

О ПОЭТИКЕ ДЖАЛОЛИДИНА РУМИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Анализируются причины влияния творчества суфия, поэта, философа-мистика Джалолидина Руми на композиторское искусство. Главная из них в том, что музыка является одной из основ его доктрины. В качестве универсального аспекта, позволяющего объяснить принципы влияния творчества Руми на музыкальную композицию, избрана категория поэтики. На основании анализа ряда произведений, созданных композиторами различных эпох и направлений (К. Шимановским, Т. Шахиди, А. Вареласом), были выявлены основные параметры поэтики Дж. Руми, получившие реализацию в музыкальных опусах. На примере этих произведений обнаруживаются универсальные параметры, обусловленные как закономерностями поэтического текста (традиция «сухбат»), так и особенностями музыкального развития (макамный принцип варьирования единой попевки). Истоки отмеченной общности – в поэтике бессмертных творений Дж. Руми. При этом сочинения отражают и индивидуальность авторов, и особенности своей эпохи.

Ключевые слова: суфизм; поэтика; композиторское творчество; диалогичность.

Огромное влияние творчества суфия, поэта, философа-мистика Джалолидина Руми на современное музыкальное искусство объясняется в первую очередь тем, что музыка является одной из основ его доктрины. В поэзии Руми она представлена как любовь и средство постижения Бога, помогающее «ощутить дыхание Друга». При этом речь идет не только о пении, но и об инструментальной музыке: с его благословения тростниковая флейта-най стала суфийским символом, выражающим устремленность человека к Богу. В основном Дж. Руми братстве Маулавиия утвердилась практика ритуального экстатического танца в сопровождении музыки. Этот танец Руми называл «танцем планет и ангелов»¹. По словам сына поэта, Султан-Валада, «он никогда, даже на мгновение, не переставал слушать музыку и танцевать»². Особую роль музыки суфии объясняют тем, что она менее всех других искусств связана с миром материальных форм и соединена более прямым путем с миром духовных сущностей. Ее цель – погрузить человека в гармонию духовного чувства и поднять его на крыльях этого чувства.

В музыкальных каденциях, по словам Руми, скрыта тайна, открытие которой помогло бы ему перевернуть мир³. Эта тайна музыки волнует Руми-ученого. Но поэт Руми, возможно, ее разгадал или, по крайней мере, стоял на пороге разгадки тайны, предоставив и нам возможность попытаться проникнуть в нее через символику его творений, утверждая, что «для Бога целый мир – свирель», и уточняя, что играет на ней «наш Господь – флейтист». При этом поэт не сомневается в гармоничности мироздания, распространяя означенную гармонию и на род человеческий:

И каждый ноту пропоёт,
Которую судьба сложила.
Все ноты сложатся в аккорд
И грянут хором: «БОЖЕ!», милый⁴.

Ибо для познания Истины человеку необходимо отдаться любви, а роль головы должно выполнять сердце. Музыка же – проводник в познании Истины, в пути к Богу⁵.

Выполненные в 1990-х гг. американским поэтом Колманом Барксом переводы способствовали активному музыкальному осмыслению поэзии Руми представителями западной, в первую очередь англоязычной (в том числе и массовой), культуры. Назовем оперу композитора-минималиста Филиппа Гласса «Монстры милосердия» («Monsters of Grace», 1998), симфонию Филиппа

Шрёдера «Вращение к центру» («Turning to the Center») для баритона, ударных, кларнета, пиано, 2002) и др.⁶

Известно, что без проникновения в суфийскую символику невозможно понять философию и потаенный смысл поэзии Джалолидина Руми⁷. Именно поэтому внимания заслуживают сочинения, отмеченные пониманием глубинного уровня (*ботин*⁸) мысли поэта-суфия⁹. Но исследователь, поставивший своей целью проследить и объяснить принципы влияния этой мысли на музыкальную композицию, сталкивается с необходимостью поиска универсального аспекта, объединяющего явления средневековой мистической поэзии, эстетики и философии с кругом современных проблем музыкального искусства. Возможно, одним из таких аспектов является феномен поэтики, трактуемый М. Бахтиным как «эстетика словесного творчества» [6. С. 10]. В музыковедении диапазон понятия становится еще более широким, он подразумевает не только следование законам и эстетике текста, но и наличие музыкального начала, обладающего собственными законами организации, эстетикой, принципами выразительности.

