЗОВА В ТВОРЧЕСТВЕ ТУРКМЕНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Хемляева Т.Ч.*

**Аннотация:** В статье представлена панорама вокального творчества туркменских композиторов на стихи Г. Эзизова. Анализируются образный строй сочинений в жанрах вокальной музыки и художественно-выразительные средства.

**Ключевые слова:** поэт, творчество туркменских композиторов, романс, песня, триптих.

## POETRY OF GURBANNAZAR EZIZOV IN THE WORK OF TURKMEN COMPOSERS

*Hemelyaeva T.Ch.*

**Annotation:** The article presents a panorama of vocal creativity of Turkmen composers on verses by G. Ezizov. The figurative structure of works, in the mains of vocal music and artistic expressive means, are analyzed.

**Keywords:** poet, creativity of Turkmen composers, romance, song, triptych.

Отличаясь древностью и многосторонностью, музыкальное искусство туркменского народа привлекает пристальное внимание исследователей музыки.

Деятельность поэтов и композиторов нашей страны по дальнейшему развитию туркменской литературы и музыкального искусства является примером для молодёжи сегодняшнего дня. Талантливый поэт XX века, лауреат Государственной премии Туркменистана имени Магтымгулы, народный писатель Туркменистана Курбанназар Эзизов является поэтом, оставившим глубокий след в туркменской литературе. Его стихотворения, поэмы, сонеты, театральные произведения отличаются глубоким своеобразием. Во всех упомянутых жанрах гениальный поэт сумел передать словесное и философское богатство туркменского народа. В его стихотворениях делается акцент на строки, где говорится о жизни, мудрости, терпении.

Произведения великого поэта, которым свойственно разнообразие содержания, отражают красоту природы, любовь, образ матери, радостные и горестные дни. В творчестве тур-

кменских композиторов поэзия Г. Эзизова занимает большое место. Каждое стихотворение, созданное талантом поэта, отличается своей особой мелодикой. Среди композиторов, обратившихся к поэтическому наследию Г. Эзизова, можно упомянуть Н. Халмамедова, Р. Реджепова, Р. Аллаярова, Р. Гутлыева, Д. Хыдырова, С. Туйлиева и многих других. Поэт обращается к темам красоты осени, нежности матери, морали и любовной лирики. При создании вокальных произведений народный артист Турменистана, лауреат Государственной премии имени Магтымгулы и премии Молодёжи одарённый композитор Реджеп Реджепов вдохновился стихотворениями поэта «Горы», «Колыбельная», «Песня о дружбе», «Песня геологов». Композитор написал музыку к песне на слова Г. Эзизова «Колыбельная», специально созданную для кинофильма «Невеста». Колыбельная песня передаёт образ матери, её любовь и нежность к своему дитя. В песне «Горы» композитор патетику ситуации выражает посредством национальных мотивов.

Стоит отметить, что один из известных представителей туркменских композиторов Реджеп Гутлыев создал на основе стихотворений Г. Эзизова несколько произведений для хора *a' capella*. Из них песня «Не мучай себя из-за разлуки, милая» относится к любовной лирике. Состоящее из двух строф стихотворение поэта в произведении композитора представляется в виде структуры из двух частей. Пение начинается с тональности *f-moll* с последующим постепенным повышением голосов. Наличие звукового интервала кварта и квинта напоминает туркменские мелодии. Строки стихотворения, состоящие из одиннадцати слогов, в музыке передаются двумя или тремя тактами. В хоровом *a' capella*-произведении «Журавли» воспеваются журавли, являющиеся символом благоденствия и мира. Стихотворение состоит из шести строф, а строки — из семи слогов. В данном музыкальном произведении используются две строфы, структурированные в две части. Оно написано в тональности *g-moll*. После четырёхтактного вступления к хору в унисон присоединяется солист, и этот союз хора и солиста продолжается до окончания произведения.

Произведение композитора «Поэма о героях» связано с образом матери, желающей возвращения ушедшего на фронт сына в целостности и сохранности. В его основу положено стихотворение Г. Эзизова «Баллада».

При исследовании богатого творческого наследия Г. Эзизова стало ясно, что многие композиторы использовали произведения поэта. Наиболее часто к стихам Г. Эзизова при написании вокальных произведений обращались такие композиторы как Н. Халмамедов и Д. Хыдыров.

У обоих композиторов прослеживается особый подход к стихам поэта. В песнях «Туркменская степь», «Два дерева», «Летите, журавли!» Н. Халмамедов, воспевая чудесную красоту природы, переводит в мелодию светлый колорит и пафос, содержащийся в строках стихотворений. В созданных им произведениях «Сердце солдата», вокально-симфонической поэме «Памяти павших», «Обездоленный» для хора *a'capella*, посвящённых войне, отражается героизм, мужество, доблесть, вера и надежда на светлое будущее. Композитор посредством мелодии сопровождает стихотворения поэта, раскрывая его различными музыкальными средствами.

Среди музыкальных произведений Д. Хыдырова на стихи Г. Эзизова, есть песня «Не скрыться мне от глаз твоих», мелодию к которой написал также и Н. Халмамедов. Музыка, написанная обоими композиторами к одному и тому же тексту, отличается по характеру. Если Н. Халмамедов свою вокально-симфоническую поэму выполнил в напряжённом и трагическом ключе, то Д. Хыдыров представил своё произведение от лица влюблённого парня, поющего любовно-лирическую песню.

Несмотря на то, что по объёму однотактное введение песни Н. Халмамедова «Туркменская степь» невелико, оно, придавая начальный импульс песне, формирует общий характер произведения. Небольшую по объёму вводную мелодию можно проследить и в романсе Н. Халмамедова «Моим друзьям». В любой песне мелодия, её направление, а также кульминация являются одними из важных средств. Говоря о кульминационной части песни, можно сказать, что эта часть напо-

минает момент подъёма тональности багши, прославляющего красоту. Звучание кульминации песни «Летите, журавли!», вместе с мелодией, основанной на высоких тонах, — это присоединение голоса композитора к чувствам сердца поэта. Н. Халмамедов создаёт произведение «Обездоленный», предназначенное для хора *a'capella*. Стихотворение Г. Эзизова «Шла война...» написано на тему войны.

Если в своих стихотворениях Г. Эзизов раскрывает боль, причинённую человечеству Второй мировой войной, языком поэзии, то в своих произведениях Н. Халмамедов выразил её языком музыки. В связи с этим следует указать на оставившую большой след в музыкальной культуре нашей страны вокально-симфоническую поэму «Памяти павших». Она написана для трёх мужских голосов, смешанного хора и большого симфонического оркестра. Данное произведение Н. Халмамедова посвящается памяти погибших во Второй мировой войне. В произведение, предназначенное для солистов, хора и большого симфонического оркестра, композитор включил три стихотворения Г. Эзизова: «Явись, когда я думаю о тебе!», «Не скрыться мне от глаз твоих», «Чёрные, чёрные тучи». В этой вокально-симфонической поэме Н. Халмамедова собирательный образ, содержащийся в стихотворениях Г. Эзизова, раскрывается посредством музыки. Единство музыки и стиха в поэме свидетельствует о близости творческих миров Н. Халмамедова и Г. Эзизова.

Поэзия К. Эзизова — неиссякаемый источник вдохновения для туркменских композиторов. Она музыкальна сама по себе, а в сочетании с живым миром звуков не оставляет равнодушным ни исполнителя, ни слушателя.

### Литература

1. Gurbanguly Berdimuhamedow. Medeniýet halkyň kalbydyr. — Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2014.
2. *Gurbanowa J.* Nury Halmämmet. — Aşgabat: Ylym. 2014.
3. Türkmen kompozitorlarynyň eserleriniň derňewi. — Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2014.
4. Анализ вокальных произведений. — Л.: Музыка, 1988.

5. *Карнова С.М.* Туркменская камерно-вокальная музыка. — Ашхабад: Ылым, 1988.
6. *Осинова Е.П.* Вторая мировая война в творчестве композиторов Средней Азии и Казахстана. — Ашгабат: Ылым, 1994.

Хемеляева Тылла Чорлиевна — студентка 5 курса Туркменская национальная консерватория

Тел. +99364668147

Email: hemelyayewa@mail.ru

**Hemelyaeva Tulla Chorlievna** — 5th year student of Turkmen National Conservatory

Tel. +99364668147

E-mail: hemelyayewa@mail.ru

## ЖАНРЫ ТУРКМЕНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

*Гапуров М.*

**Аннотация:** В туркменском музыкознании одной из важнейших и своевременных задач, наряду с другими направлениями народного творчества, является изучение национального музыкального фольклора; освещение характерных особенностей различных видов музыкального фольклора, распространённых в разных областях нашей страны, определение их места в народном быту, а также выявление их своеобразных черт. Туркменский музыкальный фольклор — часть духовной жизни туркменского народа. Сформировавшись в глубине веков, он и ныне живёт полнокровной жизнью, что является гарантом его дальнейшей жизнеспособности.

**Ключевые слова:** туркменский музыкальный фольклор, жанр, классификация.

## GENRES OF TURKMEN FOLK MUSIC

*Gapurov M.*

**Annotation:** In the Turkmen musicology one of the most important and actual tasks, along with other areas of folk art, is the study of national musical folklore. One of the functions of musicology is the lighting characteristic features of various types of folk music prevalent in different regions of our country, the determination of their place in the national life, as well as the identification of their original features. Turkmen folk music is one of the most valuable areas of the spiritual life of the Turkmen people. Formed in the mists of time, it now lives a full life, it is the guarantor of its viability.

**Key words:** turkmen musical folklore, genre, classification.

В туркменском музыкознании одной из важнейших и актуальных задач, наряду с изучением других направлений народного творчества, является изучение национального музыкального фольклора, освещение характерных особенностей различных видов музыкального фольклора, распространённых в разных областях нашей страны, определение их места в народном быту, а также выявление их своеобразных черт. Туркменский музыкальный фольклор — часть духовной жизни

ни туркменского народа. Сформировавшись в глубине веков, он и ныне живёт полнокровной жизнью, что является гарантом его дальнейшей жизнеспособности.

Туркменское музыкальное искусство находилось в центре внимания многих искусствоведов и путешественников на протяжении разных исторических периодов. Отправившийся в одежде дервиша в опасное путешествие по нескольким странам А. Вамбери, а также русские музыковеды С. Рыбаков, В. Успенский, Г. Карпов, А. Поцелуевский и другие открыли для себя не только искусство туркменских профессиональных исполнителей-бахши, но и обратили внимание на девичьи фольклорные песни.

В конце XIX — начале XX в. известные музыкальные этнографы и исследователи в этой области посетили Туркменистан. Русский этнограф С. Рыбаков приехал в Среднюю Азию с целью сбора и записи народных мелодий. С. Рыбаков записал большое количество песенной и инструментальной музыки туркмен, узбеков, казахов, башкир, татар и некоторых других тюркоязычных народов. С. Рыбаковым впервые были сделаны записи образцов туркменской профессиональной музыки устной традиции в Марыйском, Тахтабазарском, Бахарлинском трапах на фонографе. Народный артист Туркменистана, доктор искусствоведения, профессор В.А. Успенский был неутомимым собирателем и исследователем туркменского народного музыкального богатства. Он внёс ценный вклад в изучение и развитие музыкального искусства народов Средней Азии.

В 1957–1958 годах была проделана большая работа в музыкальном кабинете при Министерстве культуры. В отчёте указано, что на магнитную ленту записаны туркменские народные песни и мелодии в исполнении С. Джембарова — 25 песен, П. Сарыева — 38 мелодий, М. Тачмурадова — 48 мелодий.

Собирание и изучение туркменского народного творчества вышло на новый уровень с открытием в 1975 году в Туркменском государственном педагогическом институте искусств кабинета народного творчества. Руководила работой кабинета Н. Абубакирова, а членами кабинета народного творчества

были Ш. Гуллыев, Б. Гутлымырадов, О. Гандымов, М. Гапуров, Ч. Джумаев, О. Аннанепесов. В результате, была проведена определённая научно-исследовательская работа по собиранию и изучению туркменского национального музыкального наследия.

Туркменский музыкальный фольклор с древнейших времён до наших дней тесно связан с жизнью народа. Он находится в постоянном движении и развитии: некоторые формы и жанры активно существуют в быту, и на их основе возникают новые жанровые разновидности, новые произведения; другие же в разрозненном виде сохраняются в отдельных группах населения. Среди них есть и видоизменённые, ассимилировавшие черты других жанров или совершенно забытые жанры.

В. Успенский в первом томе «Туркменской музыки» пишет: «Хоровых песен у туркмен нет так же, как нет у них ни танцев, ни ударных инструментов. У туркмен не встречается и каких-либо обрядовых песен, подобных обрядовым песням других народов» [3, с. 62]. Во втором томе этой книги всю обрядовую музыку туркмен по жанровым признакам В. Успенский делит на несколько групп, отмечая при этом следующее: «Мы можем произвести следующую его классификацию: 1) колыбельные песни (hüwdi), 2) девичьи песни (Läle), 3) городские девичьи песни, 4) песни молодых женщин (çuwal guz), 5) трудовые песни, 6) заговоры и заклинания, 7) свадебные песни. Эти жанры показывают, что у туркмен традиционное женское музыкальное творчество включает в себя все стороны повседневной жизни женщин» [4, с. 361].

Н. Абубакирова в своей диссертации «Народные песни западного Туркменистана» об обрядовой музыке туркмен пишет: «Среди жанров — «Ýa, Remezán» (поздравительные песни), monjugatdy (песни-гадания), süýt-gazan (песни вызывания дождя), degirmençi (песни, исполняемые во время работы на ручной мельнице), höwlüm (песни, исполняемые при доении коровы), zikir и küştdepme (трансформировавшиеся в свадебно-обрядовые), aýu (плач), hüwdi (колыбельные), läle (девичьи песни)» [1, с. 9].



Ш. Гуллыев даёт следующую жанровую систематизацию туркменского музыкального фольклора: «Всё наследие музыкального фольклора можно разделить на такие жанры, как трудовые, обрядовые, лирические и детские песни» [2, с. 67].

Информация, собранная во время музыкально-этнографических экспедиций по разным областям, позволяет уточнить жанровую классификацию обрядовой музыки. Вся туркменская традиционно-обрядовая музыка подразделяется на две большие группы: календарно-обрядовая и семейно-бытовая обрядовая музыка.

**Первая группа:** календарно-обрядовые музыкальные жанры, связанные с сезонной тематикой (календарными хозяйственными работами, встречей Нового года, приходом весны, вызыванием дождя).

*Первая жанровая подгруппа* «monjugatdy» (песни-гадания), исполняемые на Новруз-байрам. Они также связаны с весенней песней «Ау, joram», исполняемой во время обряда первого цветка. Летние обряды — «вызывание дождя»- песни «Süýtgazan», «Çemçe gelin», «Kössem» и «Tüýtatyn».

*Вторая жанровая подгруппа* связана с девятым месяцем мусульманского календаря — Рамазаном, это календарно-обрядовая песня «Ýa, Remezan». Она, как правило, исполняется в первый день поста в месяц Ораза.

*Третья жанровая подгруппа:* музыкальные жанры, относящиеся к временам года и трудовой деятельности. Песни, исполняемые во время работы на ручной мельнице, — «Degirmençi» или «Höküdik». Песни-заклинания, обращённые к животным, исполняемые при доении коровы («Höwlüm») или верблюдицы («Hörele düýäm, hörele»). Другие песни, связанные с мистическими обрядами, относятся к традиционному ритуальному фольклору. Это короткие мелодические заклички, используемые пастухами при сгоне баранов в отару («Gurroý»), отбившихся от стада козлят («Geç aýlan»), верблюдов на водопой («Ногор»).

**Вторая группа:** семейно-бытовые музыкальные жанры. Они отличаются видовым разнообразием и богатством.

**Первая жанровая подгруппа** — песни, связанные с семейной традицией празднования рождения ребёнка и праздником «Bäbek toýu». Исполнение таких колыбельных песен, как «Hüwdi», «Hüwwä-hüw», «Alla-hüw» ассоциировано именно с традицией и обрядом этого праздника. До нас не дошли песни, специально исполняемые непосредственно на момент рождения ребёнка на празднике «Bäbek toýu», а также песни, связанные с переходом в подростковый возраст и исполняемые во время проведения обряда обрезания — «Sünnet toýu».

**Вторая жанровая подгруппа:** свадебные песни, связанные с обрядом помолвки («Nika toýu»). По своей функции в обряде, по поэтическому содержанию и художественной структуре свадебные песни делятся на «Ýar-ýar», «Ýar-ýar, ýarally», «Öleň», «Gelin salamy» («Приветствие невесты»); прощальная песнь — плач невесты «Ejejan», танец «Çarap», «Zikr», «Küşdepdi», «Hymmyl-Yhharow», «Edep-Ekram», «Hoşroý», «Möwrike», «Azady», «Eşşe-Deraz», «Ak-gök geýdirme».

**Третья жанровая подгруппа:** лирические девичьи песни «Läle», «Jorajan», «Dönem», «Ýarowjan», «Lollujan», «Köp salam»; песни юношей «Galanyň düýbünde» («У подножия крепости»), «Bibijan»; детские песни «Aýterek-günterek», «Ýaguş ýagara geldi».

**Четвёртая жанровая подгруппа** — обряды, связанные с уходом человека из жизни. К ним относятся песни-плачи «Ýigi», «Agy», «Ses etmek» и «Alla Rabbim, Allaýa».

**Пятая жанровая подгруппа:** культовые обрядовые жанры, такие как Ораза-байрам и Гурбан-байрам (праздник поста и праздник жертвоприношения) и также «Zikr», исполняемый в обряде изгнания злых духов; «Azan» — призыв к молитве; чтение аятов из Священного Корана; «Möwliid», исполняемый в день рождения Пророка Мухаммеда.

Своими корнями, уходящими в далёкую древность, туркменское народное песенно-музыкальное наследие со всем своим огромным жанровым разнообразием продолжает жить и в наши дни.

Современное состояние туркменского народного фольклора характеризуется локальными особенностями. Это обу-

словлено историческими факторами формирования народности, общественно-экономическим развитием, традиционным жизненным укладом и условиями бытования фольклорных обрядов.

### Литература

1. *Абубакирова Н.Н.* Народные песни западного Туркменистана. Автореф. дис. ... канд. иск. — Л., 1982.
2. *Гуллыев Ш.* Туркменская музыка (наследие). — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003.
3. *Успенский В.А., Беляев В.М.* Туркменская музыка. — Ашхабат: Туркменистан, 1979. Т. 1.
4. *Успенский В.А., Беляев В.М.* Туркменская музыка. — Алматы, Казахстан, 2003. Том 1–2.

**Гапуров Мухамметмурат**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народных инструментов Туркменской национальной консерватории.

Conservatory.

Tel.: +993-65-65-85-92

E-mail: [muhammedow81@mail.ru](mailto:muhammedow81@mail.ru)

**Gapurov Muhammetmurat**, Candidate of Arts, Associate Professor «National Instruments» of the Turkmen National Conservatory.

Conservatory

Tel. : + 993-65-65-85-92

E-mail: [muhammedow81@mail.ru](mailto:muhammedow81@mail.ru)

# ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ ТУРКМЕНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «ЗВУКИ ДУТАРА» Н. ХАЛМАМЕДОВА)

*Мередова М.Х.*

**Аннотация:** В статье на примере анализа пьесы «Звуки дутара», ее исполнения ведущими туркменскими пианистами раскрывается вопрос о роли исполнительской интерпретации. В пьесе «Звуки дутара» сочетаются жанровые признаки токкаты и фантазии. Автор соединил в своем сочинении черты токкаты и придал ей фантазийное импровизационное развитие. Исходя из разных посылов в трактовке идеи сочинения исполнение «Звуков дутара» у О. Аннамурадовой, Б. Аннакурдова и В. Мкртумова передает различные взгляды на интерпретации сочинения:

- в игре О. Аннамурадовой в большей степени ощущается опора на национальную почвенность в драматургическом прочтении произведения, желание воплотить колористические, композиционные особенности дутарной музыки. Пьеса в ее исполнении звучит как токката;
- исполнение пьесы «Звуки дутара» у Б. Аннакурдова приближено к фантазии с оттенком балладной исповедальности;
- трактовка произведения у В. Мкртумова исходит из романтизма как основного стилистического направления творчества Н. Халмамедова. Пианист обращает внимание слушателя на строгое импровизационное начало, свойственное культуре народной инструментальной музыки и проявляемое в жанрах романтической музыки.

В исполнении В. Мкртумова пьеса «Звуки дутара» близка жанру фантазии. Несмотря на разность в исполнительской подаче произведения, искренность композиторского высказывания всякий раз захватывает слушателя независимо от того, кто сидит за роялем — юный музыкант или маститый профессор.

**Ключевые слова:** токката, фантазия, исполнительская интерпретация, традиция, национальная почвенность.

**SPECIAL FEATURES  
OF THE PERFORMER INTERPRETATION  
OF THE PIANO COMPOSITIONS  
OF TURKMEN COMPOSERS  
( BASED ON THE EXAMPLE «THE SOUNDS OF DUTAR»  
OF N. HALMAMEDOV)**

*Meredova M.H.*

**Annotation:** In the article on the example of the analysis of play «The sounds of dutar», its performances by the chief Turkmen pianists is revealed a question about the role of performer interpretation. The genre signs of toccata and fantasy In the play «The sounds of dutar» are combined. Avtor connected up their composition of the feature of toccata it gave to it improvised development. On the basis of the different promises in the treatment of the idea of composition the performance «The sounds of dutar» in the O. Annamuradova, B. Annakurdov and V. Mkrtumov transfers different views on the interpretation of the composition:

- in the game of O. Annamuradova to the larger degree is perceived the support to national roots in the dramaturgical reading of work, desire to personify the coloristic, composition special features of dutarnoy music. Play in its performance sounds as toccata;
- the performance of play «The sounds of dutar» in B. Annakurdov is approximating fantasy with the nuance of ballade;
- the treatment of work in V. Mkrtumov proceeds from the romanticism as the basic stylistic direction of the creation of N. Halmamedov. Pianist focuses attention of listener to a strict improvised beginning, characteristic of the culture of people instrument music and manifested in the genres of romantic music.

In execution of V. Mkrtumov play «The sounds of dutar» is close to the genre of fantasy. In spite of difference in the performer supply of work, sincerity of composer statement every time seize listener regardless of the fact, who sits at the piano — young musician or venerable professor.

**The keywords:** toccata, fantasy, performer interpretation, tradition, national traditions.

Фортепианная пьеса Н. Халмамедова «Звуки дутара» создана автором в годы учебы в Московской государственной консерватории и уже в 1969 году была удостоена диплома на

конкурсе молодых композиторов. Она сразу завоевала любовь исполнителей и слушателей. Пьеса посвящена великому мастеру туркменского дутарного исполнительства М. Тачмурадову. Идея сочинения связана с желанием передать не столько тембр туркменского народного инструмента — дутара, сколько эмоционально приблизить фортепианное исполнение и воспроизвести в нем особенности звучания народного инструмента. Одним из первых исполнителей была молодая пианистка, ныне народная артистка Туркменистана О. Аннамурадова. В ее исполнении «Звуки дутара» стали музыкальной эмблемой туркменской музыки на мировой сцене.

В статье на примере анализа пьесы «Звуки дутара», ее исполнения ведущими туркменскими пианистами раскрывается вопрос о роли исполнительской интерпретации, ее значении в восприятии жанровой основы произведения. Композитор не дал точного жанрового определения своего произведения. В сочинении Н. Халмамедова обнаруживается гармоничный синтез двух жанров, главенство каждого из которых определяется в процессе исполнения.

В пьесе «Звуки дутара» сочетаются жанровые признаки токкаты и фантазии. Автор соединил в своем сочинении черты токкаты и придал ей фантазийное импровизационное развитие.

Сегодня мы исходим из определения **фантазии** как жанра «инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже — в необычном образном наполнении традиционной композиционной схемы» [1].

**Токката** — сочинение «для клавишных инструментов, а само название объясняется старинными музыкантами как «прикосновение, или удар по клавишам». В XIX веке токкатой называется фортепианная пьеса со сложной аккордовой и фигурационной техникой» [2]. Форма сочинения Н. Халмамедова — сложная трехчастная — монолитна за счет интонационного родства мотивов, «нанизанных» на единый ритмофактурный стержень.

Рассмотрим подробнее. Токката-фантазия начинается с изложения интонационного, метроритмического и фактурного ядра произведения. Каждый из компонентов выражен в разных голосах и одновременно объединен фактурно, что позволяет говорить о тематизме (в противовес понятию «тема»). Мелодическая линия прослеживается на двух уровнях — бас и средний голос, находящихся в кварто-квинтовом интервальном соотношении и звучащих одновременно. Басовая мелодическая линия, отталкиваясь от тонического устоя «е», поступенно заполняя тоническую терцию (первые три такта), имитируя начальный терцовый мотив, расширяется в сторону нижней доминанты — кульминационной опоры начального темообразования. В среднем голосе при опоре на кварто-квинтовое звучание двух мелодических линий, происходит хроматическое заполнение верхнего тетра хорда лада в нисходящем движении (*d-cis-c-h*), тоже стремящемся к доминанте. Одномоментное сочетание модального и тонального тетра хордов «захватывают» слушателя, «обещая интересную историю». Концентрации внимания слушателей способствует ритмическое наполнение, выросшее из народной дутарной музыки и являющееся формообразующим фактором. Именно в разнообразии ритмических вариантов тематических фраз заключено развитие фантазии. Композитор обращается к сложному размеру 5/8, внутри которого вводит особые виды ритмического деления (триоли). При этом ритмическая группировка внутри пятидольного размера делится на четкое соотношение 2+3. При смене размера на кульминационной доминанте (3/8) шестидольность пульсации сохраняется благодаря введению двух синкоп. Тематическое дополнение к каденции «разряжает» общую атмосферу за счет снижения ритмической активности, стабильности метрического тонуса (2/4) и ограничения мотивного изложения в рамках диатонического пента хорда.

Вторая фаза развития тематизма в пьесе начинается с повторения начальных шести тактов, их дальнейшего расширения за счет модулирующих секвенций, утверждающих устой лада «е» со второй и четвертой пониженными ступенями, и

последующим возвращением в сферу тональности «*e-moll*» и остановкой на доминанте. Дополнение к каденции сокращено, но звучит более тонально определенно. Изменения в тематизме второй фазы развития связаны с секвенционным модулированием и не затрагивают ритмический и фактурный пласты.

Третья фаза развития начинается в тональности «*a-moll*». Для нее характерно рассредоточение фактурных пластов, отход в интонационном развитии от поступенного мелодического движения в рамках одного мотива, но сохранение поступенности на уровне мелодики верхнего голоса, растянутого на целое построение. Так квартовое заполнение «*c-d-e-d-c-h*» вытянуто в пространстве одиннадцати тактов с двойным повторением каждого тона цепочки. Басовый голос становится более функционально определенным. В совокупности с верхними голосами можно выстроить аккорды и определить их гармоническую функцию (чаще это аккорды внутри тональности, находящиеся в кварто-квинтовом соотношении).

С первоначальными разделами формы объединяющим фактором остается метроритмическая пульсация. Интересен модуляционный переход ко второй части токкаты-фантазии. На фоне доминантового органного пункта (*a-moll*) звучит в почти арпеджированном виде доминантовая гармония будущей тональности средней части (*cis-moll*).

Нельзя сказать, что вторая часть токкаты ярко контрастна. Ее основной тематический элемент — трансформация каденционного оборота и дополнения к нему из первой части произведения. Но если в ранних проведений заключительные созвучия каденции были без терцового тона, то в средней части композитор вводит полноценную четырехголосную фактуру с дублирующими голосами. Именно эти музыкальные фразы являются тематически развивающими. Они оттеняются небольшими построениями, сохраняющими мелодико-фактурное звучание, свойственное тематизму первой части пьесы. Практически каждая аккордовая фраза знаменует модуляционный переход на уровне сопоставления: *cis-fis-h-e*.

Кульминация второй части, с одной стороны, представляет собой самый насыщенный фактурно и динамически раздел



произведения, а с другой стороны, подготавливает репризу токкаты-фантазии.

Четкий аккордовый склад в расходящемся движении партий левой и правой рук, мощная динамика демонстрируют неограниченные возможности фортепиано, его способность к выражению ярких эмоций, концертную мощь инструмента в противовес камерности струнного звучания дутара. Это напоминает о уже знакомых, фактурно-ритмических элементах тематизма первой части произведения.

Реприза токкаты-фантазии практически идентична первой части пьесы. Она дополнена кодой, в которой неоднократно обыгрывается ключевая ладовая попевка — минорный тетрахорд со второй и четвертой пониженными ступенями.

#### Схема:

1 часть	2 часть	3 часть	Coda
Тематизм:	abcd d1 d2 d3 d4	abc	
Ладотональность:	e-h e-h a-e	cis fis c cis	C-a-d e-h e-h a-e
Такты:	7+4 13+3 11+14	8 10 4 2	

Определение композиционных особенностей пьесы «Звуки дутара» не дает ответа на жанровую идентификацию, в данном случае полностью зависящую от индивидуальности исполнителя.

«Звуки дутара» — произведение любимое и широко исполняемое в Туркменистане. Оно входит в педагогический репертуар и является украшением концертных программ. Во многих случаях по исполнению данной пьесы можно судить о профессиональном уровне музыканта. Не случайно «Звуки дутара» являлись обязательным сочинением на Международном конкурсе молодых исполнителей имени Н. Халмамедова в номинации «Фортепиано».

Рассмотрим, насколько исполнительская интерпретация воздействует на слушателя и влияет на восприятие жанровой и стилистической сторон произведения. Сравним звучание «Звуков дутара» в исполнении О. Аннамурадовой, Б. Аннакурдова и В. Мкртумова. Наиболее распространенный способ

сравнения интерпретаций — целостная характеристика одной записи, а затем в сравнении с ней — другой.

Многие годы данное сочинение Н. Халмамедова входит в репертуар народной артистки Туркменистана О. Аннамурадовой. И, меняясь в деталях, неизменной остается целостная концепция этого сочинения в исполнении мастера. Основным посылом образно-драматургической трактовки остается посвящение М. Тачмурадову. Имя Мыллы Тачмурадова в истории туркменской народной музыки связано с сохранением классических черт исполнения и академического (в самом высоком понимании этого слова) стиля профессиональной дутарной музыки. Туркменская народно-профессиональная музыка — искусство каноническое. М. Тачмурадов воплотил в своем творчестве главные формообразующие компоненты жанров дутарной музыки и сохранил исполнительские приемы, родившиеся из атмосферы камерности концертов исполнителей на дутаре.

Малые формы дутарной музыки отличаются своей компактностью, эмоциональной сдержанностью, немногословием в выборе музыкально-выразительных средств, стремительностью в изложении материала, обязательным наличием срединного кульминационного раздела. Эти качества нашли свое отражение в исполнительской манере О. Аннамурадовой.

«Звуки дутара» в трактовке О. Аннамурадовой исполняются быстро и метроритмически относительно ровно и четко (время звучания 2.52\*, темп восьмая=184). В первом проведении интонационно-ритмического ядра пьесы (тематизм «а») обращает на себя внимание единство мелодического и дутарного звукоизобразительного компонентов. Тематизм звучит отстраненно, не выходя за рамки уравновешенного эмоционального состояния. Заключительный каденционный элемент вносит долю чувственности за счет небольшого *ritenuto*, что является авторским указанием. Вторая фаза развития (тематизм «b») связана с выпуклым интонированием среднего, мелодического, голоса. Завершение музыкальных фраз подчеркнуто незначительным *rubato*, предвосхищающим следующий этап развития. Третья фаза эмоционально более яркая.

Ее исполнение выходит за рамки отстраненности. Энергетический посыл, затаившийся в строгих рамках статичного мелодизма, вырывается яркими аккордами на sforцандо, подчеркивающими верхний голос. При этом наблюдаются динамические переключки сдержанных средних голосов и выпуклого сопрано.

Средний раздел пьесы соответствует и аналогичен зоне «ширван» в структуре малых форм народно-профессиональной дутарной музыки. Для нее характерно эмоциональное нарастание, захват высокого регистра, интенсивное ладовое развитие. Исполнительская трактовка О. Аннамурadowой «продиктована» этими канонами. На смену четкой структуре музыкальных фраз, с малыми внутренними динамическими расширениями к своей кульминации, приходит мощный звуковой поток, в котором на хорошем *legato* выделяются мотивы в аккордовой фактуре. Их сцепленность на расстоянии подчеркнута динамическим контрастом. На форте звучат аккордовые фразы, и на пиано — имитирующие дутарное звучание вставки. Создаются два плана звукопанорамы. С развитием ведущий тематический план становится более напряженным, ораторским, а межтематические связи играют роль коротких реплик. Кульминационным является эпизод, в котором реплики исчезают, утверждая накал чувств, тематически выраженный в аккордовой фактуре. Подчеркивая этот момент, исполнитель выходит за рамки классической токкатности, замедляется темп, каждое созвучие скандируется на два форте со sforцандо.

Реприза — «послесловие к рассказу». Возвращается прежний темп, фактура, регистровая зона. Но общее звучание выходит на более концентрированный и драматичный уровень. Как и в исполнении пьесы, динамизм и энергетика ораторских возгласов сохраняется во внутреннем напряжении дутарных имитаций. В коде исполнитель напоминает о ярком всплеске эмоций, но противоположными средствами: вместо темпового растяжения вводится активное убыстрение.

Можно отметить несколько «штрихов», характерных для исполнения всего произведения в целом. На уровне звуко-

извлечения пианистке удастся передать тембр дутара и некоторые особенности звукоизвлечения на нем. Например, у дутаристов есть прием, когда они рукой, «ударяющей по струнам», как бы «раскачивают» звуковой поток, извлекаемый из инструмента. При игре на струнах в открытом пространстве это возможно. В исполнении О. Аннамурадовой физически ощущается «раскручивание» звукового воздушного тела, но в рамках фортепиано. Еще одна индивидуальная черта мастера связана с чётким выигрыванием каждой шестнадцатой ноты в фактуре, имитирующей характерное исполнение на дутаре. В этом проявляется мастерство О. Аннамурадовой во владении артикуляцией. Благодаря этому быстрые ноты воспринимаются на слух не как заполнение фактуры, а как осмысленно интонируемая быстрая мелодия. На протяжении всего произведения пианист использует педаль по минимуму, и то только акцентную короткую. В исполнении О. Аннамурадовой пьеса «Звуки дутара» звучит как четко организованная, технически совершенная токката.

Несколько иначе пьеса «Звуки дутара» звучит в исполнении заслуженного артиста Туркменской ССР Бяшима Аннакурдова. Если продолжить аналогию с великими сазанда Туркменистана в XX веке, сравнивая их исполнительские трактовки народной дутарной музыки, то следует отметить, что параллельно с Мыллы Тачмурадовым жил и работал другой мастер — Пурли Сарыев. Его исполнение туркменской народной дутарной классики отличалось привнесением импровизационного начала на уровне развития тематизма и формообразования в целом. В эмоциональном отношении в исполнении П. Сарыева сочинения звучат с большей долей раскрытия чувств, их обнаженности, в противовес сдержанности исполнительской манеры М. Тачмурадова.

Сравнение двух исполнительских традиций туркменской народной музыки имеет свое продолжение в фортепианной трактовке сочинения Н. Халмамедова. Для интерпретации «Звуков дутара» в исполнении Б. Аннакурдова характерны те черты, которые отличали импровизационность исполнительского искусства П. Сарыева. С первых тактов звучания

произведения слушатель вовлечен в «чувственные виражи» музыки, создаваемой пианистом. Б. Аннакурдов выступает как соавтор и как талантливый исполнитель. (Время звучания произведения — 3.34\*, темп: восьмая=192.)

В экспозиции произведения пианист особо выделяет мелодическую линию среднего голоса, трактуя ее как тему, которой подчинены все остальные фактурные элементы. При этом интонационноритмические попевки, имитирующие звучание дутара, сжаты по времени. Они воспринимаются как энергетические сгустки, заполняющие пространство. Даже в каденционном обороте исполнитель подчеркивает квартный восходящий скачок, завуалированный в аккордовом комплексе (*fis-h*), трактуя кварту как импульс к дальнейшему развитию, истаивающий на фоне длительного звучания заключительного тона. Для общего музыкального потока характерна метрическая и темповая неровность. Она становится особенно явной в средней части.

Два контрастных элемента, на сочетании и последовательном развитии которых построен средний раздел, трактуются Б. Аннакурдовым как главный и сопутствующий. Мелодическая линия аккордового комплекса (такты 1,4,5,6 тематизма «*d*») — ведущий элемент, а внедренные двухтакты (2,3 и 7,8), фактурно выросшие из дутарных имитаций, — оттеняющий элемент. В темповом отношении аккордовая последовательность затянута, динамически усилена, а «дутарный проигрыш» звучит быстро и «нечленораздельно». В процессе движения к кульминации размеры гармонического и дутарного элементов выравниваются (1+1), но мелодическая двуплановость остается. Кульминация — аккордовое скандирование верхнего голоса:  $e^2-f-g-a-h-c-d-e^3$  — звучит с темповым замедлением и динамическим расширением до максимума. Заключительный тон — это и вершина развития и источник разрешения конфликта в репризе. Завершающая стадия развития тематизма — реприза и кода — трактуются исполнителем драматично.

Пьеса «Звуки дутара» в исполнении Б. Аннакурдова — сочинение с определенной драматургией. В его интерпретации

контраст двух элементов — мелодического и фактурнодударного — перерастает в конфликт двух индивидуальностей. «Разговор» между ними проходит несколько фаз: от дружественной беседы (1 часть) к выяснению отношений на высоких тонах (2 часть), примирение после которого возможно, но оно не будет иметь искреннего согласия (3 часть). Отсюда и повышенная эмоциональность, и темповая нестабильность, и утрирование тематизма, его «персонифицированность», что в сумме дает эффект привнесенной импровизационности исполнителя-соавтора. Среди исполнительских приемов, часто используемых пианистом, следует отметить обилие *rubato*, свободную трактовку длительностей, широкое применение педали. Учитывая драматургический план сочинения, переданный исполнением Б. Аннакурдова, вряд ли можно говорить о жанровой чистоте токкаты в пьесе «Звуки дутара». В данном отношении более уместно определение жанра как фантазии или даже баллады. В интерпретации Б. Аннакурдова «Звуки дутара» воспринимаются как синтез национального и романтического начал и в драматургии произведения, и в его исполнении.

В. Мкртумов, заслуженный артист Туркменистана, также, как и О. Аннамурадова, воспитанник русской фортепианной школы. Анализ его исполнения «Звуков дутара» интересен с точки зрения глубины проникновения в авторский замысел, исполнения этого произведения в период, когда сочинение уже стало мегапопулярным в стране и за рубежом, возможности и желания представить собственный взгляд на исполнительскую трактовку.

«Звуки дутара» в исполнении В. Мкртумова звучат как будто бы в более сдержанном темпе (восьмая=184), время звучания 3.31\*. Отличительная черта всей записи в целом — линейная расслоенность фактуры, по сравнению с целостностью тематического комплекса у О. Аннамурадовой. Уже начало пьесы в трактовке В. Мкртумова дает возможность говорить о линии баса, мелодизации средних голосов как тематически, так и в плане фактурного заполнения. При этом каждый звуковой пласт несет на себе печать основного ма-

териала. Левая рука исполняется *tenuto*, создавая фон, на поверхности которого разворачивается мелодия. Педаль не такая короткая как у О. Аннамурадовой. Общее движение имеет импульсивный порывистый характер, развитие подчинено «законам» романтического прочтения фразировки со стремлением к малой кульминации и небольшим *rubato* в завершении каждой фразы.

Начало первых двух фаз развития в первой части (тема-тизм *a, b*) звучит с глубокой опорой на бас, с выделением тонического устоя. В третьей фазе «высвечивается» верхний голос. Исполнитель «протягивает» мелодическую линию от начала до конца, несмотря на то что мелодия складывается из разового взятия аккордовой вершины только на первой доле такта. Тенденция к выделению сопрано сохраняется на протяжении всей пьесы, но особенно ярко проявляется в среднем разделе.

В средней части эмоциональное напряжение достигает наивысшего уровня. Нет динамического разделения на фактурные пласты. Средний динамический уровень колеблется в рамках форте и сфорцандо. Четкость метрической неизменности на протяжении относительно больших разделов придаёт музыкальному материалу в прочтении В. Мкртумова завуалированную чеканность. Кульминация звучит жестко, лапидарно; слышно волевое, почти бурное устремление к вершинным нотам. Доминирует героическое начало.

В отличие от исполнения О. Аннамурадовой, реприза пьесы не воспринимается как этап успокоения. В трактовке В. Мкртумова это новый этап развития. Под впечатлением прозвучавшей кульминации в репризе явно ощущается энергетика «бурного потока, срывающегося водопада». Подтверждением тому становится кода — еще один эмоциональный всплеск и завершающая кульминация.

Обобщая черты исполнительской интерпретации В. Мкртумова, следует отметить, что в ней исполнитель отталкивается от романтических тенденций, характерных для творчества Н. Халмамедова. В связи с этим романтическая взволнованность преобладает над эмоциональной сдержанностью, свой-

ственной туркменской народной музыке. Чувственность, царящая в музыке «Звуков дутара» в исполнении В. Мкртумова, передана в свободе темповых смен, обилии *rubato*, создающих ощущение импровизационности. Исполнение В. Мкртумова демонстрирует мастерское владение фактурой и умение разделить ее на пласты. При большом внимании к фразировке, ее выпуклости, следует отметить особую целостность исполнительского построения формы, которой как будто спаяна интерпретация изнутри.

Таким образом, жанровая природа пьесы Н. Халмамедова «Звуки дутара» неоднозначна. В ней сочетаются черты токкаты и фантазии.

Исходя из разных посылов в трактовке идеи сочинения, исполнение «Звуков дутара» у О. Аннамурадовой, Б. Аннакурдова и В. Мкртумова передает различные взгляды на интерпретацию сочинения:

- в игре О. Аннамурадовой в большей степени ощущается опора на национальную почвенность в драматургическом прочтении произведения, желание воплотить колористические, композиционные особенности дутарной музыки. Пьеса в ее исполнении звучит как токката;
- исполнение пьесы «Звуки дутара» Б. Аннакурдовым приближено к фантазии с оттенком балладной исповедальности;
- трактовка произведения В. Мкртумовым исходит из романтизма как основного стилистического направления творчества Н. Халмамедова. Пианист обращает внимание слушателя на строгое импровизационное начало, свойственное культуре народной инструментальной музыки и проявляемое в жанрах романтической музыки. В исполнении В. Мкртумова пьеса «Звуки дутара» близка жанру фантазии.

Несмотря на разность в исполнительской подаче произведения, искренность композиторского высказывания всякий раз захватывает слушателя независимо от того, кто сидит за роялем — юный музыкант или маститый профессор.



---

## Литература

1. *Кюрегян Т.* Музыкальная энциклопедия. Т. 5. — М.: Музыка, 1981. — С. 767.
2. *Дубравская Т.* Музыкальная энциклопедия. Т. 5. — М.: Музыка, 1981. — С. 546.
3. *Шатский П.* Фортепианные вариации Бетховена. — М.: Музыка, 2014.

**Мередова М.Х.**, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства Туркменской национальной консерватории.

E-mail: [resul\\_amangeldi@mail.ru](mailto:resul_amangeldi@mail.ru)

Телефон +99364256336

**Meredova M.Kh.**, senior lecturer of the chamber ensemble and accompanist mastery department of the Turkmen National Conservatory.

E-mail: [resul\\_amangeldi@mail.ru](mailto:resul_amangeldi@mail.ru)

Tel: +99364256336

# ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ТУРКМЕНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Амангельдыев Р.Х.*

**Аннотация:** Туркменское народное музыкальное творчество, имеющее многовековую историю, отличается высоким профессиональным уровнем и жанровым многообразием. Произведения, созданные столетия назад, не потеряли свою актуальность в современную эпоху. Они звучат в исполнении мастеров народного творчества и становятся источником, питающим творчество профессиональных композиторов академической школы. Созданные композиторами сочинения, в которых использованы известные народные мелодии, воспринимаются слушателями в заданной семантике. Одной из известных и любимых в народе является мелодия «Кеч пелек». Мелодия «Кеч пелек», используемая композиторами разных поколений и творческих взглядов, в каждом отдельном случае при сохранении индивидуальности авторского почерка выступает как носитель и выражение состояния печали, скорби, как олицетворение трагедии. Это связано с семантикой ее фольклорного прообраза. Несмотря на то что в произведениях оригинальный образец народной музыки изложен в новом тембровом оформлении, в подвергнутом композиторской обработке виде не чувствуется серьезного удаления и неузнаваемого изменения первоисточника. Не стремясь к значительной трансформации темы «Кеч пелек», композиторы применяли ее для более яркого обозначения конфликтных сторон, и задача эта была успешно выполнена.

