СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Марфуа Хамидова

УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА: ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ, ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Аннотация. В настоящей статье речь идет о жанре узбекской музыкальной драмы, его происхождении и оригинальном репертуаре; о том, что положило начало его становлению и развитию, включая музыкальные спектакли Узеира Гаджибекова, агитационные пьесы Хамзы, лирические зарисовки и спектакль «Халима» Гуляма Зафари, где нашли место слово, музыка, пение, танец и действие. Анализируются также музыкальные спектакли последующих десятилетий с точки зрения формы, содержания, типологических признаков и специфики жанра.

Ключевые слова: музыкальная драма, песенные традиции, типология, специфика, синтез искусств, сценическая культура, песни-арии, актерское мастерство, национальный стиль.

Узбекская музыкальная драма, как и другие виды национального музыкально-сценического искусства (опера, балет, оперетта, мюзикл), имеет историю, сложившиеся традиции (литературно-поэтические, музыкальные, исполнительские), оригинальный репертуар. Как самостоятельный жанр формируется под влиянием социокультурных факторов, имевших место в Туркестанском крае на рубеже XIX-XX веков, включая театральную, музыкальную, концертную жизнь региона, гастрольную деятельность русских, грузинских, французских и итальянских, татарских и азербайджанских театральных коллективов, пользовавшихся огромным успехом у местной разноязычной публики.

О музыкальной драме в том или ином ключе писали в разное время Т.Вызго, Л.Авдеева, К.Ахмедова, А.Джаббаров, Н.Комаха и другие [1; 2; 4; 5; 6; 9]. Этому жанру посвящены отдельные главы трехтомного труда «История узбекской советской музыки» [7]. В определении специфики и методологии жанра огромную роль сыграли труды российских ученых [8;10; 11; 12]. Однако сегодня, как в искусствоведении Узбекистана, так и в исследованиях специалистов России, стран Центральной Азии в целом, трудов об узбекской музыкальной драме не так много. Явно меньше, чем она заслуживает[1]. Сама практика остро ставит вопросы осмысления перспектив и условий развития этого жанра, особенно в период активности телевидения и IT-технологий, полностью завоевавших информационное пространство в ущерб живой сцене. Всё это в комплексе и стало побудительной причиной предпринятого в данной статье обобщения о процессе

[1] Отметим, в частности, статьи Халмирзаева Б. [14; 15]

становления, типологических признаков и специфики жанра узбекской музыкальной драмы. В этом контексте определяется также новизна данной работы.

На начальном этапе становления этого очень важного историко-культурного феномена особое значение имели гастрольные спектакли Азербайджанского музыкального театра, которые ввиду близости языка и духовных ценностей, а также злободневности вопросов, связанных с положением женщин-мусульманок в обществе, сыграли в пользу театра европейского образца как трибуны прогрессивных идей просветительства и социальной справедливости.

Первичными образцами формирования жанра стали музыкальные спектакли (оперы, оперетты, водевили), где актеры играли, пели, танцевали, двигались, решая художественные задачи. Наиболее яркими и весьма привлекательными событиями, как для простого жителя, так и творческой интеллигенции, стали оперы и музыкальные комедии выдающегося азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова (1885-1948) «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Мешади Ибад», «Муж и жена», «Аршин мал алан» и другие, в исполнении знаменитых азербайджанских певцов Сидги Рухуллы, Гусейнкули Сарабского и других..

Опера «Лейли и Меджнун», по поэме классика азербайджанской литературы Мухаммада Сулеймана Физули, стала наглядным примером освоения восточной литературно-поэтической традиции, где нашли претворение высокие нравственно-этические ценности, и преломления этого комплекса в условиях музыкальной сцены. В то же время, «Аршин мал алан», где мастерски разработаны драматургические приёмы, колоритные характеры, содержится яркая, многокрасочная музыка, расширяет границы острой комедийности совершенно неожиданными решениями. Спектакль вызывает отнюдь не раздражение в адрес прототипов, а здоровый смех, радующий, наполняющий душу и сознание зрителя ощущением праздника, торжества любви, добра и справедливости.

Такого рода прочтение материала в условиях консервативного сознания и быта производило необычайный эффект, раздвигая границы авторского слова. Используя неисчерпаемые возможности инструментальной и вокальной музыки, песен, танцев, характеризующих дух, композитор создаёт увлекательную атмосферу. Образы героев служат полноценному раскрытию идеи произведения.

Опера «Асли и Керем» стала гимном любви, побеждающей межнациональные розни и религиозные предрассудки. В музыкальных комедиях «Муж и жена», «Мешади Ибад» автор высмеивает консервативные представления о частной и общественной жизни. Делает это с присущим ему изяществом, юмором, создавая музыкальную картину быта, образа жизни и моральных приоритетов своих персонажей.