Содержание эстетико-философских воззрений Руми, одним из первых оценившего возможность участия музыки в собраниях суфиев¹⁰, обязывает рассматривать музыкальное начало непосредственно как важнейшую особенность его поэтики.

Композиторские опусы авторов, вдохновленных бессмертными творениями поэта, можно рассматривать сквозь призму трех уровней поэтики: 1) уровень законов организации словесного творчества; 2) уровень эстетико-художественного содержания этого творчества; 3) уровень музыкальных закономерностей. Все они, безусловно, взаимосвязаны, но первый из них (закономерности организации словесного творчества), на наш взгляд, не может в полной мере (адекватно) проявиться в сочинениях, написанных на переводные тексты, и особенно в инструментальных произведениях.

С этих позиций был рассмотрен ряд масштабных сочинений, созданных музыкантами различных эпох и направлений (одночастная симфония польского композитора Кароля Шимановского № 3 «Песнь о ночи» для голоса, смешанного хора и четверного состава симфонического оркестра, до-мажор (1916); сюита современного таджикского композитора Толиба Шахиди «Речитативы Руми» для флейты и фортепиано, до-мажор (1981)¹¹; «Притчи» – 4 хора а капелла композитора из Узбекистана Анатолия Вареласа (1986) и др.

Заметим, что по времени создания разница между ними – почти целое столетие. Однако все они ориентированы на глубинное, философское осмысление творчества Руми. Если в симфонии Шимановского и «Притчах» Вареласа это предопределено поэтическим первоисточником, то инструментальная сюита Шахиди раскрывает глубокое философское содержание исключительно инструментальными средствами. Но уже в самом названии «Речитативы» зафиксировано ожидание, внут-

Махусб, ай ёри меҳмондор, имшаб,

Ки ту рӯхиву мо бемор имшаб.
Бурун кун хобро аз чашми асрор,
Ки то пайдо шавад асрор имшаб.

Агар ту Муштариї, гирди Маҳ гард,

Ба гирди гунбади даввор имшаб.

Шикори Насри Тӣоиро ба гардун
Чу льони Љаъфарий Тайёр имшаб.

Туро Ҳақ дод сайқал, то зудої

Зи ҳаљри азрақи зангор имшаб.

Бихамдилаҳ, ки ҳалқон љумла хуфтанд
Ва ман бо Холиқам бар кор имшаб.

Зихї кару фару икболи бедор,

Ки Ҳақ бедору мо бедор имшаб.

Агар чашмам бихусбат то сахаргах,
Зи чашми худ шавам безор имшаб.

Агар бозор холи шуд, ту бингар,
Ба роҳи Қаҳқашон бозор имшаб.
Шаби мо рӯзи он исторагон аст,
Ки дартобид дар дидор имшаб.

Асад бар Савр бартозад ба ҳамла
Уторид барнихад дастор имшаб.

Зухал пинҳон бикорад тухми фитна,
Бирезад Муштарӣ диносор имшаб.

Хамуш кардам, забон бастам, валекин
Маннам гуїи бегуфтор имшаб.

В поэтическом тексте использован принятый в суфийской поэзии прием «двойной метафоры». На одном уровне – поэтизация идеальной любви и дружбы, на другом – осмысление образов через суфийские понятия (искатель-мюрид и Всевышний)¹⁴. В соответствии с этим в симфонии идея «мистерии бытия» раскрывается через два образных пласта, условно обозначенных как «антропологический» и «космологический», и связанные с ними музыкальные темы¹⁵. Антропологический

речное ощущение речи, так как оно представляет собой жанр вокальной декламации.

