

**Г. С. ГАЛИНА***Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru*

## **О воплощении комического в башкирской национальной опере**

В статье впервые рассматриваются формы комического в башкирской национальной опере, где комедийный контекст часто присутствует в том числе в серьёзных жанрах – эпической, лирической, драме. Указываются жанровые прототипы, заимствованные из русских классических опер и перечень характерных персонажей, с которыми связано воплощение комического. Также отмечены возможные причины, по которым сам жанр комической оперы в башкирской национальной культуре не был создан. Обзор совершается поэтапно, в соответствии с общей периодизацией развития башкирской оперы: «русский» этап, классический, современный. Как итог перечислены формы и приёмы создания комического эффекта, не только музыкальные, но и внемузыкальные (лексика, скороговорка, повторы слов и словосочетаний, смех). Проведённый анализ и наблюдения могут быть полезным вкладом в разработку теории национальной оперы в национальных композиторских школах.

Ключевые слова: башкирская национальная опера, формы комического, пародирование.

*Для цитирования / For citation:* Галина Г. С. О воплощении комического в башкирской национальной опере // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 81–88.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.081-088.

**GULNAZ S. GALINA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia  
ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru*

## **About the Manifestation of the Comical Element in Bashkir National Opera**

The article examines for the first time various manifestations of the comical element in Bashkir national opera, in which the context of comedy is frequently present, among other examples, in serious genres, such as epical, lyrical drama. Indication is made of genre prototypes derived from Russian classical operas and a list of characteristic protagonists with whom the manifestation of the comical element is connected. Also mention is made of the possible reasons for which the genre of comic opera itself has not been created. The overview is made on a phased basis, in correspondence with the overall periodization of the development of Bashkir opera: the “Russian,” classical and contemporary stages. In sum a list is made of the forms and techniques of creation of the comical effect, not only the musical, but the extra-musical (the lexis, tongue-twisters, repetitions of words and word combinations, laughter). The carried out analysis and observations may present a useful contribution to the development of the theory of national opera in national compositional schools.

Keywords: Bashkir national opera, manifestations of the comic element, parodying.

Башкирский оперный репертуар не содержит ни одной национальной комической оперы<sup>1</sup>, и этот факт можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, отсутствием сколько-нибудь оформленной театральной традиции в фольклоре, а ведь именно «к традициям народных комедийных представлений восходят жанры и формы комического в искусстве» [2, с. 108]. Это, в свою очередь, – диктатом ислама, менталитетом и в какой-то степени особенностями мышления башкир, которым свойственны такие черты характера, как «бесхитрость и прямолинейность, искренность и легковерие» [1, с. 204]. Даже смеховая культура народа, сконцентрированная в жанрах устно-поэтического творчества, прежде всего, кулямасах (анекдотах), такмаках-небылицах, афористических жанрах и сказках<sup>2</sup>, как и наличие большого комедийного репертуара в национальной драматургии, не способствовала возникновению в республике комической оперы. Такая задача в годы формирования национальной оперы просто не ставилась.

Несмотря на отсутствие данной разновидности, комедийные элементы встречаются почти в каждой башкирской опере, где наблюдается своеобразная адаптация европейского жанра, преимущественно оперы-буффа – «сокровищницы юмора» (Л. Кириллина). Её достижениями пользовались композиторы всех последующих музыкальных эпох, включая советскую. «Комедийное начало довольно часто присутствует в операх некомедийных жанров – эпических, сказочных, лирических, драматических. Оно связано и с конкретными персонажами, и с подчеркнуто юмористическими ситуациями, и с отдельными репликами героев», – пишет о взаимопроникновении оперных жанров О. Комарницкая [5, с. 14].

