НАЦИОНАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Шахноза Мирзоева

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТАДЖИКСКОЙ ОПЕРЕ

Аннотация. В формировании драматургии и национальной стилистики оперных произведений таджикских композиторов особое положение занимает образ женщины, представленный в различных амплуа и структурных решениях. Он имеет глубокие связи с историко-культурным наследием таджиков, отражает особенности и традиции их художественного мировосприятия. Особое внимание уделяется раскрытию образа женщины-матери и образа юной девушки, которые являются приоритетами национального своеобразия таджикской оперы.

Ключевые слова: таджикская опера, национальные традиции, образ женщины-матери, образ молодой девушки, «Шахнаме» Фирдоуси, национальное интонирование «нола», «алла».

Женщина – мать, жена, молодая девушка – занимает в таджикском обществе большое место. С полным основанием мы можем говорить о ней как о важной созидательной силе. Особенно пристальное внимание композиторы Таджикистана уделяют образу матери. Много работали деятели нашего искусства также над образом молодой девушки. Это тесно связанные элементы литературных и музыкальных сочинений, тем более, что жена и мать – продолжение девушки.

В таджикских семьях, традиционно почтенная мать пользуется большим авторитетом. Её искренняя забота принимается с благодарностью и признательностью, её мудрые решения исполняются охотно и с любовью, к её добрым советам и наставлениям прислушиваются. Не случайно праздник 8 марта, отмечаемый во многих странах мира как Международный женский день, в Таджикистане объявлен Днём Матери указом Президента Эмомали Рахмона от 6 марта 2009 года.

Традиция воплощения образа матери развивается в искусстве XX – начала XXI столетия, где он получил всестороннее раскрытие [1]. Приведем справедливую мысль выдающегося таджикского поэта Мирзо Турсун-заде (1911-1977):

Зан агар оташ намешуд, хом мемондем мо,
Норасида бодаи дар ҷом мемондем мо.
Зан агар моро намебахшид умри бардавом,
Бетахаллус, бенасиб, беном мемондем мо.

Если б женщина не горела – мы остались бы без огня,
Словно вина в чанах незрелые, поднесенные свету дня.

[1] Показательными явзяются сочинения М. *Турсун-заде М.* (”Руки матери”), Д. *Икрами(”* Сердце матери”), М. *Каноата (*поэма «Материнский лик»), Л. *Шерали (”* Модарнома” (”Посвящение матери”).

Если б женщина не дарила продолженье – и вечный путь,
Как бы в мире тропу торило наше имя – и наша суть.

Женщине-матери посвящено много литературных произведений, в которых этот образ является центральным [5; 6]. Получил он оригинальное отражение также в творчестве таджикских композиторов, став одним из ярких проявлений национального мировосприятия. Матери посвящены вокально-симфонические поэмы, баллады, музыкальные драмы, хоровые сюиты, песни и так далее [2].

Отметим, что пристальное внимание к материнской судьбе отличают сюжеты таджикских опер от произведений русских композиторов, где определяющую роль в развитии сюжета, как правило, играет образ отца (Иван Сусанин в опере «Иван Сусанин» М.И. Глинки, Мельник из оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского, Борис Годунов в одноименной опере М.П. Мусоргского, Кончак в «Князе Игоре» А.П. Бородина и другие)

В таджикских операх чаще встречается образ матери, представленный в различных жизненно-бытовых аспектах, в реализации важных социальных функций:

– женщина старшего поколения, носительница устоявшихся традиций;
– образ Матери-Родины;
– мать оплакивающая;
– мать-наставница, носитель добрых и светлых идей;
– мать как объединяющее начало.

Женщина старшего поколения является хранительницей семейных и национальных традиций. Она самореализуется через рождение и воспитание детей, создавая уют и доверительную атмосферу в семье. Именно от нее зависит физическое и моральное здоровье подрастающего поколения, а значит, будущее нации. Данный образ ярко представлен в таких операх как «Восстание Восе» Сергея Баласаняна[3] (1939) и «Парасту» Абдуфаттоха Одинаева (1970).

В опере «Восстание Восе» важен образ Аноргуль – жены Восе. Она не только мать своей дочери, но “мать поколения”. Баласанян связывает этот образ с историческими событиями конца XIX века – народным восстанием 1885 года, которое произошло в Бальджуанском районе современного Таджикистана. Во главе стоял лидер крестьянского движения Восе.

В иной ипостаси представлен образ матери в операх «Айни»[4] Шарофиддина Сайфиддинова (1977) и «Рустам и Сухроб»[5] Талабхуджи Саттарова (1999). Это образ *оплакивающей матери*. Общим для обеих опер является то, что здесь матери – Хаёт и Тахмина – оплакивают своих детей: закиданную камнями дочь Нушофарин (опера «Айни») и убитого Рустамом сына Сухроба. Опера «Айни» описывает события начала XX века, где мать – Хаёт, из простого страдающего народа. В опере «Рустам и Сухроб», посвящённой древней истории, мать Тахмина – напротив, представительница аристократии. Произведение строится на материале героического сказания о Рустаме Абулкосима Фирдоуси (935-1020) из его бессмертной поэмы «Шахнаме» [4]. По воле рока Рустам убивает Сухроба в поединке, не зная, что тот является его сыном. Глубокий символизм ситуации заключается в том, что здесь Сухроб воплощает Туран, а Рустам –

