

# ГЛАВА I

## Творчество Б. Баяхунова и восточная поэзия (Омар Хайям)

### 1.1

Творчество Бахира Яхияновича Баяхунова, разнообразное по тематике и жанрам, к настоящему времени представляется сложившимся по стилю. Будучи, вместе с тем, весьма любимым, открытым навстречу новому, оно разворачивается, как отмечалось, в русле взаимодействия восточного и западного стилей художественного мышления. В последние годы в самом этом явлении и в его осмыслении обозначился особый поворот, который получил название “евразийство”. Суть его заключается в том, чтобы “Быть между “Западом” и “Востоком” не растворясь ни в том, ни в другом, сохранить самобытность, показывая одновременно с этим открытость к чужому”<sup>1</sup>.

В статье “Ауре Востока” Л. Измайлова приводит слова Н. Бердяева: “... для новой эпохи ... характерно взаимодействие Востока и Запада, встреча, сближение всех культур и всех рас, синкретизм, универсализм цивилизации”. Появляется понятие так называемых “пограничных” культур, к числу которых Измайлова относит и культуру Казахстана, называя его “планетой языков”. В музыке это проявилось в сосуществовании различных стилей: классического, романтического, модернистского. Иногда они совмещаются, либо четко разграничиваются.

Творчество казахстанского композитора Б. Баяхунова с самого начала, с самых первых произведений, находится на грани между Западом и Востоком. Евразийство – тот аспект, который, как нам кажется, наиболее адекватно характеризует творческую личность этого композитора.

Житель Казахстана, дунганин по происхождению, Баяхунов пришел в профессиональную музыку сравнительно поздно – в 20 лет. Музыкальное образование получил сначала в Алматинской консерватории в классе К. Кужамьярова, а затем продолжил обучение в Москве (по классу композиции у М. Чулаки, по полифонии – у С. Скребкова и Вл. Протопопова). Формирование творческого облика Б. Баяхунова проходит под знаком усвоения европейской академической культуры, ее форм и жанров. В этот период им созданы: Концерт для скрипки с оркестром (1950), Увертюра для симфонического оркестра (1963), симфоническая поэма памяти Масанчи (1967), “Прелюдия, хорал и fuga” для квинтета духовых (1967), “Прелюдия и fuga” для фортепиано (1971).

В дальнейшем происходит углубление в эту культуру, что связано с преподаванием курса полифонии, чтения симфонических партитур, курса инструментоведения и оркестровки. О глубине проникновения в европейскую академическую культуру свидетельству-

---

<sup>1</sup> См. ст. Л. Федяниной. Между “Западом” и “Востоком”...

ют научно-исследовательские и научно-методические работы Б. Баяхунова. Это труды по полифонии: “Секвентность в интермедиях “Хорошо темперированного клавира” Баха”, “О выразительности интермедий фуги”, “Строение интермедий в полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича”, “Полифония Листа”, работы, посвященные проблемам оркестровых стилей: “Регистровый фактор в оркестровке”, “Оперная оркестровка”, “Оркестровка вокально-симфонических произведений”.

Постижение европейской традиции ярко проявилось в нескольких произведениях композитора.

“Два портрета Бетховена” являются проявлением интереса к творчеству австрийского композитора, попыткой “взглянуть на творчество композитора Европы со своей точки зрения, дать свою оценку этому явлению, нарисовать свой портрет”<sup>2</sup>. Соната представляет собой двухчастный цикл, в первой части которого рассматривается образ Бетховена-героика, а во второй – Бетховена-лирика. Облик венского классика передан через использование тематизма его произведений: во второй части Баяхунов использует цитаты из сонат №31 (ор. 110, Adagio), сонат №23 (ор. 57; в первой – интонации и ритм из 4 и 5 симфоний, сонат №1 (ор. 2, №1) и №32 (ор. 111). Ансамбль фортепиано и литавр воссоздает бетховенский оркестровый стиль, а в трактовке литавр – Баяхунов отталкивается от 9 симфонии.

В другом произведении – “Казахская бахiana” (соната для фортепиано №3) – композитор обращается к творчеству Баха и шире – стилю барокко.