В башкирской опере индивидуальное применение традиционных способов создания комического происходит в эстетическом аспекте. Прежде всего, корректируется актантная модель. Так, набор характерных персонажей, непосредственно связанных с воплощением комического, предстаёт следующим образом: сваха, смотрительница гарема, визирь, писарь, сторож, – одним словом, слуги, что говорит об освоении традиций жанра европейской комической оперы. Особая, наиболее колоритная группа таких персонажей в опере всех мусульманских республик бывшего СССР – это муллы, призванные стать символом всех пороков земной жизни. Помимо персонажей, отметим и комические приёмы, представленные в практике башкирской оперы, – это несоответствие внешней формы (музыки – словесному тексту) и внутреннего образа (характера), деформация и дискредитация жанров, отрицание жанра жанром, пародирование.

Уже в первой башкирской опере «Хакмар» М. Валеева с помощью скороговорки высмеиваются такие черты Ульмасбики, мачехи главной героини, как сварливость и злобность. Её речь всякий раз контрастирует партиям остальных персонажей: скандирующие фразы типа «Сколько можно петь! Лучше бы подумала о делах! Воды даже нет, чтоб поставить самовар, что за бесстыдство! При взрослой дочери мне таскать воду, да? Мне таскать?», «Говоришь, принесла? Это не твоё дело! Хватит пререкаться, иди сейчас же!» – пропеваются быстро, поучительным тоном. Достойной преемницей Ульмасбики в башкирской опере стала властная Яубика, раздражённо отчитывающая свою сноху Шауру в опере З. Исмагилова того же названия: «Кумыс не приготовлен, лапша

не нарезана, дрова не наколоты, кобыла не доена, 100 разных дел, а она всё ласы точит!». Однако в отличие от Ульмасбики, Яубика не получает откровенно комической характеристики, ведь она – главный двигатель трагических событий в опере. Приведённый текст решён композитором в полупесенной-полурецитативной манере, в подвижном, но не стремительном темпе.

Большое место такие формы комического, как беззлобный юмор и особенно гротеск, занимают в опере «Акбузат» Х. Заимова и А. Спадавекиа, используемые для высмеивания пороков сказочно-фантастического мира, каковыми являются представители озера Шульген. Развёрнутую характеристику всего Подводного царства содержит написанное путём калькирования симфоническое вступление к III акту оперы, названное авторами «Шествие свиты и царя Шульгена». Традиция идёт от русских опер, где галерея правителей предстаёт в комедийном освещении «благодаря деформации жанра марша, который используется в момент первого выхода государя в сопровождении его свиты. Деформация создаётся путём введения в выходной марш черт, которые снижают торжественность момента» [2, с. 121]. Подобно Маршу Черномора или Шествию царя Додона, Шествие Шульгена и его разнородной свиты в облике дивов, драконов и змей представляет собой лапидарный, разухабистый марш с быстрой сменой нескольких причудливых музыкальных тем. Тон здесь задаёт динамично развивающийся лейтмотив дракона Кахкахи – любопытный образец соединения национальных и европейских черт, создающих в результате синтеза негативный гротесковый образ (пример № 1).

Пример № 1 Х. Заимов, А. Спадавекиа.  
Опера «Акбузат», тема Кахкахи  
из «Шествия свиты и царя Шульгена»



Если ритмическая структура напева заимствована из башкирской народной музыки (например, плясовой песни «Зарифа»), то интонационный строй её почерпнут из лексики европейской музыки «зла» (хроматизированная мелодика, печатающий шаг, акценты в басу на тритоновых ходах). В музыкальный материал Шествия вовлекаются и отдельные фразы народных напевов «Семь девушек» и «Танцевальной мелодии», приобретающих угловатый мелодический контур. Переосмысление их в необычный гротесково-фантастический контекст способствует разоблачению врагов, что происходит, как и в русских операх, «благодаря нехарактерным для обычного марша средствам выразительности в артикуляции» [2, с. 121]. Это утрированное интонирование мотивов и звуков, способы ладообразования (увеличенный лад и особенно интервал тритон, интонационно объединивший различные темы), тембровое решение («неживое» игрушечное звучание).