[2] См. например: *Дустмухаммедов Д.* Вокально симфоническая поэма «Модар» (Мать) для хора, солистов, чтеца и симфонического оркестра (Сл. Э. Мирзо, А. Шукухи, Г. Сулеймановой). Песня «Модарам» (Моя мама) на сл. Сидки; *Зульфикаров З.* Баллада «Модар» («Мать») для голоса и фортепиано на сл. К. Кирома; *Кудратулло Я*. Песня «Модарам» («Моя мама») на слова Г. Сафиевой; *Мусоев А.* Достон «Модар Ватан» (Поэма «Мать Родина») для голоса, хора и симфонического оркестра и другие.
[3] Либретто А. Дехоти и М. Турсунзаде
[4] Либретто Б.Рахим-Зода
[5] Либретто Н. Косыма

Иран, борьба между которыми продолжалась на протяжении многих веков. Но Иран и Туран – это две ветви иранского народа, и борьба между ними также противоестественна, как вражда отца с сыном. Осознать эту трагическую противоестественность можно, если прочувствовать и увидеть горе Тахмины – жены и матери:

И к Тахмине пришло известье в дом,
Что умер сын, заколотый отцом [13, *48*].

Тахмина – мать народов Ирана, чей образ лежит вне времени. В этом контексте упомянем книгу таджикской поэтессы Гульрухсор Сафиевой «Женщина и война», созданную под впечатлением трагических событий в Таджикистане 1990-х годов. Актуально звучат ее слова о том, что война в судьбе женщины – это трагедия, а смерть ее детей, братьев и мужа иссушают ее душу и желание жить [9, *12*]. В образе Тахмины сконцентрированы все стороны «материнской образности», которые присутствуют в опере.

Аналогичный образ матери представлен в опере Толиба Шахиди «Амир Исмоил» (1999)[6]. В ней показана не только реальная история и исторические события становления первого таджикского государства Саманидов (IX – X века), но преломляются также реальные трагические события в Таджикистане в конце XX века. Ключевым моментом является призыв матери – Модар – к примирению и воссоединению ее сыновей – царевичей Насра и Исмоила.

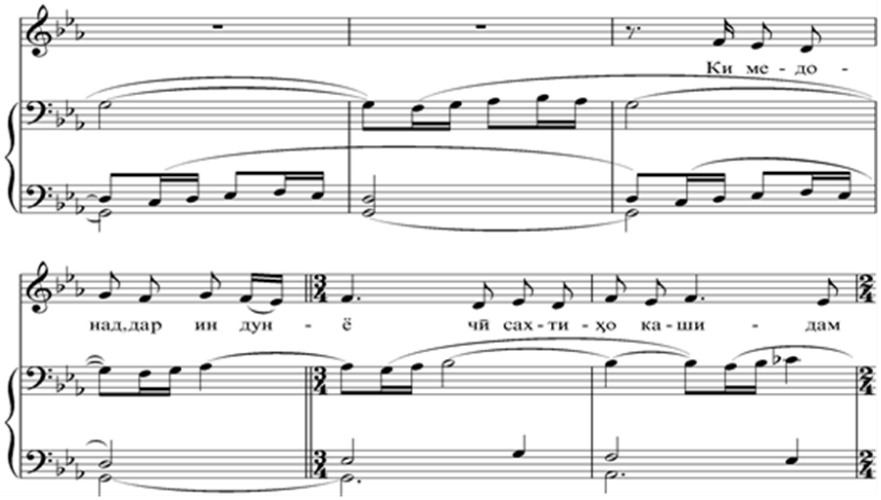
Образ Матери-Родины ярко представлен в опере Саида Хамроева «Шерак»[7] (1968). Имя этого персонажа в опере – Пиразан (в переводе с таджикского означает «старая женщина»). Значение и функции данного образа подчеркиваются самим именем. Пиразан выступает в роли защитницы народа и матери главного героя оперы Шерака, который жертвует жизнью для спасения Родины.