**Ключевые слова:** творчество туркменских композиторов, интерпретация, народная мелодия, аранжировка, обработка, лад, импровизация.

## TURKMEN NATIONAL MELODY IN COMPOSER CREATIVITY

*Amangeldyev R.H.*

**Annotation:** Turkmen folk music is one of cultural value of Turkmen people. It has ancient history. Traditions of national musical art are embodied in compositions of Turkmen authors in various ways: application of certain features of national works; composition of author's themes close to national melodies; free use of material of national songs and instrumental plays; introduction of national material as citation.

As an example of use of folk music in composer creativity it is possible to consider dutar melody «Kechpelek» which is a figurative symbol of crying. To it addressed various Turkmen composers. In film «Kechpelek» N. Halmamedov uses its motive for song-crying. In poem for voice and symphonic orchestra of Ch. Nurymov melody «Kechpelek» is a basis of collateral party. In treatment of Ch. Nurymov mournful intonations of national melody get deeply tragic character. In first symphony of V. Muhatov expressive intonations of national tune are a component of developed main part of work and in course of all further development have important figurative-emotional value. In third symphony of V. Muhatov motives of «Kechpelek» sound on peak of culmination after carrying out of three independent themes. Be worth noting that despite various and free use of intonations of this national instrumental play, all composers keep its mournful mood.

**Key words:** creativity of Turkmen composers, interpretation, folk melody, arrangement, processing, harmony, improvisation.

Туркменское народное музыкальное творчество, имеющее многовековую историю, отличается высоким профессиональным уровнем и жанровым многообразием. Произведения, созданные столетия назад, не потеряли свою актуальность в современную эпоху. Они звучат в исполнении мастеров народного творчества и становятся источником, питающим творчество профессиональных композиторов академической школы. Созданные композиторами сочинения, в которых использованы известные народные мелодии, воспринимаются слушателями в заданной семантике. Как отмечал исследователь Г. Головинский, «авторская тема, созданная на основе фольклора (будь то цитирование, заимствование некоторых попевок или сочинение «в духе...» и т. д.), позволяет увидеть за ней — по использованному методу претворения — не только руку ее творца, но и «дыхание времени», целую крупную историческую эпоху» (2, с. 54).

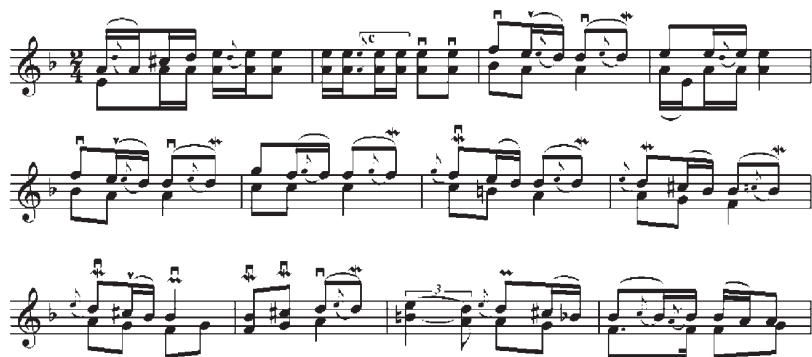
Одной из известных и любимых в народе является мелодия «Кеч пелек». В жанровом отношении это плач, «исполняемый во время траурной церемонии и основанный на импровизации, связанной с развитием поэтической основы» (1, с. 151). Мелодия «Кеч пелек» имеет вокальный и инструмен-

тальный варианты: исполняется народными бахши и инструменталистами-сазанда.

Скорбный характер музыки «Кеч пелек» связан с ее ладовой основой — *кырклар*, лад, в основе нижнего тетрахорда которого лежит увеличенная секунда. Драматургический накал мелодии связан с вариантностью развития ее исходного мотива. Начальная интонация, основанная на увеличенной секунде, развивается, постепенно расширяя свой диапазон.

Инструментальный вариант «Кеч пелек» состоит из нескольких разделов<sup>1</sup>. Первая часть начинается с четырехтактного вступления, предвещающего основной раздел (А). Данная часть — период из двух предложений с завершающимися каденциями, причём второе предложение является немного расширенным вариантом первого. Тема, основанная на характерных интонациях лада *кырклар* (*a-b-cis-d-e-f-g-a* с устоем «а»), развивается волнообразно.

#### Пример 1



Во второй части (В) основная тема проводится четырежды и каждое проведение граничит с каденционным заключением.

<sup>1</sup> Туркменская народная мелодия «Кеч пелек» проанализирована в расшифровке Ч. Ахунова, выполненной по аудиозаписи исполнения Ч. Тачмамедова.

## Пример 2



Третья часть (С) совмещает в себе две функции. Она является кульминационной и одновременно репризной. Кульминация (ширван) подчеркнута внезапной модуляцией на квинту выше (*кырклар* с устоем «е»). Репризность обусловлена повторением материала первой части и следующей за ней второй частью. Завершается пьеса кодой.

## Схема 1

А			В			
вст.	а	а1	б	б1	б2	б3
4	12-2	12-2	4-2	5-2	4-1	7-2
<i>а кырклар</i>			<i>а кырклар</i>			

С		В				
с	а	б	б1	б2	б3	Кода
4-4	10-2	4-1	5-2	4-1	7-2	11
<i>е</i>	<i>а кырклар</i>	<i>а кырклар</i>				

Таким образом, основной темой данной композиции является попевка в ладу *кырклар*. Ее развитие связано с вариантным изменением интонаций темы и сменой высоты лада. Постоянная смена звучания темы в рамках поступенного повышения высоты воздействует на уровень эмоционального напряжения слушателя.

Мелодия «Кеч пелек» в туркменской музыке стала символом выражения глубокой скорби. Она неоднократно использовалась туркменскими композиторами как важное средство в создании трагедийных образов.

Автор музыки ко многим кинофильмам, композитор Н. Халмамедов использовал тему «Кеч пелек» в одноименном фильме для раскрытия разных состояний, порой коренным

образом отличающихся друг от друга. Музыка в фильме «Кеч пелек» играет важную роль. На основе фольклорного первоисточника композитор создал две контрастные песни, звучащие в фильме. Первая песня «Дуранерлере» связана с образом главного героя Бердымурада, целеустремленного, полного страсти и любви джигита. Несмотря на то что фольклорная основа подверглась значительным темповым и метrorитмическим изменениям, внутреннее напряжение, характерное для плача, сохраняется и в песне. Вторая песня — собственно плач, исполняемый главным героем. В отличие от фольклорного и народно-инструментального исполнения песня звучит в сопровождении симфонического оркестра. Широкие возможности использования новых тембров способствуют усилению трагедийного начала в песне-плаче.

### Пример 3

Gö-rüñ ba-kyñ keç pe - le - giñ i - ši - ne i - ši - neý \_\_\_\_\_

i - ši - ne.\_\_\_\_ Keç bo-lan-soñ keç-jal - lyg - na baş goý - dy.\_\_\_\_\_

Другим примером использования темы «Кеч пелек» стала Поэма для голоса с оркестром композитора Ч. Нурьмова. Сочинение связано с темой Великой Отечественной войны. Композитор обратился к воспоминаниям военного детства, когда оживают события, связанные с прощанием близких, отправляющихся на фронт, когда всплывают перед глазами руки матерей, сжимающие письма с фронта, или пронзительные крики отчаяния при получении похоронок. Поэма для голоса — произведение, построенное на контрасте двух тембров — человеческого голоса и симфонического оркестра. Голос выступает и как выразитель негативного начала, и как самый яркий носитель человеческих чувств. Тема «Кеч пелек» — музыкальное воплощение образа матери. Она звучит и лирично, и волнующе, и глубоко трагедийно.

## Пример 4

(Adagio  $\text{♩} = 52$ )  
*mf*  
*molto espressivo*

The musical score is arranged in two systems. The first system includes a violin staff and a piano staff. The second system includes a violin staff and a piano staff. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 52 beats per minute. The dynamics are marked *mf* and *molto espressivo*. The score features a prominent triplet motif in the violin and piano parts.

Мотив «Кеч пелек» неоднократно использовался композитором В. Мухатовым. Одни из самых ярких примеров обращения к этой мелодии — Симфония № 1 «Памяти Махтумкули» и Симфония № 3, посвященная матери. Как отмечает музыковед В.А. Гуревич, «творчество Мухатова сумело впитать в себя характерные стороны национальной музыкальной культуры от его фольклорных истоков до современных достижений» [3, с. 15].

Симфония № 1 входит в золотой фонд туркменской симфонической музыки. В сочинении со сложной конфликтной

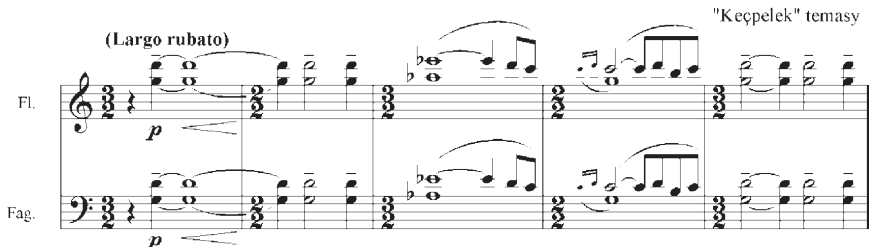
драматургией воплощен образ классика туркменской литературы поэта Махтумкули и эпохи, в которую он жил и творил. В данном произведении тема «Кеч пелек» является естественным продолжением главной партии симфонии, передающей напряженность и событийность времени жизни поэта. Более того, композитор обращается не к основному мотиву фольклорного образца, а к его варианту, вытекающему в ходе развития. На основе данного мотива рождается энергичная и мужественная тема сопротивления насилию, играющая важную роль в драматургии сочинения.

Пример 5



В Симфонии № 3 тема «Кеч пелек» выступает как синтез многих мотивов, рожденных во вступлении. Симфония является воплощением глубоких философских раздумий автора, прожившего долгую и творчески насыщенную жизнь, о первоисточках, питающих ум, сердце и память человека. Неторопливое медитативного плана вступление к симфонии как бы собирает отдельные отзвуки и еще неоформившиеся мысли, поручая каждому инструменту музыкальную фразу или предложение. Первым вступает альт, его монолог подхватывают гобой, кларнет, валторна... В результате в кульминации звучит инструментальный хорал с темой «Кеч пелек» как итог развития предшествующих тем.

Пример 6





Мелодия «Кеч пелек», используемая композиторами разных поколений и творческих взглядов, в каждом отдельном случае при сохранении индивидуальности авторского почерка выступает как носитель и выражение состояния печали, скорби, как олицетворение трагедии. Это связано с семантикой ее фольклорного прообраза. Несмотря на то что в произведениях оригинальный образец народной музыки изложен в новом тембровом оформлении, в подвергнутом композиторской обработке виде не чувствуется серьезного удаления и неузнаваемого изменения первоисточника. Не стремясь к значительной трансформации темы «Кеч пелек», композиторы применяли ее для более яркого обозначения конфликтных сторон, и задача эта была успешно выполнена.

### Литература

1. *Гапригов М.* Türkmen saz folkloru. — Aşgabat, 2016.
2. *Головинский Г.* Композитор и фольклор. — М.: Советский композитор, 1981.
3. *Гуревич В.* Вели Мухатов. — М.: Советский композитор, 1980.
4. *Гуревич В.* Чары Нурымов // Композиторы союзных республик. — М.: Советский композитор, 1986.

**Амангельдыев Расул Хамгельдыевич**, кандидат искусствоведения, профессор по научной работе Туркменской национальной консерватории.

E-mail: [resul\\_amangeldi@mail.ru](mailto:resul_amangeldi@mail.ru)

Телефон: +99312925114

**Amangeldyev Rasul Hamgeldiyevich**, Candidate of Arts, Vice-Rector for Scientific Work of the Turkmen National Conservatory.

E-mail: [resul\\_amangeldi@mail.ru](mailto:resul_amangeldi@mail.ru)

Tel: +99312925114

# СТРУННЫЙ КВАРТЕТ НУРЫ ХАЛМАМЕДОВА КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВОЕННЫЙ МЕМОРИАЛ

*Джумакулиев К.Г.*

**Аннотация:** в статье рассматривается струнный квартет выдающегося туркменского композитора второй половины XX века Нуры Халмамедова. Его единственный квартет является музыкальным мемориалом и посвящен памяти женщин и детей, замученных в застенках фашизма. В статье выполнен композиционный анализ произведения, выявлены средства выразительности, наиболее ярко репрезентирующие это глубоко трагическое сочинение.

**Ключевые слова:** туркменская музыка, Нуры Халмамедов, струнный квартет, музыкальный мемориал, Великая Отечественная война, музыкальная драматургия, средства выразительности.

## STRING QUARTET OF NURI HALMAMEDOV AS A MUSICAL MILITARY MEMORIAL

*Dzhumakuliyev K.G.*

**Annotation:** The article considers the string quartet of the outstanding Turkmen composer of the second half of the XX century Nuri Halmamedov. His only quartet is a musical memorial and is dedicated to the memory of women and children tortured in Nazi torture chambers. In the article, a composition analysis of the work is performed, means of expressiveness, most vividly representing this deeply tragic composition, are revealed.

**Key words:** Turkmen music, Nuri Khalmamedov, string quartet, music memorial, Great Patriotic War, musical drama, means of expressiveness.

В творчестве выдающегося туркменского композитора Нуры Халмаме-дова тема войны занимает особое место. Художник, чье детство было опалено войной, не мог не обратиться к этой теме. С ней связаны лучшие произведения композитора, большая часть из которых родилась в последнее десятилетие его жизни.

Свой единственный струнный квартет (1978) Н. Халмамедов посвятил памяти женщин и детей, замученных в застенках фашизма.

Квартет — глубоко трагедийное произведение. Все три части произведения объединены общей идеей: в них раскрывается боль и глубокая скорбь по погибшим. Не случаен, думается, выбор композитором именно небольшого исполнительского состава. Его камерность, дающая возможность услышать голос каждого инструмента в отдельности, позволила композитору достичь глубокой проникновенности высказывания. Выбор жанра музыкального мемориала обусловил и особенности решения творческой задачи: композитор показывает не столько саму войну с ее батальными сценами, столкновениями враждебных сторон, сколько передает острые мучительные страдания, которые приносит война.

Первые две части квартета — медленные. Третья часть (*Presto*) — стремительное скерцо. Такая драматургия цикла нарушает традиции классического сонатно-симфонического цикла с характерными для него контрастно-темповыми сопоставлениями типа: быстро-медленно-быстро.

I часть квартета (*Moderato ma non troppo, g-moll*) — одна из самых трагических страниц творчества композитора. Яркое выражение сосредоточенной скорби соединяется здесь с суровой призывностью, одухотворенной человечностью и лирической углубленностью образов.

Главная партия — тема страдания<sup>1</sup>. Она вступает сразу, без «предисловий» — с тихой и печальной мелодии одинокой скрипки. Основной музыкальный образ вытекает из начальной ламентозной секундовой интонации — мотива-импульса. Мелодия разворачивается медленно, как бы преодолевая сопротивление и постепенно расширяя звуковое пространство. В рисунке темы преобладает нисходящее движение (*рис. 1*).

Начальная 4-тактная фраза квартета — квинтэссенция образа главной партии. Вместе с тем она воспринимается как эпиграф ко всему произведению. Важно, что из нее же вырастает ряд других важных тем квартета.

Фраза-эпиграф завершается троекратным повторением неустойчивого звука «*ces*». Ему, словно эхо, отвечают три аккорда на тихом пиццикато (у альты и виолончели). Они звучат

<sup>1</sup> I часть квартета написана в сонатной форме без разработки.

настороженно и сурово. Так же завершается каждая последующая фраза всей главной партии. Трижды повторенный одинокий звук и следующие за ним три аккорда неоднократно повторяются на протяжении всей партитуры квартета и приобретают значение еще одного лейтмотива квартета — своего рода темы рока, предопределенности судьбы.

Главная партия содержит в себе и третий важный образно-тематический элемент: при втором проведении фразы-эпиграфа в партии второй скрипки постепенно выкристаллизуется монограмма имени Д. Шостаковича (рис. 2).

Обращение к теме «DSCН» — не только дань памяти великому мастеру. В творчестве гениального композитора XX века тема войны имела ведущее значение, и именно у него она впервые в музыке получила философское осмысление. Вводя «чужое слово», Халмамедов дает отчетливый ориентир — тема «DSCН» в диалоге со «своим словом» определяет в произведении весь образный строй, весь круг избираемых интонаций. Не случайна поэтому большая идейно-образная и интонационная общность халмамедовского квартета с квартетами Шостаковича, в особенности, с его Восьмым квартетом.

Мелодия темы главной партии переходит от инструмента к инструменту, постепенно насыщая собой все голоса квартета. Непрерывно видоизменяясь, фраза-тезис набирает силу. Накопление интонационных сдвигов приводит к первому эмоциональному взрыву — кульминации, завершающей показ главной партии. Патетичное звучание трех хоральных аккордов обрывается возвращением печальной мелодии, «разорванной» теперь на отдельные, прерываемые паузами мотивы (ц. 5). В дальнейшем эта группа экспрессивных, широко раскинутых по всей фактуре аккордов будет внедряться в наиболее напряженные участки развития во всех частях квартета.

Побочная партия (*es-moll*) — суровая, властная, взволнованная. Негодование, протест против ужасов войны — вот суть ее содержания (ц. 6).

Темп сдвигается, внутреннее ритмическое дыхание учащается — все огромное пространство побочной партии пронизывает непрерывное движение шестнадцатыми, создающее

Moderato ma non troppo  $\text{♩} = 96$

Violin I

Violin II *Senza Sord.*  
*mf*

Viola

Cello

*pizz.*

*pizz.*

Рис. 1

Moderato ma non troppo

*mf*

*Senza Sord.*

monogramma DSCH

Рис. 2

настроение тревоги. Несмотря на смену настроения, побочная партия во многом родственна главной партии. В основе ее начальной фразы лежат те же секундовые интонации, что и в теме-эпиграфе, однако теперь они устремлены вверх. Их взлет прерывается нисходящим оборотом с увеличенной секундой — еще одним важным выразительным элементом из главной партии (рис. 3).



Рис. 3

С каждым новым проведением побочной партии, изложение которой поручено густому тембру виолончели, её мелодия звучит все более взволнованно. В третий раз она проходит в каноне между крайними голосами — в партиях первой скрипки и виолончели. Длительный эмоциональный подъем подводит к новой кульминации. В ней отражается крайняя степень смятения, тревоги.

После кратковременного спада начинается новое нарастание (ц. 10). Этот эпизод экспозиции очень выразителен. Он рисует состояние оцепенения, безнадежности, ощущение замкнутого пространства, из которого невозможно вырваться. Перед нами предстает картина зимнего утра: концлагерь, обнесенный колючей железной решеткой, пасмурное серое небо, сильные порывы холодного промозглого ветра и ожидание неотвратимой трагической развязки...

По степени драматичности этот эпизод можно сравнить с «военными» картинами Верещагина. В выразительном строе квартета и картин этого художника есть нечто общее: их предельная откровенность, сочетающаяся с графическим лаконизмом, скупостью и жесткостью колорита.

Данный эпизод начинает последний раздел экспозиции. С точки зрения формы он бифункционален. С одной стороны, этот раздел выступает как дальнейшее — очень интен-

сивное — продолжение развития побочной партии. С другой стороны, в связи с активным внедрением в него различных интонаций главной партии, он выполняет функцию краткой, динамичной разработки (ц. 10–14). Эмоциональная насыщенность необычной разработки подтверждается ее «многокадровостью». Новая кульминационная волна сменяется двумя следующими друг за другом семантически важными «кадрами». В первом из них после щемящей паузы всего ансамбля из напряженной звучащей тишины вырывается возглас на *ff* альты и виолончели: мы словно слышим страстный возглас автора: «Люди гибнут! Этого не должно быть!» (рис. 4).



Рис. 4

И снова «смена кадра»: скорбно-трагическое звучание лейттемы страдания, построенной на стонущих секундовых интонациях.

Нагнетание эмоционально-динамического напряжения сменяется резким срывом. Тема страдания повторяется еще раз. Но как она изменилась! Теперь она звучит тихо, холодно, словно опустошенно и откуда-то издалека. На фоне длительно протянутых нот средних голосов партитуры ее в унисон, в крайне отдаленных друг от друга регистрах на *p* ведут первая скрипка и виолончель [ц. 15]<sup>2</sup>. Начинается репризная часть сонатной формы. Таким образом, грань между экспозицией и репризой стирается.

Реприза по объему примерно равна экспозиции. В ней в целом повторяется весь материал экспозиционного раздела формы. Вместе с тем традиционная для репризы сонатной формы смена тональных соотношений основных партий, а также их

<sup>2</sup> Подобный прием фактурной разреженности был использован Д. Шостаковичем в его Одиннадцатой симфонии (знаменитый эпизод «Дворцовая площадь»).

переинструментовка, изменение динамики способствуют смене смысловых акцентов. Так, внутри главной партии усиливается контраст между лейтмотивом страдания и образом рока, обреченности. Тема страдания звучит обессиленно (особенно в верхнем регистре первой скрипки, то *dolce*, то *con affetto*), а троекратно повторяемый одинокий звук и тройка аккордов, напротив, обретают жесткость и непреклонность. Побочная партия становится еще более взволнованной, трепетной, в ней теперь больше теплоты и нежности. Голос же автора декламирует свой призыв с еще большей силой. Это создается более жестким, рельефным ритмическим рисунком. Страстный протест против войны решительно провозглашается затем всем составом ансамбля (в каноне, создаваемом между соло альты и всеми остальными инструментами вместе в единой аккордовой фактуре). В последних тактах репризы на первый план вновь выходит тема страдания. В отличие от экспозиции, она звучит не патетически-скорбно и на *ff*, а тихо и печально — как указывает сам автор: «жалобно», «ровным, строгим звуком». Почти неслышно и медленно, сначала на *pp*, а затем на *ppp* — постепенно отдаляясь, раздаются аккорды из лейттемы рока.

**II часть** квартета — *Andante (as-moll)*. В этой части определяется специфическая образно-эмоциональная сфера, получившая развитие в киномузыке композитора — лирика, светлая, хрупкая, нередко скрывающая в себе предчувствие беды, даже образы трагического плана<sup>3</sup>.

Средняя часть квартета — своего рода «ноктюрн», рисующий, как теплая летняя ночь тихо спускается на землю. Музыка ноктюрна удивительно нежная и теплая. Вместе с тем на всем протяжении ее звучания слушателя не покидает чувство ожидания беды, затаенной печали. Здесь композитор мастерски использует кинематографический прием дуплановости, параллельного монтажа. На память приходит сцена колыбельной Айны из кинофильма «Решающий шаг»<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Форма *Andante* — сложная трехчастная вариантного типа. Особенностью композиции является введение эпизода внутри второй части и значительное сокращение репризы.

<sup>4</sup> Халмамедов — автор музыки к этому фильму.



где параллельно развиваются два контрастных зрительных ряда — мать, убаюкивающая ребенка, и приближение врагов, задумавших недоброе.

В начальном разделе *Andante* сопоставляются две темы. Первая — собственно тема ноктурна — напоминание о мечте, уносящейся в бесконечную даль (рис. 5).

*Andante*

The musical score is for a quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in 8/8 time, marked *Andante*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).  
 - Violin I: Starts with a melody marked *mf* (measures 1-2), then *Solo (dolce)* (measures 3-4).  
 - Violin II: Starts with a melody marked *mf* (measures 1-2), then *Solo (dolce)* (measures 3-4).  
 - Viola: Provides a steady accompaniment with a repeating eighth-note pattern.  
 - Violoncello: Provides a steady bass accompaniment with a repeating eighth-note pattern.

Рис. 5

Тихую, хрупкую мелодию поет вторая скрипка на фоне, создаваемом стоячим басом виолончели (тонический органнй квинтовый пункт выдерживается на протяжении всей темы), репетированием тоники у первой и непрерывно повторяющимся мелодическим «кругообразным» оборотом у альты. Бесконечное повторение этого оборота, «заторможенность» создают атмосферу тревоги, постепенно нагнетают динамическое напряжение и приводят к рождению новой темы — темы-плача. Рыдающие, стонущие интонации, неровность дыхания, взволнованные паузы придают ей большой драматизм (рис. 6).

В теме отчетливо слышны ниспадающие секундовые интонации лейттемы страдания из I части<sup>5</sup>. Развиваясь, тема-плач достигает большого нарастания: темп и внутреннее ритмическое движение ускоряются, в звучание вовлекаются все инструменты, создается почти оркестровое звучание. Внезап-

<sup>5</sup> С главной партией I части интонационно связана и начальная тема II части квартета.

но — в момент наивысшего кульминационного взлета — все рассыпается в трелях, замедляется и останавливается, зависает в воздухе... Это заключение темы плача ранит и берedit сознание едва ли не сильнее, чем драматизм бурных кульминаций I части.

**Andante**

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Рис. 6

После тягостной и длительной паузы начинается вторая часть *Andante* (ц. 35). Вновь звучит ласковая и задушевная мелодия темы-ноктюрна (на терцию выше — в *c-moll*). Но теперь внутри нее ярко заявляют о себе элементы из темы рока — тройка аккордов.

Тревожно-сумеречное настроение ненадолго уходит со вступлением новой темы (ц. 36, *Largetto*) (рис. 7).

**Largetto**  $\text{♩} = 96$   
*Solo (dolce) legato*

Violoncello

Рис. 7

Гимнически-светлая, окрыленно-свободная, она близка знаменитой теме Родины из Седьмой симфонии С. Прокофьева. Эта тема — одна из самых выразительных в творчестве Н. Халмамедова в целом. Слух не желает расставаться с ней, хочется, чтобы мелодия длилась еще и еще, но она уходит стре-

мительно, словно тает: «прекрасные видения» недолги. Это — миг прощания с красотой, мечтами и чудом жизни, с Родиной.

С цифры 38 ход развития направлен в обратную сторону: возвращается драматичная тема-плач, а вслед за ней в последний раз проходит лирическая тема-ноктюрн (ц. 42). Его мелодия, перенесенная в самый верхний регистр скрипки, звучит еще более нежно и хрупко и тихо — словно легкое весеннее облако, истаивает где-то высоко в небесах...

**III часть** (*Presto, g-moll*) — кульминация образно-драматургического развития квартета. Событийная насыщенность финала создается многоликостью тематического материала. *Presto*, будучи итоговой частью произведения, концентрирует в себе интонационный материал всех частей: с новыми темами здесь взаимодействуют, тесно переплетаются важные тематические элементы сонатного *Allegro* и *Andante*.

Драматургия финала, несомненно, испытала влияние кинематографа. Отсюда непрерывная и динамичная смена одного эпизода-кадра другим. С логикой развития, избранной автором, связаны неоднократные темповые, фактурные, ладотональные сдвиги. Примечательно, что композитор ни одной из тем части не дает длительного развития. Композиция выстраивается как сцепление кадров, целостных эпизодов<sup>6</sup>. Он то сопоставляет, то противопоставляет друг другу многочисленные отдельные целостные эпизоды, каждый из которых несет конкретную идейно-образную ассоциацию. Очевидно, что в построении композиции Н. Халмамедов осознанно использует выработанные в кино принципы структурной организации, приемы кадрового монтажа, контрапункта, наплывов. Связь принципов развития, выработанных в киномузыке, с принципами развития, отличающимися «чистую музыку», прослеживается и в других крупных, особенно последних, произведениях композитора и обусловлена активной работой композитора в сфере киномузыки.

*Presto* начинается с мощного взрывного возгласа (*sfff, pizzicato*) всего ансамбля на звуке «*d*». Его сменяет напря-

<sup>6</sup> Форма *Presto* приближается к сонатной форме со следующими пропорциями: экспозиция — 64, разработка — 144, реприза с кодой — 134 тт.

женная пауза. И вновь звучит унисон инструментов, но теперь очень тихо, издали, как отголосок предшествующего проведения. А затем снова настороженная тишина — словно томительное ожидание.

В этих четырех тактах заложен особый смысл. Они готовят слушателя к последней — самой драматичной — фазе образно-драматургического развития трагической песни о войне.

Тема главной партии — олицетворение враждебной, варварски-жестокой силы. В интонационном плане начальные обороты темы объединяют в себе черты обеих основных партий I части — темы страданий и темы негодования (начальная интонация главной партии *Presto* совпадает буквально с первым оборотом главной партии I части, проводимым в обращении). Но они претерпевают сильнейшую трансформацию. Здесь впервые в произведении мы сталкиваемся «лицом к лицу» с образом войны, с силами зла. Тождественны основные приемы музыкальной выразительности: автоматизированный остинатный ритм (сухие отрывистые аккорды на *pizzicato* в аккомпанементе), выбор крикливых и грубых интонаций (глиссандирующие септимовые скачки в мелодии). Тема расчленена на отдельные резко обрубаемые обороты, властно звучащие сначала у альты, а затем у скрипок. Весь эпизод проходит на фоне угловатого, жесткого движения четвертными, механическая равномерность которого не нарушается, а, напротив, подчеркивается неоднократными гемиолами. Очевидны генеалогические связи этой темы с воинственным «Танцем с саблями» А. Хачатуряна (одного из учителей Халмамедова), а также с острогротесковыми темами «злых» скерцо Д. Шостаковича (рис. 8).

В противоборство с начальной темой вступает побочная партия (ц. 4), в основе которой цитата мелодии туркменской народной песни «*Karag oldum*» (из дестана «*Лейли и Междунун*»). С лирической мелодией о любви и разлуке происходит разительная метаморфоза: ее изящный капризный рисунок превратился в четко ритмизованное движение четвертными у первой скрипки, сопровождаемое «дутарным» аккомпанементом у трех остальных инструментов (эффект

**Presto**

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Рис. 8

**Presto**

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Рис. 9

дударности создается приемом *col legno*). В новой смысловой окраске народная мелодия приобретает жизнерадостный, волевой и наступательный характер. В воображении слушателя возникает картина залитой солнцем пустыни и мчащихся по ней всадников на ахалтекинских конях. Воссозданию картины скачки способствует все тот же прием *col legno* в сочетании с упругим ритмом и острыми акцентами. Тема побочной партии близка музыкальному сопровождению к эпизодам скачек из кинофильмов «Решающий шаг» и «Состязание»<sup>7</sup>.

В послеэкспозиционном развитии обе темы принимают активное участие. В ходе разработки мелодия «Karar oldum» (мотив скачки) перерастает в новую тему — тему радости, освобождения, ожидания близкой победы. Тему можно трактовать и как образ сопротивления. Именно она на протяжении всего последующего развития, вплоть до репризы будет противостоять скорбным образам (рис. 9).

Настроение ликования, светлых надежд прерывается вторжением главной партии. Теперь она звучит печально и безысходно, как ее первоисточники — темы главной и побочной партий из I части. Но и этот «кадр» длится недолго. Его сменяет тема Родины (из II части) — медленная, триумфальная и лучезарная. И вновь возвращается мужественная тема сопротивления.

Драматургия финала выстроена так, что эти эпизоды оканзываются его последними оптимистическими страницами.

Завершающий, и самый драматичный, раздел разработки начинается с внедрения аккордов судьбы из I части (*Allegro*, ц. 15). Далее начинается постепенное и неуклонное нагнетание напряжения. С каждым последующим тактом все более сгущается атмосфера тревоги, смятения, страха. Фактура охватывает все регистры, внутренний ритмический пульс учащается. Создается густая вязкая звуковая масса, все инструменты вовлекаются в поток, который затягивает в свое непрерывное и губительное вращение живые и теплые мело-

<sup>7</sup> В этих эпизодах, как и в теме побочной партии III части квартета, композитор для воссоздания образа скачки использует практически те же средства выразительности.

ин-тонации. В какой-то момент сквозь этот звуковой вихрь прорывается суровый голос автора, словно взывающего к людям: «Остановитесь! Зачем смерть?! Что вы делаете?!» Но момент приближения страшного конца уже невозможно остановить. Могучая динамическая волна приводит к эпизоду хаоса, разрушения, который завершается резким обрывом: на гребне самого высокого подъема вторгаются неумолимые аккорды рока (по авторской ремарке «*sfff possib.*» — неожиданно громко, со всей возможной силой)<sup>8</sup>. Жизнь оборвалась...

Реприза — отнюдь не повтор содержания экспозиции. В последнем разделе части образно-драматургическое развитие продолжается. Если экспозиция вместе с разработкой образовывали первую большую динамическую волну, которая привела к эпизоду хаоса, то вторая волна, охватывающая репризу и коду, представляет собой перелом в развитии — последние страницы квартета звучат с торжественностью литургии, глубокая печаль и суровость смешиваются здесь с возвышенной просветленностью.

В репризе главная партия приобретает глубоко трагическое звучание. Сильнейшее воздействие на ее преобразование оказал мотив рока. Следующие затем одна за другой побочная партия, тема сопротивления, тема Родины сквозь призму произошедших событий — после трагической развязки — воспринимаются как воспоминания о чем-то далеком, таком родном и теплом.

Символична просветленная кода. Словно хрустальное журчание родника, звучит проникновенная мелодия скрипки<sup>9</sup>. Это — музыка очищения, примирения, последнего прощания. Контрапунктом к ней у виолончели проходит новый тематический элемент — цитата несколько видоизмененного мотива «Обнажите головы» из Одиннадцатой симфонии «1905 год» Шостаковича. Мотив-жест, он обладает патетической выразительностью: взмах руки, движение сотен непокрытых голов, склоняющихся в молчании (*рис. 10*).

<sup>8</sup> Здесь композитор мастерски использует приемы алеаторики.

<sup>9</sup> На память приходит музыка к кадрам прощания на берегу реки Гулама бахши со своим маленьким учеником и недавним соперником Шукуром бахши.

Largo

mf

mf Sul ponticello

mf arco

mf

Рис. 10

Примечательная особенность последнего эпизода — возвращение нисходяще-секундовых интонаций темы страдания из I части. Непрожитые жизни, несбывшиеся надежды — вот в чем смысл этой тематической арки, объединяющей начало и завершение квартета.

Финальные такты III части — тихая кульминация всего квартета. Издалека слышатся аккорды судьбы. Теперь они воспринимаются как последние удары сердца человека, уходящего в иной мир. Вопрос скрипки (восходящая секунда — начальная интонация побочной темы I части), будто заданный вечности, остается без ответа (рис. 11).

Largo

pizz.

arco

arco

arco

p

p

p

Рис. 11



Глубокая печаль и возвышенная просветленность — таков философский итог этого уникального финала и всего произведения.

Квартет Халмамедова — военный музыкальный мемориал — философско-психологическое осмысление недавнего прошлого своей Родины композитором послевоенного поколения. Жанр квартета — жанр инструментальной музыки — предоставил композитору возможность более обобщенного воплощения волнующей темы и выражения своих мыслей и чувств о трагедии народов.

В квартете идея защиты мира раскрыта с помощью привлечения в музыкальный текст тем-символов, несущих определенную драматургическую нагрузку и конкретизирующих образное содержание. В произведении есть прямые темы-символы, связанные непосредственно с военной темой. Активно используются и другие темы-символы: мелодия туркменской народной песни «Қарар олдум», цитата мотива «Обнажите головы!», монограмма имени Шостаковича и т.д.

Халмамедов использует самый широкий круг выразительных средств, сложившихся в музыке столетиями и связанных с выражением горя, страдания, воплощающих образы борьбы, счастья, мирной жизни и др. Так, хоральная фактура, используемая в I и III частях квартета, создает атмосферу приподнятости над всем земным, возвышенности, литургической строгости, глубокой, но сдержанной боли. Композитор прибегает к использованию приемов аллюзии, ассоциации, апеллирования к темам, мотивам, аккордовым комплексам, ритмам, найденным композиторами прошлых эпох и современности и приобретшим с течением времени определенную семантику. Такова гимническая тема Родины из второй части квартета, имеющая интонационные связи с темой Родины из Седьмой симфонии Прокофьева. Аккорды рока, возникающие в начале первой части квартета, наделены той же семантикой, что и мотивы судьбы из Пятой симфонии Бетховена и Шестой симфонии Чайковского и т.д. Особое значение в произведении имеют интонации плача (например, ламентозные интонации главной партии первой части квартета). Своео-

бразно трактуется композитором Реквием: в квартете — это один из важнейших эпизодов финала. В произведении Халмамедова реквием — музыка скорбного характера, но в то же время очищающая и возвышающая, это — самоутверждение «света тихого».

Квартет отличает большая цельность, тесная интонационная связь между частями и их темами, наличие интонационных арок и перекличек. Все развитие произведения направлено на раскрытие основной идеи. В построении композиции квартета Халмамедов осознанно использует выработанные в кино принципы структурной организации, приемы кадрового монтажа, контрапункта, наплывов, двухплановости.

Для слушателя всегда важно, к какому итогу приходит его автор, высказав свои мысли, поделившись своими переживаниями. Решение финала квартета найдено очень точно и тонко. В нем последний мощный эмоциональный подъем, достигаемый в третьей четверти части, сменяется тихой кульминацией. Вслед за просветленным Реквиемом наступают напряженно звучащая тишина. В заключительных тактах квартета звучит мучительный вопрос: «Почему люди убивают друг друга?». Композитор не ставит последнюю точку, а завершает произведение многоточием, оставляя слушателя наедине со своими мыслями.

Халмамедов индивидуально решил в своем творчестве тему войны, сказав яркое слово в туркменском национальном музыкальном искусстве. Квартет — произведение высокого патриотического и социального пафоса. Музыкальное повествование возвышается до большого историко-художественного обобщения, в чем сказалась глубина композиторского замысла. Как истинный художник, Халмамедов не мог стоять в стороне от борьбы за жизнь, за мир на земле. Его сердце трепетало от ужасной мысли о новой войне, ибо истинное творчество, т.е. служение человеку и народу, по словам Шостаковича, всегда органически, кровно связано со служением миру, жизни и с ненавистью к войне и истреблению народов [4, с. 79].

---

## Литература

1. *Гуревич В.* Нуры Халмамедов // Композиторы союзных республик. Вып. 3. — М.: Советский композитор, 1980.
2. *Ларионов В., Жаворонков Б.* Композиторы и музыковеды Туркменистана. — Ашхабад: Туркменистан, 1982.
3. *Осипова Е.* Вторая мировая война в творчестве композиторов Средней Азии и Казахстана. — Ашхабад: Ылым, 1994.
4. Шостакович о времени и о себе. — М.: Советский композитор, 1980.

**Джумакулиев Керим Гадамович** — композитор, саксофонист, преподаватель Специальной музыкальной школы-интерната при Туркменской национальной консерватории.

E-mail: [kerim91@mail.ru](mailto:kerim91@mail.ru)

**Jumaguliyev Kerim Gadamovich** — composer, saxsophonist, teacher at the specialized boarding-school of music under the Turkmen national conservatory.

E-mail: [kerim91@mail.ru](mailto:kerim91@mail.ru)

## МЕЛОДИКО-РИТМИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ТУРКМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

*Осипова Е.П.*

**Аннотация:** Туркменский музыкальный фольклор — явление многожанровое. За долгий период его формирования и функционирования в каждом отдельном жанре сложились характерные интонационные формулы. Жанровые отличия связаны с типом мелодического движения, ритмическим оформлением, ладовым развитием. При устном способе передачи информации по отношению к каждому жанру откристаллизовались наиболее устойчивые мелодико-ритмические модели, которые могли объединяться в более развитые музыкальные построения. Во многих случаях одни и те же интонационные формулы использовались в различных жанрах, близких в эмоциональном плане.

**Ключевые слова:** жанр, мелодия, ритм, интонационная формула, туркменский музыкальный фольклор.

## MELODICS-RHYTHMICAL MODELS IN THE TURKMEN MUSICAL FOLKLORE

*Osipova E.P.*

**Annotation:** Characteristic intonation formulas were formed with in the long period of its formation and functioning in each separate genre. Genre differences are connected with the type of melodic motion, the rhythmical formulation, the modal development. With the oral method of the transmission of information with respect to each genre were crystallized the steadiest melodies- rhythmical models, which could be united into the more developed musical constructions. In many instances the same intonation formulas were used in different genres.

**The keywords:** genre, melody, rhythm, intonation formula, Turkmen musical folklore.

Туркменский музыкальный фольклор — явление многогранное и многожанровое. Зародившись в глубокой древности, фольклорные традиции и ныне живут в современном обществе. Жанровое разнообразие связано с многообразием жизни и быта туркменского народа. Каждый этап формирования человека: от рождения до ухода в иной мир — сопровождался

музыкальным творчеством. Пласт туркменского музыкального фольклора представлен песнями семейно-обрядового и календарно-трудового циклов, музыкальным оформлением религиозного обряда. В жанровой группе семейно-обрядового цикла наиболее крупными являются свадебный, похоронный обряды. В рамках религиозного обряда в Туркменистане сохранились традиции проведения зикра. В цикле календарно-трудовых песен сохранились песни, связанные с празднованием Новруз-Байрама, и песни, сопровождающие трудовые процессы повседневной жизни. Для всех групп фольклорных жанров характерна жанровая подгруппа лирических песен. В жанрах лирических песен сохранились многочисленные образцы девичьих, колыбельных, детских и других песен.

Фольклорный пласт туркменской народной музыки представляет единую картину развития основополагающих элементов музыкального языка. К таковым относятся форма, мелодия, ритм.

Формообразующие элементы музыкального фольклора включают как простейшие единицы (субмотив, мотив), так и целостные структуры (период, простая одночастная, простая двухчастная репризная и куплетная формы), исключение — жанр «зикр» как циклическая форма.

Основными развивающими элементами являются субмотив и мотив. В процессе развития музыкальных жанров в мелодике утвердилось несколько типов мотивов, используемых в определенных разделах формы в различных жанрах. Их повторяемость связана с устной формой передачи музыкального материала. Некоторые мотивы настолько стабильны, что их можно определить как архетипы. Как отмечает исследователь Ю. В. Кац, «архетип — модель лада, которая может быть построена из минимального количества определенных ступеней, связанных определенной силой тяготения и обеспечивающих целостность всей системы» [5, с. 6].

В ранних образцах туркменского музыкального фольклора модель лада укладывается в структуру мотива, и тогда понятие «архетип» вполне естественно воспринимается на уровне как лада, так и формообразующего элемента — мотива.

К простейшим мелодическим архетипам можно отнести *повторяющееся звучание одного тона*. В примерах ранне-фольклорного интонирования этот тип является ведущим, в более поздних образцах он используется при выявлении или утверждении главного и побочного устоев. Следует отметить, что данный тип мотива универсален для многих национальных культур. В исследовании А. Азимовой, посвященном анализу узбекской музыки, отмечается, что ритмизированный повтор звука «по причине характерности фигурирует преимущественно в начале мелодического становления и кульминационных разделов, т.е. на участках формы, где необходимо выявление устоя или полууста. В силу определенности местоположения и большой распространенности его можно назвать стереотипной интонационной формулой» [1, с. 31].

Одним из активных мелодических мотивов в туркменских фольклорных образцах является *восходящий квартовый или квинтовый скачок*. С данного мотива начинаются многие песни, независимо от их жанровой основы. В работах многих исследователей отмечается, что восходящий скачок на кварту выполняет функцию мощного импульса к дальнейшему развитию [1; 2; 5; 6]. В туркменском музыкальном фольклоре восходящий квартовый скачок определяет функциональную весомость ступеней лада, часто используется движение от полууста к главному устою лада. Восходящий квинтовый скачок характерен для песен лирической жанровой подгруппы. Во многих случаях он определяет границы диапазона мелодий (особенно в раннефольклорных образцах). Естественным продолжением квинтового хода становится ритмизированный повтор звука или мотив опевания. Следует отметить, что практически не встречается движение в нисходящем скачковом варианте.

Другим типом, широко распространенным в музыкальном фольклоре, являются мотивы с поступенным восходящим или нисходящим движением. При этом *мотив нисходящего движения*, как правило, используется при заполнении предшествующего квартового или квинтового скачка. Завершается мотив нисходящего движения остановкой на устое или полуустое лада. Такие мотивы встречаются в начальных и

заключительных разделах формы. В первом случае восходящий скачок «обозначает» зону активного мелодического развития песни, а постепенное заполнение скачка определяет ладовую принадлежность. В случае нисходящего движения в заключительном разделе формы подытоживается развитие мелодической линии и утверждается главный устой. *Мотив восходящего постепенного движения* характерен для развивающих участков мелодии. Он включается как средство расширения ранее заявленного диапазона.

Мотивы, построенные на восходящей или нисходящей постепенности, как правило, органично связаны с *мотивами двустороннего или одностороннего опевания*. Для туркменского музыкального фольклора характерно завершение мелодического развития мотивом опевания устоя, чаще всего с введением нижнего диатонического тона. Мотив одностороннего опевания верхней тоники характерен для любого раздела формы. Он вводится как прием мелодического варьирования, часто является основой мелизматика. Двустороннее опевание тона характерно для развивающих разделов формы, особенно при наличии основного мелодического ядра в виде ритмизированного повтора одного звука.