Фантастические образы Подводного мира в «Акбузате» разоблачаются не только через инструментальные темы гротескового характера, но и жанр кыска-кюй, приобретающий в их устах заурядный, мелодически убогий вид. Если при этом в партии царя Шульгена «короткая» песенность народного происхождения создаёт юмор и веселье самим фактом цитирования шуточного напева (беззаботный хор «В этом мире под водой нет никого сильнее меня», в основе

которого лежит опосредованная шуточная народная песня «Густая черёмуха»), то в вокальных номерах Кахкахи этот же стиль кыска-кюй представлен в гораздо более механистическом виде. Его песни «Последних красавиц Урала подарил тебе Масем-хан» и «Как я рад, спасибо» – образцы именно такой «неживой» однообразной мелодики, состоящей из жёстких, неподатливых мотивных звеньев, приобретших вид примитивного вальса. В обрисовке Кахкахи гротесковая негативная характеристика обусловлена жанровой модуляцией из марша в плясовую песню. Происходит дискредитация жанра жанром.

И в зрелый период развития башкирской оперы противопоставление комического и серьёзного обладает универсальностью, подтверждением чего является сцена в опере «Шаура», когда непутёвые Якуп и Садык стерегут пойманных и запертых в клеть главных героев Шауру и Акмурзу. Эта комическая сцена, когда никчемные стражники, прототипами которых послужили гудошники Скула и Ярошка из оперы А. Бородина «Князь Игорь», выпив брагу, быстро хмелеют и пускаются в разудалый пляс, состоит из Песни Садыка и Песни Якупа, соответственно основанных на народных танцевальных напевах «Старый Байк» и «Перовский»<sup>3</sup>. Сужение диапазона напева с терцдецимы до децимы, однообразное, порой механическое секвенцирование в припеве, непритязательный текст либреттиста Б. Бикбая во славу «лучшей в мире браги» (в напеве «Старый Байк»); лишение выразительных опевающих интонаций, облегчённый танцевальный аккомпанемент и постоянное дублирование вокальной партии в оркестре свидетельствуют о намеренном упрощении композитором народных тем, низведении их до уровня такмачных, приводящих к коме-

дийному снижению, деформации жанра [4, с. 211–220]. Оркестр при этом точно изображает опьянение героев, их неустойчивую поступь и усталость. В опере Исмагилова комизм ситуации заключается в противоречии между кажущейся важностью стражников (охрана «изменников») и их сущностью – полной безучастностью к судьбам героев. Эффект комического в данной ситуации разрушает изначальную ситуацию безысходности и внутренне обогащает эстетическое лицо трагического действия, разряжая сгущённую в целом атмосферу данной картины.

В башкирской опере несоответствие избранных музыкальных приёмов воплощаемому образу становится универсальным средством, используемым в самых разнообразных ситуациях, и прежде всего, для высмеивания отрицательных персонажей. Лейтмотивы продажного писаря Бухайра в опере «Салават Юлаев» и лицемерного Сахи-хальфы в «Шауре» З. Исмагилова идентичны – «прыгающий» Бухайра и затаённый Сахи воплощают корысть обоих. Бухайр мечтает, выслужившись перед Оренбургским губернатором Рейнсдорфом, получить должность старшины; Сахи – женившись на Яубике, завладеть её несметными богатствами. Хотя Сахи с самым серьёзным видом и признаётся ей в любви (Рондо Сахи), притворство его развенчивается музыкой: однообразная, топчущаяся на месте тема рефрена с прыгающим начальным мотивом, «скачущий» аккомпанемент с неуместными форшлагами, быстрый темп, при котором хальфа, имея низкий голос (баритон), скороговоркой пытается вразумительно петь, а на самом деле лишь натужно бормочет, – всё это адресует к опыту Глинки, к Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила». К тому же, Сахи всё время путает башкирские и турецкие слова, что в ситуации любовного

признания выглядит, по меньшей мере, несуразно [4, с. 145]. Благодаря этому возникает ситуационное снижение текста.

