

Зарина Хамзина  
(1 место в категории «Аспиранты»)

## ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА УЗБЕКСКОЙ ОПЕРЫ: ИЗ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ

**Аннотация.** Настоящая работа посвящена оперному искусству Узбекистана, его становлению и развитию, характеризующемуся диалогом традиции и инновации. Качественный рост данной сферы в XXI веке послужил импульсом для обращения к ее историческому прошлому, который является фундаментом для освоения новых жанров и горизонтов. Стремление охватить и проследить процесс непрерывного расширения жанровой картины узбекской оперы обусловило разделение данного пути на три исторических периода, каждый из которых был освещен с точки зрения приоритетных жанровых типов опер и их модификаций.

**Ключевые слова:** опера, типология, эволюция, жанр, музыкальный фольклор, синтез искусств, современность.

Оперное искусство – самобытный пласт музыкальной культуры Узбекистана, составляющий важное звено в общей магистрали эволюции оперного жанра в странах Центральной Азии. Предпосылки его появления уходят своими корнями в музыкальный мир узбекского фольклора [3]. Однако формирование узбекской оперы, как и освоение других видов музыкально-сценического (балет, мюзикл, оперетта) и симфонического (симфония, концерт) творчества, насчитывает менее столетия. За это время в оперном театре осуществлены значительные достижения. Сегодня заложенные традиции продолжают развиваться в рамках поиска «национальной константы».

Музыковедческая литература по узбекской опере представлена ограниченным рядом исследований. В первую очередь назовем исторические работы Я. Пеккера, А. Корсаковой, Т. Вызго, В. Зудова, освещающие период зарождения и развития оперы до 1960-х годов. Более свежие данные представлены в работах Т. Гафурбекова, Р. Абдуллаева, Н. Янов-Яновской, Ю. Насыровой, Д. Муродовой, О. Адимходжаевой, Н. Комахи, Ю. Усмановой, В. Закировой и других, которые, тем не менее, не дают исчерпывающей информации относительно современного состояния узбекского оперного искусства, планомерной его эволюции.

Жанр – неустойчивая единица музыкознания, постоянно меняющая свой облик в связи с широкой палитрой внешних и внутренних событий. Но вместе с тем он «представляет собой... некоторое «ядро», «центр притяжения», вокруг которого образуется размытая область вариативных воплощений» [8, 74]. Имманентным ядром жанра оперы является целостность всех составляющих ее элементов. Именно целостность «выделяет оперу среди других внешне схожих жанров и форм, цементирует ее сложную структуру, генерирует ее эмерджентные свойства, новую сущность» [10, 9].

За четыре века развития мировой истории жанра сложилось большое количество разновидностей, типов, видов оперы, классификация которых не имеет в искусствоведении однозначного и неоспоримого решения. Отметим ценные в этом отношении работы В. Фермана, О. Соколова, М. Черкашиной, С. Гончаренко, О. Комарницкой и других. Цель и новизна настоящей работы – показать масштаб поисков жанровых типов узбекской оперы при анализе поэтапного раскрытия их особенностей. Это предопределяет исторический метод исследования, который вкупе со сравнительно-аналитическим и культурологическим формирует комплексный подход.

Выделим три исторических периода в развитии узбекской оперы. Первый, на наш

взгляд, охватывает 1939 – 1968 годы, когда происходит освоение и развитие нового для монодической узбекской культуры европейского многоголосного жанра [9]. Процесс интеграции двух противоположных систем требовал времени для определенной перестройки в сознании композиторов Узбекистана, что обусловило распространение соавторства. В период появления первых оперных опусов внутри страны существовало и функционировало разнонациональное культурное сообщество, включающее русскую, татарскую, азербайджанскую, украинскую и таджикскую этнические группы. Наиболее тесные музыкальные связи установились с русскими музыкантами, чья деятельность сыграла важную роль в становлении узбекской оперной и симфонической музыки.

В течение этого времени было создано около двадцати оперных партитур, в которых находит отображение широкий круг сюжетов и образов классического литературного наследия узбекской культуры, индивидуально решается вопрос претворения музыкального фольклора, во многом определяющий структуру и драматургию оперы. Объединяющим фактором первого этапа является ориентация на исторически сложившиеся жанровые типы большой многочастной оперы. Данная установка, а также вопрос создания «национальной оперы», во многом обуславливает приоритет исторических и романтических сюжетов.