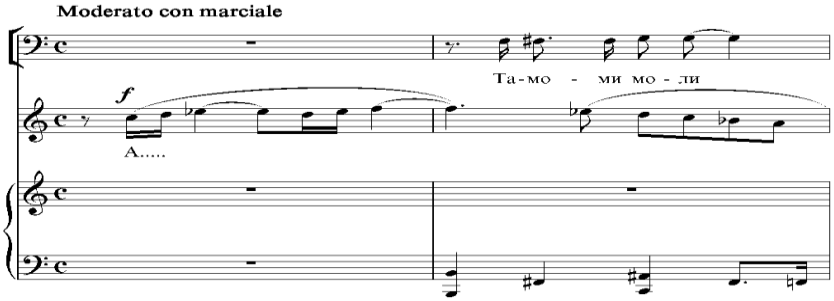
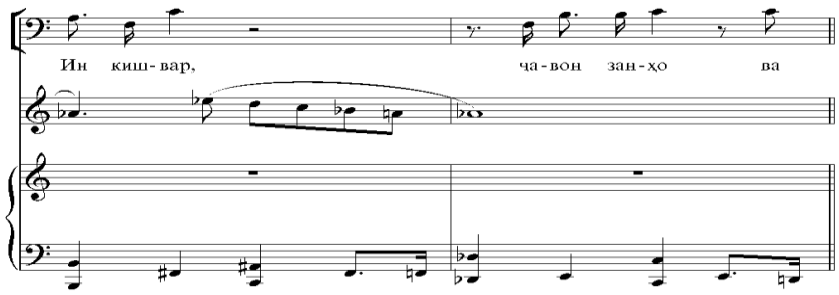
Немаловажную роль в таджикских операх играет образ матери- наставницы. Наиболее ярко раскрывается эта ипостась в уже названных операх «Парасту» Одинаева, «Восстание Восе» Баласаняна, «Рустам и Сухроб» Саттарова, а также в сочинении Якуба Сабзанова «Возвращение» . Так, например, в опере «Парасту» мать наставляет дочь на правильный путь. В ряде опер, созданных преимущественно на начальном этапе становления жанра в Таджикистане, материнские наставления, направленные на выражение женской покорности судьбе, вступают в конфликт со стремлением дочерей к счастью. Диктат матери, часто продолжающийся до зрелого возраста детей, препятствует реализации чаяний дочерей, мешает им прожить жизнь в соответствии с собственными установками. Это наглядно проявляется операх «Восстание Восе» Баласаняна и «Парасту» Одинаева. Устремления, обозначенные матерями (Аноргуль в «Восстание Восе» и Модар в «Парасту»), противопоставляются жизненным целям их дочерей (Гулизор и Парасту), выступающих против покорности и смело борющихся за свой выбор и свободу, свою любовь. Симптоматично, что Баласанян в опере «Восстание Восе» предложил слушателю актуальнейшую для того времени тему выбора женщиной своего пути, утверждения её достойного статуса [12, *36*].

Музыкальное решение различных аспектов образа матери осуществляется каждым композитором, разумеется, индивидуально, тем не менее, можно выделить некоторые характерные средства, которые оказались особенно важными в разных операх.

К примеру, характер героини в “Востании Восе” Баласаняна, её эмоциональное переживание определяют различные метро-ритмические схемы в ариозо и изменчивость темпов – от Andante до Allegretto.

[6] Либретто Н. Табаров, Н. Косим. Опера «Амир Исмоил» приурочена, к празднованию в 1999 году 1100-летие государства Саманидов и 8-й годовщины Дня независимости Таджикистана.
[7] Либретто А. Сидки

Ариозо Аноргуль написано в трехчастной форме, близкой к композиции арии. Средний эпизод – воспоминания – контрастирует с темой крайних частей. Ариозо начинается с оркестрового вступления, которое будет использоваться в качестве лейтмотива, далее проводится основное мелодическое построение, характеризующее героиню как старую мать, добрую, любящую свою дочь. Этот образ разрабатывается путем секвенционного развития мотивов. Когда наступает кульминация, мелодия ариозо как бы растворяется в речитативе и оркестровой постлюдии. Приведем фрагмент ариозо, в котором Аноргуль поёт о трудностях жизни, через которые она прошла.

Хамроев в “Шераке” впервые в таджикской опере применил в арии Пиразан вокализ женщин за сценой, усиливающий общественную значимость образа героини[8]. Этот тематический материал композитор использовал в качестве одного из лейтмотивов главного героя – Шерака. Выбор формы ариозо во многом определяется тем, что в ней удобно реализовать особенности вокально-речевого интонирования, обусловленного национальными и общественными условиями его бытования. Общее свойство таджикских опер заключается в синтезе декламационного и ариозного типов интонирования, что отчасти исходит из национальной манеры исполнения, связанной с макомом. Ариозность привнесена из русской оперы и проявляется в развернутых речитативах песенного типа с активной поддержкой оркестра. Ария Пиразан является важнейшей моментом оперного действия. В первой картине героиня представляется как измученная женщина, затем как защитница народа. В последней картине она проклинает шаха и её музыкальная тема в опере становится темой рока.

Ария Пиразан начинается с оркестрового вступления, где звучит мотив, построенный на секундовых интонациях. Далее он присутствует на протяжении всей арии, создавая ощущение беспокойства.

[8] Композиторы Д. Дустмухаммедов и Т. Сатторов используют этот метод в своих операх: «Всадники народа» и «Рустам и Сухроб».

Ария написана в куплетной форме. Женский хор, сопровождающий пение солистки, воспроизводит нисходящие секундовые попевки, передающие состояние плача и стона. Благодаря этому приёму, Пиразан воспринимается как защитница народа, а не просто любящая мать, которая переживает за своего сына.

