

(DOI 10.5281/zenodo.10364646)

Кенуль НАСИРОВА

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В БАЛЕТЕ «НИЗАМИ»

Ф.АМИРОВА

Танцующий Низами? Это необычно и ново.

Фикрет Амиров.

Азербайджанский балетный театр – удивительный феномен отечественной музыкальной культуры. Интерес композиторов к этому жанру начался с балета «Девичья башня» (1940) выдающегося композитора и ученого А.Балалбейли. В последующие десятилетия были созданы балеты «Семь красавиц» и «Тропой грома» К.Караева, «Легенда о любви» и «Поэма двух сердец» А.Меликова, «Бабек» А.Ализаде, «Тысяча и одна ночь» Ф.Амирова и многие другие образцы этого жанра. Тонкий вкус, оригинальное сочетание традиций национальной музыки и симфонических принципов развития, новаторство в решении многих задач, свидетельствуют о той роли, которую выполняет жанр балета в композиторском творчестве.

Общепризнанные достижения азербайджанского балета, его идейно-тематическое и художественное богатство обуславливают растущий к нему интерес. Изучение произведений, занимающих важное место в стилевой эволюции балетного жанра чрезвычайно важно, ибо музыка любого балета атрибут конкретного времени и стиля композитора.

Азербайджанский балет – это объемная и многоаспектная тема, каждая грань которой может быть предметом пристального внимания. Бесспорные завоевания национального балета давно стали предметом исследования ряда ученых, рассматривающих его на самых разных уровнях. В азербайджанской музыкальной науке немало специальных работ, посвященных балетам отдельных композиторов, а также вопросам стилистической эволюции этого жанра. При этом в силу неравномерности

научно-исследовательского процесса, одни сочинения анализируются более подробно, а другие остаются в «тени». К таким малоизученным темам относится балет «Низами» выдающегося азербайджанского композитора XX столетия, народного артиста СССР Фикрета Амирова (1922 -1984).

В сложных условиях развития музыкальной культуры, в период победоносного шествования различных течений и техник письма, его музыка продолжала доказывать неисчерпаемость традиционных средств музыкальной выразительности и возможность их постоянного обновления. Яркий мелодизм и народная почвенность, возвышенность эмоционального строя, огромное богатство внутреннего смысла – это лишь немногие качества музыки композитора, сделавшего мугам достоянием мирового симфонизма.

Родоначальник жанра симфонического мугама, он обогатил жанровую и стилистическую палитру мировой музыкальной культуры. Талант Ф.Амирова был многогранным. За 40 лет творческого пути он создал произведения в самых разных жанрах. Важной частью его творческого наследия является музыкальный театр – явление современное и оригинальное. Оперы «Улдуз» и «Севиль», музыкальные комедии «Похитители сердец» и «Радостная весть», музыка к многочисленным драматическим спектаклям, хореографическая поэма «Сказание о Насими», балеты «Тысяча и одна ночь» и «Низами» вполне допускают такое определение, как музыкальный театр Ф.Амирова. Будучи высокохудожественными сочинениями XX века и содержащими в себе отпечаток эпохи, они нуждаются в пристальном изучении. Динамика развития азербайджанского музыковедения допускает многообразный разбор произведений, обозначенных как музыкальный театр Ф.Амирова. Понимая широту проблемы, хотелось бы ограничиться рассмотрением проблемы интертекстуальности в балете «Низами».

«Лебединая песнь» Ф.Амирова – лирико-драматический балет «Низами» отличает глубокая философская концепция, непрерывное динамическое развитие, мелодическое, ритмическое и гармоническое многообразие. Это сочинение таит в себе многие, еще не до конца раскрытые смыслы, демонстрирует новые пути освоения звукового пространства. Музыка балета обладает большой силой эмоционального воздействия и еще раз подтверждает возможность балетного жанра раскрывать самые сложные проблемы.

Ф.Амиров в одном из своих интервью подчеркнул, что «крайне сложно создать многогранный образ Низами, раскрывающий философский мир поэта. Танцующий Низами? Это необычно и ново» [2, с.4].