Первая узбекская опера «Буран» М. Ашрафи и С. Василенко (1939), а также оперы «Песнь Хорезма» М. Юсупова (1962) и «Свет из мрака» Р. Хамраева (1966) являются историческими драмами, в основу которых положены идеи революционной борьбы простого народа против угнетателей. Личная драма главных героев «Бурана», Нияза и Юлчи происходит на фоне социальных событий, что значительно повышает роль массовых и ансамблево-хоровых сцен. Выступления хора занимают большую часть второго, четвертого и пятого актов. Ведущее значение массовые сцены приобретают и в ряде картин оперы «Песнь Хорезма», и в заключительной картине «Света из мрака», в которой показан поднявшийся на защиту своих прав народ. Для создания более рельефных народных образов композиторы активно обращаются к широкому пласту музыкального фольклора, который, проникая во все слои оперной ткани, привносит в спектакль черты национальной почвенности, яркой жизненности.

Как правило, литературный или исторический источник, воплощенный в либретто, инициирует тот или иной тип оперы, тогда как последний во многом предопределяет музыкальную драматургию и композицию оперного полотна. Так, основой оперы-драмы, ее драматургическим стержнем выступает конфликт, который в историческом произведении чаще всего характеризуется борьбой разных социальных групп, а не отдельных персонажей. Устанавливается внешний, так называемый «антагонистический конфликт» двух сил (народ во главе с Бураном и его угнетатели, Нияз и сторонники шаха Джунаида), который в названных операх усложняется постепенным переходом от внешних столкновений к раскрытию внутренних, психологических переживаний (лирическая линия Бурана и Наргуль, Нияза и Дильдор, Юлчи и Гульнар).

Другой вопрос, насколько убедительно, ярко и последовательно раскрыт конфликт в каждом конкретном произведении. Недостатков в узбекских операх прослеживается достаточно много, особенно в первых опусах, где не хватает интонационной обособленности, цельности музыкальных характеристик конфликтующих образных сфер, подлинной симфонизации музыкальной ткани, драматургически выделенных кульминационных этапов.

Значительный шаг в развитии музыкальной драматургии сделан в опере «Улугбек» А. Козловского (1942), которую также можно отнести к типу исторической драмы. В основу сюжета положены подлинные исторические события, связанные с научной и государственной деятельностью крупного учёного и политического деятеля XV века Улугбека. Острый конфликт возникает между двумя противоположными лагерями – религиозными фанатиками (Абдуллатиф, Аббас, Хамуш) и гуманистами (Улугбек, Хавафи, Син Дунфан), которые наделены контрастными интонационными комплексами.

Так, для первого лагеря Козловский использует развитую систему лейтмотивов, характеризующуюся жесткими пунктирными «злыми» ритмами, низким регистром, тембрами ударных и медных духовых инструментов. Кроме того, мелодическая основа в партиях реакционеров опирается на старинные образцы культовой музыки, в частности, дервишских радений – зикров. Лагерь гуманистов обрисован не столь яркими средствами. Интонационный материал использует песенную основу узбекского фольклора. Наглядно обе музыкальные сферы представлены в «Сцене спора» из второго действия, где рондальное формообразование удачно подчеркивает нарастающий конфликт, приводящий к острому взрыву – казни реакционера Хамуша. Зрелость владения оперной формой, принципами симфонического развития выделяет оперу «Улугбек» среди указанных выше исторических драм.

Несколько в ином ключе трактованы оперы «Хамза» С. Бабаева (1961) и «Сердце поэта» М. Ашрафи (1962), которые, согласно исследованию Я. Пеккера [7], принадлежат к типу «опер-монографий». Оба опуса посвящены деятельности двух крупных поэтов-демократов – Хамзы Хаким-заде Ниязи и Закирджана Халмухаммед-оглы, известного под именем Фуркат.

Второй обширный массив опер связан с классическими поэмами узбекской литературы «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин», «Тахир и Зухра», «Дилором». В поисках основы для либретто композиторы чаще всего обращаются к творчеству выдающегося поэта и мыслителя Алишера Навои. Опера «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова (1940) открывает данный список, представляя собой образец лирико-эпической оперы. Она характеризуется неторопливостью развертывания драматической фабулы, статичностью музыкальных образов в рамках преимущественно номерной структуры; приоритетом сольного пения, основанного на цитированных фрагментах музыкального фольклора; многокартинностью и масштабом целого.