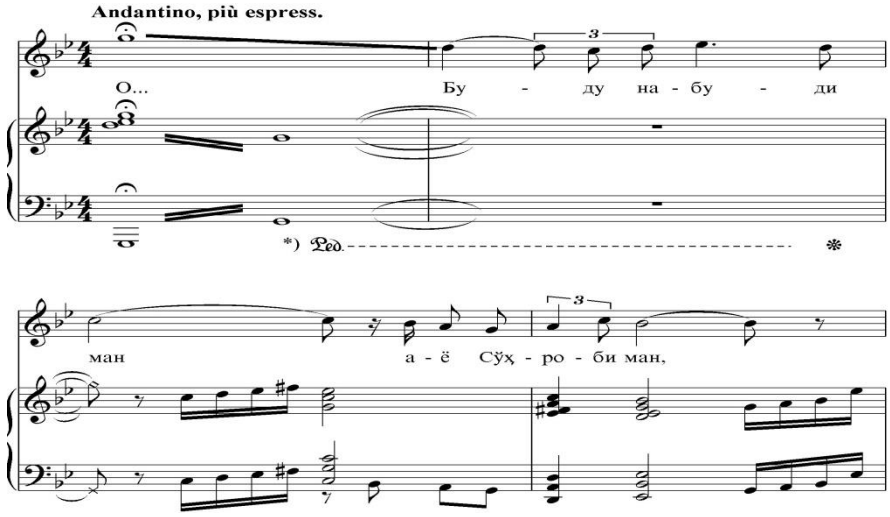
В указанных операх Сайфиддинова и Сатторова на исторические сюжеты есть арии, в которых умело имитируется характерное национальное интонирование «нола», со своеобразной внутризонной мелизматикой в опевании тонов. Это придаёт музыке отчётливо выраженный национальный колорит.

В опере Сайфиддинова «Айни» образ Хаёт очерчен в арии ламетозного характера, представляющей трагизм одинокой матери[9]. Очень впечатляющая музыка.

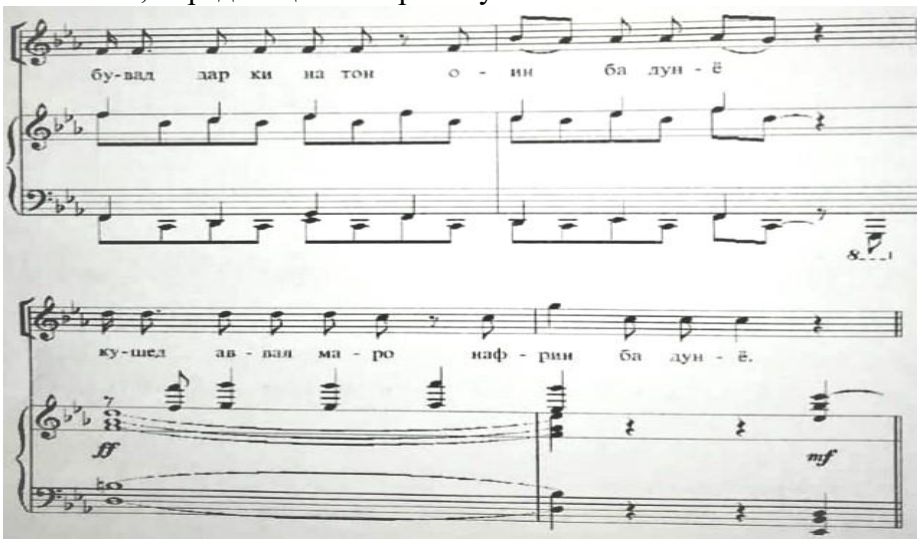
В опере «Рустам и Сухроб» Сатторова плач Тахмины сопровождается женским хором, символизирующим всех оплакивающих матерей. Экспозиция дана в первой картине, где мать рассказывает сыну об отце и наставляет его на правильный путь. С развитием событий образ меняется: в воспоминаниях Тахмина показана как жена Рустама, а в кульминации Тахмина представлена как мать, переживающая за сына. В развязке оперы она его оплакивает.

Плач Тахмины в опере «Рустам и Сухроб» прозвучал как призыв к миру после кровопролитной гражданской войны 1992–1997 годов в Таджикистане. Таким образом, подчёркнут неустаревающий смысл сказания.

Приведем в качестве примера фрагмент плача, в котором Тахмина оплакивает Сухроба. Горе матери подчеркивается протяжным возгласом на «о» (соль^2), вокальным нисходящим глиссандированием и использованием характерного национального традиционного интонирования «нола». Скорбно и печально звучит мелодия плача Тахмины.



[9] В основе оперы – эпизоды из биографии выдающегося таджикского писателя Садриддина Айни (1878–1954).

Образ матери дается сразу в первой картине и выполняет важную функцию. Мать поет детям о том, что кормила их своим молоком, поэтому братьям сама природа наказывает быть единстве. Эта песня включает в себя интонации традиционной колыбельной – «алла», передающие материнскую любовь и нежность.

Общим для образов матерей в операх Баласаняна и Сатторова является наставление детей на правильный путь. Мать-наставница всегда к кому-то обращается. В композиции используются дуэты-диалоги, а также арии и ариозо. Образы связаны с действием – наставление как предвидение, по характеру лирическое, распевное, с национальными вокальными элементами «нола» и «алла». Подобные ситуации есть в операх на протяжении всей истории жанра. Если в произведениях начального периода, в ариозо и диалогах, мать наставляет дочерей и выступает в роли «женщины поколения», которая описывает свою судьбу, то в последующих операх мать наставляет сыновей. Наиболее ярко это представлено в опере «Возвращение»[10] Сабзанова (1967).

