

Ш. О. МИРЗОЕВА

*Таджикская национальная консерватория
им. Т. Сатторова*

УДК 781.6.082.101.2

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ТАДЖИКСКОЙ ОПЕРЫ

Таджикская музыкальная культура прошла многовековой путь развития, одним из поворотных пунктов которого в XX веке стало рождение нового профессионального музыкального искусства на основе творческого освоения европейской профессиональной музыкальной традиции. Это был сложный и противоречивый процесс поисков, продолжающийся и по сей день. Новаторские по своей сути произведения возникали в результате творческого решения задач синтеза закономерностей европейской музыки с закономерностями таджикской традиционной монодической культуры. Основными слагаемыми «эволюции таджикской композиторской музыки оставались музыкальное наследие и профессиональное творчество композиторов. На каждом новом этапе форма их взаимодействия менялась, как менялись роль и функции наследия в развитии современной таджикской музыки» [8, с. 127].

Освоение многообразных жанров вокальной и инструментальной музыки, их видов и форм в контексте национальных художественных традиций явилось приоритетным направлением деятельности таджикских композиторов. Представляется очевидным, что «уровень становления и развития собственно процесса становления жанровой системы является собой важнейший показатель функционирования любой (не только неевропейской) композиторской школы» [7, с. 160]¹.

Оперная музыка – один из самых сложных жанров нового профессионального музыкального искусства. Его утверждение и развитие в Таджикистане не было случайным. Как писал академик Б. Асафьев, «выход в окружающую социальную среду для композиторов легче всего даётся через оперу, которая необычайным богатством действия, сюжета и форм развёртывает воображение и в то же время направляет его на конкретные данности, не говоря уже о возникающей лёгкости общения с людьми в силу эмоционального воздействия на них человеческого голоса в театрально-драматическом окружении» [1, с. 20].

Сложный и плодотворный путь развития прошла таджикская оперная музыка: от первых произведений, созданных представителем русской композиторской школы С. Баласаняном («Восстание Восе», 1939; «Кузнец Кова» в соавторстве с Ш. Бобокалоновым, 1941), через первые оперы, созданные композиторами-тад-

жиками («Пулат и Гульру» Ш. Сайфиддинова, 1956; «Комде и Мадан» З. Шахиди, 1960), – к последним по времени создания произведениям («Рустам и Сухроб» Т. Сатторова, 1999; «Шах Исмоил» Т. Шахиди, 1999).

Оперное творчество таджикских композиторов включает в себя произведения разной тематики и направленности. Тематика порой определялась в зависимости от реальных социальных событий, времени создания музыкальных произведений. Сказочно-лирическую тему воплощает опера «Комде и Мадан» З. Шахиди, созданная на основе одноимённой поэмы классика таджикской литературы Абдукодира Бедля. В русле этой темы спустя 20 лет была создана опера Д. Дустьмухамедова «Золотой кишлак» (1981) по одноимённой поэме народного поэта Таджикистана М. Миршакара.

Осмысление важных исторических событий из жизни таджикского народа, его героев, является актуальным в оперном творчестве таджикских композиторов. В данной исторической теме выделились два направления – лирические и героико-эпические события, происшедшие в давние времена. Лирическая тематика, например, нашла своё яркое отражение в опере Ш. Сайфиддинова «Рудаки» (1975), посвящённой жизни и творчеству основоположника таджикско-персидской классической поэзии Абуабдулло Рудаки (IX в.).

Героическое и героико-эпическое осмысление исторических событий становится важным художественным направлением оперного творчества таджикских композиторов. Вопросы отстаивания независимости и свободы таджикского народа нашли своё яркое воплощение в самых первых операх С. Баласаняна – «Восстание Восе», «Кузнец Кова», в последующих операх таджикских композиторов, а также в последних по времени создания операх Т. Шахиди «Амир Исмоил» и Т. Сатторова «Рустам и Сухроб».

Становление и развитие национального оперного искусства Таджикистана, оперного творчества таджикских композиторов осуществлялось в несколько этапов. Возможности каждого «были обусловлены не только уровнем композиторского профессионализма, но и особенностями слушательского восприятия, подготовленностью аудитории» [7, с. 160].