Процесс развития мелодического материала связан с его вариантным изменением, а в образцах более позднего времени создания — введением секвенционности.

Одним из основных системообразующих факторов в туркменском музыкальном фольклоре являются ладовые отношения. По своей природе туркменская музыка монодийна. Рассмотрение фольклорных образцов дало целостную панораму развития ладовых структур от простейших духордных попевок к семиступенной диатонике.

Процесс расширения ладовых ячеек от двухтонового состава к более широким проходил в песнях различных жанров. Малообъемные звукоряды характерны для мелодий закличек, речитативных образцов фольклора. При этом сравнение песен одного и того жанра дает основания утверждать, что их в одном случае неразвитость, а в другом — мелодическая активность часто зависела от уровня подготовки исполните-

ля. Многие мелодии по составу являются шеститоновыми, а по диапазону — октавными. Выявилась закономерность, что в процессе формирования семиступенной диатоники в мелодиях туркменского музыкального фольклора долгое время отсутствовала шестая ступень лада. Мелодическое развитие проходило в рамках начальной квинты (как правило, в движении от I к V ступени вверх) и обязательным завершением с использованием нижнетонового опевания основного устоя, т.е. седьмой ступени лада.

Систематизация структур используемых в фольклоре звукорядов позволяет утверждать, что они по своей природе являются диатоническими. В соотношении ступеней нет интервалов менее полутонов. Только при использовании вокального приема глиссандирования появляются четвертьтоновые и еще меньше соотношения звуков, не являющихся основными ступенями звукорядов.

Распределение ладовых устоев внутри звукорядов формировалось в зависимости от объема звукоряда. Руководствуясь основными положениями методики анализа монодии, предложенной Ю.Н. Холоповым [7], уже в двухордных и трихордных попевах главный устой определялся его завершающим звучанием. В тетрахордах и пентахордах соотношение главного и побочных устоев лада включает несколько вариантов: I,II,IV; I,IV,V; I,II,V; I,III,IV; I,III,V. Такие же соотношения финалиса и реперкусс характерны для полной семиступенной диатоники. Следует отметить, что в большинстве случаев между устоями присутствуют квартовые соотношения в различных вариантах. Терцовость проявляется в образцах, время создания которых — предположительно XX век.

Большую роль в развитии мелодической линии играет ритмическое оформление мотивов. В качестве типичных можно назвать: движение ровными восьмыми длительностями, вальсообразный ритм, синкопированный ритм, особенно характерный в мотивах восходящего скачка.

Для образцов музыкального фольклора не свойственно движение крупными длительностями. Выдержанные тоны использованы в финале мелодий.



Ритмическое варьирование является одним из основных факторов становления формы. Вариантность ритма связана с заменой равнодлительного движения на пунктирный или синкопированный ритмы, уменьшением длительностей в мотивах, введением особых групп ритмического деления (триоли, квинтоли, секстоли). В большинстве образцов музыкального фольклора метр сохраняет свою стабильность. В жанре плача наблюдается метрическая вариативность, обусловленная уровнем эмоционального напряжения.

Завершая экскурс в фольклорные жанры туркменского народного музыкального творчества, можно констатировать, что для фольклорных жанров была характерна формульность, проявляемая на уровне ладово-мелодических ячеек и их ритмического оформления. Это было связано с процессом устной передачи информации. Устоявшиеся мелодические формулы облегчали их запоминание и в то же время позволяли творчески скомпоновывать музыкальный материал в его развитии.

### Литература

1. *Азимова А.* Вопросы синтаксиса восточной монодии. — Ташкент: ФАН, 1989. — 92с.
2. *Алексеев Э.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. — М., 1986. -238 с.
3. *Гапуров М.* Туркменский музыкальный фольклор. Автореф. дис. ... доктора. искусствоведения. — Ашгабат, , 2016 [рукопись].
4. *Гуллыев Ш.* Туркменская музыка (наследие). — Алматы, 2003. — 207 с.
5. *Кац Ю.* Типы структурной организации семиступенных диатонических ладов в народной музыке. — Ташкент, 1983. — 111 с.
6. *Кон Ю.* Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. — Ташкент, 1978. — 99 с.
7. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. — М., 1988. — 513 с.

**Осипова Елена Павловна**, доцент кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории, кандидат искусствоведения.

Е-mail: [elos11@yandex.ru](mailto:elos11@yandex.ru)

Телефон: +99364037130

**Osipova Elena Pavlovna**, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Turkmen National Conservatory, Candidate of Arts.

**E-mail:** [elos11@yandex.ru](mailto:elos11@yandex.ru)

**Tel:** +99364037130

## К ВОПРОСУ О ТРАКТОВКЕ ТИПОВЫХ ФОРМ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОНЦЕРТАХ Р. АЛЛАЯРОВА

*Габибова З.С.*

**Аннотация:** Р. Аллаяров — один из ярких представителей туркменской композиторской школы. Его музыку характеризует симптоматичная для XX века тенденция к усилению роли рационального начала в искусстве. Концерт-поэма для скрипки с оркестром и Концерт для виолончели с оркестром демонстрируют две отличные друг от друга трактовки традиционной формы в рамках жанра одночастного инструментального концерта.

**Ключевые слова:** музыкальная форма, концерт, сонатность, драматургия, симфонический метод, типовые структуры.

## TO THE QUESTION OF THE INTERPRETATION OF TYPICAL FORMS IN INSTRUMENTAL CONCERTS BY R. ALLAYAROV

*Gabibova Z.S.*

**Annotation:** R. Allayarov is one of the outstanding representatives of the Turkmen composition school. His works greatly influenced ways of musical expressions, artistic tools, which brought to the enriching ideological significance and deep philosophical understanding of reality. Concert-poem for violin and orchestra and Concerto for cello and orchestra demonstrate two different interpretations of traditional forms within the framework of genre of the one movement instrumental concert.

**Key words:** musical form, concert, sonata, dramaturgy, symphonic method, typical structures.

Симфоническое творчество Р. Аллаярова — одного из ярчайших представителей туркменской композиторской школы — не столь обширно в количественном отношении, но чрезвычайно насыщено в качественном. Каждое новое произведение композитора обогащает общее представление о его музыке новыми гранями, образуя единую картину музыкального мышления. В целом музыку Р. Аллаярова характеризует симптоматичная для XX века тенденция к усилению роли рационального начала в искусстве и акцентированию внимания на человеческом интеллекте.

Применительно к симфонической музыке Р. Алляярова актуально звучит мысль Е. Михалченковой о том, что «драматургия раскрывается не только как музыкально-художественная категория, но и служит показателем фундаментальных изменений в структуре современного мышления». Подтверждает эту мысль направленность эволюции симфонического метода композитора к претворению новых принципов организации музыкальной материи. Путь обновления пролегает от Концерта-поэмы для скрипки с оркестром к Симфонии для камерного оркестра и к Четырем пьесам для симфонического оркестра. Одним из важнейших репрезентантов данного процесса служит отношение к музыкальной форме как к одному из компонентов музыкального целого.

В симфонических произведениях Р. Алляярова наблюдается обращение как к типовым формам, устоявшимся в западноевропейской музыкальной традиции XVIII–XIX вв., так и к нетиповым формам, сугубо индивидуализированным в каждом отдельно взятом конкретном случае, что само по себе характерно для музыки XX в.

Наиболее традиционны с точки зрения соотношения формы и жанра и с точки зрения трактовки самой формы Концерт-поэма для скрипки с оркестром и Концерт для виолончели с оркестром.

Композиция Концерта-поэмы для скрипки с оркестром одночастная. Замысел произведения обусловил обращение к поэмной форме, сочетающей в себе принципы сонатности и цикличности. На макроуровне композиционный профиль сочинения классичен: сонатная форма со вступлением, эпизодом в разработке и кодой. Но на микроуровне обнаруживается особый акцент на процессуальном аспекте становления музыкальной материи, организованной в определённом временном континууме. Ни одна синтаксическая единица формы не воспринимается как некая данность. Все темы, лишённые какой бы то ни было периодичности, повторности, строятся по принципу «нанизывания», сцепления мотивов в единую бесконечную линию. Семенем, из которого вырастает всё звуковое пространство Концерта-поэмы, является секун-

довая интонация. Являясь по отношению к единичному тону важной качественной метаморфозой, она служит структурной единицей и горизонтали, и вертикали, и она же выступает важнейшим организующим началом в пределах формы. К примеру, кластерные созвучия, выполняя разграничительную функцию, отделяют разделы формы друг от друга, делая более рельефными структурные границы формы. Характерно и то, что интегрирующим фактором в ладотональной сфере также выступают секундовые соотношения фаз разработки и репризы. В этом случае они составляют противовес классическому кварто-квинтовому соотношению партий в экспозиции, а кода как бы приводит к единому знаменателю всю ладотональную логику в пределах формы.

С точки зрения структурной дифференцированности границ формы экспозиция решена в наиболее традиционном ключе. Кластерные вертикальные комплексы, служащие местными кульминациями в пределах составных частей экспозиции сонатной формы, с одной стороны, завершают предыдущее развитие, а с другой — подготавливают его следующий этап. Для репризы Концерта-поэмы данная тенденция не характерна. Реприза отличается большей слитностью, завуалированностью структурных единиц формы, что логически оправданно в условиях убывания силы контрастного сопряжения образов и исчерпывания динамики конфликта к концу произведения.

Примером ещё одной индивидуальной трактовки типовой формы является Концерт для виолончели с оркестром. Вновь композитор обращается к одночастной композиции. В данном случае это сонатная форма с зеркальной репризой, обрамлённая развёрнутым вступлением и кодой. Элементом, «цементирующим» всю форму, как и в Концерте-поэме для скрипки с оркестром, выступает интервал секунды и её производные (септима, нона). Но, в отличие от него, в данном сочинении вектор развёртывания образного мира и музыкальных мыслей определяется большей интроспективной направленностью. Медитативное, замедленное восприятие времени, глубокое погружение в определённое эмоциональное состояние и долгое пребывание в нём характеризует в

большей мере экспозицию и репризу. Интроспективный настрой достигается за счёт тихой звучности и концентрации медленных темпов на протяжении длительного временного промежутка. С этой целью композитор видоизменяет репризу, используя принцип зеркальной симметрии и помещая после сольной каденции медленный раздел, аналогичный вступлению к экспозиции. Интонационно данный раздел связан с темой вступления. Следующая далее сфера побочной партии сохраняет, продлевает и углубляет общий эмоциональный тонус медленного раздела, усиливая, по сравнению с экспозицией, острое ощущение безысходности. Зеркальная реприза в данном случае позволяет на обширном пространственно-временном континууме музыкальной формы сконцентрировать сумрачную образно-эмоциональную сферу, которая в экспозиции дробилась за счет внедрения главной партии между вступлением и побочной партией, выдержана в едином эмоциональном и энергоинформационном поле.

Репризность в Виолончельном концерте трактуется очень свободно. Эта тенденция наметилась уже в Концерте-поэме для скрипки с оркестром. Все темы лишены буквальной повторности, а реприза как раздел сонатной формы воспринимается как продолжение образно-тематического развития и на макроуровне формы воспроизводит принцип непрерывного развёртывания музыкальной мысли, приводящего к своему логическому завершению лишь в коде.

Можно предположить, что именно кода являет слушателю финальную точку в драматической коллизии Концерта. В пользу этой мысли говорит направленность развёртывания тематического и образного материала. Это можно проследить от начального импульса (секундовой интонации из вступления) через производный контраст главной и побочной тем, через усиление конфликтного противостояния субъективного и объективного начал в разработке, через интонационное сближение и переключение в новую образную сферу с сохранением контраста в репризе к полному исчезновению последнего в коде.

Отказ от принципа буквальной повторности на уровне формы в целом позволяет избежать возвратов к первоначальному

состоянию, как бы выводя слушателя каждый раз на новый образный уровень. В данном конкретном случае музыка коды навевает мысли о Вечном: о том, что даже бесконечно малая частица так же беспредельна и так же значительна, как и бесконечно великое Вечное, и заключает она в себе столь же неисчерпаемую энергию развития.

Два рассмотренных сочинения Р. Аллаярова являют собой две отличные друг от друга трактовки традиционной формы в рамках жанра одночастного инструментального концерта, устанавливая закономерную обусловленность очертаний формы заключенным в ней содержанием. Для композитора форма как один из элементов музыкального языка одновременно представляет собой пространственно-временную категорию, через которую материализуется и в которую выливается оригинальная идейная концепция, каждый раз новая и каждый раз сугубо индивидуальная. Она-то и определяет особую гибкость и пластичность, присущую музыкальным формам сочинений Р. Аллаярова.

### Литература

1. *Михалченкова Е.* Драматургия симфоний Г. Канчели (к проблеме современной симфонической драматургии) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке / МГК им. П.И. Чайковского: Сб. трудов. — М., 1980.
2. *Новикова Л.* Формирование жанра концерта в творчестве туркменских композиторов // Вопросы туркменского музыкознания. Вып. 2. — Ашхабад, 1987.

**Габимова Зухра Саядуллаевна** — старший преподаватель кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории.

E-mail: vip.zohra@gmail.com

Тел. +99365833764

**Gabibova Zuhra Sayadullaevna** — senior lecturer of the Department of Theory of Music of the Turkmen National Conservatory.

E-mail: vip.zohra@gmail.com

Tel. +99365833764

## НА ПЕРЕКРЕСТКАХ ШЕЛКОВОГО ПУТИ...

*Мухаммедов Р.М.*

**Аннотация:** Национальная туркменская музыка берет свое начало с древних времен. Это искусство передавалось из поколения в поколение от наставников к ученикам и дошло до наших времен. Туркменское искусство бахши и сазанда, переживало многие события для того, чтобы достигнуть настоящих высот. Одним из самых интересных объектов для исследователя является искусство сазанда Марыйского вelayat Туркменистана. Данный вelayat является одним из центров на Шёлковом пути.

В туркменской инструментальной музыке основное место занимает дутар. На территории Марыйского вelayat нашей страны широко распространено исполнение на дутаре и гаргы туюджуке. В развитие национального искусства и в его продолжение до наших времен большой вклад внесли известные бахши и сазанда, проживавшие и проживающие на древней Марыйской земле.

**Ключевые слова:** искусство бахши, сазанда, зороастризм, дутар, гиджак, туюдук.

## AT THE CROSSROADS OF THE SILK ROAD...

*Muhammedov R.M.*

**Annotation:** Turkmen folk music originates from ancient times. This art was handed down from generation to generation from teachers to their students and have reached our times. The art of Turkmen bakhshi and sazanda experienced many events in order to reach these heights. One of the most interesting objects for the researcher is the art sazanda Mary velayat of Turkmenistan. This province is one of the centers on the Silk road.

Dutar takes the main place in Turkmen instrumental music. On the territory of Mary province of our country there is a widespread performance on the dutar and gargi tuyduce. Well-known bakhshi and sisanda living and residing in the ancient Mary made a great contribution in the development of national art and its continuation to the present time.

**Keywords:** art of bakhshi, sazand, zoroastrianism, dutar, gujak, tyduyk.

Национальная туркменская музыка берет свое начало с древних времен. Это искусство передавалось из поколения в поколение от наставников к ученикам и дошло до наших



времен. Туркменское искусство бахши и сазанда переживало многие события для того, чтобы достигнуть настоящих высот. Одним из самых интересных объектов для исследователя является искусство сазанда Марыйского вelayата Туркменистана. Этот вelayат является одним из центров на Шёлковом пути.

«Насколько можно судить, исходя из современного уровня науки, самые ранние упоминания Мерва, точнее Мервского оазиса, находятся в «Авесте» — священной книге зороастрийцев. Мерв (Моуру или Моурв) упоминается в «Гимне Митре» и «Видевдате» [7, с. 7]. «В последующие времена Маргу в различных сведениях о нем известен под названием: Моуру, Маргуш, Марг, Амр, Мавера, Меру, Мерви-Шахиджан, Антиохия, Мардтанус, Мер, Марги и область-Маргиана, Марвират, Мервская, Марыйская», — писал Г.И. Карпов [8, с. 7]. В результате раскопок, проведенных в течение разных лет на территории нашей страны, на ритонах из слоновой кости, найденных в Нусae, и в находках Древнего Мерва можно видеть фигурки сазанда (музыкантов), изготовленные из глины. Эти исторические памятники подтверждают, что и в древние времена на территории нашей страны уделялось большое внимание музыке, песням и танцам.

Как писал известный археолог В.И. Сарияниди, «маштабные археологические исследования Маргуша, проведенные в начале семидесятых годов прошлого века, дали возможность открыть в этой местности более трехсот оседлых мест» [3, с. 28]. Среди них несколько исторических памятников, свидетельствующих о развитой культурной жизни.

Т.С. Вызго со ссылкой на записи о древности музыки и исполнительского искусства отмечает, что имя великого мастера искусства, жителя Древнего Мерва Барбада было широко известно как сазанда и певца, что он служил падишаху сасанидов того времени — Хысрову II [4, с. 67–68]. Барбат в свою эпоху был не только певцом или сазанда, но и был широко известен среди создателей музыки и песен. Он оставил большой след в музыкальной истории в качестве выдающегося мастера искусства.

Первым крупным исследованием туркменской музыки стала книга «Туркменская музыка», написанная русскими исследователями В.А. Успенским и В.М. Беляевым. Как отмечал В.М. Беляев, туркменской музыке «...свойственна необычная четкая определенная самостоятельность, ... Возможно, предки туркмен достигли высочайших ступеней развития культуры» [9, с. 53].

В связи с тем, что искусство туркменских бахши и сазанда развито и обладает глубоким содержанием, от исполнителя требуется высокое мастерство. Для того, чтобы в народе тебя приняли как бахши или сазанда, необходимо обучиться у наставника. Когда ученик достигает уровня мастерства, его наставник благословляет его от имени пира музыки и песен Бабагаммара. После этого ученик начинает выступать перед народом. «Поэтому искусство, передаваемое от поколения в поколение, от наставника ученику (без записей), из уст в уста, и дошедшее до наших дней, называется профессиональной музыкой традиций агзеки», — пишет в своей работе «Искусство туркменских бахши» Шахым Гуллыев [5, с. 15].

Туркменская традиционная инструментальная музыка в исполнении сазанда — это национальные мелодии на дутаре, гиджаке, гаргы тюйдюке и дилли тюйдюке. Мелодии на этих музыкальных инструментах исполняются в двух формах: первое — соло на каждом музыкальном инструменте, сольное исполнение; второе — исполнение ансамблем. Во вторую группу в унисоне звучат только дутары (ансамбль дутаристов), ансамбль гаргы тюйдюкчи и ансамбль струнных инструментов (дутары и гиджаки).

В туркменской инструментальной музыке основное место занимает дутар. На территории Марыйского велаята нашей страны широко распространено исполнение на дутаре и гаргы тюйдюке. Многочисленные сведения об известных представителях этого искусства относятся к XIX–XX векам. Известные бахши и сазанда, проживавшие и проживающие на древней марыйской земле, внесли большой вклад в развитие национального искусства до наших времён.

Среди других исполнительских школ нашей страны Марыйскую школу отличает широкое исполнение песен и песенных мелодий. «Ала гайышлы», «Яр гара гозли», «Лейли гелин», «Торгай гушлар», «Айджемал», «Зохреджан» — такую салыро-сарыкскую мелодию не назвать, она сразу вспоминается, и в тебя вселяется эта песня.

Одним из легендарных туркменских бахши и сазанда является Шукур-бахши. Он силой своего таланта освободил своего брата из темницы иранского хана. Его легендарный жизненный путь ярко отображен в кинофильме «Шукур-бахши», снятом студией «Туркменфильм». Шукур бахши в 1925 году встретился с исследователем туркменской музыки, ученым-музыкантом Виктором Александровичем Успенским.

В.А. Успенский отмечает: «Шукур-бахши начал учиться игре на дутаре в 14-летнем возрасте. Незадолго до кончины знаменитого туюдюкчи Али-бахши он ездил с ним в Хиву и в Персию для музыкальных выступлений» [9, с. 127].

В.А. Успенский с большим теплом вспоминает о марыйском сазанда Бекмурате Халлиеве. Эти его воспоминания вечно будут жить на страницах истории: «Наибольшее количество пьес было записано мною в Мерве от дутарчи Бекмурата Халлиева, сравнительно молодого музыканта, всего 28 лет от роду... Он учился играть на дутаре у Оразнепес Оглана-бахши, умершего в Мерве около 1917 года. Бекмурат отличается большими музыкальными способностями. Он замечательно быстро схватывает музыку на слух и обладает прекрасной техникой» [9, с. 127–128].

Ш. Гуллыев пишет: «При личном содействии Шукура-бахши и под влиянием его исполнительского искусства в конце XIX — нач. XX вв. в Мервском оазисе появились молодые дутарчи, творческими усилиями которых была заложена основа существующей ныне Марыйской дутарной школы. Одним из первых дутарчи Мервского оазиса был известный в истории туркменской музыки как выдающийся мастер по изготовлению дутаров Гелендже-усса» [6, с. 151–152].

Известный Гелендже-усса на торжествах в Марыйском регионе радовал народ своими мелодиями. Одним из его из-

вестных учеников в той местности является известный бахши Гарлы Солтанов — сын мастера Солтана тюйдюкчи. В связи с тем, что в Марыйском регионе имеются двое Гарлы-бахши, Гарлы Солтанова иногда называют «кичи Гарлы» (младший Гарлы): «Кичи Гарлы ... в свою очередь, изучил несколько мелодий от известного мастера-дутариста и сазанда Гелендже-усса. Он изучил от наставника Гелендже такие мелодии, как «Зыбагозель», «Маягозель», «Дурды бахши» и другие» [2, с. 58].

Несколько представителей марыйского музыкального искусства являются учениками Дурды Мурадова. Известные сазанда Дурназар Худайберенов, Бяшим Гельдиев, Ашир Нурлыев, Агамурат Нурыев считают Дурды Мурадова своим наставником [1, с. 162–163].

Шукур-бахши вырастил несколько мастеров туркменского искусства. Одним из них является мастер-сазанда Марыйского веляята Гурбандурды Махи. Известный сазанда Гурбандурды Махи обучил многих учеников, один из них — известный не только на территории Марыйского веляята, но на территории всего Туркменистана сазанда Дурды Мурадов [2, с. 74].

В Марыйском веляйте нашей страны имеются много сазанда. Еще одним из известных сазанда являются Народный артист Туркменистана Хан Акыев. Известный сазанда отличается своим необычным исполнением. Хан Акыев за свою короткую жизнь смог вырастить учеников, оставивших в искусстве неизгладимый след. Одним из таких учеников, который за короткую жизнь успел внести большой вклад в наше национальное искусство, является сын Хана Акыева — Гулбаба Акыев. Его короткий, но содержательный жизненный путь превратился в незабываемую среди народа легенду.

К человеку, который занимается музыкой, к его семье народ испытывает большое уважение. Так, Язгельди Куввадов, Заслуженный артист Туркменистана, был мастером-сазанда. В его доме часто собирались выдающиеся в то время народные музыканты: Хыдыр-бахши, Гирман-бахши, Ёлдаш-бахши. Он начинает брать уроки у Ёлдаша-бахши.

Среди тех, кто вложил внёс большую лепту в развитие национального музыкального искусства, сазанда Заслуженный бахши Туркменистана Аманназар Атаев, который своим мастерским исполнением, импровизаторством, новаторством смог открыть свой путь в марыйской исполнительской школе.

Он обучался у таких выдающихся сазанда, как Дурда Мурадов, Ораз Багыбеков, Язгельди Куввадов, объединил исполненные ими мелодии, и усовершенствовал их. Наряду с тем, что он обучил своих учеников разным произведениям, он записал некоторые из них на туркменском радио. Сазанда донес до народных масс обработанные по-новому мелодии живших до него наставников, исполнил народную музыку в нескольких видах, доказал, что он является мастером-импровизатором и что народную музыку можно усовершенствовать. При упоминании школы сазанда Марыйского велаята необходимо отметить гаргы тюйдюкчи сазанда и их мастеров исполнителей. Исполнительство на гаргы тюйдуке получило распространение в основном в Марыйском велаяте.

Гаргы тюйдук является сольным и ансамблевым инструментом. Имеются инструментальные пьесы, созданные народными музыкантами прошлого специально для гаргы тюйдюка. Такие известные исполнители на тюйдуке, как Махмыт Арык, Пейда тюйдюкчи, Агаджан тюйдюкчи, Язмухаммет Косе и другие, были из Марыйского региона.

Когда В.А. Успенский был в музыкально-этнографической экспедиции в Туркменистане, он встречался и с некоторыми исполнителями на тюйдуке, записывал некоторые мелодии в их исполнении. О тюйдюкчи он пишет следующее: «Кроме 17 пьес для дутара, записанных мною от Бекмурата Халлыева, в Мерве же, или же, вернее, в ауле Бай, я записал 13 пьес для тюйдука, 3 пьесы для дилли-тюйдука от местных музыкантов... Эти пьесы я записывал от Аннакули Сарыева, Сехета Торлиева, Язмухаммеда Кёсе и Ходжаназарберды Мамедова» [2, с. 74].

Ученик Язмухаммета Косе Народный артист Туркменистана Бақы Машаков значительно усилил роль древнего инструмента и обогатил репертуар. Заслуженный деятель

искусств Туркменистана Чарыяр Джумаев и Аширмурат Язмурадов продолжили его традиции.

Как требуют обычаи и традиции наших предков, и в нашу эпоху народная музыка продолжает жить и развиваться. Расширяются исследовательские возможности. Мы стараемся использовать все возможности для сохранения музыкального наследия и изучения национального искусства мастеров-исполнителей.

### Литература

1. *Aşyrow A. Könegüzer.* — А.: Türkmenistan, 1992.
2. *Aşyr A. Kyrklar.* — А.: «Ýurt»; 1993.
3. *Sarianidi W. Marguş.* — А.: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2009.
4. *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. — М.: Музыка, 1980.
5. *Гуллыев Ш.* Искусство туркменских бахши. — А.: Ылым, 1985.
6. *Гуллыев Ш.* Туркменская музыка (наследие). — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003.
7. Древний Мерв в свидетельствах письменных источников. — А., 1994.
8. *Карпов Г.И.* Материалы к истории древнего Мерва: город и область. — А., 1939.
9. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. — А.: Туркменистан, 1979.

**Мухаммедов Ровшан Мурадович**, преподаватель кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории.

E-mail: [muhammedow81@mail.ru](mailto:muhammedow81@mail.ru)

Tel.: +993-64-08-44-45

**Muhammadov Rovshan Muradovich**, lecturer of the Department of Theory of Music of the Turkmen National Conservatory.

E-mail: [muhammedow81@mail.ru](mailto:muhammedow81@mail.ru)

Tel.: +993-64-08-44-45

# ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ ВОСТОКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА С.С. ПРОКОФЬЕВА

*Шубина И.Я.*

**Аннотация:** В данной статье автор затрагивает тему интерпретации восточной музыки на примере творчества С.С. Прокофьева как представителя классической музыкальной культуры советского периода. Подчеркивается важность творчества композитора как мастера фортепианных сочинений (миниатюр). Несмотря на редкое обращение С.С. Прокофьева к восточным мотивам, рассматривается несколько его произведений, которые представляют его нам как ориенталиста советского периода. Примерами этого являются такие его произведения, как «Фантазии на тему Шахерезады» и симфоническая сюита «Египетские ночи» по третьей главе незаконченной повести А.С. Пушкина.

**Ключевые слова:** С.С. Прокофьев, ориенталистика, творчество.

## INTERPRETATION OF ORIENTAL MUSIC IN THE WORKS OF SOVIET COMPOSERSON THE EXAMPLE OF CREATIVITY OF S.S. PROKOFIEV

*Shubina I.Ya.*

**Annotation:** In this article the author touches upon the theme of interpretation of oriental music on the example of creativity of S.S. Prokofiev as a representative of the classical musical culture of the Soviet period. The importance of the composer's work as a master of piano works (miniatures) is underlined. Despite S.S. Prokofiev's rare appeal to oriental motives, several of his works are considered, which represent him as an orientalist of the Soviet period — «Fantasies on the Theme of Scheherazade» and the symphonic suite «Egyptian Nights» in Chapter 3 of the unfinished story of A.S. Pushkin.

**Keywords:** S.S. Prokofiev, orientalism, creation.

Первые сочинения Прокофьева были предназначены для фортепиано; последнее, что он успел записать на нотной бумаге, это эскизы Десятой и Одиннадцатой фортепианных сонат. Как и многие другие композиторы-пианисты, Прокофьев впервые проявил себя в наиболее близкой ему области: о мо-

лодом композиторе заставили говорить фортепианные Этюды соч. 2, «Наваждение», Первый концерт для фортепиано с оркестром. Именно в сочинениях для фортепиано выявились в самом начале типичные приемы и образы «прокофьевского» творчества. Некоторые его пьесы кажутся эскизами будущих крупных театральных и симфонических сочинений. Так, например, «Десять пьес» соч. 12 предвосхищают танцевальные сцены балетов «Золушки» и «Ромео и Джульетты». Его фортепианные марши, сказки, острые психологические и характерные зарисовки («Отчаяние», «Наваждение», «Сарказмы») носят ярко театральный характер. А знаменитая «Токката» является предшественницей многих динамичных «нагнетательных» симфонических эпизодов Прокофьева.

При всей новизне, свежести, необычности образов и средств фортепианной музыки Прокофьева, формы и жанры ее традиционны, тесно связаны с классическими жанрами, развившимися еще в XVIII веке, и с теми, что достались ему в наследство от романтиков. И тут можно сказать, что сдержанность в выражении чувств, неприязнь к романтической аффектации и пышности обусловили его склонность к мелодиям отчетливым, как бы графическим, к прозрачной фактуре, не завуалированной. Тем не менее, и Прокофьева не обошли стороной восточные мотивы. И хотя нельзя развернуто говорить о том, что Прокофьев часто обращался к музыкальным мотивам Востока, он заслуживает внимания как композитор (несмотря на свою сильно отличающуюся манеру сочинения), которого не обошла ориенталистская мода, обращавшая на себя внимание всех европейских и русских классических композиторов начиная с эпохи классицизма.

Тенденция его творчества — тяготение к образности, «сильным эмоциям», психологизму — побуждали его искать необычные, острохарактерные мелодические линии, смелые тембровые сочетания, мощные динамические эффекты. Они ярко прослушиваются в «Фантазии на тему Шахерезады». Хоть Прокофьев и трактовал фортепиано как специфически «ударный» инструмент, восточные мотивы фантазии и характер музыки ничуть не искажены.



Б. Асафьев, говоря о Прокофьеве-пианисте, подчеркивал, что в нем «суровый» конструктивизм сочетается с психологической выразительностью. Выдающееся произведение, тема которого известна всему миру, принадлежащее перу великого композитора, главного ориенталиста русской сказочной музыки Н.А. Римского-Корсакова, было талантливо интерпретировано Прокофьевым.

Также очень сильные эмоции можно почувствовать, слушая симфоническую сюиту «Египетские ночи» для музыкального спектакля по мотивам незавершенной повести А.С. Пушкина. С.С. Прокофьев дает музыкальное обозрение третьей главы сочинения. Сочинение состоит из семи сюит. *Ночь в Египте* — как увертюра открывает сюжет и показывает тот серьезный, возвышенный характер, который наблюдается впоследствии. *Цезарь, сфинкс и Клеопатра* — герои тяжелой поступью появляются на сцене. *Тревога* — резкая, внезапная и пугающе угрожающая барабанная дробь. *Танцы* — наполовину изящный и грозный танец, демонстрирующий тему царицы Клеопатры. *Антоний* — выход героя. *Закат Клеопатры* — постепенно затухающая тема Клеопатры. *Roma militaris* — сцена казни. Каждая из представленных сюит раскрывает неповторимую страсть египетской царицы Клеопатры, которая продает ночи любви за жизнь мимолётного избранника, и тяжёлый рок, обреченность каждого из них.

Таким образом, даже у такого композитора, как С.С. Прокофьев, который, казалось бы, никак не связан с восточной ориенталистикой, при детальном рассмотрении его творчества тоже можно найти традицию великих русских классиков, которые очень давно, начиная с Глинки, попали под очарование восточных мотивов, создавая ранее невиданный синтез музыкальных языков.

### Литература

1. Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979.
2. Арановский М.Г. Мелодика С. Прокофьева: Исследовательские очерки. — Л.: Музыка, 1969.

3. *Шубина И.Я.* Изучение произведений С.С. Прокофьева в классе фортепиано (на примере фортепианных циклов): Методическое пособие. — М., 2005. — 21 с.
4. *Скрёбков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973.

**Шубина И.Я.** — доцент кафедры музыкально исполнительского искусства в образовании МПГУ, преподаватель по классу фортепиано, литератор, сценарист.

Тел. 89165567243

**Shubina I.Ya.** — Associate Professor of the Department of Musical Performing Arts in Education MPGU, teacher in piano, writer, screenwriter.

Tel. 89165567243

# ПРОБЛЕМА ОТРАЖЕНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ РАФАЭЛЯ БЕЛЯЛОВА

*Хурматуллина Р.К.*

**Аннотация:** В данной статье раскрываются индивидуально-творческие особенности отражения татарской народной музыки в профессиональном творчестве композитора Рафаэля Белялова. В процессе изучения публикаций о композиторе и его творчестве, анализа произведений композитора были выявлены индивидуально-творческие методы работы композитора с фольклорным материалом, выделены ведущие характеристики композиторского стиля Белялова, который представляет собой сплав фольклора, классики, современных композиционных технологий и джаза.

**Ключевые слова:** татарский музыкальный фольклор, народное творчество, фольклорный тематизм, композиторский стиль, жанр национальной музыки.

## THE PROBLEM OF THE REFLECTION OF FOLK MUSIC IN PROFESSIONAL CREATIVITY OF RAFAEL BELYALOV

*Khurmatullina R.K.*

**Annotation:** This article reveals the individual and creative features of the reflection of Tatar folk music in the professional work of composer Rafael Belyalov. In the process of studying publications about the composer and his work, analyzing the composer's works, the individual creative methods of the composer's work with folklore material were revealed, and the leading characteristics of Belyalov's compositional style were singled out, which is an alloy of folklore, classics, modern compositional technologies and jazz.

**Key words:** Tatar musical folklore, folk art, folklore themes, composer style, genre of national music.

Татарская народная музыка, несмотря на стилевое единство в целом, характеризуется большим разнообразием жанров, ладового, интонационного и ритмического строения. Это, очевидно, объясняется сложностью исторических судеб народа, его большой территориальной рассредоточенностью,

широкими контактами как с народами Востока, так и с финно-угорскими и славянскими народами. Слушая татарскую музыку, ощущаешь все богатство национального колорита, мелодичность народных песен, красоту и величие татарских деревень, нежную грусть народного фольклора.

К сожалению, в настоящее время татарский музыкальный фольклор стоит под угрозой исчезновения. Поэтому изучение творчества композиторов, в чьих произведениях живет фольклор, является актуальным для современного музыковедения. Одним из самых интересных татарских композиторов XX века является Рафаэль Беялов, соединивший в своем творчестве татарский фольклор, традиции восточной и европейской музыки, джазово-эстрадные мотивы, додекафонию.

Композиторское творчество Р. Беялова сквозь призму фольклора, до сих пор мало изучено и исследовано, а потому актуально. Многие популярные и очень востребованные в педагогической и исполнительской практике произведения Беялова так и не изданы, поскольку композитор предпочитал услышать созданные произведения сначала «вживую», раздавал рукописи музыкантам с тем, чтобы откорректировать и подготовить сочинения к публикации. Жизнь композитора оборвалась трагически. Большое количество сочинений Беялова осталось в рукописи, на руках у исполнителей, друзей, переписчиков...

Индивидуальный композиторский стиль Беялова несет отпечаток своего времени. Вторая половина XX века стали периодом стилевого обновления в профессиональной музыке Татарстана. Молодые композиторы вели поиски в разных направлениях. Рустем Яхин осваивал романтический язык романтиков и импрессионистов. Алмаз Монасыпов тяготел к искусству Востока, Ренат Еникеев вживался в протоболгарские лады. Наличие в Казани государственного симфонического оркестра, различных музыкальных организаций и коллективов (консерватория, союз композиторов и т.д.) способствовали дальнейшей «симфонизации» татарской профессиональной музыки (Н. Жиганов, А. Монасыпов, Ф. Ахметов и др.).

Военная и послевоенная Казань — это центр притяжения различных музыкантов, исполнителей, педагогов. В эти годы в Казани работает джаз-оркестр под управлением Олега Лундстрема, приезжают на гастроли Э. Гилельс, Д. Ойстрах, С. Лемешев и др. Все это совершенно меняет звуковую палитру города. Между тем было немало композиторов, тяготевших к традиционному пентатонному мышлению. Стремление восточной души к созерцанию противилось резким переменам в музыкальном мышлении. Рафаэль, выросший в городской среде и прошедший школу интернационального воспитания, был весьма далек от традиционного созерцательного мировосприятия. Его душе оказались близки запретные стилевые направления додекафонии, джаза, пробившие себе дорогу в советском искусстве в период хрущевских реформ 50–60-х годов. Его сочинения, сильнее всего отличавшиеся от того, что как новое вливалось в национальное искусство, воспринимались как радикальные, авангардистские.

Становление индивидуального стиля композитора протекало «от обратного»: в молодые годы он увлекался додекафонией (скрипичная соната, концерт-симфония для скрипки и оркестра и др.), затем обратился к джазу (сюита для фортепианного дуэта «Серенада Солнечной долины», Рапсодия для 2-х фортепиано и ударных и др.). Композитор, будучи зрелым художником, почувствовал желание осовременить фольклорный пласт, дать ему новую жизнь, вернуть народу его же ценности. И сделал он это в своем оригинальном, неподражаемом стиле, применяя модернистские гармонии, диссонирующие созвучия, нетрадиционные острые ритмы, отвечающие духу времени.

Интерес к народному творчеству Белялова проявился в самом начале композиторского пути. В июне-июле 1971 года Союз композиторов и ректорат консерватории направляют Белялова в качестве руководителя фольклорной экспедиции в Буинский и Апастовский районы Татарстана для записи и изучения татарского народно-песенного творчества.

Осуществляется его давняя мечта — услышать, как в деревнях поются песни и исполняются татарские наигрыши на народ-

ных инструментах. Вот как сам композитор пишет об этой экспедиции: «Моей давней мечтой было услышать народную песню с первоисточника, то есть от народных певцов, исполнителей, записывать их... Вначале было очень трудно найти желающих исполнить народные песни. Самую первую запись мы сделали, как ни странно, не вокальную, а инструментальную. Исполнитель сыграл несколько песен на мандолине. Причем интересно, что сам он не знал ни слов этих песен, ни их названий.

Затем в этой же деревне нам посчастливилось записать игру одного самодеятельного скрипача. Этот человек, мастер на все руки, говорил, что на скрипке он научился играть сам еще в детстве на сделанной им из фанеры скрипке. ...Мы обратили внимание на обилие мелизмов в его игре. С такой же ловкостью он сыграл несколько песен и на гармонии...» [1, с. 74].

Впоследствии татарское народное музыкальное искусство окажется неиссякаемым родником, питающим творчество самого Р. Белялова. В интерпретации композитора часто забытые народные мелодии, обогащённые современными гармоническими красками, получают форму законченных высокохудожественных музыкальных произведений — маленьких шедевров.

Татарский музыкальный фольклор условно можно подразделить на следующие жанры (предложено музыковедом Р.А. Исхаковой-Вамба):

- 1) обрядовые песни (календарно-земледельческие и семейно-бытовые; свадебные песни, детский фольклор, похоронный обряд);
- 2) трудовые песни;
- 3) игровые и плясовые песни;
- 4) эпос (*дастаны*, *баиты*, исторические песни);
- 5) духовная музыка (*мунаджаты*);
- 6) лирические песни крестьянской и городской традиций (протяжные песни, «деревенские напевы», скорые, умеренные и протяжные городские песни, песни *шакирдов* — студентов);
- 7) песни иных жанров (подвиды лирики и другие): дружеские и гостевые песни (не обрядовые застольные), шу-

точные песни, песни социального протеста (бедняцкие, сиротские, рекрутские, солдатские и др.);

8) инструментальная музыка [2, с. 10].

Татарские народные песни по своей тематике и сюжету делятся в основном на два крупных жанра: эпический и лирический. К эпическому жанру принадлежат исторические песни и большинство *баитов* (лирико-эпические сказания в форме четверостиший). Большая часть песен относится к лирическому жанру: любовные, бытовые, дружеские, сиротские, колыбельные, шуточные и др. В татарском музыкально-поэтическом творчестве имеется раздел *«такмаков»* — коротких и скорых песен, речитативов и прибауток и *«Озын кёй»*, которые имели в своей основе протяжный напев.

Рафаэль Белялов в своем творчестве использовал практически все жанры национального музыкального фольклора: обрядовые песни, в т.ч. детский фольклор, игровые и плясовые песни, лирические песни крестьянской и городской традиций, лирические, шуточные песни, народные мелодии инструментальной музыки. Фольклорная тема звучит во многих произведениях композитора, таких как: «Концерт — каприччио» для фортепиано с оркестром; Концерты для солирующих инструментов (скрипки и фортепиано) с оркестром; «Три татарских народных песни» в обработке для голоса с оркестром; «Рапсодия» для 2-х фортепиано и ударных; «Фольклор — сюита» для скрипки и фортепиано; «Три татарских сюиты» для виолончели и фортепиано; «Татарская рапсодия» для 2-х фортепиано; Вариации; Четыре фуги; отдельные пьесы для фортепиано; концертные пьесы для скрипки; «Пять обработок татарских народных песен» для хора а сарелла; «Рамазан-сюита» для брасс-квинтета 4-х частях и мн.др.

Однако не только татарский фольклор увлекал композитора. Интерес к музыкальному творчеству других народов также был плодотворным. Белялов написал «Вариации на латышскую тему» для двух фортепиано, «Чехословацкие фанфары» для брасс-квинтета, Сюиту для двух фортепиано на темы музыки Г. Миллера к кинофильму «Серенада солнечной долины», «Латышскую рапсодию» для двух фортепиано на темы

песен: «За озером белые березы», «Вей, ветерок», романсы на стихи русских поэтов (Тютчева, Никитина, Шабаева), сделал множество аранжировок для различных составов: мексиканской серенады «Эстрелита» для хора а capella, «Вальса-фантазии» М.И. Глинки, двух вальсов из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» для фортепианного дуэта и др.

Творческое кредо композитора можно понять из его аналитической статьи о состоянии композиторского творчества в Республике Татарстан:

«Национальный стиль естественно обогащается там, где усвоение межнационального и интернационального подчиняется актуальным задачам развития традиций при отборе из различных культур наиболее созвучного данной культуре, и обязательно при творчески активном постижении мирового прогрессивного музыкального опыта. Подлинно высокохудожественное качество в творчестве достигается лишь в результате органического сочетания национально-реалистического с особенностями творческой индивидуальности художника и, разумеется, во всеоружии композиционной техники на уровне требований нашего времени» [1, с. 319].

## Литература

1. Рафаэль Бебялов: жизнь и творчество в документах и воспоминаниях современников / Авт.-сост. И.А. Губайдуллина, Е.Р. Ватсон — М., 2005. — 395 с.
2. *Исхакова-Вамба Р.А.* Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). — Казань, 1997. — 264 с.

**Хурматуллина Резеда Камилевна** — доцент кафедры татаристики и культуроведения Казанского федерального университета.

E-mail: rezeda-xurma@yandex.ru

Тел.: +79600353638

**Khurmatullina Reseda Kamilevna** — Associate Professor of the Department of Tataristics and Cultural Studies of Kazan Federal University.

E-mail: rezeda-xurma@yandex.ru

Tel: + 79600353638



## К ВОПРОСУ О ТЕОРИИ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ АБХАЗСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

*Володина Е.Е.*

**Аннотация:** Статья посвящена проблеме теории ладообразования абхазской музыкальной традиции, представляющей особый интерес для исследователей. В работе показано взаимопроникновение различных культур народов Востока, традиции которых оказали влияние на музыкальную культуру Абхазии. В статье отмечаются особенности абхазского языка, сложность диалектов, а также их фонетическое богатство. Автор предлагает выявить влияние византийской и исламской музыкальных традиций на систему абхазского ладообразования в сравнении с классической греческой и христианской католической ладовыми системами, и соответственно указать их влияние на певческую культуру Абхазии. Ставится проблема совершенствования общепринятой европейской нотолинейной фиксации абхазских напевов с целью сохранения их архаичности.

