

Н. В. ЧАХВАДЗЕ

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)**им. М. И. Глинки*

УДК 781.7

О «ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ» В. А. УСПЕНСКОГО И ЕЁ РОЛИ В ИСТОРИИ УЗБЕКСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

В наше время, когда переосмысливается история отечественной музыки, необходимо привлечь внимание к одной из незаслуженно забытых её страниц: творчеству русских авторов, стоявших у истоков формирования восточных композиторских школ. Таких в частности, как В. А. Успенский, А. Ф. Козловский, Г. А. Мушель, чья жизнь была посвящена беззаветному служению узбекскому искусству.

Судьба наследия этих посланцев русской культуры незавидна. Уже в конце XX века в трудах музыковедов республики, писавших о межнациональных связях и печатавшихся в центральных изданиях, наметилась тенденция трактовать его как некую «мемориальную ценность» или «фон» для демонстрации достижений узбекских авторов следующих поколений. Годами не пересматривались достаточно поверхностные и субъективные оценки произведений, одни и те же сочинения анализировались как бы по шаблону, в духе «инвентарной описи»¹. В результате сложилось убеждение, что творчество ранее названных мастеров исследовано досконально, и ничего нового его изучение дать не сможет. И, наконец, было высказано мнение, что Успенский, Козловский, Мушель воспринимали восточную культуру «сквозь призму уже устоявшихся музыкальных представлений как нечто экзотическое, а потому и лежащее за гранью их исконного миропонимания» [1, с. 71].

Но лучшие произведения композиторов опровергают данные суждения. Рассматриваемые с позиций современности, они обнаруживают незамеченные ранее достоинства, меняют представление о масштабе дарований их создателей и, что особенно актуально, – ставят перед отечественной наукой вопрос *о необходимости пересмотра и переоценки роли русских авторов в становлении профессионального многоголосного искусства Востока*. Это принципиально, поскольку в ином свете предстаёт историческая миссия русской культуры и её носителей в XX веке.

В статье речь пойдёт только об одном сочинении – «Лирической поэме» (1947) В. А. Успенского, посвящённой памяти А. Навои. Опусе, как теперь оказывается, предвосхитившем многие конструктивные и содержательные идеи представителей узбекского симфонизма конца 1960–1980-х годов, – прежде всего тех, чьи завоевания ассоциировались с обращением к макомной традиции.

Удивительно несправедливо обошлась музыкальная наука с последним симфоническим созданием

Успенского. Казалось бы, внимание музыковедов должен был привлечь уже состав исполнителей, для которого поэма была написана: симфонический оркестр, най, кошнай, чанг, сафаиль, дойра, три тенора (катташулачи), контральто. Если бы произведение принадлежало перу современника Успенского, работавшего в России, или композитору Узбекистана 1980–1990-х годов, включение в классический оркестр группы «экзотических» ударных и духовых инструментов было бы оценено как характеристическая особенность XX века, – стремление обогатить и расширить оркестровую палитру. Но новации Успенского привычно отнесли к разряду этнографических примет и только [4, с. 133].

Необычной была форма произведения, но обнаруженные признаки сонатности как бы «сняли» вопрос о других структурных его особенностях [3, с. 155–156].

Даже поразительная способность русского автора «вжиться» в инонациональный материал, переработать его и развить в соответствии с законами устно-профессионального искусства обернулась против самого композитора – созданные им мелодии легко было принять за цитируемые².

Но вот что В. А. Успенский писал В. М. Беляеву о «Лирической поэме»: «Вторая часть *сочинена* в духе одной из частей макома „Рост“ [курсив мой. – Н. Ч.]»³. Но об этом авторском свидетельстве «забыли», и дань признания мастерству художника, задолго до узбекских симфонистов (М. Таджиева, М. Махмудова, М. Бофоева, др.) продемонстрировавшего умение развивать материал в соответствии с принципами устно-профессиональной музыки, так и не была отдана.