Первый этап (1939–1956) – период формирования оперного жанра, определяемый М. Н. Дрожжиной как «освоение уровня интонационной формы на базе прин-

ципов музыкального этнографизма» [там же, с. 165], когда первыми авторами оперных произведений стали представители русской композиторской школы. В этот период утвердилась драматургическая схема песенной цитатной оперы на фольклорном материале. Перед приезжими в Таджикистан композиторами стояла задача подбора и частичного приспособления фольклора к той или иной сценической ситуации [9, с. 75-77]. Проблема была связана с заполнением европейской драматургической схемы национальным характерным материалом. Такое заполнение на первых порах привело к появлению у первых оперных произведений таких качеств, как статика, замедленность развёртывания музыкального действия, отсутствие отчётливо выраженного интонационного конфликта, эмоциональная монотония и плакатность характеристик положительных героев. К слабым сторонам относятся гармоническая и фактурная однотипность изложения материала, пассивность оркестровой партии, ограничивающейся дублировкой голоса, нейтральность речитативов, лишённых национальной окраски.

В качестве материала либретто первых таджикских опер избираются преимущественно темы революционно-исторического прошлого («Восстание Восе», «Кузнец Кова», «Бахтиёр и Нисо» С. Баласаняна), а также легенды о любви и их переложения классиками восточной поэзии («Тахир и Зухра» А. Ленского). Аналогично формировался оперный жанр в Узбекистане, Казахстане, Туркмении и других республиках бывшего СССР.

Второй этап становления таджикской оперы (1957–1968) совпал с годами качественного перелома и расцвета во всём советском многонациональном музыкальном искусстве, который характеризуется интенсивным освоением европейских жанров и форм, общим усложнением музыкального языка [7, с. 86]. Это период «вживания»² европейской оперной модели, индивидуализации вокальных партий, преодоление эмоциональной монотонности, статичности действия, рост профессионального мастерства, включающего в себя элементы из других жанров композиторского творчества (симфоническая, камерно-вокальная, хоровая музыка). Оперное творчество данного периода отмечено большой широтой диапазона тем и сюжетов. Это события исторического прошлого и комедийные сюжеты. Композиторы вводят новые приёмы, появляются сцены, построенные по принципу сквозного развития (монолог, сцена), включаются речитативно-декламационные моменты. По мысли музыковеда Э. Р. Гейзер, – это период становления профессионализма в таджикской композиторской музыке [3, с. 153]³.

Важнейшей магистралью развития таджикской оперы в данный период продолжает оставаться революционно-героическая тематика, отражающая события, происходившие в предоктябрьскую пору, в период гражданской войны, в годы борьбы с басмачеством. Современная тема – несчастный гость на

таджикской оперной сцене. Композиторы, за редким исключением, не обращаются к сюжетам послевоенной жизни советских людей, к теме мирного строительства. Скорее всего, это связано с особенностью жанра оперы, предусматривающего наличие в сюжете конфликтного начала, которое является движущей пружиной драматургии произведения.

Данный этап характеризуется началом глубокой разработки вопросов взаимодействия национального и инонационального, европейских и азиатских музыкальных традиций.

Опера «Пулат и Гульру» – первая опера, написанная композитором-таджиком. Весной 1957 года, в дни Второй декады таджикской литературы и искусства в Москве, она с успехом прошла на сцене Большого театра Союза ССР. Пресса писала: «Большой успех оперы закономерен, Ш. Сайфидинов доказал, что традиционная таджикская мелодия приобретает новую красоту в многоголосном исполнении...» [5, с. 9].

Третий этап развития таджикской оперы (1970–1980) – время расцвета композиторского творчества таджикских композиторов, отмеченное высоким уровнем профессионализма, расширением жанрового диапазона, обогащением выразительных средств мировой оперной практики XX в., тенденцией к синтезу искусств. Это – этап «преодоления и внутреннего преобразования европейских нормативов через углублённое изучение закономерностей традиционного искусства» [7, с. 87]. Ведущими чертами оперной драматургии становятся тяготение к сквозному развитию действия, симфонизации музыкальной ткани, насыщение вокального мелоса речитативно-декламационными оборотами. Примечательно, что в этот период почти искореняется «соавторство», уходит в прошлое метод «пассивного» цитирования, открывая дорогу новым взаимоотношениям композитора с фольклором, становлению индивидуальных авторских стилей.

Содержание и построение оперы изменяется под влиянием социально-общественных условий. В своей принципиальной основе линия развития действия в операх едина: персонажи, вступая в определённые отношения, пройдя период борьбы, столкновения интересов и, в конце концов, придя неизбежно в финале к победе (или к поражению, либо – к утверждению гармонии жизни), своими поступками развивают действие от начала до конца.

Созданию художественных ярких сценических произведений помогает изучение законов драматургии, творческое освоение классических традиций. Не теряют значимости слова Ф. Мендельсона: «Лишь зная правила, можно позволить себе сделать исключение из правил или создать новые правила. Нужно овладеть техникой, чтобы уметь свободно обращаться с материалами и в момент творческого экстаза не споткнуться о технические препятствия. Формой должно овладеть настолько, чтобы уметь ею пользоваться даже во сне» [цит. по: 2, с. 38].

