

Ключевые слова

Мортеза Ней-Давуд, «Птица рассвета», традиционная музыка Ирана, дастгах, история еврейской музыки, Передняя Азия, Фикрет Амиров, «Азербайджанское каприччио».

Шамилли Г. Б.

Мортеза Ней-Давуд и его «Птица рассвета»

Статья посвящена жизненному и творческому пути еврейского музыканта Мортеза Ней-Давуда (1900/01–1990) — одного из выдающихся представителей классической традиции иранской музыки. Яркая фигура исполнителя, композитора и автора известной песни — патриотического гимна *Morğ-e saħar* («Птица рассвета») — помещена в контекст процесса модернизации культуры рубежа XIX–XX веков и состояния еврейской общины после конституционной революции 1905–1911 гг. Анализ содержания *Morğ-e saħar* выявил устойчивый концепт, связанный с мотивом солнца, изображенного в древних культурах в виде крылатого диска. Образно-словесный концепт поддерживается ладом *māhūg*, словарные значения которого — «проданный» (др.-евр.) и «глубокий овраг» (перс.) — предположительно указывают на Иосифа, вызволенного из глубокого рва или мрака колодца (Бытие 37:26–28), а также пограничное состояние сознания между полным отчаянием и безграничной радостью. Делается вывод о том, что лабиринт метафор, связывающий древнюю символику с библейским нарративом в образно-звуковую целостность «Птицы рассвета», отражает глубинную суть еврейской идентичности Персии рубежа XIX–XX веков. Звучание «Птицы рассвета» в заключительном разделе «Азербайджанского каприччио» Фикрета Амирова (1961) усиливает образно-символическое значение мелодии средствами симфонического оркестра.

Key Words

Morteza Ney-Davud, 'Bird of Dawn', traditional music of Iran, *dastgāh*, history of Jewish music, Western Asia, Fikret Amirov, 'Azerbaijani Capriccio'.

Giula Shamilli

Morteza Ney-Davud and his 'Bird of Dawn'

The article is devoted to the life and creative path of the Jewish musician Morteza Ney-Davud (1900/01–1990) — an outstanding representative of the classical tradition of Iranian music. The bright figure of the performer and composer, author of the famous song 'Morğ-e saħar' ('Bird of Dawn') is described in the context of the process of modernization of culture at the turn of the 19th and 20th centuries and the state of the Jewish community after the constitutional revolution of 1905–11. The analysis of the content of the 'Bird of Dawn' has revealed a stable concept of classical Persian poetry associated with the motif of the sun depicted in ancient cultures as a winged disk. The figurative-verbal concept is supported by the mode 'māhūr', the etymological meanings of which — 'sold' (Hebrew) and 'deep ravine' (Persian) — presumably point at Joseph, rescued from a deep ditch or darkness of a well (Genesis 37:26–28), as well as at a liminal state of consciousness between complete despair and boundless joy. It is suggested that the labyrinth of metaphors linking the ancient symbolism with the Biblical narrative into the integrity of the 'Bird of Dawn' reflects the deep essence of Jewish identity of Persia at the turn of the the 19th and 20th centuries. The inclusion of the 'Bird of Dawn' into the final section of Fikret Amirov's 'Azerbaijani Capriccio' (1961) enhances the melody's symbolism by means of symphony orchestra.

Введение

Иранская классика, *mūsīqī-i dastgāh*, исполняется публично только в сопровождении музыкальных инструментов, регулирующих также процесс обучения певца (*hwānandah*): мастер пения (*ustād-i āvāz*) учит студента (*šāgird*) вокалу на основе строя того или иного струнного инструмента (*тар* или *сетар*), который во время занятий обычно держит в руках помощник учителя. Однако некоторые ученики предпочитают учиться не у вокалистов, а у мастеров игры на *таре*, чтобы максимально широко освоить репертуар традиционной музыки и тонкости ладотональных модуляций, не ограниченных голосовым диапазоном певца. Спустя 10—15 лет учебы ученик проходит через церемонию посвящения и получает право создать собственный ансамбль и начать самостоятельную музыкально-профессиональную жизнь.

Сегодня традиционную (*sonatī*) музыку изучают в тегеранской Национальной консерватории. Вплоть до новейшего времени эту функцию выполнял дом учителя. Прилежные ученики превращали его в родной очаг: там они не только познавали тонкости мастерства, но и воспитывались, наблюдали за учителем в обычной мирской жизни и становились его последователями (*talebān*).

Слово, жест и поступок учителя возводились в этический идеал и становились поводом для подражания, укрепляли ученика в желании преодолеть ограничения, стать лучше, подняться в профессиональном смысле. Подобно европейским еврейским начальным и высшим школам типа *heder* и *'yešibot*, школа пения или игры на *таре* (*кяманче*, *сетаре*, *нае* и других инструментах) предполагала ежедневное занятие для всех без исключения учеников, независимо от того, кому и в какое время оно назначалось. Только так можно было запомнить неисчерпаемый мелодический каталог устной классической традиции, собранный учителем за годы его профессиональной деятельности, и овладеть тонкостями звукоизвлечения, приемами игры на инструментах. Ни мелодии, ни технические приемы до

начала эпохи модернизации не записывались. Последние даже скрывались от учеников, чтобы лишь самый пытливый, трудолюбивый и самоотверженный смог достичь глубин знания, как сакрального и оберегаемого от «недостойных»¹.

Система обучения «учитель — ученик» выходит за рамки индивидуального общения. Ученики приходят в класс и осваивают новый материал, повторяют заученное либо с учителем, либо на опыте других учеников; задают вопросы, стараются привлечь внимание учителя, чтобы получить, скорее поймать находящееся за гранью произносимого — в работе сознания и гештальте самой традиции.

Целостность знаний восстанавливается благодаря пытливости ума и даже хитростям ученика — это характерная черта устно-профессионального музыкального образования в переднеазиатских культурах. Алим Гасымов (р. 1960) вспоминает, что после целого дня занятий тайно записывал на диктофон профессиональные беседы с учителем, которого провожал до дома: так ученик добывал детали мастерства, которые вряд ли обсуждались бы на уроке². Подобных примеров немало в историческом прошлом и современности.

«Халиф» иранской музыкальной традиции

Именно таким — скрупулезным и преданным своей профессии — был мальчик из семьи потомственных еврейских музыкантов Мортеза́ Ней-Давуд (1900/01, Тегеран,— 1990, Сан-Франциско). Источники расходятся в дате его рождения. Архивы UCLA указывают на 6 марта 1901 года, а Encyclopædia Iranica — на 1900 год. По дате смерти также не существует единого мнения. Можно было бы, сравнив запись «31 июля 1990 (89)» в архиве «Устной истории иранских евреев» Университета Лос-Анжелеса, сделать выбор в пользу Encyclopædia Iranica — «31 июля 1990 года»³, если бы указание на 10 Мордада иранского календаря «солнечной хиджры» действительно совпадало бы с 31 июля, а не соответствовало 2 августа по григорианскому календарю.

Расхождения в информации о месте рождения музыканта и годе эмиграции в США еще более существенны. По первому вопросу

1 Шамилли Г. Б. *Философия музыки. Теория и практика искусства maqām*. М.: Языки славянских культур, 2020. С. 472.

2 Шамилли Г. Б. Алим Гасымов: «Мечтаю спеть мугам в сопровождении симфонического оркестра» // *Musigi dünyasi*. 3/88. 2021. С. 29—35.

3 *Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloī, Parvin. Morg-e Sahar / Encyclopaedia Iranica*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2000. <https://www.iranicaonline.org/articles/morg-e-sahar>. Дата обращения: 27.04.2023.

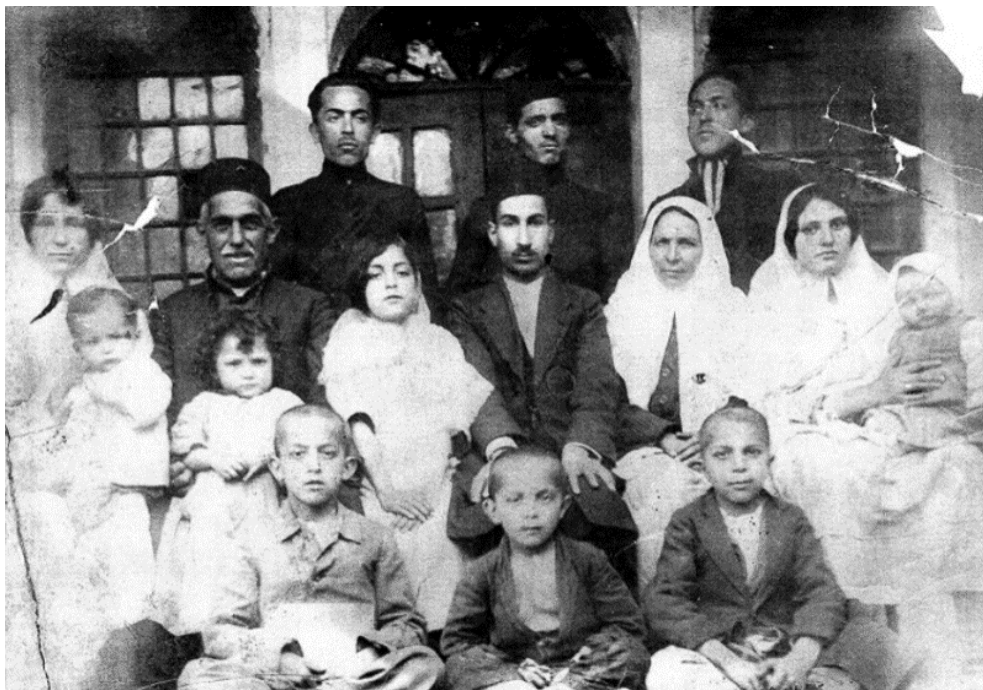


Илл. 1. Бала-Хан, перкуссионист придворного ансамбля Насер ад-Дин шаха Каджара, отец Мортезы Ней-Давуда, конец XIX — начало XX века

Encyclopædia Iranica указывает на Тегеран, тогда как UCLA — на Исфахан, что более правдоподобно с учетом совпадений с аннотациями к дискам выдающегося музыканта. Что касается отъезда Ней-Давуда из страны, то его эмиграция связывается то с 1979 годом исламской иранской революции⁴, то с 1977-м, когда дети, принявшие твердое решение уехать накануне социально-политических потрясений, уговорили музыканта, отца и деда, поддержать их и присоединиться.

Зафиксировано два варианта в написании его имени: «Мортеза Ней-Давуд», в Encyclopædia Iranica и «Мортеза Нейдавуд» на аудио-дисках. Отец Мортезы, популярный перкуссионист (tonbak) Бала-Хан Рахамим (илл. 1) выбрал по совету учителя Мортезы, пророчивше-

4 *Mohammadi, Mohsen. The Bird of Dawn: An Iranian Jewish Musician in L. A. // 100 Years of Sephardic Los Angeles. Ed. by Sarah Abrevaya Stein and Caroline Luce. Los Angeles: UCLA Leve Center for Jewish Studies, 2020. <https://sephardiclosangeles.org/portfolios/the-bird-of-dawn/> Дата обращения: 27.04.2023.*



Илл. 2. Бала-Хан и его семья, 1921 год. Стоят справа налево: Мортеза, Муса и Солейман

го его сыну большое будущее, фамилию «Ней-Давуд», в переводе с персидского — «свирель Давида». В 1925 году шах вменил иранцам в обязанность ношение фамилий на европейский манер. Фамилия «Ней-Давуд», звучащая по-ирански, одновременно указывала на иудейское происхождение ее владельца. Так Бала-Хан остался верен родовой памяти и шахскому указу.

Фамилию «Ней-Давуд» вместе с Мортезой приняла и вся его семья, включая отца Бала-Хана: мать Дебора, братья Солейман, Муса и Йахйя и сестры — Талат, Солтан (обе в замужестве Габбай) и Фарангиз. После женитьбы Мортезы фамилия перешла к жене Мохтарам и детям — дочерям Парвиндохт (в замужестве Габбай), Махин (в замужестве Назариан) и сыну Джаханшаху (илл. 2).

Дети Бала-Хана от рождения фактически лишались права выбора профессии, ибо появлялись на свет под звуки музыки, которая сопровождала их на протяжении всей жизни. Для сыновей Бала-Хана было естественным делом играть на инструменте. Поначалу он даже не придавал большого значения их занятиям. Мортеза и Солейман выбрали тар, а Муса — кеманчу и скрипку.



Илл. 3. Ага Мирза Хосейн-Голи (сидит) и его сын Али Акбар Шахнази



Илл. 4. Дарвиш-Хан



Илл. 5. Мортеза Ней-Давуд

К шести годам проянилось уникальное дарование Мортезы: необычайная память и природная беглость пальцев. Отец повел его к Рамазан-Хану Зу-ль-Фаранги, последнему ученику Ага Мирза Хосейн-Голи (1853—1916), основателя яркой инструментальной школы (илл. 3).

Однако Ней-Давуд попал в его класс только спустя два года. Хотя в тот период Мортеза посещал Школу Альянса (Alliance Israélite Universelle) при тегеранском университете, быстрое продвижение позволило за несколько лет овладеть репертуаром традиционной музыки. Ага Хосейн-Голи предложил Бала-Хану перевести Мортезу к своему лучшему ученику — Голам Хосейн Дарвиш-Хану (1872—1926) (илл. 4).

Новатор по части приспособления композиционных моделей типа *dastgāh* к новым социально-политическим условиям, Дарвиш-Хан впечатлился музыкальным талантом мальчика и вскоре направил к нему собственных учеников. Мортеза продолжал учиться у Дарвиш-Хана композиции, сочинять *riš-darāmad* («увертюра» по аналогии с западной классической музыкой), *zarbī* (метрически упорядоченная пьеса для тары) и *taṣnīf* (вокально-инструментальная жанровая форма, связанная со строфической поэзией). Это не значит, что уроки композиции проходили как в современной европейской консерватории. Сочинять учили изустно — так, как испокон веков обучали игре на инструментах и вокалу.

Ней-Давуд (илл. 5) стал лучшим учеником Дарвиш-Хана, получил от него популярное в то время прозвище «халиф» и по завершении учебы был награжден символическим двуглавым золотым топориком (*tabarzīn*). Так Дарвиш-Хан благословил талантливого ученика. После трагической смерти учителя (1926) Мортеза открыл собственную музыкальную школу и назвал ее в честь учителя *Madrasa-ye Darviš* («Школа Дарвиша»)⁵.

Двадцатые годы прошлого столетия оказались революционными для устно-профессиональной традиции всего региона. Возможность навсегда зафиксировать, а значит запомнить и досконально выучить традиционный мелодический репертуар, не таскаясь за учителем по свадьбам и музыкальным собраниям с надеждой раскрыть все его секреты, перевернула сознание музыкантов. В Тегеране появилось радиовещание и открылась студия звукозаписи. Еврейские музыканты стали активными участниками технической революции. Среди них, помимо Ней-Давуда, были знаменитый Йахья Зарпандже (1900—1932) и Солейман Рух-Афза (1900—1995), которому приписывается первенство записи репертуара иранской традиционной музыки.

Тогда же компания Gramophone возобновила проекты по традиционной музыке, прервавшиеся из-за Первой мировой войны. В Персии подобная работа не велась уже десять лет и спрос на новые грамзаписи был очень высок. Общество и искусство к тому времени сильно изменились. Потребность в записи исполнительских версий музыкальной традиции *dastgāh* возростала, связываясь, видимо, с защитой от процесса глобализации. В результате контракта, подписанного с еврейской фирмой «Эзра Меир Хаккак и сыновья» в Багдаде и Тегеране, Мортеза приобрел большую популярность. Пластинки открыли миру талантливых певиц, с которыми он плодотворно сотрудничал, — Молук Зарраби и Гамар-аль-Молук Вазири.

Широкая популяризация творчества обоих братьев — Мортезы и Мусы — стала возможна благодаря конкурирующим компаниям звукозаписи. Их записали сразу несколько лейблов. Вместе с тем песни Мортезы по сей день хранятся в устной памяти народа: это *Ātaš-i dar sina dāram jāvedāni* («Огонь вечности полыхает в сердце моем» в ладе *dašti* на слова Пешмана Бахтияри), *Šab-i yād dāram ke čašm-am naķoft* («Вспоминаю ночь, необъяснимую в глазах моих» в ладе *šur*) и гуще *Šahnāz* на стихи Саади (из репертуара Гамар-аль-Молук), а также песня *Šāh-i man, Mah-i man* («Мой шах, моя луна»),

5 *Kāleqi, Ruḥ-Allāh. Sargoḡašt-e musiqi-e Irān. Tehran, 1954. P. 438–439; Sepantā, Sāsān. Čašmandāz-e musiqi-e Irān. Tehran, 1990. P. 169–171.*

трансформированная в инструментальный раздел классических композиций⁶.

После появления Радио Тегерана в 1940 году Ней-Давуд становится лидирующим музыкантом на этом поприще, активно выступает, играет в прямом эфире, завоевывая все большую популярность. Однако столкнувшись с дискриминацией в начале 1950-х, он покидает радио и в конце концов порывает с публичными выступлениями.

В послевоенный период музыкальная жизнь Ирана кардинально меняется. Традиционная музыка вытесняется популярными музыкальными жанрами. Возможно, эти перемены также повлияли на решение Мортезы положить конец музыкальной карьере, хотя его страсть к музыке не ослабевала и ежедневные занятия не прекращались.

Возвращение к публичной жизни наступило спустя почти тридцать лет. Запись уникального аудиокаталога традиционных мелодий (1975—1976), сделанная по предложению того же Радио Тегерана, стала яркой страницей в истории иранской музыки⁷ и в творческой биографии музыканта. Отказавшись от гонорара, Мортеза на протяжении двух лет ежедневно работал. Плодами его титанического труда стали 297 записанных мелодий. Это была уникальная возможность представить миру и собственные пьесы, последовательно введенные в текст классических композиций.

Многотомный аудиокаталог ‘Radif of Persian Music on Tar. Interpreted & Performed by Morteza Neydavud’ («Порядок [следования мелодий] персидской музыки для тара. Исполнительская версия Мортезы Ней-Давуда») свидетельствует о национальном признании музыканта в ранге мастера, создавшего собственную последовательность (radif) мелодий для исполнения в многочастных классических композициях, а значит и собственную школу (илл. 6).

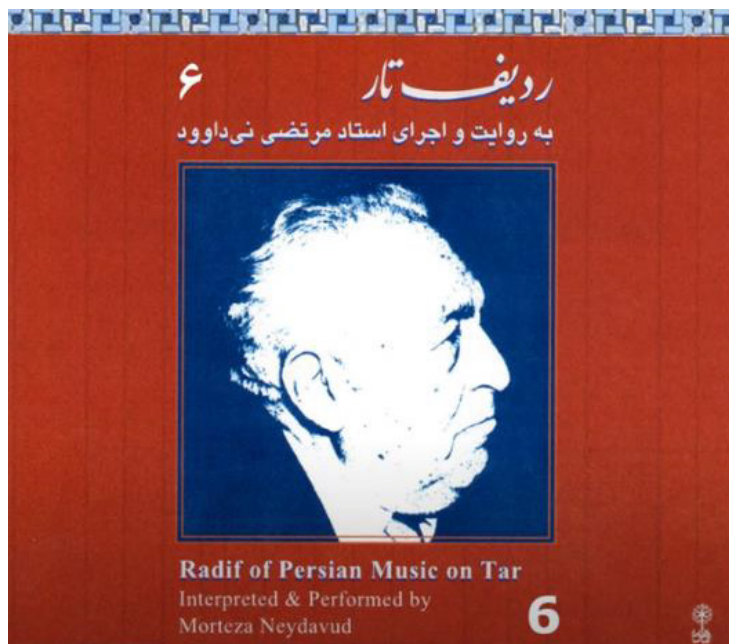
Именно порядок (radif) мелодий отличает одну инструментальную школу от другой в устно-профессиональной музыкальной традиции переднеазиатского региона⁸. Порядок обуславливает связность мелодий, ведет слушателя от одного места (maqām/maqom) — центрации мелодии — к другому, доносит смысло-эмоцию.

Даже после длительного отказа от публичных концертов исполнительский стиль Ней-Давуда оставался безупречным, отличаясь особой динамичностью и внутренней энергией. Тар словно

⁶ *Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloj, Parvin. Morğ-e Saħar. Op. cit.*

⁷ *Behruzi, Šāpur. Cehrahā-ye musiqi-e Irān. 2nd ed. Tehran, 1993.*

⁸ Такая проблема не стоит перед мастерами центральноазиатской традиции в силу принципиально иной логики связывания мелодической материи в композиционное целое.



Илл. 6. «Порядок [следования мелодий] персидской музыки. Тар. Исполнительская версия Мортеза Ней-Давуда». Диск 6

пел в плавных переходах от одного ладка к другому, но особенно сильно восхищала техника тремоло (*rīz*). Несмотря на то что проект был рассчитан на запись инструментальных версий классических композиций, мастерство Ней-Давуда как участника вокально-инструментального музицирования, тонко чувствующего вокалиста, и его умение вести мелодический голос через сложные модуляции, а также исполнять экспромтом (*badīhanawāzī*), в полной мере отразилось в записях. Неподражаемым, по мнению музыкантов, было его умение подчеркнуто демонстрировать атаку звука, правильно использовать паузы в сочетании с «бесконечной» мелодией и искусно воспроизводить метрические разделы-*čahārmežrāb*⁹.

Последнее публичное выступление Ней-Давуда состоялось в Лос-Анджелесе. Это был понедельник 17 сентября 1984 года, когда иранцы собрались в историческом театре Wilshire Ebell на экстраординарное событие: оказавшиеся в изгнании после революции 1979 года, после пяти лет борьбы за право «обосноваться в новом родном

⁹ *Dehkordi, Mortežā Hosayni, Loloī, Parvin. Morğ-e Saḡar. Op. cit.*

городе», они предвкушали встречу с легендарным музыкантом, «звездой эпохи граммофонов»¹⁰.

Мортеза Ней-Давуд умер летом 1990 года и был похоронен в Колме (Калифорния)¹¹. Выдающийся музыкант ушел из жизни, испытывая глубокую тоску по родине, ставшей для него недостижимой звездой, которая издали согревала сердце «халифа» иранской музыкальной традиции XX века.

«Птица рассвета» и тирания мрака

История создания песни *Morğ-e saḡar* («Птица рассвета») кратко описана Мортезой Хосайни Дехкорди и Парвин Лолои со ссылкой на более ранние публикации¹², содержание которых критически осмыслено и включено в текст данного раздела статьи.

Песня «Птица рассвета» представляет собой *tāšnif* — традиционный вокально-инструментальный жанр, связанный со строфической поэзией и городским музицированием. Исторически *tāšnif* носил лирический и даже развлекательно-сатирический характер, а также выделялся из спектра музыкальных форм и жанров метрической упорядоченностью, как правило размером 6/8. Мелодия *Morğ-e saḡar* изначально не задумывалась как вокальная. Ней-Давуд сочинил ее в ладе *māhur* для вступительного инструментального раздела (*piš-darāmad*) одноименной классической композиции *dastgāh-i Māhur* в ее вокально-инструментальной версии. Будучи руководителем ансамбля классической музыки, он настаивал на добавлении метрически упорядоченных пьес в нормативную структуру композиций с целью расширить круг потенциальных слушателей. Подобно вокальным мелодиям-*āvāz* сочиненные им пьесы передавались устным путем, поэтому молниеносно распространялись, становились общенародными как внутри страны, так и за ее пределами.

Потребность в инструментальной форме *piš-darāmad* появилась в тот период, когда композиции типа *dastgāh* под влиянием процес-

¹⁰ *Moḡammadi Mohsen*. The Bird of Dawn. Op. cit.

¹¹ Благодаря интервью с его внучкой Лауре Юнаи (Ней-Давуд) и троюродным братом Хомаюном Ней-Давудом удалось получить важные сведения о жизни музыканта: *Moḡammadi Mohsen*. The Bird of Dawn. Op. cit.

¹² *Badi' i, Nādera*. *Tāriḡča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān*. Tehran, 1975; *Dehkordi, Morteżā Hosayni*. *Sargozašt-e ahangha wa tarānaha-ye māndegār o honarmandān-i ke anḡā-rā ba-wojud āvardand / Rahāvard*. Ser. No. 67. 2004; *Ḥalāli, Simin*. *Ketābšenāsi-e musiqi dar Irān*. Tehran, 2007; *Ḥaṭibi, Parviz*. *Kāterāt-i az honarmandān / ed. Firuza Ḥaṭibi*. Los Angeles, 1994. P. 65–68.

сов модернизации стали исполняться по европейскому образцу сидя на стульях на высоких подиумах-сценах. Метрически упорядоченные инструментальные разделы композиции игрались расширенным составом ансамблевой группы¹³. Уплотнение звучания более чем тремя щипковыми и плекторными струнными инструментами в сопровождении ударных привлекало и удерживало внимание большого количества слушателей, особенно когда концерт проходил на открытом воздухе или в большом помещении.

Нотная запись песни с заглавием «Птица рассвета. Сочинение Мортезы Ней-Давуда» и полным набором инструментальных штрихов и отыгрышей, по сути представляет собой инструментальную пьесу *riš-darāmad*, о чем говорилось выше (илл. 7). Мелодическая линия не подписана, а стихотворный текст напечатан отдельно на последней странице издания.

Другая нотная запись с названием «Птица рассвета» — фортепианное переложение песни в ее сокращенном варианте (илл. 8). Издание содержит две ремарки: «Мортеза Ней-Давуд» на правой стороне листа и «Мохаммад Таки Бахар» на левой. Очевидно, ни одно из нотных изданий не является записью песни как таковой, что подтверждает факт ее трансмиссии из одного жанра в другой¹⁴.

Неизвестно, почему внимание поэта, историка и филолога Мухаммада Таки Бахара (1886—1951)¹⁵ привлекла именно мелодия Ней-Давуда. Можно представить, каким образом происходил процесс преобразования инструментальной пьесы в вокально-инструментальную, ведь именно так функционирует устная профессиональная традиция. Однако нам ничего не известно о творческом союзе поэта и композитора. Высказываются предположения относительно времени появления стихотворения. Известна версия, что оно создано около 1921 года, когда наметились первые признаки

¹³ Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007. С. 249–250.

¹⁴ Эта проблема, как и сравнительный анализ транскрипций, — тема для отдельной статьи.

¹⁵ Имея грузинские корни по материнской линии и кашанские со стороны отца, Бахар начал обучение в мусульманской школе с трех лет, к семи годам прочел многотомный эпос «Шахнаме», в десять лет декламировал наизусть суры Корана, а в четырнадцать свободно говорил по-арабски. Он стал признанным профессором персидской литературы на филологическом факультете Тегеранского университета (1934). Псевдоним *Vahar* (перс. «Весна», ивр. аббревиатурная фамилия Бен ха-Рав («сын раввина»)) он выбрал самостоятельно в восемь лет, после того как написал свое первое стихотворение. Как автор *Morğ-e sahar* Бахар считается «наиболее заметной фигурой в Иране» (*Badi' i Nādera*. Op. cit. P. 110–112) после Шейды (*Seydā*) и Арефа (*Āref*) — первых создателей национально-патриотической песни.

Илл. 7. «Птица рассвета. Сочинение Моргезы Ней-Давуда». Фрагмент

Morghe Sahar

مرغ سحر

Mohammad-Taqi Bahar Morteza Neydavoud

♩ = 55

Илл. 8. «Птица рассвета». Переложение для фортепиано

деспотии, повлекшей свержение шахской династии Каджаров. Не менее интересна другая версия, согласно которой Бахар сочинил текст в начале XX века, попав в тюрьму как сторонник конституционной монархии (Ней-Давуд в то время был еще мальчиком).

По преданию стих Бахара стал «настолько популярным, что его распевали простые люди на улицах» и «однажды ночью он услышал, как прохожий поет строку стихотворения, но вместо *šām-e man-rā*, *šām-e man-rā saḥar kon* “превратите мою ночь в рассвет” произносит *šām-e tārik-e mā-rā saḥar kon* — “превратите нашу темную ночь в рассвет”. Бахар незамедлительно принял эту версию, заменив строчку словами незнакомца»¹⁶.

С тех пор «Птица рассвета» остается одной из самых популярных патриотических песен и звучит на волне протестных настроений. Ее исполняли такие выдающиеся певцы, как Гамар-оль-Молук Вазири, Молук Зарраби, Иран-аль-Даула Хелен, Джамал Шафави, Мохаммад-Реза Шаджариан, Надер Голчин, Хенгама Адаван и другие. В 1920-е годы песня вселяла надежду на то, что однажды свет рассеет мрак ночи, принесет счастье угнетенным, потерявшим дома и изгнанным из родных земель. В преддверии Исламской революции (1979) чиновники, курирующие искусство, изменили слова песни, исполненной дуэтом «Пуран и Абд-аль-Ваххаба Шахиди»¹⁷, однако эксперимент не получил одобрения публики. Мохаммад-Реза Шаджариан (1940—2020) спел ее на бис в одном из турне по США (1990) и продолжал исполнять во время гастролей по Ирану. В то время как «протесты жестоко подавлялись, мастера иранской музыки, включая Хоссейна Ализаде (тар) и Кайхана Калхора (кеманча), присоединились к певцу и его сыну Хомаюну, а правительство, несмотря на хорошо известные коннотации, так и не смогло наложить запрет [на песню]»¹⁸, но в итоге запретило Шаджариану въезд в Иран. После смерти певца появились видеозаписи его первых исполнений *Morgh-e saḥar*.

Видеозапись тегеранского концерта, организованного для сбора денег в помощь пострадавшим от страшного землетрясения в Баме (центральный Иран, 2004), передает полноту реакции слушателей на песню:

MP4 «Птица рассвета». Исполняет Мохаммад-Реза Шаджариан
http://sias.ru/upload/music/2023-28/Morgh-e_Sahar.mp4

¹⁶ Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloī, Parvin. *Morgh-e Saḥar*. Op. cit.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

Исполнение «Птицы рассвета» было неожиданностью, отразившейся на лицах слушателей. Одни воспряли, словно вспомнив что-то далекое из невозвратного прошлого, и тянули руки к сцене в знак единства с музыкантами. Другие плакали, понимая посыл певца и невозможность сделать его реальностью их собственной жизни и жизни их детей. Никто не скрывал своих чувств. Музыка всколыхнула депрессивно-угнетенное сознание, мужчины и женщины вытирали слезы, а музыканты пели. Их невозмутимость уравновешивалась эмоциями слушателей в непередаваемом словами чувстве единения.

Автору настоящей статьи довелось обнаружить концепт *Morğ-e saħar* в поэзии Низами Ганджави (ок. 1141—1209). Как фундаментальный для переднеазиатской культуры в целом, образ «птицы рассвета» (в переводе К. А. Липскерова¹⁹ — «птицы зорь»), лейтмотивом пронизывает поэмы:

Музыкант — птица зорь, им ведущая счет,
треть которая ночи, скажи мне, течет?²⁰

Метафора солнечного света, или солнца, скрытая за выражением «птица рассвета», в древности визуализировалась в виде крылатого диска. Указывая на свет, изгоняющий мрак, она сродни душе музыканта, тонко чувствующего ложь и фальшь.

Низами уточняет:

Звуку чистых речей ты внимать поспеши.
В слове чистом горит пламень чистой души.
Если в слове неверное слышно звучанье,
Пусть на лживое слово ответит молчанье²¹.

Несмотря на то, что художественный перевод, как правило, стирает терминологические различия, смысл концепта более чем ясен. Он разве что оттеняется нюансами и контекстом того или иного повествования о неустраимости перехода одного состояния мира в другое — рассвета в закат, дня в ночь, мрака в свет. Так, «пламень» птицы рассвета попадает на вертел и наступает ночь:

¹⁹ Константин Абрамович Липскеров (1889—1954) — русский поэт, автор ярких художественных переводов поэм Низами.

²⁰ *Низами Гянджеви. Искендер-намэ* / Пер. К. Липскерова; Предисл. М. Ю. Гулизаде. В 2-х томах. Т. 1. Баку: Изд-во Акад. наук Азерб. ССР, 1953. С. 776.

²¹ Там же. С. 721.

Пламень птицы рассвета, попавшей на вертел, прохладу
 Даровал двум влюбленным, смирняя разлуки досаду.
 Напевов девяти внимая всем усладам,
 Ты умудряй свой дух их сокровенным ладом²².

Квартовый зачин *Morğ-e sahar* от первой к четвертой ступени звукоряда лада *māhūr c-d-e-f-g-a-b-c* придает светлый характер звучанию благодаря опеванию опоры *f*, которая совпадает с заключительным тоном (*'ist*) фразы и выполняет функцию центрального тона. В классической многочастной композиции *Māhūr* ступени звукоряда *māhūr* альтерируются в *e↓*, *fis*, *a↓* и *b* по ходу музыкального становления «здесь и сейчас». Ниже предлагается толкование слова *māhūr* — в словарном значении «проданный», от древнееврейской основы *MHR*, или כמח. От данного корня ветвятся такие лексемы древнееврейского словаря, как *māhar* (продать), *māhîr* (продавец), а также зафиксированные в *Bereshît* («Бытие» 37: 26—28) грамматические формы *nîmherenû* (продадим) и *yîmherû* (продали):

וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֶל-אֶחָיו וַיֹּאמְרוּ אֵלָיו לָמָּה זֶה עָשִׂיתָ אֵלָינוּ וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֲנִי מִצְרַיִם
 וְיֹאמְרוּ אֵלָיו וְיֹאמְרוּ אֵלָיו לָמָּה זֶה עָשִׂיתָ אֵלָינוּ וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֲנִי מִצְרַיִם
 וְיֹאמְרוּ אֵלָיו וְיֹאמְרוּ אֵלָיו לָמָּה זֶה עָשִׂיתָ אֵלָינוּ וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֲנִי מִצְרַיִם
 וְיֹאמְרוּ אֵלָיו וְיֹאמְרוּ אֵלָיו לָמָּה זֶה עָשִׂיתָ אֵלָינוּ וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֲנִי מִצְרַיִם
 וְיֹאמְרוּ אֵלָיו וְיֹאמְרוּ אֵלָיו לָמָּה זֶה עָשִׂיתָ אֵלָינוּ וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֲנִי מִצְרַיִם

И сказал Иуда братьям своим: что пользы, если мы убьем брата нашего и скроем кровь его? Пойдем, продадим его Измаильтянам, а руки наши да не будут на нем, ибо он брат наш, плоть наша. Братья его послушались и, когда проходили купцы Мадиямские, вытащили Иосифа изо рва и продали Иосифа Измаильтянам за двадцать сребренников; а они отвели Иосифа в Египет.

В соотнесенности с этосом самого лада, трактуемым музыкантами как «мужественный» и «светлый», его название, вырванное из библейского контекста, кажется странным. Иосиф-«Проданный» — значит вызволенный — освобожденный — из тьмы «колодца», «ямы» или «глубокого оврага» (перс. *māhūr*), в котором кишели насекомые, но, к счастью, не оказалось смертельно ядовитого скорпиона. Именно этот смысл в поле раввинистической герменевтики определяет связь названия с его собственно светлым, радостным звуковым выражением.

Вызволенный волею случая, Иосиф превратился благодаря врожденным качествам из несчастного пленника в богатейшего человека Египта, исправил экономику страны, построил пирамиды

и сделал этот край земли местом притяжения и процветания своего народа. Продажа Иосифа — спасение его и подобных ему «попавших на вертел» (Низами) судьбы угнетенных. Название лада māhūr указывает на переход от униженности пленом на грани смерти к достоинству свободы на грани бессмертия. Думается, именно поэтому Бахар обратился к мелодии Ней-Давуда.

Гимнически радостно звучит в песне первая строфа стихотворения Бахара (перевод с персидского Г. Б. Шамилли):

Птица рассвета, издай последний стон,
сотвори нить новую для печати моей.
Тяжелым вздохом, полным огня, клетку эту
опрокинь вверх дном.
Крыльями соловья, запертого в затёмке²³ клетки, взмахни,
песню свободы для Ноева рода сочини!
И дыханьем огненным своим землю эту
всю без остатка освети!
Жестокость угнетателя и деспотизм охотника
разрушили мое гнездо.
Бог, Небеса, Природа,
превратите нашу темную ночь в рассвет!
В эту новую весну Роза расцвела,
влага глаз моих — слезы бремени.
Когда клетка, словно сердце мое, сожмется,
вздохом огненным ее воспламени!
Длань природы, сорви для меня Розу жизни!
Пред порогом возлюбленного новый Розы взор
взрасти, возрасти, возрасти!
Птица без сердца, толкованье разлуки сократи, сократи,
сократи!

Подобно другим песням периода модернизации, «Птица рассвета» состоит из двух строф. Первая несет лирическое содержание, вторая поднимает социальные и политические вопросы. Общество, породившее «Птицу рассвета» в пламени борьбы за гражданские права, не выдержало испытания временем. Несмотря на то что шах Реза Пехлеви (1925—1941) вскоре после своей коронации услышал полный текст песни на приеме у собственного министра Абд аль-Хусейна Теймурташа (1925—1932) в исполнении Гамар-оль-Молук,

которой аккомпанировали братья Мортеза и Муса Ней-Давуд²⁴, вторую строфу песни вскоре запретили. Если в публичных местах пели и продолжают петь первую строфу, вторая остается достоянием частных собраний, располагающих к политическим дебатам.

Стихотворение Бахара воздействовало на слушателей и без мелодии. Ему вторили и на других языках²⁵, писали ответы согласно традиции «назира» — следования признанному авторитету. С другой стороны, и мелодия Ней-Давуда, лишенная слов, отныне несла идею свободы. Гимнический всепоглощающий образ мелодии *Morğ-e sahar* звучит в заключительном разделе «Азербайджанского каприччио» Фикрета Амирова (1922—1984) для симфонического оркестра (1961). Средствами оркестра Амирову удалось во много раз усилить идею и посыл «Птицы рассвета», придать ей мощь и вселенский масштаб звучания. Мелодия первой строфы проводится у струнной группы дважды с нарастающей динамикой (с 06'30'').

MP4

Ф. Амиров. «Азербайджанское каприччио».

Дирижер Фуад Ибрагимов

<https://www.youtube.com/watch?v=PaKSX0N6GCK>

Исполняемая сегодня на престижных мировых площадках в различных воплощениях, «Птица рассвета» прошла столетний путь, пронеслась сквозь годы, границы и культуры как предвкушение долгожданного света и мечты. И по сей день она обречена не ести мечту, пороговое состояние сознания, liminality, удерживаемое взмахом ее крыльев в границах здешнего мира ради самой жизни и только ради нее.

Заключение

Исследование жизненного и творческого пути еврейского музыканта Мортеза Ней-Давуда (1900/01—1990) — одного из выдающихся представителей классической традиции иранской музыки, — показало неразрывную связь его духовного наследия с культурной традицией переднеазиатского региона. В яркой фигуре исполнителя,

²⁴ *Kaṭibi, Parviz. Kāṭerāt-i az honarmandān. Op. cit. P. 19—22.*

²⁵ Об азербайджанском «ответе» Мир Мехди Этимада (1900, Табриз, — 1981, Тегеран), известном в традиции *mūgām-dastgāh* под названием «*Māhūr tasnifi*», см.: *Шамилли Г. Б., Гусейнова Л. Ш.* От «Птицы рассвета» к «Азербайджанскому каприччио» // *World of Music. International Scientific Musical Journal.* 1–2 (94–95), 2023.

композитора и автора популярной песни *Morğ-e sahar* как в зеркале отразился процесс модернизации рубежа XIX—XX веков и трансформации еврейской общины после конституционной революции 1905—1911 годов. Анализ содержания песни выявил устойчивый концепт, связанный с мотивом солнца, изображённого в образе крылатого диска в Древнем Египте. Именно так визуализирован бог Гор, борющийся с Сетом на рельефах и рисунках египетских пирамид. Позднее в крылатый солнечный диск внедрили антропоморфные фигуры, с которыми связывались верования месопотамских цивилизаций, повлиявших на маздаизм; в виде крылатого диска изображается и главный символ зороастризма фраваша — «охраняющий» благой дух. Поэмы Низами доносят самый древний пласт концепта, перекликающийся со смыслом стихотворения Бахара, положенного на мелодию Мортезы Ней-Давуда в период смены монархий Каджаров и Пехлеви. Звучание мелодии *Morğ-e sahar* в заключительном разделе «Азербайджанского каприччио» Фикрета Амирова (1961) усиливает образ Света, побеждающего мрак, средствами симфонического оркестра.

Образно-словесный концепт мелодии поддерживается ладом *māhūr*, этимологическое значение которого (др.-евр. «проданный») видимо указывает на освобождение Иосифа (Йусуф) из мрака «бездны» (Бытие 37:26—28) и пограничное состояние сознания между отчаянием и радостью. Этот вывод, с одной стороны, основан на личном общении автора статьи с музыкантами устной классической традиции, с другой — на устной литературной традиции *'isrāīlīyyāt*, оставившей глубокий след в литературе и поэзии на восточных языках, включая жанр трактата о музыке, где концептуализация ладов основана на образно-эмоциональных состояниях библейских героев, в частности Иосифа, в эпизоде его нахождения в глубоком овраге (перс. *māhūr*).

Таким образом, лабиринт метафор, связывающий древнюю символику с библейским нарративом в образно-зримую звуковую целостность «Птицы рассвета», составляет глубинную суть еврейской идентичности в Иране, неразрывно связанной с его историей и культурой. Отметим, что лад с названием «махур» в сирийской еврейской традиции имеет «минорное» наклонение и трактуется как «огорченный» и «разочарованный», а носители традиции определяют его как «выражающий тревогу и эмоциональное расстройство» (Maqām Māhūr 2006). Несмотря на то что переднеазиатская музыкальная традиция в целом предъявляет внешнее сходство в названиях ладовых звукорядов, объединенных понятием *maqām*, их структура и эмоциональное наполнение различны, что является темой отдельной исследовательской работы.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Низами Гянджеви*. Искендер-намэ / Пер. К. Липскерова; Предисл. М. Ю. Гулизаде. В 2-х томах. Т. 1. Баку: Изд-во Акад. наук Азерб. ССР, 1953.
- 2 *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007.
- 3 *Шамилли Г. Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. М.: Языки славянских культур, 2020.
- 4 *Шамилли Г. Б.* Алим Гасымов: «Мечтаю спеть мугам в сопровождении симфонического оркестра» // *Musiqi dünyası*. 3/88. 2021. С. 29–35.
- 5 *Шамилли Г. Б., Гусейнова Л. Ш.* От «Птицы рассвета» к «Азербайджанскому капричио» // *World of Music. International Scientific Musical Journal*. 1–2 (94–95), 2023.
- 6 *Badi' i, Nādera*. Tāriḳča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān. Tehran, 1975.
- 7 *Behruzi, Šāpur*. Čehrahā-ye musiqi-e Irān. 2nd ed. Tehran, 1993.
- 8 *Dehkordi, Morteżā Hosayni*. Sargozašt-e ahangha wa tarānaha-ye māndegār o honarmandān-i ke anhā-rā ba-wojud āvardand / Rahāvard. Ser. No. 67. 2004.
- 9 *Dehkordi, Morteżā Hosayni, Loloī, Parvin*. Morġ-e Saḡar / Encyclopaedia Iranica. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2000. <https://www.iranicaonline.org/articles/morg-e-sahar>.
- 10 *Ḥalāli, Simin*. Ketābšenāsi-e musiqi dar Irān. Tehran, 2007.
- 11 *Ḳāleqi, Ruḡ-Allāh*. Sargođašt-e musiqi-e Irān. Tehran, 1954.
- 12 *Ḳaṭibi, Parviz*. Ḳāterāt-i az honarmandān / ed. Firuza Ḳaṭibi. Los Angeles, 1994.
- 13 *Moḡhammadi, Mohsen*. The Bird of Dawn: An Iranian Jewish Musician in L. A. // 100 Years of Sephardic Los Angeles. Ed. by Sarah Abrevaya Stein and Caroline Luce. Los Angeles: UCLA Leve Center for Jewish Studies, 2020. <https://sephardiclosangeles.org/portfolios/the-bird-of-dawn/>.
- 14 *Sepantā, Sāsān*. Čašmandāz-e musiqi-e Irān. Tehran, 1990.

REFERENCES

- 1 *Nizami Gyandzhevi* [Nizami Ganjavi]. Iskender-namē / Trans. by K. Lipskerov; Pref. by M. Yu. Gulizade. In 2 vols. Vol. 1. Baku: Publishing House of the Academy of Sciences of Azerbaijan SSR, 1953.
- 2 *Shamilli G. B.* Klassicheskaya muzika Irana. Pravila poznaniya i praktiki [Classical Music of Iran: Rules of Cognition and Practice]. Moscow: Kompozitor, 2007.
- 3 *Shamilli G. B.* Filosofiya muziki. Teoriya i praktika iskusstva maqām [Philosophy of Music. Theory and Practice of the Art of Maqām]. Moscow: Yaziki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2020]
- 4 *Shamilli G. B.* Alim Gasimov: 'Mechtayu spet' mugham v soprovozhdenii simfonicheskogo orkestra [Alim Gasimov: 'Dreaming of singing mugham accompanied by symphony orchestra'] // *Musigi dünyası*. 3/88. 2021. P. 29–35.
- 5 *Shamilli G. B., Guseynova L. Sh.* Ot 'Pticī rassveta' k 'Azerbaydzhanskomu kaprichchio' [From 'Bird of Dawn' to 'Azerbaijani Capriccio'] // *World of Music. International Scientific Musical Journal*. 1–2 (94–95), 2023.
- 6 *Badī i, Nādera.* Tāriḳča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān. Tehran, 1975.
- 7 *Behruzi, Šāpur.* Čehrahā-ye musiqi-e Irān. 2nd ed. Tehran, 1993.
- 8 *Dehkordi, Mortežā Hosayni.* Sargozašt-e ahangha wa tarānaha-ye māndegār o honarmandān-i ke anhā-rā ba-wojud āvardand / Rahāvard. Ser. No. 67. 2004.
- 9 *Dehkordi, Mortežā Hosayni, Loloj, Parvin.* Morğ-e Saḡar / Encyclopaedia Iranica. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2000.
<https://www.iranicaonline.org/articles/morg-e-sahar>
- 10 *Ḥalāli, Simin.* Ketābšenāsi-e musiqi dar Irān. Tehran, 2007.
- 11 *Ḳāleqi, Ruḡ-Allāh.* Sargođašt-e musiqi-e Irān. Tehran, 1954.
- 12 *Ḳaṭibi, Parviz.* Ḳāṭerāt-i az honarmandān / ed. Firuza Ḳaṭibi. Los Angeles, 1994.
- 13 *Moḡammadi, Mohsen.* The Bird of Dawn: An Iranian Jewish Musician in L. A. // 100 Years of Sephardic Los Angeles. Ed. by Sarah Abrevaya Stein and Caroline Luce. Los Angeles: UCLA Leve Center for Jewish Studies, 2020.
<https://sephardiclosangeles.org/portfolios/the-bird-of-dawn/>
- 14 *Sepantā, Sāsān.* Čašmandāz-e musiqi-e Irān. Tehran, 1990.