Более того, «подлинность» взятой мелодии, *сохранение* в контексте сочинения её «натурального» облика [курсив мой. – Н. Ч.] [11, с.116] стали основанием для противопоставления «Лирической поэмы» произведениям М. Бурханова, М. Таджиева, и вывода: «гораздо более сложные эстетические задачи ставят перед собой композиторы в конце 60-х годов» [там же, с.118]. Как следствие, первое из произведений, посвящённых памяти Навои, было оценено весьма скромно: ведь Успенский «воссоздал лишь общий мир лирики, близкой поэту» [там же, с. 116]; а вот Бурханов и Таджиев сумели «обрисовать личность самого Навои, неумиряющую силу его поэзии» [там же].

Чем же может заинтересовать «Лирическая поэма» в наши дни?



Даже если оставить в стороне её эстетические достоинства, пленительную красоту и свежесть звучания, ответ однозначен: несомненной исторической значимостью, нуждающейся в осмыслении.

В сочинении Виктора Александровича Успенского впервые в истории симфонической музыки Узбекистана лирическая образность, восходящая к профессиональным жанрам узбекского наследия, выступила в качестве самостоятельного репрезентанта национального, ничуть не менее яркого, чем фольклор. В поэме раскрылись потенции медитативной лирики как особого ракурса видения действительности – композитору удалось создать симфонический опус, отражающий тип мировосприятия, близкий утверждаемому профессиональной музыкой устной традиции.

Успенский сумел представить обобщённый образ классического лирического наследия. Итог всей художественной, этнографической, научной деятельности музыканта, «Лирическая поэма» убеждает, что её автор стремился соединить в рамках одного произведения различные локальные стили (как это сделал З. Палиашвили в опере «Даиси»)⁴: здесь не только цитируется катта-ашула «Бир кельсын», но целый раздел, напомним, «сочинён в духе одной из частей макома Рост».

Предвосхитив завоевания узбекских композиторов, Успенский успешно и гармонично синтезировал конструктивно-семантические идеи, восходящие к восточной профессиональной и европейской симфонической музыке⁵. Понимая, что первая и вторая представляют разные типы сознания [9, с. 32] он нашёл форму, способную сгладить, примирить противоречия, неизбежные при реализации замысла подобного рода. Основным источником идей явно выступал маком, – это можно заключить уже по названию – «Лирическая поэма» (макомы композитор в своих исследованиях атрибутировал как «классические музыкальные поэмы»). Причём маком как целостное явление, точка пересечения *музыкальной и поэтической* традиций.

В этом сложном, продуманном до мельчайших деталей сочинении русский автор воплотил дух безвозвратно ушедшего классического монодийного искусства, оживающий теперь только в записях старых мастеров – макомистов и катта-ашулачи. Успенский представил узбекский мир через наиболее репрезентативные составляющие, типичные для устно-профессиональной музыки – через символические образы «пути» и лирического «пребывания». Тот и другой не даны последовательно, а изначально сосуществуют в противоречивом единстве. Прототипом образа «пребывания» явно послужили катта-ашула и «Наср», вокальные части макомов; «пути» – инструментальные разделы последних («Мушкilot»). Кроме того, на трактовку «пути» повлияло изучение музыкальной практики суфиев и знание суфийской символики: «путь» в «Лирической поэме» приводит к переходу в «иное пространство», в контексте поэмы – в вечность.

Это произведение – ярчайший пример самоотожествления авторского «я» с восточной традицией.

Успенский выступал здесь как бы от её лица, ориентируясь на местного слушателя, в конце 1940-х годов ещё способного понять суть и смысл сочинения *через ассоциативную связь образов-символов, известных по классической поэзии, музыке, фольклору*. А вот европейское восприятие определял (и определяет) личный тезаурус, зависящий от степени погружённости в инонациональную культуру.

Трудно сказать, что в процессе кристаллизации замысла обусловили импульсы программные, литературные, связанные с фигурой Навои, что – чисто музыкальные. Но в результате вдохновлённые макомами и катта-ашула образы «пути» и «пребывания» оказались сплавлены с образами самого Навои и его поэзии (героев бейтов, поэм и образом лирически-репрезентативно-го литературного жанра «газель»).

И специфику программы, и способ её раскрытия определила восточная традиция. Бейты (стихи) Навои, озвучиваемые певцами – тремя катта-ашулачи (3 тенора) и женским голосом (контральто) в первом и последних разделах, – это два бессюжетных, отличных по ритму фрагмента из разных газелей поэта⁶. Их скрытый смысл актуализирует структура музыкального текста, умножая число ассоциаций и усиливая символическое звучание опуса.