Успех Азербайджанского музыкального театра в Туркестане на гастролях в 1911 и 1916 годах был настолько очевидным, что сыграл огромную роль в определении творческого пути узбекского музыкального театра в плане содержания, средств воплощения, органики сценической жизни. Слово, действие, актерская игра, пластика, вокальная, инструментальная музыка, пение – сольное, ансамблевое, хоровое… всё работало на идейно-художественный замысел произведения, в пользу музыкальной сцены в целом. Этим определялся путь развития национального музыкального театра с точки зрения материала, цели, задач, средств и способов сценического воплощения с участием постановочной группы, включая дирижера, режиссера, балетмейстера, хормейстера, оркестра, а также актерско-исполнительского состава, хора, балета. Начиная с 1916 года музыкальные спектакли Гаджибекова заняли место в репертуаре полупрофессиональных коллективов.

В те годы большой популярностью пользуются также музыкальные инсценировки Хамзы Хаким-заде Ниязи «Эй, рабочий!», «Мы - рабочие», «Эй, эй, стреляем!», выражавшие открытую дидактику агитационного театра с обобщенными образами-

символами: Рабочий, Труд, Капитал. Одновременно с ними появлялись музыкальные пьески Гуляма Зафари «Фиалка», «Весна», «Дети свободы», «Туйгуной» и другие, которые рассказывали о радостях и стремлениях молодежи жить и трудиться во имя светлого и свободного будущего. Мелодическую основу здесь составили популярные народные песни,

Узбекская музыкальная драма начинает свою жизнь 14 сентября 1920 года со спектакля Гуляма Зафари «Халима», в постановке Драматической труппы Маннона Уйгура (1897-1955). Освещая женскую тему в мусульманском обществе, автор не призывает к классовой борьбе, а идёт методом показа, вызывая в адрес героев или сочувствие, или негодование зрительного зала. В развитии действия нет ничего необычного. Всё в нем так, как бывает в жизни, как к тому привыкли.

Халима (М.Кариева) и Нигмат (А.Хидоятов) любят друг друга. Но юноша беден. Поэтому девушку, помимо её воли, выдают замуж за богатого старика. От горя и одиночества заболевает и умирает Нигмат. Халима, осознав, что ничего не изменит в этом мире, где всё решают деньги и власть, без сожаления прощается со своей жизнью. Новое здесь не события, столь привычные для общественного сознания своего времени, а внутренний мир людей – одиноких, гордых, решительно избравших смерть, но не насилие над их личностью. В массовых бытовых, обрядовых сценах звучали популярные песенно-танцевальные мелодии «Баёт III», «Тошкент ироқи», «Савти ушшоқ», «Қанчалар», в инструментальном сопровождении известных музыкантов и певцов Муллы Туйчи Ташмухамедова, Давлята Ахуна, Шоджалила, Шоюнуса, Шоюсуфа.

В рецензиях на спектакль «Халима» отмечалось, что «актриса [Кариева - *М.Х.*] донесла до зрителя то, что было скрыто за чачваном, на женской половине дома» [14], что «который раз идёт спектакль, а свободных мест нет» [16], что угрозе быть проданной, подобно вещи, она предпочла смерть [17]. Поступок Халимы произвел на женскую аудиторию такое сильное впечатление, что многие отчаянно бросились освобождать её из петли.

Очевидна также творческая и мировоззренческая победа Зафари, которая всё же состоялась, несмотря на то, что отдельные критики осудили автора за пассивность героев и образ женщины. Мол, «страдания которой никому не интересны, а лишь возбуждают дурные помыслы слабого ума» [20; 22; 23; 24]. Очевидно, что авторам статей не доставало в данном случае *осознанного протеста против устоев феодального домостроя.* Однако для того, чтобы говорить о рождении жанра узбекской музыкальной драмы, основания были.

Абрару Хидоятову, Махсуме Кариевой в ролях центральных героев удалось достичь органического единства игры и пения, что имело большое значение для определения жанровых признаков узбекской музыкальной драмы. Выход на сцену женщины-мусульманки стал фактом не только эстетическим, но и героическим. Слово, действие, песни, танцы, грим, костюм, художественное оформление усиливали эмоциональное воздействие спектакля. Детально разработанные бытовые, обрядовые картины [25], а также решённые в натуралистической или в остро гротескной форме характеры персонажей резко контрастировали с лирической темой произведения, нагнетая драматизм положений.

В 1920-е годы каждая новая постановка «Халимы» (1922, 1926, 1928 гг.) становилась для театра важным обретением с точки зрения точности психологических акцентов, заставляя думать, остро чувствовать реальность и совершать поступки. Не случайно газеты тех лет отмечали рост числа женщин в зрительном зале. В 1925 году искусство зарождающейся музыкальной драмы подвигло к тому, что, по завершении спектакля, они поднялись на сцену и скинули со своих плеч паранджу – этот «символ социального бесправия» [20].

Уже на начальном этапе формирования узбекской музыкальной драмы было верно найдено её первичное художественное зерно – сочетание слова, музыки, действия, пения, танцев, воспроизводящих знакомый быт, характеры, вполне узнаваемые или моделируемые и вплетённые в сюжетную канву. Мелодии подбирались из существующего национального музыкального фонда, а характеры из жизни или строились на творческой интуиции, воображении.