Стиль этот обозначен в заглавии частей произведения: прелюдия, fuga, пассакалия, токката. Связи с музыкой Баха проявляются в пассакалии, где очерчивается предмет подражания – органная пассакалия с-moll. Другая сторона произведения – использование казахской народной музыки: Прелюдия основана на песне “Елимай” (ее интонации становятся сквозными), тематизм Фуги представляет эпико-героические мотивы кобызовых кюев Ыхласа. Даже в Пассакалии “суровый аскетизм музыки Баяхунова, восходящий к восточной монодии (традиция казахского кюя) делает эту часть во многом антиподом “большого стиля”<sup>3</sup>.

Таким образом, “Казахская бахiana” представляет собой попытку сблизить далекие культурные пласты: восточный (использование тем казахской народной музыки) и западный (обращение к жанрам барокко и творчеству Баха).

Другой стороной творчества Б. Баяхунова является стремление к знакомству и усвоению еще нескольких музыкальных культур “традиционных этнических, с постижением их сущности, мировоззрения. Это музыкальные культуры дунган, уйгуров, казахов”<sup>4</sup>.

Композитор посвятил много времени тщательному изучению дунганской культуры.

---

<sup>2</sup> Аксенова М. Дипломная работа, с.9

<sup>3</sup> Л. Измайлова, ст. “Аура Востока”

<sup>4</sup> Аксенова М. Дипломная работа, с.10

Он выезжал на места поселения дунган, фиксировал их напевы, интересовался историей и культурой народа.

В 1963 году Б. Баяхунов расшифровал собранный музыкальный материал и составил сборник дунганских народных песен. Кроме того, композитор записал дунганские инструментальные мелодии. По проблемам дунганской песни им созданы очерк “Дунганская народная песня” в сборнике “Народная музыка в Казахстане”, научно-исследовательская работа “Ладовые свойства традиционной дунганской песни”, комментарии к дунганским песням в сборнике А. Затаевича “Песни разных народов”.

Стремление погрузиться в дунганскую культуру выразилось в творчестве композитора. Этому кругу принадлежат симфоническая поэма “Мынчжанюй” (1955), Увертюра для симфонического оркестра (1963), поэма “Памяти Масанчи” (1967), “две дунганские песни” (1984), “Сюита на дунганские народные темы” (1984), “Дунганские эскизы” для камерного оркестра (1981), сборник пьес для скрипки и фортепиано “Дунганские напевы” (среди них “Лантыран”, “Сандадур”, “Любимый Маву”), “Пять пьес на дунганские народные темы” для фортепиано (1986). В первой симфонии (1980) раздел *Moderato* также основан на интонациях дунганской народной песни. Вторая же симфония (1984) создана “по мотивам дунганского фольклора<sup>5</sup>, но национальное проявляется в произведении не только на уровне музыкального языка (как использование народных напевов, отдельных народно-песенных интонаций, ритмов, припевов ладовой организации и т.п.), но и в его общей образной системе. Автору удалось запечатлеть суть национального мировосприятия, что в свою очередь, обусловило подлинно национальный характер художественного стиля произведения в целом”.

К этой линии творчества относятся такие произведения композитора как Вторая соната для фортепиано, посвященная памяти дунганского поэта Ясыра Шиваза (1991).

Помимо дунганской культуры Баяхунов интересовался также и уйгурской. Это было обусловлено “ее бытованием в... регионе... компактным проживанием представителей этого этноса, ее близостью, общими истоками с дунганской культурой, творческим обликом наставника – Кужамьярса”.

В творчестве это отразилось созданием двух сонат. “Отзвуки мукама” (1990) и “Образы мукама” для скрипки и фортепиано. В этих произведениях Баяхунов, используя характерные черты мукама (мелодийная природа тематизма, организация вертикали, фактура, импровизационные разделы и др.) в сочетании с сонатностью, сумел создать органичное соединение восточного и западного стилей мышления и передать свое слышание мукама, сделав “элементы народного стиля” основой “авторского стиля” (В. Задерацкий)<sup>6</sup>

Глубокой заинтересованностью отмечено обращение композитора к казахской куль-

---

<sup>5</sup> Авторский подзаголовок.

<sup>6</sup> Аксенова М. Дипломная работа, с. 10.

<sup>7</sup> Там же.

туре, истории, музыке. “Казахская традиционная культура – источник постоянных исканий Б. Баяхунова”<sup>7</sup>.

Этой линии в творчестве посвящены обработки народных кюев “Камбар батыр” и “Жалгыз аяк”, “Кертолгау” – для различных составов: камерного, оркестра народных инструментов, ансамблей; обработки народных песен (“Сырымбет”, “Тілеукабак”, “Айнамак”, “Акау бикем”). Из крупных сочинений под влиянием традиционной культуры созданы Концерт для домбыры – примы с оркестром казахских народных инструментов (1969), Кюй для симфонического оркестра (1985), Поэма для кыл-кобыза и струнного оркестра (1982).

Кроме того, “восточное” в творчестве Б. Баяхунова – это не только обращение к традиционным (дунганской, уйгурской, казахской) культурам, но и проявление интереса к “миру древних цивилизаций Китая и Японии. Уникальное его своеобразие композитор воспроизводит в миниатюрных музыкально-стиховых зарисовках, объединенных в циклы “Из лирики китайских поэтов” (для женского голоса и фортепиано) и Восемь японских трехстиший на стихи Маццо Басё (для сопрано и фортепиано)”<sup>8</sup>.

Присутствует в творчестве композитора и средневековый Восток – вокальный цикл “Монолог” на стихи Омара Хайяма. “Образы древности, напевы, смыслы – все это сообщает сочинениям... особую актуальность”<sup>9</sup>.

Неравнодушен Баяхунов и к современному Востоку – это отражено в вокальном цикле на стихи поэтов Азии (из Сирии, Пенджаба, Ирана).

В музыке композитор оказывается “сопричастным” восточной культуре. Так, в цикле “Из лирики китайских поэтов” присутствуют типичные ладовые обороты, в основе которых лежит пятиступенная шкала, и реализованы “звуки музыки”, упоминаемые в стихах (ремарки автора “quasi flauto”, “подражание цитре” в партии фортепиано).

В связи с “сопричастностью Восточной культуры” встает вопрос: “Есть ли “восточная” линия творчества Баяхунова, проявление ориентализма?”. По определению Е. Ирзабековой “ориентализм... представляет собой “музыку о Востоке”, для которой характерно обращение к идиомам восточного искусства и введение их в европейскую музыкальную систему”.

И далее – “художественный ориентализм – сознательное подражание восточным образам... цитирование, использование восточных образов, тем”<sup>10</sup>.

В музыкальный словарь “ориентальных” опусов, как правило, входят богато ornamentированная мелодика, интонация интервала увеличенной секунды, скольжение, глиссандирование, создающие эффекты томности и страстности. Кроме того, внимание к микроновому интонированию, вуалирование ритмической акцентности, квадратности, пе-

---

<sup>7</sup> Измайлова Л. Аура Востока

<sup>8</sup> Ирзабекова Е. История музыкального ориентализма...

<sup>9</sup> Там же

риодичности, ритмическая остиантность и использование вариантности, как основного метода развития, реализующего принцип “неповторяемости повторяемого”.

В творчестве Баяхунова все эти признаки ориентальности проявляются в обращении к культурам древнего, средневекового Востока – Китая, Японии, Средней Азии. Здесь Восток предстает “условным”, передает “сопричастность” композитора и его видение восточного.

С другой стороны, к восточному в его произведениях относятся сочинения, связанные с культурой дунган, уйгуров, казахов, т.е. то, что являлось предметом изучения, осмысления, освоения. Здесь Восток не условен, но реален.

Таким образом, и восточное предстает в творчестве Баяхунова в двух аспектах: с одной стороны, композитор проникает в культуру изнутри, и тогда Восток предстает реальным, поскольку автор сам является носителем этой культуры; с другой – композитор **рисует** Восток, представляя слушателю все атрибуты “восточности” в своем представлении, и тогда его Восток условен.

Подобное разделение взгляда – также является проявлением евразийства: совмещение восточного и западного в рассмотрении явления.

“Кроме сочинений, обращенных к отдельным национальным культурам, в творчестве Баяхунова появляется музыка, которая эти культуры интегрирует (...). Высшей сложности процесс... интеграции, как бы объединения культур достигает в масштабных инструментальных композиций”<sup>11</sup>.

Первым образцом такого синтеза явилась Третья симфония (1989), посвященная Рави Шанкару. В одночастной композиции произведения “парадоксально сопрягаются” рага с кюем, рага со спиричуэлс.

Это объясняется, по мнению Л. Измайловой, скрытой программой сочинения: “... мысль о симфонии, обращенной к традиционной культуре Индии, появилась по прочтении стихотворения поэта Л. Ферлингетти “Рага убийства”, написанного на смерть президента Кеннеди (...). В середине 80-х годов Баяхунов становится свидетелем политической трагедии – разгрома массового выступления молодежи в Алма-Ате. И из впечатлений художественных и нехудожественных сложилась скрытая программа сочинения. Она подспудно определила национально-стилевую многосоставность музыки”<sup>12</sup>.

Идея интеграции культур нашла продолжение в Четвертой симфонии (1992), но проявилась здесь по-своему, на уровне мифа. Философия жизни и смерти, поиск бессмертия, протест против предначертаний судьбы – все это, воплощенное в казахской (и шире – тюркской) культуре в образе **Коркута**, позволяет композитору соотнести его с образом античного (европейского) героя – **Прометея**. В музыкальной ткани произведения это проявляется во включении интонаций коркутовских кюев для кобыза (“Таргыл тана”, “Ко-

---

<sup>11</sup> Измайлова Л. Аура Востока

<sup>12</sup> Там же

ныр”, “Башпай”, мотивы из кюя “Коркыт”), имитации тембра кобыза и во введении в партитуру мотива судьбы из симфонической поэмы “Прометей” А. Скрябина.

Пятая симфония “Аура Востока”, последнее из крупных произведений (2000 гсд) явилась реализацией наработанного опыта. В этом произведении, пожалуй, наиболее ярко отразилась специфика взаимодействия восточного и западного. И дело здесь не только в применении европейской формы-схемы, наполненности ее новым содержанием и в использовании “восточной” лексики и синтаксиса в музыке, сколько в том, что композитору удалось передать саму атмосферу Востока, его неповторимую ауру, аромат. Эта симфония является обобщением самых типичных черт восточности в аспекте медитативности, философских рассуждений и “европейскости” в аспекте движения развития.

## 1.2

Классическая восточная поэзия... Эти слова сразу вызывают в памяти имена великих поэтов и их поэтические шедевры: Фирдоуси – “Шах-намэ”, Гургани – “Вис и Рамин”, Навои – “Лейли и Меджнун”, Омар Хайям – “Рубайат”. Пожалуй, в мире не найдется читателя, которого оставят равнодушными яркая образность языка, изысканность метафор, тот особый аромат, присущий всем произведениям восточного искусства.

В исследованиях литературоведов – И. Брагинского, Н. Конрада, М. Османова, Р. Алиева – восточная поэзия нередко называется “иранской”, “персидской”, “персо-таджикской” и “поэзия на фарси-дари”<sup>13</sup>.

Классический период в истории восточной поэзии исследователи ограничивают рамками IX-XV вв. И называют это время “золотым веком восточной поэзии”<sup>14</sup> или восточным Ренессансом<sup>15</sup>.

Общеизвестен тот факт, что понятие Ренессанса или Возрождения в философии, культурологии, этике, истории связано с Италией XIV-XVI вв. В это время в европейской культуре происходит смена теоцентрической картины мира, характерной для Средневеко-

---

<sup>13</sup> И. Брагинский объясняет это тем, что “современные персы” (по принятой сейчас терминологии – иранцы) и таджики являются потомками и наследниками двух ветвей (западной и восточной) единого в прошлом иранского народа. В XVII веке государственные границы и религиозные различия внутри ислама стали все больше разъединять эти народности. После Октябрьской революции образовалась Таджикская республика и фарси стал называться таджикским языком. Классическая же поэзия остается единой литературой.

Язык “фарси” является новоиранским языком. Литература на нем появилась в IX веке, после распространения в Иране и Средней Азии новой религии – ислама.

<sup>14</sup> Ворожейкина З., Шахвердов А.

<sup>15</sup> Конрад Н. Запад и Восток