В симфонии крупнейшего польского композитора первой трети XX в. Кароля Шимановского (1916) использован перевод на польский язык газели «Имшаб» («Этой ночью») из «Дивана Шамса Табризи», выполненный поэтом Тадеушем Мициньским¹². Есть и другое название этого собрания – «Дивони кабир»¹³. Человек и мироздание, открывающее ему свои тайны, – два образных центра газели:

Не спи, мой друг, прими гостя этой ночью,

Ты душа, а мы больны этой ночью.
Отгони сон от глаза, зрящего тайны,
Чтобы тайны стали явными этой ночью

Если ты Юпитер, кружись вокруг Луны,

По кругу вращающегося купола этой ночью.

На небе – охота на летящего Орла (Альтаир)
Как у души Джафара этой ночью.

Тебе Истина дала [инструмент] шлифовки, чтобы
ты очистил себя этой ночью

От разлуки, [насланной] ржавой синевой (т.е. небом)
этой ночью.

Слава Богу, что все твари заснули
И я имею дело с Творцом этой ночью.

Какое великолепие и бодрствующее счастье!

Ведь Истина бодрствует,
и мы бодрствуем этой ночью.

Если глаза мои сомкнутся до утра,
Я возненавижу свои глаза этой ночью.

Если опустел базар, погляди –
На Млечном Пути базар этой ночью.
Наша ночь – это день тех звёзд,
Которые засверкали на свидании этой ночью.

Лев пускается вдогонку за Тельцом
Меркурий надевает чалму этой ночью.

Сатурн тайком вносит зерна смуты,
Юпитер сыпет динары этой ночью.

Я смолк, сомкнул уста, однако
Я говорящий без слов этой ночью.

пласт раскрывается музыкально-поэтическими средствами (хор и тенор), космологический – оркестром и пением хора без слов.

Четыре хоровые миниатюры, входящие в цикл А. Вареласа («Три совета», «Старик и врач», «Грамматик и кормчий», «Напуганный горожанин»), раскрывают смысл и законы бытия с несколько иной стороны. Мудрость суфия вложена в уста одного из участников диалогов, в форме которых построено изложение

притч. Глубокий смысл этих высказываний контрастирует с суетным миром второго собеседника.

Инструментальная сюита современного таджикского композитора Т. Шахиди – это сочинение, в котором воспеваемая Руми мистерия человеческого духа раскрывается за пределами поэтического текста. В полном соответствии с суфийской символикой живая и трепетная речь души, устремленной к Всевышнему, а через это и к самопознанию, поручена флейте. Флейта-най здесь – своего рода тембровый символ самого Руми (для которого этот инструмент – постоянно звучащий в его душе друг). Пять разделов сюиты – это своего рода макамы, стоянки человеческого духа. Каждая такая стоянка у суфия представляет собой определенный духовный уровень. Однако образ Руми в сюите – это второе Я композитора, живущего в современном сложном, подчас негармоничном мире. Голос на – голос самого Руми, помогающего нашему современнику сохранить гармонию и не потерять ориентиров при движении от макама к макому на пути к истине.

В результате анализа были выявлены основные параметры поэтики Дж. Руми, получившие реализацию в музыкальных опусах. Среди них «звучание тишины»¹⁶, переданное с помощью репетитивной техники, и поэтический прием «двойной метафоры», в музыке реализованный через взаимодействие двух образных пластов, условно обозначенных как «антропологический» и «космологический» (симфония К. Шимановского); зовущая к познанию Истины флейта («Речитативы Руми» Т. Шахиди), «полифонический текст» поэзии, отраженный с помощью тонкой полифонизации хоровой фактуры, превращающей диалог в полилог и сохраняющей при этом рельеф беседы его участников («Притчи» А. Вареласа).