**Ключевые слова:** Абхазия, ладообразование, национальная музыкальная культура, армония, нотолинейной фиксация.

## ON THE THEORY OF THE FORMATION OF THE ABKHAZIAN MUSICAL TRADITION

*Volodina E.E.*

**Annotation:** The article is devoted to the problem of the theory of the formation of an Abkhazian musical tradition, which is of particular interest to researchers. This example shows the interpenetration of different cultures of the peoples of the East, the traditions of which reach the highest flourishing in Abkhazia in the 9<sup>th</sup>–10<sup>th</sup> centuries. Noting the peculiarity of the Abkhaz language, the complexity of dialects, as well as phonetic wealth, the author proposes to influence the system of Abkhazian musical formation in comparison with the classical Greek and Christian frets systems and, accordingly, the singing culture. The problem of improving the generally accepted European non-linear fixation of the Abkhazian tunes is put in order to preserve their archaic nature.

**Key words:** Abkhazia, music harmony formation, national musical culture, armonia, non-linear fixation.

На современном этапе развития педагогической мысли актуализируются вопросы, связанные с опорой на ценностные ориентиры не только христианских или мусульманских религиозных культур, но и традиций таких регионов, в которых исторически происходило их взаимопроникновение. Одним из таких регионов является Абхазия, музыкальная культура которой представляет особый интерес для исследователей.

Вся культура народов Кавказа происходит от традиции абхазо-адыгейских племен. Абхазы — древнейшие жители Черноморского побережья Кавказа. С VI века их официальной религией становится христианство, в результате чего было создано зависимое от Византии княжество. Культурные традиции центра христианского мира оказали огромное влияние на становление абхазской музыкальной культуры того времени. Но в VIII веке правителем Абхазии стал двоюродный брат византийского императора и сын дочери хазарского кагана Леон II, основавший самостоятельное Абхазское царство. Взаимопроникновение различных культурных традиций достигает здесь наивысшего расцвета в IX–X веках.

В 978 году Абхазия вошла в объединённое грузинское государство, которое к концу XV века распалось на отдельные княжества, и Абхазия вновь стала самостоятельной. Но взаимопроникновение музыкальных культур оказало существенное влияние на формирование здесь национальной музыкальной традиции. К XVIII веку Абхазия распалась на отдельные феодальные княжества и подверглась нападению со стороны Турции.

К этому периоду времени относится распространение в стране ислама. Князь Абхазии Сафарбей просит покровительства России, и в 1864 году было упразднено Абхазское княжество и введено российское правление. Сегодня Абхазия — суверенная страна, но множество влияний различных культурных традиций, порой отнюдь не однородных и даже противоречивых, оказали воздействие на становление уникального и неповторимого комплекса национальной музыкальной культуры.

Специфической особенностью абхазского языка является многообразие и сложность его диалектов. От 50 до 60 знаков действующего алфавита выражают более 60 фонем. Фонетическое богатство абхазского языка является исключительным среди всех языков мира. Это нашло своё отражение в певческом искусстве и прежде всего проявилось в процессе ладообразования в музыке.

В настоящем сообщении следует остановиться на некоторых особенностях абхазского музыкального ладообразования в сравнении с классической греческой и христианской ладовыми системами, которые стояли у истоков фиксации звуковысотных соотношений последующей европейской традиции. Опора современной теории музыки исключительно на темперированные структуры крайне проблематична и требует существенных изменений. Экскурс в историю выявляет здесь те же проблемы, которые касаются сегодня исследования языческих народно-песенных культур, а также христианских и мусульманских музыкальных традиций.

Термин «лад», представляя собой комплекс различных значений, связанных с понятием греческой «армонии», изначально был связан с понятием звуковысотных соотношений. В соответствии с терминологией русской традиции он включает в себя не только централизованно-тональные системы, но и модальные образования. Однако в микрохроматических атональных образованиях его основные принципы не могут быть определяющими. Структура ладообразования, несомненно, требует для его рассмотрения иного подхода, чем в народной, духовной православно-христианской традиции византийского происхождения, как и в арабо-мусульманской традиции.

Здесь предлагается прием переориентации функциональных образований, когда за строительную единицу берется не звук, а попевка (мелодическая формула). Анализ византийских и арабских певческих структур целесообразно основывать именно на рассмотрении этих принципов ладообразования. То же можно сказать и о структуре абхазских мелодических образований, о чем свидетельствуют музыкальные примеры, представленные в песенных сборниках

З.В. Анчабадзе, А.А. Аншба, В.Р. Ашуба и В.М. Щурова. Важнейшей особенностью абхазских песен является наличие в них ладовой переменности. Анализ ладообразований абхазских песен основан на рассмотрении отдельных разделов напева, связанных с временным устоем.

Следует отметить и другой важный момент. Существенной особенностью абхазских напевов является нетемперированность интонирования мелодий. Приведение таких напевов к европейской нотолинейной нотации огрубляет и искажает напев. Используя термины греческой традиции, можно сказать, что диатонические лады встречаются в абхазских напевах редко, чаще используются хроматические и эн'армонические.

В заключение обратим внимание на современную традицию многоголосного исполнения абхазских напевов. При анализе этих образцов следует учитывать тот факт, что сами по себе ладовые формулы абхазских напевов типичны для структурных образований восточных регионов в целом. Их своеобразие проявляется в логике построения гармонических вертикалей. В условиях модального мышления здесь образуются звукокомплексы, принципиально отличные от традиционных гармонических структур. Это является особенно ощутимым в каденционных построениях.

Автор убежден, что все указанные проблемы требуют сегодня серьезного рассмотрения, поскольку нотолинейная фиксация абхазских напевов, как и других напевов народных, христианских и мусульманских образцов, искажает их сущность и требует существенных преобразований.

## Литература

1. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада. — М., 1976.
2. Ахобадзе В.В., Кортца И.Е. Абхазские песни. — М., 1957.
3. Анчабадзе З.В. История и культура древней Абхазии. — М., 1964.
4. Аншба А.А. Абхазский фольклор и действительность. — Тбилиси, 1982.
5. Ашуба В.Р., Щуров В.М. Песенные традиции бзыбских и абжуйских абхазов (нотные приложения). — М.: «Современная музыка», 2015.
6. Протопопов В.В. Элементы строения музыкальной речи. Ч. 1–2. — М., 1930.
7. Холопов Ю.Н. Гармония (теоретический экскурс). — М., 1988.

**Володина Елена Евгеньевна** — доцент Музыкального факультета Института искусств Московского Педагогического Государственного Университета, кандидат педагогических наук.

**Тел. 89169902046**

**Volodina Elena Evgenievna** — assistant professor of the Music Department of the Institute of Arts of the Moscow Pedagogical State University, candidate of pedagogical sciences.

**Tel. 89169902046**

# ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ПРИОБЩЕНИЯ ДЕТЕЙ К НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

*Киреева О.А.*

**Аннотация:** В статье освещается вопрос приобщения детей к музыкальной культуре народов мира через художественную предметно-практическую деятельность, приводятся примеры самостоятельного изготовления этнических музыкальных инструментов.

**Ключевые слова:** художественно-практическая деятельность, этнокультурные традиции, музыкальные инструменты народов мира.

## ARTISTIC AND PRACTICAL ACTIVITY AS A MEANS OF FAMILIARIZING OF CHILDREN TO FOLK MUSICAL CULTURE

*Kireeva O.A.*

**Annotation:** In the article it's being discussed the issue of familiarization of children to the musical culture of the peoples of the world through artistic subject-practical activity, it gives examples of independent production of ethnic musical instruments.

**Keywords:** artistic and practical activities, ethno-cultural traditions, folk musical instruments.

В условиях поликультурного пространства России всегда будет актуальной задача интеграции подрастающего поколения в национальную и мировую культуру. В нашей стране гарантом урегулирования этого вопроса выступает Закон РФ «Об образовании», обеспечивающий защиту и развитие системой образования национальных культур, региональных культурных традиций и их особенностей.

Приобщение учащихся к этнической культуре «формирует у учащихся понимание духовных ценностей других народов через ценностную систему своего народа. Оно обеспечивает, с одной стороны, взаимодействие между людьми с разными культурными традициями, с другой — сохранение культурной идентичности собственного народа» [10, с. 6].

Кроме того, сохранение и развитие лучших этнокультурных народных традиций, безусловно, является «одним из важных условий социокультурного и социально-экономического развития регионов РФ, служит преодолению межэтнических конфликтов, социализации мигрантов, решению многих других острых проблем современного российского общества» [1, с. 87].

Народная музыка, как важнейший этнокультурный компонент, обладает огромным воспитательным потенциалом, развивая у детей и подростков чувство этнической сопричастности, формируя культуру межнационального общения и толерантность.

Звуки музыки окружают ребенка с раннего детства, и тогда же у него появляются первые музыкальные инструменты. Их освоение, помимо важного вида детской исполнительской деятельности, — первая ступенька в мир настоящей музыки. Некоторые из музыкальных инструментов продаются в магазинах, но часть из них можно сделать самостоятельно из подручных материалов. И пусть сначала это будут всего лишь игрушки, имитирующие по форме и музыкальному звучанию музыкальные инструменты, но и в этом случае их с успехом можно использовать на занятиях, праздниках и в играх.

Сегодня все большее развитие получают методики, направленные на исследование звука и познание детьми мира через звук, а также создание иного образа самых разных предметов быта (от пластиковых бутылок до кухонной утвари). «Именно играя на музыкальных инструментах, традиционных и нетрадиционных, дети взаимодействуют между собой и развивают чувство ансамбля... Воспитанникам очень нравится изготавливать музыкальные инструменты своими руками из подручных материалов, обыгрывать сказки, потешки», — отмечают педагоги [13].

Попадая в такую творческую атмосферу, дети как будто оказываются в музыкальной мастерской, где «получают возможность представить себя в роли солиста-инструменталиста, участника инструментального ансамбля или шумового

оркестра, а также в роли музыкального мастера... или... дирижера оркестра»[2, с. 56].

Анализ источников показал, что воспитатели и музыкальные руководители активно используют на занятиях в детских дошкольных учреждениях России музыкальные инструменты, сделанные самостоятельно или совместно с воспитанниками. Предпочтение отдается самозвучащим, реже — духовым и струнным инструментам.

Для работы пригоден самый простой — природный, а также бывший в употреблении, бросовый материал. Его использование дает возможность обучающимся пройти весь трудовой процесс от сбора и сортировки необходимого материала до изготовления конечного продукта.

В совместной работе с детьми над изготовлением музыкального инструмента педагогами и родителями решается комплекс задач:

- освоение культуры и традиций народов России, знакомство с культурой народов мира;
- воспитание гуманистического отношения к природе на основе этнокультурных традиций.

Решаются задачи в области художественно-практической деятельности:

- развитие и закрепление навыков работы с инструментами, умение трансформировать и преобразовывать природный и бросовый материал;
- развитие представлений о цвете, форме, рельефе, объеме, фактуре;
- развития творческих способностей и др.

Перед ребенком могут быть поставлены и такие задачи, которые он сможет решить лишь с помощью взрослого, однако после приобретения опыта совместной деятельности становится способным к самостоятельному решению аналогичных задач [7]. Таким образом расширяется зона ближайшего развития ребенка.

Даже изготавливая детские игрушечные музыкальные инструменты, или инструменты для бытового музицирования, педагогам и родителям необходимо представлять себе



их конструкцию и музыкальные особенности. А также знать системность распределения музыкальных инструментов по группам, исходя из классификационных критериев.

В Индии, также, как и в Китае, еще до нашей эры различали инструменты по материалу, производящему звук, на струнные, духовые, ударные инструменты из дерева или металла, а также ударные инструменты с кожаной мембраной. В Средние века греко-романские авторы различали только духовые, струнные и ударные типы инструментов. Эта классификация дошла до наших дней с дополнением электронных инструментов.

В конце XIX в. бельгийский музыковед-инструментовед В. Маййон вернулся к древнейшей системе и обозначил в своей классификации четыре основных класса:

- духовые инструменты, в которых звук производится вибрирующим столбом воздуха;
- струнные инструменты;
- мембранные, в которых вибрирует растянутая кожа;
- самозвучащие инструменты, изготовленные из звучного материала.

Эту схему развили и уточнили в XX в. австрийский музыковед Э. Хорнбостель и его немецкий коллега К. Закс. В основу их классификации положены источник звука (групповой признак) и способ его извлечения (видовой признак). Они сохранили те же четыре группы Маййона — идиофоны (автофоны), мембранофоны, хордофоны и аэрофоны, но разбили их на несколько отдельных видов [8].

Кроме данной классификации, мы будем опираться на работы крупнейшего советского этноинструментоведа К. Верткова, разработавшего в середине XX в. на основе идей Э. Хорнбостеля и К. Закса классификацию русского народного инструментария [3].

1. К духовым (аэрофонам) относят музыкальные инструменты в форме трубки, в которой звук создается посредством колебания потока воздуха. Корпус может быть выполнен практически из любого материала и прини-

мать любую форму. По способу звукоизвлечения аэрофоны подразделяются на *свистковые (флейтовые), язычковые и мундштучные*.

Возможно, первым в истории духовым инструментом была кость, в которую первобытный человек попробовал подуть и услышал заинтересовавший его звук. Позже люди просверлили в кости отверстия — так звуковая палитра обогатилась и расширилась. Подобные инструменты стали частью культуры множества народов, сохранив принцип колебания воздуха в пустотелой трубке, заставляющий ее издавать звуки.

Флейта — семейство *свистковых* народных инструментов, распространенных по всему миру. Существует большое количество различных типов флейт: блокфлейта, флейта Пана, поперечная флейта и др., поэтому названий флейты в разных частях света немало, и зависят они от типа флейты. Так, у китайцев — это ди, у грузин — ларчеми (соинари), у русских — свирель, сопель, пыжатка, у ирландцев — вистл, у румын — най.

Сиринга — древнегреческий музыкальный инструмент, род продольной флейты. Различают одноствольную и многоствольную сирингу. За последней закрепилось название флейты Пана — от имени древнегреческого бога Пана (подобный инструмент являлся его атрибутом). Современная панфлейта — многоствольная флейта, состоящая из двух и более пустотелых трубок различной длины, нижние торцы которых закрыты, а верхние — открыты. Разновидности панфлейты существуют во многих странах: сампонья — индейская флейта, молдавский най (нэй, мускал), грузинская ларчеми (соинари), литовский скудучай, русские кугиклы (кувиклы, кувички, цевница и др.).

Русские кугиклы делали из стеблей куги (болотного камыша) и других природных материалов. Трубки инструмента разной длины (10–20 см), в отличие от классической панфлейты, не скреплялись между собой — это позволяло менять их в зависимости от требуемого строя [11]. У инструмента короткие, свистящие и нежные звуки.

Детям можно показать изготовление игрушечной пан-флейты (напомним, что у ее классического варианта трубки между собой скреплены). Для этого отрезают пластмассовые коктейльные соломинки длиной 6–16 см так, чтобы разница между ними была 1–1,5 см. Далее приклеивают трубочки друг к другу в ряд по размеру (верхние торцы должны быть на одной линии). В нижние торцы вставляют кусочки пластилина.

У *мундштучных* духовых народных инструментов звук вызывается вибрацией напряженных губ исполнителя, прикладываемых к узкому концу трубки или к мундштуку. К данным инструментам относят трубу, рог и рожок, использовавшиеся первоначально охотниками и пастухами для подачи звукового сигнала. Труба и рог (в отличие от деревянных рожков) не имеют игровых отверстий. На пастушьей трубе извлекается натуральный звукоряд, а на роге — два звука: основной и октавой выше.

Считается, что пастуший рожок — исконно русский музыкальный инструмент. В словаре В. Даля он описан как «прямой, разной величины; он же русский, песенный рожок, который делается из воловьего рога, с продушинами для переборки пальцами и со вставленною в него камышевою и бузиною дудкою, губником; звук кларнетный, или английского рожка» [5]. Берестяной вариант рожка целиком изготавливался из бересты. Звук у рожка сильный, но мягкий; диапазон — чуть больше октавы.

Берестяной пастуший рожок ребенок может сделать самостоятельно, вырезав из отрезка бересты небольшую полоску, сложив ее пополам и закруглив как гобойную трость. После необходимо намотать на нее берестяную ленту, образуя корпус рожка. На конце раструба ленту «захлестнуть», не скрепляя. Длина инструмента — около 30 см [6].

У *язычковых* духовых, в отличие от свистящих, в основе специальные пластинки — «язычки», двойные или одинарные. Именно такой пищик в виде сдвоенного язычка можно сделать в течение нескольких секунд на стебле одуванчика. Пищиком в народных духовых инструментах может быть бе-

реста, тонкие пластинки из тростника и других материалов.

Вдуваемая исполнителем струя воздуха встречает на своем пути тонкий язычок и стремится его либо отогнуть, либо вогнуть, в зависимости от его положения. Из-за стремления язычка принять первоначальное положение возникает колебание, вследствие которого язычок звучит, а находящийся в раструбе столб воздуха резонирует, усиливая звук.

Среди инструментов этого вида: волынка, варган, восточный дудук и европейский шалмей, китайский шэн и армянский паркапзук, русские жалейка, сурна и брелка.

Жалейка — один из самых распространенных на Руси инструментов — представляет собой полую деревянную или камышовую трубку длиной 13–50 см, диаметром 8–15 мм, с пищиком, раструбом и с 3–7 игровыми отверстиями. Жалейка имеет диатонический звукоряд и диапазон в пределах октавы.

Сегодня, как и в старину, жалейку можно сделать из камыша. Подойдет и пластиковая труба для воды — она легко сверлится и обрабатывается. В качестве пищика используют полый фломастер. Настройка жалейки осуществляется путем подбора длины язычка (с помощью намотки дополнительных витков ниток) и расточке отверстий. Работу по изготовлению жалейки, в силу ее сложности, лучше поручить взрослому.

2. Прародителем струнных инструментов (хордофонов) считается охотничий лук. Сгибаемая и разгибаемая дуга лука, ослабляя или натягивая сильнее тетиву, можно менять ее звуковысотность. До сих пор некоторые народы Африки, Передней Азии и Евразии используют струнные музыкальные инструменты, имеющие в основе форму лука.

Однако на протяжении многих веков «музыкальный лук» продолжал совершенствоваться. Сегодня к струнным *щипковым* инструментам относятся инструменты грифные, или танбуровидные (домра, гитара, балалайка, бандурка), и безгрифные (псалтиртевидные) — например, различные виды

гуслей. На этих инструментах звук извлекается защипыванием струны.

Кантеле — старинный самобытный представитель безгрифных щипковых инструментов северных народов: карелов, вепсов, финнов. Традиционные кантеле имели пять жильных струн. Кантеле — не просто музыкальный инструмент, это культурно-исторический символ для многих поколений людей северного края, что наиболее явно запечатлено в знаменитом карело-финском эпосе «Калевала». На кантеле играют соло, аккомпанируя рунам этого народного эпоса.

Разновидности кантеле существуют во многих странах: литовский канклес и латышский кокле, эстонский каннель и удмуртский крезь, китайский цинь и японское кото, а также русские гусли.

Данные, полученные при археологических раскопках на территории Новгорода, позволяют представить нам внешний вид старинных гуслей, состоящих из гусельной дощечки (деки), струн и колков, именуемых шпенечками.

Простые гусли дети могут сделать самостоятельно. Основа — подходящая по размеру картонная, жестяная или пластиковая коробка. Вместо струн берут канцелярские резинки (5–7 шт.), которые натягивают на коробку по ее длине так, чтобы они шли параллельно друг другу и на равном расстоянии. Под струны кладут две круглые палочки (чтобы струны не касались коробки и приподнялись вверх). Звуковысотность регулируют натяжением резинок разной толщины или изменением угла между порожками и их расположением на основе [12].

Струнные смычковые инструменты — группа музыкальных инструментов, звукоизвлечение на которых производится смычком или пальцами по натянутым струнам. Как предполагается, инструменты появились на Востоке — в Китае, Индии, Египте и впоследствии были занесены в Европу через Испанию.

Разновидности этой группы инструментов встречаются повсюду: гадулка — в Болгарии, хуцинь — в Китае, кобыз — в Казахстане, кеманча — в Западной Азии.

В Россию смычковые инструменты попали, как полагают, из Средней Азии и Восточной Европы и вначале именовались смыками (затем смычками) и гудками (в старину любая игра на струнных называлась гудением, гудьбой). Извлекался звук лучком (уменьшительное от «лук»).

К русским смычковым инструментам относят лук-лучок, смык-смычок, колесную лиру, скрипку, гудок и др.

Гудок (гудочек, гудило, гудище) был распространен в России до конца XIX века; имел овальный или грушевидный корпус, чаще всего с тремя струнами, две нижних настраивались в октаву, а третья — квинтой выше. Играли на гудке коротким лукообразным смычком. Исполнитель держал инструмент в вертикальном положении, упирая его в колено или зажимая коленями при игре сидя; гудок мог находиться также в согнутой руке при игре стоя.

Для изготовления взрослыми детского варианта гудка понадобятся: деревянная доска подходящего размера и формы, саморезы, нейлоновая леска, деревянная палочка-подставка для струн. Необходимо вкрутить с двух сторон доски по 3 самореза, далее приклеить любую подходящую по ширине палочку-подставку для струн и натянуть леску.

Смычок в старину делали из лозового прута и волоса лошадей, приговаривая: «Прут согнем, с лошади волос вытянем — и смычок». А сегодня подходящий материал для смычка можно выбрать вместе с ребенком, вслушиваясь в звуки, которые издают веревка, провод, резинка и т.д., закрепленные на деревянном или тростниковом пруте.

3. Мембранные (мембранофоны). Источник звука в инструментах этой группы — упругая мембрана, колеблющаяся в результате удара по ней.

Американские дети простейший мембранофон знают как казу — веселый, легкий в игре инструмент. Казу — фольклорный музыкальный инструмент африканского происхождения, относится к примитивным мембранным народным инструментам «доджазовой» эпохи [9].

В основе казу — полая труба с мембраной на одном конце (из-за чего инструмент иногда причисляют к духовым). Главный источник звука — голос исполнителя, который из-за особенностей инструмента резко изменяет свой тембр и усиливается. Казу применяется в традиционном джазе, в блюзовом пении, музыке стиля скиффл и в шумовых оркестрах.

Сделать казу самостоятельно можно, взяв за основу любой пластиковый или картонный цилиндр, один конец которого необходимо срезать наискось. А с противоположной стороны трубки у другого конца прорезать круглое отверстие диаметром в 8–10 мм. Затем прикрепить канцелярской резинкой на торце трубки кусок кальки или папиросной бумаги. Сходства с оригинальным звучанием можно добиться, пробуя накладывать на инструмент мембраны из разных материалов.

Аналогичным голосовым модулятором, известным с давних пор на Руси, можно считать гребенку. Дети, рожденные в советское время, помнят инструмент уже под другим названием — расческа с папиросной бумагой. Если приложить к обычной расческе полоску папиросной бумаги (кальки) или фольги, поднести ко рту и спеть — голос изменится до неузнаваемости.

4. Самозвучащие (идиофоны). Обычно это ударные инструменты, но источник звука в них — материал, из которого они изготовлены. Ударные, шумовые инструменты относятся к самым древним музыкальным инструментам, их делали из материала, имевшегося под рукой, — дерева, кожи, кости, глины, а позже — из металла.

Гуиро (калабазо, гуайо) — яркий представитель идиофонов, шумовой инструмент индейского происхождения; распространен в Латинской Америке. Современный гуиро делают, в основном, из дерева, но в старину изготавливали только из бутылочной тыквы. Играя на инструменте, палочкой проводят по насечкам вверх-вниз, извлекая стрекочущий звук.

Гиуро можно считать разновидностью русского рубеля. Рубель (ребрак, пральник) — предмет домашнего быта, в старину использовавшийся для глажения белья после стирки; представлял собой пластину из дерева твердых пород с ручкой на одном конце. На одной стороне пластины нарезались поперечные рубцы, вторая украшалась резьбой и росписью. Но рубель использовали также и в качестве музыкального инструмента, сделав в его центральной части прорезь-резонатор. Если провести вверх и вниз по рабочей поверхности рубеля деревянной палочкой с шариком на конце, получится характерный «трещащий» звук [11].

Детский музыкальный рубель можно сделать из карандашей или использованных фломастеров, наклеив их на деревянную основу. Проведя по хорошо высушенному самодельному инструменту деревянной палочкой или карандашом, мы услышим звук, близкий к оригиналу.

Все новое в творческой деятельности всегда интересовало ребенка. Сначала наблюдая, а затем включаясь в процесс изготовления музыкальных инструментов, он начинает понимать происхождение звука и узнает, что можно заимствовать у природы и привнести в свою жизнь. Это дает ребенку возможность постичь уникальную музыкальную культуру, а также познакомиться как с традиционными, так и с современными формами декоративно-прикладного творчества.

Целенаправленно знакомя детей с народными традициями, мы воспитываем в них любовь и уважение к Родине, формируя, таким образом, национальное самосознание будущих граждан России.

## Литература

1. *Бакланова Т.И.* Этнохудожественная педагогика как одно из приоритетных направлений развития современной педагогической науки // Наука и образование в XXI веке: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 30 января 2015 г. — М.: АР-Консалт, 2015. — С. 86–89.
2. *Бакланова Т.И.* Музыкальная планета знаний // Педагогический журнал Башкортостана. 2009. № 2 (21). С. 52–64.



3. *Вертков К.А.* Русские нар. музыкальные инструменты. — Л.: Музыка, 1975. — 280 с.
4. *Веселая мастерская* / Сост. С. Садомский. — РСФСР: Детгиз, 1958. — 176 с., илл.
5. *Даль В.И.* Толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=36716>
6. *Кижский вестник* № 12 / Науч. ред. И.В. Мельников, В.П. Кузнецова. Музей-заповедник «Кижы». — Петрозаводск, 2009. — 330 с.
7. *Киреева О.А.* Формирование экологической культуры путем развития креативности // *Материалы междунар. конф. «Развитие креативности в условиях адаптивной образовательной среды»*. — М.: ФГНУ ИТИП РАО. 2014. — С. 159–163.
8. *Муратов С.В.* Рациональная классификация музыкальных инструментов. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.metodolog.ru/00268/00268.html>
9. *Сарджент У.* Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / Пер с англ. — М.: Музыка, 1987. — 296 с.
10. *Шпикалова Т.Я., Бакланова Т.И., Еришова Л.В.* Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации. — Шуя: Издательство «Весть» ГОУ ВПО «ШГПУ», 2006. — 23 с.
11. [Электронный ресурс]. URL: <http://goldmuseum.ru/narody-rossii/russkie/muzika-rus/muzikalnie-instrumenti-rus/>
12. [Электронный ресурс]. URL: <http://rodnaya-tropinka.ru/muzykalnye-instrumenty-svoimi-rukami/>
13. [Электронный ресурс]. URL: <http://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2016/06/21/ispolzovanie-netraditsionnyh-muzykalnyh-instrumentov-na-utrennikah-i>

**Киреева Олеся Андреевна** — аспирант факультета социально-культурной деятельности Института искусств Московского городского педагогического университета.

**E-mail:** [ekotvorec@yandex.ru](mailto:ekotvorec@yandex.ru)

**Kireyeva Olesya Andreevna** — graduate student of the Faculty of Social and Cultural Activity of the Institute of Arts of the Moscow City Pedagogical University.

**E-mail:** [ekotvorec@yandex.ru](mailto:ekotvorec@yandex.ru)

# ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ. К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧЕСКОМ ВОЛНЕНИИ

*Ларин Н.Н.*

**Аннотация:** Определение и характеристика эстрадного волнения. Указаны особенности проявления сценического волнения у детей разного возраста. Рассмотрены периоды концертного и предконцертного состояния. Даны способы уменьшения негативного воздействия эстрадного волнения. Представлены примеры композиторов национальной академической музыки.

**Ключевые слова:** концерт; публичное выступление; концертное состояние; сценическое волнение; музыкальная педагогика; советы педагогам; предконцертное состояние; национальная академическая музыка.

## FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE NATIONAL ACADEMIC MUSIC. TO THE QUESTION OF SCENIC EXCITEMENT

*Larin N.N.*

**Abstract:** Definition of nervousness and the detailed characteristic of variety nervousness are given. Features of manifestation of variety nervousness at children of different age are considered. The periods of a concert and preconcert state are defined. Ways of reduction of negative impact of variety nervousness are offered.

**Keywords:** concert: public statement; concert state; variety nervousness; musical pedagogics; advice to teachers.

Гармоничным завершением работы исполнителя над произведением является публичное выступление. Выход на сцену — необходимый этап становления артиста. Ю.И. Янкевич говорил о том, что «есть талантливые люди, которые, казалось бы, могут играть в высшей степени ярко, индивидуально, но не развивают свои способности, так как на определенном этапе профессионализма развитие художника определяется моментами, выходящими в какой-то мере за рамки класса. Огромное значение в этом отношении имеют концертные выступления, потому что эстрада дает то, что не может

дать педагог в классе. Недостаток воспитания отдельного исполнителя в том, что он не имеет эстрады и не может расти как артист. Если мы будем подходить к нему как к ученику, он навсегда останется учеником» [10, с. 69].

Каждый исполнитель академической музыки или актёр должен обладать рядом качеств, являющихся общими для них: творческой способностью эмоционально воспринимать художественное произведение, сосредоточенностью, творческим воображением, высоким интеллектуальным уровнем, техническим мастерством, эстрадным самообладанием.

Из всех перечисленных качеств остановимся на вопросе эстрадного самообладания. Если под влиянием волнения актер или музыкант думает о том, «как бы не забыть», «как бы не ошибиться» и ... «как бы скорее уйти со сцены», разве может идти речь об исполнительском творчестве? При таком самочувствии исполнитель в лучшем случае внешне продемонстрирует, «отбарабанит» то, чего он не чувствует, в худшем — начисто провалит интерпретацию роли или музыкального произведения.

Станиславский с тонкой психологической наблюдательностью описывает мучительное и противоестественное состояние, переживаемое актером на сцене: «Когда человек-артист выходит на сцену перед тысячной толпой, то он от испуга, застенчивости, ответственности, трудностей теряет самообладание. В эти минуты он не может по-человечески говорить, смотреть, слушать, мыслить, хотеть, чувствовать» [9, с. 511]. Волнение музыканта-исполнителя ничем не отличается от описанного самочувствия актера; сознание ответственности, непривычная обстановка, боязнь провала — все это дезорганизует его творческие способности.

Исполнение народной музыки или академической музыки, основанной на народном музыкально-тематическом материале, народных традициях очень непросто — она требует большой эмоциональной отдачи, ведь это музыка народа, музыка его души. Эмоции переполняют исполнителя и слушателей. Необходимо направить этот поток эмоций в нужное русло, чтобы эмоциональное состояние не мешало, а,

наоборот, лишь придавало исполняемому произведению яркую индивидуальную самобытность. Многих композиторов и исполнителей объединяет интерес и глубокое проникновение в культуру другого народа, как это делали Е. Брусиловский, А. Затаевич, Н. Халмамедов, Л. Хамиди Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов и другие прославленные художники, и с помощью иной для себя культурной среды открытие совершенно новых исключительных образов и красок. Необходимо, чтобы исполнитель полностью раскрыл замысел композитора, чтобы отсутствовала скованность в исполнении, нарушение интерпретации и музыкальной мысли произведения.

Именно поэтому проблема сценического волнения, такие вопросы, как избавиться от излишнего волнения во время концертного выступления, как работать над сценическим волнением в период подготовки к выступлению, имеют большое значение для любого исполнителя. Эстрадное волнение — это происходящие внутри определенные психологические процессы, вызванные выступлением перед публикой. Характер эстрадного волнения существенно зависит от возраста, темперамента, обученности и воспитания исполнителя. Обычно ученики младшего школьного возраста (6–9 лет) ничего не знают об эстрадном волнении, пока не попадают в обстановку обсуждения или проявления этих переживаний. В основном у детей младшего школьного возраста недостаточно развиты самосознание и самооценка. Выступление на концерте ассоциируется с праздником: сцена, выход к публике в нарядной одежде, всеобщее внимание, аплодисменты и поздравления. И если случаются «потери», то, как правило, от недостаточного умения сосредоточиться. В редких случаях родители или педагоги могут спровоцировать эстрадное волнение и в этом возрасте. Гидон Кремер в своей книге «Признание миражиста» пишет: «Взрослые переносят на детей свои страхи, свою осторожность, ...свои амбиции. Не следует ли скорее воспитывать в детях большую непосредственность, допуская возможность неудачи и ставя выше всего способность радоваться и быть смелым?» [5, с. 82].

В юношеском возрасте уже появляются симптомы эстрадного волнения, закрепленные в подростковом периоде жизни ученика. Для этого возраста характерна заниженная самооценка, даже у ранее уверенных в себе детей. Резкий рост самосознания и ответственности приводят к сильным волнениям перед выходом на сцену и на самой сцене. Даже если два месяца назад ребенок играл спокойно, и вдруг он на сцене забывает текст, не может справиться с дрожанием рук и ног, повышается потоотделение. В такой момент подросток нуждается в особом внимании и поддержке учителя. Компетентность педагога, знание им психологических процессов, происходящих в организме подростка, позволяют избежать психической травмы, в результате которой может сформироваться боязнь сцены, а подчас и чувство постоянной неуверенности в себе как свойство личности. Также доставляет переживаний борьба за достижение признания, часто неосознанное стремление к подтверждению своих исполнительских возможностей.

Предконцертное и концертное состояние имеет четкие периоды.

1. Длительное предконцертное состояние. Наступает с того момента, когда определена дата выступления.
2. Непосредственно предконцертное состояние. Наблюдаются такие следствия эстрадного волнения: сильное недомогание, повышение температуры, ученик жалуется, что заболел, не может выступать. При поддержке педагога ученик преодолевает свое состояние. Иначе такое проявление волнения закрепится в поведении ученика.
3. Самый короткий и самый острый период волнения — выход на сцену. Ученик остается один на один с собой, и педагог ничем не может ему помочь. Чтобы избежать нежелательных моментов, педагогу нужно отрепетировать с учеником выход на сцену: пианистам — расположение стула, духовикам и струнникам — проверку строя. Эти внешние атрибуты помогают возникновению спокойного и делового настроения у выступающего.

4. Исполнение. Важно внутренне подготовиться к выступлению — сосредоточиться и представить себе темп, динамику, пропеть начало пьесы.
5. Послеконцертное состояние. Часто недооценивается, даже игнорируется многими педагогами. Переживание не прекращается сразу с уходом со сцены, оно продолжается довольно долго. В такие моменты важна поддержка педагога, родных, друзей и сверстников. Что нужно делать, чтобы концертное выступление не приводило к психической травме, а стимулировало успеваемость и развитие учащихся?

Выделяют следующие факторы, уменьшающие эстрадное волнение.

1. Тщательно выученная и проработанная программа. Важен способ выучивания наизусть нотного текста. Полезно учить с разных мест, фрагментами без нот. Необходимо развивать слуховые представления (слышать вперед), зрительные (расположение рук на инструменте) и тактильные ощущения.
2. Частота выступлений и их регулярность. Чем чаще ученик выступает, тем меньше волнуется. Полезно предварительное обыгрывание программы на людях, например, в присутствии других учеников, педагогов, и репетиция в том помещении, где будет проходить концерт: за тем же инструментом (пианистам), с концертным освещением и желательно в концертном костюме.
3. Выучивать произведение для концерта не в последний момент, а заранее, чтобы оно «отлежалось» после разучивания.
4. В работе с учащимися, наиболее сильно подверженными эстраднему волнению, выпускать их не с сольными программами, а в составе различных ансамблей и играющими по нотам. Привычка к сцене формируется. П.С. Столярский приучал своих учеников с самых ранних лет к частым выступлениям на сцене в составе ансамблей — трио, квартетов, унисонов, и это давало

замечательный результат: его ученики практически не страдали от эстрадных потерь, связанных с волнением.

5. Расположить исполняемые в концерте произведения в порядке увеличения их сложности: начинать с более легких и заканчивать произведениями, стоящими «на грани» возможностей учащихся. Для публичного выступления нужно отбирать произведения, раскрывающие сильные стороны исполнителя.
6. Совершенно недопустимо опоздание на выступление учеников и отсутствие обучающего педагога. Недопустимы шумные игры перед выступлением, громкие разговоры и разыгрывания вблизи концертного зала. Обстановка должна способствовать спокойному ожиданию и сосредоточенности.

Педагогу очень важно в самых сложных и неблагоприятных ситуациях во время концерта сохранять спокойствие и выдержку. Его нервозность легко передается ученику, а реплики и окрики просто недопустимы. Младших учеников на сцену должен выпускать их педагог — своим спокойствием вселяя в них уверенность. Педагогу следует быть особенно внимательным к сильно волнующимся детям. После выступления, особенно неудачного, нужно найти положительные моменты: не растерялся, хорошо прозвучал какой-то эпизод, выдержал темп, характер, было хорошее легато и др. В зависимости от возраста, характера, темперамента, прилежания нужно усилить или ослабить положительные или отрицательные моменты выступления, учить детей культуре обсуждения, доброжелательному и бережному отношению друг к другу, обсуждая исполнение и поведение ученика на эстраде, но не его личность.

Подводя итог вышеизложенному, следует отметить, что подготовка учеников к концертному выступлению — очень важное и ответственное дело. Музыкальная педагогика и методика преподавания имеют огромное количество рекомендаций по подготовке учеников к публичным выступлениям, значительно снизив при этом пагубные действия эстрадного волнения. Задача педагога — сделать всё возможное, чтобы

ученики выступали как можно лучше и доставляли своей игрой удовольствие слушателям и самим себе.

Публичное выступление — это итог длительной работы музыканта, это продукт всей системы его обучения. Но порой происходят срывы, подрывающие веру музыканта в свои силы. Виной этому — волнение.

Успех должен повышать требовательность к себе и обязывать к еще более настойчивой работе, а неудача должна заставить вдумчиво пересмотреть все условия подготовки к выступлению, выяснить причины срыва и искать средства, которые помогут устранить или преодолеть ошибки или упущения.

Полная отдача воплощению музыкального образа, процесс открытия, показ прекрасного в произведении, бережность к каждой его детали и жажда выявить это в реальном звучании — вот путь преодоления сценического страха.

### Литература

1. *Готсдинер А.Л.* Проблемы психологического воздействия: Концертное исполнение как специфическая форма социального общения. — Иваново, 1987. — С. 187–192.
2. *Григорьев В.* О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. — М.: Музыка, 1980. № II. — С. 76.
3. *Докишицер Т.* Из записной книжки трубача. — М.: Композитор, 1995. — С. 5–12.
4. *Коган Г.М.* У врат мастерства. 4-е изд. — М.: Советский композитор, 1977. — С. 92.
5. *Кремер Г.* Признание миражиста. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — С. 82.
6. *Ларченко О.* Педагогические принципы П.А. Серебрякова // Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность. — М.: Музыка, 1991. — С. 63–67.
7. *Петров В.* Основы начального обучения на кларнете французской системы // Вопросы музыкальной педагогики. — М., 1991. № 10. — С. 75–78.
8. *Пуни А.П.* Психологическая подготовка спортсмена к соревнованиям. — М., 1965.
9. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений в 9-и томах. Т. 2. Работа актера над собой. — М.: «Искусство», 1989. — С. 511.
10. *Янкелевич Ю.И.* Педагогическое наследие. — М.: Музыка, 1993.



**Ларин Николай Николаевич** — магистрант Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: [clarinetvoice@gmail.com](mailto:clarinetvoice@gmail.com)

**Larin Nikolai Nikolaevich** — master student at the Russian Gnessins Academy of Music.

E-mail: [clarinetvoice@gmail.com](mailto:clarinetvoice@gmail.com)

## РОССИЯ И ТУРКМЕНИСТАН: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

*Солодкова Т.М., Ларионов Н.А.*

**Аннотация:** Статья посвящена проблеме обеспечения системой современного образования в сфере культуры и искусства, говорится о необходимости исторических знаний о взаимодействии России и Туркменистана, необходимых для эффективного развития и диалога стран содружества.

**Ключевые понятия:** Туркменистан, Россия, образование, культура, искусство, литература.

## RUSSIA AND TURKMENISTAN: CULTURAL DIALOGUE

*Solodkova T.M., Larionov N.A.*

**Annotation:** The article reveals the problem of providing cultural and historical knowledge about the interaction between Russia and Turkmenistan, in the system of modern cultural and art education, which is necessary for the effective development Commonwealth countries dialogue.

**Key words:** Turkmenistan, Russia, education, culture, art, literature.

«Страна, мне издавна родная... Я придерживаюсь такой точки зрения. И в прошлом, далеком и не очень, и в настоящем, и в будущем для России, для нас, русских людей, Туркменистан привлекателен, в первую очередь, древнейшей историей, самобытной литературой и культурой, а также и личностями туркменских поэтов, музыкантов, мастеров народного искусства как ярких выразителей духа своего народа. И соприкосновение с этим удивительным миром всегда находило отклик в русской душе», — писал Николай Головкин [1].

Не случайно то, что наш доклад начинается с высказывания члена Союза писателей России, известного прозаика, поэта и публициста, родившегося в семье потомственных москвичей, так как его слова свидетельствуют о том, что культурные связи и взаимодействие в социальной сфере наших народов имеют давнюю историю, насчитывающую не одно столетие.

Древнейшие поселения первых в мире земледельцев (Анау, Алтындепе, Джеитун, Карадепе, Намаздадепе, и др.), наскальные рисунки Безеглидере [5], архитектурные сооруже-

ния в Абиверде, Серахсе, на берегах Амударьи и в предгорной долине Копетдага, вдоль русла Узоя и в Присарыкамышской дельте [6], — памятники культурного наследия Туркменистана. Древний Мерв, Куняургенч и парфянские крепости Нисы включены в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО [11].

В 1865 году на русский язык была переведена знаменитая книга венгерского путешественника Арминия Вамбера «Путешествие по Средней Азии», тогда впервые прозвучало имя великого туркменского поэта Махтум-кули [7]. Про развитие литературной и языковедческой традиции расскажет мой коллега, преподаватель литературы.

Изучение литературы Востока связано с созданием Института востоковедения в Санкт-Петербурге и образованием в составе Академии в ноябре 1818 г. Азиатского музея.

В 1849 г. появляется на французском языке журнал Азиатского музея «Азиатские заметки» (Меланж азиатик). Азиатский музей стал единым государственным центром хранения и изучения восточных рукописей, гарантировал их сохранность и пользование ими для научных и практических целей. Наряду с Казанским университетом он стал вторым востоковедным центром России. Так было до открытия в 1855 г. в Санкт-Петербургском университете факультета восточных языков. Музей выполнял извечную евразийскую задачу России: быть мостом между Востоком и Западом. После проведения международных конгрессов востоковедов (первый в 1873 г. в Париже, второй в 1874 г. в Лондоне, третий в 1876 г. прошел в Санкт-Петербург при участии Азиатского музея) [10], научные традиции и изучение литературы Востока отразились на развитии русской литературы.

Уже в первой половине XIX в. в произведениях русских писателей и путешественников появляется образ туркмена. Например, в книгу «Странствователь по суше и морям», изданную в 1842 г. в Санкт-Петербурге, включен очерк Е.П. Ковалевского (1809–1868) «Туркменец Рахман Аяз», в котором рассказывается о трагической любви туркмена и таджички.

В книге Н.Н. Муравьева (1794–1866) «Путешествие в Туркмению и Хиву в 1819 и 1820 гг.» приводится услышанный

автором рассказ о любви Шасенем и Гарипа. Эта первая известная нам запись туркменского народного дастана «Шасенем — Гарип» [11]. Книгу Муравьева прочитал Пушкин, который с интересом изучал историю, жизнь и культуру народов Средней Азии.

В конце XIX века была построена Закаспийская железная дорога, которую называли Новым Шелковым путем.

Читатели России зачитывались яркими очерками, которые писал и иллюстрировал писатель и художник Николай Каразин. Бывший военный, выйдя в отставку после ранения, писал свои очерки непосредственно с места события. В центре Ашхабада до сих пор есть памятник А.С. Пушкину, установленный еще в царское время.

В конце XIX — начале XX веков в Казани в переводе на русский напечатаны эпос «Горкут-ата» [7] и другие жемчужины туркменской литературы.

В XX веке классическую туркменскую поэзию и произведения современных туркменских писателей переводили на русский язык Георгии Шенгели, Марк Тарловский, Арсений Тарковский, Татьяна Стрешнева, Людмила Щипахина, Юрий Гордиенко.

В 30-е годы XX века многие писатели, художники, деятели искусства и науки «...вновь открывали... Среднюю Азию. Самые легкие на подъем и закаленные писатели двинулись в сыпучие пески Кара-Кумов, на Памир, к пышным оазисам Ферганы и синим от изразцов твердыням Самарканда. Среди этих писателей были Николай Тихонов, Владимир Луговской, Козин, Николай Никитин, Михаил Лоскутов и многие другие», — пишет Константин Паустовский в очерке «Михаил Лоскутов».