В том же ключе трактованы оперы «Тахир и Зухра» Т. Джалилова и Б. Бровцына (1949) и «Фархад и Ширин» В. Успенского и Г. Мушеля (1957), которые во многом сохранили принципы построения их первоначальной жанровой основы – музыкальной драмы.

Значительны художественные достоинства другого крупного оперного полотна, черпающего вдохновение из поэзии Навои – «Дилором»<sup>1</sup> Ашрафи (1958). Красочный музыкальный спектакль подкупает концертностью, мощными хоровыми сценами, яркими хореографическими номерами, красотой мелодического языка. Сильной стороной оперы является и социальная направленность либретто, в котором поднимаются вопросы неравенства (возлюбленные Дилором и Мони не могут соединиться из-за власти шаха), борьбы различных классов общества (бесправие чиновников на фоне нищеты народа). Драматургически выделена третья картина второго действия, в которой происходит столкновение двух социальных лагерей. Непрерывный рост напряжения, приводящий к открытому конфликту, вызывает параллели с народными драмами Мусоргского, в которых выпуклые, полные драматизма картины восставшего и борющегося за свои права народа могли оказать влияние на создателей «Дилором».

В первый исследуемый период также появились оперы, отражающие вопросы современности. Выделим, в частности, оперу «Великий канал» (1941), написанную Ашрафи и Василенко в жанре народной драмы в связи с масштабной работой по созданию Большого Ферганского канала в 1939 году. В лирико-драматическом ключе разворачивается опера «Гюльсара» Глиэра и Садыкова (1949), правдиво и глубоко раскрывающая социальную тематику женской свободы и раскрепощения.

Наконец, ярким достижением узбекского оперного театра рассматриваемого периода является первая национальная комическая опера «Проделки Майсары» С.

---

<sup>1</sup> Имя героини поэмы Навои "Семь планет".

Юдакова (1959). Композитору и либреттистам С. Абдулле и М. Мухамедову удалось создать стройный по архитектонике спектакль, в котором динамично развивающаяся структура итальянской буффонной оперы насыщена национальной почвенностью, ярким восточным мелосом. Большую роль в опере играет фольклорный жанр лапар<sup>2</sup>, который обильно используется композитором в качестве основы как кантиленной арии, так и буффонной скороговорки, сольного пения и ансамблевой сцены. Пользуясь термином А. Альшванга, можно говорить о принципе «обобщения через жанр» лапара в опере.

Искрометный и яркий музыкальный спектакль «Проделки Майсары» отражает мастерство композитора не только в вокальной, но и в инструментальной области оперы. Широко разрабатывается система лейтмотивов, которыми наделены практически все ведущие герои оперы, в состав симфонического оркестра введены народные инструменты, обильно использованы разнообразные ритмы и система ладов узбекской музыки. Подчеркнем, что народная основа использована в опере Юдакова широко и разнообразно, а главное, органично, что подтверждает мысль Корсаковой о том, что «все имевшие место успехи достигнуты тогда, когда авторы *чутко относились к национальным традициям, но не превращали их в оковы и путы*» [5, 459].

Обобщая специфику первого исторического периода 1930-х – 1960-х годов, отметим плодотворную работу композиторов по освоению разнообразных видов большой многочастной оперы. Авторы обращались к историческим событиям и отдельным личностям, древним легендам и преданиям, отражали современную картину нравов, мыслей и переживаний человека своего времени.

Второй этап охватывает период с 1968 по 1984 год, когда было создано около пятнадцати новых произведений. Наблюдается обновление круга воплощаемых сюжетов и образов, обогащение интонационной основы. Вместе с тем, композиторов продолжает волновать историческая тематика, обращенная, в основном, к событиям недавнего прошлого. Особенностью ее трактовки является стремление повысить социальную значимость сюжета, что приводит к крупным драматургическим «штрихам» в опере, в частности выдвижение народа в качестве ведущего персонажа, повышение роли массовых хоровых сцен, что зачастую придает черты ораториальности, усиление эпического начала. В числе ведущих произведений можно назвать историко-революционные оперы «Неизвестный» С. Хамраева (1972), «Ценой жизни» С. Бабаева (1973), «Бессмертие» У. Мусаева (1974), посвященные периоду гражданских войн; «Ойджамол» И. Хамраева (1969), «Русские люди» Б. Зейдмана (1970), «Победа» Х. Рахимова (1970), отражающие героические события Великой Отечественной войны.