Посвящение Навои – ключ к постижению замысла и семантики поэмы. Если попытаться понять то и другое вне этой связи, окажется доступным только внешний пласт содержания. Но стоит только соотнести музыку с фигурой поэта, его поэзией и поэтическим жанром газели (с её структурой и специфическим *ассоциативным* методом связи мотивов [8]), излюбленным для Навои и создателей-исполнителей макомов и катта-ашула, – откроется данная Успенским в соответствии с восточной традицией семантическая сущность. Получат объяснение жанровая специфика опуса, необычный исполнительский состав, логика становления и развёртывания формы сочинения – концентрической, сочетающейся с чертами сонатности и вариационностью. Её можно представить в виде следующей схемы⁷:

A	B	C	R	C¹	A¹
h-a <small>(центр-раздел – катта-ашулачи)</small>	<small>(з.п.)</small> d-G-d	<small>(п.п.)</small> F-f	<small>на теме</small> B (з.п.)	<small>(п.п.)</small> D-d <small>(септо – женский голос)</small>	G/d <small>(1 раздел – катта-ашулачи)</small>

Поясняя, что определило выбор такой формы, необходимо обратиться не к «парадному портрету» основоположника классической узбекской литературы, а вспомнить об образе Алишера Навои, жившем в узбекском народном сознании независимо от его официально подтверждённого статуса.

В конце 1940-х годов Навои – это автор известных и любимых поэтических опусов, фигура почти мифическая: народный заступник, чьи стихи просвещали правителей и умеряли их гнев; этический идеал – праведник, чья жизнь была посвящена добру; суфийский подвижник, достигший просветления. Но ещё и поэт, чей образ

слился с образами созданных им героев – Фархадом или Кайсом-Меджнуном. Не случайно Е. Э. Бертельс в своём исследовании [2] включил главу «Навои и фольклор», где рассмотрел одну из версий многочисленных легенд, повествующих о трагической любви Навои к красавице Гул (Гюли).

Согласно одному из сказаний, Алишер Навои, везир султана Хусейна Байкара, накануне свадьбы вынужден был сватать своему повелителю собственную невесту. Не вынеся мысли о разлуке с Навои, девушка приняла яд. Поэт, связанный словом, жизнь сохранил, но до смерти остался верен любимой, слагая стихи о своей скорби и муках. Пережитое, по преданию, и привело поэта к суфизму. Так, уже в народной версии жизненный путь Навои был переосмыслен и превратился в символ пути суфия, через муки и «горение любви» приходящего к высшей истине.

В «Лирической поэме» Успенского образ лирического «пробывания» связан с Навои как образом-символом вечной славы, вечно живущего искусства, мифического поэта-медиатора, устанавливающего связь между микро- и макрокосмом. В последней ипостаси образ вызывает ассоциации и с фигурой художника вообще, в частности, с авторским «я» композитора (во многом этому способствует второй стихотворный фрагмент).

Создание образа «пробывания» обусловили: характер тематизма на экспозиционных участках формы (он репрезентировал разные грани лирического чувства: скорбного – А, эпически-повествовательного – В, созерцательного – С); интонационное родство всех тем; господство вариантно-вариационного развития; рифменные окончания фраз (как в макоме или катта-ашула, они членили произведение на разделы, подобные бейтам газели); и наконец, концентрическая форма целого.

Эффект «кругового замыкания», присущий концентрической музыкальной форме и типичный для жанра газели, усиливался приёмом фонически-драматургическим: голоса катта-ашулачи включались на первом и заключительном этапах, открывая и завершая основную тему-идею этого, внешне бессюжетного опуса. Последнюю мысль необходимо пояснить, поскольку она имеет отношение к созданию символического образа «пути», или образа мира, показываемого сквозь призму лирики.

«Путь» в «Лирической поэме» – это жизненный путь Навои, ведущий от мирской радости через горести и муки любви к просветлению (в суфийском понимании), к славе поэта или посмертному торжеству любви (в обыденно-бытовом).