Обогащению стандартных форм в сценическом искусстве способствует творческое освоение закономерностей и традиций, но не догматический подход к ним, не формальные шаблоны и штампы. Авторы опер, каждый раз по-своему освещающая жизненный материал, используют возможности оперной формы. Так, например, в опере Я. Сабзанова «Возвращение» момент кульминации совпадает с развязкой, в опере Ш. Сайфиддинова «Айни» – завязка предшествует экспозиции (в прологе 75-летний Айни в работе над «Воспоминаниями» возвращается к давним событиям своей молодости); в операх «Кузнец Кова», «Бахтиёр и Ниссо» С. Баласаняна, «Проклятый народом» Д. Дустмухаммедова элементы экспозиции кратки, сменяются с необычайной быстротой, их переходы едва ощутимы, тогда как в «Шераке» С. Хамраева, «Рудаки» и «Айни» Ш. Сайфиддинова экспозиции растянуты на две картины (причём, в «Айни» экспозиция отрицательных образов дана раньше, в первой картине, а положительных – во второй картине). Аналогичный процесс проходил и в других восточных республиках СССР⁴.

Четвёртый этап развития таджикской оперы (1990–2000) приходится на сложный период жизни постсоветского общества в целом, и Таджикистана, в частности. Именно в это время происходят острые социальные изменения, приведшие к распаду СССР и возникновению гражданской войны в Таджикистане. В музыкальной культуре республики в этот период происходят сложные процессы. С одной стороны, всё более увеличивается «пропасть» между так называемой «серьёзной», академической музыкой и массовым слушателем [4, с. 31]. С другой, – увеличивается количество музыкальных учебных заведений, готовящих профессиональных музыкантов, способных к восприятию подобной музыки, но постепенно снижается исполнительская и общая культура музыкантов, что рождает апатию, безразличие⁵.

И всё же это было время поисков собственного пути развития. Композиторы пытались жить и творить, мобилизуя все свои силы. Характерной чертой таджикского оперного жанра последних лет стали разнообразие, подвижность форм, динамизация музыкально-сценического действия, введение приёмов контрастной смены планов. Условно обозначив данное направление в эволюции таджикской оперы как «экспериментальное», отметим, что оно было обусловлено необходимостью художественно-полноценного воплощения существа больших жизненных явлений, отражения сложной проблематики.

Конфликтно-эмоциональное содержание таджикской оперы стало определяться не только общественными, но и личностными, «внутренними» противоречиями. Проблема внутреннего мира, стоявшая в таджикской опере в период её становления на втором плане, в более поздних произведениях – таких, как «Рустам и Сухроб» Т. Сатторовы и «Амир Исмоил»

Т. Шахиди⁶, становится привлекательной и особенно важной для драматургии оперы. В связи с возросшим интересом к личности заметен поворот к психологической драме, к введению элементов переживания, воплощения внутреннего эмоционального мира героя. В центре внимания таджикских композиторов в последнее десятилетие оказались легендарные исторические образы выдающихся деятелей истории Таджикистана. Причём, личная драма героев опер связана с общественным конфликтом, с судьбами народа. Переплетение личного и общественного стала характерной чертой драматургии таджикской оперы.

Новая проблематика требует новых форм воплощения: музыкальных, сценических, расширяя эстетический диапазон таджикской оперы. Она ставит композиторов перед необходимостью решать задачи, связанные с идейно-драматической, жанровой и стилистической направленностью произведения.

Завершая рассмотрение основных направлений и этапов становления таджикской оперы, приведём мысль чешского композитора Б. Сметаны о значении оперного искусства для национальной традиции: «Мы видим в опере вершину наших национальных художественных устремлений и должны сделать всё для того, чтобы она была высокой и подлинно народной» [цит. по: 11, с.105]. Поставленная Сметаной перед чешским национальным оперным искусством много десятилетий назад задача остаётся вполне актуальной для любой национальной оперы, в том числе, для таджикских композиторов на современном этапе.

«Экспериментальное» направление в таджикской опере ещё молодо, тем не менее, в нём намечилось несколько линий развития. Одна характеризуется впитыванием ресурсов из смежных видов искусства, причём особенно мощное воздействие оказывают каналы массовой коммуникации: кино, телевидение, радио и др., принесшие в оперную драматургию приёмы «кадровости», технику монтажа, наплывов и т. д. В других случаях проявляется тяготение к ораториальности, а расширение драматических функций балета можно обнаружить в большинстве современных оперных спектаклей.