Уйгур и Хамза достигали идейно-художественных результатов, опираясь на текст и музыку, используя актерско-драматические, певческие, танцевально-пластические дарования артистов, что было вполне осознанной программой в условиях начального развития музыкально-драматического творчества. Хотя «Халима» и обошла почти все сценические площадки республики, говорить о профессиональном музыкальном театре с его идейно-художественными достижениями, репертуаром было ещё рано.

Азербайджанский музыкальный театр продемонстрировал возможность раскрытия образов посредством синтеза слова, музыки, пения и сценического действия, При этом, театральная труппа Уйгура внесла в спектакль драматическое начало, заложив один из основных творческих принципов жанра.

Узбекский государственный музыкальный театр – главный центр развития музыкальной драмы – организован в 1929 году, на базе Концертно-этнографического ансамбля М. Кари-Якубова. По своим музыкально-исполнительским ресурсам, наличию в труппе талантливых инструменталистов, певцов, танцоров в лице Давлята Ахуна, Ахмеджана Умрзакова, Усто Алима, Абдукадыра Исмаили, Джурахона Султанова, Маматбая Сатторова, Тамары Ханум и других, он стоял ближе к музыкальной, нежели к драматической сцене [2, *13-20*].

По мере развития, в его репертуаре появились музыкальные драмы «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» (по поэмам классика узбекской литературы Алишера Навои). Песни к ним подбирались из существующего фонда или сочинялись композиторами-мелодистами. Европейские мастера Н. Миронов, А. Четвертаков, В. Успенский и другие занимались гармонизацией и оркестровкой материала в соответствии с составом народного оркестра или инструментального ансамбля, состоящего из европейских и национальных инструментов (натуральных и реконструированных).

Согласно требованиям времени в репертуар включалась злободневная тематика. На сцене театра появились спектакли «Товарищи» К. Яшена, музыка Т. Джалилова (гармонизация Р. Цветаева); «Искры из пламени» А. Кадыри, музыка П.Рахимова, М.Муминова (гармонизация А. Четвертакова); «Шторм» С. Абдуллы, музыка Т. Джалилова и П. Рахимова (гармонизация Н. Миронова); «Ичкарида» М. Мухамедова, К. Яшена, музыка Т. Джалилова. Но они не задерживались на сцене по разным причинам (схематизм образов, примитивизм проблематики и так далее).

В 1939 году Узбекский государственный музыкальный театр берет курс на освоение жанра оперы. Часть коллектива переходит во вновь организованный Республиканский театр музыкальной драмы и комедии имени М. Мукими (с 1970 года – Государственный узбекский музыкальный театр имени М. Мукими), куда были вовлечены значительные творческие силы своего времени: режиссеры, дирижеры, известные певцы, артисты балета со всех театров республики. В их числе режиссеры и актеры М. Верхацкий, Ф. Умаров, С. Ходжаев, А. Бакиров, М. Халмухамедов, М. Юнусов, Т. Джафарова, народные певцы Х. Ахмедов, Ж. Султанов, М. Узаков, Ж. Гиясов, артисты балета Ф. Муллаева, Т. Махмудова, З. Палтушева и другие.

В 1941 году в труппу театра вошли режиссер З. Кабулов и актриса Л. Сарымсакова, хорошо известная по ролям Ойсары и Ясуман в музыкальных драмах «Гульсара» и «Фархад и Ширин», показанных в 1937 году в Москве, во время декады литературы и искусства Узбекистана.

Музыкальная драма «Тахир и Зухра» С. Абдуллы, Т. Джалилова и Г.Шперлинга, премьера которой состояла в марте 1941 года, примечательна не только материалом, но и актерско-певческими силами. В партиях Тахира, Парпи Хафиза, Сардора выступали народные хафизы Жамолкори Гиясов, Мамуржон Узаков, Журахон Султанов, которые подняли уровень постановки на небывалую ранее высоту [3].

Джалилов использовал мелодии народные, классические (традиционные) и собственного сочинения. Увертюра, оркестровые вступления к отдельным актам написаны Шперлингом, который также занимался гармонизацией и оркестровкой всего музыкального материала. Гиясов, Султанов, Узаков, приступая к исполнению вокальных номеров, несколько замедляли темпо-ритм, набирали глубокое дыхание и начинали петь на высокой позиции ровным белым звуком. Сильный голос Гиясова, а также мастеров жанра «катта-ашула» Султанова и Узакова в ариях «О чем поёт душа хафиза», «Легкий ветер несет весть о любимой» и других звучали то мягко, лирично, то страстно, завораживая слушателей и заполняя всё пространство сцены [там же].

Равнодушных в зале не было. Зритель смеялся и плакал, радовался и сопереживал судьбам героев. По окончании спектакля никто первым не вставал с кресла, ожидая ещё чего-то: продолжения, выхода актеров, которых зритель долго не отпускал.