Для отражения легендарно-биографического мотива Успенский избрал необычную с европейской точки зрения форму: история любви Навои и Гюли в соответствии с семантически-структурной спецификой газели, все бейты которой обладают известной автономностью, *не раскрывалась последовательно*, а должна была быть «угадана» через символы, объединяющие отдельные фрагменты в целое. В данном контексте это символы, связанные с Навои. «Настройку» задавал начальный во-

кально-симфонический раздел (А): подобно первому бейту он вводил тему, которая далее должна была получить не линейное (сюжетное), а образно-ассоциативное развитие. Вероятно, именно поэтому цитируемую здесь мелодию автор не сделал «интонационным ядром» всего сочинения. Но все темы «Лирической поэмы» обнаруживают большое с ней сходство и развивают её «идею»: в них вплетаются отдельные интонационные ячейки катта-ашула в прямом, варьированном или обращённом виде.

Осознанию сюжетной последовательности событий, или созданию образа «пути», способствовало множество факторов. Таких, как смена разнохарактерных, отличных по темброво-фоническому облику лирических эпизодов. И постепенная трансформация исходных образов, выполненная в духе узбекской музыки, но более динамичная – «рост-разбухание» музыкального пространства – у Успенского приводила к обретению нового качества. Так, эпически-повествовательная лирика постепенно преобразовывалась в сурово-мужественную, в момент наивысшего напряжения сменяясь празднично-ликующим звучанием (раздел В), а лирико-пейзажная зарисовка «перетекала» в лирически-трепетную «тихую» кульминацию (раздел С). Композитор, следуя зонному принципу развёртывания материала, последовательно расширял фоническое пространство за счёт продвижения вверх, но отказался от обязательного спуска-возвращения к исходной точке, прерывая развитие как бы на гребне волны.

Наибольшую роль в процессе осознания линейности сыграли внешние и внутренние музыкальные факторы. Внешние – это введение в партитуру женского голоса и противопоставление его мужским. Традиционно маком и катта-ашула исполняли мужчины, – появление певицы переводило действие из чисто музыкального в музыкально-театральный план и было равнозначно введению ещё одного персонажа. Причём персонафицированное. В отличие от женского, голоса катта-ашулачи «включались» по очереди, сменялись или сливались в унисон – певцы выступали как герой «коллективный», напоминающий греческий хор (уже это придавало музыкальному тексту оттенок символичности).

Внутренние факторы – это реализованные композитором драматургические потенции формы второго плана, сонатной. В ряду лирических образов сонатная форма позволяла «выделить» (фактурно, темброво, тонально) два основных, и внести элемент сюжетной событийности. Благодаря вторжению разработки (главную роль играла переосмысленная в духе зикральных⁸ напевов тема В), создавался эффект резкого драматургического перелома. Единственный раз использовал здесь композитор приём быстрого звуковысотного спуска с кульминационной точки к исходной. Этот раздел в поэме направлял сознание слушателя на поиск сюжетных связей между событиями. Разработка заставляла переоценить всё предшествующее и переводила действие из плана обобщённо-философского в субъективно-личностный: когда после неё впервые вступал голос певи-



цы (раздел С¹), он уже воспринимался не как отвлечённо-философское высказывание (как катта-ашула – А), а как *ответ* на бейты, открывавшие поэму. Соответственно, соло 1-го катта-ашулачи, вступавшего вслед за контральто, вызывало ассоциации с репликой-реакцией Навои-человека, а не символа (А¹). Правда, эффект диалогичности был кратковременным, но достаточным для того, чтобы все предшествующие эпизоды связались в единое целое – историю трагической любви поэта.

Разработка в поэме завершала линию пути земного (В-С-R), образно сопоставимого с аналогом в инструментальной части макома, «Мушкилот» – не случайно все эти разделы чисто симфонические. После разработки начинался «путь», аналогичный образу, утверждаемому в пьесах вокальной части макомов: путь в вечность. Через «муки сердца», медитацию (С¹), – к просветлению. Поэтому и заключительный бейт первого катта-ашулачи звучал на непрерывном тремоло струнных, чанга и приглушённом рокоте дойры: это был чисто фонический приём создания «иног» пространства. Переливы подключавшейся арфы и двух других катта-ашулачи окончательно переводили действие в символический план.