Крупным произведением исторического плана является монументальное по замыслу и реализации оперное полотно «Леопард из Согдианы» И. Акбарова, написанное в жанре народной драмы (1977). В основе либретто – конфликт между царем Александром Македонским и предводителем народного восстания Спантамано. Два противоположных лагеря наделены индивидуализированными характеристиками, динамичны в своем развитии, хоть и не везде последовательно и равномерно. Симфонист по мышлению, Акбаров в целом достигает цельности музыкальной драматургии, в которой «сугубо оркестровые страницы оперы» [2, 49] насыщены сквозным симфоническим током. Композитор использует лейтмотивную систему для обрисовки образов главных героев, выстроенных по принципу контрастного противопоставления. Основой лейттем в ряде случаев выступает переинтонированный макомный тематизм, органично «встроенный» в авторский музыкальный текст. С одной стороны, это выявляет национальную специфичность оперы «Леопард из Согдианы», а с другой, демонстрирует современность мышления композитора, отказывающегося от цитатного принципа использования фольклора в пользу «разумного взаимовлияния монодии и многоголосной оперной

---

<sup>2</sup> Свадебная шуточная переключка между мужчинами и женщинами.

партитуры» [6, 121].

Второй этап, на наш взгляд – переходный период в истории узбекской оперы, где, с одной стороны, продолжает культивироваться тематика и жанры первого периода, оставаясь в рамках традиционной большой оперы, а с другой, приоткрывается завеса будущего, устремляется взгляд на все новое и прогрессивное, что предлагает, в частности, формат камерной оперы. Расцвет последней в Узбекистане приходится уже на второе тысячелетие, правда, первый ее образец, представленный партитурой «Дуэль» Н. Закирова (1973), появляется еще в XX веке. Композитор в поисках сюжета обращается к драматической новелле киргизского писателя М. Байджиева, в которой поднимаются нравственные проблемы современности, вопросы о назначении человека, его пути и ценностях.

С точки зрения тематики, это первая опера лирико-психологического плана, действие в которой сосредоточено на внутренней жизни героев. Их здесь всего три: противопоставленные друг другу Искандер и Азиз как символы эгоистического и альтруистического начала, между которыми мечется противоречивый Нази. Психологическая «дуэль» из разных мировоззрений приводит к нравственному очищению в опустошенной душе девушки. В музыкальном отношении камерные размеры жанра обязывали к сжатости, концентрированности изложения. На протяжении пяти картин (соответствующих количеству дней, изображенных в новелле) композитор последовательно раскрывает образ Нази, тогда как музыкальная характеристика Искандера и Азиза неизменна. С образом девушки связан и ведущий лейтмотив оперы, который выступает своего рода инвариантом, тематическим ядром для всех остальных тем. Во многом это приближает «Дуэль» к жанровому типу монооперы, в которой наличествует один крупный план, а все второстепенное, «аксессуарное» отсекается и остается как бы «за кадром».

Влияние приемов кинодраматургии является принципиально новым в «Дуэли», оно проявляется в кадровости, монтажности музыкального мышления. Кроме того, здесь наблюдается обновление традиционных оперных форм, которое вместо излюбленных в узбекской опере протяженных арий и ансамблей формирует сквозного плана ариозо и разговорные диалоги. Это обстоятельство диктует и приоритет мелодекламации в опере, выделение речитатива в роли ведущего элемента формообразования.

Жанровая палитра второго периода была бы неполной без упоминания опер, рассчитанных на детскую аудиторию. Яркие и красочные музыкальные спектакли представлены различными жанрами: оперой-сказкой «Расколотый камень» С. Бабаева (1967), симфонизированной комической оперой «Петрушка-иностранец» Ф. Янов-Яновского (1969), оперой-сказкой «Волшебная лампа Аладдина» С. Вареласа (1971). Специфика детского музыкально-сценического жанра предопределяет ведущие черты спектакля – динамичность, действенность, контрастность музыкальной драматургии, запоминающийся тематизм, основанный преимущественно на танцевальных или маршевых жанрах, звукоизобразительность и зримость музыкальных характеристик героев.