В творчестве С. Низаметдинова, определявшем развитие башкирской оперы на рубеже XX–XXI веков, комедийное снижение текста и ситуации используется довольно часто, однако, у него иной объект разоблачения – это «несовершенные» люди XX века, изъясняющиеся по этой причине прозаически. Хотя музыкальные приёмы композитора остаются прежними (мелодическая выхолощенность, легкомысленный танцевальный аккомпанемент), звучат они в инонациональной (условно русской) интонационной стилистике с активным использованием жаргонной и сленговой лексики. Таков грубый, необразованный современный делец Магадеев из оперы «Наки», партия которого за исключением микроаризмо «Все мы не вечны» из 4-й картины, состоит из примитивных, бессвязных слов, не складывающихся в законченную форму: «Ну, это... В общем... типа... Сделаем людям красиво!»; такова тривиальная песенка его подчинённого Кияма «Ну, познакомил» из 6-й картины оперы, в которую включены интонации обыденной бытовой речи; во-многом – партия лилипута Флима из оперы «Как я люблю тебя!?» и т.д. Эти персонажи имеют максимально упрощённую, общую «полечную» лейтфактуру, выполняющую только роль аккомпанемента и основанную на простейших ритмоформулах и гармониях. Очевидна как формальная общность с моторно-скерцозной сферой творчества Исмагилова, использовавшего данный вид фактуры исключительно для воплощения позитивных образов народно-жанрового плана, так и различие, касающееся способов её применения. Низаметдинов подобную инструментальную партию доводит до минимализма, «оголяя» осто-

гармонической вертикали. Предпосылки к этому содержатся в операх Х. Ахметова (партия Абдрахмана в «Современниках») и Р. Муртазина (Куплеты Кутлубая в опере «Буря»).

Развивает Низаметдинов и традиции гротеска, когда-то испробованные для характеристики фантастических сил в опере «Акбузат», но воплощая образ придурковатого Диваны в опере «В ночь лунного затмения», несмотря на национальный сюжет, он прибегает исключительно к европейской музыкальной стилистике, к приёмам М. Мусоргского и А. Берга. Многогранность характера, заданная Мустаем Каримом в трагедии, в опере Низаметдинова ослаблена. Не поднимаясь до обличения и возвышения, образ развивается как театрально-гротесковский. Главным средством в воплощении мелодической основы становится декламационность, с помощью которой композитор гибко передаёт каждую интонацию Диваны, рисует сложный, глубокий образ человека, являющегося носителем правды. Таков его лейтмотив, содержащий резкие перепады и скачки, воплощающий эмоциональную неустойчивость персонажа (пример № 2).

#### Пример № 2

С. Низаметдинов. Опера  
«В ночь лунного затмения»,  
тема Диваны



Продолжением этой линии в последующих операх композитора являются господствующие скерцозно-гротесковые фрагменты в партии старой ведьмы-гадалки Самрегош – главного порождения зла в опере «Наки». Основной жанр её музыки – зловещее скерцо, традиции использования которого восходят

к сатирическим операм М. Мусоргского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина. Её партия пронизана ходами на широкие скачки (сексту, септиму, нону), сами реплики носят угловатый, «припрыгивающий» характер и дополнены раскатами саркастического смеха. В отличие от других героев с такой же музыкальной образностью, реплики Самрегош, благодаря остроте содержания («Глупцы! В чужом краю нас ждёт гибель!»), повторности коротких музыкальных построений, носят заклинательный, суггестивный характер (пример № 3).

Пример № 3 С. Низаметдинов. Опера «Наки». Партия Самрегош



Неожиданные остановки восходящих интонаций, сопровождаемые колючими ритмами кратких оркестровых фраз, хроматизмы, словно разрывающие вокальную линию, постоянные штрихи *marcato*, *sforzando*, *staccato*, – в операх Низаметдинова эти общие приёмы гротескного изображения получают более последовательное, концентрированное воплощение.

В этом плане достойна внимания и 6-я картина оперы «Memento», «Аукцион» – сцена гипер-торгов в современном мире, представленная под оглушительное звучание записанной на фонограмму рок-музыки. Её главными свойствами являются оголённый метрический пульс, динамически усиленный и пространственно расширенный звук, мелодика оstinatного типа на неудобных для баритоновой тесситуры максимально высоких нотах, что ассоциируется с истошным криком. В результате можно говорить о сатирическом воплощении данной картины, задуманной авторами как разоблачение вседозволенности, мо-

ральных устоев современного общества. На новом историческом этапе негативные образы в башкирской опере реализуются как традиционными, так и обновлёнными способами.

Комический эффект в операх создают повторения одних и тех же слов, словосочетаний (грамматический уровень в наращивании сюжетных ходов), многочисленные вздохи или «плевок от сглазу», утрирование тех или иных черт характера, к чему очень склонны комические персонажи. В арии зрительницы гарема Ханифы из оперы «Мэргэн» А. Эйхенвальда, например, преувеличенно томная женщина несколько раз повторяет: «Иди ко мне, мой джигит! Жду тебя, мой джигит!». В сцене Подводного царства (опера «Акбузат») все вокальные реплики царя Шульгена и визиря Кахкахи безропотно повторяются обитателями озера Шульген и т. д.

В башкирских операх сложились и устойчивые традиции смеха. За исключением искреннего и весёлого смеха русских казаков в опере «Салават Юлаев», в башкирских операх смех имитируется исключительно для дискредитации образов контрдействия. Первоначально – это дьявольский хохот дракона Кахкахи, само имя которого переводится с арабского как «хохотун», «язвительный смех». Кахкаха смеётся над угоняемыми в рабство девушками, над поверженным Хаубаном и тем самым дискредитирует себя, его смех над слабыми и беззащитными вызывает отвращение. Самодовольный смех подкулачника Фахри в опере «Айхылу» Н. Пейко и пустой – пьяных Садыка и Якупа в опере «Шаура» выявляет их внутреннюю ограниченность, как и издевательских смех Яубики, вымещающей свою злобу на невестке Шауре из этой же оперы. Таков и смех Гатиата, сжигающего книги Акмуллы и смеющегося над его

безутешным горем. Откровенный, выражающий неприязнь – Бурангула в той же опере «Акмулла» З. Исмагилова, как и надменный смех жестокого Кахир-бея в «Послах Урала» свидетельствуют о мстительности героев; бессмысленный у Зайнуллы – о его душевной опустошённости («Волны Агидели» З. Исмагилова). Двусмысленный хохот Диваны из оперы «В ночь лунного затмения», глупый лишь внешне, а также саркастический Магади, как и злой смех Самрегош в опере «Наки» Низаметдинова развивают традиции сатирической «Песни о блохе» Мусоргского. Поочерёдный смех трёх аксакалов над любовью («Все беды от любви и все грехи») из оперы «В ночь лунного затмения» – это тоже способ образной дискредитации, разоблачающий низменность персонажей. Во всех случаях смех изображается лишь в вокальных партиях (часто – в ненотированном виде) и служит дополнительной краской, уси-

ливающей звукоизобразительную сферу. В отличие от жанров сатиры и фарса, где высмеивается сама жизненная ситуация (например, картина «Аукцион» в опере «Memento»), в остальных комедийных сценах смех демонстрирует эмоционально-психологическое состояние.