С началом Великой Отечественной войны в судьбе жанра стали возможны иные перспективы. Новая военная реальность внесла в творческую жизнь коллектива коррективы в области репертуарной политики и сотрудничества со специалистами, эвакуированными в Узбекистан из российских, белорусских, украинских городов известных деятелей культуры. В Ташкенте в то время жили и работали А. Толстой, И. Погодин, Б. Лавренев, М. Штейнберг, П. Серебряков, М. Штраух, А. Бучма, С. Михоэлс, Н. Ужвий, принимавшие активное участие в театральной и музыкальной жизни города. Педагогическую деятельность в Театрально-художественном институте имени А. Островского вели режиссеры М. Григорьев, А. Гинзбург, М. Рубинштейн [13].

В числе наиболее востребованных временем спектаклей военных лет была музыкальная драма «Курбан Умаров» Абдуллы и Чусти, музыка Т. Джалилова и Х.Тухтасинова (гармонизация и оркестровка Г. Шперлинга). Показанная публике 3 сентября 1941 года в самый разгар войны, она продемонстрировала единство, духовную силу и веру людей в победу. Среди спектаклей – музыкальные драмы «Месть» Ш.Туйгуна, А.Умари (музыка Ю.Раджаби, Б.Надеждина), «Даврон-ота» С. Абдуллы, К. Яшена (музыка Т.Садыкова, Н.Салахова), «Кучкар Турдыев» С. Абдуллы, Чусти (музыка Раджаби), «Офтобхон» К. Яшена (музыка Х. Тохтасинова), «Меч Узбекистана», «Шерали». Новыми элементами, обогатившими интонационный и ритмический строй постановок, явились русские и украинские мелодии, а также современные военно-патриотические песни.

В условиях патриотического подъема такое музыкальное наполнение спектаклей поддерживали постановочно-исполнительские группы, в числе которых режиссеры, актеры И. Берсенев, М. Крушельницкий, А. Бучма, И. Донатов, М. Григорьев, А. Гинзбург, М. Рубинштейн, Л. Свердлин, С. Михоэлс, М. Штраух, С. Гиацинтова, С. Бирман, Н. Ужвий; композиторы, дирижеры, инструменталисты М. Штейнберг, П. Серебряков, Г. Дониях, В. Арапов, Л. Ревуцкий, И. Блюмин; художники П. Коваль, Л. Фойленбоген, В. Меллер, М. Драк; балетмейстеры В. Губская, Н. Шуварская и многие другие. Они оставили глубокий след не только в искусстве, но и в сердцах людей. Такого рода консолидация средств, возможностей и талантов способствовала росту постановочной и исполнительской культуры и в столичных и в периферийных театрах республики.

В декабре 1942 года на сцене Театра имени Мукими появляется музыкальная драма «Нурхон» К. Яшена и Т. Джалилова о борьбе узбекской женщины за раскрепощение (режиссер-постановщик И.Донатов). В декабре 1943 года – «Наталка-

Полтавка» Н. Лысенко и И. Котляревского. Над спектаклем работала постановочная группа Академического украинского театра имени Ивана Франко: режиссер А. Бучма, композитор Л. Ревуцкий, дирижер И. Блюмин, художник М. Драк, балетмейстер Н. Шуварская [19]. Обратив внимание на задачи ансамбля, естественность перехода от речи к пению и танцу, они искали точки соприкосновения двух культур, двух театральных и музыкально-исполнительских традиций.

Послевоенный репертуар театра состоял из произведений на современную тему, где освещались положительные стороны жизни. Это «Мечта» С. Абдуллы, Т. Джалилова и Н.Салахова; «Подарок» А. Бабаджана, М. Мухамедова, Т. Садыкова и В. Мейена, «Бутоны» З. Фатхуллина, Т. Джалилова и Б. Бровцына, которые ввиду дидактичности пьес не задерживались на сцене, несмотря на высокое качество музыкального материала.

В 1948 году Театр имени Мукими объединился с Янги-Юльским театром музыкальной драмы, в результате чего пополнился состав оркестра, хора, балета (танцовщицы К. Миркаримова, Р. Мухитдинова, балетмейстер В. Губская), а также актерско-певческой группы (Ф. Рахматова, Э. Юлдашев, Т. Валиев, З. Самиева).

За всё минувшее время, начиная с драматической труппы Уйгура, выросло профессиональное мастерство творческого коллектива за счет выпускников Московской театральной студии при Узбекском Доме Просвещения и Бакинской студии при Театральном техникуме имени Мирзы Фатали Ахундова (1924-1927). Свой большой вклад в подготовку национальных кадров в самый сложный период истории музыкального театра Узбекистана внесла Узбекская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934-1939).

В 1950-1960-е годы в творческий коллектив вливаются новые силы: выпускники Ташкентского театрально-художественного института им. А. Островского, Ташкентской и Московской консерваторий: режиссеры, актеры Р. Хамраев, М. Мирталипов, Х. Умаров, С. Пулатов,; композиторы, дирижеры, инструменталисты Ф. Назаров, Г. Таджиев, Т. Мухамедов, М. Рухалис, А.Зелеподженова, В. Угай. Музыку к спектаклям пишут С. Бабаев, И. Акбаров, Д.Закиров, Д. Сааткулов, Г. Сабитов, Х. Рахимов, А. Мухамедов.

Репертуар тех лет пополнили музыкальные драмы «Мукими» С. Абдуллы, Т. Джалилова и Г.Мушеля, «Равшан и Зулхумор» К. Яшена, Т. Джалилова и Г. Сабитова, «Фархад и Ширин» К Яшена, Ю. Раджаби и Г. Мушеля на историко-биографическую и сказочно-легендарную тему. Успех спектаклей заключался в обращении к истокам национальной образности, ее обогащении новыми выразительно-зрелищными средствами. В партитуре преобладало унисонное проведение мелодий, с некоторыми двухголосными ответвлениями на фоне гармонического сопровождения, обогащенное тембровым колоритом народных инструментов. Увертюры, хоры, ансамбли, инструментальные эпизоды обеспечивали четкость, законченность действия, пластичность внешнего и внутреннего рисунка, в целом – стилевое единство произведения.

Если в центре музыкальной драмы «Мукими» стоит образ поэта-демократа – Мухаммада Аминходжи Мукими (1850-1903), то «Равшан и Зулхумор» основан на хорезмской дастанной летописи. В обоих случаях использовался традиционный мелос, песенно-танцевальный фольклор, песни-арии, хоры, ансамбли и массовые сцены. Сопровождение осуществлялось средствами оркестра народных инструментов.

В музыкальной драме «Любовь к Родине» З. Фатхуллина, Ш. Сагдуллы, композитора С. Бабаева раскрывается острая драматическая коллизия, связанная с гражданской войной, разделившей людей на два непримиримых лагеря – строителей новой жизни и басмаческих банд, среди которых немало простых заблудших людей. Так строится пьеса, в которой народная песня «Яллама ёрим» выполняет сквозную драматургическую функцию.

Успех музыкальной комедии «Олтин куль» Уйгуна и М. Левиева на современную тему решает музыка – динамичная, жизнерадостная, основанная на мелодико-интонационных оборотах народной речи. Многоголосные хоры и ансамбли свидетельствуют о профессионализации музыкального языка жанра и усложнении исполнительских задач. Острой, блистательной характеристичностью мелодических линий примечательны комедии «Милые девушки» К. Шангитбаева, К. Байсеитова, П. Мумина с музыкой А. Мухамедова, а также «Влюбленный Тошболта» Х. Гуляма с музыкой М. Левиева, ставший квинтэссенцией ярких актерских импровизаций С. Ходжаева [14].

С точки зрения актуализации поэтических и музыкальных традиций большой интерес представляет музыкальная драма «Нодира» Х. Раззакова, К. Джаббарова и С. Хаитбаева, где речь идет о правительнице Коканда первой половины XIX века, поэтессе, жизнь и трагическая гибель которой характеризовали содержание эпохи, где процветали мракобесие и кровавая борьба местных феодалов за власть.

В музыкальной драме «Материнское поле» по повести Чингиза Айтматова (инсценировка Т. Тулы, музыка И. Акбарова), сквозной линией, видоизменяясь в связи с характером действия, выступают лейттемы Матери-Земли и Войны. Радостна, привольна мирная жизнь киргизского села. Напевностью и близостью к национальному мелосу примечательны песни «Чернобровая», «Праздник урожая». В массовые эпизоды композитор ввёл две народные темы в оркестровом изложении.

При повороте сюжета меняется содержание музыки, отразившей предчувствие всенародной беды и массовый патриотизм. Многое здесь решают хоры, ансамбли, оркестровые разделы. Исполненные эпической монументальности, они отражают атмосферу действия, эмоциональную силу образов. Особенность музыкально-драматургического замысла во многом определяется активной ролью оркестра, в котором главные герои получают яркую интонационную характеристику. Подобное решение представляет образ Толгонай, наделённый недюжинной духовной силой и мудростью [13]. Эта тематическая направленность прослеживается в 1970 – 1980-е годы в спектаклях «Кровавая свадьба» по Гарсиа Лорке с музыкой И. Акбарова, «Жертвуя жизнью» И. Рахима с музыкой Х. Рахимова, «Раджа» Р.Тагора и «Прометей» Ю. Марцинкявичуса, с музыкой М. Бафоева.

Проблема социального неравенства, предрассудков и догм в традиционном сознании людей, которые, вопреки голосу разума, превращаются в орудие зла и насилия над личностью, нашла блестящее претворение в музыкальной драме «Кровавая свадьба». Здесь яркая, запоминающаяся тема – основной источник и носитель образного начала – пронизывает всю партитуру, видоизменяет динамические, темпо-ритмические, интонационные, ладотональные средства. Она звучит то спокойно, то напряженно, предвещает трагический исход. Возникнув в «Колыбельной песне», на фоне прозрачной оркестровой фактуры, словно предостережение, она получает по мере развития действия объёмное звучание. Финал композиции призывает к миру и согласию между людьми.