Балет, состоящий из трех актов, был написан в 1984 году на либретто Наили Назировой и Алтая Мамедова. Однако композитору не суждено было увидеть сценическое

воплощение этого сочинения, создаваемого к 850-летнему юбилею выдающегося азербайджанского поэта, мыслителя XII столетия Низами Гянджеви. В тот год, когда композитор дописывал клави́р балета «Низами», его земная жизнь оборвалась. Редакция и оркестровка сочинения была осуществлена народным артистом Азербайджана, композитором Мусой Мирзоевым¹. Во время редакции он значительно сократил балет (от трех до двух актов), переработал некоторые номера. Именно в этой редакции состоялась его премьера на сцене [Азербайджанского Государственного Академического Театра Оперы и Балета](#) в 1991 году. Дирижировал спектаклем народный артист Азербайджана Кязим Аливердибеков, в качестве хореографа-постановщика выступил народный артист РСФСР Вадим Бударин, а хореографа – Наиля Назирова. Художниками балета были всемирно известный мастер Тогрул Нариманбеков (декорации) и Таир Таиров (эскизы костюмов). Партии главных героев исполняли Р.Арифалиев, О.Поладханов, С.Поладханова, Г.Уткин.

Общеизвестно, что для музыкального источниковедения авторская редакция сочинения представляет собой безусловную ценность, поэтому изложенные в работе мысли высказываются на основе авторской концепции, первичного текста самого композитора и касаются его музыкальной, в том числе, мелодической драматургии. Именно она является основной «движущей силой» произведения, в полной мере раскрывающей философскую сущность балета «Низами» – извечную борьбу добра и зла.

Либретто балета не опирается на какие-то фактологические данные из жизни поэта, а представляет собой опосредованное художественное отображение основных направлений его жизни и творчества. «Перед нами стоит задача отобразить не столько биографию поэта и его героев, сколько те идеи, носителем которых они являются. Здесь мне хочется быть не бытописателем, а психологом и трагиком» - говорил Ф.Амиров [1, с. 127].

Композитор также отметил, что в свое время создал образ другого великого азербайджанского поэта XIV века Насими в хореографической поэме «Сказание о Насими». Однако балет «Низами», по его мнению, отличается от предыдущих, так как он стал более требовательным к себе и произведение не повторяет того, что им было сделано ранее в хореографических сочинениях. «Мне кажется,- писал композитор, - что для воссоздания в музыке облика такого гигантского мыслителя, как Низами, эпоху, в которую он жил и творил, самым ярким и действенным жанром является балет. Специфика этого жанра, его условность, метафоричность, поэтическое многообразие открывает новые творческие

¹ М.Мирзоев осуществил также переложение балета «Низами» для двух фортепиано.

возможности перед композитором. Эти качества позволяют в одном спектакле языком пластики, музыки и живописи вести художественно убедительную беседу о герое, показать его внутренний мир, характер, психологию, связь со временем. Именно поэтому я выбрал жанр балета» [2. С.4].

Балет «Низами» построен по номерному принципу и состоит из разнохарактерных сольных номеров, дуэтов, массовых сцен. Как и в балете «Тысяча и одна ночь», Ф.Амиров обратился к вокалу (здесь звучит вокализ сопрано и вокализ хора). «Хотя голос используется в азербайджанском балете не впервые, но в связи с амировским композиционным мышлением он обретает особый смысл. Эволюция темы любви в балете сродни образному развитию темы в мугамной композиции, в концепции которой определенное место занимает погружение в определенное эмоциональное состояние, что связано с разворачиванием на большом временном промежутке одного музыкального образа» - отмечает Х.Кашкай [3. С.111].

В балете Низами разные вокальные темы, строящиеся на варьировании интонационных попевок азербайджанских ладов, выполняют ту же функцию.

Основу музыки балета составляют глубоко взаимосвязанные между собой отдельные сцены, сюиты, построенные по принципу контраста между отдельными номерами и образно-интонационными линиями, характеризующими Низами, его окружение, литературных героев и противоположный мир отрицательных персонажей. В жизнеутверждающей музыке Ф.Амирова, празднично-танцевальных, лирических, драматических образах балета находит воплощение симфоничность его музыкального мышления, яркая красочность, способствующая четкой дифференциации музыкально-драматургических средств и характеристик персонажей балета.