В таджикских операх образ матери нередко является объединяющим началом в драматургическом развитии. Примерами могут служить оперы «Рустам и Сухроб» Сатарова и «Амир Исмоил» Толиба Шахиди. В первом действии оперы «Рустам и Сухроб» Тахмина, рассказывая сыну об отце, даёт ему верёвочку, чтобы при встрече Рустам мог узнать своего сына. В оркестре звучит мелодия, которая в дальнейшем будет лейттемой Рустама (завязка драмы). Именно эта тема, связанная с фигурой матери, выражает идею родства, связи, которая дана человеку природой.

Для раскрытия образа задействованы различные художественные средства. Отметим элементы национального интонирования, которые ранее уже были отмечены – «нола», «алла»–, отражающие важные и специфические стороны восприятия таджиков. По-разному подается образ матери в монологах, диалогах, дуэтах, трио, квинтетах, в которых он выполняет ведущую смысловую и композиционную роль. В ансамблевых разделах показана активная позиция матери в отношениях с детьми, мужем, что во многом определяет развитие сюжета (к примеру, Пиразан и Шерак, Хаёт и Нушофарин).

Женщина-мать предстает как носитель традиций национальной культуры. При этом константой является уже отмеченная выше символика, которая заложена в именах героинь: Модар – «мать», Хаёт – «жизнь», Пиразан – «старая женщина». Однако через фигуру матери могут быть преломлены и новые тенденции в обществе. Все ипостаси образа определяют его глубинную семантику, конкретную функцию в сюжетной канве. Символизация образов обеспечивается также сугубо музыкальными средствами – с помощью лейтмотивов, подчеркивающих ключевые моменты в развитии сюжета

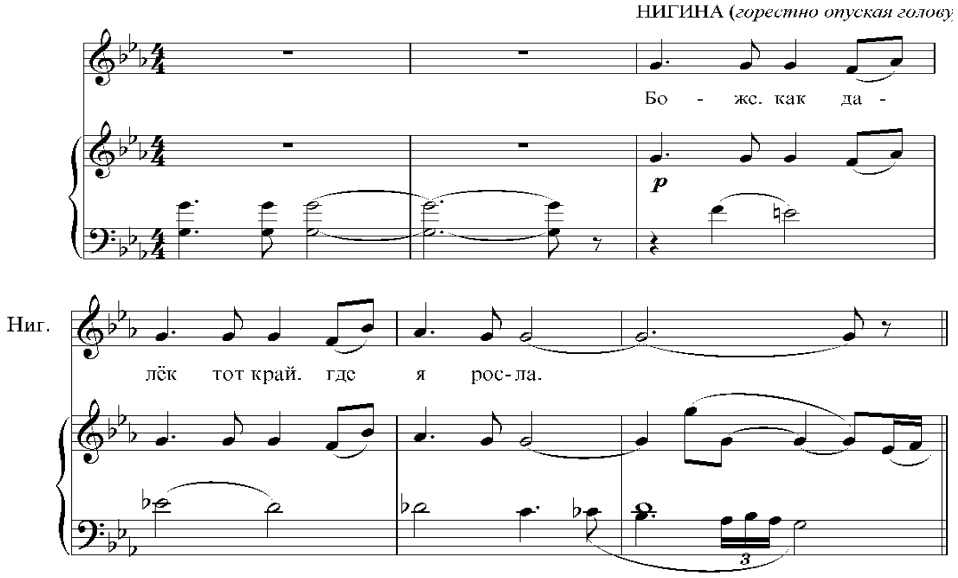
[10] Либретто А. Шукухи по его поэме «Аллея влюбленных».

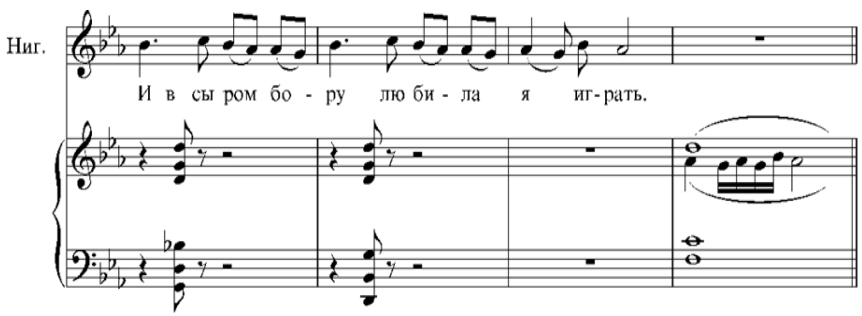
(«Возвращение») или характеризующих негативные факторы – рок, проклятье («Шерак»). Наконец, символика может быть обусловлена сюжетными установками и событиями («Рустам и Сухроб»). В интонационном процессе существенна опора на народно-песенные мотивы.

Обратимся к рассмотрению образа молодой девушки-возлюбленной, который занимает также важное место в оперном творчестве таджикских композиторов. Одним из ярких женских типажей является девушка-поэтесса. Есть свидетельства того, что женская поэзия в средневековом исламском мире была «беспрецедентной» по «видимости и влиянию»[11][1, 10].

Отметим образ молодой поэтессы Нигины, возлюбенной поэта Рудаки[12] в опере “Рудаки” Шарофиддина Сайфиддинова[13]. Образ ярко раскрыт в арии-рассказе Нигины. Оркестр в арии используется как средство передачи особо напряженных моментов действия и эмоционального состояния героини. Ария строится на воспоминаниях о детстве, о страданиях Нигины, характеризует её как искреннюю, добрую, ласковую, благородную и несчастную девушку.