Сольные вокальные партии и хоровые номера интонационно и образно связаны с испанскими песенными традициями, в частности, в свадебной обрядовой песне композитор использовал фольклорную мелодию. Примечательной стороной музыкального решения драмы «Кровавая свадьба» является острота и конфликтность интонационной характеристики образов, прозрачность фактурных решений, определяющих смысловую ёмкость литературного первоисточника, обращенного к внутреннему миру персонажей.

В целом «Материнское поле» и «Кровавая свадьба» – новаторские по духу произведения. Отметим музыкальный компонент драмы, в котором осуществлено сквозное развитие образов. Лейтмотивные построения обладают ярким мелодизмом,

отражают действие, раскрывают атмосферу событий, обогащают художественную атмосферу, излучают мощную энергию.

Ещё одно крупное достижения Театра имени Мукими 1970 – 1980-х годов – музыкальная драма «Жертвуя жизнью» Рахима и Рахимова, в центре которой – молодые люди, судьбы которых, переплетаясь с судьбой родины, становятся обобщением всенародной трагедии.

Музыкальная концепция произведения строится на темах Родины, войны, женской доли и скорби, которые связаны с основными линиями драматургии. Углубляя и развивая действие, раскрывая внутренний мир персонажей, она представляет неразрывное единство с литературной основой. Оркестровые ритмы ударных инструментов ассоциируются с топотом фашистских орд по сожжённой земле. Динамика процесса связана с полифоническими наслоениями основной темы, рождением массового танца как выражения народного гнева. На этом фоне звучит тема Родины, основанная на интонациях песни «Священная война».

Цветосветовая гамма (сочетание черно-белого и красно-черного тонов) акцентирует ключевые моменты драмы, зрительно расширяет горизонт драматургического действия, в котором раскрываются людские судьбы, переплетенные с катаклизмами войны.

К числу лучших работ конца XX века можно отнести следующие. Сатирическая комедия «Козни шариата» Р. Гюнтеккина и композитора М. Махмудова, в которой переплетаются гротескное и лирическое начала, усиливающие экспрессию комедии положений. «Путешествие в Ташкент» Хамзы Хаким-заде Ниязи в инсценировке Б. Дарвеша с музыкой Н.Халилова, примечательное метафорическими, образными решениями, синтезом искусств и актерским ансамблем. Трагикомедия «Дорог, да после смерти» Х.Хурсандова и Ф. Алимова, где поднята острая тема взаимоотношений отцов и детей, оказавшихся по разные стороны границы, разделяющей их нравственные ценности. Заслуживают внимания также музыкальные драмы «Нодирабегим» Т. Тулы и Ф. Алимова, «Захириддин Мухаммад Бабур» Х. Мухаммада с музыкой А. Исмаилова, С. Хаитбаева, М. Отаджанова, «Бабуршах» Х. Даврона и Б. Лутфуллаева. Эти спектакли свидетельствуют об освоении музыкальным театром сложного исторического материала и образов крупных исторических личностей. В музыкальном оформлении спектаклей отдано предпочтение традиционному мелосу и лирической теме, которая определяет возвышенно-поэтический мир героев, не потерявших веру в прекрасное и справедливое, несмотря на горечь пережитого.

Историческую тему продолжила и развила уже в XXI веке музыкальная драма «Ни небо я, ни ангел» Н. Кобила и Б.Лутфуллаева, представляющая собой тонкую, игру двух независимых натур, принадлежащих разным мирам, проповедующих разные истины, но глубоко, страстно и жертвенно устремленных друг к другу. Их взаимоотношения – это тайна, исполненная великой, но бесплодной страсти. Тайна, которую никто никогда не разгадает. Мыслью в небе, ногами по земле прошёлся герой, оставляя за собой много вопросов, ставших «загадками Машраба».

В плане драматургической, музыкальной, сценической разработки материала заслуживает внимания также музыкальная драма «Возвращение Алпомыша» У.Азима и Ф.Алимова, воспевающая мудрость и героизм лучших сынов отечества – верных своему долгу защитников родной земли. Музыкальная ткань пьесы, выросшая из фольклорных мелодий, выражая надежды и чаяния героев спектакля, Перед коллективом Государственного узбекского музыкального театра имени Мукими стоит задача соответствия духу перемен, созидательному контексту современной истории. Для этого необходимы диалог со зрителем на высоком идейно-художественном уровне, открытое высказывание своего отношения к текущим реалиям, национальная, творческая идентичность и уникальность.