В годы Великой Отечественной войны в эвакуации в Ашхабаде находились советские писатели, многие деятели нашей культуры, искусства и науки, в частности, Юрий Олеша. Этот период в жизни страны оставил след в их творчестве. Многие остались жить и работать в этом благословенном крае. Отношения складывались на основе дружбы и уважения. Они переводили прозу и стихи туркменских писателей и поэтов [1].

Вспомним такие книги о Туркменистане, как «Кара-Бу-газ» Константина Паустовского, «Джан» Андрея Платонова, «Ваш покорный слуга» (о жизни классика туркменской поэзии Кеминэ) Петра Скосырева, «Утоление жажды» (о строительстве в пятидесятые годы в Туркменистане Каракумского канала) Юрия Трифонова, «Землетрясение», «Змеелов» Лазаря Карелина.

К несомненным достижениям советского периода можно отнести значительную исследовательскую работу, проведенную советскими историками и языковедами, обнаружившими в дошедших до нас источниках XV–XVI вв. наиболее древние литературные произведения на туркменском языке [8]. Эти изыскания особенно ценны, т.к. вплоть до начала XX в. у тюркологов считалось, что у туркмен вообще отсутствуют древние письменные литературные памятники.

С увлечением изучалось народное и декоративно-прикладное искусство Туркмении: всемирно известные туркменские ковры (безворсовое ковроткачество), узорные кошмы и ткани [11], изделия из кожи, вязание, вышивка, ювелирное дело, — завораживали своей изысканностью и сказочной роскошью. Танцы тонко передавали народно-поэтический идеал девушки, который отличался мягкостью, скромностью, иногда ему не чуждо застенчивое кокетство («Танец с пиалой», во время которого девушка предлагает гостю пиалу с ароматным чаем, и т.д.). Мужские танцы должны показать силу, ловкость, смелость отважного, темпераментного, неукротимого джигита туркмена [3].

Но сегодня выросло поколение молодых людей, для которых Туркменистан — просто название определенной страны. И это в то время, как руководство наших стран подписывает договоры о сотрудничестве (Совместная декларация о сотрудничестве между Российской Федерацией и Туркменистаном в области науки, культуры и образования, подписанная президентом Российской Федерации В.В. Путиным и президентом Туркменистана С.А. Ниязовым 19 мая 2000 года) [9], понимая, что межгосударственное сотрудничество в области культурного наследия народов в XXI веке имеет особое значение для

гармоничного развития общества. Однако в образовательных программах дисциплин, связанных с культурой, литературой и искусством, данная тема практически отсутствует. Прошло 17 лет со дня подписания договора, в этом году к нам пришли те самые дети, которые должны реализовывать программы сотрудничества и содружества наших народов. Тенденции к взаимодействию древних богатейших культур — русской и туркменской существуют давно, история культурного обмена народов насчитывает много веков. Однако, несмотря на упомянутые факты, в современной системе российского образования существует лакуна, а вернее сказать — пропасть, связанная с забвением этих традиций. Очевидно, что после распада единого культурного и информационного пространства СССР между нашими странами и народами возник и начал расширяться культурный разлом. К сожалению, можно констатировать, что тематическое содержание учебных предметов ориентировано на изучение западной культуры и практически не затрагивает богатейшие традиции Востока.

21 февраля 2017 года С.В. Лавров и Р.О. Мередов подписали Программу сотрудничества МИД России и МИД Туркменистана на 2017–2019 годы.

Развитие нашей страны нацелено на укрепление и развитие содружества народов Евразии. Поэтому образовательные учреждения, особенно в сфере культуры и искусства, должны пересмотреть тематическую направленность учебных программ. Необходимо обратить большее внимание на изучение культур народов Средней Азии и Ближнего Востока. Для этого следует провести комплекс мероприятий, которые позволят вызвать интерес к изучению истории и культуры данных стран и, как следствие, приведут к более близкому знакомству с конкретными людьми, восстановлению дружественных отношений и зарождению новых культурных и творческих связей.

### Литература

1. Архитектура Советского Туркменистана. — М., 1972.
2. Головкин Н.А. «Страна, мне издавна родная...» // «Журнал МОСКВА» [Текст]: — М., 2017.

3. Искусство Туркменистана. — М., 1967.
4. Искусство Туркменской ССР. [Альбом]. — Л., 1972.
5. *Халаминская М.Н.* Живопись Туркмении. [Альбом]. — М., 1974.
6. Памятники архитектуры Туркменистана. — Л., 1974.
7. *Карыев С.Б.* Туркменская литература. // История Всемирной литературы (в 9-ти т.). Т. VIII. — М., 1994. — С. 468–471.
8. Труды института языка и литературы. Вып. 1–4. — Ашхабад, 1957–1960.
9. URL: <https://turkmenportal.com> \ Информационный портал Туркменистана
10. URL: <http://www.orientalstudies.ru> \ Институт восточных рукописей РАН. Санкт-Петербург.
11. URL: <http://www.brsu.by/Turkmenistan/dobro-pozhalovat> // Виртуальный музей «Сокровища Туркменистана».

**Солодкова Т.М.**, преподаватель СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н.А. Римского-Корсакова».

E-mail: [solodkoffa-tatia@mail.ru](mailto:solodkoffa-tatia@mail.ru).

**Ларионов Н.А.**, преподаватель СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н.А. Римского-Корсакова».

**Solodkova T.M.**, the teacher of St. Petersburg State University of Music and Music «Saint-Petersburg Musical College named after N.A. Rimsky-Korsakov».

E-mail: [solodkoffa-tatia@mail.ru](mailto:solodkoffa-tatia@mail.ru).

**Larionov N.A.**, teacher of Saint-Petersburg State Philharmonic Society «St. Petersburg Musical College named after N.A. Rimsky-Korsakov».

## «ТУРКМЕНСКИЙ НАПЕВ» И «МИЛАЯ СЕРДЦУ ФЛОРЕНЦИЯ». О КОМПОЗИТОРЕ О. КУРБАН-НИЯЗОВЕ

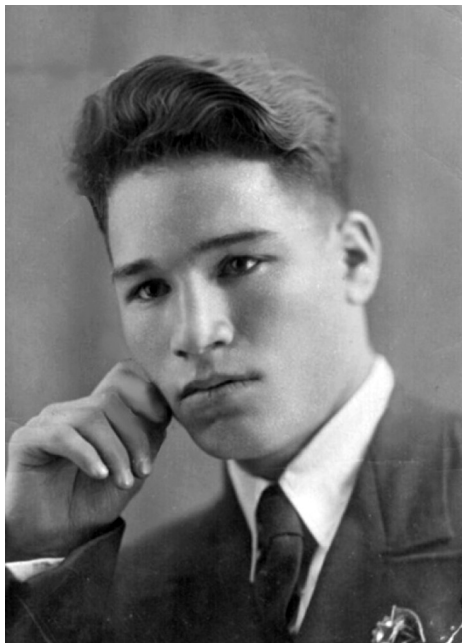
*Шеховцова И.П.*

**Аннотация:** В статье представлен краткий обзор жизни и творчества малоизвестного талантливого туркменского композитора, ученого-музыковеда и педагога Оразмухамеда Курбан-Ниязова (1920–2008).

Судьбу О. Курбан-Ниязова можно назвать поистине легендарной: поступление в музыкальный техникум в Ашхабаде из маленького туркменского горного аула; Великая Отечественная война: плен, участие в рядах итальянского Сопротивления и «фильтрационные лагеря»; учеба в Московской консерватории у выдающихся профессоров В.Г. Фере и В.А. Шебалина, «годы скитаний» и педагогическая работа в разных городах — Ашхабад, Нальчик, Новороссийск. Результатом многолет-

них музыковедческих изысканий О. Курбан-Ниязова стал труд «Принципы секвенционной игры модуляций».

Композиторское наследие О. Курбан-Ниязова сравнительно невелико. В него входят: сочинения для оркестра — «Драматическая поэма», увертюра «Юбилейная»; кантата «Ашхабад» на слова Г. Фере для солистов, хора и оркестра; камерно-инструментальные произведения, среди которых особое место занимают сочинения для скрипки в сопровождении фортепиано — «Туркменский напев», «Свирель пастуха», «Кукушка», «Две темы с вариациями. По творческим стопам Никколо Паганини»; романсы, хоры, песни и мн. др.



*О. Курбан-Ниязов*

Фото с сайта «Бессмертный полк»: <http://www.polkmoskva.ru/people/1039495/>



Стиль композитора может быть назван неоромантическим, ему присущи драматизм, эмоциональностью высказывания, опора на яркий мелодизм, национальные мотивы, которые органично переплетены с классическими европейскими традициями.

**Ключевые слова:** Оразмухамед Курбан-Ниязов, туркменская академическая музыка, «Туркменский напев», музыковедение в Туркмении, неоромантизм.

## «TURKMEN TUNE» AND «SWEETHEARTED FLORENCE» ABOUT THE COMPOSER O. KURBAN-NIYAZOV

*Shekhovtsova I.P.*

**Abstract:** The article provides a brief overview of the life and work of a little-known talented Turkmen composer, musicologist and educator Orazmuhamed Kurban-Niyazov (1920–2008).

The destiny of O. Kurban-Niyazov could be called a truly legendary: admission to a music school in Ashgabat from a small turkmenian mountain village; The Second World War: a prison, participating in troops of the Italian Resistance and the «filtration camps»; studies at the Moscow Conservatory under the guidance outstanding professors V.G. Feret and V.A. Shebalin, «years of wandering» and pedagogical work in different cities — Ashgabat, Nalchik, Novorossiysk. Result of perennial musicological research was the work of O. Kurban-Niyazov «The Principles of sequence playing modulation».

Composer heritage of O. Kurban-Niyazov is relatively small: works for Orchestra — «Dramatic poem», the overture «Anniversary»; cantata «Ashgabat» with the lyrics of G. Feret for soloists, chorus and orchestra; chamber instrumental works, among which a special place is occupied by the works for violin and piano — «Turkmen tune», «The shepherd's pipe», «Cuckoo», «Two Themes with Variations. According to the creative footsteps of Niccolo Paganini»; romances, choruses, songs and more. etc.

The style of the composer can be described as neo-romantic — with dramatic, emotional expressions inherent, based on a bright melody, national motives, which are organically intertwined with the classical European tradition.

**Keywords:** Orazmuhamed Kurban Niyazov, the Turkmen academic music, «Turkmen tune», Musicology in Turkmenistan, neoromantizm.

В 2015 году отмечалось 95-летие со дня рождения Оразмухамеда Курбан-Ниязова (1920–2008)<sup>1</sup> — талантливого туркменского композитора, ученого-музыковеда и замечательного педагога, Заслуженного деятеля искусств Туркменистана, члена Союза композиторов СССР (с 1964), Союза композиторов России, участника Великой Отечественной войны, награжденного Орденами трудовой славы III степени (1958) и Отечественной войны II степени (1985). Своеобразным музыкальным приношением к юбилею стал выход компакт-диска с камерно-инструментальными сочинениями композитора, вышедшего в рамках русско-немецкого проекта «Неизвестные шедевры современной классической музыки» и записанного выдающимися исполнителями — заслуженной артисткой России скрипачкой Леонорой Дмитерко и народной артисткой России пианисткой Татьяной Рубиной<sup>2</sup>.

О. Курбан-Ниязов — человек удивительной, поистине легендарной судьбы. Он родился в простой крестьянской семье в горном ауле Бабараб Теок-Теплинского района Туркменской республики 10 декабря 1920 года. В 15 лет Оразмухамед вместе с другими одаренными ребятами попадает в Ашхабадский музыкальный техникум, где начинает учиться игре на скрипке и флейте, делая первые, но уже весьма заметные успехи: он собирается продолжить учебу в Московской консерватории. Но этим планам помешала война...

<sup>1</sup> Сведения, приведенные здесь и далее, опираются на 4 основные источника: [2; 3; 7; 8]. Они подтверждаются и другими данными: [1; 4; 5; 6]. Пользуясь случаем, автор статьи выражает благодарность Леоноре Дмитерко, многие годы лично знавшей Оразмухамеда, членам семьи О. Курбан-Ниязова, особенно Бегенчу Назарову, зятю композитора, сообщившим важные дополнительные биографические сведения.

<sup>2</sup> В 2015 г. при поддержке правительства Туркменистана началась работа над документальным фильмом о жизни и творчестве О. Курбан-Ниязова (на сегодня завершена первая часть). Кроме того, подготовлена к изданию книга воспоминаний и других материалов, посвященная многогранной личности композитора. В продолжение темы памяти об О. Курбан-Ниязове также отметим, что в 2010 г. младшая дочь композитора Лилиана Дубовая основала в г. Ганновер (Германия) Институт для обучения и интеграции одаренных детей (IBVI), носящий его имя.

Сначала — Военно-авиационное училище, затем — фронт, долгий плен, три побега (!). Последний оказался удачным: это было в 1944 г. в местечке Сесто-Фиорентино, в пригороде Флоренции. Здесь открывается, пожалуй, самая яркая страница его биографии — героическое участие в итальянском антифашистском Сопротивлении (Оразмухамед возглавил 3-й партизанский отряд Гарибальдийской бригады «Ланчотто» дивизии «Потенте»), что было отмечено самыми высокими наградами Италии. О подвигах легендарного «Андреа» (так звали его итальянские боевые соратники) мы знаем сейчас по множеству публикаций, отечественных и зарубежных<sup>3</sup>.

Однако в конце войны для Курбан-Ниязова наступает время новых, более сложных испытаний. Сначала — долгое возвращение домой: он добрался до СССР уже осенью 1944-го и, конечно же, был помещен в так называемый «фильтрационный лагерь», а в 1945-м был расконвоирован и попал в Североуральск, где работал на бокситовых рудниках. И только в 1947 г. Оразмухамед вернулся в родную Туркмению, где позже трудился в колхозе [7]. Этот драматический поворот наложил тяжелый отпечаток на дальнейшую судьбу: он будет окончательно реабилитирован только в начале 80-х (!), в чем ему помогали итальянские друзья — боевые товарищи, а свой советский Орден Отечественной войны II степени Курбан-Ниязов получит только в 1985-м [4]<sup>4</sup>.

Но сквозь «тернии», казалось, непреодолимых препятствий Оразмухамеда по-прежнему вела беззаветная любовь к музыке, без которой была немислима жизнь. И давняя

<sup>3</sup> Об этом периоде жизни Курбан-Ниязова подробно рассказывается в материалах, выставленных в Государственном центральном музее современной истории. Оразмухамед поддерживал связь со своими итальянскими боевыми товарищами; есть сведения, что он написал воспоминания о том военном времени — «Партизанские приключения». Эти данные приводятся Л. Фирсовой в статье «Итальянский партизан из... Туркмении» («Вечерний Ашхабад», № 63 от 28 ноября 1991). См. повт. публ.: [8, с. 7].

<sup>4</sup> От близких Оразмухамеда также известно, что он добился реабилитации всех своих сослуживцев из числа советских бойцов, оказавшихся с ним в рядах итальянского Сопротивления.

мечта начала осуществляться. В 1948 г. он становится студентом Московской консерватории, сначала национального отделения<sup>5</sup>, а позже — композиторского, которое блестяще оканчивает в 1958-м, пройдя подготовку у выдающихся профессоров В.Г. Фере и В.А. Шебалина. По-видимому, уже в консерваторский период Оразмухамед всерьез увлекся теорией музыки, чему способствовали его замечательные педагоги — С.С. Скребков, А.Ф. Мутли, Т.Ф. Мюллер, М.И. Чулаки. Позднее эти интересы разовьются в его педагогической и научной работе.

К сожалению, о жизни композитора зрелого и позднего периодов известно немного, сведения об этом чрезвычайно отрывочны. В целом путь этого талантливого человека, как и других соотечественников, судьбу которых так безжалостно перешла война, был довольно трагичен. Отпечаток «неблагонадежности» заставлял долгие годы вести почти скитальческую жизнь, семье приходилось часто переезжать. Он преподавал гармонию и теорию музыки в музыкальных училищах Ашхабада (1963–1966), Нальчика (1967–1972), Новороссийска (с 1973–1980). В 80-е, после получения долгожданной реабилитации, он вновь вернулся в Ашхабад. Со временем появились, конечно, и запоздалые советские военные награды...

Будучи необыкновенно скромным и чистым человеком, в годы перестройки Оразмухамед искренне поверил в «светлое будущее» (по свидетельству его близких он посвятил М.С. Горбачеву свой Фортепианный концерт) [7]. И совсем не удивительно, что именно он, открытый и немного наивный, но окрыленный, как и многие в 90-е годы, «духом свободы», оказался в августе 1991 г. в рядах защитников Белого дома (впоследствии был награжден памятной медалью). Как вспоминал чуть позднее сам Курбан-Ниязов, «это факт из моей

<sup>5</sup> Московская государственная консерватория имени Чайковского конца 1950-х — начала 60-х годов стала *alma mater* для целой плеяды молодых талантов из Туркменистана, составивших славу туркменского музыкального искусства. В эти годы здесь учились композиторы Нуры Халмамедов, Аман Агаджиков, певцы Айдогды Курбанов, Бердыкули Байрамов, Мурад Диванаев и др.

биографии, которым я всегда буду гордиться» [8, с. 7, 12]. Несомненно, самое начало 90-х было временем и подведения итогов, и больших творческих планов (осенью 1991 г. в Ашхабаде отмечался 70-летний юбилей композитора — 29 ноября в зале Туркменского государственного педагогического института искусств прошел авторский концерт, были отклики в прессе, поздравления близких друзей и коллег).

Но в жизни Оразмухамеда вновь произошел поворот. Решительные перемены политического курса в Туркмении и последовавшие за ним кардинальные изменения в области национальной музыкальной культуры, несомненно, подтолкнули к окончательному переезду в Москву, где Курбан-Ниязов провел последние годы, по-видимому, счастливые. Его музыка вновь зазвучала в концертных залах, на ежегодном Международном фестивале современной музыки «Московская осень» — для него это было так важно! И, наверное, в череде этих событий особенно памятен концерт в Доме компо-



*В дорогой сердцу Италии...*



*С боевыми наградами*

зителей, прошедший 18 ноября 2007 года, на котором Оразмухамед присутствовал в последний раз.

«Прощались с Оразмухамедом Курбан-Ниязовым в Москве. Дочь собиралась кремировать его тело и урну с прахом отвезти в Ашхабад. Но Посольство Туркменской республики организовало отправку самолетом в Ашхабад гроба с телом истинного патриота своей Родины, кавалера орденов Славы и Отечественной войны, талантливого композитора, педагога, воина Оразмухамеда Курбан-Ниязова» — так звучат последние строки из опубликованного в «Музыкальном обозрении» некролога композитора (он скончался 3 августа 2008 года, на 88-м году жизни) [7].

Но его сочинения продолжают жить, и они по-прежнему волнуют сердца! Ведь музыка, созданная композитором, так же эмоциональна, глубока и вместе с тем по-детски чиста и открыта, как и сам ее автор. Свидетельство тому — всегда блистательное, отмеченное неизменным успехом и горячим откликом у публики исполнение фортепианных и скрипичных произведений Курбан-Ниязова. И, конечно, остается лишь сожалеть, что большая часть довольно обширного и разнообразного творческого наследия композитора остается пока неизвестной<sup>6</sup>.

А ведь еще во время учебы Оразмухамед создал ряд сочинений, которые заставили заговорить о нём как об очень талантливом, подающем большие надежды композиторе. Здесь и концертные пьесы для гобоя и скрипки в сопровождении фортепиано, и крупные произведения, такие как Кантата «Ашхабад» на сл. Г. Фере для солистов, хора и оркестра (1955)<sup>7</sup>, «Драматическая поэма» для симфонического оркестра (1952). Его «Туркменский напев» для скрипки и фортепиано, написанный еще в 1954-м и блистательно про-

<sup>6</sup> По нашим данным, основная часть архива композитора, в том числе рукописи многих неизданных сочинений, хранится у дочери Курбан-Ниязова Л. Дубовой.

<sup>7</sup> Кантата стала откликом композитора на трагедию ашхабадского землетрясения 1948 года, в апреле 1957 года она была исполнена с трансляцией по радио.

звучавший на выпускном экзамене Оразмухамеда в 1958 г. в исполнении любимой ученицы Д. Ойстраха Халиды Ахтямовой, — это настоящий музыкальный шедевр, сочинение, ставшее своего рода «визитной карточкой» композитора.

*Moderato non troppo*

The image shows a musical score for the piece «Туркменский напев». It consists of two systems of music. The first system has a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line. Performance markings include *mf espr.*, *p*, *m.s.*, and *dim.*

«Туркменский напев» для скрипки и фортепиано (1954).  
Посв. брату Чаряркули<sup>8</sup>

Позднее появляются и многие другие значительные описания: 4-частная Симфония (1965) — первая в туркменской академической музыке (!), увертюра «Юбилейная» (1967), ряд камерно-инструментальных сочинений, романсы, хоры, пес-

<sup>8</sup> Фрагмент публикуется по нотному изд.: Курбан-Ниязов О. Туркменский напев для скрипки и фортепиано. — М.: Изд. дом «Композитор», 2007. Помимо указанного издания удалось выявить еще две публикации его сочинений: Курбан-Ниязов О. Кукушка; Токката // Советские композиторы — детям. Вып. 13. Пьесы для фортепиано (старшие классы ДМШ). — М.: Сов. композитор, 1985. — С. 48–59; Курбанниязов / Курбонниязов О. Пьеса для гобоя и фортепиано. — Душанбе: «Ирфон», 1967. Однако большая часть музыки Курбан-Ниязова, по-видимому, никогда не издавалась.

ни на сл. Ш. Боржакова, А. Дурдыева, А. Клыкова и мн. др. [1; 3]. Настоящей творческой удачей композитор считал свою Поэму для солистов, хора и симфонического оркестра на слова Махтумкули «Ызламаян болармы». В поздние годы Курбан-Ниязов работал над еще одним крупным программным сочинением — Балладой для сопрано, хора и симфонического оркестра на слова Хаджи Кулиева «Джумамдурды — партизан» [8, с. 7].

Немало музыки Оразмухамед посвятил скрипке — одному из любимых инструментов, с которого когда-то началась его жизнь в искусстве: помимо «Туркменского напева», это «Две темы с вариациями. По творческим стопам Никколо Паганини» (2006), «Свирель пастуха» (2007), «Кукушка» (2008). Как справедливо заметила Л. Дмитерко, замечательная исполнительница музыки Курбан-Ниязова, активно сотрудничавшая с ним в последние годы, он «блистательно возрождает почти утерянный во второй половине XX века, но искренне любимый исполнителями и слушателями, жанр яркого концертного произведения, позволяющего солисту-скрипачу продемонстрировать виртуозность и возможности инструмента, продолжая традиции Паганини, Сарасате, Венявского» [8, с. 10].

Курбан-Ниязов — композитор-неоромантик. Его музыка очень искренна, эмоционально насыщена и порой даже экспрессивна. Ей присущи яркая образность, выразительный мелодизм, удивительная свежесть казалось знакомых гармонических красок. Композитор сумел вдохнуть в традиционные формы (концертная пьеса, вариации, соната и др.) новую живую струю чрезвычайно глубоко прочувствованного авторского высказывания. Вместе с тем своеобразие музыкального языка Курбан-Ниязова — результат сложного переплетения разнообразных традиций Запада и Востока, где органично сосуществуют классические формы европейской музыки и глубинные национальные истоки, традиции русской композиторской школы и узнаваемые краски азиатского колорита. Не чужда ему и современная композиторская техника, особенно излюбленный им прием сложной полиритмии. Однако,



как верно отметила известная пианистка Татьяна Рубина, «то, что у другого... воспринимается усложненным и искусственным, у него звучит органично» [8, с. 9–10]. Несомненно, такое под силу только настоящему, большому таланту, обладающему высокохудожественной интуицией.

Национальные мотивы отчетливо слышны во многих произведениях Курбан-Ниязова, и везде — чуткость и благоговейное отношение к первоисточникам, воспитанное опытными наставниками. Опираясь на богатейший и разнообразный европейский (западный и русский) музыкальный опыт, он каждый раз очень тонко подбирает «огранку» и свою «оправу» народным напевам, подчеркивая особую красоту туркменского мелоса. В этом есть глубокое, искреннее преклонение перед колоссальными сокровищами народной культуры. И это не просто слова, а жизненная, творческая позиция композитора. Она проявилась и в работе по собиранию и записи туркменской народной музыки, и в выступлении в марте 1991 г. на VIII Все-союзном съезде композиторов с предложением отмечать праздник тюркской письменности, посвятив этому событию специально написанный Фортепианный концерт [8, с. 7–8].

Столь же искреннее и глубокое преклонение Курбан-Ниязов испытывал и перед величайшими непреходящими ценностями музыкальной классики, стремясь постичь законы ее красоты. Делом жизни для него стал 40-летний научный труд «Принципы секвенционной игры модуляций», нашедший практическое применение в выполненных Курбан-Ниязовым новых редакциях «Аппассионаты» Бетховена. Появлению этой работы, по словам Оразмухамеда, способствовала его педагогическая деятельность и общение с многими видными музыкантами-теоретиками (помимо уже упомянутых консерваторских педагогов необходимо назвать еще два замечательных имени — Н.Г. Привано и Н.Ф. Тифтикиди). Он считал, что ему удалось открыть важнейшие закономерности в области музыкальной гармонии (в работе в систематическом виде представлено множество групп, состоящих из сотен модуляционных планов различной сложности, — результат анализа стольких же законченных музыкальных форм).

С основными положениями своего исследования Курбан-Ниязов стремился познакомить широкий круг профессионалов. Его выступление в марте 1974 г. на зональной музыковедческой конференции в Ростове-на-Дону с докладом «Принцип музыкального отражения» и в октябре того же года на Всесоюзной музыковедческой конференции в Ленинграде по желанию участников длилось вместо положенных 20-ти более 40 минут. Этот успех во многом вдохновил на дальнейшую многолетнюю работу: главный теоретический труд (объемом 270 страниц) был завершён Курбан-Ниязовым в 2002 г.<sup>9</sup> Известно также, что А.Я. Эшпай, выдающийся композитор нашего времени, высоко оценивая эту работу, высказался о необходимости ее публикации.

В полярных на первый взгляд интересах Оразмухамеда отражен уникальный внутренний мир музыканта, то, чем жива была его душа. И Восток, и Запад, как уже говорилось, в нем гармонично сосуществуют. Так вполне естественно проявилась в творчестве О. Курбан-Ниязова и любовь к итальянской культуре, языку, природе, истории Италии, с которой оказалась так тесно связана судьба. Неслучайно в 90-е он работал над замыслом (по-видимому, так и не оконченной) оперы «Милая сердцу Флоренция»... В других его сочинениях тоже звучат любимые итальянские мотивы, удивительно соединяющиеся с родными восточными или даже русскими интонациями, как, например, это сделано в «Свирели пастуха» или «Кукушке», или блестящих «Двух темах с вариациями. По творческим стопам Никколо Паганини». И нигде мы не услышим грубой прямолинейности, напротив, во всем — предельная деликатность и высокий музыкальный вкус.

Композитор практически никогда не писал «на злобу дня», «по заданию партии», как делали тогда многие... Для него важнее было оставаться самим собой, писать то, что не мог не написать. Поэтому так много лирических и драматических страниц в музыке Курбан-Ниязова, ставших откликом на столь же драматичные события личной жизни, семьи, всей

<sup>9</sup> В настоящее время он находится в семейном архиве и готовится к публикации Л. Дубовой, дочерью композитора.

страны. Нередко его сочинения имеют посвящения самым близким, дорогим его сердцу людям (погибшим на войне братьям, рано ушедшей Елены Чертковой, внучке композитора).

Несомненно, музыка всегда была для Оразмухамеда Курбан-Ниязова настоящим откровением. «Исповедальность» присуща большинству его произведений. Вероятно, именно эта черта в творчестве талантливого туркменского композитора так привлекает современных слушателей, тоскующих по настоящей сильной эмоции, по осмысленности и глубоко-му сопереживанию, яркому незабываемому мелодизму. Ведь человек по-прежнему нуждается и в теплоте человеческого общения, и в восхищении подлинной красотой!

### Литература

1. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Курбан-Ниязов О. // Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Советские композиторы и музыковеды. Справочник: В 3 т. Т. 2 (К–Р). — М.: Сов. композитор, 1981. — С. 123.
2. Композитор Востока и Запада Оразмухамед Курбан-Ниязов (1920–2008). [Буклет компакт-диска (нем., русск. яз.)] // Курбан-Ниязов О. [Произведения для скрипки и фортепиано]: CD (аудио/видео) / Ген. продюсер Л. Дубовая. — М.—Екатеринбург: «Столичный Рекламно-Продюсерский центр»; «Уральский электронный завод», 2015. — 12 с. (Русско-немецкий проект «Неизвестные шедевры современной классической музыки»).
3. Курбан-Ниязов О. // Большая биографическая энциклопедия. 2009. [Электронный ресурс]. URL:[http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_biography/66567/%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%BD](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/66567/%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%BD) (дата обращения: 15.06.2016).
4. Курбан-Ниязов О. // Союз композиторов России: Справочник. Адреса и телефоны творческого состава. — М.: Изд. дом «Композитор», 2004. — С. 71.
5. Курбан-Ниязов О. // Справочник Союза композиторов СССР. — М.: Сов. композитор, 1976. — С. 191.
6. Курбан-Ниязов О. // Справочник Союза композиторов СССР. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 415.
7. Оразмухамед Курбан-Ниязов. [Некролог] // Музыкальное обозрение. 2008. № 9 (297). — С. 20.
8. Я слышу музыку победы. Памяти композитора О. Курбан-Ниязова // Сб. воспоминаний, статей, стихов. — М., 2015. — 20 с.

**Шеховцова Ирина Павловна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных  
E-mail: [irina-schech@yandex.ru](mailto:irina-schech@yandex.ru)

**Irina Shehovtsova** — candidate of Art Studies (Ph.D.), associate professor of the Music History department at the Russian Gnesins' Academy of Music  
E-mail: [irina-schech@yandex.ru](mailto:irina-schech@yandex.ru)

## СОНАТА № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СУХАНА ТУЙЛИЕВА

*Туйлиева М.С.*

**Аннотация:** Данная статья знакомит с творчеством туркменского композитора Сухана Туйлиева, автора первого крупного теоретического труда по туркменской музыке. Основываясь на данном труде, статья анализирует содержание, формы и ладовое строение второй сонаты для фортепиано композитора. Особое внимание уделяется третьей части сонаты, её строению в ладе кыямат и форме, которая написана в классической форме дутарной музыки с разделом кыямат.

**Ключевые слова:** музыка Сухана Туйлиева, соната для фортепиано, дутарная музыка, древнетуркменские лады, лад кыямат, формы дутарной музыки с разделом кыямат.

## SONATA NO.2 FOR PIANO BY SUHAN TUYLIEV

*Tuylieva M.S.*

**Annotation:** The article introduces the works of the Turkmen composer Suhan Tuyliyev, the author of the first major theoretical opus on Turkmen music called «Theory of Turkmen Music». Based on this work, the article analyzes the content, form and modal structure of the Sonata No. 2 for the piano by Tuyliyev. Particular attention is paid to the third movement of the piece, its structure in kyyamat mode and its form, which is written in the classical Dutar form with a kyyamat section.

**Key words:** music of Suhan Tuyliyev, Sonata for piano, dutar music, ancient Turkmen modes, kyyamat mode, Dutar form with kyyamat section.

Сухан Туйлиев — один из ярких, самобытных представителей туркменской современной композиторской школы. Его творчество насчитывает большое количество сочинений различных жанров и форм. Он работает в симфоническом, вокально-симфоническом, камерно-вокальном, камерно-инструментальном жанрах. И в каждом из них обнаруживается индивидуальный почерк, особый стиль автора, неразрывно связанный с корнями туркменского традиционного искусства. В настоящее время он преподаёт на кафедре композиции Туркменской национальной консерватории.

С. Туйлиев — автор книги «Теория туркменской музыки», состоящей из двух частей: «Особенности туркменской народной музыки» и «Влияние народной музыки на композиторское творчество». Это первая крупная теоретическая работа по туркменской музыке, где рассматриваются такие проблемы, как программность, использование стихотворных форм в народной музыке, народное исполнительское искусство, ладовое строение народной музыки, тематизм и принципы его развития, формообразование, циклообразование. В книге автор впервые описывает древние туркменские лады *кырклар*, *баш перде*, *новайы*, *кыямат*, *ырак новайы*, *ширван* и их характерные особенности; даёт классификацию форм дутарной музыки, принципам циклообразования в народной музыке и др. [1]. Ценность книги увеличивается анализом национальных традиций в композиторском творчестве.

Образное содержание сочинений С. Туйлиева, в том числе и его фортепианной музыки, очень широко. Это — сочинения крупной формы философской направленности и произведения для детей. «Образы родной земли и истории, картины природы, жанровые и пейзажные зарисовки. Тонкий лиризм присутствует во многих его произведениях, что говорит о глубоком постижении истоков национальной культуры через своё собственное мироощущение», — пишет Л. Бабабева [2].

В этом отношении одним из ярких сочинений С. Туйлиева является соната № 2 для фортепиано в 3-х частях. Написанная в 2010 году, она была посвящена первому исполнителю Владимиру Мкртумову.

Сразу надо заявить, что соната не написана по канонам цикло-образования европейской музыки. В первую очередь в ней отсутствует сонатная форма. Хотя автор не даёт программу к сонате, она богата внутренним содержанием.

**Первая часть** — своеобразное вступление к сочинению. Она состоит из двух элементов. Первый имеет монодическую фактуру и напоминает гаргы туйдуковую (туркменская продольная флейта) мелодию «Айджемал». По содержанию этот элемент носит глубокий, сокровенный характер. Второй элемент вступает после каждого проигрывания основной темы.

Его прелюдийный характер придаёт музыке некоторую недосказанность (рис. 1):



Рис. 1

По объёму первая часть небольшая, имеет простую двухчастную форму:

$$A + A_1$$

**Вторая часть** — центр драматических событий. Её форма состоит из трёх частей:

$$\overbrace{A} \quad \overbrace{B} \quad \overbrace{A_1}$$

$$\text{вст.} + A \quad \text{вст.}_1 + B + C \quad \text{вст.}_2 + A_1$$

Эта часть представлена двумя образами. Вступление к основным разделам внутри частей — образ бахши, народного музыканта-сказителя, ведущего слушателя своим рассказом через всю вторую часть (рис. 2).

Второй образ — события, повествуемые сказителем в разделах **A**, **B**, **C**, **A<sub>1</sub>**. Ниже приводится тема первого раздела (**A**) (рис. 3).

Заслуживает внимания раздел **B**. Он состоит из преобразованного тематического материала вступления, получающего развитие в виде канона. Он имеет механичный, зловещий разрабочный характер (рис. 4):

Если раздел **B** — динамическая кульминация второй части, то раздел **C** является её смысловой кульминацией. В этом разделе бахши призывает к разуму и человечности (рис. 5).

Moderato sostenuto, espressivo

The first system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo and mood are indicated as 'Moderato sostenuto, espressivo'. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 7/8 time signature. The treble staff begins with a piano (*mp*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are several measures of music, including a section with a slur and a '5' marking, possibly indicating a quintuplet or a specific fingering.

The second system continues the musical piece. It features piano and bass staves. The treble staff has a piano (*mp*) dynamic and shows a melodic line with slurs. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. The system concludes with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and an '8th' marking, possibly indicating an eighth note or a specific articulation.

*Puc. 2*

The third system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The dynamic marking is *p espressivo* (piano, expressive). The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a final chord in the bass staff.

*Puc. 3*



29 *Con moto*

*mp* *mf*

33

*f*

Рис. 4

38 *a tempo*

*subito p dolce*

39

Рис. 5

Вторая часть отличается глубиной содержания, которое нашло свое воплощение через оригинальное драматургическое решение.

**Третья часть**, финал сонаты — народный праздник. Эта часть является первым сочинением, созданным для фортепиано в классической дутарной форме с разделом кыямат.

Большинство туркменских дутарных произведений обычно состоят из частей: *giriş bölümi* (вступление), *heň bölümi* (экспозиция тематического материала), *ösüş bölümi* (развитие тематического материала), *şirwan bölümi* (кульминационный раздел, с модуляцией в другой лад), *çykyş bölümi* (возвращение в первоначальный лад, в основном, и реприза тематического материала) и *soňlama bölümi* (кода). В крупных дутарных произведениях в эту форму вторгается и *kyýamat bölümi* (часть кыямат), как самостоятельный раздел, иногда с развёрнутым развитием тематического материала. Часть кыямат своё название берёт от четвёртого ладка на грифе дутара кыямат (*kyýamat perde*). Созвучие, звучащее на четвёртом ладке, является тоникой для произведений кыямат. В настройке дутарных струн на  $e^1-a^1$  это созвучие (тоника) будет  $gis^1-cis^2$ . Отсюда и вырастает древнетуркменский лад кыямат — лад произведений кыямат (рис. 6).



giriş heñ ösüş кыямат çуқыш соңлама  
 bölümi bölümi bölümi bölümi bölümi

giriş heñ b. ösüş b. şirwan b.

Третья часть начинается с общего вступления (*giriş*, *Maestoso*, 9 тактов). Экспозиция произведения (*heñ bölümi*, *Allegro con brio*) также имеет свое местное вступление (4 такта). Затем следует основная тема финала, в ладу совпадающая с *a-frigiy* натуральным и пониженным III, IV ступенями (тоника *e-a*) (рис. 7).

Рис. 7

В разделе кыямат после своего местного вступления (4 такта) начинается его основная тема в ладу *sis-kыямат* (тоника *gis-cis*) (рис. 8).

Следует отметить, что в основе этой части лежат две туркменские народные мелодии. В экспозиции звучит «Назар бахши», тематизм раздела кыямат основан на «Сельбины-

яз кырк», которые в кульминационной зоне (şirwan bölümi) сливаются в одно целое и придают произведению более возвышенный кульминационный пик. После ширвана взрывное настроение не уходит, а, наоборот, продолжает расти до фейерверческого заключительного конца.



Рис. 8

Соната № 2 Сухана Туйлиева принадлежит к числу уникальнейших произведений в туркменской музыке, написанных для фортепиано. Если структурная и ладовая оригинальность этого произведения вызывает огромный интерес с теоретической стороны, интересные фактурные находки

являются примечательными с точки зрения исполнения. Это произведение исполнялось на сценах США, Италии, Японии, России, Туркменистана и каждый раз сопровождалось взрывом аплодисментов.

### Литература

1. *Tüýliýew S.A.* Türkmen sazynyň teoriýasy. III. — Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, sah. 248, 2014.
2. *Бабаева Л.Ч.* В каждом звуке — поэзия родного края // Нейтральный Туркменистан, 19.07.2017.
3. *Туйлиев С.* Соната № 2 для фортепиано. Рукопись.

**Туйлиева Мая Сухановна**, директор Piano Academy of Kansas City, США

E-mail: [maya@mayapiano.com](mailto:maya@mayapiano.com)

**Maya Tuylieva**, DMA, Executive Director at Piano Academy of Kansas City

E-mail: [maya@mayapiano.com](mailto:maya@mayapiano.com)

## **САРСУЭЛА КАК ОДНО ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЖАНРОВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ИСПАНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

*Самарина М.А.*

**Аннотация:** В данной статье автор рассматривает один из важнейших жанров испанской вокальной музыки — сарсуэла. Сарсуэла — это испанский музыкально-драматический жанр, сочетающий вокальные выступления, разговорные диалоги и танцы. Приводится сравнение жанров сарсуэлы и оперы. Показывается национальный колорит, фундаментальность жанра, который не меняется даже под воздействием итальянской оперы и венской оперетты. Перечисляются известные испанские композиторы, сочинявшие в жанре сарсуэлы.

**Ключевые слова:** сарсуэла, испанская музыка, фольклор.

## **ZARZUELA AS ONE OF THE MOST IMPORTANT GENRE AREAS OF SPANISH VOCAL MUSIC**

*Samarina M.A.*

**Annotation:** In this article the author considers one of the most important genres of spanish vocal music — zarzuela. Zarzuela is a spanish musical and dramatic genre combining vocal performances, conversational dialogues and dances. Comparisons of the genres of zarzuela and operas are given. The fundamental nature of the genre is shown, which does not change even under the influence of folk music and folklore. The famous Spanish composers who composed in the genre of zarzuela are Listed.

**Keywords:** zarzuela, spanish music, folklore.

Сарсуэла — национальный музыкально-драматический жанр, обладающий специфическим колоритом вокального искусства Испании. Дело в том, что сарсуэла как жанр лирического театра со своими многочисленными вариантами, прошедшими сквозь века, представляет собой целый пласт испанской музыки. Речь идет о явлении особого значения в истории музыкального театра, так как сарсуэла обладает серией собственных, присущих только ей характеристик. Начиная с вопросов формирования основ музыкальной и сценической природы сарсуэлы и кончая спецификой понятия столь любопытного жанра, все в сарсуэле интересно: испан-

ский колорит и творческие проблемы, которые решались на пути исторического развития жанра.

Главным специфическим признаком сарсуэлы является чередование вокальных сцен с разговорными. Музыка появляется исключительно в кульминационные моменты сценического действия. Это является основной особенностью, отличающей её от оперы, которая полностью сопровождается пением.

Следует заметить, что в течение долгого времени как в испанской, так и в итальянской опере использовался речитатив, который был близок к разговорной речи без музыки, тем не менее он оставался музыкальным элементом, так как речитативы в опере, как правило, имеют вполне определённую интонационную основу. Такой же особенностью жанра обладают и немецкий *зингшпиль* и французская комическая опера.

Однако различие между сарсуэлой и оперой по принципу чередования разговорной речи и пения было бы слишком упрощенным. Опера и сарсуэла различаются по более важным признакам. Несколько раз в испанском музыкальном театре пытались осуществить попытку превратить сарсуэлу в оперу, только добавив музыку к тому, где была речь. Это был примитивный подход к делу, несмотря на то, что в определенных случаях были получены достойные уважения результаты.

То, что заставляет сарсуэлу быть такой, какая она есть, заключается в ее испанском характере, который сопротивлялся сильнейшему итальянскому влиянию и, не так давно еще, венской оперетте. Сарсуэла остается сарсуэлой даже в тех случаях, когда испытывает влияние итальянской музыки или получает материал из других источников.

Испанский национальный темперамент сарсуэлы, в общем, проистекает из крестьянского фольклора. В жанре «чико» (на испанском языке — «chico»), меньшем по размерам, но не по замыслу и качеству, этот испанский характер прослеживается вплоть до появления произведений Альбениса, который привнёс самый большой вклад Испании в музыку XIX века. В этом жанре присутствует очевидная связь с тем, что можно назвать городским фольклором, представленным,

например, в консервативной природе «*мандриленьизма*» (явление самобытной городской культуры Мадрида), приобретающей реальную значимость в жанре тонадильи. Это явление разделяется на процесс восприятия традиций новой эпохи и на процесс возврата к возвышенным традициям прошлого. Сарсуэла принимает и легко ассимилирует традиции народного пения, танца и таким образом заставляет возвратиться ко всему богатству фольклорных мелодий и ритмов [1].

Сарсуэла, получившая свое название от наименования придворного загородного замка «Zarzuela», где в начале XVII века происходили постановки первых спектаклей данного жанра, призванные стать кульминацией праздничных церемоний, изначально брала за основу мифологические или героические сюжеты [5]. Образцы первых сарсуэл (наиболее ранний среди них — пьеса Лопе де Вега «Лес без любви» — «La selva sin amor», 1629) дошли до нас только как литературные произведения. Их музыка, так же как и имена композиторов, остались неизвестными. Первая сарсуэла, в которой сохранилась и музыка, — «Одним лишь взором ревность убивает» («Celos aun del aire matan», 1660) — принадлежит Х. Идальго (либретто П. Кальдерона). Музыка Х. Идальго свободна от влияний итальянской и французской оперы. В ней ощутима связь с популярными испанскими романсами и балладами [2]. Среди других авторов музыки сарсуэл XVII–XVIII вв. — С. Дурон, А. Литерес, Р. де Ита, а также итальянцы, работавшие в Испании, — Г. Брунетти и Л. Боккерини.

В XVIII веке сарсуэла, вытесненная итальянской оперой, переживала период упадка, но в XIX веке началось возрождение этого жанра. В 1856 году в Мадриде был открыт специальный театр, действующий и поныне, для постановок сарсуэл, вслед за которым возникло множество других. Однако жанр сарсуэлы в XIX веке претерпел значительные изменения: из аристократического спектакля, служившего для развлечения королевского двора, она, переняв многочисленные черты расцветшей в XVIII веке тонадильи, превратилась в демократический жанр, в котором широко используются испанские народные мелодии и танцы.



В XIX веке развитие жанра сарсуэлы протекало в двух направлениях: большая сарсуэла (*zarzuela grande*) в двух и более актах и малая (*genero chico*) одноактная, обладавшая чертами водевиля [3].

Одним из первых композиторов, обратившихся в это время к сарсуэле, был Ф. Барбьери, автор 77 сарсуэл, среди которых наиболее известны «Хлеб и быки» («*Pan y toros*», 1864) и «Цирюльник из Лавапьеса» («*El barberillo de Lavapiés*», 1874). В сарсуэлах Барбьери оживают романтические фигуры и пейзажи старого Мадрида в духе некоторых полотен Ф. Гойи. Не меньшей популярностью пользовались сарсуэлы Арриеты-и-Корера («*Marina*», 1871). Музыка излюбленных сарсуэл, таких как «*La gran vía*» (название главной улицы в Мадриде, 1886) Ф. Чуэки, была известна самым широким слоям населения. Большой известности достигли сарсуэлы Т. Бретона «Празднество голубки» («*La verbena de la paloma*», 1894), «Любовник из Теруэля» («*Los amantes de Teruel*», 1889) и «Рассказание» («*La dolores*», 1895), которые исполнялись в многочисленных испаноязычных странах, в частности — Аргентине. С ним соперничает Р. Чапи-и-Лорете, создавший 155 сарсуэл, в том числе знаменитую «Непокорённую» («*Revoltosa*», 1897), о которой К. Сен-Санс писал, что сам Ж. Бизе был бы горд поставить подпись под этим произведением.

К жанру сарсуэлы обращался также И. Альбенис, создавший в 1894 году сарсуэлу «Святой Антоний Флоридский» («*San Antonio de la Florida*»); 220 сарсуэл принадлежат М. Фернандесу Кабальеро. В XX веке сарсуэла продолжает оставаться жанром, привлекательным как для композиторов, так и для слушателей. Двумя сарсуэлами дебютировал выдающийся испанский композитор М. де Фалья. Свыше 140 сарсуэл написано А. Вивесом; из них наиболее популярны «Цыгане» («*Los bohemios*», 1920) и «Донья Франсискита» («*Dona Francisquita*», 1923) [6].

В заключение хотелось бы отметить, что знаменитый испанский драматург Бенито Перес Гальдос охарактеризовал сарсуэлу как «простонародное искусство», но из всего вышеописанного следует, что было бы лучше сказать — «наци-

ональное искусство». Жанр рождается в Испании и там же распространяется, единственное исключение — значительная часть американского континента, где испанское влияние присутствовало в языке и обычаях [4].

Этот жанр никогда не переставал быть чужим и зарубежным для музыкальных культур других стран именно из-за своего чистейшего национального колорита, хотя мог бы приобрести всемирную славу. В сарсуэле важнейшую роль играет либретто. В большинстве лучших сарсуэл либретто имеет несомненно национальный характер, который не позволяет этому жанру выйти за границы испаноязычного мира.

*Выражаю благодарность моему учителю —  
Заслуженному работнику культуры РФ, профессору В.С. Козмину  
и доктору педагогических наук, профессору Г.П. Стуловой  
за помощь в написании статьи.*

### Литература

1. *Collet H.*, Encyclopédie de musique et Dictionnaire du Conservatoire. Volumen IV. Espagne. Le XIX siècle. Deuxième partie: la renaissance musicale, Paris, 1920.
2. *Hernando R.*, Prólogo de la zarzuela, «Colegiales y soladados», Madrid, 1849.
3. *Micoz M.*, Historia de la zarzuela y del género chico, Madrid, 1945.
4. *Mitjana R.*, La música contemporánea en España y Felipe Pedrell, Madrid, 1901.
5. *Soriano Fuertes M.*, Historia de la música española, v. 1–4, Madrid — Barcelona.
6. *Subira J.*, Historia de la música teatral en España, Barcelona, 1945.

**Самарина Мария Александровна** — студентка Института искусств Московского Педагогического Государственного Университета, научный сотрудник НИМСИ МГМСУ им. А.И. Евдокимова

E-mail: [masamarina@yandex.ru](mailto:masamarina@yandex.ru)

**Samarina Maria Alexandrovna** — is a student of the Institute of Arts at the Moscow Pedagogical State University, a research associate of the Institute of Informatics and Informatics, Moscow State Medical University. A.I. Evdokimova.

E-mail: [masamarina@yandex.ru](mailto:masamarina@yandex.ru)

# ВЛИЯНИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА МОНГОЛИИ

*Цэнд Эрдэнэтуяа*

**Аннотация:** В этой статье повествуется о влиянии русского музыкального искусства на развитие монгольской музыкальной культуры. После народной революции 1921 года в рамках сотрудничества двух стран в Монголии работали советские специалисты, с помощью которых у нас появилась возможность познакомиться с мировым и русским музыкальным искусством. Начиная с середины 40-х годов десятки наших талантливых музыкальных исполнителей начали обучаться в вузах северного соседа страны. И их последующие успехи обусловили новый этап в развитии музыкальной культуры в Монголии. В настоящее время большое количество монгольских студентов получают музыкальное образование в России, приобщаются к многовековым музыкальным ресурсам страны и её традициям. Произведения выпускников, культурные мероприятия, исследовательские и теоретические работы по сей день вносят весомый вклад в развитие монгольской музыкальной культуры, оказывая влияние на музыкальное образование и культуру общества.

**Ключевые слова:** дружеские отношения, Монголия, Россия, история музыки, музыкальное искусство Монголии; советские специалисты, преподаватели, композиторы и исполнители.

## THE INFLUENCE OF RUSSIAN MUSICAL ART ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL ART IN MONGOLIA

*Tsend Erdenetuya*

**Abstract:** This article describes how the Russian musical arts influences to the development of the Mongolian musical arts. After the national revolution of 1921, in the frame of cooperation between the two countries, specialists from Soviet Union worked in Mongolia, through which we had the chance to learn about world and Russian musical arts. Beginning in the mid 40-s of the last century, dozens of our talented musical performers began studying in universities of our northern neighbor. Their and their followers' success opened a new stage in the development of Mongolia's musical culture. To

this day, many of Mongolian students are receiving musical education in Russia, and acquiring knowledge from centuries-old musical resources of the country and its tradition. Alumnu's compositions, cultural events and activities, research and theoretical works all give a substantial amount of contribution to the Mongolian musical culture, thereby influencing the musical education and culture of the society.

**Key words:** Friendly relations between Mongolia and Russia; history of Music; musical arts of Mongolia; Soviet specialists, teachers, composers and performers.

Культура и традиция русской музыки внесли большой вклад в развитие музыкального искусства Монголии. После народной революции 1921 года всем людям нашей страны была предоставлена возможность знакомиться с музыкальной культурой и искусством других стран, слышать прекрасные произведения зарубежных композиторов, изучать их методы обучения игре на музыкальных инструментах, пению и танцам, постигать основы композиторского творчества, теории музыки и педагогики.

Дружественные отношения наших стран оказали влияние на развитие музыкальной культуры и искусства по следующим направлениям: *всесторонние контакты между собой российских и монгольских представителей культуры и искусства; практическая учебная и исполнительская деятельность российских преподавателей и музыкантов-исполнителей в Монголии; обучение монгольских специалистов в российских музыкальных вузах.*

### ***Всесторонние контакты в области культуры и искусства***

5 ноября 1921 года подписано монголо-советское соглашение об установлении дружественных отношений между правительствами РСФСР и Монголии. Со дня установления дипломатических отношений прошло 96 лет [4].

Со дня этого исторического события 1946 г. культура и искусство Монголии начали развиваться параллельно по двум направлениям: сохранение народных национальных традиций и освоение произведений западной классической музыки.

В Монголии появилось немало талантливых исполнителей. В результате многолетнего дружественного сотрудничества между Россией и Монголией были организованы и проведены многочисленные мероприятия в сфере музыкального искусства и культуры. В то время российские музыканты и преподаватели по приглашению руководства нашей страны успешно работали в специальных учебных заведениях. Это стало основой для дальнейшего расширения совместной деятельности.



*Министр иностранных дел СССР В.М. Молотов подписал договор о дружбе и взаимопомощи и соглашение об экономическом и культурном сотрудничестве между МНР и СССР в г. Москве.*

*На фото стоят справа налево: Посол СССР в Монголии И.А. Иванов, заместитель министра иностранных дел СССР С.А. Лозовский, Маршал Х. Чойбалсан, заместитель министра Ю. Цэдэнбал.  
27 февраля 1946 г.*

### ***Российские музыканты-исполнители и преподаватели***

С 1921 года начали открываться музыкальные театры и клубы, создаваться инструментальные и вокальные ансамбли, которые становились центрами, направленными на сохранение национальных традиций и культурных ценностей Монголии.

Начиная с 40-х годов под руководством российских специалистов, работавших в Монголии, талантливые народные исполнители достигали достаточно высокого профессионального уровня.

Например, специалист по танцам, преподаватель Н.В. Кузнецова открыла танцевальный класс, в котором участвовали более 10 человек.

В 1942 году Б. Дамдинсурэн совместно с Б.Ф. Смирновым поставил первую монгольскую оперу «Три печальных холма».

Р.И. Решетняк обучал многих молодых исполнителей в ансамбле Народной армии. В 1946 году под руководством преподавателя Ф.И. Клейшко был основан хоровой класс профессиональных певцов из 10 человек при Государственном музыкально-драматическом театре, который стал началом сегодняшнего класса оперного хора [8].

С 1967 по 1975 г. в А.С. Сидоров работал руководителем хора в Школе по подготовке преподавателей музыки при Педагогическом институте [5, с. 118].

Колледж музыки и танца имени С. Гончигсумлаа является учебным заведением, выпускающими музыкантов-исполнителей: пианистов, скрипачей, виолончелистов и музыкантов, играющих на национальных духовых инструментах, танцоров классических народных танцев, исполнителей народных и классических песен и других специалистов музыкального искусства. Это учебное заведение было основано в 1937 году приказом премьер-министра Народного совета министров МНР [6].

Появление специалистов с высшим музыкальным образованием в Монголии прямо связано с деятельностью преподавателей и специалистов из России, работавших в то время в нашей стране.

### *Подготовка специалистов музыки в учебных заведениях России*

Можно выделить три периода подготовки специалистов в России: с 1945 по 1970 г.; с 1971 по 1990 г.; после 1991 г.

С 1945 по 1970 г. с целью подготовки кадров для музыкального театра Правительство Монголии стало отправлять

на учебу талантливых молодых людей в консерватории имени П.И. Чайковского в Москву и Н.А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге. В них обучались С. Гончисумлаа, Б. Дамдинсурэн, Л. Мурдорж, Лха. Дорж, Д. Лувсаншарав, Д. Мясурэн, Г. Цэрэндорж по классу композиции; Д. Лхасурэн, Б. Жамьяндагва, Д.Бэх-Очир по классу хореографии; Ж. Жав осваивал основы обучения танцам; Г. Хайдав, Ц.Пурэвдорж, Ж. Дамиран, А. Загдсурэн — по классу сольного пения; Н. Шагдарсурэн обучался игре на фортепиано и др.

В 1962 году окончили учебу в хореографических училищах Перми и Ташкента специалисты по танцам. Это создало благоприятные условия для постановки балетных танцев как национального, так и классического жанров в Монгольском государственном театре оперы и балета [8].

*С 1971 по 1990 г.* Уральская государственная консерватория для монголов является почетным учебным заведением, так как многие знаменитые монгольские композиторы, певцы, дирижеры и музыканты, которые впоследствии внесли существенный вклад в музыкальную культуру Монголии, были подготовлены именно в этой консерватории.

Преподаватели музыкального курса Педагогического института, основанного в 1962 году, оказали большое влияние на музыкальное образование в целом и на музыкальную культуру страны.

В конце 1970 года Ч. Батсух и П. Отгонбаатар, окончившие музыкальный факультет Иркутского педагогического института России, стали методистами и высокопрофессиональными исследователями в Педагогическом институте Монголии [5, с. 46]. Здесь можно также упомянуть выпускника Московского педагогического государственного университета Д. Чагнаа. Со временем училище музыки и танца преобразовалось в Консерваторию Монголии, что явилось заслугой преподавателей, получивших образование в учебных заведениях России.

*После 1991 года* возникали некоторые трудности в совместной деятельности из-за общественно-политического состояния двух стран. Однако в последние годы постепенно ста-

ли восстанавливаться прежние взаимоотношения, которые были прерваны на некоторое время. Благодаря этому стали продолжаться прежние традиции по подготовке монгольских специалистов в России и культурному обмену наших стран.

По многим документам можно понять, каким огромным был вклад, внесенный Россией в развитие музыкального искусства Монголии. В результате влияния русской музыкальной культуры на развитие монгольского музыкального искусства, оказанного в течение многолетнего сотрудничества между нашими странами, стало возможным открыть музыкальные училища и вузы по подготовке собственных, высокообразованных специалистов, владеющих знаниями о мировой музыкальной культуре и умеющих бережно относиться к национальным традициям своего народа.

### Литература

1. Министерство образования культуры и науки Монголии. Сведения о работах, выполненных в мае 2010 года. <http://www.meds.gov.mn>
2. Министерство образования культуры и науки Монголии. Международные договоры и соглашения. <http://www.meds.gov.mn>
3. *Ганбат Г.* Газета вооруженных сил Монголии «Соёмбо». <http://www.soyombo.mod.gov.mn/index.php?option=com>
4. Посольство РФ в Монголии. <http://www.mongolia.mid.ru/mn/kult.html>, <http://www.mongolia.mid.ru/mn/90years.html>
5. *Пурэвсүрэн Д.* Традиция и реформа музыкального образования Монголии. — УБ., 2007. — 140 с.
6. сонин.мн. <http://www.sonin.mn/news/culture/19317>
7. *Татъяана М.* Монголо-российские отношения. Документы. 1991–2004 гг. — УБ., 2006. — 444 с.
8. Государственный академический театр оперы и балета Монголии. Исторический путь. <http://www.opera-ballet.mn/index.php/2015-10-02-04-01-60/item/3-2013-03-21-02-31-50>

**Цэнд Эрдэнэтуяа** — преподаватель Монгольского государственного университета образования.

e-mail: [ts-egi@mail.ru](mailto:ts-egi@mail.ru)

**Tsend Erdenetuya:** Lecturer of Mongolian University of Education.

e-mail: [ts-egi@mail.ru](mailto:ts-egi@mail.ru)



**ПОСВЯЩЕНИЕ  
ПАМЯТИ ПОЭТА  
КУРБАНАЗАРА ЭЗИЗОВА**



## «ДВЕ КАПЛИ ЖИЗНИ, ДВЕ СУДЬБЫ...»

*Шакулыев А.*

**Аннотация:** Стремление к совершенству объединяет людей в лучших чувствах. Конечная цель развития общества — чистота души человека, которая иногда дается некоторым свыше как дар. Именно этим даром обладал и Курбанназар Эзизов, что и сближает его не только с неизвестным Сергеем но и со всеми кто любит его творчество. Поэт, как и герой, всё своё сердце и душу отдаёт другим. Творчество поэта, как и жизнь героя, невозможно без людей, без своего народа.

**Ключевые слова:** Курбанназар Эзизов, поэт, поэзия, фото, Сергей, журнал, газета. творчество, вдохновение.

## «TWO FLOODS OF LIFE, TWO FATES...»

*Shakulyev A.*

**Abstract:** Striving for excellence unites people in their best feelings. The ultimate goal of the development of society is purity of the human soul, which is sometimes given to some from above as a gift. It was this gift that Gurbannazar Ezizov also possessed, which brings him closer not only to the unknown Sergei but also to all those who love his creativity. A poet as a hero gives all his heart and soul to others. The poet's work as well as the life of a hero is impossible without people, without his people.

**Key words:** Gurbannazar, Ezizov, poet, poetry, photo, Sergei, magazine, newspaper, creativity, inspiration.

Бывают такие произведения — их удивительное повествование ничуть тебя не утомляет. Их можно читать и перечитывать — каждый раз с упоением, открывая все новые грани творческого вдохновения и жизненной правды. К их числу, вне всякого сомнения, следует отнести бессмертные поэтические творения таких выдающихся мастеров художественного слова, как великий Фраги и наш современник — Курбанназар Эзизов.

Человеческая духовность вторит истине: музыка — это зов гармонии. Бывают такие музыкальные произведения, в которых от первых аккордов этот древний мир раскрывает перед тобой свои самые потаенные секреты, и ты принимаешь как

данное: мир — это гармония чистейших звуков, не приемлющих фальши, наносного. Вот почему мы надолго умолкаем, вслушиваясь в чудесную мелодию «Humarala» Мыллы Тачмурадова, «Bu jennetdir» («Я рай обрел нерукотворный») Ягмыра Нургельдыева или прекрасные симфонические опусы Нуры Халмамедова.

Мир музыки, и творчества вообще, далек от суеты. Старейшины рассказывают: с давних пор искусные мастера для изготовления сладкозвучного дутара выбирали самое могучее, вековое тутовое дерево, пережившее не одну бурю и ураганы, повидавшее на своем веку и морозы, и проливные грозы, огрубевшее и покрывшееся, словно глубокими морщинами, толстой корой, как исстрадавшийся от невзгод человек. Дерево аккуратно спиливали — и тут же сбрасывали в глубокий, прозрачный колодец, в котором отражается бездонное небо. Спустя годы древесины, пропитанную чистейшей колодезной водой, вынимали, сушили, а затем, препарировав его, словно искусные врачи, по миллиметру извлекали из толстого бревна необыкновенно изящный, грациозный инструмент. Говорят, именно здесь кроется секрет чарующих звуков дутара — его тонкие, туго натянутые, словно тетива, струны доносят до потаенных уголков человеческой души нескончаемую песнь жизни...

*...Изревав ствол могучий, вековой,  
В колодец бросили — до звездной глубины!  
В нем сорок лет, внимая музыке живой, —  
Дышал он, соль земли впитав в себя святую.*

*Затем ствол извлекли, чтоб музу извять,  
Скребок — предав его неисчислимым мукам.  
И чары звуков без того нам не понять —  
Ведь то звучит дутар — он песнь поет живую!*

Настоящим эликсиром в народе считают также жир пеликана. Древние врачи владели секретами изготовления из него целительных мазей и субстрактов. Для этого нежную, мягкую субстанцию извлекали и заворачивали в аккуратно

снятую шкурку птицы и откладывали впрок. Спустя годы жир превращался в настоящую панацею, втирание которой избавляет от изнуряющих болей и хвори.

Именно такой исцеляющей силой обладает поэзия Курбанназара Эзизова — поэта, ушедшего от нас безвременно, в одночасье — и обессмертившего собственное имя в благодарной памяти потомков. Она полна высшей гармонии, как музыка дутара, — и целительна, как бальзам на душу. Время неумолимо, никому еще не удавалось стреножить его скоротечный бег. Однако не стареют настоящие стихи — как жемчужины на дне холодного океана, они мерцают в бездонной, синей мгле, отражая игрой граней проблески душевной теплоты. Они чисты и прозрачны, как капли утренней росы, обвалакивающей тебя прохладой чистоты и душевной тишины.

Творческий почерк и художественное наследие каждой создающей личности, будь то музыка, поэзия или проза, уникальны, и достойны скрупулезного изучения. Каждая деталь его жизни с течением времени становится негласным свидетелем событий, порой чрезвычайно драматичных. Все в этом мире имеет свое начало, свой конец и, вне всякого сомнения, свое предназначенье.

Поклонникам творчества выдающегося туркменского поэта будет интересно узнать историю одной старинной фотографии, послужившей написанию пронзительного стихотворения. Прошло уже полвека, а чарующая сила этих строк нисколько не иссякла.

Мы хотели бы поделиться с нашими читателями этой удивительной историей.

\* \* \*

Однажды, вернувшись с работы, я по обыкновению взял в руки томик стихов Махтумкули, потом прочитал несколько страниц поэтического сборника «Menzil» («Версты») Керима Гурбаннепесова, а затем, словно по наитию, взял в руки книгу «Türkmen sährasy» («Родные просторы») Курбанназара Эзизова. Неспешно перелистывая её, сам не знаю почему, я остановился на 238-й странице.

Здесь было размещено стихотворение «Разговор с Сергеем». Под аккуратными столбцами приводились слова автора: «Недавно я получил письмо из города Балахна Горьковской области. В нем сообщалось: «В одном из недавних выпусков журнала «Советское фото» увидела ваш портрет и буквально поразила вашему сходству с самым дорогим и близким мне человеком — Сережей... Сейчас его нет с нами... Спасая маленькую девочку, он погиб под колесами поезда.

Нина Постникова».

Этот крик отчаяния, по-видимому, глубоко тронул отзывчивую душу поэта, которая отозвалась пронзительным стихотворением.

Прочитав отрывок из письма далекой незнакомки, он написал звучащее с ними в унисон стихотворение «Разговор с Сергеем»:

*Уж сколько дней, как миражи судьбы,  
Твой зыбкий лик преследует меня.  
Мне совершенства не достичь вовек —  
И всё ж к нему стремится человек!* [2, с. 238].

Мне захотелось увидеть ту фотографию в журнале, узнать побольше об этой драматической истории. Поиски привели меня в хранилище фондов Государственной библиотеки Государственного культурного центра Туркменистана. По письменному требованию мне выдали аккуратную подшивку журнала «Советское фото» за 1965–1975 годы — и я с головой ушел в изучение пожелтевших от времени страниц.

Оказалось, журнал «Советское фото» издавался ежемесячно, объемом в 50 страниц. В нем помещались работы лучших фотографов, а также статьи различной тематики.

И вот удача! На 32-й странице очередного номера журнала за 1966 год я отыскал-таки фотопортрет любимого поэта. Под ним стояла краткая подпись: «Аликбер Гусейнов. Молодой поэт Курбанназар Эзизов» [1, с. 32]. Вероятно, именно этот портрет увидела в журнале далекая незнакомка Нина Постникова — и написала туркменскому поэту.

Но где и как было сделано фото? Сколько лет тогда было поэту, какими чувствами и переживаниями дышала его творческая натура? Что заставило работников журнала выбрать из тысяч работ именно эту фотографию?

Эти и другие вопросы тысячами роились в эту минуту в моей голове. И я нашел простой и самый логичный путь — я решил обратиться к фотокорреспонденту Аликберу Гусейнову и рассказать обо всем.

Маститый фотограф поведал мне удивительную историю. Фотография была сделана тёплым, ярким весенним днём 1966 года. В ту пору Аликбер-ага, Курбанназар Эзизов, а также другие талантливые туркменские поэты — тогда еще молодые, подающие надежды — Италмаз Нурыев, Ягмыр Пиргульев, Нуры Байрамов работали в редакции главной литературной газеты Туркменистана — «Edebiyat we sungat» («Литература и искусство»). Редакция размещалась в здании неподалеку от учебных корпусов Туркменского государственного университета имени Махтумкули. Главным редактором был писатель Ташли Гурбанов. Газета поддерживала тесные контакты с другими литературными изданиями союзных республик.

В один из дней Курбанназар пришел в редакцию особенно нарядным, с красиво уложенной прической. Профессиональное чутье фотографа сработало мгновенно — Аликбер-ага уговорил молодого поэта сделать несколько снимков. На одном из кадров отпечатался точеный профиль и взгляд, устремленный вдаль — сквозь



годы и расстояния. Именно этот портрет отобрал фотограф и отложил в свою рабочую папку.

Однажды в рамках такого плодотворного сотрудничества работники журнала «Советское фото» обратились к своим коллегам из газеты «Edebiyat we sungat» с просьбой посодействовать в написании специального репортажа, посвященного Туркменистану. В числе прочего они попросили Аликбер-ага поделиться своими лучшими фотоработами. Маститый фотограф предоставил на выбор сотни снимков, в числе которых оказался и тот самый портрет Курбанназара Эзизова. Работа настолько понравилась притязательным коллегам из центрального издания, что один из них — Станислав Коротников даже не удержался от лестной для каждого художника реплики, воскликнув: «Вот именно такие фотографии нам и нужны». Портрет молодого поэта в числе наиболее удачных оказался в папке отобранных фоторабот.

Снимок был напечатан спустя несколько месяцев после описываемых событий, в ноябрьском номере журнала «Советское фото». Через несколько дней после этого Аликбер-ага получил письмо из далекого российского города Балахны. Оно было отправлено Ниной Постниковой.

Вкратце в письме значилось: «...Я уехала в Саратов повидать близких. И вдруг мне сообщают: «Ваш молодой человек погиб под колесами поезда, спасая маленькую девочку...» Эти слова буквально перевернули всю мою судьбу. Жизнь для меня остановилась. Я купила обратный билет и спешно вернулась, однако Сережи нигде не было. И тут подружки показывают мне ваше фото в журнале и говорят: «Сережа теперь живет в Туркменистане, вот, посмотри...» А это портрет моего Сережи...»

Скрепя сердце, Аликбер-ага ответил на полное негомого отчаяния письмо. Он объяснил, что человек на фото — это туркменский поэт Курбанназар Эзизов, подчеркнув, что внешне они действительно похожи, как две капли воды. Спустя некоторое время Нина Постникова написала об этой истории самому поэту. По-видимому, письмо вдохновило Курбанназара



Эзизова написать одно из наиболее любимых читателями стихотворений «Разговор с Сергеем...».

Такова краткая история рождения еще одного поэтического шедевра. Даже спустя годы стихотворение «Разговор с Сергеем...» дышит живыми чувствами, чутко отзывается на каждое биение человеческого сердца, дарует робкую надежду. Вероятно, причиной тому тот мимолетный снимок, которому была уготована столь удивительная судьба. Одно несомненно: именно в этом чудодейственная сила творчества — оно озаряет человеческую душу, вечно ищущую и обретающую, жизнеутверждающую, теплящуюся светом добра.

### Литература

1. «Советское фото». — М., 1966. — С. 32.
2. Эзизов Г. «Türkmen sährasy» («Родные просторы») — Ашгабат: «Туркменистан», 1977. — С. 238.

**Атамурад Шакулыев** — редактор отдела журнала «Строительство и архитектура Туркменистана»

E-mail: a.shagulyew@gmail.com

**Atamyrad Shakulyev** — subeditor of magazine «Construction and Architecture of Turkmenistan»

E-mail: a.shagulyew@gmail.com

## ЮРИЙ РЯБИНИН И КУРБАННАЗАР ЭЗИЗОВ

*Аборский А.*

**Аннотация:** Ничто так ярко и живо не раскрывает подлинный облик человека, а поэта в особенности, как воспоминания друзей. Обрывки слов и фраз, отдельные события и незначительные, на первый взгляд, детали складываются в удивительно гармоничную, правдивую картину жизни замечательного человека и талантливого поэта. Таким помнят Курбанназара Эзизова самые близкие люди — те, кто жил рядом с ним, творил, дышал одним творческим воздухом, мечтал об искренности и высокой ответственности в художественном творчестве.

**Ключевые слова:** поэт, классика, литература, знания, театр, драматургия, рукопись, мелодия.

## YURY RYABININ AND KURBANNAZAR EZIZOV

*Aborskiy A.*

**Annotation:** Nothing so vividly and lively reveals the true face of a man, and the poet — in particular, as memories of friends. Scraps of words and phrases, individual events and insignificant, at first glance, details form a surprisingly harmonious, truthful picture of the life of a remarkable man and a talented poet. This is how Gurbannazar Ezizow is remembered by the closest people — those who lived near him, created, and breathed one creative air, dreamed of sincerity and high responsibility in artistic creativity. The article is called «The Soul of a Brother». That says it all.

**Key words:** poet, classics, literature, knowledge, theatre, dramaturgy, manuscript, melody.

Они были красивые мужественные люди и оба настоящие, божьей милостью, поэты, друзья и товарищи. Смерть настигла их вместе, случайная, нелепая, трагическая смерть. В книгах, трудах своих им жить долго — здесь уже каждому в отдельности, в меру дарований и творческого вклада, какой успел каждый из них внести в нашу многонациональную поэзию. А мы, близко знавшие Юрия Рябинина и Курбанназара Эзизова, чаще вспоминаем их вместе — я даже не могу вспомнить одного, чтобы не подумать тотчас о другом. В их нераздельности есть нечто от общего закона нашей жизни. Улав-

ливаешь дух времени, обычаи, существующие в нашей среде. Единство целей, родство братских советских литератур. Добрые традиции! Они держатся не на словах, не на широко-вещательных суждениях, а на живом деле, на бескорыстном служении идеалу и, как в данном случае, на честной безоглядной приязни, дружбе, вдохновленной страстью к поэзии.

В своих заметках я хочу коснуться не столько творчества друзей-поэтов, сколько их личных человеческих качеств и черт характера.

С Курбанназаром меня свел Юрий Рябинин. Это относится к лету 1966 года, когда мы с ним начали сотрудничать в журнале «Ашхабад». Он и раньше был тесно связан со многими молодыми туркменскими литераторами, причем с поэтами, мне неизвестными, на русском языке почти не публиковавшимися. По его почину на страницах «Ашхабада» стали появляться имена Аннаберды Агабаева, Италмаза Нурыева, Нуры Байрамова, Халила Кулиева и уже тогда трогательно опекаемого Рябининым Эзизова. Так мы познакомились с Курбанназаром. Сначала в редакции, в спорах о рукописи, позднее же он как-то естественно влился в наш дружеский круг.

Рябинин и Эзизов живут в разных концах города и служат в разных учреждениях. Не забудем еще и разницу в возрасте: русский поэт старше туркменского на десять лет. Разница немалая, но мы вспомнили о ней, лишь когда их не стало, а раньше никто ее не замечал.

Курбанназар в последние годы в Союзе писателей возглавлял молодежную секцию; Юрий Иванович сотрудничал в «Туркменской искре», в отделе литературы и искусства. У каждого свои заботы, обязанности, у каждого своя семья. Но любопытно: где бы ни находился один из них, скажем, в данную минуту, другой непременно знал о нем.

Спросите у Курбанназара:

— Где Юра?

Он ответит примерно так:

— Юра пошел в Министерство культуры, оттуда зайдет в ЦК комсомола и через полтора часа будет у себя в редакции.

Вы можете быть уверены: информация абсолютно соответствует действительности. В равной мере совершенно в том же духе и с такой же точностью Рябинин мог вас информировать об Эзизове. Это, разумеется, частность, чисто бытовая деталь, не относящаяся прямо к творческой практике друзей-поэтов или к их убеждениям, но — согласимся — деталь весьма характерная. Ведь даже среди близких такое встречается не часто.

Я думаю сейчас об этой его культурной основательности, и невольно приходит мысль соотнести ее с такой же жадностью к знаниям Эзизова. Весьма начитанный и крепко «подкованный» по части русской и мировой классической, а также современной поэзии, Курбанназар наверняка в известной мере обязан был этим повседневному общению с Рябининым. Они помогали друг другу и великолепно друг друга дополняли. Отдавая должное широте культурного кругозора Эзизова, я невольно вспоминаю совместное с ним пребывание в Фирюзе.

Но тут придется отвлечься на драматургию, потому что речь пойдет о единственной пьесе Эзизова — «Поэма поколений». Это одна из самых посещаемых и наиболее любимых молодому зрителю пьес. Работники же театра могут рассказать вам, как она создавалась: очень непросто, «со скрипом». Курбанназар с его огненными фантазиями и размахом дерзнул внести нечто новое, свежее в национальную драматургию. Решил встряхнуть эстетику туркменской драматургии, смести с театральных подмостков пыль условности и штампа, заговорить наконец с молодым зрителем о его бытии и чувствах на его языке. Задача нелегкая. Притом надо учесть и то, что драматическим опытом Эзизов не владел ни малейшим. Пробует, набрасывает разрозненные сцены, куски. Драматическая поэма в стихах, понятно. Стихи удаются. Но стихи пока сами по себе. Фрагменты порой получаются недурно, а уверенности в том, что поэма зазвучит в целом, дойдет до сердца зрителя, Эзизов не испытывает,

Тянулись недели, месяцы, показать специалистам свой труд он не осмеливался, готов был успокоиться на мысли: пусть пьеса останется в виде задела, эксперимента. А однаж-

ды проговорился в узком кругу, слух дошел до людей, заинтересованных в драматургии, — руководителей только что возродившегося у нас молодежного театра. Попросили показать им наброски, показать рукопись, пусть и незавершенную. Поэт заупрямился, уверял, что он отнюдь не собирается стать драматургом и всякие там сценки, диалоги, подмалевки принимать всерьез не следует. Спустя еще месяц на досуге он опять вернулся к рукописи, привел все в относительный порядок и, пригласив к себе домой близких друзей, прочитал им «Поэму поколений».

Среди присутствующих на сей раз оказались критики и кто-то из режиссеров. Перед чтением поэт предупредил: вещь незаконченная, по его мнению, далеко не совершенная и он, автор, ни на что не претендует. Просит высказать самые строгие суждения. Вопреки ожиданиям и предупреждениям, присутствующим вещь понравилась. Театр забрал у автора пьесу, на следующий день заключил с ним договор и теперь вплотную занялся «Поэмой поколений». Репетиции при участии автора шли весной и летом 1975 года, а осенью, в сентябре, еще до премьеры, поэта не стало. Успеха пьесы Курбанназар не увидел.

Сопоставляя факты биографии поэта последних лет, заметим, что его обращение к драматургии и театру не было случайным. Именно в тот период он был одержим идеей создать поэтическое либретто оперы на основе старинного эпоса «Героглы». Об этой одержимости мне известно кое-что из первых рук. И тут была уйма оговорок: «Не мой жанр», «Уверенности особой нет», «Попытка не пытка» и т.д.

Он, правда, обожал народную туркменскую музыку. Был убежден в том, что для полного выявления и сохранения ее на века одного дутара мало. Одним только ладовым одноголосым пением бахши не обойдешься. Так почему бы не воспользоваться хором, арией, дуэтом, всеми богатствами современных форм оркестровой и певческой культуры? Без них, без постоянного движения вперед, размышлял Эзизов, мы обречены топтаться на месте безнадежно. Значит, необходимо создать монументальную оперу-драму, насыщенную целиком

национальными мелодиями. Для такой музыкальной драмы, считал он, нет лучшего сюжета, чем «Героглы» ... Что ж, выбор смелый, с размахом.

В тихом для Фирюзы месяце сентябре, ровно за год до трагического конца, Курбанназар трудился в одиночестве в просторном литфондовском саду. В те дни я встретил его в городе, куда он приехал повидаться с семьей. В Фирюзе скучновато, сказал он, зато пишется великолепно. И он настойчиво звал меня приехать туда, хоть на недельку — составить ему компанию в нерабочие часы.

— При желании нетрудно ведь совместить это с любимыми планами, если таковые у вас существуют. Решайте, яшули, живо, и сегодня же, после шести, я заезжаю за вами. Не пожалееете... Так решено? — не отступал он и не давал мне ни секунды передышки.

Предложение заманчивое, ничего не скажешь, а у меня на шее, как на грех, висит срочный заказ, я обещал очерки в газету о недавней поездке по каналу, так что тихое место Фирюза наилучшим образом соответствовало моим планам.

Неделю живем на пустынной даче вдвоём. Живём в разных комнатах и даже на разных верандах. С первого дня установлены строгие правила: до трёх часов не общаться — пишем. И там-то, естественно, я увидел Эзизова в работе.

Он умел трудиться самозабвенно, на редкость продуктивно, да и находился Курбанназар в расцвете сил. Вставал рано. Чай или кофе варил тут же, в своей комнате, и погружался с головой в рукопись. Большие квадратные листы бумаги разложены по столу. Под руками начатое стихотворение, а на углу стола, на подоконнике, частенько и на полу еще листы, исчерканные записями, строчками, фрагментами стихов. На нем полинявшие джинсы, он босой и до пояса голый. Иногда Курбанназар рывком вскакивает с табуретки, и (если случайно проходишь мимо) видишь через широкое окно, как он принимается быстро ходить по комнате из угла в угол. Вслух читает, громко декламирует то ли чужие, то ли собственные, рождающиеся в эту минуту строчки. Снова садится к столу, торопливо пишет, не отрываясь, не поднимая головы.

Он не выдерживает до трех и несколько раньше появляется на садовой дорожке за кустами. Молча вышагивает в десяти метрах от моего окна, ко мне не заходит. Сквозь тронутую желтизной листву время от времени мелькает его цветная рубаха, иногда слышно негромкое покашливание. Условия поэт не нарушает, но дает знать, что он свободен. Я упорно не замечаю его, наоборот, ухожу от окна в глубь комнаты, жду, как пойдет дальше. Теперь он появляется то рядом с моим крыльцом, то вплотную подходит к окну, кашляет громче.

— Трёх часов, кажется, еще нет, Курбанназар? — спрашиваю.

— Ну что вы мучаете человека? — восклицает он, театрально разводя руками, и мигом, словно на крыльях, взлетает на крыльцо. — Ве-салам! Что вы хотите! Норму я выполнил, устал как собака, живот подводит... Да и вы устали, проголодались, не притворяйтесь. Обедать уже скоро, — гремит он на весь сад.

Обед позднее, и это для него не столь важный вопрос.

Когда он не погружен в мир своих образов и замыслов, он просто-напросто не переносит одиночества. Ему не терпится прочесть мне законченное сегодня стихотворение, а еще рассказать о некой сюжетной вещице, из которой могла бы получиться баллада.

— Вот ее начало, пока — грубоватый черновик, около сорока строк. Читать будем? — спрашивает он, извлекая не из кармана, а почему-то из-за пазухи и развертывая лист бумаги, испещренный записями вдоль и поперек.

Битый час, забыв об усталости и голоде, он переводит текст, притом так, как только авторы могут переводить свои стихи. Толкует строфу за строфой, указывает на параллельные возможные варианты незавершенной баллады.

— До обеда пройтись бы нам по ущелью, а уж вечером от нечего делать потолкуем о «Героглы»? Согласны? — предлагает Курбанназар, пряча за пазуху начало баллады. Я не против того, чтоб побродить по улицам, мы выходим, но уже за воротами дачи я пытаюсь отказать от его предложения по-дискутировать на театральные темы.

— Тебя волнует либретто оперы, так? — говорю ему. — Но я не специалист, совсем не разбираюсь в тонкостях оперной драматургии. Тебе сие известно.

— Ладно, ладно... Не спорю. Но вы любите музыку? Слушали много оперных спектаклей?

— Как всякий дилетант, культурный обыватель, что называется, и не больше. «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Фауст», «Аида», «Риголетто», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Борис Годунов», «Хованщина», «Евгений Онегин»... Звенящие обоймы знаменитых опер наполняют голову. Разрозненные отрывки мелодий, иногда перекликающихся в самых неожиданных сочетаниях. Отдельное звучание голосов Обуховой, Карузо, Тита Руффо, Шаляпина, Поля Робсона, Козловского... Неповторимые хоры, особенно чарующий смешанный хор Большого театра. Речитативы, само собой, зачастую с неуклюжими стихоподобными строчками... Каша с кишмишом...

— Прелестно! Ведь каша с кишмишом — не худший сорт плова, но это так, к слову, а к вашим «обоймам», к русскому «Граду Китежу» и «Князю Игорю» добавим вагнеровское «Кольцо Нибелунгов», моцартовских «Дон Жуана» и «Волшебную флейту», несколько тактов Шостаковича, а тем временем сотворим не совсем уж неуклюжие самодельные строчки собственного либретто, — горячася, развивает Курбанназар свою тему. Да, он явно с азартом продолжает этот ни к чему не обязывающий нас перечень классических опер: «Летучая мышь», «Баядерка», «Корневильские колокола», «Свадьба в Малиновке»... — продолжаю я.

— Вот-вот! — подхватывает он, мысленно переворачивая все на свой лад, не желая уступать и еще больше воодушевляясь.

— Что «вот-вот»?

— Мы идем по верному пути и уже слегка приближаемся к предмету, который меня, собственно, и волнует.

— Ни в коем случае!.. Это вывески, афиши для широкой публики, а где-то за ними клопочет музыка, и уже вплотную рядом с нею, под нею — тексты, оперные сценарии. Каждая



московская, одесская, тбилисская и ленинградская студентка, я уверен, разбирается в таких вещах не хуже нас с тобой и не меньше, а может, и больше нас любит музыку.

— Да, мы ленивы и нелюбопытны, — вполголоса, чуть слышно, явно разочарованный, произносит он пушкинские слова из «Путешествия в Арзрум». Он почти уже соглашается со мной, идет вдоль каменного арыка и некоторое время молчит.

— У одной моей знакомой есть любопытная книжка, недавно вышедшая в Музгизе, — вспомнил я, намереваясь утешить и хоть немного отвлечь его от невеселых мыслей.

— О музыке? — спрашивает он без особого энтузиазма.

— Её название — «Сто оперных либретто». Тебе не попаладась? По такой шпаргалочке приятно кое-что восстановить из слышанного?

— О, сто сюжетов подряд?.. Занятно! Нельзя ли у вашей знакомой заполучить книжку для меня, на время... и поскорей? — нетерпеливо вопрошает Курбанназар. — И сегодня вечером на бильярде мы не будем играть. Я заварю кофе у себя на веранде, и потолкуем все-таки о драматической основе «Героглы». У меня ведь уже намечены там линии, расставлены хоры, два дуэта. У меня идеи по главным героям, но я мучаюсь с проклятым сквозным действием... В музыке, конечно, вся соль, ее обещает писать прекрасный композитор Нуры Халмамедов. Вы его знаете.

С Нуры у меня надежный контакт. Сюжет прощупывается увлекательный, мы оба с ним загорелись, но он требует сквозной драматургии, доходчивых стихов — в речитативах, ариях. Само собою, мы обязаны сохранить дух и все реалии «Героглы». Какой грандиозный и любимый народом эпос!

Дача наша в верхней части ущелья, и мы медленно бредем вниз по узкой бесконечной фирюзинской улице. Курбанназар заговаривает о друзьях: интересно, чем заняты они сейчас, в данную минуту?

— Ну, Агабай, например, угадajte, чем занят?

— Он где-то в Удмуртии, насколько мне известно? Всесоюзная бригада писателей, Дни литературы?

— Точнее, он в Коми АССР, в составе бригады, — поправляет меня Курбанназар. — Заволжье, дивные сентябрьские леса Российского Севера. Поэты из всех республик читают свои произведения в многолюдной аудитории на лесной поляне. Красиво! Завидно... Но это — вечером, а сейчас Агабай у себя в номере, в Сыктывкаре, бранится на чем свет стоит, ворчит на меня: «Ах, такой-сякой Курбанназар».

— Но тебя ведь нет рядом с ним в Сыктывкаре... Ты здесь, в Фирузе! — недоумеваю я.

— Вот за то и бранит, что меня нет рядом, не с кем ему о традициях и новаторстве поспорить, душу отвести. Тоскует по нашим баталиям. Он умница, всегда имеет свое мнение, а спорит!.. Ах, как он спорит! Мне жаль его в эту минуту, поверьте!.. Душу не на ком человеку отвести.— Курбанназар принимается вдруг громко хохотать. На нас оглядываются случайные прохожие, поздние курортники с Урала и из Сибири, он ни на кого не обращает внимания.— А мэтр Рябинин, чем он, по-вашему, занят у себя там, в «Туркменской искре»?

— Скорей всего, правит авторскую статью о ковровом искусстве, о живописи, готовит в набор, переписывает на машинке. Статья рыхлая, но срочная — там же ничего нет не срочного, — и он вкладывает в нее свою душу.

— Свою душу, свои слова, свой здравый смысл! — с жаром добавляет Курбанназар. — Там же целые чучалы сырья, полуфабрикатов натащат тебе, а начальство твердит с утра до вечера: «Срочно, срочно» — и: «О качестве публикаций не забывайте».

Он еще и стихи молодых шлифует... Любимое его занятие.

— Он с утра их отшлифовал, на машинке перепечатал на свежую голову, а потом зашел к заместителю редактора. Вытянулся по стойке «смирно» и краснеет за чужие стихи,— Курбанназар бегло перечисляет чуть ли не десяток имен туркменских и русских стихотворцев, оба мы отлично знаем их, тех самых, кто чаще других посещает редакции и чьи стихи «пробивает» у начальства Рябинин.

Мы сворачиваем с тенистой улочки влево, в парк. Приближаемся к гремящему потоку, но воды сквозь заросли пока не видно. Курбанназар произносит задумчиво:

— Слышу ее шум и звон, и как будто кто-то некую сокровенную тайну нашептывает мне. И очень странно: в каком обратном порядке на берегу Фирюзинки меня тянет повторять строчки из «Сказки о царе Салтане»: «А как речь-то говорит, словно реченька журчит».

— Вы чувствуете, места переменялись. У меня порядок обратный: речка вызывает воспоминание о девушке, и навеяно оно этим звоном и теми стихами, — зачем-то делает скрупулезное уточнение Эзизов. И он еще раз повторяет двустипшие, явно любуясь аллитерацией «речь-то говорит» и «реченька журчит».

Несколько позднее тех фирюзинских встреч, но той же осенью мы сидим у него в доме. Расположились на добротных текинских кошмах и пьем чай, заваренный им самим. Вокруг хозяина по полу в беспорядке накинаны книги, книги теснятся по стенам, в массивном шкафу. В комнате с темно-малиновыми занавесками груды книг создают обстановку сосредоточенности и рабочей уединенности.

Он заводит разговор о технике стихосложения, и я про себя отмечаю, что техника, поиск формы — постоянный предмет его забот. Сейчас тем паче: перед ним встают коварные барьеры подгонки строк под расчлененные такты мелодии, какая родится у композитора. Спрашиваю: пугает ли его такая «подгонка», но, к моему удивлению, Курбанназар вовсе не выражает опасений.

— Я отчасти уже переболел этой болезнью, то есть, хочу сказать, тренирован до некоторой степени, — спокойно поясняет он свою мысль. — Вам попался мой венок сонетов? Боже мой... это каторга! Вот уж где помучился, не семь, а семьдесят потов с себя согнал. Но в итоге очень полезная штука оказалась. Только выматывает, — верьте, чистая каторга. Кто их придумал, эти «веночки», какие петрарки, брюсовы, волошины, антокольские, дудины? Зато уж тренировка, школа шахирам — лучше и не надо.

Полгода назад я читал его сонеты. Лежал дома больной, Рябинин принес мне книжку Курбанназара «Два дерева», изданную в переводе Владимира Цыбина в Москве. Юра, соб-

ственно, и читал тогда мне вслух, толковал попутно про разные тонкости и формальные изыски. Он явно гордился своим другом: не забывайте, дескать, первый из туркменских шахиров посягнул на столь сложную постройку.

Вот и сейчас передо мной сборник «Два дерева». Светло-оранжевая обложка, и на ней московский художник изобразил венок, лирическую виньетку, полный круг из цветов и звезд, а под ним тонконогая бегущая газель с высоко поднятой головой. Этот своеобразный букет и открывает книгу сонетов.

Удался Курбанназару венок сонетов, ничего не скажешь, так и хочется привести здесь хоть один, ну, допустим, второй, из пятнадцати сонетов. Предыдущий там заканчивается строчкой «На душу мою падают года», а следующий целиком и начало третьего выглядят так:

*На душу мою падают года.  
Увявшие давно воспоминанья.  
Пусть позабыт любимый навсегда —  
Ты слушай намяти своей сказанья.*

*Возлюбленную встретив, понял я  
Что может петь душа сама собою.  
Что возвышает чистота твоя —  
Ее считаю я своей судьбою.*

*И стал я жить не горестно, не грустно,  
Лишь о тебе расспрашивал у всех.  
Как сквозь огонь и воду, это чувство  
Пронес я сквозь несчастья и успех.*

*Дни наши, как дорога, пролегают —  
Дороги всех влюбленных собирают.*

*Дороги всех влюбленных собирают.  
Вокзал. Война. Окрашен кровью снег.  
Смертельные мгновенья нас терзают —  
Я ж почему-то жив одни из всех.*

Да, ныне его сильно занимает форма, но разве формой исчерпываются все секреты поэзии? Ничуть не бывало!

На Востоке и в прошлом блистательных мастеров хоть отбавляй, развивает свою точку зрения Курбанназар. Уметь виртуозно владеть строкою обязательно, но довольствоваться этим нельзя. Мир видеть шире и «осваивать» предмет поэзии надо смелей.

Вопрос приобщения молодого человека к сокровищнице мировой культуры с юношеских лет стоит у Эзизова на первом плане. Достаточно вспомнить о статье, написанной им в двадцатичетырехлетнем возрасте и опубликованной в журнале «Ашхабад». Статья называлась «Требовательность» и была адресована молодой интеллигенции. Он признавал там, что «мы очень многим обязаны нашим замечательным поэтам старших поколений». Но далее: «...нельзя забывать, что туркменская интеллигенция никогда еще не имела такого неограниченного доступа к сокровищам мировой культуры, как сейчас. И непростительный грех нам небрежно пользоваться этими сокровищами. Но, если честно признаться, я не так уж часто вижу у моих ровесников томики Пушкина и Гете, Тютчева и Шиллера, Блока и Лорки... Я теперь твердо уверен, что в наше время без знакомства с шедеврами мировой литературы невозможно претендовать на серьезное читательское внимание».

Курбанназар Эзизов. Высочайшая требовательность к себе, высокое служение поэзии, редкая способность радоваться творческой удаче товарища...

Поколения меняются, традиции живы.

В начале тридцатых годов Веселков с Ташназаровым много дискутировали о Маяковском, о Демьяне Бедном, о стихах Кёрмоллы и Молланепеса, о поэзии Бурунова и Аламышева.

В сороковых и начале пятидесятых нас с Халдурды волновало творчество Леонида Леонова, Владимира Луговского, Александра Твардовского, поэзия Кара Сейтлиева, Амана Кекилова, Тоушан Эсеновой, проза Агахана Дурдыева, Сарыханова, Курбандурды Курбансахатова.

В шестидесятых и семидесятых Рябинин с Эзизовым ведут споры о творчестве Василия Шукшина, Чингиза Айтматова, Виктора Астафьева и Александра Вампилова, Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского. Они чутко и заинтересованно воспринимают новинки, вышедшие из-под пера своих сверстников: Италмаза Нуриева, Халила Кулиева, Атамурада Атабаева.

Творческое развитие Эзизова идет стремительно своими путями. Не только книги, но и в не меньшей степени среда, родители и наставники принимают в нем участие. Беседы в детстве и ранней юности с отцом, мастером-ювелиром. С ним у сына не только кровная связь, но и особенная, какая-то исключительная приязнь. Отец для сына — близкий «доверительный» собеседник и советчик, поэт не раз говорил нам о том. С постоянными спутниками сына папаша Эзиз-ага обычно делил досуг, точно с членами своей семьи. У Курбанназара есть об отце стихи. Среди литературных учителей, крестных отцов, взявших некогда новорожденного стихотворца из пеленок и выведивших его в мир большой литературы, главная роль на протяжении всего периода его становления принадлежит Кериму Курбаннепесову.

Для окружающих не секрет: Эзизов был предметом гордости Керима Курбаннепесова. Переписка молодого поэта со своим опекуном в годы службы Курбанназара Эзизова в рядах Советской Армии выходит из ряда обычного обмена вестями.

Послания воина-танкиста Эзизова из далекого гарнизона в Ашхабад исключительно интересны. Они содержат подробные суждения о различных гранях туркменской литературы, о жгучих проблемах молодой туркменской поэзии, о ее застрашном дне.

Эзизов внес весомую долю в национальную поэзию за тот недолгий срок, какой даровала ему судьба. В музыке его стихов навсегда сохранилось лицо подлинного поэта. Он всегда акцентировал внимание именно на «лице», противопоставляя его «маске». Прислушайтесь, вот он произносит как заклинание: «Пусть будет не маска у вас, а лицо, пускай ваши руки сплетутся в кольцо». И в том же стихотворении, озагла-

ленном в русском переводе «Пожелание»: «Пускай вас увозят к друзьям поезда. Пусть ливень качает всю ночь провода».

Его творчество, с первых юношеских шагов исполненное серьёзных раздумий о времени и о себе, включает отклик на многие беды и трагедии мира. Но в основе своей оно жизнеутверждающе, дышит здоровьем, зовёт к добру, труду и чести. Когда читаешь Эзизова подряд, одно произведение за другим, складывается цельный образ автора, зовущего нас к свету, к состраданию, хотя снова и снова он предупреждает вас: «Уметь любить людей — трудней всего, любить людей — искусство из искусств».

Недолгая жизнь Эзизова включает еще и его работу в качестве тракториста. В колхозе «Социализм» Ашхабадского района, пахотные земли которого располагаются преимущественно на целинном массиве Гяурса, что за каналом, он сел на трактор на целых полтора года, будучи уже известным поэтом и имея за плечами изрядный творческий опыт. Никому не хотел объяснять, почему круто меняет профессию. Отшучивался, когда спрашивали об этом. В его стихах, написанных еще до этой сельской страды, и в поздних, рожденных в ту пору, мы найдем, пожалуй, более точный ответ, освещающий те «деревенские» ступени в биографии Эзизова.

Меняя письменный стол редакции республиканской газеты на трактор, он думает о долге. Мечтает, словно о награде, о том, как земляки, жители родного села, скажут ему:

— *Надежное нашёл ты ремесло  
И не забыл о нас и о земле!..*

Нет, он не навсегда покинул город. Вернулся. Он ходит в любимцах у молодой читающей публики. На вечерах девушки и парни принимают Курбанназара за «своего» барда, выразителя их дум и чувств. Произведения его находят признание и за пределами Туркмении. Переводят их на многие языки народов СССР. В Ашхабад специально приезжала талантливая эстонская поэтесса, готовившая перевод его стихов, и вскоре в Таллине появилась отдельная книжка

Курбанназара на эстонском языке. Журнал «Советская литература», выходивший на иностранных языках, дважды давал подборки стихов Эзизова на французском, немецком и английском. Он, казалось, ничуть не меняется с годами. Веселый парень, громко и заразительно смеющийся, словно бы «недостаточно солидный» для известного поэта, лауреата различных республиканских премий. Таким он и останется в нашей памяти.

Он дружит со школой, что на улице Чехова, недалеко от его дома. В ней он проучился десять лет, а теперь ходит в школу в дни субботников, читает детворе стихи, по праздникам выступает на собраниях.

Прочно врезалась в память встреча с ними, когда оба поэта опять-таки были вместе. Последняя встреча, ровно за неделю до их гибели, стало быть, где-то уже в двадцатых числах сентября 1975 года.

В коридоре Союза писателей на первом этаже в середине дня я нечаянно столкнулся с Эзизовым. Поздоровались, и он стал торопливо спрашивать:

— Как дела, яшули? Вы свободны сейчас? Вы чем-то озабочены, а взгляните-ка — погода! Боже мой, невысказанная погода, гоша-яз — вторая весна! Согласитесь, в такие солнечные дни преступно торчать по конторам. Я через полчаса, даже минут через двадцать освобожусь. Ну, что вы не отзываетесь? — толкал он меня в бок и требовал ответа.

Я вполне согласен с ним насчет погоды и стал коротко объяснять свое положение. У меня есть маленькое дело, неотложное: сходить в «Союзпечать» к начальнику, попросить разрешения на некоторые лимитированные периодические издания на будущий год. Идти туда далековато, это в пятом микрорайоне; а уж денек действительно — чудо.

— Прекрасно! — воскликнул Курбанназар, даже не дослушав меня. — Мы поступаем теперь так. Я через двадцать минут закругляю свою неотложную работенку, а вы тем временем созвонитесь отсюда с Юрой. Он свой материал в номер сдал, это я знаю, через полчаса он тоже совершенно свободен. Уточняйте с ним минуты... вон наша лошадка, — кивнул



Курбанназар на свою машину. — Пусть Юра через полчаса ждет нас на тротуаре возле редакции. Забираем его, едем в «Союзпечать» — такой мощной бригадой мы там мигом все провернем и добьемся чего хотим. И свободны как птицы!.. Отправимся наверх на осенние поляны. Там читаем стихи. У меня вот в кармане два новеньких перевода, которых ни вы, ни Юра не читали. Вчера только из Москвы получены. А там, у гор, на тех полянах лучше читается.

— Горы слушают?

— Если хотите — и горы. Стихи горам полезны.

— Новенькие не худо было бы послушать.

— И вас заставим читать, — неожиданно заявил Курбанназар, озадачив меня.

— Какие стихи? Чьи стихи? — спрашиваю.

— Хлебникова... Не отказывайтесь, я сам видел у вас некие древние его издания: довоенные, одним словом, допотопные. Юра уверяет: вы помните некие варианты, даже из прозы его кое-что помните.

— Он насмеяется над стариком, а некоторые ему верят. Да вы с ним и сами куда лучше меня...

— Хлебникова?.. Крoхи, не больше. «У колодезя колодезь», «Года войны, ковры чуме сложил и вычел я в уме», «И темно-синие цветы шептали нам то «вы» то «ты». И еще про воду: «У колодца расколоться так хотела бы вода, чтоб в болотце с позолотцей отразились повода». Ведь чудо стихата, правда? Как их не запомнить? Да, пожалуй, начало этого, как его, гениального опуса: «Где море бьется диким неуком, ломая разума дела, ему грустить и грезить не о ком, оно, стальные удила седою пеной покрывая...» Ну, если угодно, еще случайные отрывки из поэмы «Ладомир» — вот и весь мой скудный запас...

— Хватит, вполне достаточно!.. — останавливаю я его, намереваясь наскоро повторить общеизвестную истину. Хлебников у нас мало изучен, но продолжать беседу нам недосуг, а Курбанназар уже делает из нее неожиданный вывод, заявляя:

— Договорились? Вижу, вы целиком со мной согласны. Все!

Он резко обхватывает меня за плечи, вталкивает в свободный кабинет и жестом указывает на телефон в углу, чтобы я звонил в редакцию, «уточнял минуты» с Рябининым. Сам же помчался в свой кабинет.

Рябинин ждал звонка и сразу же одобрил наш план. Мы подкатили к редакции, он нас ждал, а с ним на тротуаре стоял, потряхивая длинной бородою, наш общий и неизменный товарищ Эдик Скляр.

В «Союзпечати» с таким могучим эскортом меня принимали самым предупредительным образом. В течение пяти минут со всеми вопросами было покончено.

Не трата попусту время на магазины, мы решили «разгрузить» один домашний холодильник, забрав все, что там сыщется подходящего для загородного дастархана. Операцию эту производит Рябинин, любимец наших жен и детей. Сегодня он имеет все права на «выкуп», так как предварительно с сияющим лицом вручает хозяйке дома пачку вождеденных квитанций — подписку на периодические издания. Кто кого тут должен благодарить?

Мы ждем его в машине. Когда он спустился по лестнице со второго этажа, неся в одной руке тяжелую хозяйственную сумку с продуктами, в другой целлофановые пакеты и бумажные свертки, Курбанназар принялся громогласно шутить над ним.

— Юрочка, но это же калтаманство, — ничем не прикрытый грабеж, — сказал он. — Хозяйка заготавливает продукты на целую зиму, и вдруг врывается в дом один калтаман или, скажем, породистый инер, навьючивает на себя все заготовленные домашние припасы и уносит куда-то в степь... Нет, вы только посмотрите!

— Ну, в чем тут я-то виноват? — оправдывается почти всерьез Рябинин, по-прежнему держа на себе громоздкую поклажу. — Мы же как-никак роскошную подписку оформили, целый год люди будут читать журналы, газеты. Нас, кстати, предлагали завтраком угостить здесь, еле-еле отбился.

— Грабеж, грабеж! Садись же скорей, старик, обратно ведь не понесешь ты эти тарелки, беляши и соленые огурцы.

Едем на Янбаш, в складки пустынных холмов к югу от Ашхабада. По Янбашу родники звенящей сладкой воды, бетонированные хаузы, «котлы» и арыки — места, нам с давних пор знакомые. У одной из канав, в тени невысокой ветлы мы разворачиваем наш дастархан. Домашние и магазинные яства, обилие солнца и тишина, костерок на склоне бархана, заботливо разожженный бывшим тедженским пастухом Склярком. Небо Туркмении и красота мира, которые не променяешь ни на какие городские конторы и заседания.

Но люди в любой обстановке остаются сами собой. Из недр эзизовской машины, наряду с чуреками и персиками, извлекаются на свет божий книжки, свежие газеты, стихотворные сборники и кожаная папка Рябинина, полная незаконченных рукописей и подстрочников.

Жаркие споры, чтение новых вещей по-русски и по-туркменски, благо «тедженский пастух» мигом переведет вам точнейшим образом с одного языка на другой. Мало ли о чем можно спорить, судить в столь непринужденной обстановке. Только Юра на сей раз почти не участвует в этой оживленной дискуссии. Шагах в тридцати ниже нашей стоянки по течению арыка он облюбывал местечко и самозабвенно купается там. Курбанназар окликает Юру, зовет к костру согреться, обсохнуть, а тот озорно смеется, сверкает зубами и не идет на зов. Собеседники взывают ко мне: «старший по возрасту и должен призвать Юру к порядку», то есть вытащить из студенной купели. Но и старшинство не помогает. Тогда многоопытный «тедженский пастух» предлагает нам «верный способ» уберечь товарища от простуды. Способ заключается в следующем. Мы задаем ему некий сложный вопрос, головоломную задачу (из области поэзии, разумеется, и касающуюся его любимых авторов) — задачу, которую без него мы не в силах разрешить. Он непременно сразу же откликнется.

Так мы и поступили, придумав какую-то головоломку, связанную с Багрицким, и Юра тотчас оказался среди нас. Теперь он восседал по-туркменски, одетый в модную рубашу, не спеша повязывал шикарный галстук, приобретенный в отпуске, и назидательно говорил:

— Холода, простуды вообще не следует бояться, друзья. Я вот, поверьте, неделю назад купался в озере Селигер, ну это озеро известно, вы его знаете: исток Волги. А там в сентябре свежо, ночью температура близка к нулю, если еще не морозец. Мы же с утра бросались в Селигер и плавали вволю. Не передаваемое наслаждение, и... очень полезно.

Далее разговор переходит к открывающемуся в Ашхабаде послезавтра Всесоюзному фестивалю молодых поэтов, где руководство одной из секций поручено Рябинину и Эзизову. К концу фестиваля предстоят выезды гостей из братских республик вместе с ашхабадскими писателями по областям Туркмении. Составлены списки, кто куда назначен. И здесь опять во главе группы, отправляющейся в Красноводск, они вместе — Эзизов и Рябинин. Вчера друзья уговорили ехать с ними в Красноводск Агабаева, сейчас упорно «сватают» и меня. Отказываюсь. У меня есть к тому уважительная причина, но сам я откровенно сожалею об этом.

Искры летят, когда Курбанназар читает свои стихи на Янбаше, у бегущей воды, под стеной вечного Копет-Дага. Голубоглазый, смуглолицый, пылающий огнем доброты и поэзии. Неудержимый — в поэзии и в жизни. Любите его таким, такой уж он есть: весь нараспашку, человечный, открытый людям и всему живому, что окружает его.

Очередь Юры. Без его стихов картина сегодня не будет полной. Предварительно он еще попросит извинения: читает не вполне законченную вещь... О любви. О юности. О сострадании к людям. Больше читает любовное. С этой темой он не расстается. Нам нетрудно вспомнить, ведь и книги его назывались «Ты шла от солнца», «Не оставляй меня, юность».

Юность не покинула их до последнего часа. Как они оба были свежи и полны сил, как удивительно дополняли друг друга!

Рябит в глазах. Расплываются перед глазами незаконченные строки. Оборванная жизнь. Жизнь, излучавшая творческий свет и радость.

Александр Аборский

## ВАМ — МОИХ БЕСКОРЫСТИЙ ТЕПЛО

*Велюнн Н.*

**Аннотация:** Что есть поэт? Что есть настоящее творчество? Бесценный дар Небес, помноженный на поистине каторжный труд, бессонные ночи, бескорыстие, почти аскетизм и человеческую простоту?

Эти вопросы живут и будоражат сердце, отмеряя каждому труженику пера его собственную меру добра и зла, славы и беславия. По-другому поэты приходят в этот мир, приходят в литературу. По-другому они живут, уходят от нас — и остаются вечно молодыми, полными творческих сил, светлых идей, добрых начал.

Все мы ищем секрет вечности. Каждому хочется остаться в памяти поколений добрым воспоминанием. Неважно, сколько ты прожил на бренной земле. Важно, сколько успел сделать хорошего. Ибо тайное кредо всех поэтов гласит — «Всё, что отдал людям, — ТВОЁ!»

**Ключевые слова:** друг, поколения, образ, история, строки, успех, отклик, читатель, мастер.

## TO YOU — MY UNSELFISH WARM

*Velyunin N.*

**Annotation:** What is a poet? What is real creativity? A priceless gift of Heaven multiplied by truly hard labor, sleepless nights, unselfishness, almost asceticism and human simplicity?

These questions live and excite the heart, measuring every pen worker his own measure of good and evil, glory and dishonor. In another way poets come to this world, come to literature. In another way they live, they leave us — and they remain forever young, full of creative forces, bright ideas, good beginnings.

We are all looking for the secret of eternity. Everyone wants to stay in the memory of generations as a good memory. It does not matter how much you lived on the mortal land. It is important how much time to do well. For the secret creed of all poets says: «Everything that has given to people is YOURSELF!»

**Key words:** friend, generations, image, history, lines, success, response, reader, master.

В последнее время мы внимательнее вчитываемся в поэтические строки, созданные Курбанназаром Эзизовым за недол-

гую, но яркую жизнь. Видимо, так устроен мир: лишь потевряв навсегда друга, мы все чаще задумываемся о нем: каким был, о чем думал, как бы он поступил в том или ином случае...

Стихи у него разные: именно таким знали его: и серьезным, и внимательным, и добрым... Бесшабашен был порой — это правда, даже в стихах нет-нет и проглянет эта черта. Кипела молодость, распирала удаль. Запала было — на долгие-долгие годы...

Трудно сейчас предугадать — что Курбанназар Эзизов создал бы, не произошли трагический случай. Только ясно одно — то, что вышло из-под его пера, по-настоящему будет волновать многие поколения читателей. Не раз будут обращаться к его творчеству критики — искать разгадки певучих строк...

Даже сейчас, внимательно анализируя ранние стихи Эзизова, мы невольно поражаемся: откуда идут такие емкие образы, где слова такие он находил, чтобы ярко рассказать читателю о самом сокровенном, что тревожит не только его, но миллионы сердец?!

*Такая правда — не польстишь ей,  
В какие краски ни одень,  
Все так же в бурю и затишье,  
И в черный день, и в красный день...*

Строки из эзизовского стихотворения «Ленин» в переводе Вадима Зубарева. Когда подступался к этой теме поэт, думал ли, какая огромная задача перед ним — столько до него написано о Ленине! Конечно, думал, но и в свои силы верил — иначе бы ни о каком стихотворении мы сегодня речь бы не вели. Не только не повториться, но осмыслить факты по-своему, найти свои слова, выразить свою мысль — это под силу только человеку талантливому.

*И верю — верных беззаветно  
Я по тревоге подниму.  
И вереницей кругосветной  
Идут без усталости к нему.*

В заключительной строке — ни одного восклицательного знака, но каждое слово звучит как восклицание...

Всего четыре строки — трудно поверить, что бесконечные человеческие раздумья можно выразить в такой сжатой форме. Как расшифровка их — предыдущие строки:

*И сверхзаботы, сверхзаводы...  
Мир передышек и горнил,  
Где искру пламени свободы  
Мне Ленин в душу заронил.*

Вот где кроется вся разгадка. Эзизов не мог не написать эти стихи — они характеризуют не только отношение поэта к фактам истории, прежде всего он видит себя самого в этой длинной шеренге борцов за великие идеи. Именно такое сопричастие, а не наблюдение со стороны позволило Эзизову в столь яркой и образной форме выразить свои убеждения...

Среди поэтов немного найдется таких, кто так предельно откровенен с читателем, как Курбанназар Эзизов.

*Я и сам к вам иду, до кровинки себя выгребая,  
Так, чтоб вам передалось моих бескорыстий тепло.*

Эти строки звучат, как священная клятва, КОТОРОЙ никогда не изменит поэт. Они написаны не в минуты грусти или душевных переживаний — но в минуты предельной откровенности перед поэзией и читателем, идут без усталости к нему. Нет, не кривит душой Эзизов, когда он, до кровинки себя выгребает, чтобы людям досталось его тепло. Это было его жизненным кредо, от которого он не отступал.

Стихи лауреата премии Ленинского комсомола республики Курбанназара Эзизова — не только размышления о жизни, о счастье, не только этюды о природе, но и острая, неприимая полемика с идейными противниками.

*Растём. Творим. Себя в заботах числа,  
Всем сердцем исповедуем добро.*

*А ты, ходячий холодильник мысли,  
Ты думаешь, молчанье — серебро?*

Это он только с виду казался добрым и всепрощающим, будто и на самом деле не обращал внимания на условности жизни. Правде он умел смотреть прямо в глаза и другим не давал отворачиваться... Споры в суровой действительности находили преломление в его душе — и тогда рождались такие саркастические строки.

Круг тем поэтических произведений Эзизова очертить трудно, но среди многих, пожалуй, чаще всего возникает вопрос о творчестве человека. В чем его суть, при каких обстоятельствах человек творит, когда к нему приходит успех, когда постигает неудача?..

*Карандаш мой — антенна:  
Из обрывков житейского гула  
Он одно лишь «спа-си-те!»  
Вбирает в себя по слогам...*

Что ж, бывает и так, не скрывает творческие мучения. Ибо только когда пройдёшь сквозь них, желанней будет успех. Но наиболее ярко нашли отражение мысли поэта о творчестве в стихотворении «Омар Хайям». В первых же строках Эзизов описывает довольно комическую сценку: как получают в одной кассе гонорар Фирдоуси, Хайям, Кемине и другие известные поэты.

*...каждый гений, мучась в одиночку,  
Сопоставлял бюджет и божий дар.  
Догадок лишь Фирдоуси не строил,  
Свой «Шахнаме» народу подаря.  
Тираж велик, и, в очереди стоя,  
Он знал, хитрец, что он стоит не зря.*

Невольно позавидовал ему Омар Хайям, издавший всего три рубайи. А разве он хуже поэт, чем Фирдоуси? «Сооружу



такие «Шахнаме», что ты утонешь, как котенок в луже», — горячится про себя Хайям. Ну, а финал многомесячного творчества гения известен:

*И путаясь меж запятых и точек,  
Вновь заготовки перебрал свои  
И выбрал из ста тысяч с лишком строчек  
Всего четыре он — для рубайи.*

Не смотрите, что в таком юмористическом аспекте рассматривает вопрос творчества поэт. Важна суть — истинный поэт следует прежде всего голосу сердца, а не разума. Так творил и сам поэт Курбанназар Эзизов. Именно поэтому стихи его находят горячий отклик в сердцах тысяч читателей.

Важно, что поэзия его дает толчок для творчества других литераторов. Многие из читателей с трепетной благодарностью встретили новые переводы эзизовских стихов, сделанные молодым поэтом Хаджи Какалиевым. Да что Какалиев — всё молодое поколение туркменских поэтов берет уроки Курбанназара Эзизова! Им в первую очередь передается бескорыстное тепло мастера.

**Н. Велюнин**  
Ашхабад  
1980 г.

## НЕБЕС БЛАГОСЛОВЕННОЕ ПОСЛАНИЕ

*Реджепов Н.*

**Аннотация:** Статья Нобатгулы Реджепова являет собой попытку творческого восприятия художественного наследия выдающегося туркменского поэта 70-х годов XX века — представителя «серебряного века» туркменской поэзии. Маститый писатель рассматривает нетленные поэтические строки в проекции человеческого восприятия, правдиво и честно раскрывая глубинную суть поэзии, кроющуюся в беззаветном служении народу. Такая трактовка открывает непреходящую и вечно актуальную тему поэзии, поэтики и поэта — темы вечной, сложной и чрезвычайно ответственной.

**Ключевые слова:** великий поэт, мировоззрение, вдохновение, народный, деятель, словарный запас, критика, национальный, ценность.

## HEAVENLY BLESSED MESSAGE

*Rejepov N.*

**Annotation:** The article by Nobatguly Rejepov is an attempt at creative perception of the artistic heritage of the outstanding Turkmen poet of the 70s of 20<sup>th</sup> century — a representative of the «silver age» of Turkmen poetry. The venerable writer considers imperishable poetic lines in the projection of human perception, truthfully and honestly revealing the deep essence of poetry, which lies in selfless service to the people. Such an interpretation opens an enduring and eternally actual topic of poetry, poetics and poet — an eternal, complex and extremely responsible topic.

**Key Words:** great poet, worldview, inspiration, national, figure, lexicon, critics, national, value.

Я отношу себя к поколению, пришедшему на поприще туркменской поэзии немногим позднее Курбанназара Эзизова. На наших глазах проходило становление великого поэта: скоротечная и бурная, как вешние воды, «творческая юность», формирование зрелого мировоззрения и цельной поэтической природы, воплотившей в себе дух времени, ставшей вдохновенным певцом и своеобразным олицетворением своей эпохи. Его творчество с первых шагов привлекало к себе внимание неординарностью мышления и восприятия — главным критерием

нетленности художественного наследия. Прошло полвека, а его произведения столь же свежи, ярки и правдивы.

Они живут в сердцах любителей поэзии, звучат в наших душах гимном Вечности. Исписаны сотни страниц, написаны сотни статей, очерков, поэтических посвящений Поэту. Курбанназар Эзизов стал подлинно народным поэтом. Народный артист Туркменистана Байрам Сейдуллаев посвятил ему великолепную сценическую постановку «Поэма поколений». Один из выдающихся кинорежиссеров нашей страны Керим Аннанов снял документальный фильм «Дарите щедро мне любовь свою», посвященный жизни и творчеству туркменского поэта. Одно из лучших его творений — поэма «Каменная дева» послужила сценической основой для одноименного художественного фильма (режиссер Ашир Рахманов).

Курбанназар Эзизов изначально был другим. Он в корне выделялся в блестящей плеяде литературных деятелей своего времени: умением осязать время, проникнуть в глубинную суть вещей, выявить очевидные грани реальности в совершенно иной проекции. Неустанный поиск — вечный спутник настоящего творчества — привел его к вершинам мастерства, превратил его творения в знаковое явление не только в литературоведении, литературной критике, да и в самой поэзии тех лет. Неуемное стремление к совершенству даровало ему всенародную любовь — высшую ипостась любого творчества.

Для нас, тогда еще молодых «пытателей пера», он был кем-то неземным, посланником других миров. Каждый из нас считал для себя великой честью возможность пообщаться с ним, поделиться своими мыслями и сомнениями, услышать от него, пусть даже мимолетную, рецензию на свои стихотворения.

Курбанназар буквально «ворвался» в мир туркменской литературы, как весенняя гроза, несущая теплые дожди и буйное цветенье. Иным его творчество казалось чересчур сложным для восприятия, даже непонятным. Однако поэт и не стремился мыслить элементарными категориями: новые мысли, новые идеи требовали столь же смелых творческих решений. Заложенная в них жизненная философия не прием-

лет примитивизма, ей чужда обыденность «избитых» фраз. Она диктует необходимость новых творческих форм, измерений, метафор и аллегорий. Обратитесь к бессмертной поэзии великого Фраги: она на редкость сложна и многогранна, и именно этим порой перерастает грани даже богатейшего по словарному запасу туркменского языка, обращаясь к лексической сокровищнице арабского и фарси, нередко использует настоящие архаизмы...

Курбанназар Эзизов стал подлинным поэтом-новатором, написанные им стихотворения были попросту обречены быть сложными. Настоящая поэзия — это всегда новая грань красоты, новое учение о духовности, принципиально новая жизненная философия. А философия не может быть элементарной, иначе она не была бы философией вовсе! Именно таким сложным и должен был быть Курбанназар — вечно страждущим, неутомимым, перерастающим собственный духовный рост, как неугомная горная река — размывающая в стремительном беге свои берега. Необходимо время, чтобы воды её успокоились и стали прозрачны. Примитивизм у истоков поэтического творчества неизменно ведет к еще большему примитивизму в его исходе. Таков непреложный закон литературы.

С первых шагов своего творческого пути Курбанназар стал выше узких литературоведческих канонов, преодолел строгую дидактику литературной критики. Для литературы своего времени он стал подлинным явлением, феноменом. И для того чтобы объяснить этот феномен, необходимо быть истинным знатоком мировой литературы. К слову, в рассматриваемую нами пору туркменская литература не отличалась обилием по-настоящему толковых литературных критиков (Абдылла Мырадов, Сайлав Мырадов — вот, пожалуй, и все!), всерьез занимавшихся изучением национальной поэзии. Курбанназар же не просто занимался поэзией, писал и создавал — он основательно изучал, анализировал и постигал поэтическую науку, причем не только национальную, но и мировую. Нужно быть столь же сведущим в этих вопросах, чтобы критиковать его произведения. Нужно быть по-настоящему сме-

лым и ответственным, чтобы признать эту истину. И потому его критиковали исподволь, при этом нещадно бичуя — за непростой для такого молодого поэта язык стиха, за сложность художественной трактовки, минимализм в использовании национального колорита. Иные критики пытались отрицать очевидное, отвергнуть, абстрагироваться и не замечать — но это было невозможно. Они видели, знали, чувствовали и в глубине души понимали — в литературу пришел большой поэт, Поэт с заглавной буквы, громко заявивший о себе своим уникальным творчеством. Иные пытались напрямую поучать его, немало было и последователей. Одно несомненно: подлинное величие не нуждается ни в предтечах, ни в адептах!

Время безошибочно расставляет все на свои места. Тот, кто пренебрегал поэтом, вынуждены были его признать. Его приняли все, кто еще вчера с пеной у рта отвергал одно его имя. Курбанназар Эзизов явил собой поэтический талант — бесценный дар небес, и бесконечную житейскую мудрость. Он жил поэзией, дышал ею. Он стал поэтом небывалой красоты, вдохновенным певцом добра и света, выразителем искренности и нерукотворных чувств. Он зазвучал песнью Вечности этой древней земли — широко, смело, во весь голос!..

Приход такой цельной личности в национальную литературу — явление не спонтанное. Благодатная почва для зарождения и вызревания такого таланта была подготовлена вдохновенным творчеством целой плеяды настоящих корифеев художественного слова, величайших мыслителей и поэтов туркменской земли — Горкутата, Махтумкули, Сейди, Молланепес, Зелили, Мятаджи. Настоящим университетом для становления Эзизова послужил творческий метод, созданный когортой выдающихся туркменских поэтов «серебряного века» — Гара Сейтлиевым, Керимом Гурбаннеспесовым, Рехметом Сейидовым, Ата Атаджановым, Аллаберды Хайыдовым, Бердыназаром Худайназаровым.

Он вошел в литературу смело, с широко распахнутой душой. Как настоящий феномен, он открыл новую грань творческого духа, без которой литература просто немислима. За свою короткую, как яркая вспышка молнии, жизнь, он постиг вы-

соты творческого совершенства, высек нерукотворную твердыню всенародной любви и почитания. Он заложил первый кирпичик в славную стезю совершенно новой туркменской литературы, каждое слово, звук, метафора, в которой отныне должны были звучать по-новому, проповедовать прогрессивные философские идеи и замыслы. Туркменские литературоведы, литературные критики, поэты отныне в один голос признавали — Курбанназар Эзизов синтезировал принципиально новую поэзию, представляющую собой симбиоз лучших поэтических образцов Востока и Запада. И с этим утверждением невозможно не согласиться: принципиально новыми, прогрессивными по своей сути были его мировоззрение, кругозор, стилистика художественной интерпретации, мелодика стиха. Ему можно сколько угодно подражать — но повторить абсолютно невозможно! Он стал подлинным мастером поэтического слова, его корифеем — и это не преувеличение!

Курбанназар Эзизов был гением — найдем же в себе смелость признать это!

Хочу предвосхитить стройный хор скептических восклицаний! Отнюдь! Признание творческого гения Курбанназара Эзизова нисколько не умаляет ваших скромных заслуг! Его величие не довлеет над вами — в том и смысл истинного величия! Не спешите — истинный талант невозможно закрыть, закричать, вогнать в тесные рамки лести и подобострастия. И я это докажу!

Юности присущ максимализм. В пору своей творческой юности мы ставили стихи Курбанназара Эзизова в один ряд с произведениями таких гениальных поэтов, как Д. Байрон, Г. Гейне, М. Лермонтов, С. Есенин, Г. Лорка, Ш. Петефи, Ф. Вийон, А. Рембо. Иные нам возражали, мол, вы еще слишком молоды, чтобы судить об их творчестве, вы их просто не знаете. Но мы очень хорошо знали Курбанназара! И вот теперь, с высоты прожитых лет, скрупулезных часов, дней, недель изучения поэтического наследия корифеев могу с полным осознанием и ответственностью заявить — Курбанназар Эзизов нисколько не уступает им ни в творческом мастерстве, ни в художественном совершенстве.

Десятки, сотни таких замечательных стихотворений Курбанназара Эзизова, как «Серпай» («Бесценный дар»), «Гөвнүм» («Душа»), «Мениң аслыетим» («Мои истоки»), «Гөзүм дүшди» («Узрел»), «Шадьян гүн» («Веселый день»), «Маңа сениң гөзлериңден гитме ек» («Твоих очей вопрос не миновать вовек»), «Менем сөйдүм сөйүлмедик жуваны» («И я любил любовью безответной»), «Гызларыма» («Посвящение дочерям»), «Разы» («Согласен безо всяких колебаний»), «Сөвүтли» («Тенистый сад»), «Сэхер туруп сыл йүзүне чагаңы» («Проснувшись на заре, ребенка обними»), «Шэхер. Дынч гүни. Сехер» («Город. Воскресный день. На заре»), «Оңарсаң бар зады оңатлыга ер» («Добром прими»), «Узак яйладакы энэниң хүвдүси» («Материнская колыбельная на дальних просторах»), «Мыхманчылыкда айдылан тост» («Тост, произнесенный в гостях»), «Акыл гэмиси» («Ковчег разума»), «Даглар» («Горные вершины»), «Язларым» («Мои весны») стали настоящими поэтическими бестселлерами. Не только признанные литераторы, но и просто ценители поэзии знают их наизусть. Эти стихи служат украшением поэтических вечеров, их читают на свадьбах и дружеских встречах. Они любимы читателями. Они уникальны, неповторимы и, как подлинные шедевры поэтического искусства, вошли в сокровищницу национального духовного наследия.

Величие и социальная ценность художественного наследия любого поэта, его место в общественной и творческой иерархии определяются его вкладом в развитие литературы. Что вложил в литературу Курбанназар Эзизов? Что определяет степень его величия, нетленность его творчества? Курбанназар Эзизов даровал туркменской литературе КУРБАНАЗАР АЭЗИЗОВА — Поэта новой формации, нового образа мышления, творческого восприятия и художественного отображения, обладавшего совершенно иным поэтическим стилем и почерком.

Курбанназар Эзизов, а если выразиться лаконичным языком литературы — его лирический Герой, его творческая ипостась — лирическое «Я» смотрел на мир иными глазами, видел его совсем в ином свете, по-другому слышал все многооб-





светлыми мечтами и идеями, он с легкостью взмывал в небеса — туда, где свободно реют лишь вольные птицы, говорил с читателем на языке чувств и откровений — языке, не знающем преград, близком и понятном всем и каждому. Он умел жить одновременно в прошлом, настоящем и будущем. Его лирическое «Я» — ипостась земной простоты, одновременно исполненная достоинства и чести, возвышающих нас над обыденностью и тленом. Его лирический Герой человечен и до аскетического скромнен — и одновременно в нем буйствуют мечты и амбиции, которыми жила молодежь XX века, — амбиции в лучшем смысле этого слова, те, что подвигают нас на большие поступки и настоящие подвиги. Поэзия Курбанназара дышит теплотой и нескончаемым добром, как испеченный только что хлеб. Она сердечна и глубока и оттого дарует отдохновение сердцам.

Много ли человеку нужно для счастья?

Надежное плечо, что поддержит в трудную минуту. Ему важно знать, что его понимают, ждут. Человеку важно чувствовать себя востребованным. Художественное творчество обязано отражать внутреннюю, духовную суть поэта, сообщать людям его позитивный посыл, даровать им светлые чувства и надежды, пленить их простотой и правдивостью — иначе исчезает суть, бесследно растворяется поэтика, гаснет искра живости, души стиха. Лирический герой в таком стихотворении выглядит тусклым, безжизненным, обделенным. Послушаем, как об этом говорит в своих стихах Эзизов:

*Я не жалел себя — и не берег,  
Ни радости не избегал, ни горя!  
Грустил — аскетов опечалить мог,  
Смеялся — счастья разливая море!*

Непонятно по какой причине — но в какой-то момент и литературоведы, и литературные критики стали называть Курбанназара Эзизова «поэтом осени». Впрочем, и сам поэт в своих стихах называл себя именно так. Он посвятил этой чудесной поре очень много стихотворений и даже целый сонет,

воспевая нежную красу прощального увядания природы. И все же я не могу согласиться с этим эпитетом. Курбанназар Эзизов не из тех поэтов, кого можно ограничить рамками одного времени года, одной темы, одного направления или художественного стиля. Его поэзия чиста и прозрачна, как горный хрусталь. Она неожиданно обрушивается на тебя целым водопадом правдивости и откровений, снимая с плеч поклажу прожитых лет и возвращая на миг юность нашим душам. Она пробуждает в юных надежды и мечты, дарует крылья вдохновения и творческую смелость:

*Небес развернув голубую твердь,  
Дерева раскачай, дождём пройди полями!  
Пригни цветы — они поклонятся земле,  
Гроза им не страшна — лишь крепче станом станут!*

Окружающий нас мир уникален не просто своей первозданной красотой. Он буквально пронизан духом славных предков, веками населявших эту древнюю землю. Их кропотливым трудом создано все, что мы связываем с понятием РОДИНА. Они оставили нам богатейшее духовное наследие, в том числе родной язык — первый и самый важный признак национальной идентичности. Курбанназар Эзизов отдал все свои силы и талант, мастерство и неустанный труд — и в его поэзии национальный язык, этот подлинный перл духовного достояния нации, заиграл бесконечным многообразием граней и звучаний, легкости и полутонов, палитрой чувств и теплом сердечной доброты — всем тем, что обволакивает человеческую душу чарующей силой дома, сопричастности, близости к истокам. Такая поэзия способна пробуждать в душе лучшие устремления, совсем другую твою духовную ипостась, совершенно другое «Я». Эта поэзия пропитана духом веков, звучит Гимном времен. Приведем для примера несколько строк из стихотворения «Мои весны»:

*Весна — как чародей, заполнила собой  
Весь мир — сам человек становится весенней.*

Или вот ещё:

*...Как алый мост между «вчера» и «завтра»...*

Поистине высокий слог! Звонкий, сочный, прозрачно чистый, как весенняя капель! Человек становится «весенней», то есть молодеет душой, возвращается к чистым началам, начинает верить в обыкновенные чудеса. Именно так пришел Курбанназар Эзизов в туркменскую поэзию — он даровал ей свою весну, и оттого наша литература обогатилась еще одним большим Поэтом. Он щедро одарил её бесценным творческим наследием, по сути, художественным зарядом неимоверной силы, ощутимо повлиявшим на стихотворное творчество целой плеяды своих современников, в том числе и маститых уже к тому времени поэтов. Среди них — Аннаберды Агабаев, Италмаз Нурыев, Халыл Кулыев, Ахмет Гурбаннепесов, Гурбандурды Гельдыев, Ахмет Маммедов, Алты Акмаммедов. Поэзия Курбанназара Эзизова послужила своеобразным «трамплином» для творческого взлета нового поколения туркменских поэтов, в числе которых — Атамырат Атабаев, Оразмырат Гурдов, Оразгулы Аннаев и автор этих строк — Нобатгулы Реджепов.

Поэзия проецирует объективную реальность по-особому. Она способна выявить изъян в том, что мы ранее считали совершенством. Поэзия порождает правдивость — небывалую, острую, как молния, порой неприкрытую. Курбанназар Эзизов заботливо облачает эту правдивость живостью красок, звуков, чувств, старательно отделяя нерукотворную красоту от наносного:

*Творенье рук прославит край, но труд ума — весь мир,  
Клин журавлиный в небесах — он вечности кумир.  
Ему преграды нипочем — он странник от сохи,  
Мой восхищенный взор манит согласья торжество.*

Хороший поэт становится истинно народным поэтом, но по-настоящему большая Поэзия преодолевает границы и рас-

стояния, становясь достоянием всего человечества. Высокохудожественная поэзия, как журавлиный клин, сообщает сердцам весну и обновление, «овесняет» наши души; осенью же, покидая родные просторы, дарует мир и согласие нашим душам щедростью и изобилием, окрашивая духовный мир человека желтизной прощания и легкой грустинки. Поэзия — как журавли — посланница мира, космополитична в истинной своей сути, неотъемлемое достояние человеческого сообщества. Признаемся, в ту пору советская литература объявила «непримиримый бой» космополитизму, не приветствовала, а порой открыто клеймила поэтов, «предавших забвению родные пенаты», проповедовавших любовь к миру в высшем её понимании. И вот мы видим, как талантливый поэт одной лишь строфой дает достойный отпор всем этим «кликушам» от художественного творчества.

Курбанназар привнес в поэзию глубоко философичную поэтику, обогащенную подлинными жемчужинами устного народного творчества — пословицами и поговорками:

*... Кто говорит, что вечность мира — тлен?  
Мир стоит жизни, и любовь — души желанный плен.*

Или вот ещё:

*Любовь к тебе открыла мне глаза:  
Нет трудностей, есть слабости слеза,*

*Что застилает взор — и преграждает путь,  
Когда готов ты горы для любви свернуть...*

*...Весенний Гимн звучит в небесной выси  
Легко и звонко, словно журавлиный клин...*

Курбанназар сформировал свой, особый стиль художественного письма, замешанный на живости чувств, свежести мышления и восприятия, — стиль, легко проникающий в сознание, дарующий новые откровения и духовное отдохнове-

ние. Возьмем, к примеру, поэтический сборник «Ковчег разума», посвященный великому Махтумкули:

*...Прости меня, Фраги, что мнил, что знаю я,  
Сколь мудр наставник мой — то все тщица мирская...  
...Не ведал я, каков твой век, и меру строк,  
Когда тянул билет, к экзамену готовясь,  
Хоть получил «отлично», вызубрив урок,  
Не ведает юнец масть мастерства большого.  
...Мнил я, что вдоль познал добро и зло,  
На деле ж не постиг и йоты мастерства.*

Поэт Курбанназар Эзизов привнес в туркменскую поэзию атмосферу живости, правдивости чувств и настроений. Возьмем, к примеру, его стихотворение «Веселый день»: здесь вы не найдете даже отдаленного намека на такую глубинную тему, как любовь. И все же поэтика звучания уводит нас в мир влюбленности, в котором все обыденное обретает иные краски и совершенно новое звучание:

*Пою себе  
Я просто так,  
И шлю привет горячий солнцу в небе!  
Не ради корысти, а просто так —  
Я девушкам кричу, улыбку затая:  
Привет, а это Я!*

*...Бросаю камень плоский в лужу бытия,  
Он прыгает лукаво — ну и пусть!  
...На голову вместо шляпы озорно,  
Кольцо Сатурна нахлобучить мог бы!*

В яркую палитру светлых чувств и настроений поэт мастерски вплетает тонкие намеки и полутона. В результате стихотворение обретает живое звучание, сообщает нам чистоту и глубину первой влюбленности. Оно с первых строк обретает собственный настрой, свою мелодию, собственную

«аранжировку» чувств и настроений. (Это вообще характерная особенность каждого хорошего стихотворения — оно появляется на свет с собственным звучанием, мелодикой, но, увы, так мало композиторов, способных прочесть стих, искать и находить его «ауру», если хотите, способных, как камертоном, определять высоту его духовного звучания!) Талантливому композитору Данатару Овезову это сложное дело оказалось по плечу: он умело подметил, услышал и расшифровал тонкий подтекст, заложенный поэтом в данное стихотворение, сумел подобрать удивительно гармоничное созвучие и создать прекрасную песню, которая вот уже много лет радует слушателей необыкновенной легкостью, пластикой и глубиной.

Щедро одаренный умением и талантом, вечно ищущий и обретающий, целеустремленный, наделенный недюжинной творческой смелостью и смекалкой, Курбанназар Эзизов с самого начала задал чрезвычайно «высокую планку». Бурные реки, прозрачные ручьи, хрустальные родники берут свои истоки у самых вершин неприступных, покрытых вечной мерзлотой и льдами скал. Уже на заре своего творчества он осознал величайшую миссию Поэзии — сообщать людям высокое, светлое, доброе, вечное, служить посланником Небес, очищать человеческие души от скверны, наносного. Он прекрасно осознавал, какое это счастье — «*прочесть миллионы строк, чтоб написать одну!*» Одновременно он тонко чувствовал среду, окружение, состоящее по большей части из «поэтов» — по сути дилетантов от поэзии, не прочитавших за всю свою жизнь и одной строки настоящей поэзии, при этом «разражающихся» каждую минуту миллионами строк. Курбанназар своими стихами, статьями, посвященными вопросам поэтики и поэзии, раскрывал всем — и только пробующим перо, и своим сверстникам, и даже поэтам маститым — истину о высшей сути и предназначении Поэзии:

*Не тот поэт, кто рассекает шум толпы,  
Поэт духовность из толпы ваяет.*



ных категорий, как талант, божий дар, поэзия, поэт, его долг перед обществом и собственной совестью, искусство и его роль в становлении человека. К числу таких произведений следует отнести такие стихотворения, как: «Поэт и юность», «Поэт и общество», «Слабые стихи», «Поэзия беднеет красками живыми», «Не считайте звезд», «Во имя творчества», «Три всадника», «Что есть «ПОЭЗИЯ», «Поэту», «Художник», «Начинающим поэтам», «Молодой поэт», «Молва твердит...» и др. Чем объяснить такое многообразие произведений на столь острую во все времена тематику? Разве мало было других «актуальных» тем? Или, может быть, поэт хотел этим подчеркнуть свое превосходство, дающее право «поучать» других? Отнюдь! Причины, побудившие написать эти стихи, были намного серьезнее и глубже. В начале 60-х годов XX века туркменская поэзия переживала настоящий бум. В литературе появилось слишком много «околотворческих» личностей: неизвестно почему, но все — от пионеров до пенсионеров буквально «страдали зудом стихотворчества». Каждый думал про себя: «А почему нет? Другие вон пишут, а я что, хуже?»

Курбанназар своими стихотворениями смело напоминал всем этим горе-рифмоплетам, что поэзия — это священный алтарь, требующий от человека самого дорогого — большего, чем жизнь — искренности, вдохновения, готовности служить — самозабвенно, бескорыстно, до самоотрицания и аскетизма. Но самое главное — Курбанназар не только напоминал другим эту истину, он жил ею, исповедовал её, мечтал о её торжестве в людских сердцах. Он был не просто Поэтом, он был настоящим поэтом-Воином, стоящим на страже высоких духовных ценностей.

Курбанназар Эзизов был совершенно новым для своего времени поэтом. В народе про таких говорят: такие рождаются раз в столетие, в тысячелетие. Вспоминается одна древняя притча: повелитель суровых сельджукидов великий султан Мялик-шах назначил выдающемуся поэту и мыслителю Востока Омару Хайяму жалование в тысячу динаров. Однажды учёный явился ко двору, чтобы получить причитающееся из султанской казны. Чванливый казначей сказал ему надменно:



— Скажи мне Омар, как же так получается: мы трудимся не покладая рук, денно и ночью, и то не получаем тысячи динаров в год. Что у тебя за работа такая, что платят так много? Омар Хайям ответил на это:

— Это ещё что! Тысячу динаров мне платят только за то, что я ничегошеньки не делаю. А за работу мне платит сам Мялик-шах. А всё почему? — Да потому, что таких казначеев, как ты, любая женщина родит, а настоящие поэты рождаются раз в тысячелетие, и то — от самых достойных матерей!

Услужливые согладатаи тут же донесли содержание беседы до ушей султана. Говорят, Мялик-шах подумал, и решил удвоить ученому и без того щедрое жалованье.

Поистине, такими поэтами, как Курбанназар Эзизов, Небеса благословляют земли и народы.

Правду говорят: талантливый человек талантлив во всем. Курбанназар был по-настоящему красив и телом, и душой. Удивительно гармоничные черты лица подчеркивали его природный такт и внутреннюю культуру. Мы, тогда еще молодые, начинающие поэты, старались во всем походить на него, ловили каждое его слово. А говорил он мало, все больше слушал других, думал. Даже на шумных творческих встречах и веселых вечеринках он витал в каком-то своем, одному ему известном мире. Его часто просили прочитать собственные стихи, однако он предпочитал *«других повествовань о любви послушать... И насладиться песнью тихою полей...»* Он старался не выделяться из общей среды, скромно замалчивал свой талант, щедро открывая дорогу молодым дарованиям.

Находиться в постоянном творческом поиске — первый и самый важный критерий каждого поэта. Без новых мыслей и идей поэзия просто умолкает. Поэт радуется каждой новой мысли, каждой свежей метафоре, острой аллегории, как ребенок радуется первому весеннему грибу. Поэт заботливо облекает свое новое обретение лучшими словами. Такие строки поражают читателя своей свежестью и проникновенностью чувств. Прогрессивные идеи, настоящие чувства не вянут с годами, не подвержены тлену. Они непреходящи в веках и тысячелетиях, составляют духовную сокровищницу нации.

Но как выразить их? Вот в чём вопрос! Курбанназару эта задача была по плечу. Он умел филигранно отточить новые мысли и идеи, довести их до совершенства, а затем столь мастерски облачить их в высокохудожественную словесную форму, что они начинали сиять, как настоящие алмазы. Они обретали собственную жизнь, превращаясь в новые афоризмы. Народ разбирал их на цитаты, передавая из уст в уста. Поэт говорит:

*Я дар оставлю людям редкий, щедрый —  
Какой не по плечу царям и королям.*

Используемые Курбанназаром Эзизовым творческие приемы, отточенные фразы и меткие метафоры тогда были внове не только для туркменской, но и для всей мировой литературы. Поэт делится самым сокровенным: «*Возможно, в тридцать не обрел я истинных друзей... И сердце на алтарь любви еще не положил... Возможно, в тридцать лет и счастье не стучалось... в мою обитель — лишь Поэзией я жил!*» Поэт признается: он восхищается Музой, одной лишь ей посвятил все, что имел: настоящую дружбу, вознесенную до уровня настоящих святынь, любовь, на алтарь которой не задумываясь кладешь трепещущее человеческое сердце, Красоту, которая и составляет самую суть Поэзии. Творческое наследие Курбанназара — Поэзия любви, бескорыстия, высоких чувств и правдивых надежд — и сегодня сохраняет свою первозданную красоту и свежесть, составляя весомую часть национального духовного достояния. Такое по плечу только по-настоящему большим поэтам. Они оставляют своему народу поэзию бессмертную, неувядающую, призванную сложить людям духовным маяком:

*К чему соцветье слов мусолить понапрасну,  
Когда единым словом все сказать могу?..*

*...Одной мечтой живу на свете белом,  
Мечтать, рукою мысль крылатую ловить,  
Искать — и обретать глубины сути смело,  
Идей прекрасных широту раскрыть.*

Быть поэтом — значит много читать, неустанно тянуться к знаниям, познавать окружающий мир, неутомимо открывать себя и нерушимые законы мироздания.

*...В глубокой древности мир, закатав рукав,  
Людей из Хаоса умело стал ваять.  
Пошёл отсчёт времён, и мы, покой поправ,  
Должны трудиться, чтобы мир понять!*

Неутомимо идти вперед, искать, творить и созидать, открывать законы мироздания и постигать новые глубины — таким было нерушимое кредо Курбанназара Эзизова — Поэта, художественный талант и творческий гений которого питали искренние чувства, близость к духовным истокам, отточенный, как филигранно отшлифованные алмазы, острый ум и бесконечная человеческая простота. Разве не к этой заветной мечте тысячелетиями призывают нас столько духовных течений и религий?! Не эту ли суть раскрывают нам все они? Раскрывают. Однако по-настоящему большие поэты, такие, как Курбанназар, познают этот мир по-своему, по-своему открывают его, воспринимают и интерпретируют. Кого избирает поэт наперсником на этой многосложной стезе познания? Верными спутниками его становятся сама природа, зеленые ветра, теплые весенние дожди, осени желтая грустинка, Вечность, перед которой меркнут тлен и небытие. Он должен спешить — искать, открывать, обретать, постигать глубины разума и чувств, чтобы дарить людям свет, добро и радость! Иначе зачем жить? Чем оправдать земную жизнь, уходящую в бесконечность?

*Я в пеньи птиц раскрыл секрет,  
Суть Вечности земной и Неба.  
В беседе той негласной тайны нет,  
Она проста — между землей и небом.*

Первозданная природа, весенние грозы, дождливая осень, прощальный клин журавлей... становятся самыми сокровен-

ными собеседниками поэту в его неутомимом творческом поиске и постижении — высшего предназначения человеческой жизни, поэзии и творчества, истинной сути Красоты и Познания, мира и Вечности, жизни и Гармонии. Они раскрывают поэту, в чем исток настоящей поэзии — она, как утренняя звезда, рождается из чистых чувств, белоснежной морской пены, соловьиной песни розовой зарей... Они зовут к слиянию душ и духовных истоков, призывают к единению с окружающим миром. Душа поэта страдает вечных истин, зовущих на лоно живой природы — туда, к высоким, неприступным скалам и зеленым долам. Он делится сокровенным:

*Одной мечтой живу — нерукотворно жить,  
И мыслить —  
искренне, правдиво, безыскусно!  
...Одно тревожит: сколько же страниц  
Отведено мне  
В «Избранные дни»  
земной юдоли?..*

Повремени, неумолимая Вечность, на миг замедли свой неутомимый бег! Вечность, что шептала душе Поэта бессмертия секрет! Светлых страниц его жизни не счесть — их сотни, тысячи! Настоящее искусство непреходяще, нетленно, изначально, как Вечность, как Бессмертие! Верю и на том стою: Создатель выбрал Курбанназара Эзизова из тысячи других, доверив ему высокую миссию — быть Поэтом, вдохновенным певцом своей земли. Его короткая, как вспышка молнии в весеннюю грозу, жизнь обернулась Поэзией, звучащей в наших сердцах Песню Бесконечности!

**Нобатгулы Реджепов** — Народный писатель Туркменистана  
**Nobatguly Rejepov** — People's Writer of Turkmenistan

**«РУССКИЙ ДИВАН» ПОЭТА —  
ОТРЫВОК ИЗ КНИГИ «ПО ВЕЛЕНИЮ ЭЗИЗОВА»**

*Агабаев А.*

**Аннотация:** В народе бытует истина: если бы людская молва смотрела на тебя глазами настоящего друга, то смерти бы не было. Реальность несоизмеримо суровее наших мечтаний, она не терпит сослагательного наклонения. И все же есть неодолимая сила в искренней дружбе, дружеских воспоминаниях, особенно если они посвящены всенародно любимому поэту. Такие воспоминания согревают душу, вписывают в канонический портрет человека тонкие детали человечности, душевного тепла и духовного комфорта. Именно такой предстает перед нашим взором статья туркменского писателя А. Агабаева «Русский диван поэта».

**Ключевые слова:** ювелир, мировая литература, русский язык, творчество, сельский учитель, культура, переводчик, писатель, произведения.

**«RUSSIAN DIVAN» OF POET —  
AN EXCERPT FROM THE BOOK «AT THE BEHEST OF EZIZOV»**

*Annaberdy Agabayev*

**Annotation:** There is truth among people: if people's rumor looked at you through the eyes of a real friend, then there would be no death. The reality is incommensurably more severe than our dreams, it does not tolerate a subjunctive mood. And yet there is an irresistible force in sincere friendship, friendly memories, especially if they are dedicated to a popularly beloved poet. Such memories warm the soul, inscribe into the canonical portrait of a man the subtle details of humanity, spiritual warmth and spiritual comfort. This is how the article of the Turkmen writer A. Agabaev «The Russian Divan of the Poet» appears to our eyes.

**Key words:** jewel-maker, world literature, Russian language, creativity, village teacher, culture, translator, writer, poems.

Курбанназар Эзизов чувствовал слово удивительно тонко. Оно было для него живым существом, его можно было возвысить и унижить, дать ему новую жизнь и убить. Он был очень критичен к себе и работал над каждой строкой, каждым словом. Он мог пройти мимо стилистических погрешностей и даже грамматических ошибок, цитируя при этом Пушкина:

*Как уст румяных без улыбки,  
Без грамматической ошибки  
Я русской речи не люблю.*

Но одновременно с этим, он чрезвычайно огорчился, встречая в стихах молодых поэтов неудачно подобранное слово, стертые штампы, затасканные метафоры, тусклые образы. На «литературных посиделках», которые мы часто устраивали в шестидесятые годы, он нередко, заикаясь от волнения, кричал: «Да как ты смеешь так обращаться со словом!» Он произносил это с таким неподдельным гневом, будто обидели его самого близкого друга. Его отношение к слову емко выражено в строках:

*Слова мои, я не зову вас в гости,  
Вы — это я, душа моя и плоть...*

Поражало не только его великолепное знание родного языка, но и то, как глубоко он проникал в слова нетуркменского происхождения. Многих удивляло, что он, выросший вдали от больших городов (детские годы он провел в Геок-Тепе и Безмеине, на Серном Заводе и в Теджене), сумел до тонкостей познать русский язык, русское слово, хотя и говорил с акцентом.

— Он выучился русскому языку, видимо, в старших классах ашхабадской 29 школы, в стенах университета, — говорили одни, — он знает лишь разговорный язык.

— Но тогда почему в его стихах многие образы и интонации напоминают образы и интонации русских поэтов прошлого, русского народнопоэтического творчества? — возражали другие. — Почему иногда возникает впечатление, что он учился на русском языке?

Поэт Овезмурад Бабаев как-то во время застолья заявил:

*— Курбанназар, ты — книжник. Книжный поэт! Вот ты кто!*

Курбанназар по обыкновению заморгал и, слегка заикаясь, бросил:

— *Бойтесь книжников и фарисеев!..*

— *Ну, что я говорил!* — восторженно закричал Овезмурад. — *Это же из древней книги!*

В чём-то Овезмурад был прав. Курбанназар ставил многих друзей в затруднительное положение, говоря образами старинных книг, легенд, преданий, которые любил и прекрасно знал. Возможно, это перешло к нему от отца — сельского учителя и потомственного ювелира, в доме которого всегда было больше книг, чем какого-либо другого скарба. Курбанназар, как губка, впитывал в себя классику не только туркменской, но и русской, и мировой поэзия.

Многие кавказцы и прибалты, свободно владеющие русским языком, говорят, тем не менее, с акцентом, а потому их русская речь кажется несовершенной. Но вслушаешься в эту речь и удивляешься, как осмысленно они строят предложения, какую точную смысловую нагрузку дают каждому слову, каждой фразе.

Такой осмысленностью была наполнена русская речь незабвенного туркменского литературного критика Абдуллы Мурадова. Когда юношей он приехал в Ашхабад из затерянного в степи аула, русского языка он совершенно не знал. Через несколько лет он уже превосходил в знании русского языка нередко и многих русских.

Вспоминается и Эдуард Скляр — человек разностороннего и (это главное!) щедрого таланта. Попав в Туркменистан из блокадного Ленинграда, прожив несколько лет в небольшом каракумском селении и полюбив туркменский народ, его самобытную культуру, Скляр стал прекрасным знатоком туркменского языка. Иногда он тряс своей роскошной библейской бородой и, картавя, возмущался: «Какой же ты туркменский поэт, если так обедняешь туркменский язык?»

Курбанназар Эзизов знал русский язык так, как знал его Абдулла Мурадов, как знал туркменский Эдуард Скляр.

...Как-то мы сидели с Курбанназаром в уютном ресторанном зале Центрального дома литераторов. Не успели мы сделать заказ, как к нам подсел молодой, но уже часто печатавшийся московский поэт. Он принадлежал к особому типу

преуспевающих столичных литературных «жучков», пишущих о чем угодно, переводящих кого угодно и протаскивающих эту писанину в любое издание. Многие из них «кормились» переводами со всех языков народов СССР. Подсевший к нам, видимо, тоже.

Во всяком случае, он сразу же ринулся в атаку: через минуту-другую мы уже знали, что его буквально осаждают самые знаменитые поэты Кавказа и Средней Азии. А он от них устал, они исписались, в их стихах нет живого слова. Он с удовольствием взялся бы переводить молодых. Но их переводят либо халтурщики-провинциалы, либо именитые московские бездари.

Выплеснув все это, он откинулся на спинку кресла, изучающе поглядывая то на меня, то на Курбанназара, пытаюсь угадать, кто из нас первым станет просить его перевести подборку стихов.

Мы молчали. «Жучок» небрежно бросил на стол диковинные в то время английские сигареты в яркой многоцветной коробке:

— Закуривайте, приятель из Лондона на днях с оказией прислал. Я перевожу его книжку...

Я посмотрел на Курбанназара. Он сидел, опустив голову, прикрыв глаза. Он не любил нахалов, хвастливого вранья, циничных и пошлых разговоров. Было видно, что он раздражен.

— Курите, мужики, не стесняйтесь, — «жучок» пододвинул сигареты.

— Спасибо, — сказал Курбанназар, вытащил из кармана помятую пачку «Опала», закурил, глубоко вдыхая табачный дым. — Спасибо. Я курю только «Опал», потому что я *опальный* поэт.

Он говорил с нарочитым акцентом с тем, чтобы его собеседник понял, что это не просто каламбур.

Шли шестидесятые годы. Уже закончилась недолгая хрущевская «оттепель». Леденящая волна гонений вновь обрушилась на деятелей литературы и искусства. Была разгромлена «Литературная Москва», шла постыдная травля



Дудинцева, Пастернака, отказавшегося от Нобелевской премии за позволение умереть на родной земле, куражились над Вознесенским. В Манеже самые первые люди страны крыли матом Эрнста Неизвестного, а тот, человек неуправляемый, переживший свинцовые метели войны, кричал: «А ты на меня не ори! Это дело моей жизни. Давай пистолет, я сейчас здесь же, на твоих глазах застрелюсь!»

Опальных поэтов не печатали и не переводили. Эта всегда грозило скандалом и остракизмом. Нужно было иметь огромное гражданское мужество, чтобы пойти на это, и шли ведь! Шел Константин Паустовский, без которого никогда не были бы изданы «Тарусские страницы», ставшие явлением в советской литературе. Булат Окуджава позднее рассказывал, что «один литературный критик — «отвратительный тип», увидев альманах, кричал, что разгромную статью можно писать, не читая — по одному подбору имен». В «Тарусских страницах» все имена были опасными: М. Цветаева, Е. Винокуров, Ю. Казаков, Н. Коржавин, В. Корнилов, В. Максимов, Д. Самойлов, В. Слуцкий, Б. Балтер...

Шел Александр Твардовский со своим «Новым миром», печатавший произведения писателей, позволявших себе неслыханную роскошь иметь собственную точку зрения в то время, когда другие меняли взгляды с изменением политических ветров.

Шла, наконец, «Юность», редактируемая Борисом Полевым. Чтобы сконцентрировать силы молодых дарований, дать им редкую в ту пору возможность вести творческие дискуссии, помочь талантливым поэтам и прозаикам, жившим в провинции, выйти на всесоюзную арену, редакция проводила особые совещания и семинары молодых писателей. Единственным условием для получения приглашения в «Юность» было иметь талант и смелость, не тащиться в мутном фарватере литературы официоза, «Юность» печатала произведения участников встреч, что обеспечивало им всесоюзное признание и до известной степени ограждало от окриков местных блюстителей «идеологической чистоты» и покорных им литературных «генералов».

В Ашхабад за подписью Бориса Полевого пришло только два приглашения на эти встречи. Одно — на имя Абдуллы Мурадова, другое — на имя Курбанназара Эзизова. Они показали их только мне. Отнести их в Союз писателей с тем, чтобы решить вопрос о средствах на поездку в Москву, не решились. Не потому, что побоялись, просто были твердо убеждены, что поддержки не встретят. Ехать же на свой страх и риск, без гроша в кармане («Юность» оплачивала только проезд до Москвы), было нереально. Печатались они тогда редко, скудной зарплатой не всегда хватало, чтобы кормить семью. Курбанназар некоторое время вынужден был работать даже поливальщиком в пригородном колхозе.

Поехать на встречу молодых «возмутителей спокойствия» они так и не смогли: самые талантливые из нас тогда не купались в славе и злате.

...А тогда в ресторанном зале Дома литераторов Курбанназар, «опальный» поэт, покуривал свой «Опал» и тихо посмеивался над литературным «жучком», ретировавшимся, не солоно хлебавши. Я еще раз поразился, как свободно он пользовался русской речью.

Курбанназар вел обширную переписку. ЕМУ писали из Прибалтики и Дальнего Востока, из Крыма и Заполярья. Мне приходилось видеть и даже редактировать его ответы на письма. Я, как и он, — выпускник факультета туркменской филологии университета. Но так уж получилось, что мне смолоду пришлось работать в выходящей на русском языке газете «Комсомолец Туркменистана». Был я и рядовым литературным сотрудником, и заведующим отделом, и редактором. Работал я и собственным корреспондентом «Литературной газеты». Поэтому Курбанназар ждал от меня литературной обработки его ответов на письма и был очень недоволен, что я исправлял лишь довольно редкие грамматические ошибки и окончания.

— Ты просто лентяй, — выговаривал он мне, — столько лет правил написанное русскими и не хочешь поработать десять минут над написанным по-русски туркменом.

Но работать-то было не над чем! Курбанназар писал по-русски вполне прилично, разве только немного старомодно.

От его ответов на письма веяло духом стилистики русской интеллигенции прошлого века. Из русской поэзии он больше всего любил (и знал великолепно!) поэзию Пушкина, Фета, Тютчева, Майкова, Полонского, Вяземского...

Курбанназар не просто знал слово, будь то туркменское или русское. Он познавал его глубинный смысл, и потому оно звучало в его устах осязаемо емко. Он был очень строг в выборе переводчиков.

В 1972 году «Советский писатель» издал первую книгу Курбанназара Эзизова в переводе крупного советского поэта Владимира Цыбина. Стихи Курбанназара охотно переводили многие и ашхабадские, и московские поэты — В. Зубарев, Ю. Гордиенко, И. Михайлов и др. Но никто из них так и не сумел передать ни глубины его философских раздумий, ни музыкальности его поэтической речи. Винить их в этом вряд ли возможно. Поэзия Эзизова трудна для переводчиков, достаточно вспомнить, как он работал над словом. Об этом писал и замечательный таджикский поэт, лауреат Ленинской премии Мирзо Турсун-заде, указывавший на страницах «Литературной газеты», что переводы обедняют «поэтическую речь стремительно идущих вверх по пути совершенства молодых среднеазиатских поэтов Л. Ширали, А. Арипова. К. Эзизова...»

Вот почему, когда пошла речь о подготовке к изданию книги стихов Курбанназара, он попросил меня поискать хорошего поэта, который взялся бы её перевести. Я посчитал, что таким поэтом может быть Владимир Цыбин. Мне пришлось долго уговаривать Цыбина, не отставать от него, пока он не согласился. Однако ни я, ни Курбанназар не учли, что прекрасный поэт еще не есть столь же прекрасный переводчик. Цыбин, безусловно, мастер поэтического слова, но он не проник в дух и плоть эзизовского слова, в его переводах много собственно «цыбинского».

Когда, наконец, книга вышла, Курбанназар огорчился. Я же, по молодости, подливал масла в огонь:

— Послушай, а почему, собственно, книга названа «Два дерева»? На мой взгляд, было бы куда точнее назвать её «Два

дупла» или, скажем, «Два пня»: первый «пень» — переводчик, второй — автор, согласившийся с этими переводами.

Я немного передергивал: Курбанназар согласился, чтобы переводчиком был Цыбин, а вот поработать с ним над переводами ему в силу ряда обстоятельств не удалось.

— Да Бог с ним, с названием! — говорил он в сердцах. — Автор книги неверно указан. Надо было на обложке поставить или Курбанназар Цыбин, или Владимир Эзизов!

...Лето того года мы с Курбанназаром проводили в Фирюзинском доме творчества Союза писателей Туркменистана. И надо же такому случиться, что его укусил какой-то неизвестный науке комар, отчего распухла нога. Каждый шаг причинял ему боль. А тут, как назло, приехали шумные гости — Оразгулы Аннаев, Атамурад Атабаев и другие поэты из молодых и потащили нас на пикник в поросшее лесом Фирюзинское ущелье. В самый разгар веселья боль в ноге Курбанназара усилилась, он со страдальческим лицом ее массировал.

— Что там у тебя с ногой случилось? — участливо спросил кто-то из гостей.

Курбанназар отчаянно махнул рукой и, улыбаясь сквозь слезы, сказал:

— Не везёт мне в этом году на комаров. В Москве благодаря издательству «Советский писатель» меня «укусил» Цыбин, а в Фирюзе какой-то особый чыбын («чыбын» по-туркменски — «комар». — *Прим. пер.*) От Цыбина душа страдает, от чыбына — плоть...

Потом была скучная, дождливая зима. Мы лишь изредка забегали друг к другу. Однажды я забрел к Курбанназару на огонек поздней ночью. Он работал. Увидев меня, он неожиданно смутился и, как всегда в этих случаях, заморгал.

— Помешал?

— Да нет! Проходи, — тихо сказал он, собирая листы бумаги и отодвигая их подальше, словно опасаясь, что я могу на них взглянуть. Я сел. Мы курили и молчали. По оконному стеклу барабанил дождь, в печной трубе завывал ветер.

— Знаешь, — прервал молчание Курбанназар, — я начал писать стихи по-русски. Понимаешь, я должен научиться

этому, — переводчики меня не понимают. Ты никогда не задумывался, почему старые поэты писали и на туркменском, и на фарси, и на арабском? У Байрам-хана было два дивана — «Туркменский» и «Персидский». Слово поэта на любом языке должно быть именно его словом — и никого другого! Для этого нужно, чтобы рядом был переводчик, чувствующий твое слово не хуже тебя самого, или ты сам должен переводить свои стихи.

Он говорил, а мне вновь пришли на память его строки:

*Слова мои, я не зову вас в гости,  
Вы — это я, душа моя и плоть...*

— Прости, я пока не могу показать «русские» стихи, над ними надо еще много работать. Но пройдет время — я подарю тебе «Русский диван» Курбанназара Эзизова.

Не подарил. Не успел подарить. Жить ему оставалось чуть больше двух лет.

**Аннаберды Агабаев** — Народный поэт Туркменистана, Лауреат государственной премии им. Махтумкули.

**Annaberdi Agabayev** — National poet of Turkmenistan, Laureate of State Award named after Magtymguly.

## ДВЕ ЧИНАРЫ

Светлой памяти

Курбанназара Эзизова и Юрия Рябина

Бесчисленной стае тяжелых потерь,  
Скажите, конец мы положим когда?

В холодных могилах лежите теперь,  
Земные заботы забвенью предав.

Вчера еще ваши светились глаза.

Что ныне творится?

Какая-то жуть:

Покорны своим одержимым слезам,  
Мы вас проводили в последний ваш путь.

Родные,

Ну, как мне, оставшись одной,

Не плакать,

Не биться,

Не звать,

Не кричать?

Начертано, видно, несчастной судьбой:

Прощаться — с живыми,

А мертвых — встречать!

Напрасно вас ждал на далеком пути

Покуда на свет не родившийся стих,

Ведь смерть мимо вас не желала пройти —

К чему ей потеря поэтов, двоих?

Чудесные песни теснились в груди.

И вдруг на пути их смертельная спесь...

И жизнь, словно сон, далеко позади.

Прервалось цветенье,

Прервалася песнь.

Лежат две чинары в объятьях земли,

И больше не бьются чинары сердца.

У бедной сестры, что осталась вдали,

Безмерная скорбь в выраженьи лица.

Никто ваше место в строю не займет,

Какая бы вновь ни зажглася заря —  
Ведь каждый из вас в своих песнях живет.  
О нет! Свою жизнь вы прожили не зря.  
Поэзии вашей прекрасная нить  
И видеть не хочет ту справку врача:  
Остались творенья бессмертные —  
Жить,  
Все тяготы жизни нести на плечах!

\* \* \*

О сердце,  
О чем заунывно поешь,  
Которую ночь ты мне спать не даешь,  
Иль вспомнило ты, как в предутренней мгле  
Поэтов — чинар предавали земле?  
Добром помянувши шахиров своих,  
Давай,  
Мы единственный вынесли толк:  
Их стихшую песнь,  
Оборвавшийся стих  
Допеть, дописать — поколения долг!

Нязик Аннатыева

## ЧЕЛОВЕК

1975 год

Курбанназару Эзизову

Ты ушел. Мы плакали, страдая.  
Утром вновь тоска гнетет меня:  
Значит, после твоего ухода  
Миновало три безмерных дня.

Или три кратчайших, я не знаю...  
Вечность их заметила едва...  
А казалось, все мы будем плакать  
Сорок дней, и год еще, и два.

Но уже дымится чай зеленый,  
Плова дух витает над столом, —  
Мы уже беседуем степенно...  
Может, скоро сплетничать начнем.

Так и вышло — о других судачим,  
Вот уже кого-то смех берет,  
И шумит застолье, как бывало, —  
Добрый шуткам наступил черед.

Час назад тебя мы поминали,  
Выпили крепленого вина...  
Ты прости нас, будь великодушен,  
Ты прости, коль наша есть вина.

Может, не простишь, но мы — такие.  
Пред тобой никто не виноват...  
Третий раз со дня твоей кончины  
Тихо разгорается закат.



Человек не думает о смерти,  
Голову пред нею не клоня.  
Ты ушел. Простились мы с тобою.  
Ты ушел. Мы плакали три дня.

Шутим... А казалось, будем плакать  
Сорок дней, и год еще, и два.  
Только, видно, плакать очень трудно.  
Жизнь зовет. Она всегда права.

**Керим Курбаннепесов** — Народный писатель Туркменистана, лауреат Государственной премии им.Махтумкули

**Kerim Kurbannepesov** — People's Writer of Turkmenistan, laureate of the Makhtumkuli State Prize

## ПРИБАВЬТЕ ВЫ РОДИНЕ СКОРОСТИ!

*Пасевьев И.*

**Аннотация:** Человечество уж так устроено — все лучшее, высокое, желанное оно связывает с ростом, прежде всего — с духовным ростом. Время стремглав несется вперед, жизнь ускоряется. Век скоростей диктует другие приоритеты — всем людям, а поэтам — в особенности. Поэты призваны на шаг опережать духовный рост общества, сообщать истории новое ускорение. И все же, верный своей человеческой природе, поэт остается человеком — земным, из плоти и крови. Приходит срок — нам всем когда-то приходит срок. Обрывается жизнь? — Нет, кончается сон...

**Ключевые слова:** голубые глаза, фестиваль, стихи, моряк, хлебосольный, музыканты, художники, легенда, редакция, явление.

## ADD TO YOUR MOTHERLAND SPEED!

*Pasevi I.*

**Annotation:** Humanity is so arranged that all the best, high, desirable things it connects with growth, first of all — with spiritual growth. Time rushing heads forward, life accelerates. The age of velocities dictates other priorities — to all people, and poets — in particular. Poets are called upon to step ahead of the spiritual growth of society, to report on history a new acceleration. And yet, true to his human nature, the poet remains a man — earthly, of flesh and blood. The time comes — we all once have a deadline. Does life end? — No, the dream ends...

**Key words:** blue eyes, festival, poems, seaman, hospitable, musicians, artists, legend, redaction, phenomenon.

У него были голубые глаза и застенчивая детская улыбка. Я в шутку называл его «жертва взгляда», хотя имя Курбанназар скорее можно перевести как «взгляд посвящая, приношу в жертву тебе». 1 марта народному писателю Туркменистана, лауреату Государственной премии им. Махтумкули Курбанназару Эзизову исполнилось бы 60 лет. Но...

*Над степью предательски пуля пропела,  
И никто не услышал чуть сдавленный стон.*

*Вот сползает с седла ослабевшее тело,  
Прерывается жизнь... — нет, кончается сон.*

Словно бы угадал трагическую гибель свою и своего большого друга ашхабадский поэт Юрий Рябинин. Они возвращались на машине с каспийского побережья, с фестиваля молодежной поэзии, куда съехались юноши и девушки из России, Армении, Узбекистана, Латвии... В машине ехало четверо: Курбанназар, Юрий, московский поэт Василий Шабанов и шофер Александр Беляшевич. Мерзавец-дезертир, сбежавший с поста с оружием в руках, предательски расстрелял первую же встреченную машину — погибли все четверо. Курбанназару было тридцать пять. И странно роковой кажется теперь его многолетняя страсть: выискивать сведения о поэтах, рано ушедших из жизни. Лермонтов, Байрон, Пушкин, Веневитинов, Гумилев, Лорка, Богданович...

Приведенные выше стихи Рябинина мы обнаружили в его архиве, когда хоронили Юру. К слову, и у Курбанназара есть строки о времени, когда его не станет. Примерно такие: «Я уйду, друзья придут на могилу, и травы будут ласкать их ноги, но никто не подумает, что это — я». Говорят, поэты предчувствуют свою кончину...

Когда-то, в далеком августе 1963 года именно Юрий Рябинин познакомил меня с Курбанназаром. Со службы на флоте я привёз тетрадку стихотворений: маяк — моряк, волна — луна. И Юра, работавший тогда на телевидении, пригласил Курбанназара, Валентина Куликова и меня почитать свои стихи в прямом эфире, что было страшновато. Там я впервые увидел, что у Рябинина и Эзизова глаза небесной голубизны. Кто-то заметил однажды, что глаза у Курбанназара — словно мартовское небо. «А какими же им ещё быть? — улыбнулся он. — Я ведь родился в марте».

Глуховатым голосом он читал перевод стихов о солдатах, павших на полях сражений, читал о том, что «нет покоя вернувшимся. Это закон побратимов, вставших навстречу врагу. Остаемся — уж так повелось испокон-испокон перед павшими там в неоплатном долгу», Помню — меня поразила тогда

истинность чувств этого молодого парня — ему тогда было чуть за 20.

Позже я узнал, что его отец Эзиз-ага воевал, был в плену, пережил много горя. Был он сельским учителем, ценившим книги больше любого домашнего скарба. А еще был он потомственным зергером. Сын тоже овладел этим древним ремеслом. И многие серебряные украшения, сделанные ими, по сей день заставляют ахать от восторга знатоков. Хлебосольным и гостеприимным был дом Эзиза-ага, здесь подолгу гостили Бердыназар Худайназаров, Юрий Рябинин, Эдуард Скляр, Аннаберды Агабаев, Токар Тугуров, Нуры Халмамедов — поэты, музыканты, художники, друзья его сына.

В этой семье ювелиров, знатоков прекрасного, как вспоминает наш общий друг, ныне народный писатель и почетный яшули Аннаберды Агабаев, жили легенды, которые будущий поэт знал с детства:

*Легенды древней смысл хочу постичь я...  
Гляжу назад — а там простор зовущий,  
Гляжу вперед — и там простор зовущий,  
И я в долгу огромном перед прошлым.  
И я в долгу большом перед грядущим.*

Ранней весной 57-го Курбанназара — высокого, худого, погруженного в свои мысли школьника — привел в редакцию детской газеты большой знаток и любитель поэзии инженер Гурт Анналиев. Как вспоминал потом будущий народный писатель и тоже наш общий друг Нуры Байрамов, в то время заведующий отделом поэзии, Гурт шепнул Нуры: «Этот парень из ваших, из племени поэтов. Он настоящий!» Ученические робкие стихи привлекали, чувствовалось, что юный автор хорошо знаком не только с туркменской, но и с мировой поэзией. С тех пор он часто бывал в газете, начал публиковаться. После окончания ТГУ даже работал в газете. Нуры внимательно следил за его творчеством, говорил, что в поэзии Курбанназар тоже зергер, мастер, и намекал, что и Махтумкули был хорошим ювелиром. Стихи и поэмы

Курбанназара становились ярким явлением молодой поэзии 60–70-х годов.

Когда я познакомился с Курбанназаром, он был уже известным, несмотря на молодость, поэтом. Он — из плеяды «шестидесятников», куда входили Аннаберды Агабаев, Халил Кулиев, Италмаз Нурыев, Анналы Бердыев, Овезмурад Бабаев, которые искали свои пути, темы в поэзии, подхваченные всеобщим вихрем видимой свободы слова, словно ворвавшейся в приоткрытую ненадолго форточку хрущевской «оттепели». Каждый имел свой собственный голос. Следуя во многом традициям национальной поэзии, они старались не повторять более старших, своих товарищей Ата Атаджанова, Керима Курбаннепесова, Бердыназара Худайназарова и других поэтов, уже прочно занявших свое место в поэтическом строю, а идти своим путем.

Мы изредка встречались с Курбанназаром, участвовали в поэтических вечерах, тогда весьма популярных, в дружеских застольях, где речь непременно заходила о поэзии, судьбах литературы, где звучали стихи. Конечно же, я читал все, что переводилось из его творчества. Несколько лет мы работали лицом к лицу, сидя в одном кабинете Союза писателей, общались ежедневно.

Никогда не забуду его восторженную интонацию: «Боже мой! Послушай, как прекрасно написано!» И он читал новые стихи Ахмадулиной, Евтушенко, Рождественского, Вознесенского. Он пересказывал по-русски (хотя это было почти невозможно) стихи своих товарищей, опубликованные в нашей печати. Случалось, ему что-то очень не нравилось — был он требователен к своему и чужому творчеству. Но зато был на седьмом небе, если встречался с настоящей поэзией. Читал стихотворение вслух, словно прислушивался к звучащей в нем музыке. И восклицал: «Это как струя из горного родника! Пьешь и не можешь оторваться!»

Самого Курбанназара переводили немало: В. Зубарев, Ю. Гордиенко, И. Михайлов, В. Приходько, другие поэты. Но — это отмечают его друзья и коллеги — они не могли передать всей музыкальности поэтической речи Курбанназара,

глубины философских раздумий. И не стоит их винить, Поэзия Курбанназара трудна для переводчика.

Когда в Москве вышел сборник его стихотворений в переводе Владимира Цыбина, автор был сильно огорчён. Там было столько от самого переводчика, что поэт грустно шутил, мол, надо бы на обложке поставить «Курбанназар Цыбин» и «Владимир Эзизов». Далеко не всякий, даже отличный поэт может «наступать на горло собственной песне». Нередко сильный стихотворец, переводя, «поглощает» автора.

Однажды, задолго до того фестиваля молодой поэзии, ставшего последним для Эзизова и его друзей, я брал интервью для «Литературной газеты» у народного писателя Керима Курбаннепесова. Он вспомнил, как внимательно отнеслись в начале 50-х к ним — тогда молодым Ата Атаджанову, Вадиму Зубареву, ему и другим — аксакалы туркменской литературы. И когда сам уже стал наставником молодых, старался быть таким же внимательным. На одном из семинаров он отметил поэзию Курбанназара Эзизова, Халила Кулиева и Аннаберды Агабаева, «святой троицы», как называли друзей. Возможно, другие участники семинара и обиделись, заметил Керим-ага, но мне казалось, эта троица из тех, кто обойдет учителей. Ведь говорят, что колья ученик не перегонит учителя, ремесло погибнет. Рад, что не ошибся в ребятах.

И ещё он добавил: «Лирический герой Курбанназара — мужественный, любящий, мудрый, смелый. Мысли его самостоятельны, чувства серьезные. Он ведёт с тобой доверительный разговор о смысле и цели жизни: чтобы достичь цели, нужно не жалеть себя, отдавать себя целиком. Его лирика по самой своей природе тяготеет к раздумьям, к философским обобщениям жизненных наблюдений. Несмотря на новаторство, эта лирика неразрывно связана с национальной поэтической традицией».

Думаю, и сегодня поэзия Эзизова актуальна и вдохновенна. Вспомните его энергичный монолог «Стройте!». Там есть строки, очень подходящие к нашим сегодняшним дням: «Мечтайте! На месте не стойте! Прибавьте Родине скорости! Вниманием даль удостоите! Спешите! Крушите и стройте!»

Глядя на наши города, особенно на хорошеющую и молодеющую на глазах столицу, невольно слышишь эти чеканные строки. Неспроста ровесники Курбанназара признают его поэтическим лидером всего поколения.

Вскоре после той трагической сентябрьской ночи в ТЮЗе имени Амана Кульмамедова состоялась премьера спектакля по пьесе Курбанназара «Поэма поколений». На сцене — портрет поэта: одухотворенное прекрасное лицо, грустный взгляд. А неподалеку от меня сидел Эзиз ага, о жизни и страданиях которого, собственно, и был создан спектакль. Словно исповедь ушедшего сына перед живым отцом. На Эзиза-ага было больно смотреть: он вслушивался в каждое слово, глаза туманили слезы... Самое страшное, когда родители переживают детей.

— С каждым годом все острее и зримее ощущаю, какого большого поэта мы потеряли, — сказал мне недавно Аннаберды Агабаев. — Как хорошо, что с нами его поэзия, что у Курбанназара от четырех замужних дочерей растут девять внуков, а долгожданный сын Сердар (он родился через месяц после гибели отца) тоже ожидает прибавление семейства: друзья отца сыграли ему в прошлом году великолепную многолюдную свадьбу.

Когда-то поэт писал: «Поколение мое! Любящий создал тебя. Ты любовью возвысилось, поколение мое. Береги же любовь и живи, любя, и расти ребятё». Сегодня в доме Эзизовых будут резать барана. На большой той к 60-летнему Курбанназару — так, как если бы он был с нами, соберутся друзья, все, кому дорога его поэзия. И, конечно же, ребятё: дети, внуки.

**Икар Пасевьев**

газета «Нейтральный Туркменистан»

1 марта 2000 г.

# **ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Материалы научно-практической конференции  
в рамках III Международного фестиваля «Звуки дутара»  
имени Нуры Халмамедова

2 ноября 2017 года

Корректор — В.В. Шапошникова  
Верстка — И.С. Надворский

Подписано в печать 25.10.2017.  
Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Гарнитура SchoolBookC.  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 17,5. Печ. л. 17,5.  
Тираж 2000 экз. Заказ 25/10

Отпечатано в типографии ООО «Вторая типография»  
г. Москва, проспект Мира, д. 105.