Не разрушая, а претворяя воспринятую структуру и формы высокоразвитого жанра, таджикская опера находила и продолжает находить таящиеся в самой природе этого жанра стимулы и перспективы для своего совершенствования и обновления. «Можно сколько угодно пользоваться на оперной сцене «услугами» кино, театра, телевидения. Можно и нужно создавать новые жанры спектакля... Но двигать вперёд оперное искусство все подобные эксперименты смогут только в том случае, если в основе их будет обновление вокального мелоса, выявление новых выразительных возможностей человеческого голоса», – писал Дм. Шостакович [10, с. 13].

Тенденция к логической ясности, законченности и стройности формы, овладение профессиональными

навыками и творческое применение их в свете задач национального искусства позволили таджикской опере прочно утвердить своё право на существование. Зародившись на плодотворной почве национального народного творчества, питаясь его живительными силами, она следовала в своём формировании по непроторенному пути. Этот путь нелёгок, требует решения проблем, неизменно возникающих перед молодой

национальной оперой, от чего и зависит её настоячивое продвижение вперёд. В заметном подъёме музыкальной культуры Таджикистана на современном этапе исключительное значение приобретает рост профессионально-подготовленных композиторских и исполнительских кадров. В их горячем энтузиазме, свежих и неутомимых силах, творческих исканиях и таланте – залог её будущего развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разработанная в обозначенном труде М. Н. Дрожжиной эволюционная схема полностью подтверждается процессом развития оперного жанра в Таджикистане.

² Термин Н. Янов-Яновской (Узбекская музыка. – Ташкент, 1979. – С. 4).

³ Подъём профессионализма в композиторском творчестве происходит также и в других республиках Средней Азии.

⁴ Так, например, в казахской музыкальной культуре произведения семидесятых годов, по мнению У. Р. Джумаковой, обнаруживают глубокое постижение и воплощение на оперной сцене национальных художественных образов. Это во многом было связано с особенностями, содержащимися в казахском народном искусстве, которые с самого начала послужили предпосылкой возникновения оперы в республике. Имеются в виду жанры народного творчества, которые включали в себя музыку и элементы театрализации. Это, прежде всего, эпос, вобравший поэтическое, вокальное и инструментальное начала; айтыс – состязания певцов-импровизаторов, обладающие традиционными элементами народной культуры, разнообразные обряды, а также богатое песенное и инструментальное наследие казахского народа [6].

⁵ Характерно, что спад интереса наблюдается и к традиционной классической музыке – Шашмакому. Э. Гейзер отмечает:

«В столице Таджикистана концерты макомной музыки собирают столь же малочисленную аудиторию, как и спектакли театра оперы и балета, концерты из симфонических и камерных произведений. Для объяснения этого явления можно выделить три наиболее существенных причины. Первая – маком по своему происхождению является продуктом городской культуры. В Душанбе после гражданской войны начинает преобладать сельское население, которое не подготовлено к восприятию сугубо городской макомной культуры. Вторая причина: на отношении к собственно музыкальному наследию повлияло изменение демографической структуры населения – естественный уход из жизни приверженцев традиционных жанров. И наконец, последнее: катастрофически падающий общий уровень культуры, в том числе и в среде интеллигенции, когда не воспринимается любая музыка, требующая хоть какого-то умственного или душевного напряжения» [4, с. 33–34].

⁶ Оперы «Рустам и Сухроб» и «Амир Исмоил» имеют много общего, в них осуществлено художественное осмысление, изображение важнейших страниц истории таджикского народа, его богатого духовного опыта в решении сложных проблем жизни человека и общества. Эти оперы были написаны к празднованию 1100-летия образования государства Саманидов в 1999 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Композиторы, поспешите! // Избр. соч. В 5 т. Т. 1. – М., 1957.

2. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников [пер. с нем.]. – М., 1966.

3. Гейзер Э. Инструментальная музыка композиторов Таджикистана // Традиции и современность. – Душанбе, 1987.

4. Гейзер Э. Таджикистан // История музыки народов СССР. Т. 7. – М., 1997.

5. Данскер О. Музыкальная культуры Советского Таджикистана // Музыкальная жизнь Советского Таджикистана. – Душанбе, 1975. – Вып. 2.

6. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и

ценности: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2003.

7. Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск, 2004.

8. Кабилова Б. История композиторского творчества в Таджикистане. – Душанбе, 2008.

9. Нурджанов Н. Таджикский театр. Очерки истории. – М., 1968.

10. Шостакович Д. Три вопроса – ответ один // Советская музыка. – 1964. – № 12. – С. 13.

11. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М., 1953.

Мирзоева Шахноза Отаевна

преподаватель кафедры истории и теории музыки
Таджикской национальной консерватории
им. Т. Сагторова