Приведем фрагмент из оперы «Рудаки» – «Ария Нигины», из второй картины.



Сцена продолжается редким по динамизму ариозо Нигины, которое начинается с небольшого оркестрового вступления. Печальная тема Анданте кантабиле предвещает трагические события. Ариозо строится на интонациях плача, предвещая грустные события. Главным выразительным средством здесь является движение нисходящих секунд, которые непрерывно варьируются. Завершается номер мажорным аккордом.

[11] См. например: https://bibliomirok.blogspot.com/2017/02/blog-post_14.html
[12] Таджикский поэт Абуабдулло Рудаки (858-941) - основатель классической таджикско-персидской поэзии.
[13] Либретто С. Улугзаде, С.Северцева.

Образ Нигины в основном лиричен, раскрывается двумя музыкальными темами. Первая тема имеет нежный лирический характер, а другая лирико-трагический. Первая тема обозначает момент встречи с Рудаки. Лирико-трагическая тема звучит в арии-рассказе из второй картины, а также в ариозо из четвертой картины, где достигается трагическая вершина. Здесь Нигина показана прекрасной, но обездоленной девушкой. Демонстрируется трагедия личности поэтессы, попранной и физически и духовно, задыхающейся в душной атмосфере косности и религиозного фанатизма.

Важным художественным ресурсом формирования национальной стилистики в данной опере является использование богатых ритмических возможностей таджикской традиционной музыки. Композитор часто применяет распространенные в фольклоре приемы смены акцентов, смещение сильных долей такта и ритмических упоров, придающих простым двух-, трёх-, четырёхдольным размерам внутреннюю динамику и своеобразие. Нередко используется и несимметричные размеры 5/8, 7/8, 5/4. Не прошел Сайфиддинов и мимо такой типичной особенности таджикской ритмики, как внезапные смены, «перебивки» двухдольного метра трёхдольным и наоборот. Смена ритмов и различные их последовательности также имеют аналогии в народной музыкальной традиции.

Отметим другой образ молодой девушки, представленный танцовщицей Комде из оперы «Комде и Модан»[14] Зиядулло Шахиди (1960). Танец – один из ярких видов проявления национальной культуры таджиков.

В опере «Комде и Модан» излагается история любви придворной танцовщицы Комде и певца Модана. Комде при пении певца Модана во дворце шаха пришла в восхищение и исполнила танец под его песню. Зачарованный танцем Комде, Модан бросает подаренное ему шахом ожерелье к ногам красавицы, что стало поводом для последующих трагических событий. Шах приказывает казнить Модана. Народ и перешедший на его сторону военачальник шаха Мансур спасают Модана, поднимают восстание, освобождают Комде из шахского дворца.

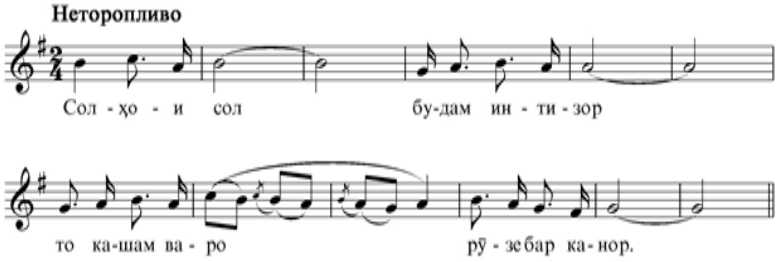
Образ Комде передан только средствами хореографии, у героини нет ни одного вокального номера. Основной музыкальный материал танцевальных эпизодов Комде во второй и четвёртой картинах составляют лейтмотивы главных героев оперы – Комде и Модана. Дополнительные штрихи в характеристику Комде вносят танцы окружающих героиню девушек. Хореографические номера строятся на сложных метрах, в частности очень интересно трактован размер 7/1, основы которого композитор находит в традициях национального искусства танца [7, *89*].

Отметим другой образ молодой девушки – Лайли из оперы «Золотой кишлак» Дамира Дустмухаммедова (1981)[15], который раскрывается посредством цитирования подлинных народно-песенных образцов. Однако это не простое использование первоисточника, а более сложный, творчески переосмысленный вариант. Данный процесс в творчестве таджикских композиторов М. Н. Дрожжина определяет как путь «преодоления и внутреннего преобразования европейских нормативов через углубленное изучение закономерностей традиционного искусства» [2, *87*]. Цитаты здесь выступают как смысловой ориентир, который закрепился в сознании и в восприятии.

В основе либретто оперы находится старинная таджикская народная легенда о «золотом кишлаке» где нет насилия, унижения, где люди свободны, равноправны и имеют возможность обрести счастье. Образ Лайли воспринимается как относительно статичный – это обобщенный образ любимой девушки, способной, несмотря на жизненные невзгоды, трудности сохранить преданность и верность своему возлюбленному. Подобные образцы уже не раз встречались и в мировой музыкальной литературе. Ярким аналогом может

[14] Либретто А.Дехоти по мотивам поэмы поэта XVII века А. Бедиля.
[15] Либретто М.Миршакара и Н.Исламова

служить образ Сольвейг («Пер Гюнт» Э. Грига). Важным художественным ресурсом передачи национального колорита в опере является остинатность, которая образует ритмическую основу музыкальной характеристики Лайли.