Таким образом, представленная в башкирских национальных операх галерея характерно-комических образов, контрастирующая основным типажам и музыкальным приёмам, создаёт комедийные традиции в оперном жанре. Из форм комического в них воплощены юмор, пародия, сатира и гротеск, из комических приёмов – скороговорка, несоответствие внешней формы (музыки словесному тексту) и внутреннего образа, деформация и дискредитация жанров, отрицание жанра жанром и пародирование. Всё это в значительной степени компенсирует отсутствие самой комической оперы как жанра в национальном репертуаре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Л. Г. Данько также констатирует малочисленность комических опер в национальных республиках бывшего СССР и называет всего 17 образцов [3, с. 71–73]. В башкирской профессиональной музыке в принципе мало комической музыки. В области вокального искусства это шуточные песни «Возвращаюсь со свадьбы» Х. Ахметова, «Водка» З. Исмагилова, декламационная «Эпитафия» С. Низаметдинова на слова русскоязычного поэта Ш. Анака, продолжающие традиции русской музыки («Мельника» А. Даргомыжского). В опере примерами могут служить образы бая Ниязгула и его сына Кутлубая в опере «Буря» Р. Муртазина, Якупа и Садыка в опере «Шаура» З. Исмагилова. Все эти сцены, выражающие стремление к грубому комизму положений, обычны для итальянской оперы-буффа и перешли в башкирскую музыку через русскую. Во всех случаях

трактовка событий даётся через добродушный юмор, присущий сочинениям русских композиторов-классиков.

<sup>2</sup> А. М. Сулейманов, подробно анализирующий башкирский сказочный репертуар социально-бытового плана, пишет: «Функциональной классификации образы сказочных дураков, глупцов не поддаются» [6, с. 89]. Интонационно-стилевые модели для их обрисовки в сатирико-гротесковом плане в башкирской народной музыке также не сложились, поэтому их образы и трактуются авторами национальных опер и балетов в европейских классических традициях.

<sup>3</sup> Обе танцевальные темы, благодаря постановкам Ф. А. Гаскарова, стали символами башкирской профессиональной хореографии, эталонами сольного мужского народно-сценического танца. В опере же Исмагилова требовалось создать юмористический эффект.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Валеев Д. Ж. Нравственная культура башкирского народа: прошлое и настоящее. Уфа: Китап, 2010. 216 с.
2. Гончаренко С. С. О поэтике оперы: учебное пособие. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. 260 с.
3. Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке: очерки. 2-изд. Л.: Советский композитор, 1986. 176 с.
4. Исмагилов З. Г. Сочинения. «Шаура»: опера: в 2 действиях, 7 картинах. Клавир. Уфа: Китап, 2008. Т. 4. 241 с.
5. Комарницкая О. В. О жанровой классификации оперы // Музыковедение. 2008. № 5. С. 10–16.
6. Сулейманов А. М. Башкирские народные бытовые сказки. М.: Наука, 1994. 224 с.

Об авторе:

**Галина Гульназ Салаватовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры этномузыкологии, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, [gulnazgalinas3@yandex.ru](mailto:gulnazgalinas3@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Valeev D. Zh. *Nravstvennaya kul'tura bashkirskogo naroda: proshloe i nastoyashchee* [The Moral Culture of the Bashkir People: Past and Present]. Ufa: Kitap, 2010. 216 p.
2. Goncharenko S. S. *O poetike opery: uchebnoe posobie* [About the Poetics of Opera: Textbook]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, 2010. 260 p.
3. Dan'ko L. G. *Komicheskaya opera v XX veke: ocherki* [The Comic Opera in the 20th Century: Essays]. 2nd edition. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 176 p.
4. Ismagilov Z. G. *Sochineniya. «Shaura»: opera: v 2 deystviyakh, 7 kartinakh. Klavir* [Compositions. Shaura: Opera: In 2 Acts, 7 Scenes. Piano-Vocal Score]. Ufa: Kitap, 2008. Vol. 4. 241 p.
5. Komarnitskaya O. V. O zhanrovoy klassifikatsii opery [On the Genre-Related Classification of Opera]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2008. No. 5, pp. 10–16.
6. Suleymanov A. M. *Bashkirskie narodnye bytovye skazki* [Bashkir Vernacular Folk Tales]. Moscow: Nauka, 1994. 224 p.

About the author:

**Gulnaz S. Galina**, Ph.D. (Philology), Associate Professor at the Ethnomusicology Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, [gulnazgalinas3@yandex.ru](mailto:gulnazgalinas3@yandex.ru)