Если б поэма на этом завершалась, можно было бы говорить о творческом воспроизведении пространственно-временной модели, представленной в макоме: от образа «пути» к образу «пробывания». Но Успенский дал ещё и краткое симфоническое заключение, которое построил как ауди-восхождение, где появлялась тема из эпизода С. Напряжение не получало разрядки, форма завершалась кульминацией и обретала черты открытости: образ «пути» словно размыкал кольцо, создаваемое концентрической формой и драматургически-фонической аркой, как бы предполагая дальнейшее движение, но *уже в новом качестве*. В контексте поэмы «настоящее» – музыкальная «газель о любви Навои» – отодвигалось в «прошлое» и пересемантизировалось в «газель о Навои-поэте» или символическое повествование о судьбе Художника.

Так, органично синтезировав в «Лирической поэме» структурно-семантические черты узбекского литературно-музыкального наследия и классической симфонической музыки, Успенский реализовал идею становления-процесса, потенциально присутствующую в макоме, и предвосхитил будущее, наметив направление, по которому пойдут узбекские авторы лирико-медитативных симфоний 1970–1980-х годов. Получили продолжение и новации композитора, сопряжённые с синтезом музыкального и поэтического начал.

Наибольшее количество прямых пересечений обнаруживается при сравнении «Лирической поэмы» с поэмой М. Таджиева «Любовь поэта» для чтеца и симфонического оркестра (1969)⁹.

В основу положен тот же сюжетный мотив, и обнаруживается стремление к философской его трактовке. Но реализовано намерение менее искусно и более «плакатно» – для пояснения содержания водится фигура чтеца: текст звучит в тех же разделах опуса, в которых появлялись катта-ашулачи у русского композитора –

вступительном и заключительном. Вслед за Успенским предпринята попытка адаптировать сонатную композицию к макомному материалу (цитируется мелодия «Сегох»), сходны образно-семантические функции основных тем (главная партия ассоциируется с образом Навои, побочная – Гюли), сюжетно-драматургическая функция разработки. Но если в поисках формы для реализации замысла Успенского вдохновляло преимущественно узбекское наследие, Таджиева в той же мере, а возможно и большей, – европейский симфонический опыт¹⁰.

Позже появилась «Симфония-газель» М. Бофоева для оркестра, хора и баритона (декламатора и певца), вдохновлённая газелями Бобура, Навои, Машраба, Фурката. В ней нашла продолжение идея синтеза структурно-семантических принципов музыкальных и поэтических, но теперь уже претворённая в рамках симфонического цикла. Форма выражения философского содержания в газели определила обобщённо-символический подход, позволивший композитору реализовать стремление «отразить в симфонии дух, лад, ритм макома»¹¹.

Круг образов «Лирической поэмы» фактически наметил будущие образные модификации макомного материала, встречающиеся в симфонических опусах М. Махмудова, М. Таджиева и даже типичный для них контраст: медитативная лирика – жанрово-танцевальное начало. Сочинённый же В. Успенским «в духе макома Рост» раздел поэмы предвосхитил способы развития цитируемого названными авторами макомного материала (Первая и Третья симфонии Махмудова, Первая, Пятая, Восьмая, Девятая симфонии Таджиева).

Наиболее показательна в этом плане Девятая симфония Таджиева, написанная на основе вокальных мелодий «Дугох могулчаси» раздела макома «Дугох». Здесь композитор следует нормам устно-профессионального формообразования (с соответствующей «поправкой» на многоголосие), вследствие чего рождается тема-форма. Она развёртывается как цепь отчленяемых прорастающих вариантов, свободно трактующих оригинал, поднимается волнами, сдаёт завоёванные рубежи и вновь поднимается к конечной цели – кульминации. Форма-процесс фактически прекращается после неё: краткая (17 тактов), на *pp*, когда только снимает напряжение, но его не уравнивает. (Общие контуры развития напоминают раздел С в «Лирической поэме»).

Тенденция же к созданию открытой формы отчётливо обнаружила себя в наиболее действенных узбекских симфониях – Четвёртой и Пятой Т. Курбанова; в его же «Прелюдии и фуге памяти Авиценны» (для струнных и ударных инструментов) получило реализацию стремление к объединению различных локальных стилей.