Образ раскрываются в песне «Се хохаракон будем» («Три сестры были») в первом действии. В основе лежит подлинная памирская народная песня. Ее строение основано на чередовании одинаковых по музыкальному материалу строф. Другой пример – ария Лайли из второго действия. Она основывается на цитировании оригинальной памирской женской лирической песни импровизационного характера, примыкающей к жанру даргилик (буквально: материнская печаль). В содержательном плане эта песня о разлуке с близкими, выражение тоски по Родине. В народном исполнении песня обычно поётся без сопровождения – сольно, однако композитор вводит оркестровое сопровождение, которое создает ощущение нереальности происходящего события. Песня отличается необычайной мелодичностью и напевностью.

В операх таджикских композиторов многообразно реализованы образы молодых девушек, несогласных со своим униженным и бесправным положением, борющихся за свободу и жизнь своих родных, отстаивающих свое право на любовь. Они присутствуют в операх эпического и революционного содержания. Перед зрителем проходит галерея ярких национальных типажей: Гулизор, Нигина, Малохат, Хурмо, Гульру, Нисо и так далее – , связанных с событиями установления советской власти в Таджикистане, борьбой против басмачей, баев и кулаков. Это значительный пласт сценических женских образов. Героини наделены сильными характерами. Важно также отметить, что одним из внутренних стимулов, подталкивающих девушек к действию, является не только желание быть свободной и независимой, но и стремление к любимому человеку, желание защитить и спасти его.

Отметим женские образы в оперных произведениях конца 1930-х – начала 1980-х годов. Они представлены, в основном, в единстве с любимым человеком. Их объединяет и любовь, и борьба против угнетателей. Таких пар в таджикских операх много. К примеру, назовем героев из опер Баласаняна: Гулизор и Назир («Восстание Восе»), Нушофарин и Фаррух («Кузнец Кова»), Нисо и Бахтиёр («Бахтиер и Ниссо»). Отметим также: Гульру и Пулат («Пулат и Гульру» Сайфиддинова), Хурмо и Салим («Всадники народа» Дамира Дустмухамедова), Парасту и Тазарв («Парасту» Одинаева), Нозофарин и Айни («Айни» Сайфиддинова) и так далее.

Образ молодой девушки Гулизор из оперы «Восстание Восе» – первый женский образ, включающий в себя определенные элементы героики. Он имеет определенные предпосылки в историко-культурной традиции таджиков. Ярким примером женщины-воительницы является Гурдофарид – один из наиболее известных персонажей «Шахнаме» Фирдоуси – в опере Сатторова. Она показана как смелая, мужественная, гордая женщина, защитница Родины. Гурдофарид, совершает множество героических поступков. Необычная красота воительницы привлекает к ней сердца богатырей.

В свое время Н.Г.Чернышевский, ознакомившись с героическими поступками Гурдофарид, отмечал: «Гурдофарид так и сияет здоровьем, из всего многочисленного туранского войска лишь Сухроб может явиться к ней на поединок. Хотя рука её не более сильна, чем рука Хаджира, но сердце её сильнее, взгляд – отважнее, движения – ловчее

и гибче, удары – точнее; глубже, и сама она – первая женщина – защитница Ирана. Даже у Шекспира нет героя, который мог бы превзойти её. Красота Дездемоны и Джульетты тускнеет рядом с её природной красотой» [11, *132*].

Яркой фигурой представляется Гулизор из "Восстания Восе". Молодая девушка сочетает в себе два качества: девичье обаяние и твердость характера. Этот образ дан в развитии. Ее первое музыкальное представление становится лейтмотивом, с которого начинается опера и плавно переходит в песню «Ёр аз дили ман хабар надорад» («Милый не ведает о моей любви»). Композитор обращается к народной песне, тем самым придавая образу общезначимый характер.

В первом действии Гулизор показана как любящая невеста. Но впоследствии (особенно в четвертом действии) в ее ариях и ариозо появляются волевые интонации, близкие к интонациям её отца – Восе. Здесь она выступает человеком, готовым идти на борьбу за счастье народа. Смерть отца пробуждает в Гулизор новые силы.

Женский образ в революции, в становлении Советской власти присутствует в ряде таджикских опер. Впервые произведение такого содержания было создано Баласаняном. Это «Бахтиёр и Ниссо» (1954) по роману П.Н. Лукницкого «Ниссо». В образе главной героини воплощено большое человеческое достоинство, гордость свободной женщины, ее нежелание мириться с унизительными обычаями домашнего рабства [3]. Образ Ниссо раскрывается в контексте революции и борьбы против басмачества. Содержание оперы сконцентрировано на борьбе нового со старым, преодолении феодально-байских пережитков в быту в отношении к женщине, понимании значимости ее общественного и семейного статуса, равноправия, не сковываемого национальными и традиционными предрассудками. Все эти проблемы и по сей день сохраняют свою актуальность не только в Таджикистане, но и в других восточных странах.

Многие источники сообщают, что исполнители с увлечением работали над образом Ниссо. Несомненной удачей было исполнение этой роли народной артисткой СССР Ханифой Мавляновой, которая хорошо передавала, как девушка постепенно из запуганной превращалась в самоотверженную и мужественную героиню, осознающую цель своей борьбы и готовую сопротивляться вызовам времени [8, *16*].

Одной из ярких героинь революции является образ Гульру в опере Сайфиддинова «Пулат и Гульру» (1957)[16]. Это один из самых совершенных сценических женских образов в таджикском музыкальном театре. В нём сопрягается способность к большим чувствам, высокой любви с преданностью делу революции, решимостью противодействовать различным видам и формам насилия. Все эти качества ярко представлены в арии Гульру из пятой картины. Композитор создал образ нежной и прекрасной девушки, человечной и доброй, но способной к самопожертвованию ради счастья своего народа.

По-иному раскрыт образ влюбленной и несчастной девушки Малохат, в опере «Возвращение» Сабзанова. Данный образ не меняется в драматургическом процессе. Среди подобных персонажей он имеет особенность: демонстрируется образ девушки, которая совершила ошибку, выйдя замуж за нелюбимого. Она думает о другом человеке. В её образе композитор акцентирует внутренний мир. Мягкостью, женственностью характеризуется эта партия в опере. Примером может послужить ария Малохат из первого действия оперы, в которой правдиво и чутко раскрывается все оттенки её психологического состояния – одиночество, подавленность, страстное, смешанное с отчаянием чувство любви.

Необходимо отметить, что в таджикских операх нет отрицательных женских образов. Анализ источников по истории таджикского театра, пьес таджикских писателей показывает, что фигура девушки первоначально совершенно бесправна, униженна. Позднее появляются другие персонажи – девушки, которые начинают сопротивляться, не

[16] Либретто С. Северцева по первой части одноименного романа Рахима Джалила

соглашаться со своим положением, бороться за свою свободу и право самим строить собственную жизнь. Наконец, последним по времени возникает художественный образ женщины, знающей свои права и умеющей пользоваться ими, отстаивать свободу и самостоятельность.

Завершая статью, подчеркнем: женский образ занимает одно из важных мест в оперном творчестве таджикских композиторов, выполняет в нем важные функции в построении драматургии произведения, сохраняет и продолжает художественной традиции таджиков, является существенным ресурсом формирования национальной стилистики оперных произведений.

Литература.

1. Бараева З. М. Женщина в мусульманском обществе (проблемы трансформации социального и правового статуса). Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук. – Махачкала, 2003. – 22 с.
2. Дрожжина, М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск, 2004. – 278 с.
3. Демидчик Л. Н. Таджикская драматургия 40-50-х годов. – Душанбе: Изд-во АН Тадж. ССР, 1965. – 204 с.
4. Кадырова М. Народные поэмы в «Шахнаме» Фирдоуси: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. – Душанбе, 2010. – 23 с.
5. Кулов Д. Отражение социально политических событий Таджикистана в поэзии 90-х годов XX века: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. – Душанбе, 2010. – 25 с.
6. Курбанов М. Художественная концепция образа матери в современной таджикской поэзии: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. – Душанбе, 2000. – 18 с.
7. Клычева Н., Казакова Х. Истоки музыкальных и танцевальных традиций таджиков // Паёмномаи фарханг. – Душанбе, 2013. – С.88- 98.
8. Нурджанов Н. Опера и Балет Таджикистана. – Душанбе: Ирфон, 2010. – 424 с.
9. Сафиева Г. Зан ва ҷанг: Маҷмӯа. — Душанбе: Матбуот, 2001.- 200 с.
10. Чепелева А. Женщины в суфизме. Этический аспект философии любви. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук. – СПб, 2016. – 22 с.
11. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. Т. XIII. – М:. Госполиздат, 1949. – 900 с.
12. Шукуров М. Культурная жизнь Таджикистана в период развитого социализма – Душанбе: Ирфон, 1980 – 239 с.
13. Фирдоуси. Шахнаме. Т. II. (От сказания о Рустаме и Сухрабе, до сказания о Ростаме и хакане Чина). Пер. с фарси Ц. Б. Бану-Лахути, коммент. А. А. Старикова. М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 700 с.

Shakhnoza Mirzoeva

Female images in Tajik opera

Abstract. In the formation of the drama and national style of operatic works by Tajik composers, a special place is occupied by the image of a woman, presented in various roles

and structural solutions. The image has deep connections with the historical and cultural heritage of Tajiks, reflects the characteristics and traditions of their artistic perception of the world. Particular attention is paid to the disclosure of the image of a woman-mother and the image of a young girl, which are one of the significant priorities of the national identity of Tajik opera.

Key words: Tajik opera, national traditions, the image of a woman-mother, the image of a young girl, "Shahname" by Ferdowsi, national intonation "nola", "alla".

Сведения об авторе:

Мирзоева Шахноза Отаевна, кандидат искусствоведения, заведующая отделением теоретических дисциплин Детской школы искусств им. Я. Флиера г. Москвы.

e-mail: shahik@list.ru

Information about the author:

Mirzoeva Shakhnoza Otaevna, candidate of art history, Head of the Theoretical Department of the Children's J. Flier School of Arts, Moscow

e-mail: shahik@list.ru