Так, динамика развития узбекской оперы на втором этапе достигает значительных высот, открывает новые жанровые области, ставшие подспорьем для дальнейших поисков на этом пути.

Третий и последний этап начинается с конца 1980-х годов и остается открытым, продолжаясь в текущем времени. Наблюдая за ходом его развития, отметим невероятно широкий диапазон поисков, направленных на обновление и расширение жанровой картины узбекской оперы. Безусловно, объективная оценка осложнена в силу отсутствия временной дистанции, однако, базируясь на наиболее ярких образцах оперного искусства, следует выделить многовекторность развития как характерную черту данного периода.

Обновление типовых горизонтов узбекской оперы во многом обусловлено расширением сюжетно-тематических границ и прежде всего географических. Не исчерпав

богатство национальных образов и сюжетов, композиторы все больше обращаются к опусам современных зарубежных писателей, чьи художественные творения способствуют поискам новых путей их музыкального воплощения. Так, пьесы современных авторов Ж. Ануя, М. Митуга, Ф. Ховреволла, раскрывающие личность человека в наиболее сложных психологических ситуациях, рождают в творчестве Ф. Янов-Яновского оперы-драмы «Оркестр» (1991), «Аккомпаниатор» (1998), «Спасение» (2001). Фантастические рассказы Р. Брэдбери и К. Чапека становятся основой еще двух его контрастных по содержанию произведений – камерной оперы-сказки «Как включали ночь» (2013) и масштабной по значимости социальной драмы «Белая болезнь» (2020).

Современные направления в западноевропейской драматургии, активно экспериментирующие с законами театральной логики, привлекают Д. Янов-Яновского. Его оперы «Come and go» (1995) и «А, Джо?» (2001) созданы по произведениям одного из основателей «театра абсурда» С. Беккета. Гротеск, гиперболизация, символичность, смешение родов искусства – ведущие черты абсурдистской драмы, столь далекие от традиционного образного круга узбекской оперы. Композитор обращается и к искусству американского минимализма, избрав в качестве сюжета для оперы «Филипп Гласс» (2010) одноименную пьесу современного драматурга Д. Айвза. Маленький скетч, выстроенный из обрывков мыслей четырех героев, формирует новые музыкальные закономерности драматургии.

Обращение к современной тематике, поднимающей насущные проблемы текущего времени, общества или отдельной личности характерно и для творчества Р. Абдуллаева. Его моноопера «Судный день»<sup>3</sup> (2020), решенная в духе притчи, обличает пороки человека, оказывающегося во власти материальных благ.

Не менее актуальной и важной остается историческая тема, которая красной нитью была вплетена в ткань узбекской оперы на протяжении всего ее развития. Наблюдается возобновление интереса к отдельным историческим личностям, которые, воплощаясь в жанре «опер-монографий», впечатляют масштабами, фресковостью, эпичностью. Среди них «Амир в Ташкенте» Н. Закирова (1996), «Джалалиддин Мангуберды», И. Акбарова (1998), «Омар Хайям» (1987), «Аль-Фергани» (1998), «Авиценна» (2011), «Борбад» (2014), «Хамса» (2017), М. Бафоева, «Буюк Темур» (1996), «Омар Хайям» (2000) А. Икрамова.

Тематические границы активно расширяются и в области лирико-драматических опусов («Вафо» О. Абдуллаевой, 2001; «Садокат» Р. Абдуллаева, 2 редакция, 2015), сказочно-легендарных партитур («Алпомыш и Ойбарчин» Х. Рахимова, 1999), опер для детской аудитории («Пахтаой» В. Сапарова, 1987; «Царь зверей» А. Мансурова, 1989; «Путешествие Синдбада» С. Абсалямова, 1997; «Принцесса на горошине» Ф. Янов-Яновского, 2007).

На вершине третьего этапа развития узбекской оперы, наряду с расширением тематических границ, возросла потребность экспериментирования с новыми выразительными средствами звукового потенциала музыки, которые привели к масштабному синтезу различных культур и техник письма. Оперный театр, как чуткий барометр, впитывал в себя все лучшее и ценное, что витало в воздухе. Так, существенным вектором обновления оперного жанра служат современные техники письма, представленные сонорикой, алеаторикой, пуантилизмом, минимализмом, полистилистикой. Новые композиционные принципы, приемы мелодической, ритмической, гармонической организации изнутри меняют жанровый облик оперы. Яркий тому пример – оперный скетч «Come and go», в котором «абсурдность» сюжета,

---

<sup>3</sup> Либретто оперы написано поэтом А. Слонимом, в котором повествование возвещает о приближении Судного дня. Во сне к главному герою приходят две женщины, которые изобличают все совершенные им грехи, признав его виновным: «Ты будешь гореть в аду». Они зывают к его совести, способствуя в итоге ее очищению. В финале герой просыпается с твердым решением начать жизнь с чистого листа:

нарушение логических причинно-следственных связей, повтор событий, символичность достигнута в музыке симбиозом сонорности, пуантилизма и атональности. В другом опусе, «Филипп Гласс», формообразующие принципы реализованы посредством техники минимализма, в котором непрерывно сменяющиеся друг друга звуковые паттерны воспринимаются подобно романам-процессам Пруста, Джойса, Фолкнера, как «поток сознания». Видимая статика, однородность, бесконтрастность музыкального течения, приоритет инструментального начала, а главное, минимум сценического действия приводят к образованию редкой жанровой разновидности – опере-концерту.

Современные техники письма с разной степенью интенсивности проявляются и в драматических опусах «Оркестр», «Аккомпаниатор», «Спасение» Ф. Янов-Яновского, «Судный день» Р. Абдуллаева, в которых нестабильность психологического состояния, эмоциональные контрасты.

Массовое распространение мультимедийных технологий с конца прошлого столетия неизбежно оказывало влияние на жизнь людей не только в бытовом ее срезе, но и в духовном. Это привнесло в сферу оперного искусства новые возможности и задачи работы с аудио-визуальным материалом, способствуя его демократизации. Вместе с тем, отметим, что данный вектор влияния пересекается еще с одной тенденцией, возникшей в указанный период, – гибридизации оперы с новыми техническими средствами информации, что рождает синтез оперы с радио, телевидением, авторским кинематографом и видео-артом. В качестве примера приведем телеоперу-дастан «Священная Бухара» М. Бафоева, видео-оперу «А, Джо?» Д. Янов-Яновского, радио-оперу «Спасение» Ф. Янов-Яновского. В результате, с разной степенью интенсивности, опера претерпевает существенные изменения в области драматургии и композиции, диктуются и иные правила сценографии и режиссуры.

Наконец, исконным вектором непрерывного обновления узбекской оперы является неисчерпаемое богатство национального искусства. С момента возникновения первой узбекской оперы в 1939 году вплоть до сегодняшнего дня изучение вопросов претворения национальной традиционной музыки в композиторском творчестве не теряет своей актуальности. В этом отношении показательны оперные опусы Мустафо Бафоева, чей уникальный стиль отражает богатое культурное наследие Узбекистана вкупе с современными методами композиции. Автор семи опер, Бафоев значительно развивает и обогащает национальные традиции, используя в своих эпических по складу произведениях жемчужины бухарского шашмакома и мавриги, ферганских макомов, катта ашула, народных песен.

Национальное проникает в оперный жанр через музыкальный образ, который в творчестве композитора неизменно связан с историческим прошлым нашего народа. Обращение к творчеству Алишера Навои рождает крупный оперный опус «Хамса», в котором глубина и широта поэтического содержания раскрываются сквозь призму музыкального фольклора. Композитор, подобно знаменитой «Пятерице», создает свою онтологию образов, основываясь на тематизме всех шести частей Шашмакома, в которой сквозной музыкальный образ Навои скрепляет весь цикл. Отсюда – своеобразие оперной драматургии «Хамсы», которая согласно исследователю Р. Абдуллаеву, основана «на освоении семантической системы шашмакома» [1, 30].

В конце прошлого века в связи с осмыслением творчества видного узбекского композитора Мирсадыка Таджиева появилось понятие «макомный симфонизм»<sup>4</sup>, подразумевающий органичное единение особенностей макомного развития с закономерностями европейского симфонического жанра. Оперное творчество Мустафо Бафоева, на наш взгляд, находится в аналогичной системе взаимодействия двух крупных пластов музыкального искусства разных культур – оперы и макомата.

---

<sup>4</sup> Термин Н. Янов-Яновской [11].

Обозначенный синтез на современном этапе развития узбекской оперы уже невозможно рассматривать изолированно. Ссылаясь на исследования Н. Янов-Яновской, отметим следующий факт: «если у истоков данного процесса номенклатура жанров строго регламентировалась традиционными европейскими видами, то по мере развития национальной композиторской школы в нее все чаще вторгались локальные жанровые формы» [11, 22]. В этом – богатство и многообразие жанровой картины оперного искусства Узбекистана.

Подводя итог данному исследованию, можно заключить, что жанровая палитра узбекской оперы может служить отражением динамично развивающейся панорамы современной жизни с бесконечным числом вариантов и возможностей путей обновления. Окинув взором историю формирования и успешного развития оперного искусства в Узбекистане, отметим качественный и быстрый рост данной сферы, обусловленный диалогом традиции и инновации. В масштабах развития мировой оперы, узбекская опера – искусство молодое, насчитывающее всего восемь десятилетий. Однако за столь короткий период она прошла большой путь, осваивая на каждом этапе различные типы оперных партитур и новые горизонты.

Фундамент узбекской оперы сформировался в первый исторический период, в котором были освоены принципы большой многочастной оперы в многообразии ее жанровых воплощений. Вторая ступень обогатила данную сферу новыми творениями, проложив в то же время дорогу к области камерной оперы. На третьем этапе продолжают развитие типы большой и камерной оперы, но при этом моделируются новые индивидуально-авторские жанровые решения. Этот этап остается открытым. Композиторы вольны выбирать новые краски в жанровой палитре оперы, новые пути ее обогащения, новые звуковые миры.

### Литература

1. Абдуллаев Р. Узбекский маканат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. №1. – С.25-34.
2. Гафурбеков Т. Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XXI столетий в реалиях Евразии // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2020, №1. – С.44-51.
3. Закирова В.М. Воплощение древних образов и ритуалов в сочинениях композиторов Узбекистана // Арте, 2023, №3. – С. 41 -48
4. Комарницкая О. Русская опера XIX - начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф... канд искусствоведения – Ростов-на-Дону, 2012. – 46 с.
5. Корсакова А. Узбекский оперный театр. Ташкент, 1961. – 488 с.
6. Насырова Ю. Эволюция принципов претворения фольклора в узбекской опере. Монография. – Ташкент: «San'at», 2017. – 148 с.
7. Пеккер Я. Узбекская опера. 2-е издание, исправленное и дополненное. – М.: Советский композитор, 1984. – 288 с. (Узбекская опера от возникновения до конца шестидесятих годов XX века).
8. Приходовская Е. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. – С. 74–78
9. Хамидова М. Узбекская музыкальная драма: процесс становления, типологические признаки и специфика жанра // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2021, №3. – С.40-51
10. Шапинская Е. Парадокс об опере – 1. Культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков // Культура культуры. 2016. № 4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks->



11. Янов-Яновская Н. Одна культура – две традиции // Музыкальная академия. 1999. № 3 (668). – С. 21-27.

Zarina Khamzina

### **The genre palette of Uzbek opera: from the past to the present**

**Abstract.** This paper is devoted to the opera art of Uzbekistan, its formation and development, characterized by the dialogue between tradition and innovation. The qualitative growth of this sphere in the XXI century has served as an impetus for addressing its historical past, which is the foundation for the development of new genres and horizons. The desire to cover and trace the process of continuous expansion of the genre picture of Uzbek opera has led to the division of this path into three historical periods, each of which has been covered in terms of priority genre types of operas and their modifications.

**Keywords:** opera, typology, evolution, genre, musical folklore, synthesis of arts, modernity.

#### ***Сведения об авторе:***

*Хамзина Зарина Бахтияровна – базовый докторант Государственной консерватории Узбекистана*

*e-mail: [zarinakhamzina1995@gmail.com](mailto:zarinakhamzina1995@gmail.com)*

#### ***Information about the author:***

*Khamzina Zarina Bakhtiyarovna – basic doctoral student at the State Conservatory of Uzbekistan*

*e-mail: [zarinakhamzina1995@gmail.com](mailto:zarinakhamzina1995@gmail.com)*