Думается, всё сказанное даёт основания утверждать, что узбекские композиторы *продолжили традицию*, начало которой было положено автором «Лирической поэмы». И уже одно это сочинение, замысел и форма которого отразили своеобразие восточного художественного мышления, выдвигает Виктора Александровича Успенского в ряд *основоположников* узбекского симфонизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Называли цитируемые темы, отдельные используемые многоголосные средства, отмечали их соответствие или несоответствие национальной традиции, давали самые общие сведения о форме и т. п. [7, с. 128–131; 5, с. 352–353; 10, с. 71–74; 6, с. 313.]

² Так, например, мелодический голос темы, наделённой функциями главной партии, является собой не «мелодию „Насри Ушшак“ из макома „Рост“» [3, с. 156], а интонационно и ритмически самостоятельный образ, восходящий к ней как к пристоку. В другом случае темы В. Успенского названы «как бы авторскими вариантами ... макомных напевов [курсив мой. – Н. Ч.]» [11, с. 118].

³ В письме В. М. Беляеву от 21/XI–1947 г. [9, с. 377]. На этот же факт ещё в 1953 году, до публикации эпистолярного наследия композитора указывал автор первой монографии об Успенском Я. Б. Пеккер [7, с. 136].

⁴ В своё время именно Успенский привлёк внимание к различным локальным стилям и жанрам музыкального наследия узбеков, очертив, в частности, ареал бытования жанров устно-профессиональной традиции: «Бухара и Хива были центрами, где культивировалась главным образом классическая музыка [маком. – Н. Ч.], – указывал композитор, – катта-ашула широко распространена ... только в Фергане, отчасти в Ташкенте» [9, с. 48–49].

⁵ Хотя по чисто внешним признакам «Лирическая поэма» может быть отнесена к вокально-симфоническим опусам, концепция, характер программности, способы развития материала, форма, дают все основания атрибутировать её как симфонический опус, включающий вокальный элемент. «Лирическая

поэма» находится в том же ряду, что и связанные со словом симфонии Д. Шостаковича, Г. Уствольской, А. Локшина, и др.

⁶ Приводим русский перевод текста по нотному изданию: Успенский В. Лирическая поэма памяти Алишера Навои для симфонического оркестра, 3-х певцов (катта-ашулачи) и женского голоса. – М.: Музгиз, 1959:

Катта-ашулачи: «Мне сердце пронзил меч жестокий, меч любви, / Где тот поток, что охладил бы жар в крови? / Ах, верен тебе одной, умер Навои / Пусть он мёртв, – ты, любовь, вечно живи!»

Женский голос: «Безумством любви, страстью горит бедное сердце / В степях клеветы жажда томит бедное сердце, / В него день и ночь камни летят, ранят его, бедное сердце. / Кровавой, сплошной раной одной стало сердце, бедное сердце. / Молчи, Навои! С чем ты сравнишь муки сердца? Бедного сердца... / Безмерно как мир, горе твоё, бедное сердце, бедное сердце...»

Катта-ашулачи: «Ах, свет мой! Тобой забыт, умер Навои. / Пусть он мёртв, – ты, любовь, вечно живи!»

⁷ Раздел А – отправная точка в формировании тонального плана: тоники всех ладо-тональностей, представленных в экспозиционном изложении, входят в его состав.

⁸ Зикр – дервишское радение.

⁹ Подробный анализ дан в работе Н. С. Янов-Яновской [10, с. 144–146].

¹⁰ Влияние Чайковского и Шостаковича отмечала Н.С.Яновская [11].

¹¹ Так сам композитор М. Бофоев определил свой исходный творческий импульс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азимова А. Нить (Штрихи к двойному портрету) // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 71–74.

2. Бертельс Е. Э. Избранные труды. Навои и Джамии. – М.: Наука, 1965.

3. Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. – М.: Музыка, 1970.

4. Вызго Т. С. О характерных тенденциях развития вокально-симфонической музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР: сб. ст. – М., 1981. – С. 131–159.