Итак, для того, чтобы понять природу, сущность узбекской музыкальной драмы, необходимо установить в ней типологически устойчивые начала, называемые «памятью жанра». Сравнивая музыкальную драму с близкими по видовым признакам оперой и драмой, можно прийти к следующему заключению. Если в драматическом театре главное – слово, а в опере – музыка, то в музыкальной драме слово и музыка во многих аспектах равноправны по значению[2]. В основе жанра – пьеса в прозе и стихах, построенная по законам драматического театра. Однако есть принципиальная разница. Драма существовать без музыки может, а музыкальная драма – нет. Музыка и литературный текст в неразрывном единстве – фундамент узбекской музыкальной драмы, которая имеет общие черты с оперой и с опереттой в структурном отношении. С точки зрения отражения материала она ближе к опере, нежели к оперетте, ограниченной комедийными рамками. Узбекская музыкальная драма по ёмкости и разнообразию литературного источника не уступает собственно драме. При этом выразительными средствами здесь являются литература, музыка, танец, пение, сценография, сценическое действие, пластика (как в опере). Музыка помогает раскрытию образов героев, связывает события, отражает развитие действия. Она может состоять из отдельных номеров: сольных, ансамблевых, танцевальных, хоровых, оркестровых, прологов, эпилогов, Иногда присутствуют лейтмотивы. Есть особенность, отличающая от оперы. Если в опере одним из важных средств высказывания являются речитативы, то в узбекской музыкальной драме они не применяются (всегда только разговорный диалог или монолог). Сольные выступления – арии, песни – в отличие от оперных форм, ближе к народно-песенным построениям. Вокальные ансамбли, хоры, возникающие как реакция на ситуацию, тоже выполняют значимые драматургические функции. Оркестровые разделы (в том числе увертюры, вступления к конкретным сценам, отдельные законченные номера или эпизоды) соединяют в единое целое речевую, пластическую и музыкальную сферу выразительности произведения, играя не только функциональную, но и драматургическую роль.

По времени возникновения и структурным признакам узбекская музыкальная драма близка к мюзиклу, где важное место тоже нередко занимает фольклор (афроамериканский), а разговорный текст и музыка имеют близкие художественно-драматургические функции. Тем не менее, эти жанры не идентичны, поскольку имеют разный генезис.

Драматическое мастерство, пение, пластика, танец – всё это грани исполнительского искусства, которыми должен обладать актер музыкальной драмы. В опере исполнитель – больше певец, нежели актер (хотя – и это нельзя не отметить – выдающиеся оперные певцы сочетали вокальное и драматическое мастерство). Актер оперетты призван петь, играть, танцевать, но он ограничен рамками комедийного жанра. Актер мюзикла должен уметь петь и танцевать, поскольку танцевальный элемент здесь более развит, нежели в опере. Музыкальная основа мюзикла во многом связана с эстрадно-джазовой стилистикой, предполагает особый тип исполнителя. Навыки пения и танцевальной пластики имеют место и в драматическом театре. В узбекской музыкальной драме синтез искусств требует единства не только актерско-певческого, но и хореографического мастерства. Хореография здесь, в отличие от балета, – национально-характерный танец, который конкретизирует время, быт, среду, создает эмоциональный фон, настроение, обрисовывает особенности персонажей (лирические,, романтические, комедийные или гротескные черты), придает спектаклю яркий национальный колорит. Пение в музыкальной драме, представленное в традиционной форме – народно-бытовой и устно-профессиональной, является средством выражения

[2] Необходимо обратить внимание, что понятие “музыкальная драма”, в данном случае, никак не соотносится с операми Р. Вагнера.

национального начала, служит характеристике героев, создаёт эмоциональную атмосферу, усиливает психологический контекст произведения.

Если народно-бытовое пение ориентировано на локальные языковые и музыкальные диалекты, то устно-профессиональное имеет собственную шкалу ценностей, приёмы и принципы, исполнительские манеры и стили, сформировавшиеся в тесной связи с макомами, лирическими песнями развернутых форм и другими жанрами вокальной и инструментальной монодии. Развитие жанра музыкальной драмы во многом определялось поэтическим искусством, духовно-эстетическими запросами своего времени, статусом певца в обществе, популярностью той или иной музыкально-исполнительской формы.

Национальное своеобразие узбекской музыкальной драмы проявилось и в актерско-драматическом мастерстве. Импровизации, преувеличения и заострения, идущие от народных традиций, ритмичность и органика сценической жизни, заимствованные у маскарабозов и кызыкчи, богатство и изящество пластического рисунка, унаследованные у придворных танцоров, интонационно-звуковая амплитуда, яркость и мелодичность, присущие поэтическому слову, а также возвышенность и идеализация характеров, рождённые в слиянии с музыкой и танцами, определили в целом стилистику актерской игры. Корни национального следует искать в литературной и музыкальной основе жанра. Пьеса, обращённая к национальным сюжетам и героям, её мелодико-интонационная идентичность – вот главные звенья в этих поисках.

Специфика узбекской музыкальной драмы, ее структурные и содержательные аспекты проявляются не во внешней модели, а во внутренней сути характеров героев, мелодий, песен, танцев, в образном строе как выразителе мировосприятия и художественно-эстетических вкусов. Используя опыт европейского музыкального театра, впитав в себя то, что было приемлемо в разные исторические периоды, жанр сохранил верность своим истокам в их разнообразии и динамичности, соответствии требованиям времени. Он диктовал свои условия сцене, связанные с созданием, посредством комплекса выразительных средств, художественного образа, отражающего, прежде всего, духовную, эмоционально-психологическую и интеллектуальную сферу человека во взаимосвязи с окружающим миром. Сценическая жизнь узбекской музыкальной драмы обусловлена и выходом на сцену женщины-актрисы, что имело для своего времени не только общественно-социальное, но и эстетическое значение.

Узбекский музыкальный театр рассматривается как новый вид национального музыкально-сценического искусства XX века, располагающего, по сравнению с традиционным театром, широким спектром тем и образов, значительно обогативших его содержание и национальную стилистику. Не отвергая родства с другими видами музыкально-сценического искусства, авторы узбекской музыкальной драмы искали темы, сюжеты, разнообразные музыкально-вокальные, танцевально-пластические, изобразительно-выразительные средства. Преломляя опыт других культур, устанавливали также и «собственные правила». Механизм соотношения элементов синтеза при этом мог бесконечно варьироваться, рождая новые замыслы и решения.

Литература:

1. Абдурахимов Б. Художественная культура Узбекистана: XX век. – Ташкент: Узбекистон,, 2000. – 206 с.

2.Авдеева Л. Мухитдин Кари-Якубов». – Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1984. – 260 с.

3. Архив Театра имени Мукими: личные архивы режиссеров, актеров, дирижеров, композиторов.

4. Ахмедова К. Узбекская музыкальная драма. Музыкальная драматургия жанра: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствведения. – Ташкент, 1971. – 156 с.

5. Вызго Т. Опера и музыкальная драма // Музыкальная культура Узбекистана. – Ташкент: Узгосиздат, 1955. – С. 89-142.

6. Джаббаров А. Узбекская музыкальная драма и комедия // Музыкальная культура Узбекистана. – М.: Музыка, 1981.– С.33-61.

7. История узбекской советской музыки: В 3 тт. – Ташкент:Изд-во имени Г. Гуляма, 1972-1973, 1991.

8. Каган М.С. Историческая типология художественной культуры. – Самара: Международный институт открытого общества, 1996. – 86 с.

9. Комаха Н. Музыкальная драма и опера в узбекском музыкальном театре: автореферат дисертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М., 1983.– 21 с.

10. Культура на пороге III тысячелетия: Материалы 3-го Международного семинара в Санкт.-Петербурге,6-7 мая 1996 г./С.-Петерб. гос. акад. Культуры и др. – СПб., 1996. – 307 с.

11.Культурология. XX век. – М.: Унив. кн,, 1997. - 267 с.

12. Лихачёв Д.С. Избранное: о жизни, истории и культуре. – М.: Российский фонд культуры, 2006. – 334 с.

13. Рукописный фонд НИИ искусствознания АН РУз. – Т. – (М), 367/5. – №60.

14. Халмирзаев Б. Национальный жанр: спрос и предложения // Театр. – Ташкент 2005.- №4. – С.20-21.

15. Халмирзаев Б. Судьба музыкальной драмы // Тафаккур. – Ташкент, 2005. – №2. – С.90-91.

Журнально-газетные публикации: на узбекском и русском языках

16.Аъзам. Халк театри // Қизил Узбекистон. – 1925. – 19 сентября.

17. Каландар. Халима // Туркестанская газета. – 1922. – 16 декабря.

18. Кизил Узбекистон. – 1925. – 20 марта.

19. Наталка-полтавка // Қизил Ўзбекистон. – 1943. – 19 декабря.

20.Тулкин // Халима Зерафшан. – 1927. – 29 декабря.

21.Фаргона // – 1926. – 13 июня.

22.Халима // Қизил Ўзбекистон. – 1928. – 2 февраля.

23. Халима // Қизил Ўзбекистон– 1928. – 9 февраля.

24. Халима // Қизил Ўзбекистон– 1929. – 16 февраля.

25. Халима // Зерафшан. – 1927. – 29 декабря.

26. Чулпон Халима // Красное знамя. – 1922. – 27 июня.

27. Юнгвальд-Хилькевич Э. Фархад ва Ширин // Қизил Ўзбекистон. – 1936. – 14 марта.

Marfua Khamidova

Uzbek music drama: about specifications and typological features of the genre

Abstract. This article deals with the Uzbek musical drama, which has its own roots and original repertoire; about what laid the foundation for its development, including

musical performances by Uzeyir Hajibeyov, Khamza's propaganda plays, lyrical sketches and the play "Halima" by Zafari, where word, music, singing, dance and action found their place; musical performances of subsequent years are traced from the point of view of the specifics and typological features of the genre, which actualizes the problematics, purpose and objectives of this article, in contrast to other attempts at scientific understanding of the problem.

Key words: musical drama, song traditions, typology, synthesis of arts, stage culture, song-arias, acting, national style.

Сведения об авторе: *Хамидова Марфуа Азизовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры академического пения и оперной подготовки Государственной консерватории Узбекистана.*

e-mail: khamidova.marfua@mail.ru

Information about the author: *Khamidova Marfua Azizovna, Doctor of Arts, Professor of the Department of Academic Singin Opera Training of the State Conservatory of Uzbekistan.*

e-mail: khamidova.marfua@mail.ru