В балете цельным портретам героев произведений Низами – Лейли и Меджнуна, Искендера, Нушабе, Хосрова, Ширин, противопоставлено сквозное драматическое музыкальное развитие партии поэта. Разнообразные танцевальные ритмы, лирическая, импровизационно-свободная мелодика, композиционные и музыкально-драматургические приемы, применяемые Ф.Амировым, чрезвычайно разнообразны. Композитор создает цельные портретные зарисовки, народно-бытовые, жанровые, драматические сцены. Эти замкнутые музыкальные номера в последовательном мелодическом развитии, в пересечениях основных линий музыкально-драматического действия, складываются в сквозную форму и отличаются взаимопроникновением противоборствующих образов.

Обогащение форм жанра азербайджанского балета в «Низами» Ф.Амирова осуществляется за счет усиление роли монолога. Выделение портрета – носителя основной

«идеи-цели», принцип звукоарок – повторение номеров на дальних расстояниях («Монолог и видение Низами», обрамляющая балет сцена «Рождение Гейгеля») и роль сюиты – развитие типа действенной сюиты (3 акт), обнаруживают в себе приверженность традициям С.Прокофьева. Ф.Амиров последовательно проводит в отношении каждой персонажа балета принцип лейтинтонаций, что придает образам и всему произведению музыкальную ценность и сценическую конкретность.

Образ Низами раскрыт композитором в последовательном развитии, по мере развития его чувств: экспонирование образа («Появление Низами», «Мысли Низами», сцена и монологи Низами), зарождение чувства любви («Песня любви» – интродукция ко 2 акту), радости («Дуэт и свадьба»), скорби («Смерть Афаг», «Поэт прощается с любимой»). Через полную драматизма борьбу («Борьба») – он движется к новой жизни в своих произведениях («Адажио и Видения Низами», «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Хосров на охоте», «Дворец Шекер», «Дуэт Хосрова и Ширин», «Искендер-наме», «Дворец Нушабе», «Преподношение яств Искендера», «Монолог Нушабе», «Уход Нушабе» и «Думы Искендера», «Бой Искендера», «Семь красавиц –Коронация Бахрама», «Бахрам на охоте», «Встреча Бахрама с народом» и д.т). Таким образом, композитор создает разные по характеру сцены и сюиты, выразительность которых заключена в напряженном развитии мелодической линии.

Музыкальная драматургия балета «Низами» Ф.Амирова на уровне сцен-номеров определяется логикой развития номеров, тяготеющих к структурам сквозного развития. Последнее качество проявляется в широте экспозиционной зоны мелодики, вариантности, разветвленной системе лейтинтонаций. Оригинальность мелодического развития заключается в воспроизведении мелодических стереотипов в динамике развития, порожденной практикой народного музицирования, но воспринятых сквозь призму современного мышления.

Художественное пространство балета «Низами» представляет собой переплетение взаимодействующих текстов – основного сюжета и ряда дополнительных (прежде всего, литературных сюжетов Низами в 3 акте). Этот принцип «обрамленной повести» впервые был использован Ф.Амировым в балете «Тысяча и одна ночь» и получил новое воплощение в последнем сочинении композитора, образуя особую структуру его художественного пространства. В результате диалога сюжетных линий Лейли и Меджнун, Хосров и Ширин, Искендер и Нушабэ с основной фабулой балета, его смысловое поле образует интертекстуальные связи с иными художественными произведениями.

Интересную часть тематического материала балета составляют автоцитаты - отрывки из струнной симфонии «Низами», симфонического мугама «Гюлистан Баяты-Шираз», песня «Мян сени арарам», интонационные обороты из оперы «Севиль» и цитаты из сочинений У.Гаджибейли, аллюзии на музыку К.Караева. Использование музыкального материала ряда собственных и чужих сочинений не свидетельствует «об исчерпанности творческих ресурсов» композитора, а является диалогом «с собственным и не своим творчеством, стремлением подчеркнуть взаимосвязь разных сочинений» [4. С.25].

Композитор включил в балет разные музыкальные тексты – это интонационные реминисценции, фрагменты тем, лейтмотивы и т.д. Ф.Амиров конструирует музыкальную ткань, в которой чужой текст становится средством, передающим его эмоции. Он словно оглядывается назад, в прошлое и подытоживает свои поиски, поэтому интертекст приобретает особое значение в разворачивании художественной концепции балета «Низами». Весь ее музыкальный материал охвачен многочисленными скрытыми смысловыми связями, в том числе и фольклорной природы – композитор включает в архитектуру произведения танцевальную народную мелодию «Мирзеи», пастушечий наигрыш чобан-баяты, мелоинтонации из разных мугамов, особенно мугама Баяты-шираз. Они органично вписываются не только в концепцию сочинения, но и в творчество композитора, музыка которой особыми нитями связана с азербайджанской традиционной музыкой.

Балет «Низами», построен на тонкой системе символов, объединяющих его прежде всего, с одноименной симфонией, созданной в 1947 году – первым грандиозным успехом начинающего композитора. Написанная в начале творческого пути, эта симфония для струнного оркестра была одухотворена тонким восприятием Ф.Амировым личности и наследия великого поэта и была приурочена к его 800-летнему юбилею. Творческий путь композитора завершился одноименным сочинением, но в жанре балета и был приурочен к 850-летию поэта. Однако связь этих сочинений не ограничивается столь удивительным совпадением. Художественное пространство балета «Низами» представляет собой переплетение музыкальных текстов – нового и «позаимствованного» из одноименной симфонии. В результате такого взаимодействия возникают интертекстуальные связи, образующие смысловое поле балета. В данном случае – это и автоинтертекстуальность, диалог композитора со своим собственным творчеством. Симфония «Низами», выступает в роли метатекста и позволяет трактовать авторский стиль композитора как сложно организованное целое, в котором заимствованные музыкальные тексты превращаются в оригинальное высказывание. Чтобы глубже понять структурно-содержательный план

балета, необходимо отметить какие эпизоды симфонии и в каких сценах были использованы композитором.

В балете три основные драматургические линии – «поэт и власть», «поэт и любовь» и «Низами и его поэтический мир». Внутренний мир поэта раскрывается не только через его взаимоотношения с властью, возлюбленной Афаг, но и посредством его литературных персонажей. Он построен на ретроспективной драматургии. В начале и в конце балета возникает образ Низами и озера Гейгель. В первых тактах интродукции звучит автоцитата – тема из симфонического мугама «Гюлюстан Баяты-шираз».

Общеизвестно, что жанр симфонического мугама создан композитором и первые два его образца – «Шур» и «Кюрд Овшары» были написаны в 1948 году. Симфонический мугам «Гюлюстан Баяты-шираз» впервые прозвучал в 1971 году в Москве в дни Международного музыкального симпозиума. Это был очередной триумф композитора, доказавшего миру, что мугам – прекрасное наследие азербайджанского народа, дошедшее до нас из глубины веков, а не окаменелая традиция. Это искусство, питающее воображение художника и умелое обращение с ним приводит к появлению новых бессмертных произведений.

Тема из симфонического мугама «Гюлюстан Баяты-шираз» в начале балета Низами вскоре сменяется новой темой более лирического характера. Композитор говорил, что когда читал произведения Низами, слышал их музыку и мугам каждого героя. Он считал, что именно мугам Баяты-Шираз лучше всего передает образный мир поэзии Низами. Ф.Амиров отмечал, что баяты-шираз в балете Низами не только лад, но и определенное эмоциональное состояние и источник мелодического развития. Не случайно и для дуэтной сцены Лейли и Меджнун композитор выбрал именно этот лад [2, с.3].

Таким образом, в музыкальную драматургию сочинения с первых же тактов он закладывает информацию о том, что оно вообрало в себя многое из предыдущего творческого опыта и в нем будут прямые аналогии с более ранними сочинениями. Вероятно, Ф.Амировым еще двигало желание утвердиться в собственных художественных открытиях, поэтому повторное обращение к тем или иным темам, звуковым образам позволяло композитору вновь оживить заложенные в них определенные смыслы.

После Интродукции звучит «Сцена землетрясения», в результате которой возникает озеро Гейгель в Гяндже, родине Низами Гяджеви. Включение этой сцены очень символично, так как данное реальное природное событие произошло в 1139 году и словно оповещало о «явлении» Низами, который родился приблизительно в это же время (не позднее 1141 года). В сцену «Рождение Гейгеля» композитор включил хор – сопрановые и

альтовые голоса, исполняющие вокализ торжественного характера, написанный в ладе чаргах и звучащий на фоне несколько таинственной темы импровизационного характера.

Далее перед убеленным сединами Низами проходит картины его жизни, возвращается молодость и оживают герои его произведений. Динамичное развитие первого акта включает в себя «Монолог Низами», «Нашествие шахских стражников», Испытание поэта почестями, рабынями, драгоценностями. В сцене «Дуэт и свадьба» впервые дважды прозвучит лейтмотив Низами из одноименной симфонии. В сцене свадьбы проходит также тема народной мелодии «Мирзеи», звучащей в симфоническом мугаме Гюлюстан Баяты Шираз и в конце фильма-оперетты «Аршин мал алан» У.Гаджибейли.

Таким образом, образуется редкий случай «цепного цитирования» (термин А.Денисова), когда «происходит использование материала, в основе которого уже лежит цитата» [4. С.27].

Лейтмотив из симфонии Низами вновь будет включен в музыкальный текст второго дуэта Низами и его возлюбленной, завершающейся столкновением с шахскими стражниками и гибелью Афаг. Финальной сценой второго акта является скорбная сцена «Поэт прощается с любимой», которую композитор сопроводил пением соло женского голоса без слов.

Путем включения в музыку балета лейтмотива из симфонии «Низами» и симфонического мугама, Ф.Амиров устанавливает связь с прежними сочинениями, с событиями и судьбой своих героев. Тема Низами репрезентирует поэта, противостояние мира добра и зла, так как в первом случае она звучит в сцене свадьбы, а во втором смерти Афаг. Композитор объединяет в одной теме два противоположных мира – жизни и смерти, добра и зла. Он так конструирует материал, что активизирует полученный результат, одновременно подмешивая к лейтмотиву - тему народной свадебной мелодии и тему смерти. Здесь словно скрыты некие чувства композитора, его предчувствия и по мере развития балета появляются все новые комплексы знакомых интонаций и тем.

Включение значительных эпизодов симфонии, интонационных оборотов из оперы «Севиль» и симфонического мугама «Гюлистан Баяты шираз» в музыкальную ткань балета «Низами» свидетельствует об их образно-эмоциональном родстве и позволяет сделать вывод о типичных звукообразах, закрепленных в сознании композитора, уточнить значение музыкально-смысловых единиц его музыкального текста. Удивительно высокая степень внутрителивой интертекстуальности, соединение здесь таких основных разновидностей интертекста, как цитата (мелодия танца Мирзеи, песня «Мян сяни арарам» в интродукции 2 акта – «Песня любви», эпизоды из разных частей симфонии «Низами»),

аллюзия (тема, звучащая в финале оперетты «Аршин мал алан» У.Гаджибейли, тема из оперы «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, трансформированные мелодии танца девушек с гитарами из «Тропюю грома» К.Караева) словно активизируют психологические механизмы его творческого мышления и предопределяют явление заимствования. В 3 акте дуэт «Лейли и Меджнун» завершается темой У.Гаджибейли из одноименной оперы. Это тема – обращение Лейли к Ибн-Саламу, которое в конце сцены переходит в лейтмотив Низами из одноименной симфонии. В теме Вальса из того же акта звучит большой эпизод скерцо из симфонии Низами.

Использование Ф.Амировым «своего» и «чужого текста» позволяет выделить творческие принципы работы с этим материалом: прежде всего, комбинирование (основополагающий) и варьирование. На основе образного единства и интонационно-тематического сходства, прослеживается специфика семантического функционирования типовых для стилевой системы Ф.Амирова мотивов в зависимости от жанрового, образного контекста, от его структурного положения в мелодическом образовании.

Автозаимствования в балете актуализируют вопрос – являются ли они художественным приемом цитирования или аллюзии. Ведь композитор переосмысливает первоисточник, создает на его основе иной содержательный ряд. Однако в большинстве случаев Ф.Амиров сохраняет внешний интекст, его первоначальную эмоциональную значимость. Это говорит о том, что данный музыкальный материал является удачной найденным звукообразом, соответствующим не только симфонии «Низами», но и образной концепции одноименного балета. По интонационно-мелодической общности – это лирические, скерциозные и трагические, экспрессивные темы. В целом, все эти образы гармонируют с его художественными интересами, отражают картину мира в музыке композитора и аспекты ее осмысления. Мелодические образования интекста показывают, что интертекстуальные связи между разными текстами в балете «Низами» основаны на использовании в качестве мелодических образований сходных по своей семантике мотивов (например, лирического высказывания). При этом интонационные обороты, типичные для Ф.Амирова выступают в балете в разных функциях – начального мелодического импульса, типовых интонационных формул мелодического развития. Однажды удачно найденные в начале творческого пути звукообразы в симфонии «Низами» не меняют своего характера, а позаимствованные тексты становятся эквивалентом авторскому слову, неотъемлемой частью его стилевой системы. Таким образом, в результате преломления дополнительных сюжетных источников и ассоциаций в художественном пространстве балета «Низами» Ф.Амирова образуются сюжетно-образные пласты, генерирующие новые значения известных

сюжетов, образуются дополнительные слои-уровни, взаимодействие которых придаёт структуре целого черты самоорганизующейся «движущейся» системы, вбирающей по мере развёртывания всё новые и новые смыслы. Интеркстуальность цитат в балете «Низами» определяется их репрезентативной и символической функцией, они концентрируют в себе значительный масштаб внетекстовой информации, создают нити преемственности, активизируют слуховую память слушателей и благодаря закреплённости в их сознании способствует выполнению обобщающей функции.

Особое значение имеют цитаты, связанные с народной музыкой – фольклорные темы, мелоинтонационные обороты из мугамов и т.д. Они обладают особой смысловой концентрацией, аккумулируют значительное интонационно-музыкальное содержание и смысловой спектр, связанный с функционированием традиции. В частности, использование подлинной свадебной мелодии обеспечивают высокую степень узнаваемости этой цитаты в балете.

Включая разные по длительности эпизоды «своего» текста в музыку балета «Низами», Ф.Амиров усиливает межтекстовые связи, развивает удачный в своём воплощении музыкальный образ. Если учесть, что оба произведения – симфонию и балет «Низами» объединяет единый образно-эмоциональный строй, то использование одинакового музыкального материала становится вариацией на одни и тот же материал. Идет процесс сознательного преломления или моделирования собственной музыки, мелоинтонационных элементов.

Таким образом, музыка балета «Низами» наглядно демонстрирует, что стиль композитора является индивидуальным и неповторимым соединением внешнего интекста разных уровней, которые генерируют с интекстами внутрителивого уровня и тем самым определяют музыкальный стиль произведения. При этом интекст – цитаты и аллюзии из музыки У.Гаджибейли, К.Караева, народной песни, выступают в качестве основы к содержательному плану произведения. Музыкальный стиль балета отличается своей монолитностью и отмечен индивидуальностью почерка мастера, где свое и «чужое» выступает как единое целое. Это еще раз подтверждает мысль Элиота: «Нет поэта, нет художника – какому бы искусству он ни служил, – чьи произведения раскрыли бы свой смысл, рассмотренные сами по себе. Значение художника, его оценка устанавливаются, если выяснить, как созданное им соотносится с творениями ушедших художников и поэтов».

Список литературы:

1. Виноградов В. Мир музыки Фикрета // Баку, Язычы, 1983.
2. Мирзоева С. И оживут герои Низами // газета «Культура и жизнь». 19.02. 1982.
3. Кашкай. Х. Азербайджанский балетный театр: вопросы музыкальной драматургии / Москва: Советский композитор, 1987, 125 с.
4. Денисов А. Музыкальные цитаты. Справочник. Санкт-Петербург, Композитор, 2013, 222 с.