5. Вызго Т., Вызго-Иванова И. Произведения для симфонического оркестра // История узбекской советской музыки: в 2 т. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1972. – Т. 1. – С. 340–371.

6. Вызго-Иванова И. Симфоническая музыка // История музыки Средней Азии и Казахстана. – М.: Музыка, 1995. – С. 307–323.

7. Пеккер Ян. В. А. Успенский. Музыкально-этнографическая и композиторская деятельность в Узбекистане и Туркмении. – М.: Музгиз, 1953.

8. Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. – М.: Наука, 1982.

9. Успенский В. А. Статьи, воспоминания, письма. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1980.

10. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1979.

11. Янов-Яновская Н. С. Макомы и узбекская симфоническая музыка (к проблеме взаимодействия восточного и европейского профессионализма) // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность: сб. ст. – М., 1980. – С. 107–135.

REFERENCES

1. Azimova A. Nit' (Shtrikhi k dvoynomu portretu) [The Thread (Touches to a Double Portrait)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1992, no. 3, pp. 71–74.

2. Bertel's E. E. *Izbrannye trudy. Navoi i Dzhami* [Selected Works. Navoi and Dzhami]. Moscow: Nauka Press, 1965. 498 p.

3. Vyzgo T. S. *Razvitie muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana i ego svyazi s russkoy muzykoy* [Development of the Musical Art of Uzbekistan and its Links to Russian Music]. Moscow: Muzyka Press, 1970. 320 p.

4. Vyzgo T. O kharakternykh tendentsiyakh razvitiya vokal'no-simfonicheskoy muzyki [Concerning the Characteristic Tendencies of Development of Music for Voices and Orchestra]. *Muzykal'naya kul'tura Uzbekskoy SSR: sb. statey* [The Musical Culture of the Uzbek Soviet Socialist Republic: Compilation of Articles]. Moscow: Muzyka Press, 1981, pp. 131–159.

5. Vyzgo T., Vyzgo-Ivanova I. *Proizvedeniya dlya simfonicheskogo orkestra* [Compositions for Symphony Orchestra]. *Istoriya uzbekskoy sovetskoy muzyki: v 2-kh t.* [History of the Music of Soviet Uzbekistan, vol. 1–2], vol. 1. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva Mr. Ghulam, 1972, pp. 340–371.

6. Vyzgo-Ivanova I. *Simfonicheskaya muzyka* [Symphonic music]. *Istoriya muzyki Sredney Azii i Kazakhstana* [History of the Music of Central Asia and Kazakhstan]. Moscow: Muzyka Press, 1995, pp. 307–323.

7. Pekker Yan. V. A. *Uspenskiy. Muzykal'no-etnograficheskaya i kompozitorskaya deyatel'nost' v Uzbekistane i Turkmenii* [V. A. Uspensky. Activities of Musical Ethnography and Composition in Uzbekistan and Turkmenistan]. Moscow: Muzgiz, 1953. 154 p.



8. Stebleva I. V. *Semantika gazeley Babura* [Semantics of the Gazels of Babur]. Moscow: Nauka Press, 1982. 326 p.

9. Uspenskiy V. A. *Stat'i, vospominaniya, pis'ma* [Uspenskiy V. A. Articles, Reminiscences, Letters]. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva Mr. Ghulam, 1980. 384 p.

10. Yanov-Yanovskaya N. S. *Uzbekskaya simfonicheskaya muzyka* [Uzbek Symphonic Orchestral Music]. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva Mr. Ghulam, 1979. 220 p.

11. Yanov-Yanovskaya N. S. Makomy i uzbekskaya simfonicheskaya muzyka (k probleme vzaimodeystviya vostochno-

nogo i evropeyskogo professionalizma) [Makoms and Uzbek Symphonic Orchestral Music (the Problem of Cultural Interaction between Eastern and European Professionalism)]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura. Istoriya. Traditsii. Sovremennost': sb. statey* [Soviet Musical Culture. History. Traditions. Present: Compilation of Articles]. Moscow: Muzyka Press, 1980, pp. 107–135.