Но ведущую роль здесь играет ярко выраженная диалогичность, обусловленная влиянием суфийской традиции «сухбат» (арабское «общение», «беседа», так у суфиев называется общение на религиозно-мистические темы¹⁷). У Руми она проявляется не только на «внешнем» (предполагающем наличие собеседников), но и на «внутреннем» уровне, приобретая при этом еще и конструктивную функцию. В его стихах мы постоянно слышим то, что Бахтин называет «внутренне диалогизированными словами» [10. С. 143]. У Руми этот внутренний диалог выходит на концептуальный уровень. В своих духовных беседах поэт утверждает, что люди – это беседы. Поток беседы протекает через человека, независимо от того – говорит он или молчит. Отметим, что подобный диалогизм, «сухбат», представленный в стихотворении «Имшаб», вылился в «полифонию голосов» симфонии Шимановского. Не случайно три раздела его симфонии исследователи представляют как три диалога человека: с Создателем, Природой (Миром) и своей духовной сутью¹⁸. К этому можно добавить, что оркестровый пласт, содержащий емы-символы¹⁹, фактически расширяет число голосов участников беседы, превращая диалог в полилог.

В сюите Т. Шахиди изначально заложена диалогичность, обусловленная составом исполнителей – диалогом флейты и фортепиано. И хотя флейта, несомненно, солирует, роль фортепиано не сводится к безликому

аккомпанементу-фону. Это голос внешнего мира, зачастую нарушающего гармонию души. И диалог, возникающий между ними, – это диалог «внешний». Внутренний же «сухбат» звучит в душе автора, он – в самой речитативной декламации флейты. Мы слышим диалог композитора с великим поэтом, поддерживающим его в стремлении к истине. В «Притчах» А. Вареласа диалогичность продиктована непосредственно содержанием поэтического текста: мудрый дрозд, поучающий недалекого птицелова; старик на приеме у врача, не желающий понять, что болезнь его называется «старость»; самовлюбленный ученый, который, находясь на корабле, упрекает кормчего в том, что последний не знает синтаксиса. Все это не просто нравоучительные примеры. Это – призыв Создателя, адресованный погрязшей в мирской суете душе человеческой. Интересно, что композитор излагает эти диалоги хоровыми средствами, придавая им внеличностный характер, подчеркивая философскую основу притч Руми.

Необходимо указать еще на один принцип, присущий рассматриваемым сочинениям. Речь идет об импровизационности, основанной на вариантном развитии одной попевки-ядра. Ее истоки – и в образной сфере поэзии Руми, и в принципах развития традиционной профессиональной музыки Центрального и Ближнего Востока, и непосредственно в ритуалах ордена Маулавий²⁰. Напомним, что, по мнению исследователей, суфийские психологические состояния-макамат (у суфиев *макам* – место, стоянка пребывания духа) в определенной степени сопоставимы с процессом музыкального развития в свободных от метроритма формах профессиональной музыки, опирающихся на лады макамат. Не случайно лучшие произведения турецкой классической музыки устной традиции создавались художниками, которые либо были членами ордена, либо имели с ним тесную связь²¹.

Однако если для современного таджикского композитора подобный принцип развития – давно апробированный и органичный (в силу упомянутого присутствия в макама – традиционном профессиональном искусстве), то в сочинении польского автора, созданном во втором десятилетии прошедшего века, он свидетельствует о серьезном изучении музыки Востока (что подтверждается биографическими данными). При этом, однако, интонационный строй симфонии не имеет прямого сходства с восточными звучаниями²². Исключением является начало второго, инструментального раздела, представляющего собой воспоминания о музицировании, услышанном композитором во время пребывания в странах Магриба²³.

К сожалению, рамки настоящей статьи не предполагают масштабный анализ данной многоаспектной проблемы. Тем не менее на примере таких разных произведений обнаруживается их определенная общность на духовно-мировоззренческом уровне и уровне закономерностей словесного текста (традиция «сухбат»), а также в плане особенностей музыкального развития (макамный принцип варьирования единой попевки). Истоки отмеченной общности – в поэтике бессмертных творений Джалолиддина Руми. При этом сочинения отражают и индивидуальность авторов, и особенности своей эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Благодаря ему на Западе братство Маулавийа получило название «Вращающиеся дервиши», поскольку танец был основан на длительном вращении каждого участника вокруг своей оси во время коллективного движения по кругу. В настоящее время музыка, сопровождающая танец, исполняется традиционным профессиональным инструментальным ансамблем (здесь выделяется звучание флейты-на и ударного инструмента – небольшого барабанчика-кудюма) (см.: [1]).

² Цит. по: [2. С. 136].

³ При этом исследователи подчеркивают, что в ордене Муалавийа музыка была высокопрофессиональной, даже элитарной. Такого рода музыкальный элемент способствовал эффективности в освоении духовных практик. Это связано с тем, что психологические состояния-макамат (у суфиев *макам* – место, стоянка пребывания духа) в определенной степени сопоставимы с процессом музыкального развития в свободных от метроритма формах профессиональной музыки, опирающихся на лады-макамат. Каждая такая стоянка у суфия – это определенный духовный уровень. На высшей точке совершенства обретается связь с душой, небом, знанием и чистота доводится до предела.

⁴ К. Баркс, пер. С. Сечив [3]. В задачу данной статьи не входит их оценка. Отметим, что отношение к этим переводам весьма неоднозначное.

⁵ Определяя роль органов чувств человека в познании мира, Руми опирается на идеи Санаи о том, что всеобщий разум на небесах, к которым ведут ступени чувств, и подобно ступеням данные чувства ведут человека к познанию. Пять чувств подготавливают информацию сердцу, которому подвластны тайны двух миров (об этом см.: [4. С. 26]).

⁶ Показательна в данном контексте и замечательная постановка известного французского балетмейстера М. Бежара «Танец Руми» (2005), в которой звучит подлинная традиционная музыка. См. видео: <http://www.youtube.com/watch?v=enOmXQP6JWs>

⁷ Э. Джавелидзе отмечает, что Руми «возложил на обычную любовную лирику функцию изображения божественной любви». И выражает он эту «божественную любовь» с помощью таких слов и художественных образов, которые помогают скрыть его мистические мысли, так как суфий не имеет права открыто выражать свои чувства [5].

⁸ Речь идет о таких суфийских понятиях, как «зохир» – внешнее, явное и «ботин» – внутреннее, скрытое.

⁹ Известно, что на суфийских собраниях новообращенных предостерегали от истолкования декламируемых стихов попросту, на мирской манер. Им указывали на необходимость сосредоточить свое внимание на духовном понимании поэзии.

¹⁰ Отметим однако, что еще раньше Ал-Газали подчеркивал, что музыка есть связующее звено между человеческой душой (*нафс*) и божественной Душой (*рух*). Этим объяснялось появление «священного слушания» музыки (*сама*) на собраниях суфиев.

¹¹ В творчестве Толиба Шахида влияние суфизма проявляется достаточно отчетливо начиная с 80-х гг. прошлого столетия. Данная тенденция усилилась на рубеже веков. Об этом свидетельствуют такие его сочинения, как «Суфийский танец», концертная музыка для 15 инструментов (2000), «Танцы сновидений на шелковом пути» (2001), «Суфий и буддийский монах» для камерного ансамбля и танбура-сато (2001), «Суфий и Будда» – этюд-картина для фортепиано (2002), «Танец Руми» для скрипки и фортепиано (2006), «Притчи о скрытом смысле» Дж. Руми – фантазия для кларнета и фортепиано (2007) и др.

¹² Т. Гафурбеков отмечает, что перевод Т. Мициньского выполнен на основе немецкого перевода. В нем много расхождений с первоисточником [7. С. 140]. Попутно подчеркнем, что подобные «двойные» переводы были характерны и для русской музыкальной персианы, формируя парадоксальную закономерность: композиторов привлекали именно двойные гениальные подражания (А. Пушкин, А. Фет), но не профессионально выполненные непосредственно с персидского переводы поэта Дмитрия Ознобишина, автора первого персидско-русского словаря, блестяще владевшего языком Хафиза.

¹³ Следующий ниже текст стихотворения Руми дан по изданию: Мавлоно Чалолуддини Руми. Девони кабир. Душанбе, 2007. Т. I. Перевод автора настоящей статьи (под ред. Н. Пригариной, Н. Чалисовой, М. Русанова).

¹⁴ Об этом, например, см.: [8. С. 54].

¹⁵ При этом следует напомнить, что пронизывающая стихотворение космическая символика – атрибут собраний Маулавийа, символизирующий связь с космическим началом.

¹⁶ Попутно отметим закономерность утверждения И.М. Некрасовой: «...интерес к тишине обостряется на рубежах истории, на сломе эпох. В этом смысле современное искусство обнаруживает близость к искусству начала XX века. В предчувствии грядущих перемен, в ожидании прорыва, в художественном творчестве происходит переход от пафоса самовыражения к осмыслению миросовершенства» [9. С. 271].

¹⁷ В современных таджикском, персидском и турецком языках это слово употребляется в бытовом значении.

¹⁸ См., например, [8. С. 55].

¹⁹ Тема Ночи, тема Открытия тайны и др.

²⁰ Маулавитская служба – сложный ритуал. Она состоит из декламации стиха во славу Пророка, музыкальных импровизаций и исполнения «вертящегося» танца, за этим идет вторая часть из четырех музыкальных и танцевальных разделов, именуемых «салам», которые завершаются инструментальной музыкой и рецитацией Корана вместе с творением молитв [11. С. 249].

²¹ К числу наиболее известных принадлежит Мустафа Итри (1640–1712), основатель одной из школ турецкого традиционного музыкального искусства.

²² Тем не менее можно провести параллель между так называемым «поэзным» принципом (а одностаянная симфония К. Шимановского в строгом смысле слова является скорее симфонической поэмой), основанном на последовательном развитии одного мотива с обозначенной импровизационностью макомного развития. О подобном сопоставлении более подробно см.: [12. С. 231]. Отметим также роль остиной ритмики, вызывающей определенные ассоциации с усулем – остиной ритмоформулой ударного инструмента [7. С. 145].

²³ Обилие хроматики, увеличенных секунд, кварто-секундовых созвучий, ударные с характерными ритмоформулами – во всем этом можно усмотреть яркое и талантливое проявление ориентальных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джани-заде Т. Поэтика музыки в Исламе (к постижению ритуала и музыки в суфизме) // Невербальное поле культуры. Тело. Вещь. Ритуал. М., 1996.
2. Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3 т. Т. 3: От Магомета до реформации. М., 2002.
3. Баркс К. Сущность Руми / пер. с англ. С. Сечива. М., 2007.
4. Махмаджонова М.Т. Религиозно-философская концепция Джалоуддина Руми : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Душанбе, 2007.
5. Джавелидзе Э.Д. У истоков турецкой литературы. Тбилиси, 1979.
6. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6–71.
7. Гафурбеков Т. Третья симфония «Песнь о ночи» Кароля Шимановского: К проблеме претворения Востока // Плунгян В., Галущенко И. Тухташин Гафурбеков : сб. статей. Ташкент, 1998. С. 134–146.
8. Ахременко И.Н. Персидские мотивы в вокальной европейской музыке начала XX века (с позиции диалога Восток – Запад). Новосибирск, 2005.
9. Некрасова И.М. Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение // Процессы музыкального творчества. М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. Вып. 6. С. 265–271.
10. Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–233.
11. Эрнст К.В. Суфизм / пер. с англ. А. Горькавого. М., 2002.
12. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск, 2004.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 24 апреля 2012 г.