«Лирическая поэма» В. А. Успенского в истории узбекской симфонической музыки

Автор привлекает внимание к несправедливо забытому наследию русских композиторов, участвовавших в формировании профессионального музыкального искусства Востока, в частности, Узбекистана. Необходимо пересмотреть роль русских музыкантов в противовес наметившейся тенденции трактовать их творчество лишь как фон для узбекских авторов следующих поколений.

В статье рассматривается вокально-симфоническая «Лирическая поэма» В. А. Успенского (1947). Анализ произведения в контексте традиционной музыки и классической поэзии узбеков позволяет показать: впервые медитативная лирика, восходящая к профессиональным жанрам национальной модности выступила в качестве самодостаточного репрезентанта национального в симфоническом опусе русского автора. Успенский первый синтезировал структурно-семантические черты узбекского музыкально-литературного наследия (макома, катта-ашула, газели) и сонатной драматургии. Он предвосхитил будущее, наметив направление, по которому пошли узбекские симфонисты 1970–1980-х годов.

Наибольшее количество прямых пересечений обнаруживается при сравнении «Лирической поэмы» с поэмой М. Таджиева «Любовь поэта». «Симфония-газель» М. Бофоева развивает предложенную Успенским идею синтеза структурно-семантических принципов – музыкальных и поэтических. Предвосхищает Успенский и будущие образные модификации, способы развития цитируемого макомного материала, типичные жанровые противопоставления в симфониях М. Махмудова, М. Таджиева. Т. Курбанов в Четвёртой и Пятой симфониях обнаруживает ту же тенденцию к созданию открытой формы, что и Успенский.

Таким образом, узбекские композиторы продолжили традицию, начало которой было положено автором «Лирической поэмы». Это сочинение отразило своеобразие восточного художественного мышления. Оно выдвинуло В. А. Успенского в ряд основоположников узбекского симфонизма.

Ключевые слова: макомный симфонизм, композитор и фольклор, В. А. Успенский, узбекская симфония

V. A. Uspenskiy's "Lyrical Poem" in the History of Uzbek Orchestral Music

The author focuses attention on the unjustly neglected musical legacy of the Russian composers who participated in the formation of the professional musical art of the eastern sections of the Soviet Union, particularly Uzbekistan. It is indispensable to reevaluate the role of Russian musicians in the musical development of those regions counter to the presently widespread tendency of interpreting their musical legacy merely as a background for the musical output of the Uzbek composers of the following generations.

The article examines the vocal-orchestral "Lyrical Poem" by V.A. Uspenskiy, written in 1947. An analysis of this composition in the context of Uzbek traditional music and classical poetry makes it possible to demonstrate how for the first time meditative lyricism reaching back to the professional genres of national monody demonstrated itself as an independent representative feature of the national tendency in an orchestral work by a Russian composer. Uspenskiy was the first to synthesize the structural and semantic traits of the Uzbek musical and literary heritage (the makom, katta-ashur and gazel) with sonata-form dramaturgy. He anticipated future tendencies, having marked out

the direction which Uzbek symphonic composers followed in the 1970s and 1980s. The greatest amount of direct interconnections can be discerned upon comparison of the "Lyrical Poem" with M. Tadjiev's "The Poet's Love." "Symphony-Gazel" by M. Bofoyev develops the idea suggested by Uspenskiy of synthesis of the structural-semantic principles of music and poetry. Uspenskiy also anticipates the later appearing image-bearing modifications, the means of development of the cited makom material, as well as the genre-related contrapositions in the symphonies of M. Makhmudov and M. Tadjiev. T. Kurbanov in his Fourth and Fifth Symphonies reveals the same tendency towards the creation of open form as does Uspenskiy.

In this manner, the Uzbek composers have continued the tradition the beginning of which was set forth by the composer of the "Lyrical Poem." This composition reflected the peculiarity of Eastern artistic thought. It marked out V.A. Uspenskiy as one of the founders of the Uzbek symphonic tradition.

Keywords: the makom symphonic genre, the composer and folk music, V. A. Uspenskiy, the Uzbek Symphony

Чаквадзе Натэлла Владимировна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
E-mail: natella-artur@mail.ru
Магнитогорская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Natella V. Tchakhvadze

Doctor of Arts,
Professor of the Department of Music Theory and History
E-mail: natella-artur@mail.ru
The Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk

