

III

А. КОРСАКОВА

УЗБЕКСКИЙ
ОПЕРНЫЙ
ТЕАТР

107
K-21



Узбекский академический
театр оперы и балета
имени Навои



Государственное издательство
художественной литературы
Ташкент 1961



Ш
к-21

А.КОРСАКОВА

УЗБЕКСКИЙ
ОПЕРНЫЙ
ТЕАТР

Таш. Гос. музучилище
им. Хамзы
Инв. №

ОЧЕРК ИСТОРИИ


УЗБЕК РЕСПУБЛИКАСИДА ОЗБОК ОПЕРА ТЕАТРИ ТАРИХИ
Инв. № 4898
АХБОРОТ RESURS MARKAZI



◆

Редакторы:
доктор искусствоведения
профессор
Георг ГОЯН,
кандидат искусствоведения
М. РАХМАНОВ

◆



СОДЕРЖАНИЕ

От автора:

ГЛАВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ 7

Глава первая:

ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ 11
до 1917 года

1. Песня и музыка 12
2. Танец и театр 24

Глава вторая:

ЗАКЛАДКА ФУНДАМЕНТА 39
1918—1929 годы

1. Первый узбекский музыкально-драматический театр 40
2. «Халима» 46
3. Драмы и комедии с музыкой 55

Глава третья:

УЗБЕКСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР 73
1929—1939 годы

1. Музыкальные комедии и драмы из современной жизни . . 75
2. Герои Навои в музыкальной драме 88
3. «Ичкарида» — «Гульсара» 112
4. На подступах к оперному театру 132

Глава четвертая:

ОТКРЫТИЕ УЗБЕКСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА . 141
1939 год

1. Постановка первой узбекской оперы «Бурон» 142
2. Решение трудных задач 176

<i>Глава пятая:</i>	
В ДНИ ВОЙНЫ	189
1941—1945 годы	

1. Музыкальные драмы о героях фронта и тыла	190
2. Оперы о героях истории узбекского народа	195

<i>Глава шестая:</i>	
РАЗВИТИЕ УЗБЕКСКОЙ ОПЕРЫ	205
1946—1956 годы	

1. «Лейли и Меджнун»	206
2. «Тахир и Зухра»	244
3. «Великий канал»	266
4. «Гульсара» — опера	298
5. Переводный репертуар	318

<i>Глава седьмая:</i>	
НОВЫЙ КРУТОЙ ПОДЪЕМ	329
1957—1959 годы	

1. «Фархад и Ширин» — опера	334
2. Второе рождение оперы «Улугбек»	352
3. «Зайнаб и Омон»	362
4. «Проделки Майсары»	379
5. «Дилором»	407

<i>Заключение:</i>	
1. ПУТЬ УЗБЕКСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА	451
2. ПУТЬ УЗБЕКСКОГО БАЛЕТА	463

СПРАВОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ

1. Репертуар узбекской труппы	481
2. Библиография и источники	485
3. Указатель нотных примеров	488
4. Указатель собственных имен	489



ОТ АВТОРА

ГЛАВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ



ОПЕРА И БАЛЕТ в Узбекистане заботливо вы-
пестованы ~~властью~~ властью. В дореволюци-
онную эпоху угнетенные народы Средней Азии
не имели возможности создать эти высшие фор-
мы музыкального театра. Узбекский театр опе-
ры и балета родился 11 июня 1939 года, когда
была поставлена первая национальная опера.

Но не следует забывать, что памятный для истории
культуры Советского Узбекистана день торжественного
открытия оперного театра смог наступить лишь в итоге
настойчивой работы в предшествующее десятилетие Уз-
бекского государственного музыкального театра, сущест-
вовавшего с 1 октября 1929 года по 11 июня 1939 года.
Однако и с этих дат нельзя начинать изучение исто-
рии узбекского оперно-балетного искусства, если речь
идет не о кратком очерке. Для полного освещения вопроса
необходимо иметь в виду, из чего оно складывалось,
на каком оно фундаменте построено. Только тогда можно
правильно понять и процесс его формирова-
ния в национально-своеобразное искусство, такое близ-
кое европейской художественной культуре и в то же вре-
мя, обладающее неповторимо оригинальным обликом.

На протяжении тысячелетий узбекский народ творил
свою музыку, танец, поэзию. История его искусства
донесла до наших дней традиционное слияние в одно

неразрывное целое драматической игры актера — с его танцем, полным чувств, мысли и содержания; остроумного слова едкой сатиры, ритмичного стиха ярко-цветистой поэзии — с вокальным искусством; пения и пляски — с инструментальной музыкой. Такое слияние логоса и мелоса, создание образа всеми этими многокрасочными средствами художественной выразительности — это ли не основа основ музыкального театра?

История узбекского советского музыкального театра представляет собою историю поисков синтеза своего, создававшегося веками, самобытного искусства с опытом европейского искусства, представленного в первую очередь русским театром — одним из наиболее развитых и, несомненно, самым передовым в Европе. Там, где удавалось найти такой синтез — органично соединить эти слагаемые, — были успехи и крупные достижения. Когда же эти две части сочетались механически или же недооценивалась роль *любой из них*, молодой театр переживал горечь поражений и несбывшихся надежд.

Анализируя причины неудач, постигших театр, а также правильно определяя источники сил, которые принесли ему победы, деятели узбекской оперы и балета настойчиво стремились разрешить ряд сложных творческих вопросов, не раз возникавших перед ними. Они находили верный ответ на эти вопросы в смелом обращении к богатствам сокровищницы опыта братских народов ~~и~~, в бережном, но вместе с тем критическом отношении к классическому наследству своей национальной культуры.

Все это, вместе взятое, умело перерабатывалось в соответствии с требованиями современной жизни родного ~~социалистического~~ Узбекистана. Своими специфическими средствами театр посильно помогал Коммунистической партии в идейном и художественно-эстетическом воспитании масс. Идя по этому главному направлению своего пути развития, театр и впредь останется верным помощником партии в ее неустанной титанической борьбе за построение коммунистического общества, которое в числе благ несет человечеству дальнейший небывало пышный расцвет искусств.

Узбекский государственный академический театр имени Навои ставит спектакли на двух языках — узбекском и русском. Интересная и плодотворная деятель-

ность русского оперного коллектива, имеющего в своем составе немало талантливых артистов, несомненно, заслуживает специального изучения.

Автор данной монографии ограничил себя рамками изучения узбекских оперных спектаклей. О русском оперном коллективе говорится лишь в непосредственной связи с его участием в постановках узбекских опер; отмечается его большая, дружеская помощь, которую он оказывал и ныне оказывает узбекской оперной труппе, способствуя укреплению ее творческих сил, передавая ей свой опыт.

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собою очерк, освещающий историю только *узбекского оперного театра* (в общем «Заключении» дана краткая «справка» о балете).

Рассматривая творческий путь узбекского оперного театра, автор исходит из той предпосылки, что история каждого театра — это история его этапных спектаклей. Но, естественно, современность привлекает к себе наиболее пристальное внимание.

В книгу вошла большая глава, получившая наименование, характеризующее точно тот процесс, который происходил в действительности на протяжении последних лет: «Новый крутой подъем». Здесь подробно рассмотрена деятельность театра в период между двумя историческими вехами — XX и XXI съездами ~~и~~, определившими развитие во всех областях жизни страны, в том числе и в сфере искусства и литературы.

Обсуждение злободневных тем творческой жизни театра моментами влечет за собою острую полемику. Но это неизбежно, если мы хотим говорить о животрепещущих вопросах современного оперного искусства. Не случайно журнал «~~Музыка~~ музыка», открывая дискуссию об опере, недавно писал: «Пусть с полной откровенностью будут высказаны разные точки зрения, а иногда вспыхнет горячий, острый спор» (№ 7, 1960, стр. 3).

Автор хочет сделать попытку исследовать историю узбекского оперного театра, исходя из специфики данного вида театрального искусства. Его особенность заключается в *органическом единстве музыки, слова и действия*. Оперная партитура — еще не оперный спектакль. Уместно вспомнить крылатое гоголевское определение — пьеса без сцены, что душа без тела. Анализ му-

зыка подчинен стремлению автора оценить ее роль в каждом данном спектакле. А это связано с *музыкальной драматургией*, с определением меры ее совершенства и степени ее единства со сценическим действием; иными словами — связано с *театральностью музыки*, ибо «опера есть театр» (см. «*Советскую культуру*», 3 и 29/IX 1960).

Органическое слияние музыкально-вокального образа с его пластически-зримым воплощением на подмостках оперной сцены не снимает с исследователя обязанности в отдельности учитывать каждое слагаемое, из суммы которых возникает единое целое. Поэтому, кроме изучения творчества композиторов автор книги старается не упускать из виду труд либреттистов, работу оперных режиссеров, художников-декораторов и актеров-певцов.

В книге подчеркнуто, что это делается во имя борьбы за повышение идейности музыкальных спектаклей и увеличения их роли в коммунистическом воспитании масс.



ГЛАВА ПЕРВАЯ ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ до 1917 года.



ДРЕВНЯЯ самобытная культура народов, населявших Среднюю Азию, для своего времени была передовой и высокоразвитой. Об этом красноречиво говорят многочисленные памятники материальной культуры, которые обнаружены археологами, сохранившиеся письменные источники, а также богатый фольклор, несущий на себе следы давнего происхождения. Традиции узбекского народного и классического профессионального искусства своими корнями уходят в глубь веков.

Как известно, песни и музыка, танец и элементы театральности были неотъемлемой частью культовых обрядов древних земледельческих народов, в том числе народов, населявших Среднюю Азию. Трудовые процессы нашли свое отражение в играх-пантомимах, сопровождавшихся музыкой, в которых по ходу действия исполнялись соответствующие песни. До наших дней дошел бытовавший в Узбекистане праздник весеннего равноденствия «Навруз» (22 марта), своим происхождением восходящий к культуре растительной природы.

Народно-песенное творчество переходило из поколения в поколение. На протяжении многих веков оно подвергалось художественному отбору и шлифовке, выкристалли-

зовываясь в те музыкальные шедевры, которые по сию пору не перестают оказывать глубокое эмоциональное воздействие на слушателей.

Несмотря на неоднократные тяжелые, опустошительные войны и вторжения чужеземных полчищ, народное творчество не прекращалось и не теряло преемственности в своем развитии. Оно не растворялось в культуре пришлых племен потому, что чужеземным влияниям подвергалась преимущественно верхушечная, господствующая часть населения, не только вступавшая в те или иные деловые взаимоотношения с пришельцами, но и сливавшаяся в какой-то мере с захватившими власть чужеземцами-завоевателями.

Конечно, и фольклор, творцом которого являлись широкие трудовые массы, отражал соприкосновения народа с захватчиками. Но коль скоро они были по своей культуре более отсталыми, чем коренное население покоренной ими страны, то сами завоеватели оказывались «завоеванными», попадая под влияние местной культуры. Так было, например, в конце VII и начале VIII веков, когда арабский халифат распространил свою власть на Среднюю Азию. Огнем и мечом насаждая ислам и уничтожая сокровища замечательной доисламской культуры, арабы, однако, сами оказались «плененными» многими неистребимо живучими культурными традициями народов Средней Азии и сопредельных стран.

1. ПЕСНЯ И МУЗЫКА

СОВЕТСКОЕ искусствознание располагает теперь большим и убедительным материалом, доказывающим самобытное происхождение музыки народов Советского Востока. Крупнейшие музыкальные очаги современного Узбекистана—Фергана, Хорезм, Бухара, Самарканд—сложились в результате развития многовековых местных традиций.

Стойкость музыкальных традиций народов Средней Азии зафиксирована уже в далекие от нас времена средневековья в теоретических трактатах ученых той эпохи. Одним из таких первых трудов был написанный в X веке «Большой трактат о музыке» Мухаммеда Фараби. Это обширное исследование, входившее в ту пору в раз-

ряд математических наук, выдвинуло имя его творца как одного из основоположников теории музыки. Трактат оказал большое влияние на последующие изыскания в данной области. О его научной ценности можно судить хотя бы по исследованию Мухаммедом Фараби, например, особенностей и значения ритма. Этот вопрос и по сегодняшний день привлекает внимание всех, кто желает определить типичные особенности узбекской музыки.

Ритм — это ключ к пониманию ее необычайного своеобразия. Это структурный остов национальных инструментальных произведений. Больше того, по определению знатока искусств народов СССР композитора Р. М. Глиэра, значение ритма в узбекской музыке настолько велико, что «он столь же самодовлеющ, как и сама мелодия. И если, с одной стороны, пьесу можно построить на одной мелодии, то, с другой стороны, можно построить музыкальную пьесу исключительно на одном ритме. Подтверждением могут служить сочинения известного бубниста Уста Алима Камилова, выступавшего на лондонском фестивале (1935), записанные на граммофонные пластинки»¹.

В соответствии с таким значением ритма велика и роль ударных инструментов — бубна-дойры, глиняных литавр-нагора и кастаньет-кайрак (сделанных из камня и металла). В вокальной и танцевальной музыке используется преимущественно дойра. Звуки этих инструментов поразительно разнообразны, имеют различную силу и протяженность. Звучащие в тех или иных темпах, варьируясь в разных чередованиях, они создают сложный рисунок — целую ритмическую формулу, называемую «усуль».

До настоящего времени популярны в Узбекистане танцы, исполняющиеся только под дойру, в которых непрерывное изменение ритмов и темпов создает причудливый узор движений. Особенно впечатляющим бывает, когда усуль воспроизводится сразу несколькими музыкантами и тем более, если они исполняют одновременно несколько усулей, отличающихся друг от друга. Этот «ритмический контрапункт, сочетанием различных метров и ритмов, создает яркую, преисполненную жизни картину»².

¹ Р. Глиэр. «Литературная газета», 24 мая 1937 г.

² См. Сборник «Музыкальная культура советского Узбекистана». Очерки. Ташкент, 1955, стр. 43. Сведения, приводимые на следующей 14 стр. нашей книги, почерпнуты из этого же сборника, стр. 40—41.

Отсутствие полифонического начала в узбекской народной и классической музыке возмещается мелодической изощренностью ее, большим разнообразием и богатством оттенков музыкальной мысли.

В различных народных песнях узбеков диапазон колеблется от терции, кварты до дуодецимы и больше. Сравнительно широкие рамки свойственны жанру «Катта ашуля» («Большая песня»), в противоположность игровым мелодиям, которым присущ более узкий диапазон.

Мелодическая линия узбекских лирических песен отличается поступенностью и плавностью. Сравнительно редко встречаются скачки (главным образом восходящие квартовые и квинтовые, реже октавные). Окончания (кадансы) почти всегда устремлены вниз. Чрезвычайно характерно нисходящее поступенное возвратное движение, разумеется, более длительное, чем скачок.

Важная особенность мелодики узбекской лирической песни — наличие в ней кульминации, называемой «аудж». «Аудж», однако, не просто кульминация, а кульминационная фаза. Это целое музыкальное построение, допускающее даже и «пересадку» (контаминацию) из одной песни в другую.

Среди неисчерпаемых богатств узбекской музыкальной культуры следует выделить макамы — классические образцы профессионального искусства, — вокально-инструментальные произведения сюитного характера.

Рискуя утомить читателя, мы все же должны привести перечень хотя бы некоторых специальных терминов, связанных с музыкой маком. Это приходится делать потому, что иначе нельзя отчетливо представить себе в полном объеме, о чем идет речь, нельзя понять, какой сложный комплекс величественного художественного наследства, накопленного веками, мы имеем перед собою.

Ныне макамы известны в трех циклах: бухарском, хорезмском и фергано-ташкентском, между которыми есть некоторое различие, но есть и общее. Так, в первом из них — бухарском — шесть макомов, называющихся: «Бузрук», «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох», «Ирок». В хорезмском цикле семь макомов, из которых только один, седьмой — «Пянджгох», — имеет иное наименование, в отличие от перечисленных бухарских. Кстати, «Пянджгох» — неполный маком, в нем нет вокальной части. Что каса-

ется фергано-ташкентского цикла, то в нем всего четыре макома: «Дугох», встречающийся и в Бухаре и в Хорезме, и три других — «Баят», «Чоргох», «Шахноз-Гульер».

Каждый бухарский классический маком состоит из трех частей: инструментальной, именуемой «мушкилот», вслед за ней идущей основной — вокально-инструментальной, называемой «наsr», и заключительной, наиболее краткой части — «уфар», носящей танцевальный характер. «Мушкилот» и «наsr» заключают в себе ряд частей. Каждая часть макома имеет свою ритмическую формулу — усуль. В бухарские шашмакомы (шаш — по-таджикски «шесть») входят 252 мелодии, которые в свою очередь имеют дальнейшее членение. Своеобразие композиции фергано-ташкентских макомов заключается в отсутствии первой, чисто инструментальной части.

Если бы до наших дней дошла одна только сама музыка макомов и не сохранилось бы никаких данных об их существовании в далеком прошлом, то и в таком случае наличие отмеченных только что их особенностей — многообразие форм, структурная сложность и, при всем этом, стройность композиции — с неоспоримой убедительностью свидетельствовало бы о весьма длительном времени, которое потребовалось для формирования, отбора и шлифовки этой искрящейся россыпи мелодий и ритмов.

Исторические источники полностью подтверждают такой вывод. Но изучение этих источников началось только в советские годы¹. И здесь, как и во многих дру-

¹ См. 1) Н. Миронов. «Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока», Самарканд, 1931 г. 2) А. Семенов, «К истории узбекской классической музыки» «Литература и искусство Узбекистана», кн. 3, Ташкент, 1938 г. 3) А. Семенов, «Музыка Герата в эпоху Навои», «Литература и искусство Узбекистана», кн. 6, Ташкент, 1940 г. 4) А. Семенов «Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-али (XVI век). Ташкент 1946 г. 5) «Шашмаком», составители Бобокул Файзуллаев, Шоназар Сахитов и Фазлиддин Шахобов. Под редакцией и с вступительной статьей проф. В. Беляева, Москва, 1950-1959 гг. 6) Ю. Раджаби, «Узбекская народная музыка», под редакцией И. Акбарова; пять томов, Ташкент, 1955—1959 гг. 7) М. Ашрафи, Ю. Кон. «Народное музыкальное творчество», в Сборнике очерков «Музыкальная культура Советского Узбекистана», Ташкент, 1955 г. 8) Рукопись. «Музыкальный словарь», составленный А. Семеновым (см. библиограф. указатель). Фактические данные, приводимые в этой литературе, использованы автором этих строк.

гих областях науки, искусства и литературы, советская власть дала народам СССР не только развитие их современной культуры, но и вернула им их историческое прошлое, их классическое наследие.

Несомненно, глубокое изучение богатств музыки братских народов—узбекского и таджикского,— связанных тысячами уз, далеко еще не закончено. Однако и сейчас уже видно всем и каждому, что народная песня, с одной стороны, и классические макамы, с другой стороны, не могут противопоставляться друг другу. Они должны быть широко и творчески использованы на благо национального по форме и социалистического по содержанию советского музыкального искусства, в частности музыкально-драматического и оперно-балетного театра.

Ленинское учение о критическом освоении культурного наследия, доставшегося нам от прошлых веков, разумеется, целиком относится и к узбекской классической музыке. Следует пожелать более глубокого рассмотрения в специальных исследованиях ряда сложных вопросов: ее происхождение, исторические условия пути развития, социальную функцию, художественное своеобразие, выражающие мысли и чувства создателей этих шедевров музыки. Но уже теперь очевидно, что в макамах можно различить две стороны.

Одна связана с влиянием на них творчества народных масс. При сличении макамов с бытующими у узбеков песнями, в некоторых случаях установлена тождественность с мелодическими оборотами, характерными для музыкального фольклора.

Другая сторона музыки макамов—традиционная, несомненно, восходит к домусульманской эпохе развития культуры народов Средней Азии. В ту глубокую старину, когда складывалась религия солнцепоклонников, выросшая затем в зороастризм, люди придавали особенное значение астральным силам. Пережитком этого была средневековая астрология. Музыка макамов, первоначально связанная с песнопениями и священными танцами культовых церемоний солнцепоклонников, со сменой времени дня и ночи, пройдя века, утратила свой прежний смысл, но, как бы доказывая свое происхождение, продолжала, вплоть до позднего средневековья, традиционно исполняться в те же часы и в том же порядке, как и прежде.

В Бухаре, Самарканде, Андижане и в других городах средневекового Узбекистана, в так называемых «наккара-ханэ»—в специальных помещениях над кремлевскими, крепостными или городскими воротами, где происходила смена стражи, на протяжении круглых суток исполнялась музыка 12 макамов.

Наименование этого помещения показывает, какая роль в оркестре отводилась ударному инструменту—наккара (нагора), своеобразному варианту литавр с глиняным суживающимся книзу корпусом, обтянутым пузырярем или очень тонкой кожей. Громкий, четкий, далеко слышимый звук наккара передавал усуюль—ритмическую формулу исполняемой части макама.

Известен относящийся к XVI веку случай конфликта из-за назначения на должность мехтера—руководителя оркестра в наккара-ханэ. По обычаю хранившемуся обычаю, дирижером всегда был «наккарачи»—игрок на литаврах. На этот же раз было решено назначить главой музыкантов виртуоза игры на сурнае (духовой инструмент типа гобоя). Однако традиция все-таки восторжествовала. Заготовленный ханский приказ был аннулирован, ибо от века не слышано было, чтобы сурнайчи мог быть мехтером наккара-ханэ!

Старинные литературные источники сообщают, в какой последовательности в наккара-ханэ исполнялись один за другим все 12 классических макамов. Первый из них—«Раха в и» играли и пели с зари до восхода солнца. Появление дневного светила встречали звуки второго макама «Хусейни», а затем, в утренние часы до полудня, исполнялся третий маком «Ирок». Его сменял четвертый маком «Рост». Когда солнце доходило до зенита, раздавался пятый маком «Кучик» («Мухалиф» или «Зирафкенд»), который длился до последней дневной стражи. Потом шел шестой маком «Буслик», за ним седьмой маком «Ушшок»—до того времени, пока солнечный диск начинал желтеть.

В вечернюю пору разносились звуки восьмого макама «Зангуля», продолжавшегося до первой ночной стражи, после прихода которой наступало время девятого макама «Хиджаз», а след за ним десятого макама «Бузрук». О наступлении полночи оповещал одиннадцатый маком «Наво». В преддверии ночи исполнялся двенадцатый маком «Наво».



тишине, звучал последний двенадцатый маком «Исфагани». С появлением утренней зари все повторялось сначала, строго в том же порядке.

То, что макомов было двенадцать, это, разумеется, не случайно. Вполне правдоподобно предположение ученых, что оно связано с числом месяцев в году, с двенадцатью знаками зодиака. Так же не случайно, что сообразно делению суток на 24 часа каждый из перечисленных двенадцати макомов делился в свою очередь на две части или на два отдела, называемых «Шуьба». Каждый из этих отделов имел специальное наименование. Все это не может быть отделено от только что упомянутого факта круглосуточного исполнения макомов в средневековом Узбекистане и в сопредельных с ним краях и областях.

Исследователи обращают наше внимание на красноречивый факт: на поразительную аналогию с музыкой соседней страны — Индии, где существуют музыкальные композиции, называемые «раг». Они соответствуют макомам узбекской классической музыки. Каждый индийский «раг» исполняется в течение определенного времени, в известную пору дня и ночи. Сутки в Индии, в Иране так же, как и в Средней Азии, делились на стражи, и смена их сопровождалась звуками оркестра, игравшего в небольших помещениях над городскими или дворцовыми воротами. В Иране эти помещения именовались, уже знакомым нам, термином «наккара-ханэ».

Вполне очевидно, что в средние века такое применение уже полностью переосмысленной музыки придало ей значение курантов. Она перестала играть некогда принадлежавшую ей культовую роль. Но, выйдя из стен храма, словно для того, чтобы не забывали ее происхождения, эта музыка, где бы она ни звучала — над крепостными стенами или на торжественных празднествах, должна была исполняться с определенным церемониалом.

До сих пор в устных преданиях певцов и музыкантов Средней Азии встречаются указания, что музыкально-вокальные пьесы исполнялись в древние времена на празднествах на отводимых специально для музыкантов и певцов местах, закрывавшихся особыми занавесами, которые именовались «парда». Занавес открывался, когда начиналась новая пьеса, и закрывался, когда она оканчивалась. С этими изустными преданиями следует сопоста-

вить точное указание ряда старинных рукописных трактатов по музыке, в которых сказано, что каждый цикл музыкальных тем носил название «парда», то есть занавес.

Только в эпоху усиления влияния арабов, после завоевания ими Переднего и Среднего Востока, то есть примерно с VIII века, термин «парда» стал заменяться арабским словом «маком» (в бухарском произношении — маком), что дословно значит — место, местопребывание музыкантов и певцов, исполнявших определенные комплексы мелодий, объединенных общей идеей и эмоциональным душевным состоянием человека и выраженных в звуках музыкальных инструментов и в словах певца. Слово «маком» понимали и как «место» на грифе, то есть лад.

Перемена наименования знаменовала полную утрату общественной функции «парда». Характерно, что эта замена наименований произошла после окончательного упрочения ислама на всем Переднем и Среднем Востоке. Давным-давно была забыта языческая мифология, учение о борьбе Ормузда с Ахриманом, Света с Тьмой, Добра со Злом; забыто время, когда солнцепоклонник стремился своими молитвами и заклинаниями облегчить победу животворящего Солнца над враждующим с ним Мраком, а тем не менее из года в год, из века в век по всей Средней Азии, безраздельно ставшей мусульманской страной, по-прежнему лились мелодии языческих песнопений, старинных парда-макомов.

После ухода последней дневной стражи с городских стен, когда солнцу грозило вечернее угасание, чтобы подбодрить его в борьбе с надвигающейся ночью, разносились мощные звуки бравурных мелодий макомов «Ушшок» и «Буслик», которые «своей музыкой вызывают в слушателях настроение неустрашимости и храбрости». В самые «тяжелые» часы перед полночью, вопреки современной нам логике, требующей ночного покоя, из «наккара-ханэ» раздавался «героический» маком «Бузрук», возбуждавший в слушателях жажду военных подвигов. Затем шел полуночный маком «Наво», внушающий «бесстрашие в борьбе». Кого с кем? Солнца с ночью. А когда оно побеждало ее, неслись торжествующие звуки макома «Хусанин», который сменяли певучие и мелодичные макомы утра («Ирок») и дня («Рост»). Они выражали счастье человека, снова озаренного живительными лучами.

Такое понимание первоначального внутреннего смыслового содержания парда-макомов раскрывает нам смысл сведений о сохранившемся вплоть до позднего средневековья обычае, который своею театральностью церемониала исполнения макомов еще раз подтверждал их происхождение из церемоний культа солнцепоклонников. Каждый маком не только был приурочен к определенному времени суток, о чем уже говорилось выше, но требовал от своих исполнителей специальных, различных по цвету одеяний, с соответствующей им декорировкой.

Утренний маком «Ирок» исполнялся музыкантами в белых одеяниях, при наличии белого занавеса. Дневной маком «Рост», соответственно, шел в желтых халатах музыкантов при желтом занавесе. До полуночи игравшийся маком «Бузрук» требовал от оркестрантов и певцов красных одежд и такого же цвета занавеса. А вступавший ему на смену после полуночи «Наво» шел в темных халатах и соответствующем занавесе-парда.

Пройдя века, канонический порядок чередования декораций постепенно стал не так строго соблюдаться. Полное непонимание целиком забытого первоначального их смысла, равно как и всей этой церемонии, приводило к перестановкам, к исполнению того или иного макома уже вне определенного времени, к которому оно ранее строго и точно приурочивалось. Забыты были и декорации.

Предание, записанное в старинные рукописи, утверждает, что в XVI веке Наджмиддин Каукаби-ин-Бухари (убит в период 1556—67 гг.) свел двенадцать классических макомов в шесть музыкальных композиций, названных шашмакомами. Вероятно, однако, что все это сделано не одним каким-либо человеком, а произошло постепенно. Но так или иначе, дошедшие до наших дней макомы вобрали в себя все лучшее, что было создано в прошлые времена в этой области искусства.

Глубочайшие исторические корни узбекской классической музыки объясняют ее живучесть, раскрывают истоки, породившие ее торжественно-суровый, величественно-драматический характер, определяющий ее эпически-монументальный стиль.

Что касается слов, которые поются в макомах, то это — стихи, создававшиеся многими поэтами прошлых времен, из века в век обращавшимися к традиционным мелодиям

и ритмам макомов. По своему идейному содержанию они были двоякого характера, отражая мировоззрение двух противостоящих друг другу классов — господствующих слоев и трудовых масс.

В эпоху феодального строя в Узбекистане, в ханских дворцах культивировалось виртуозное исполнение макомов, в ряде случаев на стихи придворных поэтов. Эта поэзия, как известно, отражала феодальную идеологию. Зачастую панегирическое содержание подобных стихов, на соответствующие макомы, было славословием имени почитателя тех городов или крепостей, не только в стенах, но и на крепостных стенах которых они его воспевали. Это служило традиционной формой своего рода заклинаний, предназначенных охранять здоровье и могущество всемогущего феодального властелина. Со смертью очередного хана умирали и славословившие его вирши, чтобы уступить место новым панегирикам в честь восшедшего на трон еще одного деспота.

Но время от времени, среди писавших стихи для макомов, появлялись, выдвинутые гением народа, действительно выдающиеся поэты, творения которых пережили века и вошли в сокровищницу классической литературы нашей многонациональной родины. Великие мыслители и вдохновенные поэты — Омар Хаяма, живший в XI—XII веках, Джалаледдин Руми — в XIII веке, Алишер Навои — в XV веке, Мирза Абдулкадир Бедиль — в XVII—XVIII веках, много сделали для разработки литературно-поэтической стороны макомов. Конечно, и их творчество было обусловлено той эпохой, в которой они жили. Но главное было в их близости к реальной жизни широких народных масс, так или иначе повлиявших на каждого из них даже тогда, когда лично сами они принадлежали к господствующим классам.

Таким образом, и в музыке и в слове, складывавшиеся веками и дошедшие до наших дней макомы противоречивы. В них отразилась та историческая закономерность, которая сформулирована марксизмом-ленинизмом как учение о двух культурах — господствующих классов и демократических масс — в каждой национальной культуре. Это требует критического отношения к классическому наследию узбекской профессиональной музыки, создавшей макомы, к использованию которых неоднократно при-

бегали в своем творчестве советские композиторы и, несомненно, еще не раз будут к ним обращаться.

То, что макамы были профессиональным искусством, требовало от их исполнителей соответствующей выучки. При дворах феодалов существовали профессиональные певцы, виртуозное мастерство которых, несомненно, оказывало влияние на общий уровень вокального искусства в стране— и в демократических слоях населения. Для чайханы в дореволюционном Узбекистане типично было наличие в ней певца с дойрой, танбуром или другим музыкальным инструментом в руках. Певца нанимал хозяин и щедро одаривали посетители. Что касается «лапаров» с их театральностью, то к ним мы еще вернемся.

В итоге весьма долгого пути развития, к началу XX века у узбеков сложились три манеры пения, каждая из которых получила свое специальное наименование, что уже свидетельствует о длительности процесса, который завершился выработкой этих видов национального вокального искусства¹.

Первая из этих манер пения, называвшаяся «носовой» («биниш»), заключалась в выработке специальными упражнениями у певца-мужчины умения брать исключительно высокие ноты. Средним и нижним регистрами он не владел. Однако этот недостаток перекрывался недоступным в обычных условиях для мужчины исполнением мелодий в сопрановой тесситуре.

Вторая манера, именовавшаяся «горловой» («гулги»), сводилась к пению сдавленным горловым звуком, с напряжением всех мышц гортани. Получалось сильное, хотя и малопривлекательное, сухое и жесткое по тембру звучание голоса. Чтобы скрасить этот недостаток и компенсировать вынужденное бездействие естественных резонаторов—грудной клетки и лицевого скелета, такой исполнитель обычно выступал, держа в руках бубен, блюдо, поднос или какой-либо иной, подобного рода, предмет, используемый в качестве резонатора. Им он не только усиливал звук, давая последнему нужное направление, но и влиял на его характер, тембр, окраску, достигая порой виртуозного мастерства и поразительных результатов.

Третья манера пения именовалась «брюшной» («иш-

¹ См. Д. Муллокандов. Кандидатская диссертация 1954 г., стр. 61—64 и 76. См. библиографический указатель.

ками»). Она пользовалась наибольшей любовью у слушателей. Голоса этих певцов лились легко и звонко. Свободное дыхание и опора звука на брюшном прессе позволяли им достигать сильного и естественного звучания голоса, с правильным и понятным произношением слов. Их прекрасная дикция отчетливо доносила до слушателей афористически образное слово восточной поэзии, большей частью не читавшейся, а распевавшейся. Искусству «ишками» обучали долго и настойчиво. Практиковали специальные упражнения, а чтобы певцы сами себя слышали и умели координировать субъективные ощущения с объективным результатом, занятия проводились в зданиях с высоким куполом—будь то в общественных банях, либо в гробницах. Подобные упражнения в помещениях с хорошей акустикой, под резонирующими куполами, были настолько обычны для вокалистов типа «ишками», что их называли также и «купольниками» («хонакои»).

Но были и такие певцы, которые упорной работой над своим голосом овладевали всеми тремя манерами пения, используя средства каждой из них в соответствии с художественной задачей, поставленной исполнителем перед самим собою. В качестве примера можно было бы назвать имя Л. Бабаханова (1872—1926), профессионального певца, всю жизнь занимавшегося пением не менее трех часов в день. Он называл эти свои упражнения «ударом по голосу». По-видимому, здесь имел место тот прием, который известен в европейской вокальной школе под названием «куп де глот» («coup de glotte»). Такого рода «удар по связкам» мы и по сей день слышим у некоторых певцов, исполняющих репертуар в узбекской национальной манере пения.

Л. Бабаханов с грустью рассказывал о полной материальных лишений жизни профессиональных певцов в дореволюционном Туркестане. Но тем не менее пение продолжало оставаться их профессией.

Лучшие профессиональные певцы Узбекистана, именовавшиеся хафизами, виртуозно владели техникой вокального искусства. Для примера можно назвать имя Мулла Тойчи Ташмухамедова, которому было присвоено почетное звание народного артиста Уз. ССР. Он мог исполнять вокальные произведения широчайшего диапазона: от низких баритональных нот до верхних теноровых.

Итак, в Узбекистане, Таджикистане и некоторых других странах Востока веками существовало высокоразвитое профессиональное вокальное искусство.

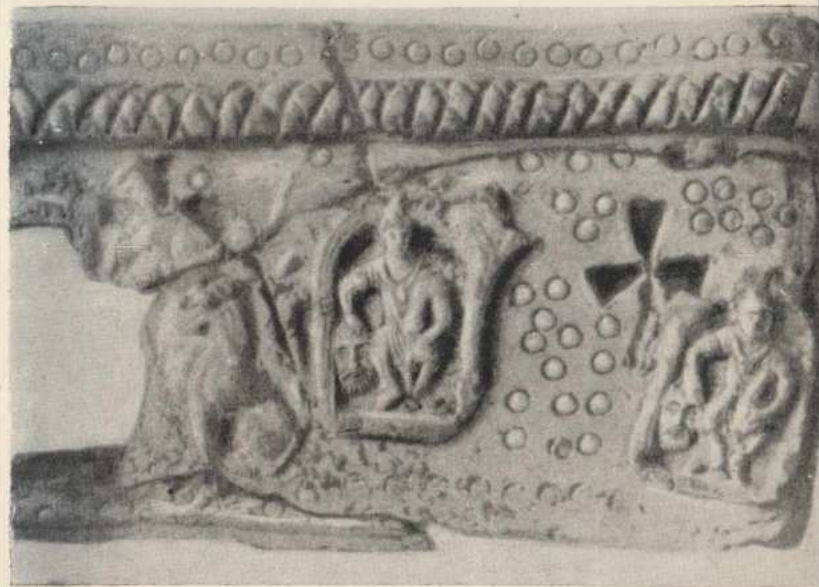
Пение культивировалось не только как самостоятельное профессиональное искусство, когда певцы, закрыв глаза (чтобы достигнуть наибольшей сосредоточенности), исполняли вокальные произведения перед слушателями, также нередко закрывавшими глаза. Исполняли сидя и лишь в моменты кульминации—«аудж»—привставали на колени, чтобы полностью освободить брюшное дыхание. Сливая музыку и слово в одно органическое целое, пение входило неотъемлемой составной частью в сложное синтетическое старинное узбекское профессиональное искусство, с которым столь же неразрывно были связаны и танец и театр.

2. ТАНЕЦ И ТЕАТР

УЗБЕКСКИЙ танец не менее древнего происхождения, чем музыка и песнопение узбеков. Современные нам народные пляски несут на себе печать седой старины. Например, хорезмский танец петухов явно возник в эпоху солнцепоклонничества народов Средней Азии, когда петух считался священной птицей, которая, как ни одно из живых существ, с неизменной точностью возвещала восход солнца, появление луны, смену времени дня и ночи.

В узбекском танце весьма часто встречается своеобразное, горделивое движение шеи танцующего влево и вправо, без наклона головы, при обязательно неподвижном в это мгновение корпусе. Характерно, что такое танцевальное движение носит название «кингр буин», что в переводе значит «извилистая шея». Глядя, вспоминаешь, как гибкая шея птицы позволяет ей именно так, не меняя положения корпуса, легко двигать подобным образом голову из стороны в сторону. Несомненно, происхождение «кингр буин» восходит к тем незапамятным временам тотемизма, когда человек изображал священных животных и птиц, подражая их повадкам, имитируя типичные для них движения.

У хорезмийцев и ныне бытует танец, называемый «Чарлак», что значит «чайка». Танцор, по-птичьи вытягивая шею и изображая движениями рук взмахи крыльев,



Четыре актера с масками в руках.

Изображения на осуарии (гроб из обожженной глины) маздеистов-солнцепоклонников, первых веков н. э. Найдены в Афрасиабе, близ Самарканда в УзССР. Памятник эллинистического театра Средней Азии.



Узбекский театр оперы и балета имени Алишера Навои.

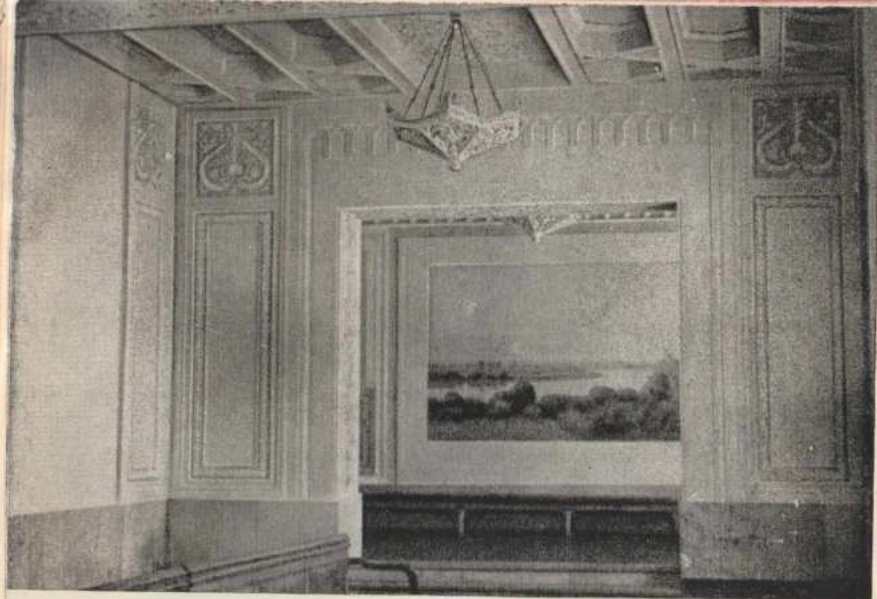
Узбекское оперно-балетное искусство унаследовало лучшие из традиций многовековой художественной культуры своего народа и богатый опыт европейской, в первую очередь русской, оперы и хореографии. Все это вместе взятое, творчески перерабатывается здесь — в театре имени Алишера Навои — в соответствии с требованиями современной жизни родного социалистического Узбекистана



Зал Алишера Навои в театре.

Статуя великого узбекского поэта-гуманиста XV века, чье имя с гордостью носит театр. На стенах — фрески, с изображением героев поэм А. Навои: «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет» (Бахрам и Дилором). Их героико-легендарные и романтические образы воплощены в операх, которые идут на сцене театра, наряду с постановками на сюжеты из реальной истории и из жизни советских людей.

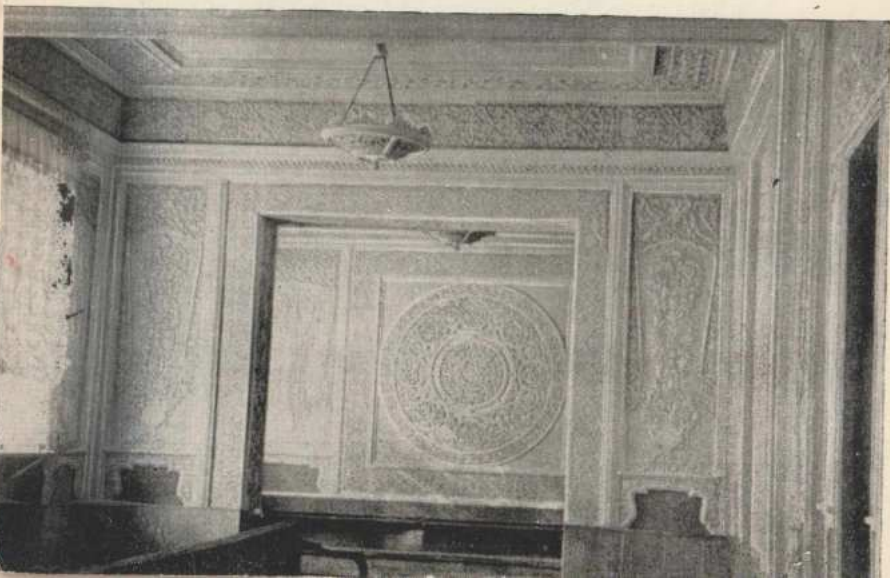




Ферганский зал-фойе.

Здание театра построено в 1934—1947 годах. Учтены все необходимые художественно-технические условия постановок оперно-балетных спектаклей. В декоративном украшении залов-фойе широко использованы мотивы узбекского национального орнаментального искусства.

Ташкентский зал-фойе.



кружится вокруг водоема. Значения не имеет, что весь водоем умещается в поставленной на землю чашке-пиале, а то и в перевернутой тубетейке. Танцор, ловко «летая над водой», высматривает в ней рыбу, а окружающие зрители хлопают в ладоши и, подражая крику чайки, восклицают:

— Чарлак, чарлак!

Танец заканчивается тем, что «чайка», под одобрительные возгласы присутствующих, стремительным движением хватает из воды «рыбу» и улетает с нею.

Вполне понятно, что, пройдя через века, а то и тысячелетия, эти танцы утратили свой первоначальный смысл, превратившись в музыкально-танцевальный фольклор, неисчерпаемый кладезь богатств для советского хореографического искусства.

Аналогичную эволюцию пережили и другие, столь же древнего культового происхождения, пляски, также впоследствии потерявшие свой священный характер. Известно, что предки современных узбеков, испокон веков жившие на территории, занимаемой ныне Узбекской ССР, в домусульманский период были поклонниками Анахит—богини любви и плодородия, почитавшейся всеми народами Переднего и Среднего Востока, в том числе и в сасанидском Иране.

Сохранившиеся предметы Сасанидской эпохи сберегли сведения о том, как выглядели культовые танцы в храмах богини любви и плодородия. На серебряном блюде, хранящемся в национальной библиотеке в Париже¹, изображена во весь рост богиня Анахит, которая стоит, опираясь на фантастическое существо с козлиной головой и львиным хвостом. Вокруг размещены восемь фигур в священной пляске. В руках у них чаши с плодами—символ плодородия, птицы—очевидно, голуби, которые считались посвященными богине любви, ветки, чаша для возлияния на алтарь, переносные алтари огня, то есть предметы, связанные с ритуалом.

В Ленинградском Государственном Эрмитаже хранится замечательно богатая коллекция сасанидского серебра. На кувшинах, входящих в это собрание памятни-

¹ См. И. Толстов и Н. Кондаков. «Русские древности в памятниках искусства». Выпуск 3, СПб, 1890 г. стр. 81, рис. 85.

ков материальной культуры, представлены гиеродулы—служительницы храма Анахит, танцующие с теми же священными предметами и голубями в руках¹, какие мы видим у пляшущих гиеродул на упомянутом парижском блюде. Надо полагать, что широко распространенные в Узбекистане, в Таджикистане и других прилегающих районах, танцы с предметами в руках являются пережитком храмовой пляски с атрибутами Анахит в руках.

Разумеется, исполнители узбекских плясок «Тагора-уин» (танец с блюдом) или «Пиала-уин» (танец с чашкой-пиалой) и не подозревают, что они унаследовали некогда исполнявшийся священный танец с чашами для возлияний на языческий алтарь. Прошли столетия, и переосмысленный танец предстал в грациозных движениях двух танцующих, которые изящно наливают, но не на огонь алтаря ароматические вещества, а ароматный...чай, и преподносят его молодым на свадьбе. Кстати сказать, характерно, что этот танец исполняется на свадьбах. А у всех народов их обряды бракосочетаний хранят прочнее всего следы арханческих культовых традиций.

Забыт первоначальный смысл и другого, не менее древнего по происхождению хорезмийского и таджикского народного танца, именуемого «зангебоз» (дословно—«звонящая игра»). Исполнительница пляшет, звеня браслетами или бубенчиками, прикрепленными к ремешкам, которые надеты на руки около кистей и на ноги около щиколоток. На некоторых из танцующих гиеродулах Анахит, изображенных на упомянутых сасанидских серебряных кувшинах, мы видим такого рода «звонящие браслеты»². Подобные танцы бытуют и в Индии, соседствующей с советскими республиками Средней Азии.

Если перечисленные танцы культового происхождения, как мы старались подчеркнуть, пройдя сквозь толщу тысячелетий, словно через фильтр, полностью утратили свой первоначальный смысл, то средневековый Узбекистан знал и другие танцы, именовавшиеся «зикр», кото-

¹ Георг Гоян. «2000 лет армянского театра». Том 1, «Театр древней Армении по памятникам материальной культуры и древним текстам», М. 1952 г., стр. 191—196, рис. 26, 27, 28 и 29.

² Там же. Сравни рис. 29, изображающий танцующую гиеродулу с бубенцами на левой ноге, с рис. 30, воспроизводящим статуэтку сирийской танцовщицы с бубенцами также на левой ноге.

рые сохранили до XX века мистико-экстатическое содержание. Пляски дервишей, женские пляски-радения в «ичкари»—все это предмет изучения скорее этнографов, чем искусствоведов. Поэтому «зикры» мы оставляем в стороне. Но, не смешивая их с музыкально-танцевальным фольклором, что иногда делают, мы все же упоминаем о них, так как музыкальный театр ими воспользовался.

Многие узбекские национальные танцы с неоспоримой убедительностью воспроизводят в художественной форме трудовые процессы. Например, танцовщица «показывает» вышивание шелком тюбетейки или бельбака—платка, служащего поясом-кушаком. Есть танцы, изображающие различные виды труда. Название танца «Чабан» (пастух) достаточно красноречиво.

Установить время возникновения этой группы народных плясок трудно, но, очевидно, и они имеют весьма долгую историю своего развития.

Данные археологии свидетельствуют, что танцы существовали у предков узбеков в далекие до нас времена. При раскопках в Варакше советские ученые обнаружили относящиеся к IV—VI векам терракотовые скульптуры, изображавшие танцоров.

Несколько позднее, во времена царствования Кхайюаня, в 713 году, в Китай были присланы во дворец подарки. В стиле старинных лаконичных записей, летописец помещает в один ряд перечень даров: вслед за кольчугой, кубком из восточного хрусталя и агатовым кувшином, упоминаются «яйца верблюда-птицы», и тут же—«юениский карлик и тюркистанские танцовщицы»¹. Очевидно, интересующие нас танцовщицы отличались исключительным мастерством, иначе их незачем было бы посылать в числе диковинок, вроде необычайно огромных яиц страуса или необыкновенно маленького человека-карлика. Просто танцующих женщин в любой стране встретишь. И если «тюркистанские танцовщицы» оказались в одном ряду с «хрустальным кубком», то надо думать, что их искусство было не менее филигранно, чем произведения рук искусных ювелиров, создавших «агатовый кувшин».

¹ См. Иакинф. «Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена», часть III СПб, 1851, стр. 240.

Во всяком случае, мы достоверно знаем, что танцовщицы в пышных дворцах средневековых феодалов и ханов в Самарканде, в Герате и в других городах Средней Азии славились своим мастерством. При дворе Улугбека были не только профессиональные музыканты, певцы, но и танцовщицы. В XV веке широко известна была самаркандская танцовщица Мухтасиб Саид Ашик, а знаменитый танцовщик Герати (Саид) имел свою школу в Герате, где во времена Навои процветало искусство.

Не следует забывать, что господствующее мусульманское духовенство вело непримиримую борьбу с нарушениями всех ограничений, которые были установлены исламом, в частности, запрета женщине появляться в общественных местах. И если мы можем назвать имя прославленной самаркандской танцовщицы, то потому, что всеильные земные владыки позволяли себе при дворах не так уже строго соблюдать религиозные запреты. Тем не менее в городах женские танцы обычно исполнялись в женской половине дома — «ичкари», куда вход был строго ограничен для посторонних.

В мусульманскую эпоху, на народных празднествах и гуляниях мужчины и юноши выступали в танцах как мужских, так и женских. Последние исполнялись кроме женщин также и женоподобными мужчинами или мальчиками-подростками, которых именовали «бача». Танцы бачей не бытовали среди широких народных масс и входили в число развлечений представителей верхушки феодального общества.

При дворе Худояр-хана, последнего владыки Кокандского ханства, устраивались целые балетные представления, в которых участвовали тщательно обучавшиеся танцам, специально отбираемые красивые мальчики — «бачи». Балет бачей видели и сохранили для истории описавшие его члены русского посольства, ездившие в 1871 году в Кокандское ханство¹.

На площади, перед сидевшим на террасе ханом, было разыграно эффектное представление. Несколько десятков бачей «плыли» в челноках, сидя под маленькими разукрашенными балдахинчиками.

¹ См. Михаил Алибеков «Домашняя жизнь последнего Кокандского хана Худояр-хана». Ежегодник Ферганской области, 1903 год, т. II, стр. 96—97.

Устройство этих челноков, фигурировавших в узбекском танце «Кема уйини» (танец лодки) и таджикском «Оташкема» (огненная лодка), было одинаково. По словам Юсуп-кызыка и других кызыкчи, записанным А. Троицкой¹, оно состояло из легкой доски, вырезанной в форме челнока, с большим квадратным отверстием по середине, в которое вставляли обод от решета. В четырех углах квадрата, в пространствах, образовавшихся между доской и ободом, закреплялись четыре деревянных столбика. На этих стойках устанавливался шестигранный купол-гумбаз с полумесяцем наверху. С внутренней стороны обода прибывались помочи, которые танцор надевал на плечи, так что челнок оказывался у него на уровне пояса. Затем бача облачался в богато расшитый кафтан.

Поверхность и бока ладьи драпировались шелковыми тканями, которые спускались до земли и скрывали ноги бачи, а на нос челнока клали бутафорские ноги, так что получалась полная иллюзия сидящего в лодке человека. Слово для того, чтобы указать на происхождение танца «Кема уйини», занесенного в Среднюю Азию из Китая, к носу челна прикрепляли голову дракона с разинутой пастью и стоящими кверху ушами. Украшения дополняли разноцветные фонарики и флажки.

Нетрудно представить себе, как выглядели десятки таких нарядно разукрашенных, миниатюрных лодочек, стройно двигавшихся затейливым узором по площади. Они парами «подплывали» к террасе хана и поодиночке быстро вращались перед ним, словно попадая в захватывающий их водоворот. Закончив положенное количество туров и отвесив поклон своему владыке, они удалялись.

Некоторые из них, однако, отодвинувшись на несколько шагов, садились на небольшой табурет, прикрепленный снизу к лодке. Тогда двое стариков, участвующих в балетном представлении, поспешно бросались на выручку к «застрявшим» ладьям, держа в руках длинные палки и разыгрывая пантомиму, изображали, будто они баграми сталкивают в воду ставшую на мель лодку. А тем временем на смену «подплывали» новые челны и начинали в

¹ А. Троицкая. «Народный театр в Узбекистане». Докторская диссертация, Ленинград, 1947 г., стр. 196—198. См. указатель библиографии.

свою очередь кружиться, стремясь перещеголять танцоров, уступивших им место.

Искусный бача должен был уметь ловко кружиться, достигая в этом подчас замечательной виртуозности. Кстати сказать, профессиональные узбекские танцоры способны были, двигаясь по кругу, вращаться большее количество раз, чем это делается в «шене» европейского классического танца. Причем в последнем, как известно, каждому повороту корпуса помогают специфические движения несколько простертых в стороны рук. А в узбекском танце вращение идет с руками, поднятыми вверх и изящно полусогнутыми в локтях. Ясно, что кружиться таким образом неизмеримо труднее. Кроме того, следует помнить, насколько все это легче делать на деревянном полу сцены, чем на земляной поверхности площади.

Мы сравнили «шене» узбекской пляски и европейского классического балета, чтобы этим примером наглядно проиллюстрировать технический уровень профессиональных танцоров. Высокий уровень их мастерства, разумеется, достигался упорным трудом и длительным обучением. Известно, что всех актеров старинного узбекского театра кызыкчи учили не только играть, петь, но и танцевать. Танец входил неотъемлемой составной частью в старинное узбекское профессиональное искусство.

О нем написано не так уже мало: от кратких упоминаний во вступительных статьях и главах, вплоть до обстоятельного фундаментального исследования¹. Тем не менее пока зафиксировано только состояние этого искусства в XIX и XX столетиях и собраны отрывочные, хотя и весьма интересные данные о его существовании в более ранние века. Однако все еще нет ясного ответа на невольно возникающие вопросы: каков его путь развития и какое место на этом пути занимает стадия, зафиксированная этнографами нового времени?

Записанная в «рисоля» — цеховой устав актеров и музыкантов, легенда о происхождении искусства музыки мало может помочь нам. Влияние музыки на людей в «рисоля» объясняется событиями, происходившими во времена сотворения мира. Когда бог велел душе войти в вылепленное им из земного праха тело Адама, та отказалась

¹ См. А. Троицкая, цитир. диссертация.

выполнить божью волю. Всевышнему пришлось прибегнуть к хитрости. По его приказу ангел заиграл на музыкальном инструменте, и, опьяненная райской музыкой, душа вошла в первого человека, и с тех пор человеческая душа и музыка неотделимы.

Как известно, магометане считают Библию в числе священных книг. Цех актеров и музыкантов, пытаясь обосновать свое право на существование, вписывал эту легенду в свой устав, стремясь прикрыться авторитетными для современников библейскими образами.

С другой стороны, под влиянием отрицательного отношения духовенства к театру сложилась, опять-таки явно в средние века, легенда о происхождении театрального искусства. Ислам запрещает человеку изображать человека; впервые нарушение этого запрета, мол, было совершено во времена библейского царя Соломона, когда дьявол сделал изображение человека в виде куклы. А чтобы она казалась живою, сатана дергал ее за ниточки. Отсюда пошел первый театр — театр кукол.

Почему же всемогущее в средние века мусульманское духовенство, объявив театр порождением дьявольской изобретательности, не пресекало козни нечистой силы?

Нельзя же предполагать, что условия культурной жизни Узбекистана во время феодализма, когда господствовала более чем тысячу лет фанатическая ограниченность мусульманского духовенства, считавшего изображение человека человеком богохульством, была той благоприятной атмосферой, которая способствовала зарождению и развитию профессионального театрального искусства. А между тем сохранившиеся сведения говорят, что в средние века оно достигало высокого уровня.

Добытые советским театроведением данные дают нам достаточное основание для выдвижения гипотезы о преемственности традиций эллинистического театра народов Переднего и Среднего Востока и их средневекового театрального искусства.

В книге «2000 лет армянского театра» отмечены культурные связи государств эллинистического мира: «Возникновение армянского эллинистического театра выражало общий процесс развития культуры в странах Переднего и Среднего Востока. Оно не было случайным явлением. До настоящего времени этот театр рассматри-

вался как единичный эпизод. Между тем еще при Александре Македонском, то есть в IV веке до н. э., греческие актеры проникли далеко на Восток. Александра Македонского в походах сопровождали актеры, ставившие для его войск греческие драмы. В Индию были доставлены трагедии Эсхила, Софокла, Эврипида»¹.

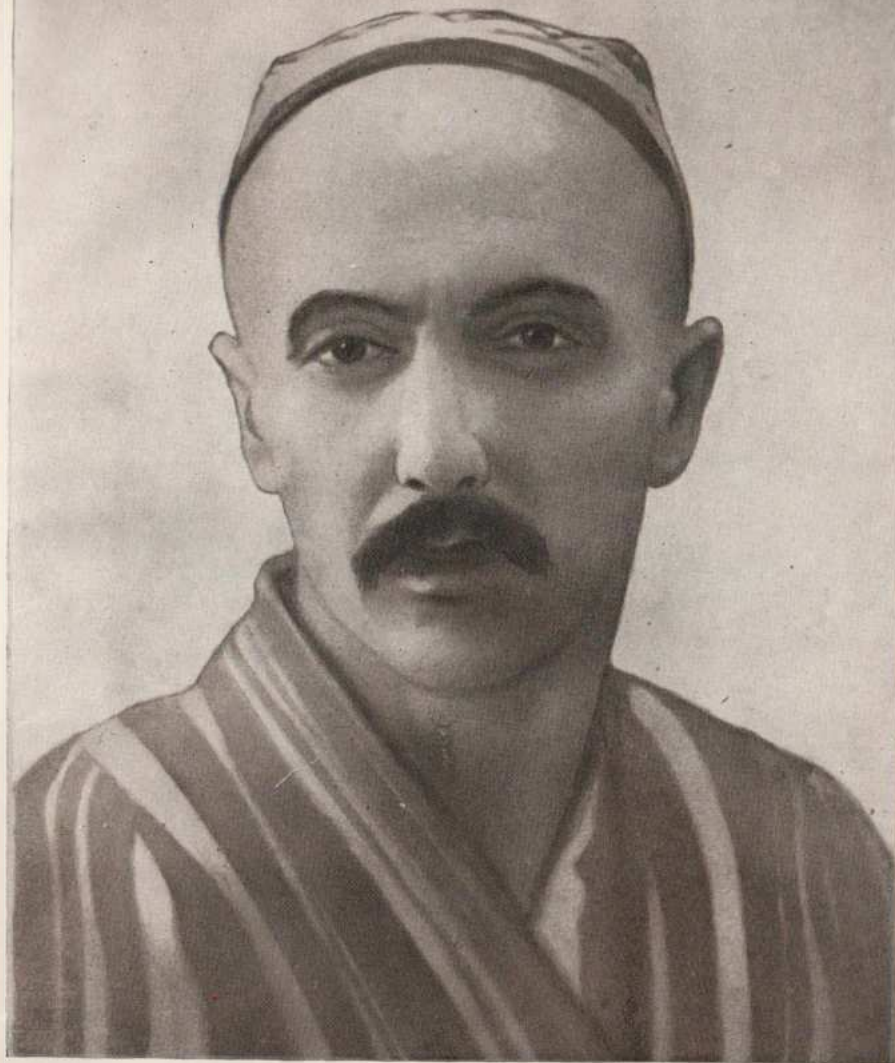
Кстати сказать, войска Александра Македонского побывали в Ферганской долине, основав здесь Александрию Дальнюю, ставшую городом Ходжентом (ныне Ленинабад, Таджикской ССР). Стоит вспомнить, что во II—III веках до н. э. на протяжении около ста пятидесяти лет существовало греко-бактрийское государство, в которое кроме Бактрии одновременно входили Согдиана, Маргиана и Фергана, т. е. значительная часть территорий современных советских республик Средней Азии. В греко-бактрийском царстве существовали большие города с базарами и лавками, дворцами и храмами. А в этих храмах одновременно стояли изображения греческих и местных божеств во главе с азиатской богиней любви и плодородия Анахит.

По мнению автора фундаментального труда о греко-бактрийском искусстве К. Тревер, трагедии античных драматургов «ставились, несомненно, и при царях-греках в Бактрии, Согде и Индии»². Постановка греческой трагедии с ее хором требовала определенного устройства сцены и зрительного зала. Очевидно, и здесь театры устраивались по греческому образцу или с известным приближением к нему. Занавес в глубине сцены индийского театра еще много времени спустя продолжал носить название «иованика», то есть ионическое, греческое².

Археологические находки на территории советских республик Средней Азии с неоспоримой убедительностью свидетельствуют о существовании здесь эллинистических театров не только в период греко-бактрийского государства, но и в следующие века, в эллинистических государствах Среднего Востока—Хорезме, Парфии, Согдиане. Еще ждут своего исследователя обнаруженные археологами скульптуры и живопись, изображающие явления

¹ См. Георг Гоян, цит. работа, том 1, стр. 51.

² К. Тревер. «Памятники греко-бактрийского искусства» Ленинград, 1940 г., стр. 26.



Хамза Хаким-заде Ниязи

Народный поэт Уз. ССР

Драматург, композитор и режиссер. Основатель и руководитель первого узбекского музыкально-драматического театра (1918—1920).



театральной жизни, в частности маска актера (сосуд из Термеза с вакхической сценой). Весьма о многом говорит изображение четырех актеров эллинистического театра с трагедийными масками в руках (см. фотоснимок) на найденном в Афрасиабе, близ Самарканда, осуарии (небольшой глиняный ящик, в котором маздеисты хранили кости умершего). Среди афрасиабских находок внимание привлекает изображение комедийного актера.

Все эти данные и ряд других материалов, разбор которых уместен лишь в специальном исследовании, позволяют нам выдвинуть гипотезу о том, что многообразная театральная культура Средней Азии домусульманского периода ее истории не была в средние века до конца разрушена. Она сохранилась в некоторых своих разновидностях, приспособилась к новым условиям жизни феодальной эпохи и пронесла через нее неугасимый факел традиций, которые своим происхождением восходят к временам античности.

Если наша гипотеза в результате дальнейших изысканий получит свое подтверждение (в чем мы уверены), то тогда средневековый узбекский театр кизыкчи и таджикский театр масхарабозов не будут больше трактоваться как «скоморошество в Средней Азии». Они предстанут прямыми наследниками высокоразвитых среднеазиатских профессиональных театров эпохи эллинизма. Тогда мы в новом свете увидим общеизвестные данные о театре кизыкчи, собранные этнографами XIX века и советскими исследователями. Прежде всего отпадет путаница в определениях природы этого театра.

Сейчас его называют «народный» в смысле — «фольклорный». Такое наименование создает у широких кругов советских читателей представление о нем как о разновидности народной игры-представления, нечто вроде узбекского варианта «Царя Максимилиана», разыгрываемого умельцами из народной среды.

Такой взгляд порождает ошибочное утверждение, суть которого сводится к тому, что профессиональное театральное искусство Узбекистан обрел только после Великой Октябрьской социалистической революции, в дореволюционную эпоху узбекского профессионального театрального искусства, дескать, не существовало. Было, мол, только народное творчество, богатырь фольклор.

3. А. Корсакова.



Далеко ходить за примерами не приходится: эта мысль многократно повторялась в разных газетных статьях, напечатанных в дни подготовки и проведения декады узбекского искусства и литературы в Москве в 1959 году. Можно было бы, при необходимости, указать и научные труды, повторяющие общепринятое мнение о том, что «театральных школ в дореволюционном Туркестане не существовало», что лишь «после Октября был поставлен вопрос о создании профессионального театра».

Вузов искусств, таких, как Ташкентский театрально-художественный институт и консерватория, действительно, не существовало, а профессиональное театральное образование было, хотя и в иных, нежели у нас, формах. Так и следовало бы сказать. Современный нам профессиональный театр европейского типа действительно отсутствовал, но профессиональное национально-своеобразное театральное искусство имело широкое распространение, хотя и неизмеримо меньшее, чем теперь. И об этом следовало бы именно так сказать.

Бряд ли нам стоит во всех областях культуры начинать летоисчисление с самих себя. Это советским-то людям, создавшим новое светило — искусственную комету, умалять научные заслуги Улугбека, в XV веке составившего в своей Самаркандской обсерватории всемирно известные астрономические таблицы! А между тем, почему-то не считается столь же неуместным умалять заслуги наших предков в области музыки, театра, художественного слова, хотя успехи их профессионального искусства так же далеки от достижений советского искусства, как красная планета с вымпелом «СССР» от «Семи планет» Алишера Навои.

Общепринятое предвзятое мнение, умаляющее значение, а то и вовсе отрицающее существование в дооктябрьский период узбекского профессионального театрального, музыкального, вокального и хореографического искусства, противоречит историческим фактам. Эта антинаучная концепция. Нигилистическое отношение к классическому наследию узбекского народа игнорирует общеизвестные указания классиков марксизма о том, что коммунизм нельзя построить без использования всего того лучшего, исторически прогрессивного, что создало человечество за последние две—две с половиною тысячи лет.

А все то, что касается проблемы строительства коммунизма, глубоко волнует наш народ, и в частности его художественную интеллигенцию. Вот почему правильное отношение к классическому наследию — важный и научный и практический вопрос.

Мы не имеем оснований оспаривать конкретные данные, свидетельствующие о наличии высокоразвитой профессиональной художественной культуры узбекского народа в его историческом прошлом. Возьмем для примера сведения о театре кизыкчи. Все пишущие о нем не забывают подчеркнуть, что его актеры и музыканты были профессионалами, организованными в цех, на равных правах с ремесленными цехами в городах средневековых ханств Туркестана.

Цех актеров, певцов и музыкантов имел свой устав — «рисоля», определявший труд прочно сколоченных трупп. Собранные со зрителей деньги делились на части: от четверти пая, которые получал ученик, до пяти паев, отдаваемых главе труппы, ее главному мастеру, виртуозному профессиональному актеру, большей частью умеющему петь и к тому же играть на музыкальных инструментах.

В труппе существовал, выражаясь нашим языком, — художественный руководитель — «корпормон». Он был одновременно и ведущим актером, и режиссером, и драматургом. На его обязанности лежало составление программы представления, даже подбор тем для «аския» — острословий, включавшихся исполнителями в свои роли, во многом зиждившиеся на импровизации. Дело в том, что в полном соответствии с традицией театра мимов эпохи эллинизма, перешедшей в средние века, в репертуар театра кизыкчи входили фарсы и гротесковые комедии, устно передававшиеся от учителей к ученикам в виде сцен-сценариев. В последних четко была определена лишь канва, по которой строилось действие, а текст ролей импровизировался, вбирая новые местные злободневные материалы. Поэтому весьма важно было, чтобы корпормон умел срежиссировать и вовремя придать ходу событий разыгрываемого фарса нужное направление, в соответствии с законами драматургии, а когда было необходимо, то и заранее подготовить актеров к «импровизации».

О профессиональном характере театра кизыкчи говорит большой срок обучения принимаемых в ученики

мальчиков, длившийся *десять лет* и больше. Причем дело не сводилось только к овладению навыками актерской игры, к изучению приемов исполнительской техники вокального и музыкального искусства. В процессе обучения из юношей готовили воспитанного человека, хорошо знающего окружающую его жизнь, быт и этикет как высших слоев общества, так и манер, присущих людям различных трудовых профессий. Характерно, что, когда заканчивались долгие годы ученичества и посвящаемого в мастера на собрании цеха публично экзаменовали, особенное внимание обращалось на его умение изображать людей различных социальных кругов и лиц различного возраста.

Стремясь определить природу театра кизыкчи и возражая против запутывающей замены эпитета «профессиональный» словом «народный», мы хотели бы в этой связи напомнить хорошо известный всем исследователям факт существования во дворцах ханов не только прославленных музыкантов, виртуозных певцов, профессиональных танцовщиц и танцовщиков («бачи»), устраивавших целые балетные представления, о которых мы уже упоминали. Во дворцах подвизались также и театральные придворные труппы, из века в век игравшие там и неизменно стремившиеся угодить вкусам своих знатных зрителей. Тут уж никак не назовешь эти труппы народным театром, хотя многие из исполнителей входили в тот же цех актеров и музыкантов, в котором состояли и их братья по ремеслу, выступавшие на площадях и базарах.

Из этого факта вытекает очевидный вывод: термин «профессиональный» указывает на квалификацию, уровень мастерства, наличие специального обучения актеров, певцов, танцовщиков, музыкантов, для которых их искусство является профессией, в той или иной степени основным жизненным занятием и материальным источником существования.

Другое дело социальная характеристика их искусства. Она не может быть дана без учета состава зрителей и слушателей, определявших его идейное содержание и общественную направленность. Театральные труппы, выступавшие на городских рынках, оттого что они играли перед народным зрителем, не становились менее профессиональными, чем те труппы, которые увеселяли своими спектаклями придворную знать.

Площадное демократическое искусство было преобладающим направлением. Не случайно до наших дней дошли именно его традиции, как наиболее живучие и имевшие широкое распространение. Ему принадлежит в большей части сохранившийся и советскими исследователями записанный репертуар. А последний, как мы уже подчеркивали, передавался раньше лишь из уст в уста, из поколения в поколение. Очевидно, в этом была потребность, иначе он так же бесследно исчез бы в веках, как иной раз бесследно уходят в песок среднеазиатские реки.

Традиционный репертуар площадного профессионального театра кизыкчи носил остросатирический характер. Зло высмеивались не только бытовые пороки, но различные должностные лица, вплоть до весьма высокопоставленных. Особенно примечательно едкое высучивание все-сильного в ту пору мусульманского духовенства. По ходу разыгрываемых фарсов исполнялись пародийные молитвы. Это заставляет вспомнить, как мимы Византии и средневековые армянские мимосы-гусаны подобным же способом высмеивали христианское духовенство.

Гротесково комедийный либо фарсовый спектакль обычно заканчивался общей потасовкой действующих лиц. Этот традиционный финал, так хорошо знакомый площадному театру со времен античности, пользовался неизменным успехом и у узбекских зрителей.

Все сказанное о многовековом существовании узбекского профессионального искусства различных видов — музыкального, вокального, театрального и хореографического — ни в какой мере не умаляет роли и значения народного (в смысле фольклорного) творчества. Непосредственными творцами профессионального искусства были люди, в подавляющем большинстве принадлежавшие к среде трудового, ремесленного люда. И это не могло не отразиться на создаваемых ими произведениях, даже в тех случаях, когда последние предназначались для услаждения знати. Не только фольклор, но и все действительно значительное в профессиональном искусстве имело народные корни.

Прямые нити тянутся из глубины веков, от профессиональных певцов, музыкантов, актеров театра кизыкчи к узбекским советским музыкально-драматическим труппам, в которые, в начальный период их существования, кизы-

ки, певцы, музыканты охотно вступали. Так, например, Юсуп-кизык одним из первых вошел в советскую музыкальную театральную труппу, обслуживавшую Туркестанский фронт. В 1921 году он был принят в профессиональный союз Рабис, который для него, как и для его сотоварищей, явился на смену... цеховому объединению актеров театра кизыкчи.

Юсуп-кизык—народный артист Узбекской ССР Юсупджан Шакирджанов (1871—1959) был замечательным знатоком узбекской музыки, песни, танца. Прямой и непосредственный представитель нескольких поколений актеров театра кизыкчи, он воспитывался в школе знаменитого в XIX веке кизыка Саади Максума. А тот в свою очередь был последователем Бедиешима, прославленного продолжателя искусства профессиональных мастеров театра кизыкчи XVII—XVIII веков, выступавших в Кокандском ханстве (в Ферганской долине).

Юсуп-кизык не мало сделал для передачи многовекового опыта мастеров узбекского искусства советскому поколению актеров. В частности, он и Уста Алим Камиров (1875—1953) были первыми учителями народных артистов СССР Тамары Ханум и Мукаррам Тургунбаевой.

Старинное профессиональное узбекское искусство, в котором объединялись в одно целое—слово и пение, музыка и танец, пантомима и драматическая игра, конечно, не театр оперы и балета, но первая глава в истории узбекского музыкального театра.



ГЛАВА ВТОРАЯ

ЗАКЛАДКА ФУНДАМЕНТА

1918—1929 годы



СНОВОПОЛОЖНИК узбекской советской театральной культуры—драматургии, театра и музыки — Хамза был организатором первого узбекского музыкально-драматического театра. Выдающийся представитель нашего многонационального искусства народов СССР Хамза Хаким-заде Ниязи (1889—1929) начал свою кипучую деятельность еще до Великой Октябрьской социалистической революции. Он хорошо знал жизнь своего народа, его быт и искусство, в том числе и синтетический театр кизыкчи. В некоторой степени Хамза явился продолжателем традиций последнего, но только революционно обновив их смелым включением опыта европейского искусства, представленного русской драматургией и театром, песней и музыкой. А всю создаваемую новую художественную культуру Хамза стремился направить на служение социалистической революции.

Подобно тому как корпормон в театре кизыкчи сочетал в себе функции драматурга, режиссера, актера, так и Хамза следовал этой древней традиции в организованной им первой узбекской музыкально—драматической труппе нового, европейского типа, о которой мы еще будем говорить. Хамза был драматургом и режиссером, актером и певцом, музыкантом и композитором.

Во всех областях искусства, непосредственно связанных с культурой музыкального театра, Хамза выступал новатором. Он последовательно и мудро проводил прививку нового к старому, поступая так, как это делает опытный садовник, который прививает ценные побеги привезенного издалека плодоносного дерева к стволу сильного подвоя, могучими корнями связанного с глубокими пластами местной почвы.

Хамза Хаким-заде Ниязи, изучая русскую драматургию и театр, вместе с тем большое внимание уделял национальной форме узбекского театра: в его творчестве удачно сочетались заимствованный извне опыт и лучшие традиции своего национального театра¹.

1. ПЕРВЫЙ УЗБЕКСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО— ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ЗНАКОМСТВО передовых представителей узбекского народа с русской демократической прогрессивной культурой началось еще во второй половине XIX века, после присоединения Туркестана к России. С этого же времени, в еще большей мере чем раньше, у русских людей в свою очередь повышается интерес к самобытному чарующему искусству узбекской музыки и танца.

Первыми проводниками музыкальной культуры — как русской, так и западноевропейской — стали духовые военные оркестры. Среди капельмейстеров были и талантливые люди. Они устраивали концерты этих оркестров, помогали организовывать любительские кружки. Например, в 1916 году в г. Фергане (бывшем Скобелеве) при городском союзе приказчиков был создан музыкальный кружок, в котором приняло участие 13 человек, набранных из молодежи местного населения¹. Инициатор этого начинания Мухитдин Кари Якубов (1895—1957), в будущем один из основоположников узбекского музыкального театра — пригласил русского военного капельмейстера, которому каждый из участников кружка платил по 10 руб. в год за обучение. В этом первом узбекском ор-

¹ М. Рахманов. «Хамза и узбекский театр». Кандидатская диссертация, Москва, 1958 г., стр. 15. Издана на узбекском и русском языках. См. библиографический указатель.



Мухитдин Кари Якубов

Народный артист Уз. ССР

Организатор и руководитель Узбекского концертно-этнографического ансамбля (1925—1929). Один из основных деятелей Узбекского музыкального театра, а затем оперного театра.

кестре, составленном из европейских музыкальных инструментов, его организатор Кари Якубов принимал участие в качестве музыканта и вместе со своими товарищами изучал нотную письменность. В результате прилежных занятий оркестр стал хорошо слаженным и с успехом исполнял переложенные для него узбекские песни и мелодии. С разученным репертуаром любители выступали в Городском кино-театре и Военном собрании.

В Ташкенте, Самарканде, Коканде и других крупных городах кроме любительских кружков существовали музыкальные общества, которые проводили систематическую концертную работу. Сюда приезжали на гастроли передвижные русские оперные коллективы. Несмотря на свои скромные исполнительские возможности, они участвовали в осуществлении культурного дела большой важности. В начале XX века в Узбекистане гастролеровали многие выдающиеся музыканты и певцы.

На этих спектаклях и концертах бывали, хотя и в небольшом количестве, люди из среды коренного местного населения. Они получали возможность ознакомиться с русской оперной музыкой и вокальным искусством, иной раз в наиболее совершенном исполнении таких корифеев, как А. В. Нежданова и Л. В. Собинов.

Одновременно продолжалось и из года в год ширилось изучение узбекского искусства русскими людьми, переселившимися в Узбекистан. Ими было сделано несколько серьезных попыток зафиксировать узбекские национальные песни и мелодии. Широко развернулось изучение и запись народного музыкального творчества в Узбекистане после Великой Октябрьской социалистической революции. В этой области немало потрудились русские композиторы и музыкальные деятели Н. Н. Миронов, В. А. Успенский, В. М. Беляев и Е. Е. Романовская. Много сделал в области подготовки национальных кадров для узбекского советского искусства Н. Н. Миронов, по праву заслужив почетное звание народного артиста Уз. ССР.

Говоря об установлении узбекско-русских театральномызыкальных взаимосвязей, надо выделить имя Хамзы Хаким-заде Ниязи¹, человека, сыгравшего исключительно

¹ См. Ф. Кароматов. «Хамза Хаким-заде Ниязи и узбекская советская музыка». Гослитиздат УзССР, Ташкент, 1959 г.

важную роль во всех сферах развития узбекской национальной художественной культуры.

И здесь он предстает новатором. Он не только изучал, но и творчески перерабатывал богатство фольклора родного народа. В 1915—1917 гг. он выпускает сборник песен, состоявший из семи частей. Анализ этого музыкального сборника показывает значение Хамзы в деле развития узбекской музыки. На мелодии народных песен он еще до революции пишет новые слова, призывающие народ к просвещению, к борьбе за лучшую жизнь. Эти песни Хамзы насыщены демократическим содержанием. Под влиянием русской музыки Хамза еще тогда популяризировал хоровое, хотя и унисонное, пение.

Позднее, почти в сорокалетнем возрасте, он начал осваивать европейскую теорию композиции, поступив для этого в упомянутый нами, научно-исследовательский Институт музыки и хореографии в г. Самарканде.

В песнях, которые сочинял Хамза, он отказался от общепринятого до него изложения мелодии и стал начинать последнюю не с глубоких низов, как это делалось раньше, а с более естественных для человеческого голоса нот среднего регистра. Он изучал ладовое и ритмическое строение русской песни, на основании чего писал сам мелодии, в которых нет традиционных «даромадов» и «ауджей» — то есть принципов построения мелодии по восходящей и нисходящей линии, издревле остававшихся одной из незыблемых основ старинной узбекской музыки.

Узбекский певец, как мы уже отмечали, испокон веков пел сидя. Продиктованная исторически складывавшимися обстоятельствами, весьма далекими от потребностей исполнительской техники вокального мастерства, такая поза была крайне неудобна, так как она стесняла работу брюшного пресса поющего человека. Обучая молодых актеров пению, Хамза не считал возможным далее мириться с этим. Поставив узбекского певца в буквальном смысле слова на ноги, он поставил на ноги и все узбекское вокальное образование, открыв возможность овладения европейской школой пения.

Деятельность Хамзы в области драмы выходит за рамки нашей темы, поэтому мы отметим лишь то, что имеет непосредственное отношение к его участию в закладке фундамента узбекского музыкального театра.

Приехав весной, в марте 1918 г., в город Фергану, Хамза взялся за создание театральной труппы. Мы уже говорили, что здесь с 1916 года существовал духовой оркестр, набранный из местной молодежи. С успехом работая все это время, он накопил репертуар, состоявший из русских и узбекских мелодий.

Вполне понятно, что этот коллектив привлек к себе внимание Хамзы. Здесь выступали музыкально грамотные талантливые люди. Некоторые из них не только обладали хорошими голосами, умели танцевать, но и наделены были актерскими способностями. Это позволило Хамзе осуществить силами кружковцев ряд театральных постановок. До начала спектакля играл духовой оркестр, выступали певцы и танцоры, а затем, после концерта, разыгрывалась пьеса.

Участники кружка составили крепкое ядро созданной Хамзой государственной театральной труппы при местном городском Отделе народного образования. В дальнейшем она пополнилась профессиональными актерами театра кизыкчи, народными певцами и молодыми любителями. Труппа увеличилась до 35 человек. В нее вошли М. Кари Якубов, Ходжа Сиддик Исламов, Р. Исламов, Ульмас Юсупов, С. Асамитдинов, Г. Мусаханов, Ю. Эгамбердиев, К. Давидбаев, М. Раджабов и др.

Хамза с самого начала направил первый советский узбекский театр по музыкально-драматическому руслу. Это он сделал, понимая реальную обстановку. Профессиональный драматический театр в европейском понимании не был знаком массовому зрителю Туркестана, который зато хорошо знал свой национальный театр кизыкчи. А в последнем пение, танец и музыка сочетались с драматическим искусством. Поэтому Хамза широко ввел в свой театр национальные музыку и песни. Они служили и средством воздействия и средством привлечения массового зрителя и слушателя.

Учитывая агитационное воздействие искусства, Хамза с первого дня существования труппы поставил перед ней совершенно четкую и определенную задачу разъяснения народу значения и смысла свершившейся Великой Октябрьской социалистической революции.

Театр показал 1 мая 1918 года в «Ферганском городском клубе мусульман» первомайскую концертную про-

грамму. В дальнейшем концертные отделения неизменно сопутствовали театральным постановкам. Часто исполнялись революционные сольные и хоровые песни Хамзы: «Да здравствуют Советы!», «Проснись, рабочий!», «Проснись, не отдавай свободы!», «Красноармейцы!», «Эй, эй, стреляем!» и др.; некоторые из революционных песен Хамзы были инсценированы. Так, например, большой популярностью пользовалась одноактная музыкальная инсценировка «Эй, рабочий!» — текст и музыкально-вокальные номера к которой были написаны Хамзою.

Постановки этой интермедии строились по такому плану: сперва средствами пантомимы разыгрывалась сцена, в которой жестокий бай (эту роль брал на себя сам Хамза) подгоняет и без того выбивающегося из сил батрака, нещадно хлещет его плеткой. Оставшись один, после ухода своего мучителя, бедняк в песне изливает свои переживания. М. Кари Якубов, обладая замечательно приятным, сильным голосом, выразительно исполнял песню батрака:

Избивала плетями нас
Байская власть,
Наша алая кровь
Непрестанно лилась!

Эй, рабочий! Сожми свой кулак!
Восстань, джигит удалой,
Жирных баев долой:
Нашей воли мы подняли флаг!

Последнее четверостишие было повторяющимся припевом, выражающим революционный призыв. Слова этой песни — «Землю с бою возьмем, эй, к оружию, батрак!», в обстановке гражданской войны в Туркестане звучавшие на блатом, были подхвачены народом, приобретя большую популярность. Широкая напевность запоминающейся мелодии сохранила за ней право быть причисленной к лучшим узбекским массовым демократическим песням.

Несколько позднее Хамза стал сочинять целые сцены такого же агитационного характера. Из них с наибольшим успехом шла музыкальная пьеса «Удочка». В ней изображался рыбак, который выуживал вместо рыбы—

муллу, а затем большевика, после чего между последними происходил острый полемический диалог.

Начиная с июля 1918 года, драматическому коллективу, возглавляемому Хамзою Хаким-заде Ниязи, было поручено обслуживание воинских частей. В связи с этим труппа получила наименование «Ферганского передвижного музыкально-драматического театра». Это название точно соответствовало характеру его спектаклей. Вместе с тем оно подчеркнуло, что молодые актеры обратились к жанру, наиболее близкому к старинному национальному театру узбеков. Это название ясно указывает на истоки советского узбекского музыкального театра, который был организован спустя одиннадцать лет, а затем вырос в современную нам узбекскую оперу.

После перехода труппы Хамзы из ведения Политотдела Ферганского Реввоенсовета в распоряжение Политотдела Военного округа Туркестанского края, театр утратил свое характерное название, сохранив, однако, сущность творческого направления. Как раз в октябре 1918 года, когда коллектив стал именоваться «Краевой политико-агитационной передвижной труппой», здесь впервые были представлены первые две части тетралогии «Ферганских трагедий» Хамзы Хаким-заде Ниязи. Автор трагедий, который в то же время был и режиссером, ввел в эти постановки сольное и хоровое пение.¹

Вскоре после этого со специальным агитпоездом Хамза Хаким-заде Ниязи вместе с коллективом уехал для обслуживания Закаспийского фронта. В труппу входили: М. Кари Якубов, Ходжа Сиддик Исламов, Эгамбердиев, Мария Кузнецова, Г. Мусаханов, М. Раджабов, С. Асамитдинов, Кушак Давыдбаев.

Для обслуживания Оренбургского фронта с другим агитпоездом выехал драматический театр имени Карла Маркса. Его организовал Маннон Уйгур (Маджидов) (1899—1956) из наиболее талантливой части труппы распавшегося театра «Турон». Новое название, предложенное Хамзою, было принято коллективом как выражение политической программы.

¹ Третья часть «Ферганских трагедий» была поставлена в декабре 1918 года, а четвертая часть в июле 1919 года.

Во фронтовых поездках, выступая перед массовым зрителем и непосредственно ощущая его запросы, актеры театра имени Карла Маркса ясно осознали необходимость включить в репертуар музыкальные постановки. Когда в июне 1920 года они снова выехали для обслуживания фронта, на этот раз ферганского, в их составе был певец и музыкант Мухитдин Кари Якубов, которому суждено было стать основоположником самостоятельного узбекского музыкального театра. Но создание последнего потребовало много сил не только от него, но и от его соратников, и заняло десятилетний срок. Вернувшись в Ташкент, труппа сыграла там спектакль, положивший начало новому этапу пути к музыкальному театру.

2. «ХАЛИМА»

ЭТО произошло в сентябре 1920 года в Ташкенте, в районе старого города, где жила большая часть узбекского населения. В помещении «Рохат богча» (сад отдыха) впервые появилась на сцене драма с музыкой «Халима», написанная Гулямом Зафари. Премьера прошла с огромным успехом и вызвала необычайно живой интерес у широкого круга зрителей. Вспоминая о ней, один из участников постановки — Музаффар Мухамедов говорил автору этих строк: «Если бы театр ставил «Халиму» каждый день, то и тогда зал был бы всегда переполнен».

В чем же была главная причина такой популярности спектакля? Она крылась в современности пьесы, затронувшей вопрос, глубоко волновавший людей того времени. На сцене они увидели себя и своих близких — в живых художественно правдивых образах.

Гулям Зафари написал пьесу еще в 1918 году, инсценировав свой же рассказ «Бедная Халима». В основу этого произведения были взяты события, происшедшие в доме, соседнем с жилищем автора. Писатель лично знал влюбленных, читал их письма, был свидетелем печальной судьбы молодых людей.

В процессе постановки пьеса дорабатывалась; подвергаясь редакционным изменениям, она постепенно выросла в драму, состоявшую из семи картин, но и после это-

го вся она уместилась в тоненькой ученической тетради, представляя собой как бы сценарий, каркас действия; однако часть монологов была написана в стихах, потому что исполнители не произносили их в разговорной форме, а пели. В последнем случае нельзя было предоставлять актерам простор для импровизации текста, хотя бы в рамках четкого сценария. Главные герои — Халима и Нигмат — значительную часть своих слов пели на мотивы народных песен, подобранных самим же драматургом.

Вот эта музыкальная форма спектакля сыграла большую роль в сценической истории драмы, способствуя ее успеху и делая постановку «доходчивой». Была мобилирована могучая сила эмоционального воздействия музыки и пения, в сочетании с драматической игрою.

«Халима» затрагивала острую тогда тему о насильственных браках, имевших широкое распространение в Узбекистане даже в первые годы после Октябрьской революции. Конфликт строился на типичном в ту пору столкновении между чувствами, естественными для молодых людей, и социальными условиями, не дававшими им возможности вступить в брак по влечению сердца.

Бедняк Нигмат влюблен в девушку по имени Халима, родители которой не склонны выдать ее за нищего. Отец Халимы торговец, и зрители слышали, как он жаловался своему сыну, что на «базаре дела плохи», а поэтому, мол, надо дочь выдать за богатого человека и получить за нее «калым в 500 рублей». Роковое для нее решение Халима узнает, подслушав эти слова отца. Ей и раньше было известно намерение шестидесятилетнего сластолюбца Артык-бая взять ее к себе в жены.

Дальнейший ход событий писатель разворачивает с нарастающим драматизмом. Известие о том, что предложение богатого жениха принято отцом девушки, потрясает влюбленного в нее Нигмата. И без того надломленное нуждою здоровье юноши резко ухудшается. А вдобавок на него обрушивается новое несчастье. Желая избавиться на время сватовства и свадьбы от своего юного соперника, всеильный бай возводит на него клеветническое обвинение в якобы совершенных преступлениях, подкупает полицию и добивается помещения его под домашний арест. Драматург показывал, на чьей стороне неизменно оказывался мулла — поборник

законности шариата. Явившись к Нигмату, «духовный наставник» берется за врачевание и дает такое лекарство, которое окончательно валит больного с ног.

Сцена была разделена на две части: одна из них изображала жалкую лачугу, в которой угасал ее обитатель, а на другой половине шли приготовления к пышному и роскошному свадебному тою.

Драматург, нарочито сгушая тяжелое впечатление от такого контраста, вводил мелодраматическую сцену предсмертной агонии Нигмата, бредившего о своей возлюбленной. Перед зрителями представало видение Халимы, к которому тянулись коченеющие руки умирающего. Пьеса заканчивалась символическим противопоставлением шумного свадебного пира богача и рыданий родственников скончавшегося бедняка.

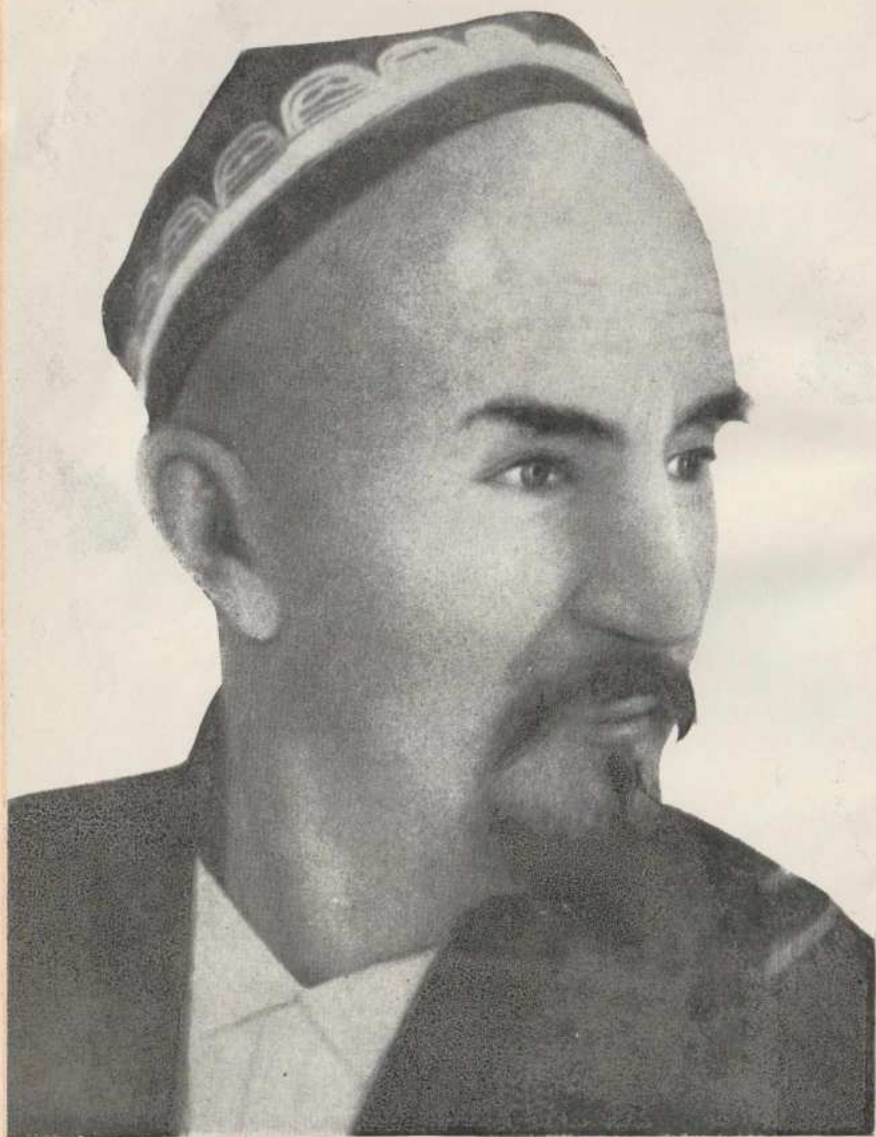
Большой успех постановки «Халимы» еще раз воочию показал общественно-политическое значение театрального искусства и подтолкнул Народный комиссариат просвещения Туркестанской республики принять ряд мер для оказания последнему организационной и материальной помощи. 17 декабря 1920 года, по постановлению Коллегии Театрального отдела Наркомпроса, произошло слияние театра имени Карла Маркса и нескольких мелких театров, после чего объединившийся коллектив получил название «Образцовой узбекской труппы». Ей предоставили постоянное театральное помещение в Ташкенте, в районе старого города, а содержание ее отныне было взято на государственный бюджет.

Впоследствии ядро возникшей труппы вошло в состав ныне существующего Государственного Узбекского драматического театра, который в дальнейшем стал носить имя Хамзы. Ему суждено было сыграть основополагающую роль в развитии не только драматического искусства, но и узбекского музыкального театра, так как здесь на всем протяжении 1920-х годов шли наряду с чисто драматическими спектаклями также и постановки драм и комедий с музыкой. Начало им положила «Халима». И она не сходила с его сцены все это десятилетие.

Правда, она не оставалась все это время в неизменном виде, а подвергалась доработкам. Так, во втором ее варианте автор и театр уделили большое внимание изображению свадебных обрядов, воспроизведя их реали-



Мухитдин Кари Якубов и Тамара Ханум.
Выступление на одном из концертов. Начало 1920-х годов



Юсуп-кизык — Юсупджан Шакирджанов.
Народный артист Уз. ССР

стически, без какого-либо стилизаторского упрощения, которое могло бы вызвать у зрителей ощущение фальши. Разыгрывались, например, традиционная игра «кто кого перегянет» и сатирически острая сценка, когда на вопрос муллы—согласна ли невеста выйти замуж, за нее отвечала сваха, не дав девушке слово вымолвить.

Но главное отличие второго варианта от первого заключалось в том, что драматург показывал, как от одного эпизода к другому нарастала душевная надломленность его героини. Вот она пришла в ужас, увидев старого седого бая, которому ее отдали в жены. Потрявшую сознание Халиму Артык-бай подхватывает на руки и уносит за брачный полог. А затем, обезумевшая от отчаяния, Халима ночью выходит в сад и кончает жизнь самоубийством.

Несколько лет драма шла в этом варианте. Перед Всесоюзной Олимпиадой театрального искусства народов СССР в 1930 году театр совместно с драматургом еще раз пересмотрели текст, местами расширили его и повезли в Москву уже третий вариант спектакля. Мы скажем о нем, когда будет идти речь о поездке на Олимпиаду, а пока отметим, что суть дела не менялась от того, как Халима накладывала на себя руки. В разных вариантах это происходило по-разному: то она душила себя платком, то косами, то пила яд.

В начале 1920-х годов, когда почти все женщины Узбекистана еще ходили под паранджой, с лицами, закрытыми черными сетками чачвана, судьба несчастной героини «Халимы» затрагивала животрепещущие, насущные вопросы жизни каждой узбечки. И не может быть сомнения, что само обращение к теме несправедливого положения женщины Востока было явлением прогрессивным. Именно так оценила пьесу широкая советская общественность, за исключением некоторой части театральной критики, о которой мы сейчас скажем.

Конечно, в высокой оценке зрителями этой пьесы большая доля заслуги принадлежит и талантливым актерам. К сожалению, никаких рецензий с рассказом об их игре тогда не писали, а в памяти поныне здравствующих современников сохранилось лишь общее впечатление. Известно, что в заглавной роли Халимы в 1921—1922 годы выступала Дурия Ханум, татарка по националь-

ности. Через несколько спектаклей после премьеры эту роль стала исполнять и другая актриса—Магсума Кариева, также татарка. Первая актриса, узбечка по национальности, создавшая образ Халимы, была Саламат Хон (Наджмидинова). Абрар Хидоятов играл главного героя — Нигмата, а Музаффар Мухамедов — роль ее отца — Муслима.

В 1927 году роль Халимы перешла к окончившей в Москве студию при Вахтанговском театре, талантливой узбекской актрисе Турсуной Саидазимовой. Один из современников писал, что ее «красивый голос помог показать все сердечные переживания Халимы», роль которой она, по его словам, «играла правильно».

Как уж тут играть «правильней», когда отдельные акты драмы казались актрисе изображением событий из ее личной жизни!

Турсуной родилась в семье бедняка. Когда девочке исполнилось 12 лет, ее отец из-за нужды и нищеты решил продать дочь в жены богатому старику, получив за нее хороший калым. Наступил день свадьбы, которую правильнее было бы назвать похоронами. Малолетнюю невесту увезли в дом старца-жениха. Обо всем этом узнала местная комсомольская организация и решила спасти ребенка. В результате свадьба так и не была сыграна до конца. Турсуной, однако, не вернулась к своим родителям. Их ей заменили воспитатели детдома, в котором она выросла и получила первоначальное образование и откуда поступила в театральную студию.

Недолго пришлось молодой актрисе играть роль Халимы, так напоминавшей ей драматические события ее собственного детства. Внезапно, когда ей было всего лишь восемнадцать лет от роду, ее жизнь оборвалась. Она была зверски убита своим мужем, тоже актером театра, человеком, оказавшимся во власти пережитков прошлого. В элегии «На смерть Турсуной» мы читаем:

Бой неравный был. В четырех стенах
Никого друзей. Только смертный страх.
Только муж-палач. Только в сердце нож.
Только цвет надежд, превращенный в прах...

Нет, не надо слез! Траур ни к чему.
Распознать врага у себя в дому,
Продолжать борьбу, сестры, надо вам,
Гибель Турсуной учит вас тому.

Это стихотворение написал Хамза в 1928 году, то есть незадолго до своей собственной трагической гибели от рук реакционеров и фанатиков-изуверов. Так сливались в одну, полную драматизма, повесть—биографии сценических персонажей с личными судьбами актеров и драматургов. Жизнь и театр были неотделимы. На сцене отражалась та грандиозная битва нового со старым, которая в быту шла не на живот, а на смерть. Деятели узбекского советского театра участвовали в этой борьбе своим оружием — искусством, добиваясь,

«Чтобы никакой Ходжикул не мог
Встать у молодой жизни на пути»¹.

После трагической кончины Турсуной, с 1928 года роль Халимы перешла к другой исполнительнице—к Халиме Насыровой.

Халима Насырова незадолго до этого вернулась из Баку, куда она ездила учиться в театральный техникум. Обладательница прекрасного и сильного голоса, которому предстояло еще много лет пленять слушателей, юная актриса и по возрасту и по внешним данным как нельзя лучше подходила к порученной роли. Ко всему этому добавился большой драматический талант. А в итоге был создан трогавший до слез, художественно неотразимый образ печальной жертвы старого быта.

По случайному стечению обстоятельств, имена актрисы и героини пьесы совпали. Но очень скоро они сплелись в сознании зрителей, которым стало казаться, что молодая актриса повествует со сцены о самой себе. Это произошло потому, что исполнительница настолько вошла в образ, сжилась с ним, что было уже невозможно ощутить — играет ли она, на самом ли деле сама переживает все происходящее на сцене.

Читая рецензию², написанную под непосредственным впечатлением от спектакля, легко понять, что не декорациями и постановочными эффектами театр вызывал у зрителей желание еще раз посмотреть спектакль. По словам рецензента, освещение сцены было плохое, а использо-

¹ Заключительные слова приведенного стихотворения Хамзы «На смерть Турсуной». Ходжикул — муж Турсуной.

² Сатти Хусайнов. «Халима», рецензия на спектакль от 27 декабря 1928 г. Сборник статей «Узбекский театр». Ташкент, 1929.

ванная для декораций фанера не была даже окрашена, чтобы создать впечатление стен.

Похвалив режиссера Фатхуллу Умарова и отметив нововведение—появление хора в шестой картине, рецензент главную причину успеха спектакля видел в том, что «музыка хорошо выполнила свою задачу. Песни и танцы на сцене приковывали к себе все внимание зрителей». Говоря о Халиме Насыровой в роли Халимы, он признавался: «это было настолько интересно и по голосовым данным и по мастерству актрисы, что хотелось посмотреть ее еще раз». И зрители, действительно, повторно шли смотреть и слушать волновавший их спектакль, так же как это сделал и сам рецензент, хотя в процитированной статье он заявил, что «в пьесе не показываются пролетарские силы, не чувствуется приближение революции».

Правильна ли была такая оценка, с которой можно не раз встретиться?

В критической литературе часто отмечался крупный недостаток данного драматического произведения, заключающийся в том, что его герои оставались пассивными. Они были способны только к «декларациям о бунте», но подлинного сопротивления не выказывали.

И это происходило в ту пору, когда в написанной одновременно с «Халимою», в том же 1918 году, драме «Бай и батрак» Хамзы, Джамиля и ее муж—батрак Гафур боролись за свое счастье, за свое человеческое достоинство. Исход их борьбы предопределялся теми же социально-экономическими, бытовыми условиями, в каких жили и герои «Халимы». Если Джамиля, как и Халима, приходила к самоубийству как к неизбежной развязке, предпочитаемая смерть неволе и этим бросая вызов еще могучим тогда силам феодального мироустройства,

Халима Насырова

Народная артистка СССР.

На сцене с 1927 года. Начиная с выступления в 1928 году в главной роли в драме «Халима», занимает место актрисы-певицы. Сперва в Узбекском музыкальном театре, а затем в Узбекском театре оперы и балета имени Алишера Навои.

Цветная фотография: снимок 1959 г.



го Гафур, в противоположность пассивному Нигмату, выростал в борца, который занял свое место в жизни.

Сосланный на каторгу по наветам бая, беззащитный батрак находит там оружие, которое он обретает во встрече с политкаторжанами-большевиками, вооружающими его правдою ленинских слов о непримиримой классовой борьбе. Ясно, что Гафур возвратится после 1917 года в родной Узбекистан, чтобы навсегда освободить от кабалы сотни тысяч сестер его незабвенной Джамили.

Сравнивая две фигуры — Гафура-борца и беспомощного Нигмата — нетрудно заметить, что первый из них на целую голову выше. Это потому, что пьеса Хамзы — произведение социалистического реализма, не только критикующего действительность правдивым ее изображением, но и указывающего завтрашний день в сегодняшнем, тем самым подсказывая зрителю путь в будущее. Однако, если драма, написанная Г. Зафари, не поднялась до уровня литературы социалистического реализма и проигрывает при сопоставлении с произведением Хамзы, ее абсолютная, а не относительная величина не может быть признана малою.

Оставаясь в рамках обличительного реализма, она с большой силой клеймила изображаемое зло, отчетливо указывая на его социальную подоплеку. А это имело уже политическое значение. На наш взгляд, было бы неправильно оценивать как пьесу, так и постановку ее вне связи с той напряженной идейно-политической борьбой за духовное раскрепощение широких слоев узбекского народа от пут многовековых предрассудков, которая кипела во всех уголках республики.

Узбекистан совершал скачок от феодализма к социализму. Узбекская буржуазия дооктябрьской эпохи была настолько хилой и появилась на свет божий исторически так поздно, что она не сумела, а отчасти и не захотела заменить феодальные идеологические надстройки буржуазными. А после революции она отбросила и те крохи буржуазно-либерального реформизма джадидского толка, которые содержали в себе антифеодальную критику. В контрреволюционных целях буржуазно-националистические элементы сомкнулись с силами феодально-байского мира и стремились помешать революционным преобразованиям жизни.

Частный вопрос социалистической революции — вопрос об общественном положении узбекской женщины — приобрел характер узловой проблемы в переустройстве быта. Этим объясняется, что данная тема, как мы увидим далее, стала основным лейтмотивом длинного ряда спектаклей узбекского советского музыкального театра не только в период его формирования в 1920-е годы, но и в более позднее время, вплоть до окончательной победы социализма, одержанной в середине 1930-х годов.

Так же как лучи света, собранные увеличительным стеклом в одну точку фокуса, приобретают силу пламени, множество лучей светлых идей, благородных побуждений и гуманных чувств, собранных театром в сценические образы, приобрели способность «глаголом жечь сердца людей». Спектакли оставляли у зрителей огромное впечатление не потому, что узбекское театральное искусство уже тогда достигло высокого уровня развития. Нет, последнее произошло значительно позднее. Потрясающая сила воздействия театра на умы и души его зрителей заключалась в том, что со сцены веяло дыханием жизни.

К слову сказать, этот урок истории полезно было бы усвоить тем из современных нам критиков и театральных деятелей, которые, по сути дела, руководствуются критериями эстетствующего формализма, декларируя будто в искусстве не важно *что* показывается, а существенно лишь то, *как* оно преподносится зрителю. По-другому думали постановщики «Халимы», настойчиво стремясь привлечь на спектакли возможно больше зрителей.

Борьба за зрителя, за влияние на массы велась везде. На улицах и площадях городов Узбекистана происходили столкновения, напоминавшие боевые схватки.

В нынешний век радио и телевидения, нам может показаться примитивно-наивной формой — реклама и информация с помощью той запряженной осликом повозки, которая разъезжала по улицам города с большой театральной афишей. А так как население не могло ее прочитать из-за своей тогда почти поголовной неграмотности, то на повозке ехал представитель театральной труппы, громко объявлявший день и название спектакля. Внимание прохожих привлекали могучие звуки трубы-карная, которой в старину созывались войска. А теперь карная звал в бой на идеологическом фронте.

Доехав до ближайшего перекрестка, повозка останавливалась, и сопровождавший ее агитатор обращался к толпившемуся народу с речью. Он объяснял характер и значение идущего сегодня представления, призывал всех прийти и посмотреть постановку. А вечером, за час или полтора до открытия занавеса, на плоской крыше театра или около него размещался духовой оркестр либо из европейских, либо из национальных музыкальных инструментов — карная, сурная, игравших под громкий бой в литавры-нагора.

Чтобы не возвращаться к разговору о театральной рекламе такого рода, заметим, что все это было прекращено в 1927 году, после приезда из Москвы узбекской театральной студии. Однако эта форма рекламы тогда все же целиком не исчезла, а только покинула Ташкент и долгое время удерживалась в областных музыкально-драматических театрах Узбекистана.

Не дремал, однако, и враждебный лагерь. Буржуазно-националистические элементы прикладывали все усилия к тому, чтобы захватить в свои руки театральное движение. Они учитывали не только могучую силу воздействия на массы живого и образного слова театрального искусства, но и возможность в обход цензуры — органов диктатуры пролетариата — протаскивать на сцену свои идеи, вплоть до пантюркистской контрреволюционной пропаганды. Националисты норовили, как только могли, подорвать быстро растущее влияние тех подлинно советских театров, которые в ряде городов Узбекистана организовывал Хамза. С непримиримой враждебностью они относились и к театру имени Карла Маркса, руководимому Маннон Уйгуром, именно за то, что последний встал на сторону социалистической революции.

3. ДРАМЫ И КОМЕДИИ С МУЗЫКОЙ

ВСЛЕД ЗА «ХАЛИМОЙ», «Образцовой труппой» были поставлены в 1921 году две одноактные музыкальные пьесы Гуляма Зафари — «Дети свободы», («Эрк болалары») и «Туйгуной». Содержание этих пьес с музыкой лишено какой-либо интриги.

В первой из них изображается, как молодой парень приходит в сад к своей любимой девушке, чтобы повидаться с нею. Они выходят за околицу кишлака и вот здесь, на лоне природы, в поэтической обстановке, под пение соловья происходит взаимное признание в любви, которое продолжается до той поры, пока друзья влюбленной пары не находят их. Затем перед зрителями развертывались красочные национальные пляски и песни в исполнении ансамбля.

Вторая пьеса, «Туйгуной», была как бы продолжением первой, с теми же действующими лицами. В ней изображалось, как они прячутся, а друзья опять их находят. Эти незамысловатые перипетии перемежались развернутым показом народных песен и плясок.

Современный нам читатель этих строк, да еще если он не жил на Востоке, там, где раньше царили неумолимые законы шариата, может подумать: ну и содержание же было в двух только что названных пьесах! Пастораль какая-то, исползованная в качестве повода для устройства концерта! Так рассуждать может лишь тот, кто не учитывает условий времени и пространства. И эти две небольшие пьесы надо оценить в непосредственной связи с конкретно-исторической обстановкой жизни страны, когда они были написаны и появились на сцене.

Они изображали свободно родившуюся, юношески чистую любовь двух пылких сердец; поэтизировали их красивые чувства. А за стенами театра, в городах и городках — с домами, повернутыми глухой стеной к улицам — господствовал закон шариата, по которому молодые люди имели право впервые увидеть друг друга лишь в день свадьбы, а не то чтобы встречаться наедине, хотя б под пенью соловья.

Даже у тех народов Востока, женщины которых не знали паранджи или чадры, девушка, застигнутая на свидании с юношей, считалась обесчещенной и, в соответствии с правилами шариата, должна была быть поставлена к позорному столбу. Вспомним трагическую развязку драматической поэмы башкиро-татарского поэта Маджида Гафури «Черноликие» («Караюзляр»), впоследствии переделанной в пьесу. Ее героиня, затравленная односельчанами, в прямом смысле слов измазанная дегтем, сходит с ума.

В Узбекистане закрытая паранджой женщина была еще более ограничена в своих поступках. А в это время на сцене повторно обыгрывалась одна и та же ситуация: жители кишлака ищут исчезающую пару влюбленных и находят их в уединении. Вместо того чтобы повести их по улочкам под свист, улюлюканье и грохот ударов в сковородки, медные тазы и старые ведра, как это происходило в «Черноликих», молодежь кишлака, ставшего советским, распевает песни, танцует, и все заканчивается счастливым финалом.

В «Халиме» Гулям Зафари подошел к теме взаимоотношений юношей и девушек с точки зрения автора драматическо-трагедийного произведения, прибегнув к приему «доказательства от противного» в обосновании мысли о необходимости предоставления каждому человеку полной свободы в решении вопроса о браке. В «Детях свободы» и «Туйгуной» к этой же теме драматург подошел с иных позиций. На этот раз он дал позитивное решение того же вопроса, выступив пропагандистом новых общественных норм поведения и морали. Не случайно драматург назвал свою лирическую пьесу — «Дети свободы», желая этим сказать, что молодое поколение узбекского народа освобождено Октябрьской революцией от тех бытовавших обычаев, которые определяли личную жизнь их отцов и матерей.

В дальнейшем, упомянутые последние два произведения Зафари, как и еще одна лирико-музыкальная пьеса «Лолахон» (1927 г.), вошли в основной репертуар Этнографического ансамбля под руководством Кари Якубова.

В пьесе Камила Яшена «Лолахон», названной так по собственному имени героини — Лола, узбекский музыкальный театр сделал следующий шаг вперед и затронул еще более острую и весьма важную тогда тему борьбы за снятие паранджи. К. Яшену принадлежит заслуга создания пьесы, поднявшей на сцене музыкального театра новую тему огромного общественного значения и действительного характера.

Девушка Лолахон, измученная притеснениями мачехи, встречается с комсомольцем Иргашем, который уговаривает ее сбросить отжившее свой век рабское одеяние. По ходу действия пьесы, его товарищи, как и он комсомольцы, поют бодрые жизнерадостные песни, которые

звали к новой жизни не только Лолахон, но и зрителей. Под влиянием настойчивых убеждений комсомольцев, вопреки воле мачехи девушка отказывается от старого обычая, снимает паранджу и сама вступает в комсомол.

Лола была первой героиней на сцене узбекского музыкального театра, которая скинула с себя паранджу — этот прижизненный саван. Лола — в переводе на русский язык значит — тюльпан, цветок, первым распускающийся весной. И действительно, революция принесла Узбекистану весну после долгой спячки в эпоху феодальной неподвижности и застоя. Об этой весне и говорили обошедшие почти все профессиональные и клубные сцены, жизнеутверждающие по своему содержанию и несложные по художественной форме, небольшие музыкальные пьесы «Дети свободы», «Туйгуной» и «Лолахон».

Коммунистическая партия и Советская власть широко развернули борьбу за раскрепощение женщины Советского Востока, за ее равноправие и приобщение к общественной жизни, к созидательному труду. Хвала и честь молодому узбекскому театру, что он с первых же лет своего существования выступил верным помощником партии в ее титанической схватке с могучими тогда силами старого мира. Вспомним реальную жизнь того времени, и мы ясно представим себе, какую остроту имела пропаганда со сцены за снятие паранджи и чачвана, поднятая в «Лолахон» и в последующих спектаклях, посвященных этой же теме — «Худжум», «Гульсара» и других постановках, о которых речь впереди. Узбечки, решившиеся внять призывам сбросить с себя вериги средневековья, не раз расплачивались за это жизнью.

В суровой обстановке шла борьба с многовековыми бытовыми предрассудками, сложившимися в эпоху безраздельного господства мусульманской религии, — этой выразительницы идеологии феодализма в странах Ближнего и Среднего Востока. Аналогичная борьба прогрессивных сил против норм быта, регламентируемых шариатом, а также строго соблюдаемых правилами адата, велась и в других советских республиках, где раньше имел распространение ислам. Наиболее далеко продвинулся вперед в этом отношении Азербайджан. Опыт его театра европейского типа, начавшего развиваться раньше узбекского, пригодился последнему.

Начиная с 1911 года, в Ташкент и другие города Узбекистана многократно приезжали на гастроли азербайджанские актеры, ставившие пьесы на своем языке, в общем достаточно понятном для других тюркоязычных народов, в том числе узбеков. Наибольшей популярностью у зрителей пользовались произведения выдающегося азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова — его музыкальные драмы «Лейли и Меджнун» и «Асли и Керем», а также оперетты «Не та — так эта» и, быть может, самая популярная на всем Советском Востоке музыкальная комедия «Аршин мал алан».

При всем их разнообразии они объединены общей идейно-художественной направленностью. Их содержание — это гневное осуждение в драмах и беспощадное осмеяние в комедиях нравов мусульманского домостроя, протест против законов ислама, закрепостивших женщину. Чадра для азербайджанки была не легче, чем паранджа для узбечки.

В обеих музыкальных комедиях Узеира Гаджибекова — в «Аршин мал алане», поставленном на узбекском языке 21 декабря 1921 г. М. Уйгуром, на сцене руководимого им театра, и в оперетте «Не та — так эта», сыгранной там же несколько позднее, по сути дела, одна и та же тема. Ее можно сформулировать ироническим подзаголовком к «Аршин мал алану»: «Рецепт удачной женитьбы». Этот подзаголовок, напечатанный на одной из азербайджанских афиш 1915 года, метко определил содержание гаджибековских комедий, представляющих собою высмеивание чадры, служившей как бы символом официальных традиций быта мусульман.

Комедия дает шуточный совет, как следует обойти чадру, которая закрывает юношеству возможность свободного выбора женихом невесты: пусть жених переоденется в уличного торговца мануфактурой и пойдет по дворам, рекламируя свой товар профессиональным выкриком коробейников — «Аршин мал алан!» На него откликнутся покупательницы. Жених сумеет их увидеть без чадры, выбрать себе невесту по сердцу и жениться по любви.

Во второй комедии дается другой, но в такой же мере насмешливый «рецепт удачной женитьбы»: если понравившуюся вам девушку ее родители насильно хотят выдать замуж за богатого старика, поступайте так, как это

сделал бедный студент, герой оперетты «Не та—так эта». Он с помощью друзей использовал закон, не позволяющий до появления невесты в брачном чертоге снимать с нее чадру. Студент вооружился револьвером и подменил собою свою возлюбленную. Его, как полагается, закутанного с головы до пят в чадру, привезли в дом старого сластолюбца. А когда они, наконец, остались наедине, то, сдернув трепетными руками чадру, старик увидел усатое мужское лицо и дуло револьвера. Ничего не оставалось делать другого, как выдать расписку в отказе от своих прежних претензий, взяв обязательство жениться на служанке. Не та — так эта! Не одна — так другая!

Комедии Гаджибекова завоевали прочную популярность в Узбекистане у широких кругов зрителей, в особенности «Аршин мал алан». В числе первых исполнителей был Шакир Наджмитдинов, игравший роль восточного коробейника — аршинмалчи — Аскера. Женские роли сперва исполняли мужчины. Так, например, тетку героя изображал Сайфи Алимов. Красавицу Гюльчохру играли сначала актеры, и лишь после них пришла актриса Максума Кариева.

Кроме этих гаджибековских комедий узбекские актеры поставили его же драму с музыкой «Лейли и Меджнун», которая была первенцем азербайджанского музыкального театра, начавшего свою историю именно с этой пьесы, исполненной в Баку в 1908 году. С того времени она не сходила со сцены. В Ташкенте она прозвучала в первый раз в 1914 году в исполнении азербайджанской гастрольной труппы. Спустя два года здесь была предпринята попытка поставить драму местными силами, при активном участии азербайджанского артиста Сидги Рухуллы, который выступил не только как певец, но и как режиссер. Спектакль сопровождался унисонным исполнением узбекского национального ансамбля.

Широко популярная на Востоке легенда «Лейли и Меджнун» еще в XII веке была литературно обработана великим азербайджанским поэтом Низами, а спустя три века получила новое художественное бытие под пером еще одного великого поэта, на этот раз узбека Алишера Навои. Еще сотню лет спустя к ней возвращается классик азербайджанской литературы Физули. Именно его поэму положил в основу своего либретто У. Гаджибеков.

Маннон Уйгур хорошо знал произведение Гаджибекова, но он так же хорошо знал бессмертную поэму «Лейли и Меджнун» Алишера Навои, и ему захотелось показать на узбекской сцене образы благородного безумца Меджнуна и вечно верной своей неизменной любви красавицы Лейли такими, какими их обрисовал А. Навои. Азербайджанский вариант обработки поэмы для сцены музыкального театра подсказал узбекам мысль создать свой национальный вариант сценического воплощения поэмы.

Низами предугадал судьбу своей поэмы «Лейли и Меджнун», говоря, что ее строки, «как караваны, пройдут через все, где любят, страны». А теперь мы вправе добавить: они прошли через века, а не только через страны.

Вернувшаяся снова на родину Алишера Навои легенда была обработана для сцены драматургом Хуршидом (Шамсутдином Шарафудиновым), который написал либретто. Вокально-музыкальные номера были составлены из отдельных частей классических макамов и народных узбекских песен, в подборе которых принял большое участие известный певец Мулла Тойчи Гашмухамедов. Спектакль был поставлен в 1922 году Манноном Уйгуром. Хор и танцы отсутствовали, вокальные номера шли под аккомпанемент узбекского национального ансамбля. В виде такой пьесы с музыкой «Лейли и Меджнун» играли на протяжении ряда лет в Самарканде, в Андижане, в Ташкенте и др. городах. В числе первых исполнителей были: Максума Кариева в роли Лейли и Аббар Хидояттов—Меджнуна, Зия Саид—отца Лейли, Музаффар Мухамедов—отца Меджнуна; Фатхулла Умаров выступил в роли Ибн Салома, жениха Лейли.

Во избежание повторения мы скажем о содержании и идейном смысле сценического воплощения поэмы «Лейли и Меджнун», когда коснемся создания театром оперы на этот неуывдаемый сюжет о Ромео и Джульетте Востока.

Успех нового спектакля побудил узбекские театры вспомнить другую поэму великого Алишера Навои — «Фархад и Ширин», которую Хуршид переделал в пятиактную пьесу в стихах, подобрав к ней и музыку из макамов. Все женские роли исполняли мужчины: красавицу Ширин играл Саидазим Усманов, царицу Михин Бану — Умарджан Исмаилов, старуху Ясуман — Вали Бурханов,

Фархада — Рахмат Ахмедов. Вслед за премьерой в помещении театра имени Свердлова спектакль был дан в старой части города Ташкента. В дальнейшей роль Ширин перешла к актрисе Максуме Кариевой, а роль Фархада продолжал исполнять Рахмат Ахмедов.

В 1924—1925 гг. было намерение отметить 500-летие со дня рождения Алишера Навои.¹ В этой связи и был поставлен тогда упомянутый спектакль.

Музыкальную редакцию осуществил Юнус Раджаби. В таком виде драма прочно вошла в репертуар профессиональных театров. Сперва ее поставили в Самарканде, где Ширин играла великолепно владевшая узбекским языком Мария Александровна Кузнецова. Вслед за тем пьеса шла в Коканде с участием Тамары Ханум Петросян, исполнявшей заглавную роль.

В Ташкенте постановка была осуществлена режиссером Камалом Первым (15-IV-1926 г.). На авансцене сидел «байончи», который в характерной манере народного сказителя, в обычной в таких случаях фольклорной форме распевного речитатива комментировал действие, происходившее перед зрителями, и подавал весь спектакль как повествование, «ожившее» на сцене.

В 1929 году пьеса Хуршида снова была поставлена в Ташкенте, в театре имени Хамзы, режиссером Манноном Уйгуром, на этот раз в виде сказки-феерии, с музыкальным сопровождением, составленным известным узбекским певцом Шорахимом Шаумаровым из отдельных частей макомов, а также из материалов песенно-танцевального фольклора.

Перед началом представления, а затем в перерывах между действиями, выступал сказитель. В традиционной для повествования легенд манере он сообщал слушателям о событиях предшествующих тому, что затем они видели. Его слова иллюстрировались узбекским кукольным театром. После этого открывался занавес, и шел очередной акт спектакля.

¹ Дата рождения Алишера Навои (1441—1501) не была в то время уточнена. Предполагалось, что она должна быть отнесена к 1424—1425 гг. Изучение вопроса показало, что правильное датировать ее 1441 годом. Из-за войны, 500-летний юбилей Навои был отпразднован в 1948 году. Тогда же имя классика национальной литературы было присвоено Узбекскому Государственному театру оперы и балета.

Такой режиссерский прием, использовавший опыт предшествующих постановок, был применен вполне уместно. Героико-эпическая легенда о Фархаде и Ширин была хорошо известна зрителю как одно из популярнейших сказаний в странах Востока. Так, у таджико-иранского поэта Фирдоуси, жившего в X—XI веках, эта тема включена как один из эпизодов «Шах-Наме». У азербайджанского поэта XII века Низами имеется произведение, которое называется «Хосров и Ширин». И, наконец, тремя столетиями позднее у Алишера Навои этот же сюжет лег в основу узбекской поэмы «Фархад и Ширин».

По отзыву рецензента — «режиссура искала иронического отношения ко многим романтическим и устрашающим сценам пьесы». Так, например, танцевально-пантомимическими средствами театра кизыкчи была показана грозная иранская конница, которая во главе с самим шахом гарцевала, сидя верхом на лошадях с деревянными головами, но зато с настоящими конскими хвостами. По бокам свисали до самого пола попоны, прикрывавшие ноги актеров, прекрасно имитировавших резкий аллюр своих деревянноголовых скакунов. Удачно использованный условный прием старинного национального театра, искусно вплетенный в сценическую ткань, снижал романтическую выпренность, в которую склонны были впасть некоторые из актеров.

Но самое главное было сделано либреттистом Хуршидом. Он сумел «транспонировать» в драматическую поэму сказание о Фархаде и Ширин, в котором воплощена народная мечта о сильных людях, людях — героях, идущих к своему счастью, решительно вступающих в борьбу со всеми превратностями судьбы.

Широко известная в народе поэма Алишера Навои была передана в виде напряженно развивающегося действия. На протяжении всех семи картин, в которые оно было уместно, внимание зрителей не ослабевало. Ход событий, изображавшихся в пьесе, выглядел на сцене логично и стройно протекающим.

Разбором драмы Хуршида мы займемся, когда зайдет речь о появлении героев Алишера Навои в постановках 1936—37 годов, а сейчас, во избежание повторения, коротко скажем, что основные эпизоды классической пьесы мы нашли яркое сценическое воплощение.



По ходу действия исполнялись вокальные номера из отдельных частей макамов и популярных народных мелодий. Первоначальный подбор их и планировка вокального материала, как мы уже отмечали, были проведены певцом Шорахимом Шаумаровым, совместно с исполнителями и музыкантами. Разучивание вокальных номеров велось по слуху. Диалоги перемежались пением под унисонный аккомпанемент народных инструментов. Музыка, сопровождавшая пьесу, могла видоизменяться в зависимости от желания певца: допускались перестановки и различные добавления.

В 1925 г. композитор Юнус Раджаби, как мы говорили, пополнил и доработал музыкальную сторону пьесы. Однако переработка Ю. Раджаби подверглась пересмотру, когда за постановку этого произведения взялся этнографический ансамбль под руководством Мухитдина Кари Якубова. Композитор Тухтасын Джалилов внес ряд новых дополнений — он прибавил арии: для Фархада в шестой картине (на мелодию «Дугох 4»), для Шопура в седьмой картине (на мелодию «Фигон») и для Ширин (на мелодию «Найлярам»). Состав музыкальных инструментов увеличился. В оркестре стало 12 человек.

Спектакль получился удачным, произведя яркое впечатление на слушателей не только сценической занимательностью, но и красотой музыки. Некоторая доля печали и тоски, звучавшей в песнях, определялась традиционным пониманием образов поэмы, которое повлекло соответствующий подбор номеров из макомной музыки.

Большую работу по популяризации узбекской классической и народной музыки в то время проводил Мухитдин Кари Якубов. Наряду с прекрасными организаторскими способностями, он обладал талантом певца-исполнителя. *Ему первому было присвоено почетное звание народного певца республики.* Это было общественным признанием его заслуг в развитии искусства.

Выступления М. Кари Якубова сопровождалась неизменным успехом не только у узбекского слушателя, но и всюду, как например, это было в 1923 году на Сельскохозяйственной выставке в Москве и в 1925 году в Париже, на Всемирной выставке декоративных искусств, куда он выехал вместе со всей концертной группой исполнителей, в которую входила и Тамара Ханум.



Знатоки узбекской песни и музыки

вместе с композитором В. А. Успенским. Рядом с ним (справа налево) старейшие хафизы-певцы: Ата Джалил Эддин Назиров, Домуля Халим Ибадов, Ата Гияз Абдугани. г. Бухара, 1923 г.



Узбекский этнографический ансамбль.

Среди музыкантов М. Кари Якубов, Тамара Ханум (в третьем ряду) и Юсуп-Кызык Шакирджанов (во втором ряду, сидит перед нагору). 1925 год.



Узбекская этнографическая труппа

во главе со своим руководителем и солистом Мухитдином Кари Якубовым (в центре, пятый слева). 1927 год.



Группа гастролировавшая по Узбекистану.

Среди актеров Кари Якубов. В центре сидит с дойрой (бубном) в руках Юсуп-Кизык Шакирджанов. г. Самарканд, 1928 год.

Во время гастрольной поездки, в том же году, по Западной Европе в программу была включена музыкальная пьеса «Дети свободы». В либретто, изданном на немецком и французском языках, рассказывалось ее содержание. В глазах европейских зрителей это был спектакль на бесхитрый сюжет пасторального характера, лишенный какой-либо интриги, удобный повод для исполнения национальных плясок и песен. Если действительное идейное содержание пьесы, о котором мы уже говорили, ни в какой степени не доходило до французской или немецкой аудитории, то самобытные мелодии и чарующие узбекские национальные танцы обладали такой яркой и впечатляющей художественной формой, что не заметить их достоинств было невозможно.

Выступления узбекских артистов вызвали восторженные отзывы заграничной прессы, плененной непосредственной свежестью исполнения. Говорили «о возрождении, казалось, навсегда вымершего искусства».

В репертуар концертной группы входили сольные и массовые народные танцы, а также игровые песни, так называемые «лапар», которые являются соединением диалога в речитативной форме с песней и танцевальной репризой. На концертах в заграничном турне исполнялись, помимо узбекских народных мелодий, и созданные Хамзой песни революционного характера, из которых М. Кари Якубов чаще всего пел:

Яша Шуро! Да здравствуют Советы!
Взгляни, Советы принесли
Навеки пробужденье, друг,
Ты в каплю каждую крови
Впитал свободу, свет наук.

Успешно закончив заграничную концертную поездку, коллектив вернулся на родину. Здесь М. Кари Якубов объединил вокруг себя певцов, танцоров, сказителей, мастеров игры на национальных музыкальных инструментах. В апреле 1926 года Наркомпросом Уз. ССР этот коллектив организовывается в Узбекскую концертную этнографическую труппу, в составе которой было двадцать артистов, в том числе четыре женщины.

В следующем, 1927 году произошло важное событие в истории развития узбекской советской театральной культуры, о котором мы в разной связи несколько раз уже

Б. А. Корсакова.

упоминали: из Москвы вернулись уезжавшие туда на уче-ние молодые актеры. Они привезли с собою подготовлен-ные в студии под руководством своих педагогов, масте-ров театра имени Е. Вахтангова, два музыкальных спек-такля: пантомиму «Сон на посту» и комедию «Еще раз женюсь» в постановке Л. Свердлина. Музыкальное сопровождение было сочинено Н. Мироновым.

Вслед за приездом актеров, обучавшихся в Москве, приехала группа узбекской артистической молодежи, окончившей в Баку театральный техникум, которым руководили известная азербайджанская оперная певица Шевкет Мамедова, режиссер А. Туганов и русский актер, видный театральный педагог Вл. Сладкопевцев. Студенты узбекской студии при Бакинском театральном техникуме, еще во время обучения приезжая на летние каникулы к себе на родину, привозили с собою подготовленные спек-такли и показывали их узбекским зрителям.

Для дальнейших судеб узбекского советского музы-кального театра имело первостепенное значение, что оба отряда молодежи, влившейся в ряды узбекских актеров, получили не только общую хорошую профессиональную подготовку, но и специфические навыки работы в музы-кальных спектаклях. Это очень помогло проявлению традиционной для узбекского искусства близости логоса и мелоса. Вместе с тем в таком расширении репертуара сказалось стремление полностью удовлетворить эстети-ческие запросы широких кругов зрителей.

Учитывая, что обе приехавшие группы имели в своем репертуаре музыкальные произведения наряду с драма-тическими (о которых мы не упоминаем, так как они вне рамок нашего обзора), республиканские организации Узбекистана решили создать единое крепкое ядро творческого коллектива. Они объединили приехавших актеров в одну труппу. К ней же они впоследствии при-соединили этнографический ансамбль, руководимый Кари Якубовым. Проведенная реорганизация имела в виду творческую близость репертуара всех трех групп, объединенных в один художественный организм.

Однако после сравнительно кратковременного пребы-вания в объединенном коллективе этнографический ан-самбль отделился от него и снова начал выступать в качестве самостоятельного творческого объединения,

предприняв четырехмесячную поездку по СССР, с успе-хом концертируя в Москве, Ленинграде, Баку, Уфе, Ка-зани и других городах. А когда гастролеры вернулись домой, то их здесь встретили не очень ласково и... ан-самбль расформировали.

В ноябре 1928 года, приехав в Самарканд, где тогда была столица Узбекской ССР, энергичный и настойчи-вый М. Кари Якубов добился воссоздания раскассирован-ного коллектива, которому с этого времени присвоили наименование Узбекского государственного концертного ансамбля. Последний получил государственную дотацию, артистам было предоставлено общежитие.

В проведении концертов ансамбля принимали деятель-ное участие сотрудники и аспиранты-практиканты На-учно-исследовательского института по изучению музыки и хореографии Узбекистана во главе со своим директо-ром Н. Н. Мироновым (1870—1952). На афишах указы-валось, что запись народных мелодий, обработка и ин-струментовка их для симфонического оркестра были про-изведены композитором-этнографом Н. Мироновым.

Перед Узбекским государственным концертным ан-самблем встал вопрос о направлении его дальнейшего пу-ти развития: куда идти—в сторону музыкального театра или в сторону концертной эстрады?

Руководство, возглавляемое М. Кари Якубовым, взя-ло решительный курс на театр. В репертуар были включе-ны музыкальные пьесы, проделана та серьезная и в об-щем увенчавшаяся успехом у зрителей переработка дра-мы с музыкой «Фархад и Ширин», о которой уже шла речь. Были возобновлены постановки переводных азерб-айджанских комедий: «Аршин мал алан» Гаджибекова и «Резаворчи» Камарлинского.

Параллельно с работой ансамбля, руководимого М. Кари Якубовым, над созданием новых музыкальных спектаклей работали и другие театральные труппы.

К концу 1928 года в гор. Андижане сложился креп-кий творческий коллектив, возглавлявшийся актером и режиссером Музаффаром Мухамедовым. Активное уча-стие принимал Камил Яшен (Нугманов). Ему предстоя-ло в будущем стать не только ведущим драматургом Узбекистана, но и либреттистом, верным другом Узбек-ского музыкального, а затем оперного театра.

Здесь, в Андижане, в 1927 году Камил Яшен написал, а Музаффар Мухамедов поставил на сцене веселую комедию в двух картинах под названием «Аджи, аджи!». Она потом была издана под заглавием «Равная с равным» («Тенг тенги билан»)¹. Музыкальное сопровождение было подобрано из народных песен. Осмеянию подвергались весьма частые в ту пору случаи женитьбы пожилых мужчин, а то и стариков, на девушках и даже подростках.

Такой вот седовласый сластолюбец по имени Самандар и предстал на сцене. Его воображение пленила бойкая и живая озорница—Сурма, мечтающая о браке, но не со стариком, а с влюбленным в нее юношей Азизом. За крупный калым Самандар все ж таки купил ее себе в жены. Однако женою она отказывается стать, даже близко не подпуская его к себе. Отвергнутый муж решает просить муллу «заговорить» строптивую девушку. А та, вместе со своим возлюбленным Азизом, готовится к побегу. Молодые придумали такой план.

Сурма делает вид, что готова сменить гнев на милость и согласна принять домогательства мужа, но при условии, чтобы он забавлял ее, играя в детские игры, которые, мол, еще интересуют ее. Название комедии «Аджи, аджи!»—трудно переводимо на русский язык. «Аджи!»—это восклицание взрослого, забавляющегося с малюшкой, вроде «Агу!». Влюбленный старик охотно соглашается выполнить столь несложную просьбу, и между ним и девушкой начинается игра в прятки и жмурки. Забыв о своем возрасте, с повязкой на глазах, он то лезет под стол, то прячется за сундук и радостно откликается тем же шуточно-ласковым восклицанием «Аджи, аджи!», с которым к нему обращается дурачащая его девица.

В комнату входит 27-летний, под стать отцу, глуповатый сын Самандара, от одной из его старших жен. Увидев старика, впавшего в детство, недоросль охотно принимает участие в игре, балуется, по-женски взвизгивает. Пока почтенный старец, все с той же повязкой на глазах, пытается поймать сына, воображая, что ловит молодую проказницу, она с возлюбленным скрывается из дому.

¹ Х. Д. Устабаева. «Драматургия Камил Яшена и узбекский советский театр». Кандидатская диссертация. Москва, 1959 г., стр. 23. См. библиографический указатель.

Нетрудно себе представить, какие возможности открывала перед актерами и режиссерами эта комедия, граничащая с фарсом.

В легко воспринимаемой зрителем, сценически занимательной форме затрагивалась далеко не шуточная тема о неравных браках. Этот серьезный вопрос имел в то время актуальное значение в перестройке быта. Как мы видим, в приведенном пересказе содержания комедии, энергично звучит требование заключать браки так, чтобы в каждой супружеской паре были бы «равная с равным».

Не случайно комедию «Равная с равным» («Тенг тенги билан»), по примеру андижанского театра, поставили у себя на сцене узбекские труппы, игравшие в Коканде, Маргелане, Намангане. Комедия, получившая такое широкое распространение и завоевавшая большую популярность, принесла Камилу Яшену почетное право войти в историю узбекского театра и в роли зачинателя национальной музыкальной комедии, такой же остролюбивой, как и вся драматургия Яшена. Этой комедией он продолжал и развил традицию, заложенную небольшими сатирическими музыкальными пьесами Хамзы.

Вслед за «Аджи, аджи!» появился еще один комедийный музыкальный спектакль, сыгравший значительную роль в театральной жизни Узбекистана. Он был поставлен в Ташкенте театром, которому впоследствии было присвоено имя Хамзы. Труппа под руководством Маннона Уйгура, пополняя свой репертуар не только драматическими, но и музыкальными постановками, включила в него комедию «Наступление» («Худжум»).

Пьесу написал В. Ян и обработал Чулпон. В ней было немало музыкальных номеров на народные мелодии. Эту живую комедию с музыкой, состоящую из 5 картин, поставил М. Уйгур (21-VIII-1928 г.).

Содержание ее сводится к тому, что богатый престарелый ишан, достигший 80-летнего возраста, жалуется на свое недомоганье знахарю-табибу. По совету последнего он еще раз решил жениться, и его выбор пал на Гюльджамал—юную дочь бедняка, который безнадежно ему задолжал и вынужден согласиться на противоестественный брак девушки со стариком, чтобы в качестве «калыма» получить освобождение от долговой кабалы.

Вспомним, как отец Халимы, задолжавший старому Артык-баю, таким же образом рассчитался со своим взаимодавцем. Таким образом, завязка комедии «Худжум» строилась на той же ситуации, на которой зиждилась и завязка тяжелой драмы «Халима».

Это было сделано драматургами сознательно.

В дооктябрьскую эпоху события, изображенные в первой картине «Худжума», часто имели место среди обычных будней, неизбежно порождая трагическую судьбу многих дочерей бедняков. Взяв эту типичную ситуацию дореволюционной жизни и перенеся ее в Узбекистан конца 1920-х годов, комедиографы ясно высказали мысль, которую можно было бы сформулировать названием известной грузинской комедии: «Другие нынче времена!».

Наступили новые, советские времена. Молодежь кишлака во главе с юношей Турсуном из соседнего селения вступает в открытую борьбу с ишаном. В результате ряда перипетий они одерживают победу, а юноша Турсун оказывается девушкой-комсомолкой, которая входила в «комиссию по наступлению» (худжум в переводе значит—наступление) на паранджу и чачван, как пережитки рабского бесправия узбекской женщины.

Пьеса была поставлена как обильно насыщенное музыкальной обзрением и включала водевильные сцены с переодеваниями. Перед зрителями показывались девушка Турсун в костюме юноши и несколько деревенских парней, изображавших джинов—злых духов, которые появлялись в соответствующем обличье. Ряд бытовых персонажей, кроме ишана и табиба, хотя и были несколько шаржированы, но доставляли зрителям удовольствие элементами жизненной достоверности. Авторы посвятили свою комедию борьбе советской молодежи с пережитками старого феодального быта. Поэтому вполне понятно, что постановщик широко ввел изображение бытовых эпизодов, например, картину свадьбы, а также яркую жанровую сцену бойкой торговли на базаре, которая позволила обрисовать ряд характерных фигур. Здесь был керосинщик из Узбекторга; парикмахер, обворовывающий своих клиентов; лудильщик; кукнарист—курильщик опиума; чилимщик—слуга в чайхане, готовящий для курильщиков кальян; маддах—уличный проповедник—рассказчик религиозных легенд и др.

Отрицательные персонажи, выведенные автором,—богач-ишан, знахарь-таиб, бюрократ—председатель сельсовета и др. — были показаны в спектакле средствами шаржа и составили галерею бытовых типажей буффонного характера. Критика указывала на «перегрузку» сценического действия «ударами, криками, многочисленными падениями». И тем не менее общая оценка работы постановщика Маннона Уйгура и режиссера Музаффара Мухамедова сводилась к тому, что они «удачно справились с выдвинутыми перед ними задачами».

Музыка представлена была популярными узбекскими песнями и мелодиями, которые исполнялись в сопровождении унисонного оркестра, составленного из национальных инструментов.

В театральной критике и в работах по истории узбекского театра не раз отмечалось влияние на театр имени Хамзы традиций Вахтанговского театра, получивших наиболее яркое воплощение в «Принцессе Турандот». Следует иметь в виду, что это произведение Гоцци, поставленное на узбекском языке бывшими студийцами, во многом подражало московскому спектаклю. «Худжум» был своеобразной попыткой перенести приемы, использованные в постановке «Принцессы Турандот», на исполнение произведения национальной драматургии.

Вместе с тем «Худжум» отразил в себе воздействие совершенно иных традиций, своими корнями уходящих в искусство узбекского площадного буффонного театра кизыкчи. Характерно, что, когда в середине 1920-х годов в Узбекистане был проведен конкурс на лучших исполнителей комедийных ролей, некоторые актеры молодого тогда узбекского театра были обвинены в чрезмерном пристрастии к буффонаде и гротеску. Их упрекали в том, что они не видят разницы между комедийным спектаклем театра европейского типа и спектаклем театра кизыкчи с его склонностью к шаржу и острой сатире.

И наконец, в «Худжуме» с первыми двумя традициями скрестилась третья, идущая от реалистических постановок азербайджанских музыкальных комедий, венцом которых был «Аршин мал алан».

Спектакль вызвал бурную дискуссию. Одни его хвалили, другие возмущались, но равнодушных не было. А самое главное, публика валом валила, награждая ак-

теров дружными взрывами смеха и по-южному темпераментными возгласами одобрения, а в других случаях негодования. «Худжум» так же прочно вошел в репертуар театров ряда городов Узбекистана на рубеже 1920-х и 30-х годов, как за десять лет до этого — «Халима».

И это не случайно. «Худжум» ставил в форме буффонной комедии те же существенные вопросы общественной жизни, которые подняла «Халима» в драматическо-трагедийной форме. Так снова сказался закон истории, гласящий, что явление, пережитое один раз обществом как трагедия, в следующую эпоху предстает в виде комедии — фарса, чтобы человечество «смеясь расставалось со своим прошлым». Правда, тени прошлого еще лягут на 1930-е годы. И музыкальный театр, как мы увидим, будет в «Гульсаре» вести борьбу за то, чтобы солнце свободы окончательно рассеяло мрак, еще таившийся в темных уголках, но тем не менее перелом наступил в конце 1920-х годов. Это нашло отражение в «Худжуме» («Наступление»). Страна вступила в эпоху предвоенных пятилеток, силы социализма вели победоносное наступление по всему фронту, в том числе и на его идеологическом участке.

Факты свидетельствуют, что успешно формировавшийся узбекский музыкальный театр специфическими средствами своего искусства участвовал в этих боях, сильно помогая коммунистической партии одерживать победы всемирно-исторического значения.

Музыкальные спектакли хорошо принимались и ценились широким зрителем, так как узбекский народ любит и понимает музыкальное искусство, входившее в его жизнь с незапамятных времен. На повестку дня жизнь поставила вопрос о создании музыкального театра.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

УЗБЕКСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1929—1939 годы



КУЛЬТУРНАЯ жизнь республики ознаменовалась крупным событием: 1 октября 1929 года в городе Самарканде был создан Узбекский Государственный музыкальный театр. Он возник, как тогда говорили, «на базе» Узбекского этнографического ансамбля, от которого воспринял репертуар и исполнительские силы, возглавляемые Кари Якубовым, основателем и бессменным художественным руководителем этого ансамбля.

А что ставил ансамбль, и какую роль сыграли его спектакли в организации молодого театра?

3 февраля 1929 года состоялась премьера новой и в некотором отношении этапной постановки популярной музыкальной комедии «Аршин мал алан» Уз. Гаджибекова, переведенной с азербайджанского на узбекский язык Камиллом Яшеном. Спектакль, поставленный М. Кари Якубовым и Зухуром Кабуловым, был интересен не только тем, что в нем были заняты лучшие силы труппы. Героя комедии — коробейника-аршинмалчи Аскера исполнил Бабарахим Мирзаев, а героиню Гюльчохру — Тамара Ханум Петросян, Султанбека — Мухитдин Кари Якубов, Сулеймана — Низам Халдаров, слугу Вели — Зухур Кабулов, а служанку Зиби — Говхар Ханум Петросян.

Внимание публики привлекло нововведение, которому суждено было сыграть прогрессивную роль в дальнейшем развитии узбекского музыкального театра, сближая последний с европейской художественной культурой. В неоднократно исполнявшихся пьесах с музыкой раньше неизменно участвовал национальный оркестр. Новый спектакль в этом отношении был необычным. В отличие от прежних постановок он шел в сопровождении смешанного оркестра, в который были включены, кроме узбекских народных, и некоторые европейские струнные и духовые инструменты. Такая гибридная форма, просуществовавшая несколько лет, очевидно, была исторически неизбежной промежуточной ступенью на пути к симфоническому оркестру, подготавливая узбекского массового слушателя. Создание смешанного оркестра потребовало новой, надлежащей оркестровки широко известной музыки Узена Гаджибекова. Эту работу выполнил композитор А. Эйхенвальд.

Три месяца спустя, 27 апреля 1929 г., под режиссурой Зухура Кабулова, при участии Музаффара Мухамедова была поставлена еще одна музыкальная комедия, также переведенная с азербайджанского языка на узбекский — «Резаворчи» Камарлинского. Она была посвящена той же теме освобождения восточной женщины от сковывающих норм старого быта, что и «Аршин мал алан». Заглавную роль Резаворчи сыграл Мухамеджан Халмухамедов, роль Тахмаса — Бабарахим Мирзаев, Ниймата — Зухур Кабулов; Фазилат — Тамара Ханум Петросян, роль отца Фазилат — Рашид Файзиев; роль матери Фазилат — Мукаррам Тургунбаева, которая, к слову сказать, и в других спектаклях с успехом изображала, несмотря на свои молодые годы, пожилых женщин и старух, обнаруживая незаурядное актерское дарование.

Перечисляя исполнителей главных ролей, мы тем самым отмечаем имена первых деятелей Узбекского музыкального театра. А они заслуживают упоминания, так как это были люди, на своих плечах вынесшие тяжесть труда зачинателей нового дела.

Наряду с комедийным жанром ансамбль уделял внимание и драматическому. 10 августа 1929 года состоялась премьера уже знакомой нам драмы с музыкой —

«Халима» Гуляма Зафарн. В общем все осталось в таком же виде, как и было в предшествующих постановках. Суть дела не менялась от введения более тщательного и детализированного изображения свадьбы и обрядовой церемонии, свершаемой над прахом умершего героя пьесы. Критика, как и раньше, продолжала обвинять театр в «склонности к бытовизму и этнографизму», по-прежнему не понимая того, что, говоря со зрителями о серьезных вещах, затрагивающих жизненно важные темы, театр должен пользоваться понятным языком привычных образов и представлений. Ведь условного и так было много: бытовая разговорная речь перемежалась стихами, исполняемыми на классические мелодии из макамов и на мотивы народных песен, в сопровождении смешанного оркестра национальных и европейских инструментов.

Вот этот репертуар и достался по наследству молодому театру, деятели которого, однако, остро чувствовали, что им нельзя ограничиваться одними только старыми спектаклями, как бы они ни были популярны у зрителя, что нужно создавать новые оригинальные произведения. Эту задачу удалось разрешить к весне следующего года.

1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМЕДИИ И ДРАМЫ ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ.

3 АПРЕЛЯ 1930 года в постановке режиссера Музаффара Мухамедова и в художественном оформлении М. А. Есипова появилась на сцене узбекская музыкальная комедия «Товарищи» («Уртакляр»), написанная молодым тогда советским драматургом Камилем Яшеном. Комедия была посвящена весьма злободневной в то время теме коллективизации деревни и борьбы против прогнившего кулачества в колхозы с целью развала их изнутри. Кулак пролез в председатели колхоза и протаскивает туда «бывших людей» — муллу, баев, басмачей. Преступная банда разворовывает имущество колхоза, доводя последний до полного развала. Им противопоставлены честные труженики во главе с коммунистом по имени Бутакуз, роль которого удалась Кари Якубо-

ву¹. Сельские активисты выходят из борьбы победителями. Очищенный от чуждых элементов, колхоз принимает новое название—«Товарищи» («Уртақляр»).

Пьеса была типичным сценическим агитплакатом. В этом заключалась одновременно и ее сильная сторона и ее слабость. Броские, четко сформулированные, остро-злободневные лозунги не могли не затрагивать современного зрителя и принесли комедии широкую популярность, а плакатный схематизм—как положительных, так и отрицательных персонажей—ограничил сценическую жизнь комедии рамками того времени, к которому относилась изображаемые события.

В этом спектакле не было и речи о какой-либо увязке между сценическим действием и музыкальным сопровождением. Об этом откровенно говорил сам автор комедии, отмечая в кратком либретто на русском языке, что народные игры, песни и танцы, кстати сказать, исполнявшиеся под музыку, составленную Тухтасыном Джалиловым из популярных народных мелодий, «не имели прямого отношения к основному событию в пьесе и внесены исключительно в целях предоставления зрителю отдыха».

Автор комедии «Товарищи» Камил Яшен в феврале 1930 года вступил в труппу в качестве ее литературного сотрудника. И с той поры его судьба вот уже тридцать лет соединена с узбекской музыкально-театральной культурой. Весною того же 1930 года с драматической сцены перешла в музыкальный театр Халима Насырова, ставшая здесь ведущей актрисой-певицей, а в будущем участницей создания узбекского оперного театра. Несколько позднее из Андижанского театра был приглашен на постоянную работу режиссер Музаффар Мухамедов, привлекавшийся до этого на отдельные постановки.

Труппа окрепла и насчитывала в своем составе тридцать актеров,—половина которых были женщины. В смешанном оркестре национальных и европейских инструментов участвовало более двадцати музыкантов. Там

¹ Роли исполняли: Бутакуз (коммунист, член колхоза)—М. Кари Якубов; Матхалык (кулак, пробравшийся в председатели колхоза)—М. Халмухамедов; Мели (комсомолец)—З. Кабулов; Розия (комсомолка)—Тамара Ханум Петросян; Тутихон (делегатка из района)—Говхар Ханум Петросян и др. С 1930 г. роль девушки из кишлака, колхозницы Кумри, исполняла Халима Насырова.

были выдающиеся мастера—Уста Алим Камиров, Ахмеджан Умурзаков, Абдукадыр Исмаилов и др.

Летом 1930 года театру представилась возможность проверить свои силы. В дни XVI партийного съезда, в Москве была организована Всесоюзная Олимпиада искусств народов СССР. В ней приняли участие театры четырнадцати национальностей. Узбекистан был представлен двумя коллективами—труппой молодого музыкального театра и театром имени Хамзы.

Кроме трех чисто драматических спектаклей, театр имени Хамзы показал два музыкальных: «Фархад и Ширин» и «Наступление» («Худжум»). Последний привлек наибольшее внимание яркой национально-своеобразной формой и ясно выраженным советским, социалистическим содержанием. На московских зрителей большое впечатление произвели национальные пляски и музыка. Одобрение вызвал синтетизм искусства узбекских актеров, в котором сливались в одно целое—драматическая игра, танец и песня. Отмечалось только, что речевая сторона не была на должной высоте. Критические замечания последовали и в адрес художественного оформления, осуществленного в духе модного тогда «конструктивизма», никак не вязавшегося с национальным обликом спектакля в целом.

Желая продемонстрировать свой творческий диапазон, узбекский музыкальный театр выступил на Олимпиаде со спектаклями разных жанров: была показана комедия Камилы Яшена «Товарищи» («Уртақляр») и драма Гуляма Зафари «Халима».

Из актеров пресса выделила Халиму Насырову, исполнившую главную роль—Халимы. Был отмечен и Бабарахим Мирзаев, игравший Нигмата¹.

«Халима» была подана с некоторым налетом мелодраматизма, о чем красноречиво свидетельствовали специфические названия, данные каждой из семи картин спек-

¹ Остальные исполнители: Муслим (отец Халимы)—З. Кабулов и Г. Абдурахманов; Рокя (ее мать)—С. Хамидова и Нагима Ханум; Закиржан (брат Халимы)—Ш. Магруфов и Н. Халдаров; Халджан хола (сваха)—Говхар Ханум Петросян; Артык-бай (женх)—Р. Файзинов; околочный—А. Мухамедов; Рахим-ата (отец Нигмата)—М. Халмухамедов; Ойниса (мать)—М. Тургунбаева, Табиб (знахарь)—Ш. Магруфов; Нарханум—Х. Рахимова и др.

такля. Вот они: 1) «Мое обещание искренне», 2) «Закалым», 3) «Печальные», 4) «Союз змей», 5) «Смерть и свадьба», 6) «Спасите!» и 7) «Звезда погасла».

Кроме двух спектаклей, которые были показаны музыкальным театром, его актеры дали концерт, открывший приветом Первой Всесоюзной Олимпиаде народов СССР. Эта хоровая песня исполнялась на слова писателя К. Яшена, к которым были подобраны народные мелодии. В концертную программу входило около 60 произведений разных жанров. Неизменным сольным номером М. Кари Якубова на всех концертах была песня «Яша Шуру» («Да здравствуют Советы») Хамзы Хаким-заде Ниязи. Артист с подъемом спел ее и в этот вечер. Были исполнены вокальные соло и дуэты, а также ансамблевые номера, в которых пение соединялось с танцами.

Внимание зрителей привлекли те произведения, в которых нашла отражение новая, советская жизнь; горячими аплодисментами были награждены исполнители задушевных лирических песен «Мой красивый кишлак», «Хлопкороб» («Пахтачи»), «Фабрика» и др. В числе разнообразных хореографических номеров выделялся «Танец обороны» на музыку «Марш Буденного». Необычным выглядело выступление женщин в военном танце. Это объяснялось, впрочем, не появлением узбекских amazонок, а просто недостатком мужчин-танцоров. В концертную программу Олимпиады вошли, пользовавшиеся неизменным успехом у публики, одноактные музыкальные пьесы «Дети свободы» Гуляма Зафари и «Лолахон» Камила Яшена.

Жюри Всесоюзной Олимпиады искусств народов СССР под председательством Феликса Кона подвело общие итоги работы Государственного узбекского музыкального театра, отметив, что «театр стоит на правильном пути и вполне способен быть проводником социалистической культуры в народные массы Узбекистана». Было зафиксировано безусловно отрадное «стремление театра к злободневному, социально насыщенному репертуару». Вместе с тем жюри настойчиво рекомендовало «наряду с сохранением узбекской национальной музыки, в ее подлинном виде», заняться изысканием способа «художественной обработки народной узбекской мелодии в целях предотвращения возможного разрыва между ак-

тивизированным действием и архаизмом подлинной узбекской музыки».

В постановлении подчеркивалась «необходимость максимального выявления возможностей сценического оформления, потенциально заложенных в узбекском быту и узбекском народном изобразительном искусстве». В заключение жюри сочло нужным специально отметить значение работы Мухитдина Кари Якубова, активного строителя узбекского национального искусства, так много сделавшего для создания музыкального театра.

Итоги проделанной работы были подведены, однако, не только членами жюри, но и самими участниками: трупп, ездивших в Москву. Оба театра остро ощутили нецелесообразность дублирования в исполняемом репертуаре одних и тех же жанров. После Олимпиады произошло четкое размежевание: театр имени Хамзы стал в полном смысле слова драматическим, передав все музыкальные произведения музыкальному театру. Последнему поездка принесла пользу еще в одном отношении.

Ознакомление с музыкальными спектаклями театров других национальностей помогло ему отчетливо уяснить себе, что нельзя сводить музыкальное сопровождение к механическому переносу на сцену вокальных и инструментальных номеров из узбекской классической или народной музыки без переработки их применительно к новому содержанию исполняемых пьес. В равной степени этот вывод относился и к танцевальным номерам, многие из которых были по существу лишь показом фольклора.

Во весь рост встали задачи создания узбекских оригинальных музыкальных драм и комедий и надлежащего их сценического воплощения. Для этого нужны были подготовленные кадры солистов, оркестра, хора, балета, нужны были либреттисты, а главное, композиторы, то есть все те сложные компоненты, без которых не может существовать полноценный музыкальный театр.

Большую роль в развитии узбекского музыкального театра сыграло появление плеяды первых национальных композиторов. Представители старшего поколения — Тухтасын Джалилов и Юнус Раджаби продолжали свою плодотворную деятельность. Среди молодежи выделялись — Талибджан Садыков и Мухтар Ашрафи. Годам творчества молодых композиторов предшествовало спе-

циальное обучение, которое началось еще в Самарканде, в научно-исследовательском институте музыки и хореографии, под руководством Н. Н. Миронова. В результате совместного творчества появилось их первое музыкальное произведение — марш, получивший название «Садраш», т. е. Садыков, Рамазанов, Ашрафи.

Творчество узбекских композиторов опиралось на глубокое изучение ими классического наследства музыкальной культуры родного народа. Они вели записи национальных песен и мелодий, которые исполняли известные знатоки узбекской классической и народной песни и музыки: Ата Джалал-эддин Назиров, Домуля Халим Ибадов, Матьюсуф Харатов, Ахмеджан Умурзаков и Ата Гияз Абдугани.

Тридцатые годы ознаменовались бурным ростом музыкальной культуры Узбекистана. Немаловажное значение в этом отношении имела организация республиканского музыкального радиовещания. В 1931 году был создан европейский симфонический оркестр, которым стал пользоваться также и музыкальный театр. В 1934 году открылась Высшая музыкальная школа, через два года после этого преобразованная в Ташкентскую Государственную Консерваторию. В Ташкенте к этому времени уже насчитывалось несколько музыкальных учебных заведений — техникумов и начальных училищ.

В 1936 году начала свое существование Государственная филармония, развернувшая большую работу. При ней был организован хор в 75 человек, под руководством Н. Миронова, который в короткий срок сформировал профессиональный коллектив, научив участников его петь по нотам. Хоровое пение, обычно унисонное, в общем мало распространенное в Узбекистане, стало быстро прививаться, а хористы постепенно начали осваивать многоголосие.

В период подготовки к первой декаде узбекского искусства в Москве, филармония неразрывно была связана с музыкальным театром, и только после декады, прошедшей в мае 1937 года, хор разделился на две группы. Одна осталась в театре, а другая в филармонии.

При филармонии был собран национальный оркестр в 120 человек (см. групповую фотографию), под руко-



Первое выступление М. Ашрафи за дирижерским пультом оркестра европейских музыкальных инструментов. В научно-исследовательском Институте по изучению музыки и хореографии Узбекистана, г. Самарканд, 1929 год.



Зухур Кабулов в роли Вели.
В музыкальной комедии У. Гаджибекова «Аршин мал-алан»,
поставленный им совместно с М. Кари Якубовым.
1929 год.



Зухур Кабулов.
Заслуженный артист УзССР.
Режиссер — постановщик пьес — «Резаворчи», «Халима»,
«Ичкарида», «Фуртана», «Фархад и Ширин» и др.





Мукаррам Тургунбаева в роли Онархон.

В музыкальной комедии Камила Яшена «Товарищи»
(«Уртакляр»), 1930 г.



Мукаррам Тургунбаева.

Народная артистка СССР.

Одна из ведущих актрис Узбекского музыкального театра,
а затем театра оперы и балета. Балетмейстер





Уста Алим Камилов.

Народный артист Уз. ССР. Герой труда.

Балетмейстер по народному танцу, виртуоз игры на дойре. Воспитатель целого поколения советских танцовщиков и танцовщиц, во главе с народными артистами СССР Тамарой Ханум и Мукаррам Тургунбаевой.

водством Тухтасына Джалилова. Этот коллектив вскоре стал располагать большим репертуаром из узбекских народных и классических музыкальных произведений. После декады оркестр разучил и произведения европейских композиторов—Глинки, Грига и др.

Филармония сформировала хореографический ансамбль в составе 50 человек. Руководство танцевальным коллективом осуществлялось Уста Алимом Камиловым. Балетмейстером бухарских танцев работал Исахар Акилов, хорезмских—Тамара Ханум Петросян. Этим творческим объединением были созданы новые советские танцы:—«Пахта» (Хлопок), «Пилля» (Шелкопряд), а также были реконструированы старые танцы, как, например, «Гуль-уйн».

Весь период после 1930 года, вплоть до первой декады узбекского искусства в Москве в 1937 году, был периодом творческих исканий в создании репертуара музыкального театра. Как мы видим, путь был начат издалика—от пьес с вставленными в них более или менее многочисленными музыкально-вокальными номерами.

Таким произведением была пьеса А. Кадырова «Искры пламени» («Утдан парчалар»), поставленная режиссером Дымовым в январе 1931 года. По своему содержанию, казалось бы, она не отличалась чем-либо от других пьес того времени: развивалась та же тема насильственного брака. Правда, на этот раз не отец, а мать девушки ради калыма намерена выдать дочь за «богатого жениха», в данном случае председателя кооператива. Впрочем, суть дела от такой перемены ничуть не менялась. Но когда спектакль, приуроченный к третьему Курултаю Узбекистана, начали показывать делегатам съезда то те один за другим поднимались с мест и покидали зал. Еще до закрытия занавеса стало ясно, что постановка провалилась. Причина крылась в том, что пьесе не хватало двух самых главных свойств:— во-первых, — отражения реальной жизни, а во-вторых, — действия, которое не тонуло бы в огромном количестве разговоров и разного рода бытовых подробностей.

Труппа чувствовала, насколько низок был общий уровень ее художественно-профессиональной подготовки. Естественно, хотелось учиться, расти. При театре была создана одногодичная студия, развернувшая занятия

с актерами. Уста Алим Камиллов обучал их национальным пляскам, К. Бек—классическому танцу, А. Эйхенвальд преподавал теоретические музыковедческие дисциплины, что способствовало подъему общей профессиональной культуры учившихся в студии.

В 1932 году пьеса Акрама Кадырова «Искры пламени» («Утдан парчалар») была переделана режиссером театра Музаффаром Мухамедовым в музыкальную комедию «Кому» («Кимга»). Дирижеры М. Ашрафи, Т. Садыков и Н. Миронов подобрали музыку из узбекских народных песен.

Слово «Кимга» было взято с умыслом, так как первые три буквы обозначали—Коммунистический Интернационал Молодежи. В этом режиссура стремилась выразить в символической форме свое определение характера спектакля. Содержание этой комедии сводилось к тому, что ее героиня, девушка Бахриой, намерена вступить в ряды комсомола, вопреки желанию своей матери, весь смысл жизни дочери видящей в удачном замужестве. Благо, у Бахриой нет недостатка в женихах. Их у нее три: комсомолец, председатель кооператива и его секретарь. Наличие трех претендентов, пытающихся завоевать внимание красавицы, позволило создать ряд комедийных положений, которые способствовали успеху нового варианта переделанной пьесы¹. Но так как она лишь номинально была связана с современной советской действительностью, ничего типичного и характерного не подметив и не отразив, и так как по своим художественным качествам и идейному значению была не на высоком уровне, то весьма недолго продержалась в репертуаре и скоро сошла со сцены.

Не принесла много радости и другая работа театра, хотя и она на первый взгляд затрагивала вопросы современной жизни, причем такую актуальную тогда тему,

¹ В числе исполнителей были заняты: Тулькибай—М. Халмухамедов; Мушкильджан — Б. Мирзаев и К. Закиров; Ялмагус Кампир—М. Тургунбаева; Паришан-хола — Н. Гафурджанова; Бахриой — Х. Насырова и Т. Ибрагимова; Тухта-комсомолец—Ф. Шамсутдинов и А. Кадыров; Тошкин-комсомолец—Р. Файзиев; Карамат-комсомолка—Розия Каримова и Ф. Джамилова; Азимов—партработник—Разаков и Маматханов; Уракбай—Н. Халдаров и З. Кабулов; Бурибай—Г. Мирзаев.

как коллективизация. 2 марта 1933 года на сцене театра появилась пьеса «Шторм» («Пуртана») Сабира Абдуллы, которая была новым вариантом пьесы «Дочь садовника» («Богбон кыз»), написанной в 1927—28 годах этим же драматургом. Спектакль был посвящен классово-вой борьбе, с огромной силой вспыхнувшей в узбекской деревне в период проведения там Советской властью земельной и водной реформы (то есть реформы порядка пользования водой для орошения полей).

Рецензенты газет отозвались отрицательно о пьесе, указывая на отсутствие стержня, который объединял бы разрозненные сцены в единое целое. Не удовлетворил критику и показ трудового подъема дехканских масс. Драматическое действие сводилось к тому, что батрак и батрачка своими вздохами и пением старались убедить слушателей в тяжести физической работы. Натуралистические приемы изображения отрицательного персонажа— злодея бая — заикание и звериное рычание, — создавая видимость правдоподобия, накладывали на весь спектакль отпечаток излишней скучной упрощенности. Актеры бежали взад и вперед по сцене, дрались, и получалось так, что классовая борьба, в режиссерском понимании, сводилась к драке кетменем между баем и батраком, которому помогала батрачка. Постановщик пьесы, режиссер Зухур Кабулов, сделал упор на натуралистическое изображение различных рабочих процессов: копки земли, выпекания лепешек и приготовления корма для шелковичных червей, причем все это сопровождалось пением о посторонних вещах.

Схематичность, отсутствие единства действия, того из трех классических единств, без которого в театре не обойдешься, никак не компенсировались детективным эпизодом в последнем акте, где бай убил батрака. Вероятно, та же участь постигла бы также и батрачку, если бы не подросла милиция, которая арестовала бая-убийцу. В общем пьеса была на уровне самых примитивных инсценировок первых послереволюционных лет.

Музыкальное сопровождение из народных узбекских мелодий было подобрано Тухтасыном Джалиловым и Пулатом Рахимовым. Гармоническая обработка и оркестровка была проведена коллективом композиторов в составе: Н. Миронова, П. Рахимова и Т. Садыкова. Последний

выступал и в роли дирижера. Спектакль шел в сопровождении смешанного оркестра.

В музыкальном отношении «Шторм» («Пуртана») представлял интерес. Развернутое вступление было построено на трех различных узбекских мелодиях: первая часть, аллегро, развивала хорезмскую песню «Санобар», вторая, модерато—тему «Измагуль» и третья, виво—«Уфар Найзонгуль». В пьесе было много сольных вокальных номеров и несколько двухголосных, моментами, трехголосных хоров. Из них выделялись—«Чорзарб» и «Джон уртак». Последний исполнялся в народной манере чередования хора с пением солиста. Жизнерадостно звучал заключительный хор, в основу которого была положена своеобразная и яркая хорезмская мелодия «Ильгар».

Танцы, поставленные Тamarой Ханум, в ее исполнении и в исполнении Мукаррам Тургунбаевой, вызвали одобрение публики. Положительно была оценена и игра актеров—Х. Насыровой, К. Закирова, Б. Мирзаева и Ф. Шамсутдинова—своим талантом и личным обаянием моментами оживлявших схематические образы пьесы¹.

Однако ни музыка, ни танцы, ни игра актеров не в состоянии были спасти безжизненную пьесу, к тому же неудачно поставленную. После шести спектаклей она сошла со сцены, преподав наглядный урок всем тем, кто не понимал простой истины, что музыкальный театр не составляет исключения из общего правила, обязательного для всех видов искусств: искусство должно быть близким к жизни, верно отражать реальную действительность; без этого оно обречено на провал.

Справедливость требует сказать, что молодой театр настойчиво стремился поставить спектакль из современной жизни. Этим желанием было обусловлено появление перечисленных спектаклей, а также поставленного в 1933 году первого узбекского балета на злобо-

¹ Роли исполняли: Батыр—К. Закиров и Б. Мирзаев; Турсуи (служанка)—Х. Насырова; Хаджибай (враг, пробравшийся на пост председателя исполкома сельсовета)—Ф. Шамсутдинов; Мавлонбай (кулак)—М. Арифов и Акбар Мухамедов; Саткын (жена Мавлонбая)—Гафурджанова, М. Азимова и Э. Халилова; Хамдам (председатель землераспределительной комиссии)—Н. Халдаров и А. Ахмедов; Иргаш (председатель комиссии батраков)—С. Норханов и Ганиджан Мирзаев; Хамрам (чойрикор-издольщик)—Абдуллаев и Н. Халдаров и др.

дневную для республики тему о хлопководстве. Балет «Хлопок» («Пахта»), однако, не удержался в репертуаре, продемонстрировав и другое обязательное правило—одно лишь актуальное содержание само по себе еще не обеспечивает успеха. Необходимо гармоничное сочетание жизненно верного, правдивого, волнующего содержания и художественно совершенной формы его воплощения. В музыкальном театре это значит слияние такого полноценного содержания с музыкальным, вокальным и пластически-сценическим выражением его.

В поисках репертуара театр еще раз вернулся в 1933 году к драме Гуляма Зафари «Халима», которая ставилась на сцене ряда городов Узбекистана, продолжая привлекать к себе внимание зрителей.

Из предыдущих постановок этой пьесы наибольшее значение имели две, выделявшиеся удачно подобранным музыкальным сопровождением. Первая из них, данная в Ташкенте (10-IV-1929 г.), шла под музыку, составленную Юнусом Раджаби, а вторая, появившаяся в ту же пору в Андижане, исполнялась под музыку, подобранную Тухтасыном Джалиловым. Народные классические узбекские мелодии, полнее всего подходившие к переживаниям героев пьесы, легко переносились со сцены одного города на сцену другого. Каждый театр считал себя вправе пользоваться лучшими из них потому, что автором их был народ и они возвращались народу. Так постепенно подбиралось музыкальное сопровождение из мелодий, наиболее уместных в данной сценической ситуации.

Когда Узбекский Государственный музыкальный театр снова поставил в 1933 году драму «Халима», он показал ее с еще более развернутым музыкальным сопровождением. Если в прежних постановках арии были только у главных действующих лиц—у Халимы и у Нигмата, то на этот раз число музыкальных номеров увеличилось до 30. Для роли героя этой драмы композитором Тухтасын Джалиловым были подобраны отрывки из классической узбекской музыки. Нигмат исполнял отдельные части макамов: «Ирок» в первой картине и «Баёт 3» в четвертой сцене. Кроме того, макомная музыка («Уфари Сегох») была использована во вступлении к музыкальной драме и перед началом второго действия (фрагменты макама «Насрулло»). Что касается

партии самой Халимы, то ей, по замыслу композитора, были отданы подлинные народные мелодии, которые, к слову сказать, вообще преобладали в спектакле. Последний шел в сопровождении смешанного оркестра с включением рояля. Управлял оркестром Т. Джалилов.

Если говорить о режиссерской работе Музаффара Мухамедова, то следует признать, что она ставила своей целью подчеркнуть социальное значение драмы, заботливо относясь вместе с тем к передаче всех деталей быта. Этим достигалась жизненная достоверность всего изображаемого на сцене, что усиливало идейно-художественное значение спектакля.

В качестве достижения нужно отметить умелое сокращение режиссером текста пьесы, из которой были изъяты отдельные, замедлявшие действие эпизоды, как, например, приход друзей Нигмата, появление врача. Жанровые сцены подготовки к свадьбе и показ самого обряда бракосочетания были уменьшены в размерах и не превращались в самостоятельный сценический эпизод, как было в предыдущих постановках.

Все это увеличило воздействие спектакля на зрителей, и он прочно держался в репертуаре, но тем не менее, несмотря на отмеченные достоинства, постановка была лишь повторением уже сказанного слова, а не тем новым словом, какого ждал зритель от театра.

Кто ищет, тот и обрящет! Так как театр действительно искал—он и нашел. Нашел художественный образ, отразивший новую полосу современной общественно-политической жизни Узбекистана, а потому глубоко волновавший зрителей. Это был образ Гульсары.

Постановка «Гульсары» заслуживает специального рассмотрения. Ее следует выделить из общего обзора спектаклей на современную тему и разобрать подробнее. Тем более что она, вместе с «Фархадом и Ширин» (в редакциях 1936 и 1937 годов), завершила в т о р о й э т а п работы театра над разрешением генеральной творческой задачи, связанной с поисками путей обработки узбекской национальной музыки по нормам европейского искусства. А первым этапом этих поисков были работы, которые делались, когда предпринимались первоначальные попытки гармонизовать отдельные музыкально-вокаль-

ные номера, вводимые в пьесы. Так, например, композитор Цветаев подверг подобной обработке подобранные Музаффаром Мухамедовым народные мелодии, включенные в упоминавшееся нами музыкально-драматическое произведение писателя К. Яшена—комедию «Товарищи» («Уртакляр»). Была проведена гармонизация музыки к другой пьесе—«Искры пламени» («Утдан парчалар») писателя Акрам Кадырова. Музыкальные номера к ней обрабатывались композитором и собирателем узбекского фольклора В. Четвертаковым.

Эти первые обработки грешили крупными недостатками двоякого характера.

В одних случаях, боясь утратить подлинность узбекских мелодий, собиратели и обработчики фольклора стремились сберечь все этнографическое своеобразие музыки, меняя в песнях лишь подтекстовку или подбирая к тексту более или менее подходящие отрывки из макомов. В результате, мелодии хотя и сохраняли полностью свои национальные особенности, порожденные рядом исторических причин, но, без изменений использованные в советских пьесах, демонстрировали зияющий разрыв между музыкой и новым содержанием слов.

В других случаях композиторы впадали в противоположную крайность и настолько европеизировали узбекские мелодии, что последние теряли национальный облик. В этих случаях, стремясь сохранить постановки в репертуаре, дабы не отбить у публики желания посещать театр, оркестр очень быстро и решительно разделялся с подобной гармонизацией: она, попросту говоря, выбрасывалась, а спектакль шел под унисонную музыку.

Бывало, что появлялись сочинители музыки, которые вовсе не заботились о ее близости к узбекскому слушателю. Именно так поступил композитор Н. А. Рославец, написав упомянутый нами балет «Хлопок» («Пахта») на сюжет из современной жизни Узбекистана. Формалистическая, лишенная национального колорита музыка погубила эту попытку создать национальный балет, задержав его рождение на некоторое время.

По правильному пути пошли композиторы, избегавшие подобных крайностей. Берясь за обработку узбекского мелоса, они с должным вниманием относились к его национальной специфике. Они стремились найти соответ-

стве между словом и музыкой, творчески используя классическое наследие художественной культуры узбекского народа как в области поэзии слова, так и в сфере музыки, но в то же время не желая превращаться в «архивариусов» этого наследия¹.

В этом отношении видное место в истории Узбекского государственного музыкального театра заняла работа над спектаклями «Лейли и Меджнун» и «Фархад и Ширин». В них по-новому были использованы сокровища национальной классической поэзии, бережно хранившейся веками, и неисчерпаемые богатства народной песни и мелодий классических макомов, насчитывающих тысячелетия своей жизни.

А этот опыт театр поставил на службу животрепещущим интересам современности, создав спектакль «Гульсара» о советских людях, об их борьбе за счастливую жизнь, свободную от пережитков прошлого.

Обратимся к этим трем этапным спектаклям.

ГЕРОИ НАВОИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ

ОБРАЗЫ бессмертных поэм «Лейли и Меджнун» и «Фархад и Ширин», как мы говорили, появились уже с первой половины 1920 годов на подмостках узбекского театра, и с той поры они не покидали их. Тогда классические творения Алишера Навои, получив сценическое воплощение, были драмами с музыкой, теперь, десять лет спустя, стали музыкальными драмами.

За этой перестановкой слов скрывался большой и плодотворный труд, поднявший художественную культуру Узбекистана на более высокий уровень. Шедшие ранее спектакли подверглись серьезной переработке, которая дала им новое качество. Суть дела заключалась не в тех улучшениях либретто, какие были сделаны, хотя и их польза несомненна. Главное новшество было в об-

¹ В марте 1933 г. «Ичкарида», в обработке М. Ашрафи; в августе 1933 г. «Лейли и Меджнун» — Т. Садыкова; в марте 1934 г. «Пуртана», в обработке Н. Миронова, П. Рахимова и Т. Садыкова; в октябре 1934 г. и феврале 1936 г. «Фархад и Ширин». В. Успенского; в марте 1937 г. та же музыкальная драма В. Успенского и Г. Мушеля; в марте-апреле 1937 г. «Гульсара» Р. Глиэра.

ласти музыки. Скажем о каждой из этих постановок в отдельности. О первой коротко, о второй подробно.

В 1933 году драматург Хуршид взялся за перedelку своей пьесы «Лейли и Меджнун», желая усилить в ней звучание общественно-гражданских мотивов поведения действующих лиц. С этой целью им были внесены значительные изменения, произведены сокращения и замены: из четырех однотипных картин, протекавших на фоне изображения горного ландшафта, сохранились только две; была изъята картина паломничества Меджнуна в Мекку и взамен введена новая сцена школьных экзаменов. В том, какое большое значение она имела для идейного содержания спектакля, мы сумеем еще убедиться. Была увеличена роль двух персонажей — Омира и Махди, играющих первостепенную роль в судьбах героев оперы. Были введены танцы.

Композитор Талибджан Садыков (1907—1957) поставил перед собою задачу, опираясь на текст пьесы Хуршида, создать музыкальную драму. Частично используя мелодии музыкального сопровождения, с которым спектакль шел ранее, композитор добавил большое количество новых номеров, черпая мелодический материал из неиссякаемого кладезя узбекской классической музыки и фольклора. Кроме того, были включены таджикские мелодии, что еще больше увеличило число красок музыкальной палитры.

В «Лейли и Меджнун» было немало излюбленных тем и эпизодов, пользовавшихся широчайшей популярностью. Наиболее сильное впечатление оставляли включенные в третий акт арии главных героев, построенные на макомной музыке, щедро предоставленной слушателям: ария Меджнуна длилась четыре минуты («Сегох»), а Лейли — семь минут («Чоргох 1»). Классическая музыка (небольшими частями) использована была и для хоров. Например, в первом акте хор пел «Дугох 4», во втором действии хор отряда эмира построен был на «Тасныф Бузруке», а в третьем акте хор гостей на свадьбе исполнял «Наср сегох», там же шел «Дугох 2».

Т. Садыков не ограничился обработкой классических макомов и фольклора; он выступил автором оригинальной музыки, которая была сочинена им для сцены письма Навфаля, предсмертной арии Лейли, похоронного марша

и финального хора. Для музыкальной характеристики действующих лиц арабов были введены мелодии «арабские», по существу, сочиненные автором оперы (?) Т. Садыковым в «арабском ладу», образчики которого даются иногда как преобладающая «настройка» в музыке интродукций к картинам или в виде концовок к действию¹.

Интересным нововведением было двухголосие в хорах: в первой картине — в эпизоде в школе и в третьей картине — при появлении Навфала. *Этот удачный опыт переключения унисонного хорового пения в многоголосное был сделан Т. Садыковым в 1933 году.* Он подготавливал возможность более широкого применения двухголосия и даже, моментами, трехголосия, в «Шторме» («Пуртана»), появившемся год спустя, о чем мы уже говорили, рассматривая спектакли театра из современной жизни Советского Узбекистана. Вспомнить об этом вполне уместно, так как хронологическая последовательность определяет, кому принадлежит приоритет.

Приоритет принадлежит Талибджану Садыкову и в другом еще отношении — в широком введении речитативов. В этом ему помогло его великолепное знание орфоэпии родного языка и музыкальности звучания узбекской речи, а также с детских лет хорошо ему известная и органически усвоенная интонационная окраска тех видов национальной музыки, которые связаны — либо с напевной декламацией эпических сказов, либо с живым словом народной песни. Речитативы полностью заменили бытовую речь, которая в других спектаклях обычно чередовалась с вокальными номерами. В пьесе же «Лейли и Меджнун» разговорный текст полностью выпал, и эта драма стала первым в истории узбекского музыкального театра произведением, целиком построенным на музыкальном сопровождении. Одно это, однако, вопреки утверждениям критики^{1,2}, еще не создало оперу, ибо для ее рождения музыкальная драматургия должна была бы играть *ведущую* роль.

Общее количество музыкальных номеров, подобранных Т. Садыковым, достигло внушительной цифры. Обра-

¹ См. Е. Романовская. «Музыкальный театр Узбекистана», «Советская музыка», Москва, 1937, № 4, стр. 25.

² См. статью «Смелый шаг», газета «Кзыл Узбекистон», 11 августа 1933 г.

ботка их для симфонического оркестра, смешанного с национальными инструментами, была проведена Н. Мироновым весьма осторожно: узбекские мелодии сопровождалась очень скудными элементами гармонии.

Получив, по существу, совершенно новую музыкальную драму, театр с большим интересом приступил к ее постановке. Премьера «Лейли и Меджнун» состоялась в августе 1933 года. Дирижировал сам композитор. Режиссером выступил Музаффар Мухамедов, а художественное оформление сделал Шоназар Шорахимов. Главные роли распределились между ведущими актерами: Лейли играла Халима Насырова, создавшая проникновенный поэтический образ, роль Меджнуна исполнил К. Закиров, Омира — Р. Бабаджанов, Махди — З. Кабулов.

Очевидно, так уже было суждено, что вслед за удачей в сценическом и музыкальном воплощении образов безумца Кайса и его возлюбленной Лейли, у театра появилось желание видеть на своих подмостках, не менее ярко представленными, героев другой популярной поэмы Алишера Навои — легендарного скалодробителя Фархада и романтическую красавицу Ширин.

Успех постановки «Лейли и Меджнун» в августе 1933 года так же как за десять лет перед этим, побудил деятелей театра взяться за пьесу о «Фархаде и Ширин», переделать которую особенно остро захотелось еще и потому, что она в своем прежнем виде, в каком шла чуть не во всех национальных театрах Узбекистана, была снова поставлена на ташкентской сцене в июне того же 1933 года, то есть всего лишь за два месяца до появления «Лейли и Меджнун». Сравнение двух премьер — июньской и августовской — наглядно продемонстрировало художественное преимущество музыкальной драмы перед драмой с музыкой.

Знатоку узбекского фольклора композитору В. А. Успенскому (1879—1949) было поручено выполнить этот труд, который потребовал немало усилий. Автор сосредоточил основное свое внимание на музыкальной стороне, и достижения именно в этой области сделали новую постановку «Фархада и Ширин» значительным событием в истории узбекского музыкального театра, подняв его искусство на более высокую ступень развития.

В чем же заключалась новизна проделанной работы? Ответ на этот вопрос был напечатан 26 февраля 1936 года в газете «Правда Востока», на следующий день после премьеры: «Узбекский музыкальный театр в первые за всю историю своего существования поставил музыкальную драму «Фархад и Ширин» в сопровождении симфонического оперного оркестра»¹. Это следует понимать в прямом смысле слов, так как спектакль «Фархад и Ширин», действительно, раньше не шел под симфонический оркестр.

Как мы уже отмечали, с 1929 года спектакли шли в сопровождении смешанного оркестра, составленного из европейских и азиатских музыкальных инструментов. Произвольно называемый в некоторых искусствоведческих исследованиях симфоническим, он на самом деле таковым не являлся. В. А. Успенский, оркеструя узбекскую музыку, отказался от соединения оркестров — симфонического и национального. Исключение было сделано только для дойры и, ничем не могущей быть замененной, нагора. Наследница тысячелетий — нагора — навсегда заняла определенное место в симфоническом оркестре, вступив в новые века своего существования. По сей день ее специфические звуки то здесь, то там сверкают в спектре лучезарной радуги современной нам узбекской оперно-симфонической музыки. Композитор, опираясь на неисчерпываемые ресурсы симфонического оркестра, стремился добиться возможно большего приближения его звучания к тембрам народных инструментов для сохранения национального колорита музыки².

К работе В. А. Успенский приступил с 1934 года. О первоначальном подборе мелодического материала ему беспокоиться не пришлось. Эта сложная работа была выполнена теми знатоками узбекской классической и народной музыки, имена которых мы уже называли, упоминая о первых вариантах обработки для театра данной поэмы А. Навои. С того времени драма «Фархад и Ширин» ставилась десятки раз в разных городах. И так как партитуры не существовало, а лишь указывалось, что тот или иной монолог в стихах поется на такую-то обще-

¹ См. «Правда Востока» от 26 февраля 1936 года.

² См. «Кзыл Узбекистон» от 6 и 14 марта 1936 г.

известную народную песню или классический маком, то исполнители брали знакомые им варианты названных произведений. Больше того, актеры и музыканты считали себя вправе вносить даже изменения в общий подбор мелодического материала. Они нередко заменяли одну мелодию другой, казавшейся им более подходящей к изображаемой на сцене ситуации. От постановки к постановке накапливались все новые и новые варианты музыкального сопровождения драмы.

В. А. Успенский начал с того, что записал 3000 тактов разных вариантов¹, глубоко и тщательно изучил этот огромный коллективный труд, сравнивал разночтения и отобрал все наиболее лучшее, яркое, впечатляющее. Составленный им сводный вариант сам по себе уже представлял художественную ценность.

Вторая задача, которую композитор поставил перед собою, заключалась в такой обработке собранных богатств, которая бережно сохранила бы особенности национального мелоса и донесла бы его звучание до широких масс слушателей. Надо было добиться, чтобы родные мелодии были бы узнаны и приняты в новом гармоническом наряде. Автор старался сохранить в оркестровке такую «прозрачность», сквозь которую ясно выступала бы каждая подлинная узбекская мелодия с присущей ей полиритмией, ладовыми и интонационными особенностями. Композитор впоследствии признавался, что сознательно себя ограничивал, «стараясь не очень осложнять гармонию»².

Учитывая, что узбекские певцы тогда не имели современной вокальной школы, он «остерегался каждого лишнего полифонического рисунка». Так как актеры еще не привыкли выступать в сопровождении симфонического оркестра, их вокальные партии были дублированы в оркестре, что облегчало им пение, а вместе с тем помогало узбекскому слушателю воспринимать новый характер музыкального изложения знакомых мелодий. Все это было вполне естественно в ту пору, когда речь

¹ См. В. Успенский. «Моя работа над музыкой «Фархад и Ширин». «Известия», 24 мая 1937 г.

² Профессор В. Успенский. «Впервые в истории Узбекистана». «Правда Востока», 28 февраля 1936 г.

шла, по определению самого композитора, «не о создании сразу же современной узбекской оперной музыки, а лишь о первом шаге на трудном пути».

И в то же время необходимо было иметь в виду традицию сценического воплощения образов Навои, сложившуюся за те десять лет, на протяжении которых музыкальная драма Хуршида «Фархад и Ширин» непрерывно шла в театрах республики. Если где-либо уместно говорить о «цитатности» использования музыки в театре, так это в данном случае. Перед нами предельно наглядный пример того, к каким результатам приводит последовательное осуществление на практике «цитирования» мелодий, рожденных вне стен театра и без изменений перенесенных на подмостки сцены в своем первоизданном виде. Точное «цитирование» классической музыки в драме «Фархад и Ширин» повлекло за собою включение каждой использованной части того или иного макома в том объеме, в каком она исполнялась веками.

Во время обсуждения вопроса о продвижении на подступы к оперному театру указывалось, что самую большую арию Евгения Онегина П. И. Чайковский уложил в 75 тактов, а в «Фархад и Ширин» приведен «Чоргох 2», объемом в 86 тактов, «Чоргох 3»—92 такта, «Чоргох 4»—столько же, «Дугох 1»—170 и «Дугох 2»—188 тактов.

Начав работу над музыкальной драмой с целью проверки примененных приемов обработки, композитор публично продемонстрировал в октябре 1934 года несколько написанных музыкально-вокальных номеров. Этот показ в целом получил общее одобрение.

В. А. Успенский учел опыт своих предшественников, однако полностью преодолеть силу инерции не смог. Если раньше у Фархада было 10 (десять!) арий, то теперь их осталось семь (в редакции 1935 года). Для сравнения вспомним, что Герману—герою такой оперы, как «Пиковая дама», П. И. Чайковский дал лишь три арии. Об этом говорили и в октябре 1935 года (когда была закончена работа над созданием всей музыкальной драмы и она была представлена в театр) и в феврале 1936 года (когда состоялась премьера).

Достаточно привести один пример: в третьей картине изображался Фархад, впервые попавший на родину Ширин. Он обращался к ветерку со страстной мольбой пере-

дать привет любимой. Молил и пел. Пел часть макома «Баёт 1» в медленном темпе да вдобавок с паузами. Здесь В. Успенский «использовал распространенный в народном исполнительстве прием отыгрыша, дающий возможность певцу время от времени немного отдохнуть, тем более, если принять во внимание, что в частности упоминаемый нами «Баёт» по своей продолжительности превосходил две сти тактов (стр. клавира 45—57)»¹.

Во вступительной главе, выясняя происхождение узбекской классической музыки из древних языческих молитвенных песнопений, и отмечая факт исполнения макомов целыми часами в «наккара-ханэ», мы имели возможность уяснить причину, породившую их специфическую форму и их объемы. Вполне очевидна полная неуместность перенесения в неизменённом виде макомной музыки на сцену театра, где царят иные законы—сценического времени и действительного раскрытия драматургического конфликта. Нарушение этих неумолимых законов сценичности всегда жестоко мстит за себя. Так было и в данном случае. Спектакль получился статичным.

Но самое главное, характеры героев были лишены возможности развиваться и действующие лица оставались в одном и том же эмоциональном состоянии. Это не вытекало из хода событий, и в результате моменты получались разрыв между музыкой и действием на сцене.

Все сказанное отнюдь не значит, что в музыкальном сопровождении не было удачных мест. Например, для Ширин композитор успешно использовал мелодию «Найлярам», которая настолько подошла своей грустной нежностью и благородной простотой к трагическому образу царевны, что стала ее лейтмотивом в дальнейших музыкальных редакциях «Фархада и Ширин». Интересно был сделан вокальный номер, получивший название «Плач Ясуман». Композитор обработал мелодию, близкую к народному причитанию по умершему, которую сочинил актер Хайрулла Убайдуллаев. Одобрение слушателей вызвал двухголосный хор «Аскарн»—походная песня войск иранского шаха.

¹ Я. Б. Пеккер. Кандидатская диссертация, Москва, 1956 г. Стр. 178. См. библиографический указатель.

Перед каждой из восьми картин драмы появлялся байончи (баянчи) — народный сказитель, перенесенный сюда из предыдущих сценических обработок поэмы. Его речитативно-декламационное повествование сопровождалось аккомпанементом симфонического оркестра, исполнявшего вариации основной мелодии сказителя. Это звучало по-новому и свежо.

Постановка привлекла внимание общественности и получила высокую оценку в прессе. Поэтому когда в 1936 году встал вопрос о подготовке намеченной на следующий, 1937 год, первой декады узбекского искусства в Москве, было решено включить в декадный репертуар и новую музыкальную драму. Вместе с тем композитору было указано, что театральная критика не без основания упрекает его в статичности музыкальных характеристик героев драмы.

К этому следовало бы добавить, что основной недостаток спектакля заключался в иллюстративно-вспомогательном характере музыки, которая не участвовала своими средствами в развертывании драматургического конфликта, а лишь условно соответствовала меняющимся сценическим ситуациям.

В. А. Успенский принял предложение доработать музыку но из-за краткости времени и большого объема предстоящей работы пригласил в качестве соавтора Г. А. Мушеля, молодого тогда композитора, окончившего Московскую консерваторию. Кроме того, для оркестровки отдельных номеров был привлечен опытный дирижер С. П. Цвейфель (Горчаков).

Работа по устранению недостатков первой редакции началась прежде всего с сокращения тех длиннот, которые создавались повторением в макомах одних и тех же предложений. А если такого рода купюры нельзя было сделать, то иногда удавалось избежать ощущения однообразия следующим образом: в первой редакции, например, была красивая хоровая песня, исполнявшаяся в унисон на протяжении 175 тактов; во втором варианте ее несколько сжали, затем одну часть сохранили за хором, сделав его то унисонным, то двухголосным, другую часть превратили в унисонный дуэт Фархада и его друга Шапура, и, наконец, часть песни стала исполняться только оркестром. Когда же невозможно было прибегнуть



Халима Насырова в роли Ширин,
Карим Закиров в роли Фархада.

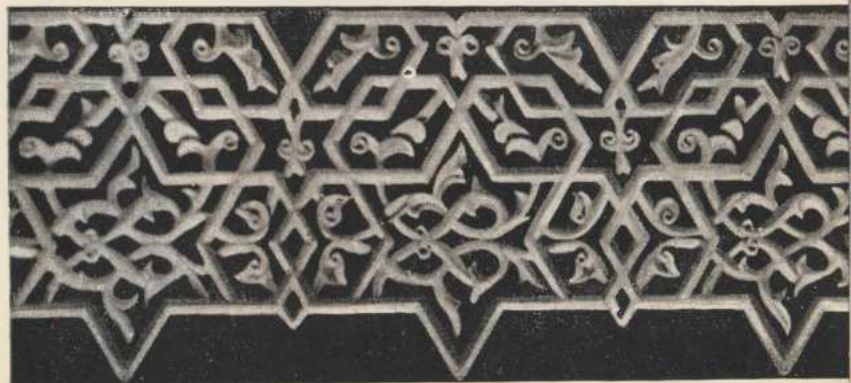
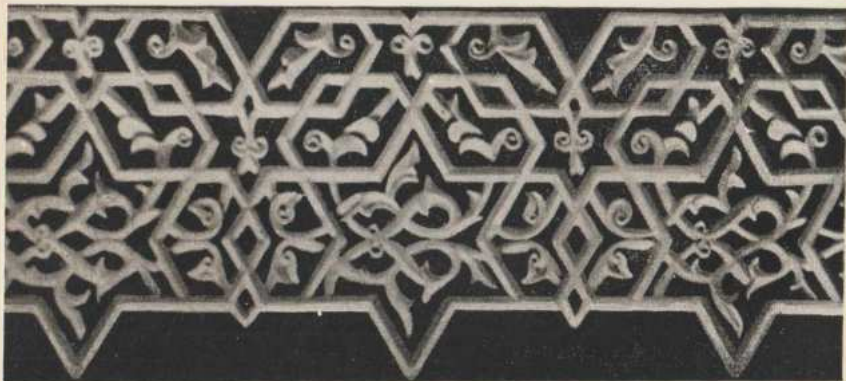
В музыкальной драме «Фархад и Ширин».
В. А. Успенского и Г. А. Мушеля. 1937 г.



Карим Закиров в роли Фархада.
1937 г.



Халима Насырова в роли Ширин.
1937 г.





Халима Насырова в роли Ширин,
Насим Хашимов в роли шаха Хосрова.

В музыкальной драме «Фархад и Ширин».

Берта Давыдова в роли Ясуман, Камал Ходжаев в роли
Шируя, сына шаха Хосрова.



к такому расчленению и «раздаче», а номер не поддавался сокращению до нужных объемов, оставаясь чрезмерно длинным, то, как бы он хорош ни был в музыкальном отношении, его безжалостно отсекали. Были изъяты все те места, которые утяжеляли динамику действия тем, что не имели к нему прямого отношения.

Взамен сделанных сокращений появились оркестровые вступления, связывающие части произведения в одно художественное целое; значительно увеличилось количество отдельных арий и ансамблевых номеров. Если в первом варианте был всего лишь один двухголосный хор, то теперь прибавилось их еще пять. Они не только украсили спектакль, но и помогали разворачивать сюжетную интригу, о чем мы скажем далее. В некоторых случаях хоры сопровождали арии, как, например, Хосрова в пятой картине, или же включались в танцевальную сцену, как это происходило в третьей картине, построенной на материале узбекской народной песни «Гуль-уйн».

Композиторы всеми доступными средствами стремились создать такой спектакль, который был бы принят широкой аудиторией, поэтому свои новшества они вводили осторожно, с оглядкой в сторону зрительного зала. И во второй редакции музыкальной драмы ее авторы не рисковали применять сложные приемы вокального и оркестрового развития тем.

Дуэты, например, не были привычны для узбекского слушателя, поэтому композиторы исподволь приучали его к ним, на первых порах применив такие формы, которые лишь условно могут быть названы дуэтами. Действующие лица то поочередно пели (как, например, Фархад со своим другом Шапуром, на мелодию ферганской народной песни «Фаргонача»), то пели в унисон (как, например, Шапур и Ширин над прахом оплакиваемого ими Фархада). Исключение составлял двухголосный дуэт Фархада и Ширин, построенный на разработке макома «Чоргох».

Создавая музыку сольных номеров так же, как и дуэтов, хоров, композиторы последовательно осуществляли свое намерение остаться верными хранителями своеобразия используемых мелодий. Подчас это сковывало творческую фантазию авторов, оказывавшихся в плену «цитаты»: например, лейтмотив Фархада, построенный на

мелодии «Мискин 2», однообразно повторялся кларнетом на протяжении многих тактов. Ария Фархада, использовавшая маком «Дугох Хусаини», была излишне бедно оркестрована и производила впечатление на слушателей только в исполнении певцов.

Слов нет, все тщательно отобранные мелодии, большей частью из великолепной музыки классических макамов, были сами по себе хороши и пленяли слух. Композитор И. Дзержинский так резюмировал общее впечатление от музыки, написанной В. Успенским и Г. Мушелем ко второму варианту драмы: «авторы «Фархад и Ширин», подойдя просто, этнографически, отдав все свои силы выявлению узбекских народных напевов, старались в незапятнанной естественности показать народные песни»¹. Таков был замысел, и впервые к его осуществлению был привлечен симфонический оркестр. Для той фазы развития узбекского музыкального театра это было нужным и полезным делом, новым серьезным творческим успехом на пути продвижения к опере.

Тем более авторам, в определенной степени, удалось сочетать с этим разрешение еще одной творческой задачи. Композиторы считали для себя самым главным — музыкальное раскрытие драматической коллизии произведения. Они добивались тесного переплетения музыки и сценического действия. В этом отношении большое значение имела возросшая роль симфонического оркестра, с чем было связано нововведение, имевшее принципиальное значение.

Одному и тому же действующему лицу были присвоены определенные мелодии. Они приобретали лейтмотивное значение и позволяли композиторам приблизиться к раскрытию музыкального образа на протяжении всего спектакля. Был сделан шаг вперед по сравнению с первой редакцией, в которой некоторые темы хотя и повторялись неоднократно, но без изменений. Правда, звучание оркестра несколько разнообразила передача исполнения тем от одних инструментов другим. Во второй редакции мелодии лейтмотивного значения подверглись сравнительно более свободной, творческой обработке,

¹ И. Дзержинский. «Замечательный театр: замечательные актеры», «Правда Востока», 3 июня 1937 г.

а симфонический оркестр начинал становиться участником развития драматического конфликта.

Во втором варианте постановки появилась написанная Г. А. Мушелем увертюра к спектаклю. Ее раньше не было. В статье, посвященной «Фархаду и Ширин», музыкальный критик Е. Бронфин так передает ее содержание: «После нескольких тактов вступления, в звучании английского рожка и кларнетов возникает манящая, вдохновенная тема Ширин. Она проходит у деревянных духовых, затем подхватывается струнными и снова возвращается к духовым. В следующем эпизоде происходит постепенное рождение темы Хосрова. Сперва у тромбонов звучит остро очерченный, синкопированный начальный мотив темы, вслед за этим он стремительно проскакивает у валторн, у деревянных духовых, к нему присоединяется второй мотив темы, и, наконец, в заключение эпизода тема проводится целиком. В третьем эпизоде тема Хосрова победно возглашается всем оркестром. В медленном темпе и в ритмическом расширении четвертого эпизода туба и фагот снова настойчиво-утверждающе проводят ту же тему, но внезапно, в несвойственном ей четном размере, у английского рожка, кларнетов и трубы появляется тема Ширин. Ее опять сменяет тема Хосрова, но в заключительном эпизоде тема Ширин возвращается вновь в своем первоначальном звучании и завершает увертюру, как воплощение ведущего, положительного начала»¹.

Это хорошо сделанное описание содержания увертюры отчетливо указывает, что в ней были противопоставлены два ярко выраженных начала — нежно-певучая тема мечтательной Ширин, построенная на мелодии «Найлярам», и воинственно-грозная тема шах-ин-шаха Хосрова, развивающая популярную народную песню «Аскар», с характерным узбекским синкопированным ритмом, полным огня и движения. Легко сделать вывод, что автор увертюры могучим средством музыкальной выразительности вступил в спор с Алишером Навои, который написанную им поэму назвал «Фархад и Ширин», в отличие от своего конгениального предшествен-

¹ Е. Бронфин. «Творческая история музыкальной драмы «Фархад и Ширин». Сборник «Пути развития узбекской музыки», изд. «Искусство» Ленинград, 1946 г. стр. 119—120.

ника—Низами Ганджеви, создавшего в XII веке поэму «Хосров и Ширин».

Именно эта мысль была высказана Мухтаром Ашрафи, выступившим в печати вскоре после премьеры. В «Правде Востока» мы читаем: «Не плохо построена увертюра, в которой использованы темы Ширин и войска Хосрова, выявлены две контрастирующие темы. К сожалению, вместо темы Фархад и Ширин, композитор дал тему Ширин и Хосров. В то время, как наша музыкальная пьеса написана по трактовке Навои, а не по Низами»¹.

Иными словами, композитору Г. А. Мушелю было предъявлено обвинение в том, что он, вернувшись к толкованию легенды, данному великим азербайджанским поэтом, создал разрыв между вступительной, как бы «установочной» музыкальной характеристикой сути драматургического конфликта пьесы, с одной стороны, и последующим спектаклем, развивающим концепцию Алишера Навои, с другой стороны.

Так ли было на самом деле? Мы думаем, что упрек несправедлив, и хотим возразить Мухтару Ашрафи. Высказанное им ошибочное мнение мешает правильно оценить идейно-художественные достоинства увертюры, так как неверно толкует содержание последней.

У Низами Ганджеви, как известно, Хосров—обаятельный человек, хотя и не лишенный недостатков; не зря Ширин любит его, а не Фархада. Совсем по-другому у Алишера Навои. У него Хосров изображен коварным деспотом, одержимым низменными страстями. Шах сталкивается с благородными людьми—Фархадом и Ширин, любящими друг друга возвышенной любовью. Не будь на земле зла, олицетворяемого вероломным тираном, их счастью не было бы конца. Поэтому, исчезни «многозлобный шах», вместе с ним исчез бы из спектакля и драматургический конфликт. Композитор никак не мог обойти тему Хосрова, коль скоро взялся говорить в увертюре о главной коллизии музыкальной драмы, строящейся в точном соответствии с замыслом Навои.

А какое музыкальное выражение должна была получить другая противоборствующая сторона? Композитор избрал для нее мелодию «Найлярам» (в переводе на

русский язык—«улада флейты—ная»). Имел ли он достаточные к тому основания, чтобы ею представить и Ширин и Фархада? В спектакле она звучала лейтмотивом благородной любви, так как сопутствовала не только героине, но и герою, когда тот думал о своей возлюбленной. Ведь любовь, если перед нами не себялюбие эгоиста, всегда подразумевает любящих. Эта задушевная мелодия, именно так трактуемая, выразила языком музыки мысль о духовной близости Ширин и Фархада. Им двоим композитор противопоставил лейттему шаха-завоевателя и насильника.

Следовательно, в увертюре композитор выдвинул противоборствующие в поэме Навои начала — прекрасную, кристально-чистую любовь и злобную разрушительную силу. Это антагонистическое противоречие — идейно-художественная основа всего спектакля и его музыки.

Представим себе, как выглядела постановка и как звучала сопутствующая ей музыка. Воспользуемся для этого удачно сделанным описанием спектакля, которое мы уже цитировали¹, но изложим его вольно и пополним материалами из газетных рецензий. Пресса широко откликнулась на появление новой редакции музыкальной драмы «Фархад и Ширин», показанной первый раз 27 марта 1937 года в Ташкенте, и в мае того же года в Москве на декаде.

Дирижировал Мухтар Ашрафи, который, кстати сказать, написал к этой постановке арию шаха Хосрова для выступившего в данной роли Мухитдина Кари Якубова. Столичная пресса отметила дирижерское дарование Ашрафи, его глубокое понимание родной музыки, его спокойную уверенность в руководстве оркестром и его убедительный, корректный и вместе с тем выразительно-пластичный дирижерский жест.

Режиссер Э. И. Юнгвальд-Хилькевич вместе с художником В. А. Афанасьевым стремились дать спектакль в стиле «большой оперы», используя все ее специфические средства художественной изобразительности для создания впечатления сказочно-легендарного представления, в духе постановок «Руслана и Людмилы» на сцене Большого театра. «Открылся занавес, — писала

¹ См. «Правду Востока» от 12 апреля 1937 г.

¹ См. цитированную статью Е. Бронфина, стр. 120—122.

газета «Советское искусство», — и почудилось в прологе «Фархада и Ширин», что перед нами узбекский «Руслан». И впрямь. Разве народный узбекский сказитель баянчи, поющий песню-легенду далекого прошлого, не похож на нашего Баяна?»¹.

И в Ташкенте и в Москве публика встречала аплодисментами декорации, которые выглядели празднично, нарядно, лаская глаз четкостью рисунка и сочетанием красок, сразу захватывая зрителя своим блеском, перенося его в атмосферу легендарного сказания. В то же время художественное оформление (за исключением одной неудачно сделанной картины «В горах») создавало ясное представление о месте действия, о реальной обстановке, окружавшей героев.

Избранный для музыкальной драмы стиль «большой оперы» требовал не только пышных декораций, но и соответствующего богатства всех массовых сцен, эффектной музыки и впечатляющего балета. «Этот замысел, — писала газета «Правда», — мог бы показаться исключительно дерзким для только что родившегося узбекского оперного театра. Ведь большая опера складывалась на основе длительной культуры, она требует высокого мастерства, огромных средств музыкальной и сценической техники. Выдающийся и несомненный успех «Фархада и Ширин» — это еще одно свидетельство чудесной революции, происходящей в искусстве национальных республик. Молодой театр в основном разрешил поставленную задачу»².

Это верно в том смысле, что театр открыто выразил настойчивое желание создать узбекскую оперу. С постановочно-зрелищной стороны такого рода смелую заявку, спектакль, действительно, реализовал. Но в главном — в области музыки — достижения были значительно скромнее. Тем не менее и здесь всем стало очевидно, что национальная опера не за горами. Как мы сейчас увидим, музыка неразрывно сплелась со сценическим действием.

... Весело и беззаботно поет Фархад, сын китайского богдыхана, в кругу своих друзей, собравшихся к нему

во дворец. Его ария звучит подобно застольной песне, которую, как вполне уместно по обстановке, подхватывает хор приближенных принца. Ария и хор, в двухголосном изложении, построены на жизнерадостной узбекской народной песне «Толкун» («Волна»). Вслед за этим вступает музыка для хореографической части картины увеселения пирующих. Действие происходит в Китае, поэтому пляшут китайки, а танец стилизованно показывает классический китайский театр с его масками. В руках у танцующих мелькают копыя.

Но вот прекрасно сделанный балетный номер закончен; продолжается развитие основного действия, вернее его завязки. Выступает сын первого министра, честолюбивый и мечтающий о престоле Бахрам. У Алишера Навои Бахрам обрисован по-другому: он молочный брат Фархада. Не соперник, а искренний и преданный друг. Театр изменил трактовку для того, чтобы усилить интригу, выразить ее лаконичнее. В речитативе и ариозо коварный Бахрам настойчиво уговаривает царевича проникнуть в запретную царскую сокровищницу, чтобы взглянуть в волшебное зеркало, которое покажет прекраснейшую из женщин мира. Ариозо проходит на фоне хора, который унисонно, с закрытым ртом, поет мелодию первой арии Фархада. После оживленного речитативного диалога Фархада и Бахрама, хор пирующих, в двухголосном звучании, снова поет ту же энергичную мелодию «Толкун». Таким образом, эта мелодия использована как средство, оформляющее и музыкально организующее действие, объединяющее все номера первой картины в одно композиционное целое.

Вторая картина переносит зрителя в подземную сокровищницу. Казначей отказывается открыть дверь, ссылаясь на запрет богдыхана, но Фархад, воспользовавшись замешательством, выхватывает ключ. Лепные драконы, охраняющие дверь, эффектно извергаются пламя, однако и они не в состоянии остановить Фархада, неудержимо стремящегося к заветной цели. В это время в оркестре у тромбонов и тубы пророчески намечается тема Ширин. Ключ повернут, и дверь хранилища уходит вверх, открыв зеркало, в котором появляется образ Ширин. Этот эпизод сопровождается в музыке ее темой,

¹ М. Гринберг. «Волнующий спектакль», «Советское искусство», 30 мая 1937 г.

² Д. Осипов. «Фархад и Ширин», «Правда», 24 мая 1937 г.

интонируемой деревянными духовыми, на фоне серебряного аккомпанемента челесты.

Пораженный видением, Фархад падает без чувств. Он постепенно приходит в сознание, когда вновь появляется тема-образ Ширин. Ритмически несколько измененная, как неотступная, навязчивая идея, она вновь возникает в оркестровом сопровождении речитатива Фархада, предшествующего его арии—любовному признанию (часть макама «Дугох Хусаини 1»). Ни мольбы отца, ни уговоры близких—ничто не может поколебать его решения во что бы то ни стало, хоть на краю света, а все же найти неведомую красавицу. И в это время, в момент принятия решения покинуть отчий дом и родимый край, впервые раздаются звуки мелодии «Мискин 2» — лейттемы Фархада—темы его неодолимого стремления к идеалу красоты и совершенства.

Не перенеся обрушившегося на него горя, старик богдыхан умирает, а престол, который по наследству должен был перейти к Фархаду, достается Бахраму. Этим подчеркивалась мысль, что естественные родственные чувства и семейные связи, привязанность к родине, богатства, почести, царская власть—все это утратило свое обычное влияние, так как необычной была охватившая Фархада всепоглощающая страсть, достигшая необыкновенной силы—той титанической силы, которая позволит Фархаду в будущем сокрушать скалы, делая «в один день работу трехсот людей за три года».

Тема непреоборимой целеустремленности Фархада, музыкально выраженная мелодией «Мискин 2», звучит полностью в следующей, третьей картине, среди скалистых гор Армении, куда героя и его друга Шапура привели их поиски. И, словно предвосхищая волнующий момент первого свидания героев, никогда не встречавшихся, но судьбой предназначенных друг другу, в оркестровом сопровождении арии Фархада впервые переплетается его тема с темой Ширин.

Сама же их встреча, их любовные признания, их последующее обручение во дворце царицы Михин Бану построены на фольклорном музыкальном материале. Эти акты изобилуют яркими хоровыми и танцевальными

массовыми сценами, в которых широко использованы народные песни и пляски.

В четвертой картине, например, с огромным успехом проходили танцы «Занг» и «Нагора-уйн» в прекрасном исполнении ансамбля и солировавших танцовщиц—Тамары Ханум и Розии Каримовой, обладавших неприужденной легкой техникой. В одной из рецензий говорилось, что зрителей пленили их «змееподобные движения рук, гибкость, исключительная подвижность всего тела, замечательная пластика, чеканный ритм, несмотря на невероятную сложность его рисунков, передача малейших оттенков чувств в изгибе рук, в движении бровей, в повороте шеи»¹. В этом было солнечное, неповторимо-оригинальное национальное искусство.

Чтобы не возвращаться к вопросу о танцах, отметим, что среди них выделялся написанный на бухарскую народную мелодию воинственный танец пухтунов (племя афганцев), в котором мужской ансамбль продемонстрировал умение плясать, ловко обыгрывая ятаганы. Наряду с этим критика отметила шаблонные, не идущие дальше балетных стандартов хореографические номера, которые «превращали чудесных сказочных танцовщиц в эстрадных фигуранток». Таким был, например, иранский женский танец в шатре шаха Хосрова. Но в целом балет в спектакле получил весьма лестную оценку.

Наибольшим успехом пользовалась музыка. Один из рецензентов призывал вспомнить хотя бы незабываемую музыкальную интермедию в третьей картине, исполнявшуюся одними только узбекскими дойрами. И действительно, неизгладимое впечатление оставляла картина появления на сцене ансамбля виртуозов игры на дойрах во главе с Уста Алимом Камиловым, завоевавшим международную известность после блестящего выступления на всемирном фестивале танцев в Лондоне в 1935 году. «... оркестр умолкает. Звучат на сцене только бубны и дудки. Это народное искусство в чистейшей форме,—писала «Правда»,—оно ограничено в средствах выразительности, до известной степени примитивно. Но таков железный ритм бубнов, такая в нем сосредото-

¹ Г. Поляновский. «Солнечное искусство». «Правда Востока», 2 июня 1937 г.

точенная страсть, такая мощь, захватывающая сила, что эта музыка кажется лучом яркого солнца, проникшим в освещенный электричеством зал»¹.

Может показаться, что включение балета и хорошо режиссерски поставленных массовых сцен в тронном зале царицы Михин Бану, где происходил прием послов и свершалось обручение, уводит развитие конфликта куда-то в сторону. На самом же деле подобное построение спектакля вытекало из правильного драматургического замысла. Театр сознательно переключал на некоторое время действие в сферу радостных и праздничных настроений, в область бытовых и жанровых эпизодов, для того чтобы тем самым максимально усилить контрастирующее впечатление от трагического оборота событий, которые разворачиваются начиная с пятой картины в стане Хосрова.

Потерпев поражение в открытом бою и видя, что ему не совладать с Фархадом, шах пошел на хитрость. Подослав знахарку Ясуман, он обманул благородного рыцаря и усыпил его снотворным зельем. Герой

Стал жертвой шаха низости; скажи:
Он стал добычей венценосца лжи.

В таком состоянии, связанным по рукам и ногам, приносят Фархада в шатер к Хосрову. Постепенно к пленнику возвращается сознание, а вместе с ним и мысли о Ширин. Как воплощение этих дум в оркестровом вступлении и в сопровождении речитатива перед арией Фархада (часть макома «Чоргох 4») вновь проходит тема Ширин. В ответ на обвинение в гнусном вероломстве уязвленный шах велит казнить дерзкого пленника. За сценой раздаётся хор дервишей (обработка подлинного дервишского напева). Шапур, переодетый дервишем, является к Хосрову, чтобы спасти от гибели своего друга. Он уверяет владыку в том, что пленник — лишь несчастный безумец, а подлинный Фархад по-прежнему стоит во главе враждебных войск. Хосров, поддавшись на эту уловку, заменяет казнь заточением. Грозно звучит хор воинов шаха, построенный на прекрасно обработанной народной песне «Аскари». Певцы

¹ См. цитир. статью, «Правда», 24 мая 1937 г.

были разделены на два голоса. Басы вступали не сразу. Они имитировали отдельные части основной мелодии, исполняемой высокими голосами. Не считая увертюры, тема Хосрова появляется впервые в этой сцене.

Последние две части картины были драматической кульминацией, являясь вместе с тем и развязкой.

Фархад томится, прикованный цепями к скале. Стража пропускает к нему дервиша: то—снова пришел верный Шапур, на этот раз принесший письмо от Ширин. В оркестровом эпизоде, сопровождающем встречу друзей, переключаясь и переплетаясь, проходят мелодия хора дервишей (ставшая темой Шапура) и тема Ширин. Но недолгой была радость Фархада. После ухода друга, с которым он посылает письмо своей возлюбленной, опять происходит крутой перелом в его душевном состоянии. Его внезапно охватывает ужас— произошло самое страшное, что могло случиться: скончалась Ширин. Эту провокационно-ложную весть сообщает, появившаяся под видом служанки царевны, знахарка Ясуман.

Роль отвратительной карги, восточной бабы-яги, великолепно исполняла одна из одареннейших актрис узбекского музыкального театра — Лютфи Ханум Сарымсакова. От первых звуков ее визгливого, злорадного хохота, до последнего хрипа злобной ведьмы, задушенной руками Шапура (под неизменные аплодисменты публики), Сарымсакова «держит зал крепко, властно, в том творческом напряжении, которое вызывается лишь сильнейшими актерами»¹. Другой исполнительницей этой роли выступала Берта Давыдова. Она рисовала облик Ясуман с элементами гротеска. «Ее маленькая, юркая, согбенная фигурка носится по сцене, как вихрь. Похожая на филина, она широкими рукавами своих одежд машет и хлопает, словно крыльями. Давыдова несколько схематизировала свою роль, переводя ее скорее в план страшной сказки, но создала выразительный, запоминающийся художественный образ»².

¹ Г. Поляновский. «Солнечное искусство». «Правда Востока», 2 июня 1937 г.

² И. Гликман. «Актеры узбекского оперного театра». Сборник «Пути развития узбекской музыки». Л. 1946 г., стр. 56—58.

Второй раз обманутый знахаркой-колдуньей, обезумев от горя и отчаяния, Фархад лишает себя жизни.

Актерам, игравшим Фархада—Бабарахиму Мирзаеву, а несколько позднее Кариму Закирову—выпала трудная роль. В ряде рецензий деликатно, но недвусмысленно было сказано, что первому из них не удалось вполне справиться ни со сценическими, ни с вокальными трудностями партии. По-другому было оценено выступление второго из названных исполнителей.

Молодой способный актер Карим Закиров сумел создать поэтический образ рыцаря, прекрасно передав благородные порывы Фархада, его отвагу, мужество. Его герой не только пел, но и играл. Иногда слегка позировал, но героико-романтический характер роли позволял зрителям не замечать этот недостаток.

В исполнении Карима Закирова Фархад был чрезвычайно экзальтированной и впечатлительной натурой. Это делало правдоподобным такие сцены, как, например, падение наземь без чувств, при виде Ширин в волшебном зеркале. «С очень хорошей простотой и свежестью проводит Закиров сцену в горах. На лоне величественной природы, среди безыскусных людей происходит перевоплощение Фархада из гордого принца в скромного, простодушного, нежного юношу-художника, который делит все тяготы суровой жизни каменотесов».

Карим Закиров—актер, наделенный грудным баритональным голосом, отличается большим сценическим обаянием. Его Фархад—это статный юноша с выразительным лицом, то озаряемым прекрасной улыбкой, то огорченным тревогой, то разгневанным, то отражающим множество быстрых перемен оттенков тоски и скорби, радости и счастья, и снова горя и отчаяния. Правда, в кульминационной сцене гибели героя актеру не хватало той трагедийной силы и мощи, которые могли бы превратить прикованного к скале Фархада в скованного Прометея. Но смерть, делавшая его красивое лицо мрачным изваянием, примирила самых строгих критиков с талантливым актером.

Следующая, седьмая сцена происходит в комнате царевны. Еще не зная о смерти Фархада и думая, что он все еще в плену, она горюет о нем и вместе с тем

печалится, сознавая грозящую гибель, которую несут ей и ее народу осадившие город шахские войска.

Завершающая спектакль картина построена на столкновениях главного музыкального тематического материала, чем достигается большая драматическая напряженность и насыщенность.

Оркестровое вступление к ней носит скорбно-лирический характер. Оно соткано из двух тем: одна воспроизводит мотив хора девушек из четвертой картины, воспевавших красу царевны перед ее обручением, вторая заимствована из заключительной арии Ширин — ее надгробного плача. Таким образом, оркестровое вступление как бы раскрывает горькие думы Ширин: ее воспоминания о былых радостях и ее мрачные предчувствия. Вступление переходит в арию Ширин, построенную на уже неоднократно появлявшейся ее лейтмотивного характера мелодии «Найлярам».

Если в предыдущей картине в центре всех действующих лиц стоял Фархад, то здесь—Ширин. Исполнительница этой роли—Халима Насырова сумела создать непревзойденный по художественному совершенству, образ восточной сказочной принцессы, которая, как гомеровская Елена Прекрасная, стала яблоком раздора между героями драмы. По образному выражению музыковеда И. Рыжкина, писавшего в дни декады в Москве. «наряду с Фархадом и Хосровом у Ширин появился третий пламенный поклонник, не предусмотренный ни Навои, ни Хуршидом—это московская аудитория!»¹.

Зрителей пленяло крупное музыкально-драматическое дарование исполнительницы, сочетание в ней незаурядных актерских данных, благодарной сценической внешности и сильного, красивого голоса. Артистка одинаково убедительна и тогда, когда она передает нежные, лирические настроения Ширин в картине ее первой встречи с Фархадом; ее ребячливую беспечность и беззаботный, звенящий смех в сцене обручения; и тогда, когда она поднимается до сильного напряженного драматического пафоса и высокой героики в финале.

В комнату входит Шапур, спешащий передать царевне письмо от Фархада. Только что горестно сетовавшая

¹ И. Рыжкин. «Фархад и Ширин», «Музыка», 1937 г.

на разлуку с возлюбленным и тревожившаяся за его судьбу Ширин—Халима Насырова мгновенно преобразуется: письмо, значит он жив! Слезы, так естественно переходящие в счастливый смех.

Внезапно раздается грозная тема Хосрова: то иранские воины торжествуют свою победу. В комнату врывается шах. Он пришел за Ширин.

Рецензент газеты «Правда» писал: «Роль иранского шаха Хосрова Парвиза всего больше наделена в пьесе чертами традиционного мелодраматического героя-злодея; постановщики усилили мелодраматичность оперную эффектностью и грима и картинных поз. Артист М. Кари Якубов мужественно выполнял неблагоприятную в этих условиях роль»¹. В другой рецензии говорилось, что «Кари Якубов создает нарочито театрализованный образ сказочно-го злодея, со всеми свойственными ему атрибутами—страшной черной бородой, сверкающими глазами. Ему удается в полной мере сохранить колорит восточного сказания, расцветив его яркими тонами и многими удачными деталями»². К этому следует добавить единодушно отмеченное прессой высокое вокальное мастерство актера.

На правах победителя шах Хосров требует Ширин себе в жены. Но сердце царевны навсегда принадлежит другому, и в оркестре звучит лейттема благородного героя. Ширин так обрадовалась письму, что она не в состоянии ни о чем и ни о ком думать, кроме Фархада, а тут ненавистный шах, который именно в такой момент просит полюбить его.

Не встретив ожидаемой покорности со стороны Ширин, Хосров приказывает внести труп Фархада и повторно требует от нее ответа.

Легко себе представить, какие трудные задачи ставили столь бурные перипетии перед актрисой. Но огромный талант и чувство меры позволили Халиме Насыровой и в сложном переплете переживаний не сбиться на штампы—«недоиграв» или «переиграв». «К такого рода выдающимся моментам артистической интерпретации материала принадлежит трагическая сцена узнавания

¹ См. цитированную статью «Правда», 24 мая 1937 г.

² См. «Ленинградскую правду», 8 июля 1938 г.

мертвого Фархада... Внешние выразительные средства чрезвычайно скупы, сдержанны. Ширин идет как замороженная к роковому месту. Она быстро отдергивает покрывало, под которым лежит бездыханное тело возлюбленного. В ее глазах невыразимый ужас и растерянность. Лицо покрывается смертельной бледностью. Она словно каменеет от отчаяния. Она—воплощение безысходного горя. В простой, безыскусной, но глубоко трагической позе она поет свою чудесную по красоте и силе предсмертную песню»¹. Это была незабываемая сцена!

Здесь невозможно отдельно говорить о театрально-сценических и музыкально-вокальных средствах художественной выразительности. В чарующем искусстве Халимы Насыровой слились в одно гармоническое целое—актерская игра и пение.

Безутешная скорбь изливается в арии-плаче (построенной на народной мелодии «Могульча»). В оркестре снова возникает тема Фархада. Ширин, как Джульетта над трупом Ромео, принимает яд, решив разделить участь возлюбленного. Фархад умер с ее именем на устах, а теперь она покидала жизнь с мыслью о нем. В оркестре еще раз зазвучала лейттема героя. А Ширин,

И сладостно, и глубоко вздохнув,
С улыбкой на устах, глаза сомкнув,
Мгновенно погрузилась в тот же сон,
В который и Фархад был погружен...

Оркестр заканчивал печальную повесть о трагической гибели двух влюбленных мелодией «Найлярам», которая прошла красной нитью через весь спектакль—от увертюры до финала, став лейтобразом неувядаемо прекрасной, вечной любви и верности.

Спектакль производил огромное впечатление. Билеты невозможно было достать не только в дни премьеры, но и после нее. На протяжении двух лет аншлаги шли за аншлагами. В 1938 году музыкальная драма была сыграна 36 раз, собрав в среднем по 1240 человек на каждый спектакль. В следующем 1939 году, постановка шла 31 раз, а в 1940 году — 25 раз.

Такой успех свидетельствовал, что театр добился поставленной цели. В своих новшествах на пути к созда-

¹ См. цитированную статью И. Гликмана, стр. 53.

нию национальной оперы он не вышел за пределы рамок, поставленных уровнем подготовки как зрителей, так и актеров. Но в этих, заранее отведенных границах, было достигнуто очень многое.

Удалось создать целостный музыкальный спектакль, в котором один музыкальный номер плавно сливался с другим. К вокальным эпизодам актеры переходили непринужденно, как к нечто само собою разумеющемуся. Разговорные диалоги были чрезвычайно лаконичны и в большинстве случаев шли на оркестровом фоне, который «комментировал подтекст», постепенно переводя речь, то в речитатив, то в арию или ариозо, либо в ансамблевые номера.

Массовые народные сцены—хоры, танцы—которыми изобилует спектакль, придавали ему, в нужных местах, хорошую бравурность, размах и силу. Они были неотъемлемой его частью. В планировке всего музыкального и сценического материала ясно ощущалась продуманная последовательность, целью которой было достижение разнообразия и постепенного нарастания силы драматического напряжения, а следовательно, и воздействия на зрителей.

Правда, музыка не стала еще основным носителем перипетий драматургического конфликта, как это должно быть в оперно-симфоническом произведении. Но она уже участвовала своими специфическими средствами в согласованно развивавшемся ходе событий, раскрывая слушателю эмоциональный мир, душу героев, в то время как сценические поступки действующих лиц определяли их разум и логику поведения. Это был новый крупный шаг по пути к национальной опере.

3. «ИЧКАРИДА» — «ГУЛЬСАРА»

ОТКЛИКАЯСЬ на проводившийся в 1932 г. в виде широкой политической кампании День женщины, театр приурочил к этой дате постановку опубликованной за год до того пьесы Музаффера Мухамедова «8 марта». Она появилась на сцене под режиссурой Зухура Кабулова, консультантом выступил сам автор. Т. Джалилов подобрал узбекские мелодии, которые обработал композитор Цветаев.



Музаффар Мухамедов
Народный артист Уз.ССР.

Режиссер и либреттист узбекского музыкального театра, а затем театра оперы и балета. Поставил музыкальные драмы — «Гульсару», «Даврон Ата», «Меч Узбекистана», музыкальную комедию «Товарищи» («Уртакляр»), оперы — «Лейли и Меджнун», «Зайнаб и Омон» и др.



Мукаррам Тургунбаева в роли Пахта-Ой.

В балете «Пахта» («Хлопок»), 1933 год.

1.

Спустя некоторое время, Камил Яшен совместно с Музаффаром Мухамедовым переделали эту пьесу в либретто музыкальной драмы, под названием «Ичкарида» («На женской половине дома»), посвященной теме раскрепощения женщины. Премьера состоялась 22 марта 1933 года. Дирижировали М. Ашрафи и Т. Садыков. Режиссером выступил снова Зухур Кабулов; художественное оформление выполнил Шоназар Шорахимов.

Спектакль вызвал к себе живой интерес публики. Что же привлекало к нему внимание зрителей?

Два обстоятельства: во-первых, свежая, по-новому представленная, общественно важная проблема, верно отразившая происшедшие в жизни сдвиги, а во-вторых, воплощение этой новой темы в художественно-музыкальной форме, соответствующей содержанию, а не «приблизительно-подходящей» к данному случаю.

Скажем кратко о каждом из этих двух обстоятельств.

В пьесе была изображена жизнь той современной узбечки, которая и в первые годы после установления Советской власти все еще оставалась наглухо запертой на женской половине дома — в «ичкари». Героиня этой драмы Гульсара, в отличие от своей предшественницы Халимы, подняла голос протеста и решительно отказалась подчиняться обычаям прошлого. На этом был построен острый драматургический конфликт, который в своей сущности оставался неизменным во всех последующих переделках спектакля.

Над Гульсарой, как и над Халимой, тяготели религиозные запреты ислама. Она жила в той же среде и в тех же бытовых условиях, что и Халима, но уже в другую эпоху. Поэтому, если Халима могла выразить свой протест и нежелание примириться с постылой судьбою лишь в форме полного ухода из жизни, предпочтя смерть рабству, то Гульсара не только мечтает о счастливой доле, но оказывается способной постоять за себя. Гульсара предстала сценически художественно-обобщенным образом узбекской советской женщины, новые типичные черты характера которой появились в результате осознания ею своих социальных юридических прав, данных ей Советской властью.

Гульсара в исполнении Халимы Насыровой предстала на сцене женственно-мягкой, но не безвольной натурой. Это была скромная, моментами застенчивая девушка и в то же время человек, одухотворенный мечтою о счастливом будущем, глубоко уверенный в справедливости призыва Советской власти повсеместно установить на деле равноправие женщины с мужчиною, призыва сбросить паранджу и включиться в общественно полезный труд на фабриках и заводах.

Перед глазами девушки — ее мать Ойсара, забитая и задавленная тяжелым бытом и старыми обычаями. Нет, Гульсара не хочет такой безрадостной жизни, она хочет снять паранджу, пойти работать на фабрику. И, наконец, самое главное — у нее есть любимый, за которого она намерена выйти замуж не по указке отца, а по собственному желанию. Эти свободолюбивые мысли навешивают ужас на ее мать.

Нусратхон Гафурджанова прекрасно передавала облик Ойсары, которая трепетно любит дочь, но в то же время знает крутой нрав мужа. Понимая, что тот ни перед чем не остановится, отстаивая незыблемость устоев шариата, Ойсара растерянна и не знает, что ей предпринять.

Роль приверженца старых обычаев — Ибрагима сыграл Мухамеджан Халмухамедов. В его исполнении это был еще не очень старый мужчина, полный физических сил, которые удесятерились его фанатической убежденностью, что проклятие аллаха неминуемо обрушится на его грешную голову и на весь его дом несчастного кустаря, которому и так не сладко живется, если его дочь выйдет из повиновения и нарушит дедовские обычаи. Он побоями пытается принудить послушницу отказаться от ее решения снять паранджу, угрожая убить ее «во имя бога милостивого и милосердного».

В пятой картине, вновь изображающей действие в доме Ибрагима, перед нами прежняя, выпрямившаяся во весь рост Гульсара. Девушка негодует, она возмущена отцовским требованием обмануть комиссию из женотдела, заявив им, что они с матерью якобы сами не желают расстаться с паранджами. Здесь уже нет родственных чувств, а есть лишь непримиримые социальные противоречия. Это уже совсем новая черта в поведении узбекской женщины. В страшном гневе Ибрагим бросается к

топору. Халима Насырова как бы врастает в стену. Ужас внезапно нависшей гибели холодной судорогой сводит губы и останавливает широко открытые глаза актрисы¹.

В этот драматический момент во двор дома входят люди. Заметив их приближение, Ибрагим быстро прячет топор, метнув в сторону строптивой дочери взор, не предвещавший ничего хорошего.

Финальная сцена пьесы... Сегодня у Гульсары особенный день. Сегодня 8-е марта. Вместе с подругами — Файзихон, Озод, вместе со всеми комсомольцами она пойдет на демонстрацию с открытым лицом, смело сбросив с себя паранджу. Ее уже ждут на улице, и она больше не в состоянии выслушивать попреки отца.

Видя, что на дочь не действуют ни его угрозы, ни проклятия, Ибрагим решается осуществить свою страшную угрозу и наносит удар, от которого Гульсара падает наземь, как срезанный под корень цветок. Завернув окровавленное тело дочери в простыню, Ибрагим судорожно быстрыми движениями прячет его в огромный сундук, боясь быть застигнутым на месте преступления. А тем временем с улицы все настойчивей раздаются тревожные голоса молодежи, зовущей Гульсару. Они обеспокоены отсутствием ее на демонстрации. Ведь только что разыгрались трагические сцены убийства снявших паранджи Файзихон и Озод.

Тяжело дыша, стоит Ибрагим, прислонившись к стене. Запинаясь, он говорит вошедшим в комнату, что Гульсара уже вышла из дома. И вдруг друзья девушки видят свисающую из-под крышки сундука прядь черных волос. Мгновенно все становится ясным.

Стоит ли говорить о том волнении, с которым зрительный зал следил за лицом вызванного врача? Нужно ли рассказывать о том, как велика была общая радость при виде медленно оживающей Гульсары, оказывается, тяжело, но не смертельно раненной? К счастью, она не разделила участи близких подруг: Файзихон, убитой своим мужем, и Озод, погибшей от руки родного брата.

Такой финал судьбы этих двух героинь спектакля, к сожалению, не противоречил реальным фактам жизни.

¹ См. Евг. Франк. «Халима Насырова». «Музгиз», Москва, 1950 г. стр. 25.

Еще свежа была память о талантливой актрисе-танцовщице Нурхон Юлдашходжаевой, убитой в 1930 году своим родным братом за то, что, сняв паранджу, она пошла на сцену. Сама актриса Халима Насырова говорила о своем исполнении:

— Я играла в Гульсаре судьбу своей сестры.

И это была правда. Зрители понимали, что перед ними предстала картина их собственной жизни, жизни их сестер и матерей. В этом была причина огромной популярности образа Гульсары.

Вторая причина успеха спектакля, как мы уже отметили, заключалась в новизне разрешения в нем художественно-музыкальных задач.

«Но что нового в отношении собственно музыкальном внесла собой «Ичкарида», в сравнении с предшествовавшими ей произведениями этого жанра?»—задает вопрос музыковед Я. Б. Пеккер и отвечает: «Прежде всего в ней был сделан опыт замены унисонного сопровождения певцов *узбекскими народными инструментами — симфоническим оркестром*. Хотя принцип музыкальной характеристики действующих персонажей и сохранился прежний, то есть основанный на фольклорных мелодиях, но наряду с этим в «Ичкарида» имеет место и оригинальное творчество». В той же работе Я. Б. Пеккер пишет: «Музыка в пьесе «Ичкарида» занимает весьма значительное место (двадцать семь номеров). Следует указать, как на весьма знаменательный факт, что автором упомянутых нововведений в музыкальном оформлении «Ичкарида» явился молодой узбекский музыкант Мухтар Ашрафи. Это была его первая проба сил в музыкально-драматическом творчестве»¹.

Из множества чудесных народных попевок и мелодий он не только подобрал к пьесе «Ичкарида» мелодический материал, гармонизовал его, но и добавил к нему несколько своих оригинальных музыкальных номеров, написанных специально для данной драмы. Так, например, «Хор освобожденных женщин» (III акт) передавал музыкой те чувства, которые, по понятной причине, не могли быть у закабаленной узбечки прошлых поколений.

¹ Я. Пеккер. Цитир. кандидат. диссертация, стр. 138—139.

Разумеется, эти номера не составляли всего музыкального сопровождения спектакля, что, тем не менее, не умаляет принципиального значения сделанного шага в верном направлении. В направлении, в каком предстояло развиваться узбекскому музыкальному театру в целом. Важно то, что, хотя бы в отдельные моменты, музыка из более или менее близкого попутчика драматического действия сама становилась носителем драматургического конфликта. В эти мгновения она непосред-

SAMARQAND Dav. teatruv binasida

O'zbekiston Xalq Maarif Komissariyatining „SVERDLOV“ nomidagi aylanib o'tuvchi O'zbek Davlat musiqa, opera-salet

teatruv binasida 4 qarda, 6 manzaraliq musiqaviy drama. Muzaftar Muxzamedov ham Jas'in asari

ИЧКАРИДА

QJNALAQ

Postanofkasi: ZUHUR QABILOE laborant rasmiy xizmat ko'rsatgan artistka. HALIMA MANUM, ko'ylarai notolga ilisci va germanixatiga-ig'it.
« MUMTAR ASRAFI, direzon. SADIQOF, ASRAFI, Rasem. XAMDAPOF BA XRAM Bag'alarai oqjuzi xalq artistkasi TAMARA XANUM
Musavin rasmiy: BEL-SAHADIROF Pion postanofka va adbiy rishar MUZAFFAR MUXAMEDOV.

Biletlar har kun saat 2 dan 10 gacha teatruv binasida satilmoqda. Spektakl o'qilmoqda, naq saat 9 da, 3 nci signal

dan son, zaliqa ksi qo'llimadi.

O'zbek teatruvining agz ma'muri. Hozirgi vaqtda.

Афиша к спектаклю «Ичкарида».

Наверху афиши указано название театра и помещение, в котором состоится спектакль. Далее отмечены фамилии М. Мухамедова и Яшена — авторов музыкальной драмы «Ичкарида». После этого напечатано: «Постановщик Зухур Кабулов, лаборант режиссера заслуж. артистка Халима Ханум. Записавший мелодии на ноты и гармонизировавший их Мухтар Ашрафи, дирижеры Садыков, Ашрафи. Художник Бахрам Хамдамов. Постановщик танцев народная артистка Тамара Ханум. Пом. реж. Бек-Бахадиров. План постановки и художественный руководитель Музаффар Мухамедов».

ственно выражала мысли и чувства действующих лиц, вместо «перевода» переживаний героев спектакля на язык «подходящей» к данной ситуации, той или иной мелодии, в нетронutom виде взятой из готовых запасов народных песен или макомов.

Крупным нововведением было создание музыкальных эпизодов программного характера, написанных М. Ашрафи, например, картины рассвета, сцены покушения на убийство Гульсары, ставшей жертвою фанатичного изуверства Ибрагима.

Через некоторое время М. Кари Якубов, Б. Мирзаев, Г. Абдурахманов, М. Ашрафи, Т. Садыков, М. Мухамедов (последний несколько позднее) уехали учиться в Московскую консерваторию, но сценическая история и творческая обработка как музыки, так и либретто музыкальной драмы «Ичкарида» на этом не закончилась. Спектакль имел такое большое общественное значение, что он не мог выпасть из репертуара. К тому же в главной роли продолжала выступать Халима Насырова.

2

5 мая 1935 года пьеса появилась на сцене под новым названием — «Гульсара», в постановке Мухамеджана Таджибаева (Таджи-зода). Дирижировал Тухтасын Жалилов. Художественное оформление осуществил Шоназар Шорахимов. В режиссерской работе приняла участие, приезжавшая в Ташкент на практику, студентка режиссерского факультета Московского театрального института Ронич. Новая редакция драмы отчетливее и полнее раскрыла идейное содержание произведения.

Были введены дополнительные персонажи, что позволило острее показать ту политическую борьбу, которая составляла сердцевину драматического конфликта спектакля. Появилась роль Кадыра — мужа Гульсары¹. Он — член партии, и сам уговаривает жену снять паранд-

жу, что та и делает. Но, запуганная отцом, угрожающим проклясть ее за нарушение шариата, Гульсара отступает, забирает ребенка и возвращается на некоторое время в отчий дом. Здесь она, однако, не обретает покоя: молодая женщина не в состоянии примириться с жизнью «в клетке», с которою сама она сравнивает женскую половину дома — «ичкари». Пытаясь вырваться на волю, она чуть было не погибает от руки своего отца, но все же освобождается.

А зрители смотрели и думали: хорошо вот, она уцелела, но ее подруг ведь убили, и она могла так же, как и они, погибнуть. Конечно, театр не мог допустить появления, под влиянием правдивого изображения этих мало радостных событий, пессимистических настроений в зрительном зале; наоборот, надо было вызвать подъем и прилив революционной энергии, поднять «ярость масс» против пережитков прошлого, еще сохранившихся в быту. Для этого режиссура ввела в финале сцену, которая производила тогда на современников огромное впечатление. На сценических подмостках стало изображаться то, что происходило за стенами театра — на площадях городов и кишлаков Узбекистана: на большом костре публично сжигались чачваны и паранджи, сброшенные узбекскими женщинами. Это было волнующее зрелище, отражавшее с исключительной яркостью картину крушения старого мира.

С тех дней прошло четверть века, и новому поколению советских людей трудно представить себе, как на спектакль о рабыне паранджи, восставшей против своего рабства, в театр украдкой пробирались зрительницы... закутанные в паранджу. В журнале «Гулистан» была напечатана рецензия, восторженно описывающая успех новой постановки и сообщавшая о волнующих фактах.

«В течение четырех дней — с 5 по 8 июня (1935 г.) в числе посетителей театра было 450 женщин Октябрьского района и 400 женщин из Сталинского района гор. Ташкента, а всего 850 узбечек. Несмотря на то, что в своем большинстве они были религиозные люди, однако прекрасная игра, в особенности артисток Халимы Насыровой в роли Гульсары и Лютфи Ханум Сарымсаковой в роли ее матери Ойсары, настолько повлияла на зрительниц, что все они во время спектакля

¹ В числе исполнителей были заняты: Гульсара — Халима Насырова и Назира Иногамова; Ойсара — Лютфи Ханум Сарымсакова; Ибрагим — Мухамеджан Халмухамедов; Кадыр — Бабарахим Мирзаев; Асальхон — Мукаррам Тургунбаева; Файзихон — Халима Рахимова; Рузвон-хола — Сара Хамидова; Атын-биби — Бегимхон Камилова; Бадал — Саид Ахмедов.

демонстративно подходили к сцене и сбрасывали с себя паранджи и чачваны, из которых образовалась колоссальная куча. Там были свалены и новые паранджи, сшитые из дорогих материалов—парчи, шелка и бархата; ими театр пополнил гардероб (перешивая в костюмы)¹.

Эта рецензия—документ эпохи. Он с неоспоримой убедительностью свидетельствует о том, как велико значение *либретто* в музыкальном театре для театрально-художественной стороны спектакля. Мысль об этом приходит в голову потому, что постановка «Гульсары» 1935 года, имевшая огромное идейно-политическое значение, в музыкальном отношении не может быть занесена в список удач.

Дело в том, что, внося существенные изменения в фабулу драмы, введя новые персонажи, театр считал необходимым соответствующим образом переработать и музыку, дабы не было разрыва между нею и измененным либретто. К разрешению этой творческой задачи был привлечен знаток узбекской музыки Н. Н. Миронов. Он предпринял новую обработку мелодического материала, собранного Т. Джалиловым.

Однако это не было продолжением дела, начатого в уже упомянутом предшествовавшем варианте постановки, хотя бы по одному тому, что симфонический оркестр был удален, а музыкальное сопровождение передано оркестру, составленному только из национальных инструментов, с вытекающим из этого сужением возможностей вмешательства музыки в развитие действия. Был сделан шаг назад, допущена явная ошибка.

Такого рода «реформа» никак не могла удовлетворить театр еще и потому, что к этому времени, как мы уже говорили, были с большим успехом публично продемонстрированы предприятия В. А. Успенским первые удачные опыты исполнения узбекской музыки силами симфонического оркестра. А в день премьеры «Фархада и Ширин»—26 февраля 1936 года, как об этом сказано в предыдущей главе, симфонический оркестр навсегда вошел в стены узбекского музыкального театра. Вполне понятно, почему театр решил отказаться от музыкаль-

ного сопровождения к «Гульсаре», написанного Н. Н. Мироновым в расчете на оркестр, составленный из одних только народных инструментов.

3

В 1936 году театр снова взялся за доработку «Гульсары», пригласив для этого композитора Р. М. Глиэра (1874—1956). О работе этого выдающегося советского художника надо сказать несколько подробнее. Это мы и сделаем дальше, а сейчас отметим, что не только музыка, но и либретто подверглось совершенствованию.

Либреттисты добавили сцену в мечети, дабы яснее показать влияние на Ибрагима реакционных кругов, подстрекавших его к совершению убийства. Главное же изменение заключалось в переделке слишком мрачного финала. Багрово-красный свет пламени того очищающего костра на сцене, на котором сжигались паранджи, символически изображал победу Гульсары. Но зрителю одной символики было мало.

Узбекская женщина, с помощью партии и Советской власти вышла победительницей из лютой борьбы с мрачными силами средневековья. Происшедшие в жизни перемены внесли свою поправку и в фабулу драмы: было решено добавить финальный акт, который воочию, а не символически изображал бы торжество победы освобожденной женщины Советского Востока. Эффектный костер, сжигавший паранджи, был сохранен, но после него начинался праздник: игры, танцы, веселье.

В последнем и окончательном варианте пьеса была показана 24 апреля 1937 года. Постановка шла с участием дирижера Талибджана Садыкова, под режиссурой Музаффера Мухамедова. Оформление и на этот раз сделал Шоназар Шорахимов. В этом виде музыкальная драма предстала месяц спустя на первой декаде узбекского искусства в Москве, а затем на протяжении ряда лет не сходила с узбекской сцены и даже вышла за пределы республики, появившись в братском Таджикистане.

Развитие действия в драме строилось по такому плану. В первой картине изображался традиционный семейный праздник «Бешик той», день, когда новорожденному дается имя и он кладется в колыбель (бешик). Здесь старые женщины поют нежную колыбельную хоровую

¹ Махмуд Рахман. «Гульсара», журнал «Гулистан», Ташкент, 1935 г., № 7.

песню «Алля балям». Молодожены—Кадыр и Гульсара—счастливая молодая советская семья. Дуэт исполнителей этих ролей—Халимы Насыровой и Бабарахима Мирзаева звучал радостно, выражая ощущение лучезарно-светлых надежд. Но уже в первом акте начиналась та полная драматизма борьба старого с новым, о которой мы уже говорили, пересказывая содержание предшествующего варианта пьесы.

Наконец подходил финал. Из робкой запуганной женщины, которая, страшась отцовского проклятия, покидает любимого мужа и снова добровольно надевает ненавистную паранджу, Гульсара, в исполнении Халимы Насыровой, постепенно, на протяжении спектакля, вырастала в зрелого человека, способного принимать самостоятельные решения и отстаивать их с непреклонным мужеством. Иными словами, финальная сцена была подготовлена всеми предшествующими картинками.

Выступивший в роли Ибрагима артист Мухамеджан Халмухамедов умно и точно найденными красками рисовал образ фанатика-изувера. В решающем споре с дочерью, убедившись, что ему не сломить ее воли, он бросается на нее с ножом. А в это мгновение, стоящая тут же его жена Ойсара, роль которой мастерски исполняла талантливая артистка Лютфи Ханум Сарымсакова, безотчетно молниеносным рывком закрывала собою свое детище, приняв на себя смертельный удар.

На какой-то миг растерявшись, Гульсара не успевает уклониться от повторного взмаха руки с окровавленным ножом. Но ей удается раненой выскочить с воплем на устах со двора. Вернувшись с народом, она застаёт уже мертвой свою мать. Мать, которая второй раз даровала ей жизнь, на этот раз счастливую.

Так заканчивался поединок двух миров. Заканчивался победою прогрессивных сил. Бездыханное тело Ойсары, однако, наглядно свидетельствовало, сколь тяжела была борьба с силами реакции. Авторы пьесы отказались от приглушения драматического конфликта. Это имело принципиальное общественно-политическое значение, ибо через призму семейно-бытовой драмы во всем объеме был виден конфликт эпохи. Победа Гульсары и Кадыра воспринималась советскими зрителями как их собственная победа.

Мы остановились на вопросе о переработке либретто для того, чтобы подчеркнуть, какое значение придавал и по сей день придает узбекский театр идейно-политической стороне своего искусства. Он придерживался и придерживается мнения, не совпадающего с взглядом той части музыкальной критики, которая из-за шор профессионально-одностороннего подхода склонна уделять внимание оценке лишь музыки, забывая, что речь идет о музыкальном театре, в котором либретто играет первостепенную роль для идейно-художественного содержания спектакля.

Оценивая исторический путь развития узбекского музыкального театра, постепенно выросшего в театр оперы и балета, мы должны руководствоваться партийным взглядом на задачи и роль искусства, сформулированным еще В. И. Лениным в его общеизвестных высказываниях. XXI съезд КПСС, развивая ленинскую мысль, указал, что основная задача советской литературы и искусства заключается в повышении их роли в коммунистическом строительстве и воспитании нового человека. Съезд отметил, что «деятели литературы, кино и театра, музыки, скульптуры и живописи призваны поднять идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, развитии многонациональной социалистической культуры, формировании высоких эстетических вкусов, пропаганде коммунистической морали»¹.

Забота об идейно-воспитательной функции театрального искусства определяла работу театра со времен существования ферганской труппы, созданной Хамзою. Эта же забота побудила узбекский музыкальный театр настойчиво работать и над либретто, и над режиссерской трактовкой драм «Ичкарида» — «Гульсара».

Мы не хотим быть неправильно понятыми. Узбекский музыкальный театр был далек и от противоположной ошибки, далек от недооценки ведущей роли музыки в диалектическом единстве неотделимых друг от друга трех

¹ «Контрольные цифры развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы», утвержденные XXI съездом КПСС 5 февраля 1959 года.

слагаемых — музыки, слова и поступка (действующего лица — актера на сцене). Вот почему театр не упустил из виду ни одного из этих компонентов своего искусства. Вот почему одна лишь литературная переделка либретто и режиссерская перестановка мизансцен, по мнению театра, еще не могла решить поставленной задачи. Необходимо была новая музыкальная редакция, а в чем-то и целиком новая музыка.

Нужен был высококвалифицированный, талантливый композитор, имеющий опыт работы в театре; человек, владеющий всем богатством русской музыкальной культуры, мастер оперно-симфонического письма и в то же время имеющий вкус к работе над неизведанным материалом музыкальных сокровищ другого народа. К счастью, такой художник был найден. Он охотно принял сделанное ему предложение приехать в Узбекистан. Это был известный русский советский композитор Р. М. Глиэр.

Воспитанный на лучших традициях композиторов «Могучей кучки», высокообразованный знаток европейской музыки, он к тому времени уже был автором популярного советского балета «Красный мак», не сходящего со сцены в десятках городов страны. Вместе с тем он был автором оперы «Шахсенем» (1924 г.), написанной им на азербайджанском мелодическом материале.

Получив либретто, тщательно отработывавшееся на протяжении четырех лет и проверенное на опыте трех постановок (1932, 1933, 1935 годов), Р. М. Глиэр получил в руки и прекрасный мелодический материал, подобранный Тухтасыном Джалиловым, в этнографической записи Талибджана Садыкова.

Критика и широкая общественность единодушно признали, что Р. М. Глиэр вложил немало умения и таланта в обработку для большого симфонического оркестра музыкального материала «Гульсары», состоявшего из четырех десятков номеров — классических макомов, народных песен и танцев. Многие из них были гармонизованы и оркестрованы превосходно. Вокальная часть музыкальной драмы осталась в первоначальной редакции — все мелодии сохранились в неприкосновенности, лишь гармонизация их принадлежала композитору.

Следует иметь в виду, что Р. М. Глиэр встретился с длинным рядом самых разнообразных творческих вопро-

сов — от больших до малых. Вот, например, один из них. Ясно, что симфонический оркестр должен был сохранить национальный характер узбекской музыки. И это вполне возможно достигнуть, если композитор владеет искусством инструментовки так же свободно и умело, как художник-живописец пользуется красками на своей палитре, располагая бесчисленным количеством их сочетаний. И все же ничем нельзя имитировать замечательно своеобразный шелестяще-звонящий уйгурский музыкальный ударный инструмент — сафаиль. Что же было делать? Р. М. Глиэр ввел сафаиль в симфонический оркестр, стремясь, как он сам говорил, «передать колорит и звучание, характерное для национального оркестра».

Это не означало умаления возможностей симфонического оркестра, а выражало намерение расширить их. По существу, здесь делалось то же самое, что уже практиковалось в классических и советских операх. Так, например, в Азербайджане Узеир Гаджибеков ввел восточный плектронный инструмент — тар — в симфонический оркестр, прибегая к нему тогда, когда того требовали художественные задачи, поставленные им перед собою.

В пятой, заключительной картине «Гульсары», изображающей праздник победы над силами реакции, Р. М. Глиэр счел возможным поместить оркестр национальных инструментов на сцену и передать ему на некоторое время слово. Это ни в какой мере не было уступкой консерваторам, а вызвано было художественной целесообразностью, как ее понимал композитор. Ведь на празднике никак не могли обойтись без оркестра. Следовательно, народные инструменты на сцене выполняли прежде всего декоративную функцию. Однако Глиэр не захотел вручить только бутафорские дутары и гиджаки актерам-статистам, играя за них на скрипках в оркестре. Хотя, как известно, в аналогичных случаях другие композиторы именно так поступают, во избежание разностильности музыки. Глиэр же пренебрег этой реальной опасностью. Ценою появления некоторого разнобоя в звучании музыки финального акта композитор добился создания яркой колоритной картины народных танцев с подлинно национальным музыкальным сопровождением.

Наряду с подобного рода частными творческими вопросами перед композитором стояла главная проблема,

суть которой заключалась в необходимости обеспечить внутреннее единство музыки с действием на сцене. Этого единства не было в предыдущем варианте спектакля, когда драма шла под аккомпанемент оркестра народных инструментов. Исполнявшаяся тогда музыка сохраняла самобытный национальный характер, но, из-за своего тонального однообразия и скованности каноническими формами, она оказывалась бессильной выразить изгибы драматического действия, борьбу страстей в данном конкретном их проявлении.

Правда, и у Глиэра получилась в полном и прямом смысле слова музыкальная драма: в ней почти отсутствовали речитативы, арии чередовались с бытовой речью, а танцы, перемежая драматическую игру актеров, носили характер вставных номеров, «оправданных» логикой сюжета. Но, тем не менее, опытный композитор, создавший до той поры изрядное количество крупных симфонических произведений, оперы и балеты, использовал и в данном случае отдельные элементы оперной формы.

Спектакль открывался торжественной и монументальной, к слову сказать, написанной в сонатной форме увертюрой. В ней была дана симфоническая разработка двух тем — народа и Гульсары.

Первая тема развивала оптимистические, бодрые танцевально-хоровые напевы, близкие друг к другу по настроению и характеру. Здесь звучала мелодия праздничного хора «гуль юз узра», который в пятой картине драмы занимал одно из основных мест. Тут был использован и задорный, популярный мотив «Кари-Наво» — интересный образец национальной плясовой музыки и хорового пения. Р. Глиэр с полным основанием утверждал, что «Кари-Наво» «по своей зажигательности не уступает буйным венгерским танцам Брамса»¹. В конце увертюры, ликующую радость советского народа-победителя, композитор выразил обработкой жизнерадостной танцевальной уйгурской мелодии, в сопровождении ударных инструментов — сафаилей.

Вторая тема увертюры — тема Гульсары — была построена на родственных одна другой грустных мелодиях,

¹ Р. М. Глиэр. «Музыка «Гульсары». «Правда Востока», 24 апреля 1937 г.

таких же печальных, какими были дни тоскливой жизни угнетенной узбекской женщины, видевшей на своем веку куда больше скорби, чем радости. Узбекский классический маком «Сегох», хорошо передававший горестное настроение Гульсары, был взят в основу разработки широкого вступления. В кульминационном пункте увертюры он снова звучал в полную силу. С ним перекликалась песня Гульсары, тяжело переживавшей разлуку с любимым мужем. В этой песне, развитой затем в четвертой картине пьесы, чувствовалось большое драматическое напряжение. Тема Гульсары, переплетаясь в увертюре с темой народа, завершалась слиянием с последней, перейдя в свою противоположность — от горя к счастью, то есть так, как это было в финале спектакля.

Взыскательная критика сочла увертюру «слишком громоздкой и затянутой», называла ее «европейской музыкальной экзотикой» и противопоставляла «непосредственности и свежести, которые слышались в самой музыкальной пьесе». Но такая критика руководствовалась мериллом формально-эстетской оценки, не считаясь со стадией развития узбекского музыкально-театрального искусства того времени.

К чести тонкого и чуткого художника, каким был Р. М. Глиэр, он верно понял, чего хотел от него театр, понял, что одна из стоявших перед ним почетных задач заключалась в прокладке путей к грядущей узбекской опере, а также в воспитании слушателя, которого тогда надо было приучать к восприятию национальной музыки в непривычной для него европейской форме ее обработки. И театр и Глиэр хорошо знали правило, которое можно выразить языком народной поговорки: волков бояться — в лес не ходить. Театр не боялся отдельных просчетов, которые вполне естественны в начале пути, тем более если идешь не по проторенной дороге, а сквозь чащу неведомого леса.

Действительно, некоторая разностильность имела место и была недостатком музыки «Гульсары» в целом. Наряду с безусловно удачной гармонизацией и оркестровкой, сохраняющей национальное своеобразие обрабатываемых мелодий, встречались и явные просчеты.

Неодинакова была музыка и в другом отношении. Местами она оставалась на уровне обычного иллюстратив-

ного сопровождения к музыкальным драмам, а местами поднималась до высот совершенных образцов русского классического оперно-симфонического искусства. И это было подчеркнуто прессой. Один из рецензентов писал, что финал первого акта «заставляет вспомнить лучшие места «Половецких плясок»¹. В другом отзыве, появившемся в дни первой декады, повторялась эта же мысль: «среди песен «Гульсары» пленяют широкие, большого дыхания лирические напевы с богато развитой мелодической линией». Таковы были лучшие из исполнявшихся хоров, двух и трехголосных; например, «финальный хор первого действия, заставлявший вспомнить Бородина, половецкий стан его «Князя Игоря» и замечательную хоровую песню «Улетай на крыльях ветра». Таковы превосходные плясовые песни девушек в третьей картине (второе действие), колыбельная Гульсары, ее же проникновенная печаль в песне четвертой картины»².

Пресса верно указала, что «потрясающей силы достигает музыка вступления к третьему действию, предвосхищая трагическую развязку акта»³.

Можно было бы привести большое количество выдержек из рецензий, и все они подтвердили бы единодушное мнение критики, высоко оценившей музыку «Гульсары», невзирая на отмеченные нами, некоторые ее недочеты. Общую похвалу, кроме перечисленных мест, заслужили — удачно написанное вступление к четвертому акту и антракты ко второй и пятой картинам. В последней — в маршеобразной форме на тему, сочиненную Т. Джалиловым.

Таким образом, большая увертюра, вступления и антракты, быть может, действительно, не были обязательны в музыкальной драме и принадлежали к оружию из арсенала художественных средств выразительности оперы. Но где и кем установлен закон о границах жанров? Разве история мировой музыкально-театральной культуры не предоставляет множества примеров промежуточных, переходных форм, знаменующих фазы непрерывно идущего живого процесса развития?

¹ В. Цуккерман. «Гульсара», «Музыка», 26 мая 1937 г.

² М. Пекелис. «Гульсара», «Совет. искусство», 23 мая 1937 г.

³ В. Музалевский. «Гульсара», «Ленинградская правда», 9 июля 1938 г.



«Музыкальная драма «Гульсара».

3-я картина

Слева направо: Х. Насырова в роли Гульсары,
К. Закиров в роли Ибрагима, Ф. Борухова в роли Ойнисы,
Г. Абдурахманов в роли Кадыра. 1937 г.



Тухтасин Джалилов.

Народный артист Уз.ССР.

Композитор-мелодист; участвовал в создании музыкальных драм «Ичкарида»-«Гульсара», «Фуртана», «Фархад и Ширин» и оперы «Тахир и Зухра». Много сделал для пропаганды узбекской музыки, возглавив оркестр национальных инструментов Гос. Филармонии Уз.ССР. На помещаемом рядом фото-снимке — этот оркестр, перед поездкой на первую декаду узбекского искусства и литературы в Москве, в 1937 году. Среди музыкантов сидят Тухтасин Джалилов и Кари Якубов.





Лютфи Ханум Сарымсакова в роли Ойсары.
Народная артистка Уз.ССР.

В музыкальной драме «Гульсара».

Так было и в данном случае: жизнь потребовала создания спектакля, двигавшего развитие узбекского музыкально-театрального искусства вперед — к опере. С этой точки зрения заслуживает специального внимания то, как были написаны сольные партии, хоры и танцы.

Создавая вокальные партии, Р. Глиэр переосмыслил подобранный мелодический материал, превратив его в музыкальное выражение развития характеров своих героев. Поэтому написанные им арии органически были соединены с ситуациями каждой данной конкретно взятой сцены. Это предоставляло выигрышный материал для талантливых актеров.

Вот, например, Лютфи Ханум Сарымсакова. Она с исключительной убедительностью изображала простую узбекскую женщину из народа. Актриса волновала зрителей глубиной своего чувства. Ее предсмертная песня у колыбели внука содержала внутренний контраст к последующим драматическим событиям. И, когда она, не задумываясь, приносила себя в жертву во имя счастья Гульсары, ее игра достигала высот подлинного трагизма.

С таким же богатством оттенков рисовала образ Гульсары и Халима Насырова. Нежная лирическая колыбельная песня, а потом, полный протеста и печальной жалобы на злую судьбу, ее дуэт с Ойсарой. Наряду с этим — выразительный речитативный монолог, который начинался в низком регистре, на грудных нотах. Поднимаясь затем вверх, он приобретал страстный характер, достигая потрясающей силы драматизма. Затем шла классическая узбекская мелодия «Сегох», выливающаяся в арию-плач над трупом матери.

Композитор с помощью либреттистов сумел добиться разнообразия не только внутри каждой в отдельности взятой партии, но и в музыкальной драме в целом: от веселья семейного торжества в первой картине, через драматические перипетии второго, третьего и четвертого актов, к заключительному пятому действию, заканчивающему спектакль бодрой и радостной сценой народного праздника. Такое построение определяло обращение к музыке разных настроений, устраняя монотонность. Некоторая статичность последнего акта, лишённого драматического действия, с лихвой искупалась дивертисментным многообразием хоров, массовых сцен и танцев.

Первая и финальная картины как бы противостояли друг другу. Во вступительной части спектакля воскрешались уходящие в прошлое традиционные обычаи и обряды, вместе с тем показывалось и рождение нового быта, а в заключительной сцене разворачивалось пышное празднество окончательной победы нового бытового уклада жизни, в котором хоровая песня получила неизмеримо большее распространение, чем в дореволюционном Узбекистане, знавшем лишь унисонное пение.

С музыкальной точки зрения, весьма примечательны написанные композитором многоголосные хоры в первом акте — в доме коммуниста Кадыра, то лиричные, то энергично-бодрые, жизнерадостные, а также в последней сцене народного праздника, который заканчивался торжественным хором-гимном. Это были наиболее удачные сочинения из числа первых опытов применения в узбекском музыкальном театре хоровых номеров.

Некоторые из хоров были написаны в танцевальных ритмах и сопровождалась плясками. «Чрезвычайно эффектен был, например, выход Гульсары в сопровождении уйгурских игроков на сафаилях и таристов, в последней картине. Этот уйгурский танец пленял плавностью четких движений, бурным внутренним темпераментом и необычайным благородством»¹.

Сценической занимательности спектакля способствовало наличие в нем большого количества бытовых сценок. Мы не рассказываем о них, так как они не вмещаются в рамки нашей работы. Но об одной части этих сценок, связанных с включением в них упомянутых только что национальных плясок, необходимо сказать, так как здесь нашла место плодотворная тенденция, получившая впоследствии дальнейшее развитие в процессе перерастания узбекского музыкального театра в театр оперы и балета. Следует иметь в виду, что балетные спектакли выросли из танцевальных номеров и хореографических сцен музыкальных драм.

Уже в первой картине «Гульсары», на празднике в честь новорожденного, широко были представлены на сцене традиционные развлечения в такого рода дни:

¹ И. Ирась, М. Гафиз. «Новая Гульсара», «Правда Востока», 28 апреля 1937 г.

здесь демонстрировали свою ловкость жонглеры и акробаты, танцоры на ходулях, а также исполнялись сольные и групповые национальные танцы под виртуозную игру на дойре-бубне Уста Алим Камилова, который поставил хореографическую часть спектакля вместе с Мукаррам Тургунбаевой. Тургунбаева отличалась и как танцовщица, с замечательным искусством исполнившая танец подруги Гульсары—Асаль, создав образ жизнерадостной молодой женщины.

Зрителей восхищало многообразие картин, получивших сценическое воплощение средствами хореографии: сольные пляски сменялись групповыми, танцы девичьей забавы — грандиозными массовыми плясками апофеоза последнего акта, представившего праздник узбекской женщины. «Постановщики создали интересный танец, изображающий снятие паранджи и подчеркивающий идею спектакля»¹—идею победы нового строя над старым.

Впрочем, и сам по себе спектакль, новизной решения вопросов искусства, в свою очередь, продемонстрировал победу сил исторического прогресса. Был сделан интересный и многообещающий эксперимент в области поисков синтеза художественных культур Азии и Европы: с одной стороны — высокоразвитой классической и народной узбекской музыки и с другой стороны — плодотворных традиций русской оперной классики. Формировавшийся узбекский оперный театр переживал тогда эмбриональный период своего развития. Поэтому-то «Гульсара» напоминала оперу и в то же время ею еще не была.

Р. Глиэр свободнее, чем кто-либо из его предшественников, обращался с предоставленными в его распоряжение узбекскими мелодиями. Он нередко прибегал к привычным ему гармоническим средствам обработки, заимствуя их из опыта русской оперно-симфонической музыки, сохраняя вместе с тем свой индивидуальный «глиэровский» почерк. Отметив это, профессор В. Беляев справедливо писал: «Однако следует сказать, что многие узбекские мелодии в «Гульсаре» обладали столь яркими признаками национального музыкального стиля, что сами определяли их обработку, увлекая композитора

¹ См. цитир. статью в «Правде Востока», 28 апреля 1937 г.

на путь некоторых гармонических и стилистических прозрений в области национального узбекского музыкального языка. Как бы то ни было, Глиэру в его музыке к «Гульсару» удалось достичь большой яркости воздействия на зрителей и слушателей спектакля...»¹. Это правда. Неопровержимые данные статистики свидетельствовали, что народный зритель признал своими те узбекские мелодии, которые предстали перед ним в глиэровской обработке.

Поставленная весной 1937 года «Гульсара» пользовалась огромным, из ряда вон выходящим успехом у широких кругов зрителей. Аншлаги непрерывно шли не только в первые месяцы после премьеры, но и в следующий сезон. Бухгалтерские рапортчики из вечера в вечер неизменно сообщали, что в зале было 1,178 человек. За 1938 год постановка дала 45 аншлагов. Театр одержал крупную творческую победу.

4. НА ПОДСТУПАХ К ОПЕРНОМУ ТЕАТРУ

ПОДРОБНО РАССМОТРЕВ работу над двумя музыкальными драмами — «Фархад и Ширин» и «Гульсара», мы могли убедиться на этих примерах, как настойчивы были творческие поиски театра. Потребовалось около пяти лет неустанного труда большого коллектива людей, по нескольку раз ставивших на сцене один вариант за другим, совершенствуя и либретто и музыку, пока удалось достигнуть того высокого уровня, на каком обе музыкальные драмы предстали перед зрителями Ташкента, а затем на декаде в Москве.

В успехе показанных спектаклей, как мы видели, не малая доля заслуг принадлежала одаренным узбекским актерам. Халима Насырова, своим звучным и красивым голосом покорявшая слушателей, где бы она ни выступала, выразительной игрой и огромной артистической интуицией умела создать сегодня реалистический, полный жизненной правды и бытовой достоверности образ советской женщины Гульсары, а на следующий день, играя роль легендарной красавицы Ширин, могла заста-

¹ В. Беляев. «Узбекский музыкальный театр в Москве». «Советская музыка», 1937 г., № 6, стр. 18 и 19.

вить зрителей навсегда запомнить облик романтической сказочной принцессы — художественно-образное воплощение высоких этических принципов и идеалов великого гуманиста Алишера Навои.

Широту творческого диапазона продемонстрировали и другие актеры — Лютфи Ханум Сарымсакова, выступавшая в столь далеких друг от друга ролях, как самоотверженная мать Гульсары и злобная старуха Ясуман, губящая Фархада ложью и обманом. Бабарахим Мирзаев и Карим Закиров играли сегодня богатыря Фархада — скалодробителя, а завтра исполняли бытовую роль советского человека Кадыра.

Декада закончилась показом интересной инсценировки по либретто драматурга К. Яшена. В ее первом отделении изображалось народное дореволюционное гулянье «саиль», а во втором — колхозный праздник — «той». Представление начиналось с того, что бахши — былинный сказитель под аккомпанемент дутара рассказывал о горькой народной жизни в царской колонии, какой был Туркестан в предоктябрьские годы. Но и в ту пору народ не терял веры в свои силы и воли к жизни. Об этом свидетельствовали живо изображенные жанровые картинки в исполнении кизыков — актеров старинного узбекского профессионального театра. Художественное оформление первой половины представления в точности воспроизводило шумную, крикливо-пеструю площадь восточного базара.

Перед второй частью, изображающей колхозный «той», выступал снова бахши, который воспевал счастливую жизнь в Советском Узбекистане. На сцене изображалась встреча узбекских хлопкоробов с русскими колхозниками Каливинской области для заключения договора на социалистическое соревнование.

Непередаваемая прелесть виртуозного искусства актеров-кызыкчей и мастерство народных музыкантов и певцов, пленившие московских зрителей, не заслонили достижений узбекского музыкального театра в его движении по пути к национальной опере.

Вручение орденов и ценных подарков на заседании ЦИК СССР, присвоение почетных званий ряду театральных деятелей Узбекистана они восприняли не только как справедливую награду за совершенный труд, но

и как призыв Партии и Правительства к новым творческим дерзаниям. Вернувшись из Москвы, театр приложил все силы к тому, чтобы подняться на следующую, высшую ступень и стать театром оперы и балета.

Подготовка к этому шагу заняла около двух лет—вплоть до середины 1939 года. Она велась в двух направлениях. Во-первых, и это самое главное, шла работа по созданию узбекских опер, о которых мы скажем в следующих главах, а во-вторых, творческий коллектив стремился научиться ставить оперные спектакли. Для начала были избраны близкие и актерам и публике произведения из репертуара театров братских народов—казахского и азербайджанского: «Ер Таргын» Е. Г. Брусиловского и «Нэргиз» Муслима Магомаева. Из этих двух работ большое значение имела первая.

«Ер Таргын» («Мужественный Таргын») был показан 20 апреля 1938 года. Дирижировал художественный руководитель театра Мухтар Ашрафи, который так определил значение спектакля: «Контрреволюционные националисты клеветнически утверждали, что узбекский зритель не воспримет гармонизированной музыки. Вражья наветы были разбиты уже опытом работы над гармонизацией музыки пьесы «Фархад и Ширин» и «Гульсары»... Работа увенчалась подлинным триумфом в Москве на декаде узбекского искусства в мае 1937 года... Между тем узбекский зритель все настойчивее требовал от нас показа оперы—высшей формы современного музыкального искусства... «Ер Таргын» является новым этапом творческого пути Узбекского музыкального театра, ибо это—наша первая работа над оперой»¹.

«Ер Таргын» — большое оперно-симфоническое произведение, построенное на казахском национальном мелосе и калмыцких песнях, знакомых каждому жителю Средней Азии. В опере дано непрерывное развитие музыки: арии сменяются многоголосными хорами, за песнями идут разнообразные танцы. В вокальных и инструментальных номерах много внезапных контрастов, переходов от мягкой протяжной напевности к развитым колоратурным пассажам. Такой материал предоставлял

¹ Мухтар Ашрафи. «Ер Таргын», «Правда Востока», 10 апреля 1938 года.

актерам возможность значительно обогатить свой опыт и развить творческие данные¹.

Композитор дал музыкально-вокальное раскрытие душевного облика действующих лиц, последовательно проведя принцип песенной лейтмотивности. Все персонажи были наделены не одной, а несколькими лейтмотивными мелодиями, каждая из которых выражала какую-то сторону характера героя. Так, например, для того, чтобы передать лирическое настроение Таргына, ему была присвоена прекрасная народная песня «Янурай», напряженные искания правды витязя, возмущенного несправедливостью, в негодовании убившего ханского сына и продажного судью, условно выражались мотивом «Аксакал», горечь и разочарование батыра передавались народной мелодией «Кара Кесек». Иногда композитор поступал и по-другому. Например, героине оперы, капризной красавице Акжунус, было дано не только несколько лейтмотивных мелодий, отражавших различные грани ее противоречивой природы, но одна и та же песня по-иному трактовалась в различных сценических ситуациях.

Халиме Насыровой, исполнительнице главной партии, впервые пришлось играть роль вероломной и хитрой женщины. Создававшая до сих пор лишь лирические образы, артистка была поставлена перед необходимостью воплотить в своей игре лицемерие и лживость ханской дочери, которая вместе с тем страстно любит героя, отважного богатыря Таргына.

Режиссер спектакля Э. И. Юнгвальд-Хилькевич писал², что перед актрисой была поставлена задача так трактовать образ лукавой красавицы Акжунус, чтобы, несмотря на все ее коварство, она была бы показана и

¹ Режиссер-постановщик—Э. И. Юнгвальд-Хилькевич, режиссер Саид Умар Мухамедов, художественное оформление—С. Афанасьев по эскизам Уста Мумина. Среди исполнителей основных партий были: Ер Таргын—М. Кари Якубов и К. Закиров; Акжунус—Х. Насырова, Н. Иногамова, Ф. Борухова; Тана—Н. Ахмедова и Ф. Борухова; Жанка—С. Хамидова и М. Якубова; Кожах—Б. Мирзаев и С. А. Юсупов; Акшахан—М. Халмухамедов и Р. Мордухаев; мать Тана—Б. Ходжаева и Б. Давыдова. Солисты балета Мукаррам Тургунбаева, Розия Каримова, Говхар Рахимова, Халима Рахимова, Е. Н. Барановский.

² Э. И. Юнгвальд-Хилькевич. «Слово режиссера», «Правда Востока», 23 апреля 1938 г.

обаятельной. Трагедия мужественного богатыря в том-то и заключается, что, невзирая на глубокую любовь к пленной калмычке Тана, он все же поддается неотразимым чарам хитрой искусительницы.

В первых картинах Х. Насырова-актриса оставалась еще во власти желания нравиться, вне зависимости от требования роли, но дальше ей удавалось обнаружить не только свои музыкально-вокальные способности, но и выдающееся драматическое дарование.

Ее игра в сцене обольщения достигала виртуозности. Избалованная вниманием и лестью окружающих, капризная и самолюбивая женщина неожиданно встретила равнодушие к себе со стороны человека, к которому она вспылала страстью. О, если бы речь шла о наказании дерзкого батыра, Акжунус-Насырова нашла бы лютую казнь! Но ей хочется завоевать его любовь. И она вынуждена смирить свою гордыню, внутренне возмущаясь этим. Искренне изливаясь в любви к витязю, она вместе с тем готова была оскорбить и унижить его. «Артистка воссоздает образ женщины безжалостной, сладострастной, аморальной и в то же время обольстительной... Во всех ее повадках, походке, жесте и мимике чувствуется волевой напор и кошачья грация. Ее ласки дурманят голову, они насыщены пряной чувственностью и пороком. Подобно цепкому и гибкому хмелю, она обвиняется во круг Ер Таргына и побеждает его»¹.

Сложный и противоречивый характер партии побудил певицу задуматься не только над сценическим рисунком роли, но и над музыкально-вокальным образом двуличной крымской царевны. «Предо мною,—писала Х. Насырова в дни премьеры, — стояла задача изменить кое в чем манеру пения, чтобы эта манера исполнения подходила к образу. Нельзя, например, мягко заканчивать ту или иную арию, когда требовалась жесткость»². Необходимо было найти такую фразировку, которая передавала бы изгибы душевных состояний Акжунус. Специфика «сценической речи» оперного певца предъявила свои требования, и надо было научиться их удовлетво-

¹ И. Гликман. Цитированная статья, стр. 54.

² Халима Насырова. «Моя работа над ролью Акжунус». «Правда Востока», 23 апреля 1938 г.

рять. Ведь артистке до сих пор не приходилось петь такие партии. «Богатство оттенков, резкие смены ритмов, капризные интонации должны дать законченный музыкально-вокальный образ вероломной и капризной татарской принцессы»³.

Для исполнения этой трудной партии в труппе нашлись три артистки. Если Халима Насырова была воплощением ласки и обаятельного кокетства, за которым скрывались отрицательные черты характера ее героини, то Назира Иногамова и Фатма Борухова изображали избалованную беспрекословным повиновением Акжунус женщиной бурного темперамента.

В первой картине, в соответствии с замыслом композитора, обе они рисовали ее лирично настроенной, влюбленной девушкой. Она способна петь нежную песню. Но стоило измениться ситуации, как её противоречивый характер обращался к зрителю драугой гранью. Из ангельски нежного существа выростала злобная хищница, которая не останавливалась даже перед убийством своей рукой того, кого она любила. Только месть, только смерть ему, осмелившемуся не разделить ее чувств! Здесь этот образ выростал до трагедийных высот шекспировского изображения человеческой природы.

В роли Ер Таргына выступали два актера: М. Кари Якубов, изваявший монументальную богатырскую фигуру непокорного правдолюбца, и Карим Закиров, представший перед зрителями порывистым и темпераментным, романтичным и благородным витязем. В трактовке роли актеры исходили из того факта, что казахский народ сложил о Ер Таргыне легенду, любя его за свободолюбие, высокое понимание долга и чести. Закиров подчеркивал демократизм богатыря, его простодушие и прямоту воина, несколько наивного, а потому и поддавшегося на обман со стороны Акжунус. Он прекрасно, с большой проникновенностью передавал любовь к Тана.

Трогательный образ пленной девушки, калмычки Тана, хорошо удалось создать музыкально одаренной певице Назире Ахмедовой. Ее красивое, теплого тембра лирико-колоратурное сопрано, выигранные внешние данные, пластичность движений—были сильными средствами

³ Цитированная статья «Правды Востока», 10 апреля 1938 г.

художественной выразительности, которыми артистка умело пользовалась. Было понятно, почему сердце батыра отдано красавице калмыцких степей, а не обольстительной дочери крымского хана. Тана, в исполнении Назиры Ахмедовой, покоряла не только Ер Таргына, но и зрительный зал своей женственностью, обаянием девичьей скромности. В полном соответствии с драматургическим замыслом, это был антипод Акжунус. Сцена садистического издевательства злобной царевны над беззащитной страдающей пленницей превращалась в концертно исполняемый актрисами дуэт, глубоко волновавший зрительный зал.

В отличие от постановки оперы на ее родине — в Алма-Ате, на узбекской сцене в Ташкенте по-другому трактовали татарского военачальника Кожуха, заклётого врага Ер Таргына. В казахском театре Кожух фигурировал только в первом акте, а в узбекской постановке был проведен через весь спектакль. По этому поводу автор, композитор Е. Брусиловский¹, заметил: «Мы в Алма-Ате, пожалуй, неверно подошли драматургически к Кожуху. Ведь он главный враг Ер Таргына, и нельзя было сделать так, чтобы вдруг эта фигура пропала. Но Кожух у нас дан не буффонным персонажем, а озлобленным стариком». Эти критические замечания композитора точно оценили и сильные и слабые стороны в исполнении роли Кожуха на ташкентской сцене.

Критика с полным основанием сетовала, что Бабарихим Мирзаев «переигрывал» в этой роли; вероятно, причина крылась в том, что данная партия была для артиста первой в амплуа оперного комика-буфф.

Таким образом, постановка «Ер Таргын» приобрела, несомненно, этапное значение. Это была не только первая опера на сцене Узбекского музыкального театра, в которой, кстати сказать, зазвучали впервые четырехголосные хоры, но самое главное, труппе удалось, на ее основе, создать прекрасный спектакль, получивший положительную оценку прессы и признание широких кругов зрителей, давая аншлаг за аншлагом. Достаточно сказать, что в 1938 году опера прошла 27 раз, собирая по 1230 человек в среднем. И в следующем году она была показана 24 ра-

¹ Е. Брусиловский. «Заметки композитора», «Правда Востока», 23 апреля 1938 г.

за. В печати было высказано мнение, что таким же путем народности, простоты и высокой музыкальной и театральной культуры, облеченной в доступную и актерам и зрителям форму, должен идти узбекский музыкальный театр к своей национальной опере.

Весной 1938 года состоялось постановление Совнаркома и ЦК КП(б) Узбекистана об организации первого конкурса музыкальных произведений различных жанров¹. Были упомянуты: национальная опера, симфония, сюита, хор в сопровождении симфонического оркестра, массовая песня, произведение для голоса с фортепиано, военный марш и др. Было принято решение о необходимости создания оперы «Бурон» на тему событий 1916 года, крепко запавших в памяти народа, и оперы по мотивам классической поэмы Навои «Лейли и Меджнун». Кроме того, вынесено решение о переводе узбекских музыкальных инструментов на общеевропейскую нотную систему и об их модернизации. С этой целью должна быть организована специальная лаборатория и мастерская.

В июле 1938 года состоялись гастроли Узбекского музыкального театра в Ленинграде. Были показаны четыре спектакля: музыкальные драмы «Фархад и Ширин» и «Гульсара», опера «Ер Таргын» и музыкальная комедия «Аршин мал алан». Кроме того, состоялся ряд концертов. Гастроли театра прошли с большим успехом.

После приезда из Ленинграда коллектив музыкального театра разделился на несколько бригад, которые выехали в различные города и местности страны, исполняя отрывки из получивших популярность у зрителей музыкальных драм «Фархад и Ширин», «Гульсара» и оперы «Ер Таргын», а также народные песни и танцы.

Вернувшись в Ташкент, творческий коллектив приступил к постановке азербайджанской оперы «Нэргиз»²

¹ См. «О мероприятиях по дальнейшему развитию искусства в Узбекистане», «Правда Востока», 20 мая 1938 г.

² Среди исполнителей главных ролей были: Нэргиз — Х. Насырова и С. Самандарова; Альяр — М. И. Берншвили и Н. М. Давыдов, солист русской оперы тенор А. И. Бойко; Джафар — Г. Абдурахманов; Гасанкиши — Б. Мирзаев и Р. Бабаджанов; Агалар бек — А. Султанов и И. Разаков; Мирзаятиф — Р. Мордухаев и Т. Саид Ахмедов; Дильбар — М. Тургунбаева; Гюльнор — Ф. Борухова и С. Хамидова; Марьям — Ф. Юсупова, Мулла Муталиф — Х. Согдиев и Б. Мирзаев.

М. Магомаева, в переводе на узбекский язык, сделанном Махмудом Рахмановым. Премьера состоялась 29 марта 1939 года. Дирижировал Талибджан Садыков; поставил спектакль Э. И. Юнгвальд-Хилькевич, при участии режиссера Саид Умар Мухамедова. Художественное оформление сделал Мели Мусаев, дебютировавший самостоятельной работой на той сцене, на которой ему суждено было в дальнейшем стать одним из основных театральных художников-декораторов.

Обращение к оперному искусству еще одного братского народа имело большое принципиальное значение. Если герои «Ер Таргына» — это люди легендарного прошлого народов СССР, то персонажи «Нэргиз» — наши современники, отстоявшие в гражданской войне победу революции. Содержание спектакля — изображение 1920 года, показ самоотверженной борьбы азербайджанского народа с жестоким господством мусаватистов.

Неумолимая правда цифр такова: за весь 1939 год, спектакль прошел, включая дни премьеры, всего лишь пять раз. Попытка ввести его в репертуар 1940 года не увенчалась успехом. Появившись еще раз и собрав 203 зрителя, он окончательно сошел со сцены.

Причина неудачи крылась в том, что данная опера оказалась не по плечу труппе, от которой она потребовала безусловного владения техникой европейского вокального искусства. Здесь решительно все исполнители, от мала до велика, должны были обладать мастерством оперных певцов. А этого еще не было. Только отдельные узбекские актеры поднялись тогда до требуемого высокого уровня певческой культуры.

Как известно, людей учат и поражения. Урок, преподанный неудавшимся спектаклем, был серьезным предупреждением, предостерегавшим творческий коллектив от легкомысленного настроения. Не только успех «Ер Таргына», но и неудача с «Нэргиз» помогли театру лучше различать дорогу, двигаясь по которой он достиг заветной цели — сумел поставить свою первую национальную оперу.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ОТКРЫТИЕ УЗБЕКСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

1939 год



АТА РОЖДЕНИЯ узбекской оперы — одиннадцатое июня 1939 года — навсегда вписана в историю культуры Узбекистана. В этот день республиканская газета «Правда Востока», в передовой статье, с законным чувством гордости, писала: «Поистине сказочный путь пройден узбекским искусством за годы Советской власти. В этом победном пути отражен не только экономический, но и общекультурный рост нашей республики — неразрывной части Советского Союза».

Организатором этих побед была коммунистическая партия, возглавлявшая движение культурной революции, бурно протекавшее во всех сферах проявления последней — от ликвидации элементарной неграмотности десятков миллионов людей вплоть до создания высшей, наиболее сложной формы искусства — искусства национальных оперных театров. И это происходило во всех бывших колониях царизма, там, где до Великой Октябрьской социалистической революции всячески подавлялось развитие «туземных» культур.

Царские власти сознательно, в корыстных целях, поддерживали в «тюрьме народов» мрак невежества. Так было легче держать в повиновении «заключенных». Так

удобней было жить и местным богатыям — помещикам-боям и компрадорской буржуазии, которые пресмыкались перед колонизаторами, верно им служили, чтобы урвать свою долю добычи, доставшейся в результате ограбления трудовых масс.

А народ боролся всеми доступными ему средствами, оказывая сопротивление вплоть до открытых, мощных восстаний. Одно из них произошло летом 1916 года. Карательные экспедиции против повстанцев, сжигание целых деревень, произвол и бесчинства полиции, предательские удары в спину, наносимые царскими приспешниками-боями и буржуазными националистами «джадидами», принесли неисчислимые тяготы, нужду и горе трудовому дехканству и городской бедноте.

1. ПЕРВАЯ УЗБЕКСКАЯ ОПЕРА «БУРОН»

1.

ПРЕДСТАВЛЯЯ благодарный материал для создания сильной драмы, поднимавшейся, по сути дела, до высот трагедии, события 1916 года, вместе с тем, выдвигают перед каждым художником, который брался и берется за их изображение, трудную задачу, имеющую большое политическое значение: советский драматург должен раскрыть перед современными нам зрителями исторические события глубже, чем их видели те люди, которые сами творили эти события.

Чтобы показать подлинную правду истории и чтобы тем самым помочь партии воспитывать массы в духе идей коммунизма, узбекский писатель Камил Яшен поставил себе целью показать восстание 1916 года как часть освободительного движения, разлившегося по всей необъятной России. Для осуществления такого замысла либреттист прибегнул к некоторым условностям, например, ввел сцену появления русского рабочего-жестящика Семена в кишлаке, в момент чтения там указа о мобилизации, включил картину, изображавшую помощь повстанцам, оказываемую русскими железнодорожниками. Это было символическим выражением идеи единства узбекского и русского народов в их борьбе против самодержавия.

Такие эпизоды были нужны. Однако они неизбежно носили вспомогательный характер. Сами по себе они все

равно не могли бы стать стержнем фабулы (если считаться с реальной историей). Авторы оперы и театра обратили внимание на социальную основу событий, показав единство устремлений классово однородных сил узбекского и русского народов.

Можно лишь пожалеть, что этот интересный идейно-художественный замысел не был понят критикой. Она безосновательно утверждала: «Существенный недостаток либретто «Буруна» заключается в том, что борьба узбекского народа против царизма показана изолированно от той великой борьбы, которую вел русский народ, и прежде всего русский рабочий класс, за свержение самодержавия. Правда, в число действующих лиц введены русские рабочие, но появление их ничем не подготовлено, и связь с происходящими событиями чисто внешняя. Поэтому все сцены, в которых они участвуют, производят впечатление искусственно вставленных, не связанных ни с предыдущим, ни с последующим ходом событий»¹.

Авторы оперы тщетно пытались оградить свое детище от критических замечаний такого рода путем увеличения количества эпизодов, в которых участвовали рабочие. Тщетно потому, что связать последних «с ходом событий» настолько, чтобы они заняли место, пропорциональное роли русского пролетариата в борьбе с царизмом, значило бы написать либретто на другую тему.

Общеизвестно, что в дореволюционной России национально-освободительная борьба против царизма неразрывно сплелась с социально-освободительным движением. Русский народ ненавидел самодержавие не менее других обитателей этой, по выражению русского поэта, «страны рабов, страны господ», жившей под охраной жандармских «мундиров голубых». Слияние могучих исторических сил пролетарского этапа освободительного движения в России происходило в общегосударственном масштабе. Кровь, пролитая на торцовых мостовых Петербурга в 1905 году, на златоносных берегах Лены в 1912 году и на уличках солнечного Джизака в 1916 году — в местах, отстоящих друг от друга на рассто-

¹ Т. Вызго. «Опера и музыкальная драма», статья в сборнике (с 91 по 141 стр.), «Музыкальная культура Советского Узбекистана», Ташкент, 1955 г. стр. 108.

янии тысяч километров, была одним мощным потоком, смывшим царский трон.

Во имя верности духу истории театр имел полное право в художественном произведении нарушить букву истории. Подлинное восстание произошло летом 1916 года и вскоре было жестоко подавлено царскими властями, не скупившимися на репрессии; а в опере события сознательно несколько смещены во времени, приближены к кануну Февральской революции. Русские рабочие-железнодорожники приносят повстанцам, укрывавшимся в горах, радостную весть:

Вся Россия бурно клоочет, как прибой...
Не страшится пролетарий царского штыка!
Рухнет старый мир гнилой,
Гибель всех палачей близка!

Царь-людоед, объявивший, как тогда говорили, «реквизицию» крестьянских сыновей, рисовался дехканину или городскому ремесленнику новоявленным шахом Заххоком, который кормил выросших у него на плечах змей мозгом, ежедневно убиваемых юношей. В «Шах-намэ» Фирдоуси шаха-злодея победил кузнец Кова, поднявший свой кожаный фартук в качестве знамени, под которым собрался народ. Против царя-злодея поднялся русский пролетариат, собравший под своим красным знаменем весь трудовой люд многоплеменной империи. Кого же славить, как не рабочий класс — кузнеца народного счастья? Без всякой нарочитости опера раскрывала истинную связь между событиями в Джизаке и Петрограде.

Но самое главное было даже не в этом удачно найденном приеме. Сила либретто заключалась не в сценах с участием Семена-жестянщика, а в другом: в убедительном показе классового расслоения общества в дореволюционной России. Не придуманными ситуациями, а демонстрацией типических взаимоотношений людей при эксплуататорском строе, вот чем спектакль захватывал зрителя. Сюжет оперы наглядно иллюстрирует ту мысль, что не по национальному, а по социальному признаку люди тянутся друг к другу. Союзу господствующих классов в оперном либретто противопоставлено изображение единства рабочих и крестьян, вне зависимости от цвета их кожи, языка и вероисповедания. Пропаганда средствами искусства идеи пролетарского интернационализма и сей-



Камил Яшен (Нугманов).

Заслуженный деятель искусств Уз.ССР.

Драматург, либреттист. Автор текста ряда музыкальных драм и комедий. Написал либретто первых узбекских опер «Бурон» и «Великий канал», а также «Дилором» (к последней из этих опер — совместно с М. Мухамедовым).



Мели Мусев.

Народный художник УзССР.

Главный художник театра. Ему принадлежит оформление ряда оперных спектаклей: «Бурон» (совместно с М. А. Гвоздиковым), «Тахир и Зухра», «Фархад и Ширин», «Гульсара» и др. В числе последних его работ — оформление опер «Дилором», «Зайнаб и Омон» и «Проделки Майсары».

час весьма важна. Но в особенности актуальна она была в ту пору, когда создавалась опера «Бурон» — в годы острой борьбы с живучими пережитками национализма в сознании советских людей.

Подлинный пафос оперы не столько в сочетании фигур Буруна и Семена, сколько в противопоставлении дехкан—Буруна и Раджаба, Джуры и Наргуль, с одной стороны, лагерю помещика Фарманкулбая и джадида Шавкатбека, старосты-аксакала и духовника-муфтия, с другой стороны. Между этими двумя лагерями пролегает фронт войны так же, как он отделяет честного русского человека из народа—солдата Григория Железнова от его командира—подполковника по званию и подлеца по своей сущности—Князева.

Искренняя дружба русского человека с сынами узбекского народа проявлена в благородных поступках Григория Железнова, в которых отразились его взгляды. А на сцене, как и в жизни, — верят делам.

В опере затронута общественно значимая тема — солидарность трудящихся людей разных наций — узбеков и русских. А сама опера была написана узбеком — Мухтаром Ашрафи и русским композитором — С. Василенко. В их творческом содружестве реально осуществилась конкретная помощь деятелей русского музыкального искусства в развитии узбекской оперы.

Постановка была осуществлена режиссером — Э. И. Юнгвальд-Хилькевичем, имевшим за плечами большой опыт работы на русской сцене, и работавшими под его руководством начинающими режиссерами — узбеками Саид Умар Мухамедовым и Рахимберды Бабаджановым, которые поставили сцены в первом и втором актах. Оформление было сделано видным мастером, русским художником М. А. Гвоздиковым в дружной совместной работе с молодым узбекским художником Мели Мусаевым. Музыкальное руководство постановкой «Буруна» было осуществлено Мухтаром Ашрафи.

Композиторы отдавали себе отчет в том, для кого они пишут. Как мы будем еще об этом говорить, они учитывали степень подготовки певцов и слушателей. Поэтому в «Буроне» вокальная сторона почти обязательно имеет оркестровую поддержку в аккомпанементе. Но это не помешало создать настоящее оперное произведение, испол-

зующее, в полном объеме, все художественные средства выразительности, присущие данному виду искусства.

Актеры с охотой и с интересом разучивали арии и сложные ансамбли, как, например, квинтет, исполняемый с четырехголосным хором. В заглавной роли Бурона выступил Карим Закиров, а партию главной героини Наргуль пели четыре артистки—Халима Насырова, Шахадат Рахимова, Сара Самандарова и Назира Ахмедова. На роль героя — Джуры — труппа смогла выставить (разновременно) трех исполнителей¹. Это свидетельствовало об укреплении творческих сил коллектива.

Постановка была сделана в рекордно короткий срок — в полтора месяца, что также говорило о возросших творческих возможностях театра в целом, хотя такие чрезмерно сжатые сроки привели, как мы увидим, к некоторым режиссерским промахам, наряду с удачными мизансценами, прекрасно сделанными картинами.

В статье, посвященной рассказу о том, как создавался «Бурон», профессор Московской консерватории — композитор С. Н. Василенко говорил: «Предложение Узбекского Правительства меня заинтересовало, но породило сомнение, справлюсь ли я один с задачей создания первой узбекской оперы. Затруднения предстояли в выборе музыкального материала, в применении его к психологической канве, наконец, в подстановке слов текста, при моем полном незнании узбекского языка. Мне представилась вполне приемлемой совместная работа с молодым узбекским композитором, моим учеником М. Ашрафи. Я не ошибся»². В переписке с коллегами по консерватории

¹ Среди исполнителей основных ролей в разные годы выступали: Джура — Кабул Кари Сиддыков, Михаил Давыдов, Гулям Абдурахманов; Зебиниса — Фатъма Борухова, Ксения Давыдова, Салима Ходжаева и Ойниса Кучликова; шоир-Раджаб — Халиб Согдыев, Давид Муллакандов и Али Ашуров; Григорий Железнов — Михаил Мулладжанов, М. И. Берншвили и Рахимджан Ахмеджанов; рабочий-жестяжник Семен — Мордухай Давыдов и Саидалим Юсупов; Фарманкулбай — помещик — Саидалим Юсупов, Джамал Низамходжаев, А. Султанов и Х. Хасанов; Амин аксакал — Рахимберды Бабаджанов, Насым Хашимов; Шавкатбек-джадид — Турсуни Саидахмедов, Рахимджан Ахмеджанов и Тура Рахимов; начальник уезда — подполковник Князев — Бабарахим Мирзаев и Заур Самандаров; генерал-губернатор — М. Кари Якубов.

² С. Н. Василенко. «Как создавалась первая узбекская опера «Бурон». Предисловие к либретто.

Василенко говорил: «Ашрафи подобрал весь музыкальный материал и распределил его по заданиям: для арий, речитативов, ансамблей, хоров, оркестровых номеров и танцев. С этой задачей он справился блестяще»¹.

Музыка оперы базировалась на подлинных узбекских мелодиях, широко известных народу. В нее, кроме того, был введен песенный материал, сочиненный Хамзой.

Работа композиторов по инструментовке оперы была поделена ими между собою так: первый и второй акты отданы Ашрафи, а третье и четвертое действие — Василенко. Пятую картину они выполнили совместно. «Контрапунктическое оформление всех голосов»² и общую музыкальную редакцию провел С. Н. Василенко.

2.

Вступление к опере, вобравшее в себя несколько основных тем, сцементировано лейттемой — призывом к восстанию, принадлежащей главному герою. Она служит выражением основной идеи оперы, посвященной социальной и национально-освободительной борьбе узбекского народа. Поэтому мелодический комплекс Бурона — представителя широких трудовых масс, пронизывает всю музыку вступления от начала и до конца. Разработка этой темы связывается с мелодией, взятой из финального хора оперы и переходит в тему Наргуль «Для тебя мои черные косы плела» и заканчивается опять-таки лейттемой призыва к восстанию.

Открывшийся занавес представлял возможность зрителям увидеть дворники около двух скромных жилищ.

В одной из хибарок живет красавица Наргуль, которая сейчас ожидает своего возлюбленного и поет арию, написанную на мелодию ферганской «ялла» (лирическая песня, с музыкальным сопровождением), как нельзя более подходящую к данной обстановке. Эта песня бытует в народе со словами, полными глубокой эмоциональностью: «Оставила меня любимая, и как безумный гляжу я на дорогу» («Согыныб келдым...»).

На узкой, уходящей в даль улочке кишлака показы-

¹ Н. Райский. «Опера Бурон», «Правда Востока», 10 июня 1939 года.

² Проф. С. Н. Василенко. «Творческое содружество», «Правда Востока», 12 июня 1939 г.

вается юноша. Это о нем пела девушка. Он в свою очередь изливает свои чувства к ней, восклицая: «Я душой изнемогаю, сжался, любовь моя!».

Исполняемый им вокальный номер представляет собой интересный пример своеобразного сочетания одной из форм европейской оперной музыки с одним из видов формообразования узбекской музыки. Каноническая трехчастная ария (А—В—А) слилась с традиционным построением узбекских «ялла». Вспомним, что последние обычно начинаются в низком регистре — «даромад»; после этой первой части идет вторая; переход к ней совершается широким скачком вверх, и мелодия вступает в свою кульминационную фазу—«аудж»; затем в третьей части постепенное возвращение в «даромад» — первоначальный низкий регистр¹.

Конечно, утомительно констатировать факт за фактом. Но без этого невозможно изучение интересующего нас вопроса о синтезе искусства Азии и Европы. Поэтому, рискуя навлечь на себя гнев читателя, мы неоднократно пытаемся определить, как и какие общепринятые европейские оперные формы использованы узбекскими композиторами. С другой стороны, в данной и в последующих главах книги мы стремимся отметить, что именно авторами опер «взято на вооружение» из арсенала средств художественной выразительности национальной музыки.

Ария Джурь начинается в натуральном миноре, который нередко встречается в узбекской музыке. В первой части гармоническая фигурация сопровождает постепенное движение мелодии, которая, не поднимаясь высоко, остается в пределах до—ля первой октавы.

Затем резким скачком вверх на септиму певец вступает во вторую часть — в «аудж». Этот «аудж» не ограничивается только мелодическим рисунком. Он широко разворачивается в последующем оркестровом эпизоде, поддерживающем эмоциональное напряжение. Здесь ряд уменьшенных септаккордов сопровождается четким «усулем» на фоне органного пункта тоники ре минор.

¹ См. И. Акбаров. «Узбекская народная музыка». Статья во втором томе сборника под тем же названием, который составлен Юнусом Раджаби. Ташкент, 1957 г., стр. XXI.

В третьей части певец подхватывает «аудж». Постепенно возвращаясь в «даромад» — нижний регистр, ария заканчивается на ре первой октавы, подготавливая переход к последующему дуэту Джурь и Наргуль на слова «Если на камень роса упадет, разве легкая капля тот камень сотрет?!» Актеры хорошо выразили душевное состояние своих героев: они счастливы взаимной любовью, но в то же время опечалены препятствиями, мешающими им соединить свои судьбы. Объясняясь друг другу в любви, они исполняют лирически звучащий поэтический дуэт, первая часть которого построена на узбекской народной песне «Фаргонача», а вторая часть представляет оригинальное творчество авторов оперы.

Национальный колорит музыки оркестрового вступления и первых арий двух действующих лиц гармонически сливался с изображением на сцене типичного узбекского кишлака, с его бесконечными дувалами — характерными для среднеазиатских деревень, глиняными заборами, плоскими кровлями небольших домиков и зеленью, растущей вдоль арыков.

Реалистически сделанные декорации как бы говорили зрителям, что все в спектакле будет реальной жизнью. Своей художественной живописностью оформление производило приятное впечатление. В подавляющем большинстве рецензенты отзывались о нем с большой похвалой, говоря, что «в декорациях много подлинной поэзии, они ярко передают народный колорит тех мест, где происходит действие»¹.

Правда, в прессе было высказано также и другое мнение: говорилось, что «декорации спектакля, не плохие по замыслу, все же недостаточно красочны», что художник, мол, «не создал ярких костюмов» и в общем «декорация выглядит буднично»². В этом споре критиков мы на стороне тех, кто писал: «как хороша музыка оперы, с которой удивительно гармонируют мягкие тона декораций»¹. В самом деле, о какой «не будничной» обстановке могла идти речь в опере, изображавшей хижину восстав-

¹ А. Бочкарев, Б. Родченко. «Бурон», «Комсомолец Узбекистана», 12 июня 1939 г.

² Д. Рабинович. «Бурон» — первая узбекская опера», «Советское искусство», Москва, 4 июля 1939 г.

ших бедняков? И костюмы были, разумеется, не атласными одеяниями оперных пейзажей, а скромным облачением людей, певших:

Мы беднее птиц лесных
Среди пашен нам родных.

С этими словами обращался к любимой Наргуль красивый Джура, сын владельца показанной на сцене второй крестьянской хибарки. Они соседи, с юных лет любят друг друга; но их родители — его отец Бурон и ее отец, слепой певец-шоир, Раджаб — так бедны, что у них нет средств справить долгожданную свадьбу. Характерный пунктированный ритм придает взволнованность лейттеме любви Джуры к Наргуль. Эту лейттему мы неоднократно еще будем встречать в последующих действиях, вплоть до финального акта.

Вся первая сцена насыщена народно-песенной атмосферой. И музыка, и игра актеров передавали настроение влюбленных. Оно хотя и омрачено сознанием их тяжелого положения и полно тревоги за будущее, но вместе с тем неудержимо жизнерадостно, как неудержима ранняя весна, прокладывая себе путь к теплу и солнцу, через снег и холод царящей еще кругом зимы.

Внезапный стук в калитку. Налетевшим шквалом, напоминающим о суровой действительности, является приход сборщика податей — старосты кишлака Амин-аксакала. Лейтмотивная характеристика дана ему в форме тулых монотонных ритмических повторов, в октавном изложении. Они звучат грузно и давят, как давит сборщик податей своим неизменно однообразным требованием:

— Плати, плати!

Увидев Наргуль, Амин-аксакал решает: «птичку эту мы словим, а отца за налоги можно сгноить в остроге». Забрав с собою слепого Раджаба, сборщик на время удаляется, предоставив возможность зрителям сосредоточить внимание на следующем эпизоде, начинающемся после выхода на опустевшую сцену матери Джуры. Она вынесла на руках и укладывает в люльку своего заболевшего младшего ребенка.

Нежная колыбельная песня Зебинисы — одна из наиболее запоминающихся страниц в партитуре оперы, врезающихся в память яркой национальной формой и

художественным воплощением, соответствующим драматургическому замыслу авторов.

Эта задушевная мелодия написана в встречающемся в узбекской музыке натуральном миноре и сложном ритме — три четверти и три восьмых. Минорное звучание и чередующиеся друг с другом различной длительности такты создают впечатление не только убаюкивающего укачивания колыбельной песни, но и печальных вздохов, передающих извечную тревогу матери у изголовья больного дитяти, ощущение неотступной озабоченности. Следует отметить, что обычное для колыбельных песен плавное сопровождение организовано повторением двухтактных построений, одинаковых по метру и ритму, а также по мелодическому узору. Ощущение «укачивания» подчеркивается неподвижностью тонического органного пункта. Скорбный характер музыки полностью соответствует словам Зебинисы, сетующей, что от бедности и нужды у нее «высохла грудь».

Печально-лирическая колыбельная песня подготавливает настроение слушателей к встрече с главным действующим лицом — Буроном. Его ария начинается словами, характеризующими мысли и чувства бедняка дехканина: «Под лезвием ножа сочится кровь рана...».

В этой арии композиторы используют прием, широко применяющийся в европейских операх: неподвижный бас выдержан на протяжении ряда тактов, а на его фоне ведется гармоническая фигурация. Вместе с этим, нетрудно заметить стремление авторов сохранить звучание, типичное для узбекской народной музыки. Отсюда и движение параллельными квартами и квинтами во вступительных тактах, использование во второй части арии характерного усуля, исполняемого в быту дойрой, а здесь переданного симфоническому оркестру. Усуль не только выполняет и тут свою обычную роль прочной ритмо-гармонической опоры, но служит также и признаком национального колорита.

Содержанию первых слов Бурона, полных жалобы на мачеху-судьбу, под стать и нисходящие секундные ходы, как в мелодии, так и в аккомпанементе. В словах нет ничего героического, и этому вполне соответствует элегически-задумчивый характер музыки. Но вот смысл слов

АРИЯ БУРОНА

«Под лезвием ножа сочится кровью рана...».
Из первого акта оперы «Бурон».

Под лез - ви ем но - жа со - чи - тся кро - вью ра - на...
№ 1

кр - о - вь ю ра - на боль - о - ст ра - боль све - жа Так

под на - жом бе - ды на - ро - не - но серд - це Бу -

ва - на тче том муж - ды!

его изменяется. От сетований он переходит к протесту против угнетателей—баев, обогащающихся плодами трудов Бурона и таких же, как он, бедняков, у которых нет и куска хлеба. Соответственно с этим, во второй части арии изменяется характер музыки: в ней появляется упругий ритм четкого усуля. Таким образом, рядовой дехканин Бурон, придавленный тяжестью двойного гнета и своих местных баев и царских колонизаторов, наделен мыслями, передовыми для человека того времени и той среды. В его арии, представляющей как бы размышления вслух, отражены думы народные, которые связаны с классовыми коллизиями.

Зебиниса обращается к своему мужу Бурону, вернувшемуся домой в мрачном расположении духа: «Вы не были счастливы, когда я родила вам первенца, нашего Джуру, нерадостны вы и теперь». Бурон возражает — «Джура — моя опора», — но нищета, бесконечные поборы, неоплатные долги и притеснения власть имущих отравляют ему жизнь и не дают возможности устроить счастье сына, женив его на Наргуль.

После речитативного диалога между Буроном и Зебинисой вбегает Джура; увидев отца, он взволнованно обращается к нему с вопросом: «Кто вас так избил и издевался над вами?». Эти слова сопровождаются лейттемой Джуры, словно подчеркивая его поглощенность своей «сверхзадачей», с позиции которой он воспринимает все происходящее вокруг.

Развитие действия ускоряется в темпе и вовлекает новых лиц. Вслед за сборщиком податей Амин-аксакалом, вернувшимся под жесткие звуки своего лейтмотива, появляются — Фарманкулбай и духовник-муфтий. Бай требует от Бурона старый долг, а староста велит уплатить подати царю, штраф за то, что не поклонился приставу, налог в пользу мечети. Они поют, то по очереди, то в унисон. Композиторы сделали пометку над их одногласным хором — «аллегро фуриозо». И действительно, бай и его приспешники ворвались в дом Бурона, словно злобные фурии. Мелодия — зеркало души. Мелодия хора баев отражает их душевный мирок. Она несложна и построена всего на трех коротких музыкальных фразах, каждая из которых, словно в аффективном повторе, назойливо воспроизводится подряд два раза. Ее дублируют

ХОР БАЕВ

«Если вас жалеть».

Из первого акта оперы «Бурон».

Allegro furioso

Хор № 2

Ес-ли вас жа-леть да остави-ть плеть, не до-держатъ ве-рме не гно-ить в тюр-ме

голоса в аккомпанементе. Резкие звуки ударных инструментов и диссонирующие аккорды, с использованием больших и малых секунд, создают ощущение чего-то колючего. За исключением начального такта, на протяжении всего хора применен пунктированный ритм на каждой первой доле такта. Это передает острое звучание интонаций злобных окриков, из которых состоит текст:

Если вас жалеть, да оставить плеть,
Не держать в ярме, не гноить в тюрьме,
Если б каждый раз не карали вас
Царские суды, виселиц ряды,
Вы на шею баям сели бы тогда,
Отняли бы землю, нивы и стада.

При всем этом мелодия хора содержит в себе элемент танцевальной музыки. Впрочем, отчего баям не приплясывать, коль скоро все и вся «пляшет под их дудку»?

Бурону они предлагают на выбор: либо расквитаться с долгами, отдав баю свой жалкий клочок земли, единственный источник его существования, либо предстать перед судом. Бедняк заранее знает приговор и, видя безвыходность своего положения, прикладывает палец к купчей бумаге, хотя знает, что это движение руки грозит его семье окончательным разорением. Добившись своего, незваные гости гурьбой уходят, сопутствуемые музыкой, в которой переплелись темы хора баев и их верного слуги Амин-аксакала.

Автор цитированной уже нами рецензии, который сетовал, что декорации выглядели «буднично», был недоволен также и только что описанной сценой: «Нужно ли всем баям кишлака скопом являться к Бурону, чтобы ра-

зорить его?» — спрашивал рецензент и отвечал: «Это мог бы сделать один полицейский чиновник». Конечно, мог. Но, добываясь наглядности изображаемых явлений, сцена имеет право на некоторое преувеличение, тем более ничего неправдоподобного не было в появлении бая собственной персоной, в сопровождении своих подручных.

Иное дело промахи режиссуры. В другой, также цитированной нами содержательной рецензии А. Бочкарева и Б. Родченко, напечатанной на следующий день после премьеры, сказано: «Стремясь реалистически изобразить мрачные стороны эпохи колонизации Туркестана, режиссер излишне увлекся внешними атрибутами царского произвола — ударами нагаек, толчками, пинками, отбрасываниями — в ущерб психологически тонкому раскрытию действия и характеров». В последующих спектаклях это верное замечание было принято во внимание, и отмеченный «пересол» был устранен.

Бурон понимает, что ему ничего другого не осталось, как пойти к тому же самому баю Фарманкулу и снова, на еще более кабальных условиях, вымалывать взаймы деньги для свадьбы сына. Не где-то за кулисами или в антракте происходит перелом во взглядах и в поведении героя. Это совершается под влиянием событий, разворачивающихся на глазах у зрителя, как логически вытекающий из них вывод. Односельчане с горечью поют:

Погиб совсем бедняк Бурон,
Теперь ты ниш и наг, Бурон,
Горя дни пришли, Бурон!
Как проживешь ты без земли, Бурон?

В этом хоре дехкан нет ни подавленности, ни надлома; грустное раздумье соответствует сценической ситуации. А то обстоятельство, что собрались мужчины (женщины не смели наравне с ними принимать участие в стихийно возникшей сельской сходке), естественно превращает хор в мужской, что придает ему еще более суровое звучание и мужественную силу. Так завершается экспозиционное раскрытие первой основной темы оперы — показ классовой борьбы в среде *узбекского* народа.

Соседи решили собрать в складчину деньги и помочь Джуре и Наргуль сыграть свадьбу. Акт заканчивается хором дехкан, сливающимся с квартетом, исполняемым Бураном, Зебинисой, Джурой и Наргуль, на тему узбек-

ской народной мелодии «Гюльзорим». Такое слияние квартета с финальным хором как бы подчеркивало активную роль коллектива в жизни каждого в отдельности взятого человека.

В следующем, втором акте, от его начала до самого конца, главное действующее лицо оперы — народ, непрерывно присутствует на сцене и взаимодействует с основными персонажами.

Музыкальное вступление в этой картине построено на популярной узбекской народной танцевальной мелодии «Дилхирож», которая далее исполняется хором. Вступление сразу вводит в атмосферу свадебного веселья и радости.

Гости собрались в саду; он разделен на две почти равные половины — мужскую и женскую. Из глубины сцены к мощному стволу дерева близ рампы протянута веревка, а на ней висят одна подле другой пестрые сузани, призванные заменить непроницаемо глухую стену, отделяющую «ичкари» от остального мира. И, хотя заглядывать за занавески непристойно, сорванцы-подростки поминутно с озорством подбегают к запретной черте и подсматривают, что же там делается, вызывая кокетливые протесты танцующих девушек и молодых женщин. Пожилые гости на обеих половинах, повосточному поджав под себя ноги, чинно сидят на «супах» — широких помостах, устланных «курпачами» — тонкими тюфячками-подстилками, разместившись вокруг низеньких столиков, гостеприимно уставленных фруктами и нехитрыми угощениями.

Такая мизансценировка, точно воспроизводившая бытовую обстановку данной эпохи и страны, национальные обычаи изображаемых людей, кроме историко-познавательного значения имела и художественный смысл. Обрядовые церемонии, естественно, требуют правдивого их показа. А это делает логичным сохранение верности фольклору, на котором зиждется вся музыка этих сцен. Свадебные песни и танцы сменяют друг друга. По общему мнению критики, лучшей была третья песня, исполняемая хором девушек.

Надо отдать должное Мукаррам Тургунбаевой, которая в роли Кумушой — подруги невесты, блеснула своим многогранным талантом танцовщицы, певицы и

драматически одаренной актрисы. Вместе с тем она выступила и балетмейстером, поставившим все танцы в опере, превратив их в естественную, живую игру веселящейся молодежи, но не допуская и тени трафаретной эстрадной дивертисментности.

Занимая значительную часть всего второго действия, жизнерадостные хоровые песни, энергичные веселые танцы, с их бодрыми ритмами, создавали целостный музыкально-вокальный и пластически рельефный образ народа. Народ был показан зрителям не таким, каким они его видели в предшествующем акте. Иным предстояло им увидеть его и в последующих картинах. Такая многогранность естественна, и авторы умело раскрывали ее и музыкально и сценически. Вместе с тем начало второго акта давало публике то разнообразие впечатлений, без которого невозможно острое контрастирующее восприятие дальнейших драматических событий.

Крутой перелом наступает, когда, неожиданно для собравшихся со всего села дехкан, в «мужскую половину» сада входит группа непрошенных гостей: баи, староста Амин-аксакал, а во главе их — уездный начальник — подполковник Князев, выход которого сопровождается в оркестре его лейттемой. В ней звучат первые аккорды царского гимна. На них покоится музыкальная характеристика Князева, воплощающего в себе царскую власть над народом в ее зримо-реальной форме.

Уездный начальник успокаивает переполошившихся крестьян и говорит им, что приехал объявить населению кишлака высочайшее повеление о мобилизации мужского населения Туркестана, в возрасте от 19 до 43 лет, на тыловые военные работы. Чтение царского указа происходит на фоне хора дехкан, поющих с закрытыми, чуть было не написала — зажатыми, ртами. Да, полицейская власть зажала дехканам рты, но она не в состоянии была запретить думать и чувствовать. Уста сомкнуты, но громко поют сердца, полные негодования. Хор звучит, как гневный рокот приближающейся грозы. Народ стоит «безмолвно», но не безмолвствует.

По общему, единодушному отзыву прессы, чтение царского указа на фоне хора дехкан было блестящей находкой композитора. Эта широкая напевная волевая народная мелодия «Эй, друг» («Эй, дуст»), исполняемая

ХОР ПОВСТАНЦЕВ

«Больше мы терпеть не будем...».
Финал второго акта оперы «Буря».

Allegro energico

№ 3

Бо-ль-ше

мы тер-петь не бу-дем гне-те-ба-ев и др.

Пес-ть в аг-не о-чи сто-

р-я! Пес-ть в аг-не о-чи сто-

№ 3 4

- рят, что б си-я ла бед-ным

лю-дем жиз-ни но-ва-я за-ря!

лю-дем жиз-ни но-ва-я за-ря!

хором, представляет собою прекрасную музыкальную характеристику главного героя оперы — народа.

Всех волнует вопрос: кто же накормит семьи «реквизированных» дехкан? Слышен нарастающий ропот:

Пришла беда для бедняков, друзья!
Угонят нас из кишлаков, друзья!
Кто будет сеять на полях, друзья!

Начальство читает поименный список призываемых, и выясняется, что сыновья баев освобождены, а у бедняков мобилизованы. В число последних попал и Джура. Со свадьбы — в солдаты!

Кульминационная сцена создается неожиданным выходом на первый план, из-за занавесок-сузани, Наргуль. Появление невесты на «мужской половине», вопреки всем бытовым нормам жизни, подчеркивает, что произошло нечто необычное, из ряда вон выходящее.

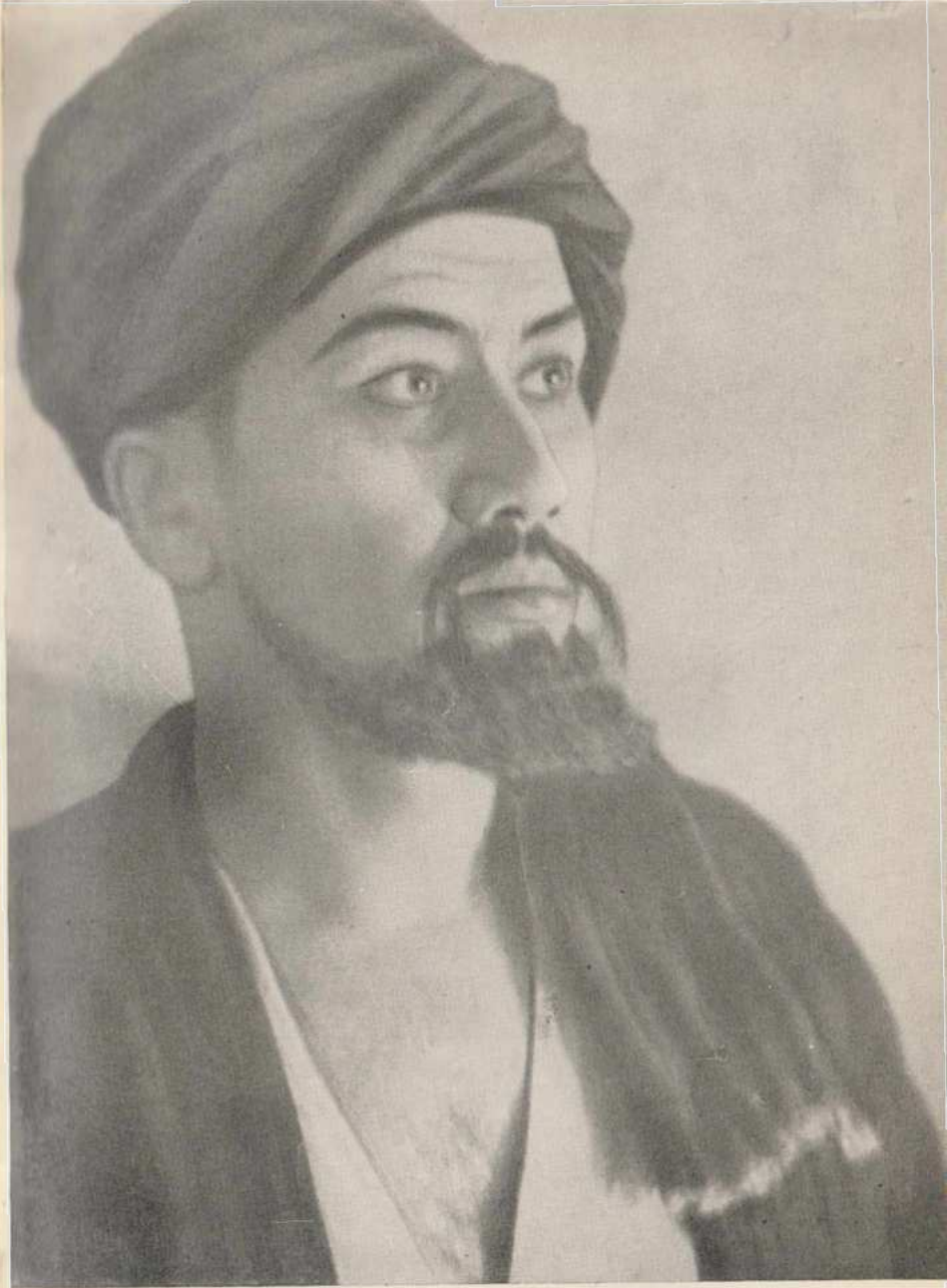
Срывая с себя украшения, Наргуль в гневе и отчаянии бросает их к ногам бая. Утешая, Джура обращается к своей новобрачной с полными нежности и ласки словами. Поет он на мелодию, которая уже с первого акта стала лейттемой их любви.

Голоса протеста усиливаются, переходя в открытое возмущение и категорический отказ повиноваться. Происходит схватка, в которой крестьяне убивают ненавистного им урядника, непосредственного исполнителя полицейской власти над ними. Взрыв народного гнева отражен и в музыке — во всю силу мощно звучит хор дехкан. С ним сливаются голоса Бурана и Джуры, которые неотделимы от народной массы. Буран самый обездоленный из дехкан. В силу сложившихся обстоятельств, а не в силу каких-то особых индивидуальных черт своего характера, он оказывается во главе восставших крестьян. Финальный четырехголосный хор второго акта построен на песне Хамзы «Мы, рабочие» («Биз, ишчимиз»). Повстанцы, под звуки этой широкой мелодии, уходят в горы со словами на устах: «Больше мы терпеть не будем гнета баев и царя».

Грустно-лирическое музыкальное вступление вводит в атмосферу последующих печальных картин третьего акта. Оно опирается на народную песню «Танавар».

Сгущающиеся сумерки делают еще более мрачными опустевшие крестьянские хижины. Остались лишь женщины, дети, старики. Девушка поет, с тоской вспоминая того, за кого она вышла замуж, но женою которого по роковой воле судьбы так и не стала.

Фольклористы зафиксировали существование ряда вариантов народной песни «Танавар». Широкое ее распространение по Узбекистану, очевидно, объясняется тем, что в ней изливалась свою тоску по счастливой жизни обездоленная узбекская женщина, на протяжении веков находившаяся в строгом заточении за глухими стенами «ичкари» (женская половина дома). Эта горестная мелодия передала тоскливое настроение, охватившее



Карим Закиров в роли Бурана.

В опере «Буран» М. Ашрафи и С. Василенко. 1939 год.



М. А. Гвоздиков.

Народный художник Уз.ССР.

В его оформлении шел ряд спектаклей. Им были оформлены постановки первой узбекской оперы «Бурон», а также первого удавшегося узбекского балета «Шахида».

Наргуль после крушения ее радужных надежд. Не случайно именно в этот момент, в начале третьего акта, открывшего новую страницу в книге ее судьбы, впервые появляется необычайно выразительная ее ария, которая зиждется на мелодии «Танавар».

Черные косы мои я плела
Для тебя. Я ждала,
Чтобы ласка любимых рук
Коснулась их, мой друг!

Ария передает множество тонких оттенков чувств и мыслей героини: глубокое раздумье и глухое беспокойство, грусть и скорбь, теплоту и задумчивость.

Какими же средствами достигается такая многогранность художественного образа? Использованием, в целях оперной драматургии, неразрывной связи семантики слова с семантикой лада и драматургией мелодической линии. Ария написана в минорной тональности. Авторы применяют своеобразный лад, состоящий из двух гармонических тетрахордов, то есть лад с двумя увеличенными секундами. Мотивное зерно несложно по своему узору и ограничено пределами чистой кварты. Драматургия мелодической линии создается как повторным воспроизведением попевки, так и ее вариационным развитием, с дроблением ритмической длительности. Такое варьирование расширяет первоначальную тему, которая, однако, по-прежнему легко узнаваема слушателями.

Традиционные приемы изложения оперной арии не приходят в противоречие с национальным характером разрабатываемой народной песни, и еще раз *узбекская музыка предстает в европейском одеянии*.

Под звуки своего лейтмотива, построенного на мелодическом обороте царского гимна, в опустевшей деревне появляется подполковник Князев во главе карательного отряда. Увидев красавицу, он велит солдату охранять вход, а сам идет к ней.

Ты понравилась мне сразу,
У тебя глаза, как ночь...
Не люблю я черномазых,
Но к тебе зайти не прочь...

В дни премьеры этот и последующие эпизоды изображались с излишним, как иронически заметил рецензент

И. А. Корсакова.

АРИЯ НАРГУЛЬ

«Для тебя косы я плела».

Из первого акта оперы «Бурон».

Adagio № 1

Для те-бя ко-сы я плел-ла и то-гда
«да-на что бы пас-ся
ко-му бы-миз
руч-ко-су-пась ми-ма дру-

«Правды Востока». — «уголовным натурализмом». Солдат Григорий Железнов, невольный свидетель гнусной сцены насилия, поднимает ружье, чтобы пристрелить мерзавца. Но рука его дрогнула. Привычка к повиновению и, как молния, прорезавшая сознание мысль о том, что этим выстрелом он убьет и себя, лишив семью кормильца, заставляет опустить приклад ружья к ноге.

Выход Наргуль после ее сцены с Князем потрясал драматизмом. Встреча с отцом, слепым Раджабом, которому с горькими рыданиями она рассказывала о случившемся (встреча, напоминающая ситуацию из оперы «Риголетто»), приковывала внимание зрительного зала. Старик бессилен отомстить за позор дочери, но его тяжелому проклятию суждено пасть на голову злодея.

В последующих спектаклях антихудожественные подробности, допущенные режиссурой, были убраны, что, конечно, не ослабляло впечатления. Сцена стала строиться так, что Князь подходит с вышеприведенными словами к Наргуль, пытаясь ее обнять. Она отталкивает его и поет ариозо «Руки прочь, злодей...» Вырвавшись, девушка убегает, преследуемая Князем, не склонным отказаться от своих гнусных намерений.

Но вот на сцене появляется Князь. В оркестре звучит его красноречивый лейтмотив. Уездный начальник велит слепому шоюру Раджабу сказать, куда ушел Бурон и повстанцы. С целью добиться ответа он подвергает старика пытке, а в музыке этот эпизод нашел выражение в форме фугато: тема, связанная с царским гимном, «как бы борется с противосложением, одновременно гневным и жалобным»¹.

Вбежав во двор, Наргуль умоляет русского солдата спасти от пыток ее отца. В речитативе Григория Железнова слышны интонации, близкие к русской речи. Его размышления вслух достигают драматического напряжения на словах: «Убью я его». Стоящий на часах Григорий не выдерживает и поднимает руку на своего начальника. Труп он прячет в сундук и как ни в чем не бывало возвращается на пост. Появившийся пристав Молчанов велит ему обыскать дом.

— Ни одной живой души, ваше высочордие! — рапор-

¹ Д. Рабинович, цитированная статья о «Буроне».

тует солдат, окончив осмотр. Приказ пристава поджечь дом Железнов выполняет с большой охотой. Пламя охватывает и сундук, ставший гробом.

Так завершается экспозиционное разворачивание в той основной теме оперы: раскрывается классическая рознь в среде русского народа.

То, что русский солдат встал на защиту истязаемого узбека-дехканина, убив русского офицера, не казалось нарочитой выдумкой, а выглядело правдиво потому, что кульминационная сцена была подготовлена предшествующими сильными драматическими событиями. Неправа критик Т. С. Вызго, писавшая, что идейно-эстетическая ценность оперы в значительной степени снижалась, особенно в третьем акте, «нагромождением ужасов — насилия, пытка, убийство, пожар»¹.

Надо отделить «ужасы» либретто от «ужасов» неуместного натурализма в режиссерской трактовке (который был, очевидно, результатом отмеченной нами спешки, не позволившей обдумать все с требуемой тщательностью). Грубый промах режиссуры, как мы отметили, был исправлен вскоре после премьеры. Следовательно, о нем можно упоминать лишь как об эпизоде в истории театра. В приведенной же цитате из статьи 1955 года говорится не о режиссуре. Осуждается фабула. Если статья на такую точку зрения, то что делать с множеством классических произведений, например, с «Овечьим источником» Лопе де Вега? Ведь там дано «нагромождение» тех же самых «ужасов», причем в том же ассортименте — «насилие, пытка, убийство, пожар». Театр поступил правильно, сохранив бурные перипетии оперы, так как без них был бы неправдоподобен поступок Григория Железнова.

Не разделяя мнения Т. С. Вызго по этому вопросу, мы должны, однако, в общем согласиться с нею по части оценки музыкальной стороны образа Григория. «Драматургически напряженная сцена убийства Железновым подполковника Князева не получила убедительного музыкального воплощения», — пишет критик. «Возмущение Железнова насилем, совершающимся на его глазах, стыд и горечь за свою подневольную солдатскую долю, ненависть к Князеву, олицетворяющему царский произ-

вол, и, вместе с тем, боязнь ужасной кары, как неминуемого следствия своего поступка, наконец, вспыхнувшее чувство ненависти и мести, под влиянием которого Григорий бросается на своего начальника и убивает его, — все эти сложные переживания не получают отражения в музыке. Музыкальную основу сцены составляет сухой, невыразительный, интонационно безличный речитатив Григория Железнова».

Хотя критик неправ, огульно оценивая весь речитатив как «сухой, невыразительный, интонационно безличный» (партитура свидетельствует о наличии, подчеркнутого нами, драматизма некоторых оборотов речи Железнова), тем не менее, общая оценка, данная Т. С. Вызго, верна. «Сложные переживания не получают отражения в музыке», характеризующей ведь не эпизодический персонаж, а основную в опере роль русского человека, олицетворяющего свой народ.

Слушатель ждет большего, чем то, что ему дается в спектакле. Стоя на часах и «размышляя вслух», Железнов имеет полную возможность по ходу действия излить свои мысли и чувства в развернутой арии, а неисчерпаемый русский фольклор легко предоставит композитору соответствующий выигрышный материал для создания вокально-музыкального образа в ярко выраженной русской национальной форме. Это еще больше способствовало бы воплощению общего идейного замысла всей оперы, посвященной укреплению нерушимой дружбы узбекского и русского трудового народа.

Вместе с тем, появление такой арии имело бы большое значение для полноты осуществления и художественно-композиционного замысла, который побудил авторов разделить главных действующих лиц на две группы. Одной даны арии, а у другой их нет. В первую группу входят герои оперы, наделенные обобщающими ариозными выступлениями в ясно выраженной национальной форме. Бурон и Зебиниса, Джура и Наргуль — положительные персонажи, и в их ряду Григорий вправе получить равное им по значению место. В музыкальной драматургии безразличен выбор средств и форм музыкальной характеристики. Разумеется, не случайно, что ни один из отрицательных персонажей оперы «Бурон» не имеет ни одной арии или ариозо. Они наделены только

¹ Т. Вызго, цитир. статья «Опера и муз. драма», стр. 108—111.

речитативно-декламационными выступлениями. Это подчеркивает противопоставление двух лагерей специфическими средствами музыкальной выразительности.

Четвертое действие протекает хмурым утром в горном ущелье, где недалеко от железнодорожного моста расположились повстанцы. Оркестровое вступление начинается у труб, потом звучат кларнеты и фаготы. Композиторы сделали в партитуре пометку «анданте люгубрэ» («медленно—мрачно»). После духовых инструментов включаются виолончели и контрабасы, вместе с басами мужского хора, поющего с закрытым ртом. Это приглушенное звучание удачно передавало естественную настороженность вооруженного лагеря людей, укрывшихся здесь от царских карательных отрядов. А специфические тембры подобранных инструментов и мрачное октавное движение в басу гармонировали с тяжелым настроением людей, изгнанных из родных кишлаков и поневоле начавших «скитаться по землям чужим».

Именно так называлась одна из подлинных народных песен повстанцев 1916 года — «Унда бордык, бунда келдик» («Мы скитались по землям чужим»), которая легла в основу хора.

Постепенно звучание нарастает. Присоединяются тенора, а в оркестре кларнеты и альты. Хор становится четырехголосным и строится в форме «фугато». Поддержанный мощным оркестровым сопровождением, он поет все громче и громче:

Мрак ущелья, полог неба
Нас укрыли — нищих без хлеба!

Именно в этот трудный момент, когда кусок хлеба был так нужен, для того чтобы сохранить силы и продолжить борьбу, к восставшим узбекским крестьянам приходит группа русских рабочих, среди которых жестящик Семен. Это железнодорожники. Они доставили хлеб и все, что у них было из оружия и боеприпасов. Но самое радостное — они принесли весть, что в России начинается революционный подъем. А какое значение имела эта весть для идейного содержания оперы, мы уже говорили и будем еще говорить.

Бурон благодарит рабочих за помощь. В его устах и в оркестре звучит мажорная мелодия с упругим, решитель-

ным ритмом. Любопытно, что она без изменения повторяет ту же самую музыкальную тему, в которую была облечена благодарность, выраженная Буроном своим односельчанам, когда те пришли к нему на выручку, решив собрать деньги в складчину. Если в финале первого акта это была мелодия солидарности крестьянской бедноты, то, повторяясь здесь, в четвертом акте, она приобрела еще более широкое значение — мелодии солидарности русских рабочих и узбекских крестьян.

Что таков был замысел, подтверждает новое проявление данной солидарности трудящихся в следующих за тем эпизодах того же четвертого действия. В них повествуется, что борьба не окончена: из Ташкента идет поезд с карательным отрядом, а в лагерь пробрался буржуазный националист Шавкатбек. Но его попытка посеять национальную рознь, внушив недоверие к Буруну, принявшему помощь от русских, не увенчивается успехом. Провокатора, стремившегося подорвать классовую солидарность узбеков и русских, изгоняют из лагеря повстанцев. Причем все это происходит в сопровождении темы солидарности трудящихся, вполне логично снова зазвучавшей в устах Буруна и в оркестре. Вдогонку Шавкатбеку несутся слова Джурь:

Русский бедняк и нищий узбек
Братьями будут вовек.
Дети труда — братья всегда!

Эта мысль получает новое подтверждение в поступках действующих лиц оперы. В лагере появляется слепой шоир Раджаб, которого приводит Григорий Железнов, решивший примкнуть к восстанию. Старик рассказывает о постигшем их несчастье.

Вслед за отцом показывается фигура обезумевшей от горя Наргуль. Халиме Насыровой особенно удавалась эта сцена: «застывшая улыбка, неуверенные движения — что-то жалкое, страшное, страшное и бесконечно трагическое». Ее ариозо «О боже мой, тысяча страданий!» написано на основе мотива народной речитативно-декламационного характера «большой песни» («катта ашуля») под названием «Бир кельсин» («Пусть хоть раз придет»).

Джура бросается к ней, но она не узнает его и отталкивает. Потрясенный происшедшей переменой, юноша поет на мелодию лейттемы его любви: «О, отец, видите ли

вы, что с моей Наргуль?!» — и заканчивает словами: «Мне осталась только месть, только месть одна!» Джура, охваченный отчаянием и яростью — убегает, чтобы кровью смыть позор, отомстить за любимую.

В печати указывалось, что либреттист пошел на большой риск, заставив свою героиню стать сумасшедшей в середине оперы и в таком состоянии участвовать в развитии действия на протяжении всей второй половины спектакля. Справедливое критическое замечание было учтено авторами и режиссурой.

В дальнейшем была дана несколько иная трактовка роли: на прекрасный нежный цветок обрушиваются удары, один тяжелее другого. Как ему устоять?

Первое потрясающее событие происходит в торжественный день свадьбы. Услышав имя Джуры в списке «реквизированных», внезапно охваченная отчаянием, на мгновение потеряв контроль над собою, Наргуль испуганно бросается вперед, как бы на защиту любимого, на защиту своего счастья. Встреча с Князевым была еще более страшным потрясением. Психическое расстройство постепенно начинает овладевать ею, приведя ее к полному безумию лишь в финале. Такая интерпретация создавала нарастающую силу драматизма и подчеркивала эволюцию образа.

Если критические замечания прессы помогли театру достигнуть удачного разрешения вопроса о трактовке роли Наргуль, то этого нельзя сказать о партии Семена-жестящика. И не потому, что критика мало говорила об этом образе. Как раз наоборот, она многократно возвращалась к нему. И театр не заслуживает упрека в невнимании к данному персонажу. Чуть ли не в каждой новой постановке оперы вносились изменения в роль. Сперва изображался русский революционно настроенный рабочий, который, используя потребность жителей кишлаков в мелком ремонте хозяйственной утвари, бродил от поселения к поселению в качестве кустика-жестящика, ведя агитационную работу и связывая город с деревней. В последующих постановках Семен-жестящик переменил профессию, став железнодорожником.

Авторы решили увеличить удельный вес его партии и достигли этого нехитрым приемом: учителя-муалима, ушедшего с повстанцами в горы, вычеркнули из списка

действующих лиц, а всю его музыку передали Семену, с новой подтекстовкой. Разумеется, подобная механическая «контаминация» не может быть признана правомерной и никакой пользы не принесла, несмотря на деятельное, казалось бы, участие Семена в делах повстанцев. Вот, например, Семен с Буроном вернулись после осмотра железнодорожного моста, вместе подготовив его взрыв.

Пустив под откос поезд с карательной экспедицией, отряд решает немедленно действовать. Во главе с Буроном он поднимается в поход.

Музыкальный язык арий Бурана, в том числе и этого акта, где он призывает собратьев по труду к борьбе за лучшее будущее, как об этом многократно писалось, «не передает героической приподнятости происходящего». Музыковеды обвинили авторов оперы в некритическом отборе мелодического материала для героя оперы, коль скоро последняя посвящена восстанию и борьбе.

Если признать подобное обвинение справедливым и согласиться с ним, то получится малорадостное положение вещей, говоря языком каламбура — музыка героя героической оперы не героична. Возникает вопрос: неужели ее авторы, в частности такой опытный композитор, как С. Н. Василенко, не смогли бы, при желании, наделить Бурана мелодией в общепринятом для «героических» партий маршеобразном изложении с упругими волевыми ритмами? Очевидно, могли. Так в чем же дело?

Ответ дает само художественное произведение и логика музыкальной драматургии, неразрывно связанной с развитием характеров действующих лиц и их взаимоотношений. Оперная музыка ведь не может выражать того, чего нет в природе происходящего на сцене. Спектакль начинался с показа рядового дехканина. Поэтому и музыкальный образ такого человека — одного из сотен тысяч подобных ему простых людей — соответствовал реальному содержанию его душевного мира.

Уверяя, будто бы уже «его первая (!) ария правильно (?) задумана как ария героического плана», критик, естественно, с этой точки зрения и оценивает ее, считая, что она «несколько бледна по музыкальному языку»¹. На самом же деле, героическую арию «задумал» здесь кри-

¹ Т. Вызго. Цит. статья «Опера и муз. драма», стр. 109—110.

тик, а не композиторы. Вначале в поведении Буруна, а потому и в его музыкальном воплощении нет ничего героического. Но постепенно, как мы уже видели, он на глазах у зрителя меняется под влиянием ударов судьбы. «Так тяжкий млат, дробя стекло кует булат». Художественная сила оперы «Бурун» в развитии характера ее главного героя, и это отражается в музыке.

В вожака повстанцев Бурун вырастает лишь к четвертому акту. Поэтому только здесь может появиться полное музыкальное воплощение обретенных им, в процессе борьбы, новых героических черт характера.

Но они и раньше проскальзывали, как зарницы. Вспомним волевою интонацию и упругий ритм, поддержанный «усулем» оркестрового сопровождения во второй половине его арии уже в экспозиционном акте; вспомним, что Бурун выступал «запевалой» хора своих односельчан в конце второго акта, когда вспыхнуло восстание. Тогда и в его душе произошел перелом. Он пел. Вместе и соло. Да, он еще не успел выработать своего почерка, не обрел индивидуально ему принадлежащей мелодии, отражающей его гражданские чувства и мысли, но всем ходом развивавшихся событий выдвигался в руководители народного дела; поэтому не кто иной, а он солировал в хоре.

В третьем акте Бурун вообще не участвует, а в четвертом с самого начала он предстает во главе лагеря повстанцев и сейчас же за первым хором поет уже свою арию, насыщенную не только гневом и протестом (это было и в первом акте), но и зовущую к борьбе. Начав словами — «Долго слезы лил народ в оковах и тюрьме...», он с возмущением восклицает: «Хватит! Надоело горе...» А затем призывает «львам подобных» джигитов к бесстрашной борьбе.

Энергичная по ритмическому изложению и ярко национальная по своему колориту, его ария настолько выразительна, что она создает отчетливый музыкальный образ народного вожака. А так как эта героическая тема прозвучит и далее, в финальном акте, о котором речь впереди, то ее с полным основанием можно считать лейттемой Буруна. Вот почему именно ее композиторы избрали для оркестрового вступления к спектаклю, как бы эпиграфом ко всей опере.

Обращает на себя внимание инструментальное сопровождение лейтмотивной арии, которое состоит из единичных аккордов. Они дают опору певцу и в то же время обрамляют, как бы рамкой, каждую строку стиха, что привлекает внимание к словам вожака, подчеркивая значимость сказанного им. Тема его арии временами передается четырехголосному хору. Это же самое происходит, как увидим, и в финальной сцене. Тесное взаимодействие между ним и хором, музыкально и сценически идущее почти непрерывно, ясно выражает ту последовательно проводимую авторами мысль, что Бурун — неотъемлемая частица своего народа. Еще раз подчеркнем: не случайно так часто, шагая с народом в ногу, Бурун сливается с ним в одно целое, а его голос влетается то в один, то в другой хор. Но вместе с тем и выделяется.

Знакомая уже нам картина в ущелье заканчивается восклицанием Буруна: «Братья, нам пора за дело! Встань, народ, на врага!» А в ответ мощный четырехголосный мужской хор откликается той песней, под мелодию которой в реальной жизни повстанцы 1916 года шли на смертный бой. То, что эта мелодия, действительно, выражала чувства и мысли людей, свершавших героические подвиги, доказано кровью городской и кишлачной бедноты, поднявшейся против царизма. Какую еще другую «героическую музыку» следовало искать авторам оперы, взявшимся изобразить именно этих людей? Песню 1916 года «Мы скитались по землям чужим» композиторы с полным основанием дали хору соратников Буруна в первом эпизоде четвертого действия и ею же закончили акт. На этот раз финальный хор пел ее, хотя в той же тональности, но в маршеобразном ритме, уместном для отряда, выступающего в поход. Мелодия звучала энергично и бодро.

Итак, в героической опере есть героическая музыка, и ею наделен тот персонаж, который, действительно, является главным героем. Это народ. Но общее существует в конкретном: народ не бесформенная глыба. Он состоит из разных индивидуальностей. Это и сильный человек Бурун, и немощный Раджаб, и пылкий Джура, и сдержанный учитель-муалим (в первом варианте оперы), и стойкая в нужде и лишениях Зебиниса, и не выдержавшая горя и страданий Наргуль. На-

род—это также и масса менее отчетливо обрисованных людей. Они музыкально охарактеризованы теми тремя основными мелодиями, близкими друг к другу по своему духу, о которых мы уже упоминали—народной песней «Эй, друг!», песней Хамзы «Мы, рабочие» и подлинной песней повстанцев 1916 года «Мы скитались по землям чужим». Все эти мелодии волевые, жизнеутверждающие. Если к ним добавить такую же по своей сущности тему солидарности трудящихся, образуется мелодический комплекс, отражающий образ народа, полного сил, оптимизма и воли к победе.

Разнообразно разрабатываемые композиторами, в зависимости от сценических ситуаций, многочисленные хоры великолепно передают различные настроения своего главного коллективного героя: он скорбит и сочувствует горю ограбленного односельчанина, утешает его, обещая помочь в беде; он весел и жизнерадостен на свадьбе, как бессмертная плодоносящая природа, не прекращающая свои животворящие процессы и в погоду и в ненастье; он гневен и суров, столкнувшись со своими заклятыми врагами, изгоняя их и поднимаясь на бой; он опечален и удручен тем, что сожжены его жилища, разорены очаги; он снова, сжав кулаки, движется на ненавистного врага, чтобы освободиться от гнета. И все это высказано в хорах.

Им авторы отдали свою любовь и вдохновение. Как никогда раньше, полно и многогранно был показан на узбекской оперной сцене народ. Показан не безликим сборищем статистов или хористов, а живым коллективом, состоящим из людей, имеющих индивидуальный облик, свою судьбу, собственное имя. У любого из них личные горести и радости, в совокупности составляющие думы и чаяния народные. Авторы взяли изобразить эпизод из истории эпохи империализма и кануна пролетарской революции, когда социальная несправедливость могла быть устранена, и в 1917 году была устранена волей и желанием народа, а не одиночек. Поэтому в решающие моменты развития действия в опере голоса этих одиночек сливаются с хором-народом.

В лейтмелодическом комплексе народа есть тот элемент маршеобразности, который придает хору дехкан воинственную мужественность, непоколебимую волевою

устойчивость. Но прежде всего в музыке звучит широкая народная песня-дума. Как далека она от банального «плац-парадного» марша! Бравурного, легкомысленно-игривого и самоуверенного марша, под фанфарные звуки которого туркестанский генерал-губернатор торжественно въезжает на площадь Регистана.

Этим въездом и военным парадом царских войск открывается финальный пятый акт. Он от начала до конца разворачивается на городской площади, которая ни на минуту не пустеет. Невольно вспоминается, что без хоров протекает лишь третий акт. В первом — хор занимает видное место, а в остальных — втором, четвертом и пятом — ни на секунду не исчезает из поля зрения зрителя. Таким образом, все развитие действия, на протяжении трех с половиною актов из пяти, целиком построено в тесной связи с массовыми сценами, в которые вкраплены эпизоды с участием отдельных персонажей, как вкраплена инкрустация, сделанная из перламутра, переливающегося всеми цветами радуги. Но общее впечатление определяет основная окраска фона, а не инкрустация, как бы ни хороша была последняя.

Пятый, финальный, акт завершает раскрытие третьей основной темы оперы — показ конфликта социальных сил, консолидирующихся *по классовому, а не по национальному признаку*. С одной стороны, трудовой народ — узбекские дехкане и их представители — Бурон и Джура, идущие рука об руку с представителями русских рабочих — Григорием и Семеном, а с другой стороны, господствующий класс, в котором слились в единое целое — и русский генерал-губернатор со своей полицией, и узбекские бан, просящие его подавить восстание.

Бан поют на ту же мелодию, что и в первом акте пел Фарманкулбай с аксакалом, разоряя Буруна. Но на этот раз их хор звучит в мажоре. Бан в радужном настроении любят парадом царских войск, не без основания считая их сверкающие штыки своим оружием, защищающим от гнева батраков.

На фоне столкновения двух классов, каждый из которых вобрал в себя людей разных наций, происходит развязка личной драмы главных персонажей.

В толпе неожиданно появляется Джура. В оркестре в пятый раз на протяжении оперы звучит его основная

лейттема. Приняв пристава Молчанова за подполковника-насилника Князева, он обращается к нему с восклицанием:

Это ты растоптал мой цветок,
Что нежнее зари?
Вот мой клинок! Умри!

Но сраженный пулей, юноша падает наземь, а к нему кидается его мать Зебиниса. Ее ария-плач над трупом старшего сына — это развитие «ауджа» из колыбельной песни Зебинисы в первом акте. Но теперь ее мелодия, изложенная в более высокой тесситуре, сопровождаемая остиной ритмической фигурой, получает новое звучание и новое содержание. Колыбельная песня, исполняемая матерью не над колыбелью, а над детищем, уснувшим вечным сном, превратилась в надгробное рыдание, в вопль безутешной скорби и отчаяния. Эта ария неизменно производила огромное впечатление на слушателей и зрителей, потому что музыкально-вокальный и сценически-пластический образ сливались в одно целое.

Трагизм обстановки усиливается сценою плача безумной Наргуль. В музыке проходит в несколько измененном виде лейттема любви Джуры, звучащая лебединой песней. После чего следует ария Наргуль «Золотые сломаны крылья», созданная композиторами на основе ферганской народной мелодии.

Внимание зрителей захватывают новые перипетии сюжета — полицейские приносят полуобгоревшую шашку Князева, найденную ими во время поисков пропавшего без вести уездного начальника. Пристав требует у дехкан, под угрозой массового расстрела, выдачи виновника. Дула ружей наведены на толпу, но та молчит. Еще мгновение и ... раздается возглас:

— Стойте, братцы!

Выступивший вперед Григорий обращается к солдатам:

— Подполковника-мерзавца убил я!

Как и полагается в развязке, события на сцене развиваются с большой быстротой: Григория хватают, а толпа пытается спасти его от неминуемой казни. Пристав Молчанов стреляет в народ. Падает несчастная Наргуль, которой смерть принесла избавление от мук. В че-

тырехголосном хоре, изображающем реакцию народа, проходит тема речитатива Наргуль и Железнова из сцены пожара в третьем акте.

На площадь стремительно врывается повстанческий отряд во главе с Буроном на коне. Его призыв «Молодцы-герои, грозен мести час!» является перенесением из четвертого акта «ауджа» его лейтмотивной арии-призыва к восстанию. Эта же фраза дружно подхватывается четырехголосным хором. Таким образом, кульминация всего драматического конфликта подчеркивается широким использованием «ауджей», то есть кульминаций музыкального напряжения.

Повстанцы освобождают арестованных, в том числе и Григория Железнова. Издалека слышен оружейный залп. То губернатор послал войска на подавление восстания. Но штыки и пушки уже не в состоянии остановить девятый вал народного гнева. Мощно звучит голос восставших: «Жизнь или смерть суждена нам в бою!».

Этот финальный хор носит монументальный характер, как и подобает народно-героической опере. Написан он в трехчастной форме (А—Б—А). Энергичное звучание мелодии подчеркивается то синкопой, то своеобразной триолью. Во второй части появляется новая тема, исполняемая сперва квинтетом положительных героев — людей труда, рука об руку идущих узбеков и русских — Буруна, Зебинисы, Раджаба, Григория и Семена. Мелодия квинтета подхватывается могучим четырехголосным хором. В третьей части происходит возвращение к первоначальной теме с небольшим изменением в конце, подготавливающим коду. Под ее торжественные звуки медленно закрывается занавес.

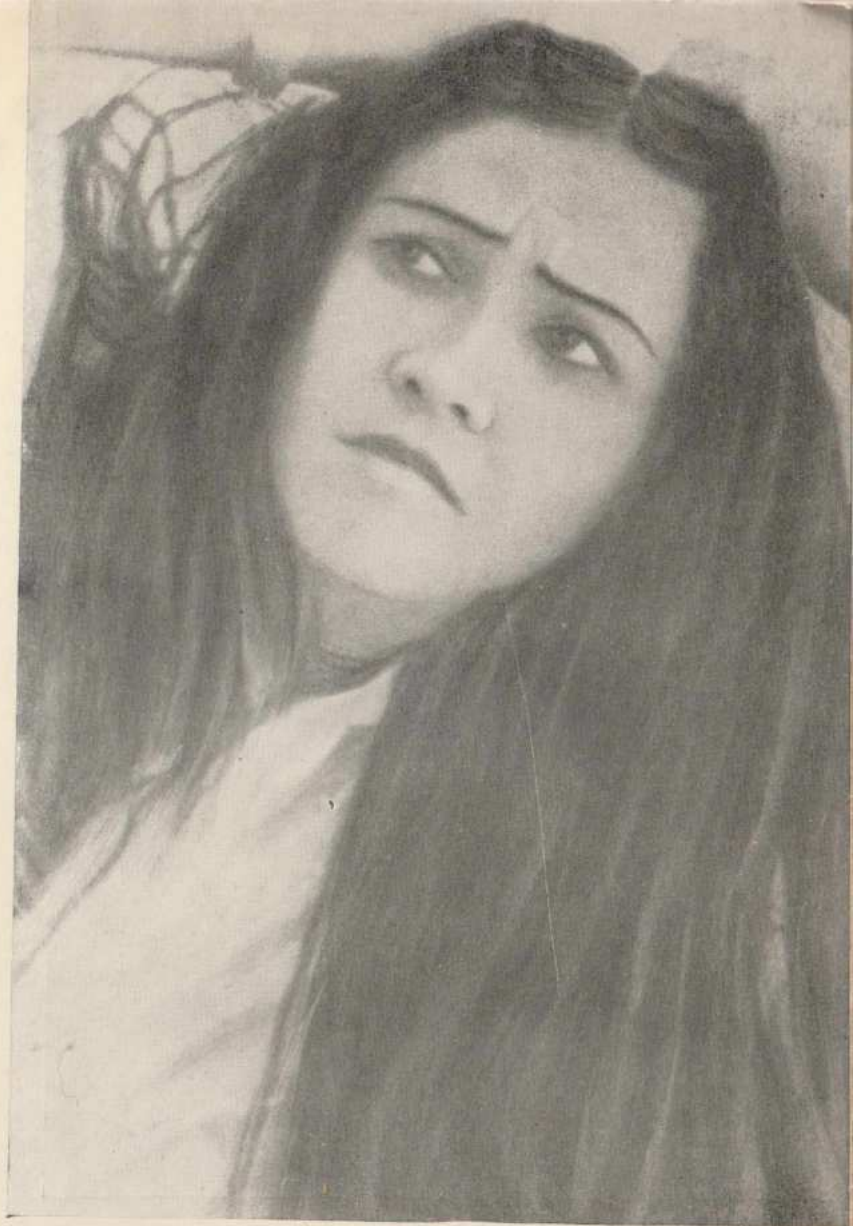
Такой конец с идейно-художественной точки зрения был глубоко правилен, хотя в свое время либреттиста и авторов оперы упрекали, что, мол, восстание 1916 года было подавлено, а на сцене это, дескать, не показано. Так что же, оперу следовало оканчивать виселицами и звоном кандалов? Мы уже подчеркивали, что авторы сознательно сместили время действия, приблизив его к Февральской революции. Поэтому вполне логичен был и созданный авторами финал, внушающий уверенность в достижении победы. Опера заканчивалась оптимистично, вселяя такое же настроение в сердца зрителей.

2. РЕШЕНИЕ ТРУДНЫХ ЗАДАЧ

РОЖДЕНИЕ национальной оперы было отмечено постановлением правительства республики о переименовании с 20 июня 1939 года Узбекского музыкально-го театра в Государственный Узбекский ордена Трудового Красного Знамени театр оперы и балета. Была объявлена благодарность всей труппе и присвоены звания ведущим творческим работникам.

Опера «Бурон», как действительно значительная этапная постановка, подытожила результаты работы театра за предшествующий десятилетний период—с 1 октября 1929 г.—со дня открытия руководимого М. Кари Якубовым Узбекского Государственного музыкального театра. Упорным трудом, поднимаясь со ступени на ступень, талантливый коллектив настойчиво шел от музыкальной драмы к опере—от «Лейли и Меджнуна» Садыкова и Миронова, через «Фархада и Ширин» Успенского и Мушеля, «Гульсару» Джалилова, Садыкова и Глиэра, театр вплотную подошел к рубежу, отделяющему его от оперной сцены.

20 апреля 1938 года он перешагнул этот порог, блестяще выдержав экзамен: впервые на узбекском языке прозвучала опера. Правда, еще не своя национальная, а переведенная с языка братского соседнего народа. Но опера! Аттестат зрелости получили певцы, дебютировавшие в оперных партиях—М. Кари Якубов и К. Закиров в заглавной роли Ер Таргына, Х. Насырова—Акжунус, Н. Ахмедова—Тана. Первым узбеком, дирижировавшим оперой, исполнявшейся на его родном языке, был М. Ашрафи. Второй экзамен театр успешно сдал 29 января 1939 г., когда общественность республики с одобрением встретила первый национальный узбекский балет «Шахида», созданный при активном участии Уста Алим Камилова и М. Тургунбаевой. И наконец, третье решающее испытание было выдержано 11 июня 1939 г.—в день премьеры «Бурона». М. Ашрафи, С. Василенко и К. Яшен создали первую узбекскую национальную оперу. Параллельно с нею создавалась еще одна узбекская опера «Лейли и Меджнун» Т. Садыкова и Р. Глиэра, поставленная 17 июля 1940 г.



Халима Насырова в роли Наргуль.

В опере «Бурон», 1939 год.





Опера «Бурон» М. Ашрафи и С. Василенко (3-я картина).

Народная артистка Уз.ССР. Шахадат РАХИМОВА — Наргуль,
Народный артист Уз.ССР Бабарахим МИРЗАЕВ — офицер,
солист оперы М. Х. МУЛЛАДЖАНОВ — Железнов, 1939 г.

Таким образом, честь создания Узбекского театра оперы и балета принадлежит *группе* передовых борцов за новое искусство. В первой шеренге шли, идейно и творчески возглавляя в тридцатые годы музыкальный театр, готовя превращение его в оперно-балетный — М. Кари Якубов, Х. Насырова, К. Яшен, М. Ашрафи, Т. Садыков, М. Тургунбаева, М. Мухамедов.

Узбекский музыкальный театр вырос в оперный потому, что его зачинатели сумели одержать полную победу в ожесточенной борьбе с националистами, которые пытались отгородить узбекское искусство от более передовой русской художественной культуры. Вот почему, наряду с перечисленными узбекскими фамилиями, в историю театра Узбекистана вписаны имена русских композиторов — Н. Миронова, В. Успенского, Р. Глиэра, С. Василенко, много сил отдавших изучению музыки народов Азии.

М. Ашрафи, например, писал о своем учителе: «С. Н. Василенко является крупным композитором, он в то же время прекрасный знаток музыки народов Востока, глубоко ее чувствует и понимает, прекрасно владеет средствами ее обогащения и украшения»¹.

Именно эти качества С. Н. Василенко обеспечили ему возможность успешного участия в разрешении такой сложной задачи, как создание первой национальной оперы Узбекистана. Он сочетал в себе всестороннее знание европейской, в частности русской симфонической музыки, с многолетним (с 1903 года) тщательным изучением музыкальных культур Переднего, Среднего и Дальнего Востока — от Турции и Армении до Китая и Японии, от Индии до Алтая. Музыку Азии он глубоко познал не только теоретически, но и творчески. Не только разумом, но душой: еще в 1930 г. он выступил с сюитой «Советский Восток».

1.

Прежде всего необходимо было создать оперно-симфоническую музыку, сочетав общепринятую европейскую технику композиции с особенностями построения узбекских народных песен и классических макомов. Следует помнить, что и сейчас, двадцать

¹ М. Ашрафи. «Рост узбекской музыкальной культуры». «Правда Востока», 12 июня 1939 года.

лет спустя после премьеры «Буруна», пренебрежительное отношение к этим особенностям никогда не прощается ревнивым слушателем, а наоборот, вызывает протест и негодование. Поэтому композиторам-соавторам необходимо было найти такие тонкие способы обработки, в результате которой не терялась бы прелесть родных, привычных для узбекского слуха, чудесных национальных мелодий, отличавшихся богатством ритмов, мелодической изощренностью и своеобразием ладового строя.

В статье «Как создавалась первая узбекская опера «Бурун», на которую мы уже ссылались, профессор С. Н. Василенко говорил, что узбекская музыка специфически оригинальна, что «узбекские мелодии суровы, девственно просты. Чем больше в них вникаешь, тем больше очаровываешься глубиной, напевностью, тонким их психологическим содержанием. Большинство мелодий лирического характера, но встречаются эпические, героические напевы, облаченные в седину далеких веков. В противоположность музыке, где часто целый ряд мелодий невозможно облечь в гармонию и форму—узбекская музыка прекрасно поддается обработке в гармоническом и контрапунктическом отношениях, при условии внимательного и любовного к ней отношения». Однако «подходить к разработке их с общепринятыми западными приемами невозможно. Необходимо изыскать соответствующие приемы обработки, и тогда эти мелодии засияют, как перлы».

Жизнь ребром поставила вопрос: может ли узбекская музыка, оставаясь сама собою, предстать в полном европейском оперно-симфоническом одеянии, или последнее является для нее прокрустовым ложем, уродующим ее стройные красивые формы? На этот вопрос давались диаметрально противоположные ответы.

В приведенном нами высказывании, профессор С. Н. Василенко отвечал утвердительно. Отрицательный ответ давался людьми, доказывавшими мнимую невозможность создания сплава музыкальных культур Азии и Европы, на том основании, что, мол, к узбекской музыке неприменима европейская двенадцатиступенная гамма.

В числе аргументов фигурировала ссылка на то, что еще в 1886 году хивинским музыкантом Пахлеван Мирзабоши Ниязи была предложена табулатурная нотная систе-

ма. Ее основной принцип состоял в установлении высоты звука путем указания места на грифе танбура. Этот трехструнный щипковый инструмент весьма популярен. На нем играют с помощью плектра. Нотная система Мирзабоши исходила из 18 ладов танбура; соответственно на бумаге чертили 18 горизонтальных линий, на которых строилась запись. Хивинский музыкант зафиксировал по своей системе начало макама «Рост». Продолжатель его дела—сын его таким же путем сохранил для потомства шесть хорезмских макамов.

Время решает все споры: ныне многие узбекские и таджикские макамы изданы в обычной европейской нотной записи. Творческая практика показала, кто был прав.

Приведенное нами теоретическое обобщение, данное профессором С. Н. Василенко, верно определило суть вопроса потому, что оно не было плодом досужей фантазии, а возникло в практике работы над «Буруном». В свою очередь опера была как бы лабораторным опытом, который доказывал правильность тезиса о возможности органического синтеза музыки Азии и Европы. Так теория рождалась из практики и практикой проверялась.

Пусть не все замыслы удалось реализовать в первой узбекской опере, но она ведь была первой, а не последней! Пусть критика находила, что «музыкальный язык «Буруна» неровен, зачастую очень невыдержан, в опере чувствуются иногда как бы пустые места, условные скрепы между отдельными частями»¹, но эта же критика, проявляя объективность, справедливо говорила, что наряду с отмеченными недостатками «в опере есть и такие эпизоды, в которых национальная форма музыкальной речи действительно разворачивается до широты сложной европейской формы (колыбельная Зебинисы, первая и вторая ария Наргуль, ария Буруна)»¹.

Надо согласиться, что если переход к европейским приемам музыкального изложения в отдельных случаях, действительно, снижал богатство и своеобразие национального языка—то это богатство своеобразия при определенных условиях может сохраниться. Больше того—национальная форма не только может развернуться до

¹ Н. Брюсова. «Новое в музыке среднеазиатских республик», «Советская музыка», 1940 г. № 8, стр. 92—93.

широты европейской музыкальной формы, но «может стать и шире и сложнее ее. И если при слиянии с европейской музыкальной техникой кое-что в национальном фольклоре теряет свою самобытность, то вина за это лежит только на тех, кто недостаточно искусно помогает развитию национального искусства»¹.

Авторы «Бурона», разумеется, не несли ответственности за те топорные работы по гармонизации узбекской музыки, которые делались в некоторых первых музыкальных драмах. Но всем композиторам неизбежно приходилось сталкиваться с тем скептическим, а подчас отрицательным отношением многих слушателей к самой идее сочетания богатств музыкальных культур Востока и Запада, которое было посеяно неумелыми обработками, делавшимися в начале 1930-х годов. Нет никаких оснований зачислять в националисты подавляющее большинство людей, недовольных искажениями национальной формы мелодий, неуклюжей «европеизацией» ее; тем не менее остается фактом, что буржуазные националисты подогревали консервативные настроения, стремясь затормозить развитие узбекского советского искусства.

На следующем этапе, в середине 1930-х годов, авторы музыкальных драм шли вперед очень осторожно, что было вполне правильно. В лучших произведениях этого жанра—в «Фархаде и Ширин» и в «Гульсаре», при всей относительной свободе композиторского творчества в области оркестрового сопровождения, моментами, например, в увертюрах, антрактах и вступлениях к актам, поднимавшихся до высот симфонического письма, вокальная сторона неизменно точно воспроизводила узбекскую народную песню или мелодию классического макома, во всей неприкосновенности их традиционной формы, при обязательной поддержке в аккомпанементе.

Таким образом, придя в театр, узбек слышал знакомые ему мотивы такими, какими он привык их слышать сызмала. А то, что к ним было «подстроено» украшающее оркестровое сопровождение, ничуть не мешало зрительному залу узнавать цитируемые композитором любимые напевы и наслаждаться ими.

¹ Н. Брюсова, там же.

По-другому было в «Буроне» и в музыкальном отношении и по части вокала.

А. Ф. Козловский хорошо сформулировал суть принципиального отличия первой узбекской оперы от предшествующих ей музыкальных драм: «В опере «Бурон» использовано множество народных песен, интонаций, ритмов, и танцев. Но в ней не было и не могло быть дословного цитирования народной музыки, которого ожидал слушатель. Выискивая годные для симфонического и музыкально-драматического развития зерна народной музыки, авторы «Бурона» не прибегали и не должны были прибегать к таким дословным цитатам. И часто узбекский слушатель бывал удивлен, услышав не всю знаковую ему народную мелодию, а лишь часть ее, ее тематическое зерно. Общепринятое положение—вспомним русскую оперную классику,—что музыкально-драматическое развитие и динамически разворачивающиеся характеристики в опере нельзя строить лишь при помощи дословного цитирования народных песен, вдруг стало дискуссионной проблемой. И долго еще участники этих споров продолжали ломиться в двери, которым, казалось, уже давно пора было быть открытыми. Задача же композитора заключалась в том, чтобы привить и постепенно развить у узбекского слушателя вкус к тогда еще непривычному и не имевшему в узбекской культуре корней и традиций оперному жанру... Надо сказать, что эту, огромной сложности, задачу авторы оперы «Бурон» выполнили блестяще. Они показали, что, сохраняя основное зерно народной песни, можно развернуть вокальную линию так, как того требует специфический жанр оперного пения. Ариозные моменты оперы построены в соответствии с традициями классиков оперного искусства»¹.

2.

Вопрос о вокальном искусстве стоял перед театром с большой остротой. В других направлениях дело обстояло лучше. На самом деле: театр уже с 1937 года располагал полным симфоническим оркестром, хорошо справлявшимся, например, с монументальной увертюрой к «Гульсару».

¹ Алексей Козловский. «Музыка первой узбекской оперы «Бурон», предисловие к оперному либретто, Ташкент 1946 г.

Блеснувшие пышной постановкою «Фархад и Ширин», в стиле «большой оперы», режиссура и художники-оформители продемонстрировали способность выдержать серьезные испытания.

То же можно было сказать и о хореографических силах театра, если бы речь шла о характерном танце. Вооруженные двадцатилетним опытом выступлений на сцене, в разнообразных ролях, обладавшие драматическим дарованием, актеры умели создавать яркие сценические образы. Ахиллесовой пятой было вокальное искусство.

Еще во время гастролей в 1938 году, когда театр выступил в Ленинграде с первой оперой «Ер Таргын», такие искушенные ценители оперного искусства, как ленинградцы, выразив восхищение безмерным богатством узбекской культуры, выделили лишь несколько актеров, удовлетворивших их своей вокальной культурой. В ленинградской прессе были названы четыре фамилии—двух певиц—Халимы Насыровой и Назиры Ахмедовой и двух певцов—Мухитдина Кари Якубова и Карим Закирова. А об остальных исполнителях недвусмысленно было сказано, что, если в музыкальных драмах они были приемлемы, то в опере «Ер Таргын» им не хватало вокального мастерства. Отмеченный недостаток как бы подчеркивался сценическими способностями большинства актеров.

Это отчетливо понимал и сам коллектив. В статье «На путях к узбекскому оперному театру», написанной после ленинградских гастролей, Халима Насырова говорила: «слабая вокальная культура артистов, вот что является одним из серьезнейших препятствий к дальнейшему росту театра». Выступления в таком музыкальном центре, как Ленинград, со всей очевидностью показали, что «у многих певцов голоса не обработаны, и пользоваться ими они не умеют». Развивая эту мысль, Х. Насырова писала: «Должна сказать, что повышением вокальной культуры занимаются лишь немногие артисты. Остальные, особенно молодежь, не работают над собой, с неохотой овладевают музыкальной грамотой».

Взыскательная художница, предъявившая товарищам по труппе суровое обвинение, сама неустанно трудилась. Она заявила: «Я обязана повышать уровень вокальной техники, которого я достигла сейчас». Не ограничившись этим, она поставила перед собой задачу огромной слож-

ности: «сохраняя узбекскую манеру пения, я буду приближать ее к европейской школе»¹. Иными словами, лучшая из национальных узбекских певиц выдвинула в области вокального искусства тот же вопрос о синтезе художественной культуры Азии и Европы, который горячо обсуждался тогда в области инструментальной музыки.

Насырова имела право взять слово в протекавшей дискуссии. Она является знатоком узбекского музыкального фольклора. Она была первой узбечкой-певицей, которая начала выступать на сцене и на концертной эстраде с исполнением классической макомной музыки и узбекских народных песен. До нее в этом жанре публично пели только мужчины. Она была общепризнанной исполнительницей этого репертуара, сохраняя своеобразную национальную манеру подачи звука. Совершенно правильно было сказано о ней в печати: «Халима Насырова, певица единственная у нас в СССР по своеобразному «восточному» и серебристому тембру голоса»². От себя добавим—голоса сильного и звучного.

Наряду с этим, Х. Насырова на протяжении всей своей артистической деятельности глубоко интересовалась европейской школой пения, практически стремясь овладеть и ею. Еще на заре своей жизни, во время пребывания в 1924—1927 годах в стенах Бакинского театрального техникума, возглавлявшегося азербайджанской певицей Шевкет Мамедовой, Халима Насырова слышала исполнение азербайджанской оперы певцами, овладевшими европейской вокальной техникой.

С точки зрения «ортодоксов» национальной манеры пения, изучение опыта русской певческой школы должно было привести к печальным последствиям. Когда Насырова собралась ехать учиться в узбекскую оперную студию при Московской консерватории, националистически настроенные люди, стремившиеся затормозить всеми возможными средствами развитие музыкально-театральной культуры Узбекистана, усиленно запугивали артистку: «Ты потеряешь голос, если поедешь учиться петь». А она поехала, занималась в классе профессора Друзя-

¹ Халима Насырова. «На путях к узбекскому оперному театру», «Правда Востока», 28 августа 1938 г.

² Корнелий Зелинский. «Искусство Узбекистана сегодня», «Литература и искусство», Москва, 24 апреля 1943 г.

киной (1935—1936 годы), и от этого не только не потеряла голоса, но он у нее, наоборот, стал еще ярче, богаче и шире по диапазону.

Мы назвали имя Насыровой. Но можно было бы говорить и о других лучших певцах труппы. Например, о Кари Якубове, всю жизнь великолепно исполнявшем национальный репертуар—мелодии макомов и народных песен—и неустанно заботившемся о повышении своей певческой культуры, стремившемся овладеть возможно полнее русской школой. Уже немолодым человеком, имея почетное звание народного певца республики, он в 1934 году поехал в Москву, чтобы в узбекской оперной студии при столичной консерватории стать директором студии и...ее студентом. Другой студент студии—Карим Закиров, прилежно занимался в Московской консерватории. Это ничуть не помешало ему быть известным знатоком народной и классической макомной музыки.

Дискуссия о возможности синтеза вокального искусства Востока и Запада не получила своего завершения—установлением единой точки зрения. Ни в дни премьеры первой узбекской оперы, ни теперь, двадцать лет спустя, этот вопрос не может быть признан окончательно теоретически разрешенным. На практике он, разумеется, решается, но произвольно, под влиянием самых различных входящих обстоятельств, в каждом случае по-разному. В результате мы имеем пеструю картину. На одном фланге певцы, продолжающие петь в специфической народной манере (в стенах оперы их нет). На другом фланге актеры, часто получившие консерваторское образование и, действительно, своим пением ничем не отличающиеся от русских оперных певцов. А между этими двумя полярными крайностями—ряд промежуточных звеньев.

Данная проблема слишком сложна, чтобы ее можно было бы решать мимоходом. Это—тема специального исследования, и она выходит за рамки нашего труда, но о ней нельзя не упомянуть, оценивая состояние вокального искусства в Узбекистане, в переломный момент истории его музыкального театра. Надо сказать, что все это небезразлично для дальнейших судеб развития узбекской оперы, так как простой перевод на общеевропейскую манеру звуковедения, несомненно, отталкивает от оперного театра определенные, достаточно широкие

круги слушателей, искренне любящих свою родную национальную инструментально-вокальную музыку.

Теоретическая мысль и педагогическая практика не имеют права упускать из виду этот существенный вопрос. Ведь есть же вещи, которые можно было бы с достаточной ясностью установить и сейчас. Это облегчило бы решение данной проблемы. Имеем же мы опыт крупнейших певцов, которые великолепно исполняли не только арии, но и подлинные песни своего народа в обычной европейской манере пения. Таким был, например, Ф. И. Шаляпин—признанный во всех странах мира гением оперно-вокального искусства и в то же время непревзойденным исполнителем исконно русских—крестьянских, бурлацких и рабочих народных песен.

Пора сделать общепризнанной давно известную истину, что «белый» открытый звук ничего общего не имеет с национальной формой, хотя бы по одному тому, что им поют люди, принадлежащие к различным нациям. То же самое относится к унисонному пению, распространенному среди множества народов различных широт земного шара. Пора сделать в равной мере общепризнанной элементарную мысль: особенности национальной формы пения существуют несмотря на то, что у людей всех наций одинаковая физиология голоса. В чем же отличие?

Разница прежде всего в том, что люди говорят на разных языках и поют на тех же языках, на каких говорят. Иными словами: фонетика, музыка речи, орфоэпия, чистота произношения имеют первостепенное значение для национальной манеры пения. Законы синтаксиса данного языка отнюдь не безразличны для фразировки. При постоянном повторении они также накладывают свою печать на колорит манеры исполнения.

И, наконец, никак не может быть сброшена со счетов история культуры данного народа. Как в современной нам человеческой речи живут давным-давно исчезнувшие представления людей времен тотемизма, солнцепоклонничества, отражение труда былых эпох, так и в пении слышатся отзвуки навсегда забытого обрядового песнопения и прочие отголоски жизни минувших тысячелетий. Исторически сложившаяся характерная манера пения узбекского народа знает свои, рожденные веками особенности. Узбеки называют их «нолиш» (небольшое глиссан-

до, связывающее отдельные звуки) и «кочирим» (различные мелизмы, напоминающие собой мордент, группетто).

Эти глиссандо, трели и прочие мелизматические украшения требуют исполнительской техники, не бог весть какой сложности. Но самому пустяковому делу нельзя научиться, если не приложить старания. А здесь не пустяковое, а серьезное, хотя вполне постижимое дело. Надо только придавать ему значение, заниматься им, и тогда защитники бытующей народной манеры пения согласятся, что европейская вокальная школа может стать прочным стволом дерева, пышная крона которого будет обладать богатством национальной узбекской раскраски.

В узбекском оперном театре это имеет огромное значение, так как социалистическая театральная культура еще долгое время будет национальной по форме, в том числе и в области музыкально-вокального искусства. Это будет осуществлением того дерзновенно смелого творческого замысла, который был сформулирован в приведенных словах «соловья узбекского народа», как зовут Халиму Насырову — «сохраняя узбекскую манеру пения, я буду приближать ее к европейской школе». В этой фразе была заключена большая программа, с которой певцы Узбекистана открыли свой театр оперы и балета.

Пусть программа и по сегодняшний день во многом не реализована. Это не умаляет ее большого принципиального значения. Значения и того факта, что она вдохновляла творческий коллектив в работе над постановкой оперы «Бурон». Это была мечта, а без мечты и будничные дела не делаются, если только они сложны и трудны. Отставание вокального искусства было самым трудно преодолимым препятствием.

Реальное положение вещей трезво было учтено авторами «Бурона», которые не отступили перед трудностями, но в то же время не позволили им превратиться в подводный риф. М. Ашрафи писал: «Мы создавали не вообще узбекскую оперу, а оперу, предназначенную для нашего музыкального театра. Поэтому нам приходилось считать ее со стилем этого театра, его творческим направлением, уровнем культуры и, в первую очередь, с уровнем вокальной культуры его певцов и певиц... Работа над оперой явилась школой для нашего коллектива»¹.

¹ См. цитированную статью в «Правде Востока», 12 июня 1939 г.

Постановка «Бурона» стала школой не только для певцов-актеров, но и для зрителей. Если первые учились петь в национальной опере, то вторые учились ее слушать. Смотреть спектакли они давно умели, а воспринимать оперную музыку не все могли. И если, наряду с выдающимся успехом этой оперы, у некоторой части узбекской аудитории (кстати сказать, тогда не искушенной в оперном искусстве) возникли разногласия в оценке музыки «Бурона», то «разногласия эти лишь еще больше подчеркивают значение оперы «Бурон». Такие разногласия часто сопровождают появление произведения, несущего в себе новые качества. А что в музыке «Бурона» такие новые качества существуют, — сомнению не подлежит»¹.

Быть может, самое главное заключалось в том, что это новое слово в развитии узбекской музыки стало достоянием широкого круга людей через сцену скорее, чем оно могло бы проникнуть в их сознание каким-либо иным путем. Так еще раз подтвердилась мысль гениального Чайковского, что опера самый общедоступный род музыки, дающий возможность композиторам говорить музыкальным языком с народными массами. Об этом убедительно свидетельствовали и сорок аншлагов подряд, и то, что «Бурон» двадцать лет сохранялся в репертуаре театра имени Навои.

Кроме того, в переводе «Бурон» с успехом прошел на сцене ташкентского русского оперного театра имени Я. Свердлова, сделав узбекскую музыку доступной русской аудитории. Это было знаменательным событием, предвещающим, что грядет день, когда лучшие произведения оперно-симфонического искусства Узбекистана станут ведомы всем братским народам СССР, внося свою, неповторимо оригинальную лепту в сокровищницу советской многонациональной художественной культуры.

Таким образом, оказавшая многостороннее воздействие, постановка «Бурона» частью наметила, частью разрешила многие кардинальные вопросы развития музыкального, вокального и театрального искусства Узбекистана. Она вдребезги разбила клевету буржуазных на-

¹ А. Козловский, цитированная статья о «Буроне».

ционалистов, наглядно продемонстрировав, что никто не намеревался отобрать у талантливого узбекского народа его родную песню, предложив ему взамен нечто чуждое. Речь шла не о подмене одного другим. Была сделана успешная попытка обогатить давным-давно известное всем — новым, свежим.

Не кто-то извне, а сами деятели узбекского искусства были инициаторами предпринятого начинания. Они разумно пожелали использовать опыт и знания братских народов СССР и, опираясь на бескорыстную помощь русских композиторов, режиссеров, художников, поставили перед собой задачу именно эту, любимую узбекским народом, его песню, как замечательный алмаз-самородок, подвергнуть обработке, художественному гранению, превратив в драгоценный бриллиант. А затем, отшлифовав средствами европейского оперно-симфонического мышления, лучезарно сверкающий, драгоценный камень, вставить его в оправу сценического оформления и поместить в корону всех искусств—в оперу.



ГЛАВА ПЯТАЯ

В ДНИ ВОЙНЫ

1941 — 1945 годы



ПРЕДВОЕННЫЕ годы вслед за «Буроном» была создана вторая узбекская опера «Лейли и Меджнун», а затем, третья по счету, но первая из жизни советских людей, национальная опера «Великий канал», посвященная народной стройке Ферганского канала. Все эти произведения, однако, подверглись в дальнейшем существенным доработкам и повторно ставились уже в измененном виде. Поэтому, во избежание повторений, мы сгруппируем разбор всех вариантов названных двух опер в одну главу, а сейчас сосредоточим внимание на жизни театра в дни войны.

Ставя героико-патриотические оборонные драмы, призывавшие народ на борьбу с фашистским зверьем, театры с честью выполнили свой гражданский долг.

Великая Отечественная война, внезапно обрушившая на советских людей свои тяжелые удары, вызвала к жизни те жанры искусства и литературы, которые могли очень быстро откликнуться на волнующие события, развивающиеся в стремительных темпах. В области театрального искусства таким жанром была музыкальная драма, которая в годы войны приобрела большое значение, вытесняя подчас другие виды спектаклей. Разумеется, это не значит, что прекратили ставить оперы и балеты.

1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДРАМЫ О ГЕРОЯХ ФРОНТА И ТЫЛА

В САМОМ начале войны, 4 ноября 1941 года, на сцене оперного театра появилась музыкальная драма «Даврон-ота», либретто которой было создано коллективом драматургов—К. Яшеном, С. Абдуллой, Чустн. Удачное музыкальное сопровождение, построенное на народных мотивах, написали композиторы Т. Садыков и А. Козловский. Этой патриотической драмой началась серия постановок произведений аналогичного характера. Одновременно с театром оперы и балета они шли и на других сценах — в музыкально-драматических театрах ряда городов Узбекистана.

Музыкальная драма «Даврон-ота» в оперном театре была поставлена режиссером Музаффаром Мухамедовым, в художественном оформлении Мели Мусаева. Дирижировал Талибджан Садыков.

В либретто, выпущенном к премьере, помещено было специальное посвящение героям Великой Отечественной войны. Этим верно было выражено содержание данной пьесы, с ее типичной тематикой. В драме показана жизнь многочисленной семьи старого узбекского рабочего-железнодорожника по имени Даврон, семьи русского рабочего Шарова. Они связаны друг с другом родственными узами. Брак их детей, близость и взаимная привязанность этих семей как бы символично изображали неразрывную дружбу русского и узбекского народов.

Приезд с передовых позиций фронта сына Даврон-ота, лейтенанта Мардона, доставил много радости обеим семьям. Но это счастье длилось недолго. Вскоре фронтовика отозвали телеграммой в его воинскую часть. Попрощавшись с родными, а также с молодой женой Мухаббат и крошкой сыном, он вместе со средним братом, инженером-путейцем Аббасом, уехал в действующую армию.

Патриотические чувства и моральная стойкость семьи подверглись большим испытаниям. Родители потеряли на фронте Мардона, пропавшего без вести. Молодая вдова Мухаббатхон (мягкий обаятельный образ которой создала Назира Ахмедова), тоскуя о погибшем муже, поет:

Хоть бы и я, как милый,
Жизнь отдала за отчизну!
О, подрастай, малютка!
Вырасти ты храбрецом!
Будешь гордиться, свет мой,
Славным твоим отцом!

Утрата тяжела, но сознание гражданского долга внушает мужество и не позволяет горю подавить человека. Идея борьбы с врагом, непреклонная воля к победе, вот что составляло идейный стержень драмы, пронизывая мысли и чувства всех членов этой дружной семьи.

Подвиги среднего сына Даврона-ота, Аббаса, награжденного орденом Ленина за героизм, проявленный в боях во вражеском тылу, воодушевили младшего сына Тахира. Отправляясь на фронт, он поклялся отплатить за павших героев «потоком черной крови врага».

Об игре актеров¹ с похвалой отозвался автор рецензии, напечатанной в дни премьеры: «Непосредственность переживаний, вообще свойственная артистам узбекского театра, помогла исполнителям справиться с трудной задачей, усложненной неудачным порою текстом и статичностью положений. В первую очередь это нужно сказать об артисте Б. Мирзаеве. Если бы не прорывавшаяся порой излишняя мелодраматичность, исполнение роли Даврон-ота можно было признать отличным»².

15 января 1942 года в оперном театре была поставлена вторая, посвященная Великой Отечественной войне, музыкальная драма «Шерали», сочиненная М. Ашрафи, С. Василенко и А. Козловским на либретто, написанное Х. Гулямом и Б. Халиловым.

Герои этой пьесы—группа узбеков-воинов, сражавшихся на фронте—Шерали, Батыр, Кахрамон, командир части Егоров и медицинская сестра—по имени Эдда. Изображаются бои. Раненый Шерали помещен в прифронтовой госпиталь, попавший затем в окружение. Советские люди, очутившись в фашистском застенке, проявляют героизм и мужество. Сильное впечатление оставляла сцена допроса пленных патриотов немецким майором фон Эйхгорном. Несмотря на пытки, которым подвергся Шерали,

¹ Среди исполнителей главных ролей, кроме упомянутых, были Тилля-хола—старуха-мать—Ф. Борухова; Мардон—Михаил Давыдов; Аббас—Мордухай Давыдов.

² В. Виктор ов. «Даврон-ота», «Правда Востока», 6/XI 1941 г.

фашисты так и не получили от него требуемых сведений. В этом образе авторы воплотили лучшие черты характера нашей советской молодежи, героически сражавшейся с озверелым врагом, не щадя своей крови и жизни во имя осуществления победы.

Спустя три месяца—29 апреля того же 1942 года—на сцене появилась третья музыкальная драма «Меч Узбекистана». Она была создана содружеством узбекских и русских писателей и композиторов. Соавторами были — драматурги — Н. Погодин, Х. Алимджан, Уйгун, С. Абдулла и музыканты—Т. Садыков, М. Бурханов, С. Вайнберг, Т. Джалилов, Н. Хасанов и А. Клумов. Спектакль поставили—режиссер Музаффар Мухамедов и дирижер Талибджан Садыков.

В музыкальной драме изображалось формирование узбекской дивизии, вызвавшее патриотический подъем среди населения и особенно среди молодежи, которая считала за честь служить в национальном воинском соединении. Было показано, как приехавший с фронта лейтенант Арслан готовит к отправке на передовые позиции сформированную кавалерийскую часть. Его отец, старый оружейный мастер Юнус-ота, выковал новый клинок кавалерийской сабли. Почетное оружие—символический меч Узбекистана, под звуки мелодии «Воспевание меча» торжественно вручается Арслану, назначенному командиром отряда.

В суровую зимнюю стужу, в боях под Москвою, узбекские бойцы, окружив фашистский десант, громят злобно го врага. Арслан еще раз нашел практическое применение мечу Узбекистана. В лице бесстрашного командира узбекских кавалеристов был дан обобщенный образ героев Великой Отечественной войны, сынов узбекского народа, готовых отдать свою жизнь за свободу Родины.

Исполнитель роли главного героя драмы, Карим Закиров¹, как указывалось в рецензии на спектакль, «талантливо и верно раскрыл существо этого образа. Когда в напряженной боевой обстановке Арслан, не задумываясь,

¹ Среди исполнителей были: лейтенант Арслан—К. Закиров; Юнус-ота—отец Арслана—Ю. Каримов; Сара—мать Арслана—Ф. Борухова; Тошмат—Г. Абдурахманов; Одил—отец Тошмата—М. Кари Якубов; Юлдуз — Н. Ахмедова; Кундуз — Х. Ашурбаева; Гулам—Д. Низамходжаев; Мамарасул—повар-чайханщик—А. Ашуров; Турсун—конюх—Р. Мордухаев; Раис—староста—А. Норбаев.





П. К. Иоркин.

Заслуженный деятель искусств Уз.ССР.

Работал главным балетмейстером. Постановщик балета «Озадачехра», переделанного из балета «Ак-Биляк».

На предыдущей странице помещен фотоснимок сцены из 1-й картины балета «Ак-Биляк» С. Василенко.

На переднем плане Мукаррам Тургунбаева и Гульнара Маваева.



С. Н. Василенко.

Профессор. Композитор, автор музыки узбекского балета «Ак-Биляк», шедшего в 1943—1946 годы. В соавторстве с М. Ашрафи написал оперы «Бурон» и «Великий канал».

На следующей странице помещен фотоснимок сцены из балета «Ак-Биляк». Общий танец.



приказывает расстрелять оказавшегося трусом и не выполнившего приказа, своего близкого товарища—вестового Тошмата, облик этого командира Красной армии стал еще более глубоким и ценным¹. В приказе о расстреле звучал приговор узбекского народа.

Как бы подчеркивая эту мысль, разыгрывалась такая сцена: в лесу на фронте, узбекская делегация вручает подарки бойцам. Среди приехавших Одил—отец Тошмата. М. Карн Якубов, с подъемом исполняя эту роль, тонко передавал сложные переживания отца, потерявшего свое детище, и в то же время гражданина, стыдящегося позорного поведения близкого человека; а в итоге чувство советского патриотизма сказывалось сильнее голоса крови. Одил просит принять его в отряд, на место сына.

Действие пьесы перемежалось живыми комедийными сценами бытового характера. Запоминалась жизнерадостная и неунывающая фигура до мобилизации работавшего в чайхане повара Мамарасула, являвшегося в пьесе носителем народного юмора. Впрочем, не только его речь была насыщена цветисто фольклорными выражениями. Меткие сравнения и обороты живого разговорного языка были рассыпаны по всей пьесе.

Несмотря на драматизм ряда сцен, спектакль воспринимался как оптимистический. Театру удалось добиться этого тем, что режиссура и актеры правильно раскрыли характер советского человека, никогда не теряющего веру в победу правого дела. Во имя жизни — полнокровной, не рабской, а свободной, люди не боялись умереть в бою. Поэтому они жили и собирались дальше жить, а не готовились к смерти. Вот почему и остроумная шутка Мамарасула, и вызванный ею взрыв хохота бойцов казались уместными, так же как и многочисленные танцы, блестяще поставленные Мукаррам Тургунбаевой и Е. Барановским. Не производя впечатления чего-то чужеродного, эти танцы воспринимались как естественное проявление жизненной силы народа; они искусно были включены в ход действия, став его неотъемлемой частью.

Все сказанное обеспечило спектаклю популярность среди узбекских зрителей: «Меч Узбекистана» за полтора года, со дня премьеры, прошел тридцать шесть раз.

¹ См. «Правда Востока», 29 апреля 1942 г.

Хотя в музыкальном отношении образы главных действующих лиц, включая главного героя,—Арслана, были очерчены довольно скупо, выручало богатство народной музыки в массовых сценах: только что упомянутые красочные танцы исполнялись под звуки ласкающих слух мелодий; прощальная лирическая песня, героическая тема марша узбекских бойцов были обработками жемчужин фольклорного творчества.

Для музыкального сопровождения, не только спектакля «Меч Узбекистана», но и всех перечисленных драм, широко использовались сокровища узбекской народной музыки. Успех зависел от того, насколько удачно были подобраны популярные песни к словам действующих лиц. По мере необходимости включались мелодии других народов. Сложные музыкальные формы изложения—ансамбли и многоголосые хоры отсутствовали, и понятно почему: сжатые сроки подготовки не позволяли создавать большие художественные полотна, хотя отдельные номера были написаны на высоком уровне. Это, впрочем, делало музыку неровной. Например, о «Даврон-ота» упомянутый нами рецензент писал: «Наиболее интересным в музыкальном отношении нам кажется второй акт (арии Даврона, старухи-матери, жены Мардона). Очень «подъемны» вдохновляющие хоры в первом и третьем действиях».

Патриотическое содержание пламенных слов песен и арий, в которых отражались мысли и чувства советских людей, рожденные военной обстановкой, находило живой отклик в сердцах зрителей. Война потребовала напряжения сил от всех, поэтому призыв Даврон-ота заменить на фабриках, заводах и колхозах ушедших на войну сыновей, песня молодой матери Мухаббат, мечтающей вырастить из малютки-сына такого же героя, как погибший отец, глубоко волновали аудиторию.

Театр не ограничивался показом патриотических пьес только на своей сцене. Ведущие актеры с 1942 года участвовали в выездных спектаклях, ставили в областных театрах оборонные драмы. В дни войны театром были организованы художественные концертные бригады, которые обслуживали воинские части и госпитали.

Появление патриотических драм на оперной сцене не означало поворота театра вспять, от оперы к музыкаль-

ной драме. Театральные деятели Узбекистана хорошо понимали, что главное призвание искусства в том, чтобы быть помощником партии в ее борьбе за дело коммунизма. Горюю встал народ на защиту советского строя. Как мог оперный театр стоять в стороне от всенародного движения? Понятно, что он пожелал немедленно принять посильное участие в обороне страны, которая ковалась и на фронте и в тылу. Практически это возможно было сделать только в форме быстро создаваемых музыкальных драм. И мы видим, что театр оказался прав, взявшись за них. Они сделали свое полезное дело.

Вместе с тем, оперный театр вовсе не собирался отказываться от самого себя. Он не только не предал забвению оперу, но и предпринял попытку использовать ее для достижения патриотических целей, для подъема чувства национальной гордости советских людей. Однако опера—это громоздкая «тяжелая артиллерия» искусства, требующая немало времени на то, чтобы развернуться и нацелиться; зато это оружие, при правильном его использовании, обладает огромной «мощью огня».

2. ОПЕРЫ О ГЕРОЯХ ИСТОРИИ УЗБЕКСКОГО НАРОДА

ВЕЛИКАЯ Отечественная война усилила интерес писателей, театральных и музыкальных деятелей к прошлому народов СССР. Это имело место и в Узбекистане, где появился ряд спектаклей, в которых делались попытки найти и показать на драматической и оперной сценах исторический материал, иногда из весьма далекого прошлого, но тем не менее созвучный современности.

Внимание русского композитора А. Ф. Козловского привлекла биография исторически прогрессивного деятеля XV столетия Улугбека, намного опередившего свое время. Она послужила сюжетом для оперы, которую композитор написал на либретто, созданное им совместно с Г. Герус—Козловской.

Говоря без всякого преувеличения, авторы напали на золотую жилу. Полные драматизма исторические события, изображенные на сцене, как нельзя больше подходили к той обстановке, в которой появился перед

зрителями спектакль об одном из наиболее выдающихся героев истории узбекского народа.

Фашисты объявили народы Востока низшей расой, а на сцене предстал великий ученый, сын Азии, чьи научные труды высоко почитались в Европе и издавались в Англии. На голландской гравюре XVII века он был изображен на первом месте среди астрономов мира, по правую руку богини неба Урании. Фашистские варвары устраивали на площадях старинных городов Европы костры из книг. На костре войны они грозили сжечь лучшие достижения человеческой цивилизации, стремясь возродить средневековое мракобесие. А советский народ мужественно отстаивал не только свою свободу, но, выступая защитником мировой гуманистической культуры, боролся за все прогрессивное, что досталось людям всей нашей планеты от их вчерашнего, исторического прошлого, во имя завтрашнего счастливого будущего.

19 ноября 1942 года, когда под Москвою шли жестокие бои, в Ташкенте, на сцене, ожили страницы истории. Изображалась схватка сил разума с мраком невежества. Средневековая реакция, убив величайшего ученого всего мира той эпохи и разложив на площади старинного города Азии костер из книг и рукописей научных трудов, мнила, что она дотла сожгла науку. А зрительный зал, видя эти полные трагизма картины, понимал, что, несмотря на гибель мыслителя, не погибли его идеи.

Такая откровенная аллюзия имела глубокий политический смысл. Она на уроках истории учила, что реакция могла и может нанести огромный урон человеческой культуре, но уничтожить ее она не в состоянии была в прошлом, бессильна сделать это и сейчас. Тем самым внушалась непоколебимая вера в торжество победы прогресса над реакцией. Интересный замысел спектакля доходил до аудитории, оказывая на нее свое полезное воздействие.

Тем досаднее, что несомненные идейно-художественные достоинства умно задуманной оперы снижались шаблонно-традиционным построением ее либретто, в котором неизбежный любовный треугольник заслонял социальный конфликт, послуживший истинной причиной трагической и преждевременной гибели Улугбека. В либретто драматические коллизии сводились к банально-

му столкновению двух соперников, с «занимательной» подробностью: сын соперничал с отцом.

Молодая китаянка, которую богдыхан прислал в подарок знаменитому правителю Мавераннахра, попадает против ее воли в жены не к государю, а к его сыну — ставшему ей ненавистным, — Абдуллятифу. Ее чувства и помыслы принадлежат Улугбеку. Тот и сам к ней неравнодушен, но по высоким этическим соображениям подавляет свое влечение к очаровавшей его красавице. Син Дун Фан не скрывает своих чувств от Абдуллятифа, вызывая у последнего бешеную ревность и желание уничтожить соперника. Ревность превратилась в пружину, движущую весь спектакль, а разногласия идейно-политического характера отодвинулись на второй план.

На самом же деле гибель «ученому на троне» принесло его поражение не в любовных делах, а в борьбе со злобной реакцией мусульманского средневековья, которая ненавидела его прогрессивные устремления. Унаследовав от своего деда Тимур-ленга («Железный хромец»; он вошел в европейскую историографию под именем Тамерлана) престол правителя всего Мавераннахрского государства, Улугбек сделал свою столицу — Самарканд — сосредоточием ученых, поэтов и музыкантов. Высокообразованный человек и сам крупный ученый, этот просвещенный государь выстроил здесь огромную обсерваторию, в стенах которой вырос ряд видных астрономов, например, близкий друг и ученик Улугбека — Али Кушчи, получивший прозвище Птолемея своей эпохи. Замечательные астрономические исследования венценосца науки и его школы шли вразрез с идеалистической концепцией ислама. Духовенство, по понятной причине, относилось враждебно к вольнодумцу, говорившему: «Религии рассеиваются, как туман; разрушаются царства, лишь труды ученых сохраняются на вечные времена». Феодално-клерикальная оппозиция выдвинула сына Улугбека в качестве орудия борьбы. Ситуация, напоминающая столкновение Петра Великого с царевичем Алексеем, с той разницей, что в данном случае победил ставленник реакции.

Как мы увидим, верное изображение истории было достигнуто авторами во втором варианте оперы, поставленном в 1958 году. А в первой редакции 1942 года имело место невнимание к социальному конфликту, что

привело к снижению образа Улугбека. Это отразилось и на музыке, в которой главный герой не получил характеристики, достойной великого человека, да и в целом музыка не раскрывала столкновения враждующих лагерей. А ведь средства оперно-симфонического искусства могли бы создать монументальную картину титанической битвы сил свободомыслия с силами фанатизма. Музыкальная драматургия неразрывно связана со сценической драматургией либретто. Поэтому на музыке сказалося то, что в изложении драматического конфликта авторы отошли от исторической правды и неправильно объяснили непосредственную причину гибели Улугбека, усмотрев ее в событиях его личной жизни. Последнее обстоятельство побудило композитора невольно выбирать краски, уместные в изображении интимных чувств.

Правда, в опере были, и в не малом количестве, хоры, но они не устраняли впечатления излишнего обилия любовных переживаний. Эти хоровые номера были написаны с несомненным мастерством, которое проявилось в полифоническом изложении со сложным переплетением голосов и обрамлением основных тем подголосками. Высокий профессиональный уровень мастерства композитора позволил ему использовать все тембровое многообразие симфонического оркестра¹.

Хотя занимающие в опере очень большое место речитативы не были связаны ни с узбекским мелосом, ни с музыкой узбекской речи, автор не желал отказаться от разрешения заманчивой творческой задачи, суть которой сводится к синтезу искусства Азии и Европы. Стремясь создать национальный колорит, автор привнес в оперу особенности ритма и ладового построения узбекской музыки. В некоторых случаях ему в какой-то мере удавалось достигнуть этой цели, например, в жизнерадостной песне Бадахши, в первом действии, в задумчивой, полной философских размышлений арии Улугбека, во втором акте. Для Син Дун Фан и Улугбека — композитор ввел часть макомов в цитатном изложении: «Ушшок», «Чаландази Наво» и «Сарахбори Наво».

Всего этого, однако, оказалось недостаточно для того, чтобы критика, не говоря уже о широких кругах зрителей

признала показанную оперу узбекской. По воле композитора народные инструменты звучали в оркестре — дойра и нагора, на сцене — сафаили и танбуры, за сценой — мочучие «нерихонские трубы» Средней Азии — карнаи; лучшие актеры труппы пели на узбекском языке, но все же общественность оценила спектакль как постановку квалифицированно написанной русской оперы из истории узбекского народа.

Чтобы не повторяться, к этому интересному вопросу мы еще вернемся, когда будет идти речь о втором варианте этой оперы, показанной на сцене в 1958 году.

Подводя общий итог постановки 1942 года, музыковед Т. Вызов пишет, что «мелодика «Улугбека» не отличается яркостью и доходчивостью», что «восприятие оперы массовым слушателем осложняется из-за склонности автора к чрезмерной отделке, шлифовке, в ущерб рельефности крупных штрихов». «Несмотря на то, что партитура оперы в профессиональном отношении стоит высоко, «Улугбек» не нашел признания у массового слушателя. Это естественно, так как самый высокий профессионализм в искусстве ценен не сам по себе, а лишь как средство воплощения значительной по своему идейному содержанию темы¹. И все же опера продержалась в репертуаре пять лет и прошла сорок один раз. Это в значительной мере зависело от интереса зрителей к истории своего народа, а также от тех усилий, которые приложил театр.

В пределах возможностей, предоставленных оперою, борясь с ее неправильной трактовкой изображаемых исторических событий, театр стремился создать яркий впечатляющий спектакль. Над его подготовкой работал коллектив, состоявший из музыкального руководителя постановки — дирижера М. Ашрафи, режиссеров Э. И. Каплана и народного артиста СССР С. М. Михоэлса, художников Уста Мумина (А. В. Николаева) и В. А. Афанасьева. Танцы были поставлены М. Тургунбаевой. Постановщики сделали все от них зависящее для удачи спектакля.

Выступившему в заглавной роли М. Кари Якубову удалось создать многогранный и монументальный образ Улугбека: это был храбрый воин и передовой ученый, познавший тайны вселенной.

¹ Цит. статья об опере и муз. драме, стр. 123—124.

¹ Цит. статья об опере и муз. драме, стр. 123—124.

Актерская манера Кари Якубова отличалась плакатной яркостью и силой. Он был крайне скуп в движениях и пользовался широкими мазками, избегая скрупулезной разработки деталей¹. Торжественно и величаво выглядела его мощная фигура, закованная в латы, опоясанная тяжелым мечом, застывшая в эффектной позе. Такую же импозантность Кари Якубов сохранял и в интерьерных сценах. Задумчивый и важный, гордо неся голову, он медленно шагал по дворцовым покоем, задрапированный в ткани своих, свободно ниспадающих с плеч, одеяний.

Актер сумел показать воинскую доблесть Улугбека, но еще лучше и тоньше передал в нем философа, ученого-звездочета, о котором Алишер Навои сказал: «перед его глазами небо стало близким». Кари Якубов превосходно проводил сцену в обсерватории.

Ночь. Звезды излучают мягкий, ласковый свет. Великий астроном погружен в раздумье. В голосе звучат нотки усталости, движения его размеренны и медлительны, но душа полна ликования. Перед зрителями стоял мудрец, вкусивший самую высокую радость—радость познания. Улугбек подходит к гигантскому глобусу и окидывает его горделивым и нежным взглядом: ему удалось вырвать у небес их сокровенные тайны, и он счастлив.

А там, за стенами обсерватории, собираются темные силы мракобесов и фанатиков. Зреет измена, готовится мятеж. Но как только первые его сполохи доходят до Улугбека, в просвещенном и гуманном Тимуриде просыпаются неукротимый дух и железная воля его знаменитого деда. Однако и здесь актером не была нарушена гармоничность образа, при всей шекспировской многокрасочности последнего. Вот как Кари Якубов передавал поведение философа, мудрость которого никак не исключала природной темпераментности южанина.

Идут выборы мудариса — главы средневековой «академии наук». В торжественной обстановке, перед лицом синклита ученых, собравшихся со всей страны, мятежный шейх Хамуш бросает вызов:

¹ Среди отзывов об игре актеров в этом спектакле наиболее ценна цитированная уже нами статья И. Д. Гликмана «Актеры узбекского оперного театра». Мы приводим из нее выдержки (см. стр. 54—57), местами в более сжатом изложении, дополнив кое-где замечаниями, почерпнутыми из рецензий и бесед со зрителями.



Кари Якубов в роли Махмуда Тороби.
В опере «Махмуд Тороби». О. Чишко. 1944 год.



Бахрам Инояттов.

Заслуженный артист Уз.ССР.

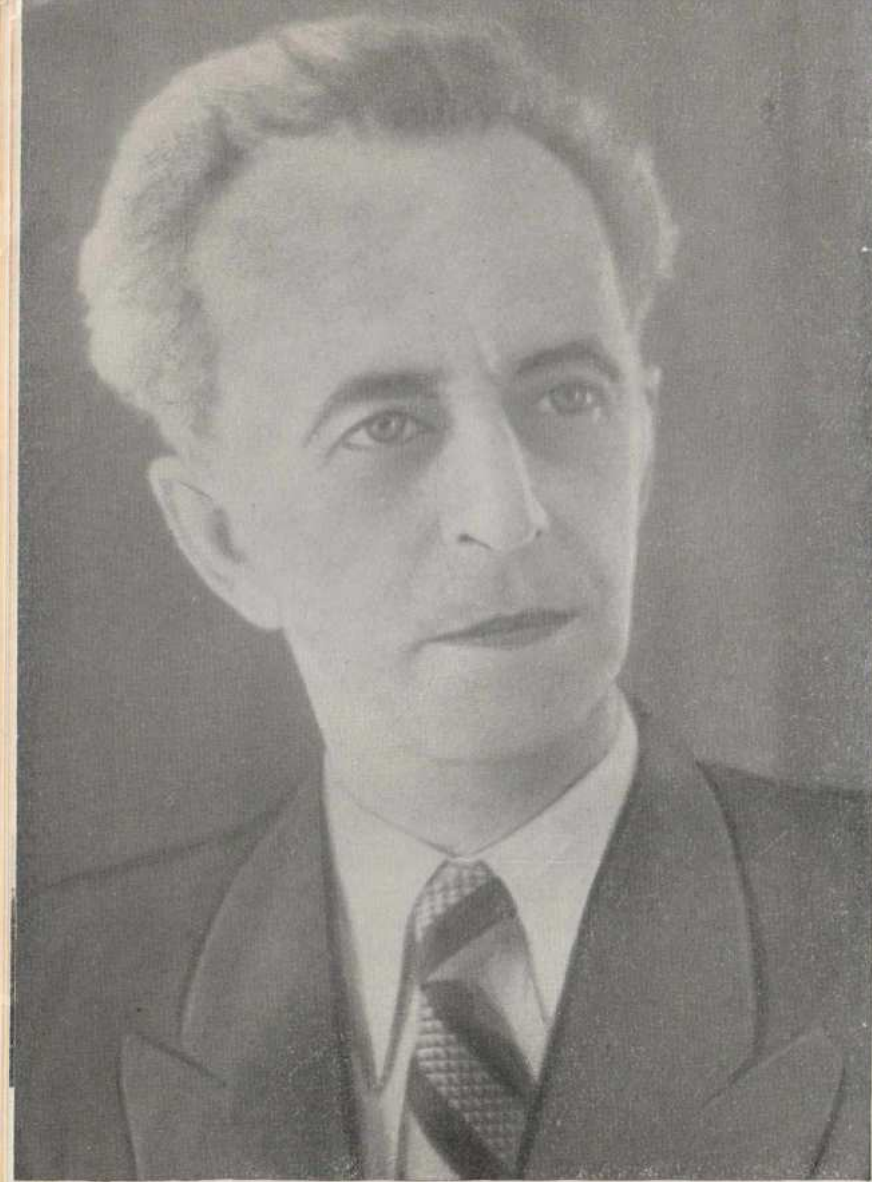
Дирижер ряда опер: «Махмуд Тороби», «Кер Оглы» и др.,
балетов: «Гульандом», «Ак-Биляк», «Балерина», «Лебединое
озеро», «Эсмеральда», «Маскарад» и др.



Саид Умар Мухамедов.

Заслуженный артист Уз.ССР.

Режиссер ряда оперных спектаклей — «Махмуд Тороби»,
«Ер-Таргын», «Нергиз», «Кер Оглы» и др.



Н. А. Гольдман.

Заслуженный деятель искусств Уз.ССР.

Дирижер ряда опер — «Пиковая дама», «Искатели жемчуга», «Улугбек» и др.

— Ты—хан рабов, хан оборванцев и нашим ханом быть не можешь!

Улугбек-Кари Якубов реагирует не сразу. Слегка подается назад, словно отступает для того, чтобы совершить бешеный прыжок. Лицо его багровеет, как бы наливается яростью, в глазах вспыхивают молнии; в воздух быстро поднимается копьё, которое государь, привыкший к повиновению окружающих, желает метнуть в строптивного шейха, но после небольшого, длящегося секунды, раздумья — рука медленно опускается. Короткая, напряженная борьба между разумом и чувством закончилась победой разума: Улугбеку не пристало осквернять храм науки кровью. Из груди готов был вырваться львиный рев неистового гнева, но он сдерживает себя и со страшным спокойствием отправляет мятежника на казнь:

— Язык клещами вырвать, а голову долой!

Другой исполнитель роли Улугбека—Карим Закиров, если уступал Кари Якубову в глубине трактовки созерцательно-философских эпизодов роли, то зато он превосходил его счастливо найденным синтезом лирико-любковых и героических элементов характера. В сцене со злобным шейхом Хамушем актер проявлял подобающую властную силу правителя, а в сценах с Син Дун Фан—обнаруживал глубокую задушевность и благородство сдержанной страсти. Остро внутреннего драматизма К. Закиров достигал в эпизодах, связанных с Абдуллатифом: здесь была и нежная любовь к блудному сыну, и скорбь обманутого отца, и бурный гнев государственного деятеля, подавляющего личные чувства во имя интересов и блага страны. Финал оперы требует от исполнителя главной партии колоссального драматического подъема. Сценический темперамент К. Закирова не позволил ему в полном объеме справиться с трудностями трагической сцены, изображавшей последние часы жизни великого человека: мелодрама заменила трагедию.

Противопоставленный Улугбеку—его сын и заклятый враг, Абдуллатиф, нашел исполнителя—Михаила Мулладжанова, для которого эта роль стала одной из лучших в его творческой биографии. Его драматический тенор, сильный и яркий по красоте тембра, гармонировал со сценическим образом, созданным актером. У него мягкая, пружинистая походка, властный, четкий жест; в посадке

головы чувствовалась надменная горделивость, а в судорожных, порывистых движениях, в подергиваниях лицезрения мускулов — бешеная энергия жестокого хищника. От встречи с таким человеком ждать добра не приходится, а полюбить его невозможно. Это делало совершенно естественным чувство отвращения к нему Син Дун Фан.

Роль Син Дун Фан принесла успех Халиме Насыровой, которая создала впечатляющий облик очаровательной китаянки, хотя для этого, в числе прочих средств, были использованы традиционный веер и семящая походка. Но, разумеется, не одни только эти изящные движения определили значение работы актрисы. Она с большим тактом, без нажима, раскрывала глубину трагического чувства любви своей героини, рисуя образ обаятельной и благородной женщины, охваченной роковой страстью, неминуемо ведущей ее к гибели. Тонко изображался сложный комплекс чувств, волновавших несчастную красавицу: ущемленное самолюбие; подавленные рыдания, жгучая ненависть к мужу, гнусному и подлому извергу; тоска по другому, нежно любимому человеку, который на несколько голов выше всех окружающих его людей; смутные мечты о счастье. Первое признание Син Дун Фан во время встречи с Улугбеком наполнено любовной истомой. Горячей искренностью и страстным порывом пронизана ее рвущаяся из сердца песня любви.

Выразительно проводила Х. Насырова сцену гадания Син Дун Фан, по древнейшему обычаю солнцепоклонников, на пламени огня. Взяв в руки таблички с начертанным на них именем Улугбека, обозначением дня и часа его рождения, Син Дун Фан бросает их в огонь. Она пытается разгадать сон старой Туркан-биби, кормилицы Улугбека. Призывая духов ударами в гонг, молоденькая китаянка напряженно всматривается в огонь, озаряющий ее лицо багровым светом. Среди мелькающих, высоко взвивающихся языков и бликов пламени она видит, как

Степь в огнях пылает,
Небо гарью застилает...
Вижу хана... Хан в дыму,
Кто-то злой идет к нему!

Превосходно исполняемая сцена гадания как бы извещала зрителей о грядущей печальной участи героя, с ко-

торою неразрывно сплелась судьба китаянки. Просто, и вместе с тем величаво, изображалась актрисой картина смерти—апофеоз высокой самоотверженной любви.

Х. Насырова в целом отлично справлялась с вокальными трудностями своей партии. Однако, ее иногда упрекали в том, что она порой чрезмерно форсировала звук, что влекло за собою не всегда безупречную интонацию.

Что касается остальных исполнителей, то они, так же как и перечисленные главные герои, много получили от вдумчивого музыкального руководства постановки и весьма опытной режиссуры.

Продолжая изображать на своей сцене героическое прошлое узбекского народа, 25 декабря 1944 года театр показал премьеру новой оперы «Махмуд Тороби» украинского композитора О. Чишко, под музыкальным руководством дирижера Бахрама Иноятова, в постановке режиссеров Саид Умар Мухамедова и Рахимберды Бабаджанова. Оформление сделал художник Мели Мусаев.

Либретто оперы, написанное выдающимся узбекским писателем-академиком Айбеком, изображало один из эпизодов борьбы предков узбекского народа с пришлыми монгольскими племенами, вторгшимися на территорию Средней Азии. Народное восстание, происшедшее в первой половине XV века, возглавлялось ремесленником Махмудом из кишлака Тороби. Причиной восстания была борьба народа за свою независимость, а поводом послужил изуверский приказ захватчиков: они велели дочь Махмуда Тороби, вместе с другими красивыми девушками, предназначить для погребения вместе с умершим монгольским принцем. Не желая допустить гибели своих дочерей, народ поднялся против своих поработителей. В результате вспыхнувшего восстания ханский дворец был захвачен, и бесчеловечная тризна не состоялась.

Кульминация изложенного драматического конфликта наступила уже во втором акте, после чего все последующее, происходившее на сцене, становилось малоубедительным, да и ненужным.

Музыка оперы была построена на узбекских народных мелодиях, но постройка была возведена без фундамента, проникающего в глубину фольклора. Сказалась та отрицательная черта цитатности, которая обязательно всплы-



вает при механическом включении народных мелодий в музыкальную ткань произведения, с которой они органически так и не сливаются. Кроме того, были допущены погрешности и профессионального характера, так например, в инструментовке композитор злоупотреблял медными духовыми инструментами.

Опера выдержала всего лишь 17 спектаклей и из-за слабой посещаемости сошла со сцены.

Таким образом, возросший в годы войны интерес к героическому прошлому узбекского народа побудил театр поставить исторические оперные спектакли. Привлекая внимание к именам передовых прогрессивных деятелей и народных героев Узбекистана, театр выполнил, в военной обстановке тех дней, свой прямой патриотический долг. А если ему тогда не удалось сделать эти постановки ярко национальными в самом главном—в музыке, то это еще раз доказывало, что столь сложная задача, как создание узбекской оперы, не могла решаться изолированно от проблемы воспитания и выращивания кадров национальных композиторов, на первых порах неизбежно выступающих в творческом содружестве с более опытными композиторами братских народов.

Разумеется, дело не в национальном происхождении композитора, а в степени его связи с данной национальной культурой. Ведь мог русский человек В. А. Успенский, постоянный житель Средней Азии, написать музыку к «Фархад и Ширин», которую узбеки признали своею, о чем свидетельствуют красноречивые цифры: музыкальная драма прошла 297 раз и просмотрело ее свыше четверти миллиона зрителей. Это произошло потому, что композитор сроднился с музыкальным мышлением узбекского народа, без чего подобный результат был бы невозможен.

Не случайно знаток музыки народов СССР, такой выдающийся мастер советского музыкального, в частности оперно-симфонического, искусства, как Р. Глиэр, взявшись за создание оперы «Лейли и Меджнун», счел для себя необходимым работать в сотрудничестве с узбекским композитором Т. Садыковым.



ГЛАВА ШЕСТАЯ

РАЗВИТИЕ УЗБЕКСКОЙ ОПЕРЫ

1946—1956 годы



ОРОКОВЫЕ ГОДЫ—это период настойчивых творческих исканий. Дело, начатое «Буроном», получило продолжение в предвоенную пору, когда появились узбекские оперы «Лейли и Меджнун» (17—VII—1940 г.) и «Великий канал» (16—I—1941 г.). В то же время сформировался и узбекский балет, давший «Шахиду» (29—I—1939 г.) и «Гуландом» (3—III—1940 г.). Нападение гитлеровской Германии, как мы отмечали, потребовало от театра, естественно, выполнения своего патриотического долга, но это не помешало ему продолжать творческую работу и в суровые военные дни. Были поставлены новые оперы—«Улугбек» (1942 г.) и «Махмуд Тороби» (1944 г.), балет «Ак Биляк» (1943 г.).

В 1949 г. на сцене появились еще три национальных спектакля—один целиком новый—балет «Балерина» и две оперы, представлявшие собою переработку популярных музыкальных драм—«Гульсара» и «Тахир и Зухра».

На этом закончился список новых национальных спектаклей, показанных в сороковые годы, и вместе с тем завершился определенный этап развития. Между ним и следующим этапом был спад творческой активности. На протяжении 7 (семи!) лет (1950—1956 годы) не поя-

вилось ни одной новой узбекской оперы, ни одного балета. Но так как театр не мог жить без национального репертуара, то возобновлялись ранее шедшие на сцене произведения, либо по-другому трактуемые, либо в перделанном виде. Несколько раз ставились оперы—«Великий канал» (1947 и 1953 гг.), «Лейли и Меджнун» (1948 и 1954 гг.), «Тахир и Зухра» (1949 и 1955 гг.).

Таким образом, мы должны рассматривать развитие узбекской оперы данного периода как один целостный этап, в пределах которого происходило совершенствование отдельных постановок. Их целесообразно для краткости и ясности изложения сгруппировать по тематическому признаку, учитывая не только хронологию их первого появления на сцене, но и последующих значительных доработок, а также повторных постановок.

Поэтому, сперва мы говорим об операх на легендарные сюжеты—«Лейли и Меджнун» и «Тахир и Зухра», а затем о самой сложной и наиболее важной работе театра— об операх, отображающих жизнь Советского Узбекистана—о «Великом канале» и «Гульсаре». Специальное внимание заслуживают постановки на узбекском языке переводного оперного репертуара (хореографические спектакли мы перечисляем в приложенной к книге «справке», посвященной краткому обзору пути развития узбекского балета).

1. «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»

ЛЕЙЛИ и Меджнун—герои одной из самых популярных на Ближнем Востоке легенд. Что привлекло к себе сердца народов, передававших ее из уст в уста и переписывавших из века в век? Алишер Навои ответил: «При описании этой вечной любви целью моей была не сказка. Мой дух влекло к ее истинному содержанию, а сказка была здесь только в придачу». Великий узбекский поэт, в своем варианте изложения легенды, с поразительной ясностью показал ее «истинное содержание»: неистребимую веру народа в природное благородство человека, признание равенства всех людей вне зависимости от разницы пола, возраста, имущественного положения. Навои утверждал:

Одной породы люди все, поверь,
Породы разной—человек и зверь.

А кто не признает этой мудрой истины, те хуже хищных зверей. Используя сказочную форму, поэт сатирически изображает картину появления в пустыне Кайса-Меджнуна, бежавшего из «царства лжи», от бесчеловечных порядков, господствующих среди людей. Кайс, став Меджнуном, то есть «безумцем»—«лишился человеческого зла». В результате этого «сразу дикость у зверей прошла». Прошла потому что «звери в нем не видят свойств людских».

Поэма красочно изображает, каковы «свойства людские», заставившие героя предпочесть жизнь среди зверей. Спесивый богач Омир, глава большого племени, готов скорее убить свою родную дочь Лейли, нежели выдать ее замуж не за избранного им, такого же, как он, богача Ибн Салома, а за понравившегося девушке Кайса—талантливого юношу, правда, не очень знатного происхождения. Пленивший его дочь—юнец, к тому же дерзкий вольнодумец. И, наконец, слыханное ли дело, чтобы молодежь сама решала вопросы брака!

Браки заключались тогда по всякого рода расчетам, за исключением одного—расчета на счастливую семейную жизнь, построенную на взаимном влечении супругов и уважении их друг к другу. А поэма, как раз наоборот, требовала заключать браки по любви. Сердцевина «истинного содержания» легенды заключалась в провозглашении высокого этического принципа, запрещающего насилие над человеческим достоинством женщины. Представитель идей восточного Ренессанса, Алишер Навои, воспевал любовь человеческую, естественную, с земными чувствами, а не выхолощенную «любовь к прекрасной даме» европейского средневековья. Говоря о встрече Меджнуна и Лейли звездной ночью, поэт писал:

Не страшен путь греха такой чете:
Их даже грех приводит к чистоте.
Кто чистотою равен им, для тех
Вовек любовь не превратится в грех.

Пафос поэмы в жизнеутверждающем и облагораживающем чувстве, которое равняет мужчину и женщину, превращая ее из обычного в то время товара наслаждения, из предмета купли и продажи в человека.

Создать оперу по этой прекрасной легенде оказалось, в равной мере, легко и трудно. Легко потому, что, в ре-

зультате длительной работы над сценическим и музыкальным воплощением образов поэмы, накопился опыт, был подобран мелодический материал, который в значительной части перешел в оперу. Вспомним сказанное нами об одноименной музыкальной драме Талибджана Садыкова на либретто Хуршида, поставленной в 1933 году, о прекрасных ариях, пользовавшихся успехом у слушателей, о речитативах, удачно передававших узбекскую речь. А трудно было потому, что в этом же самом накопленном опыте таилась сила инерции, выработались штампы, которые оказали отрицательное влияние на первую постановку оперы, за что она, как мы сейчас увидим, и подверглась суровой критике.

1.

Премьера состоялась 17 июля 1940 года. Дирижировал Талибджан Садыков. По мнению рецензента, ему «не удалось донести всю прелесть партитуры», которая была создана им же самим, совместно с Р. М. Глиэром. «Садыков—композитор стоит значительно выше Садыкова—дирижера». Хороший музыкант, прекрасно разбирающийся в партитуре, он, однако, «обладает очень скромной дирижерской техникой и это сказывается на исполнении оркестра»¹. Справедливость требует сказать, что существовало и другое мнение. Если талантливый композитор, действительно, не обладал «красивым» дирижерским жестом, то это не мешало ему умело вести оркестр, который он тонко слышал и чувствовал и которому он мог подсказать верную интерпретацию исполняемого произведения, тем более своей оперы.

Спектакль поставил Музаффар Мухамедов; в режиссуре принял участие Саид Умар Мухамедов. Красочное художественное оформление со вкусом сделал художник Шоназар Шорахимов.

В обстоятельной рецензии, появившейся в дни премьеры, «Правда Востока» совершенно правильно определила общий итог проделанной композиторами работы: «Они создали значительную партитуру, покоряющую слушателя яркостью и свежестью красок, убедительностью музы-

¹ Н. Феликсов. «Замечательный спектакль», «Комсомолец Узбекистана», 23 июля 1940 г.



Халима Насырова в роли Лейли, Гулям Абдурахманов в роли Меджнуна в опере «Лейли и Меджнун» Т. Садыкова и Р. Глиэра. Постановка 1940 года.



М. Кари Якубов в роли Навфаля.
В опере «Лейли и Меджнун», 1940 год.

кального языка, характеристик героев и драматических положений». Рецензент справедливо усмотрел большую заслугу авторов в том, что «это настоящая опера со сложными многоголосными хорами, ариями и ансамблями, в которых национальная музыка облечена в форму европейской музыкальной культуры, причем это сделано без ущерба для самобытных мелодий»¹.

Какой тропею двигаясь, удалось достигнуть заветной цели? Движение шло в двух направлениях.

Во-первых, сочиненные Т. Садыковым новые мелодии, отличавшиеся широкой распевностью, и написанные им мелодические речитативы гармонически слились своим стилем со старинными, лирическими песнями, с классическими макомами, которые были использованы в опере в большом количестве почти в неизменном виде («Ирок», «Баёт», «Чоргох», «Ушшок», «Чапандоз гульер» и др.).

Во-вторых, профессиональный опыт, тонкое чутье и композиторский талант Р. М. Глиэра позволили ему при обработке и гармонизации тщательно подобранного и заново написанного мелодического материала создать музыку, обильно насыщенную европейской техникой, в целом сохранив ее национальный характер.

Всего этого композиторы добивались сознательно и настойчиво. В беседе с представителями печати Р. Глиэр говорил: «Лейли и Меджнун» узбекская опера, следовательно, нужно было выдержать узбекский стиль музыки». Рассказывая далее о творческой лаборатории, в которой она создавалась, он признал, что участие Талибджана Садыкова в их совместном труде «выходит за пределы того, что обычно подразумевается под соавторством. В основу музыкального языка оперы положены узбекские классические макомы, напетые нам народными певцами Узбекистана. Но фольклор составляет лишь часть мелодического материала». Другая часть мелодического материала является «оригинальным творческим материалом Садыкова, и выдержан он в подлинно узбекском народном стиле. Чувство сцены, характеризующее Т. Садыкова, помогло нам найти материал, соответствующий драматическим положениям оперы, выдер-

¹ В. Викторов. «Лейли и Меджнун», «Правда Востока» 19 июля 1940 г.

жать стиль музыкально-драматических интонаций. И в узбекской опере мы искали того, чего добился Мусоргский в русской опере—соответствия музыкальных интонаций тексту»¹.

Добавим к сказанному, что это могло произойти, кроме всего прочего, благодаря сочетанию в Садыкове композиторского дара с великолепным знанием родной речи. Однако, как справедливо и объективно отметил Р. Глиэр, нельзя забывать, что в опере есть еще столь необходимая «гармоническая основа, включающая в себя полифоническое развитие музыкальных идей, углубленное понимание образов и музыкальных характеристик. Важную роль в работе над оперой играет инструментовка. Это не просто переложение фортепианной музыки на язык оркестра, не распределение обязанностей между оркестрантами, но поиски новых красок для определения характеров действующих лиц и расцветивания самого действия. Эта работа—создание гармонической основы и инструментовки—выпала на мою долю,—сказал в заключение беседы маститый композитор¹.

Сравнивая оперу с ее сценическим воплощением, «Правда Востока» без обиняков заявила: «Постановка намного ниже музыки»². А в журнале «Литература и искусство Узбекистана» была напечатана статья, очень резко критикующая либретто и режиссерскую трактовку³. Если суммировать сделанные в адрес театра упреки и сопоставить их с разбором музыки, то выяснится главный недостаток. Он был связан со стремлением авторов и постановщиков инсценировать эпическую поэму, передав ее во всей полноте. Был забыт непреложный закон, требующий учета специфики художественных средств выразительности, присущих различным видам искусств. Поэту достаточно порою нескольких строк, чтобы изобразить сложные события, сценическое воплощение которых требует целого акта.

¹ Р. Глиэр. Беседа «Новая узбекская опера», «Правда Востока», 18 июля 1940 г.

² В. Викторов. «Лейли и Меджнун», «Правда Востока», 19 июля 1940 г.

³ М. Верхацикий. «После премьеры» (о сценическом воплощении «Лейли и Меджнун».) «Литература и искусство Узбекистана», Ташкент, 1940 г. книга пятая.

Под напором либреттиста Хуршида, наполнившего фабулу множеством эпизодов, композиторы, в свою очередь, перегрузили оперу музыкальным материалом, во имя, по сути дела, недостижимой цели—передать в музыке всю поэму. Достаточно сказать, что одной только Лейли было дано более тридцати (30!) вокальных выступлений, включая развернутые арии. Факт неслышанный в истории оперного искусства.

Но и этого режиссеру было мало. Пытаясь объять необъятное, для того чтобы воспроизвести все перипетии поэмы, он ввел «сверхкомплектные» персонажи. И не только людей, но и зверей. Причем режиссера не смутило, что люди лишились дара речи, поскольку даже щедрые композиторы не предусмотрели их в партитуре. Беззвучно появлявшиеся и так же безмолвно исчезающие фигуры разыгрывали сцены, ничего общего не имеющие с музыкой, отвлекая внимание зрителей, и без того распыленное чрезмерным обилием действия.

Впрочем, действовали как раз не те, кому этим надлежало заниматься. Например, хоры отличались «каменной неподвижностью», а «если хористы плакали, то делали это сразу все, как по команде, закрыв лицо руками».

В каждом акте, быстрее чем кадры в кинофильме, мелькали сцена за сценой. Так, например, в четвертой картине изображалось томление Кайса, тоскующего по Лейли, охота Навфаля, пробег охотников за джейранами, защита Кайсом зверей от охотников, встреча Кайса с Навфалем, вынос бутафорских туш убитых животных, один поединок, две батальные сцены и множество прочих событий. Динамичность понималась как непрерывное движение на сцене: жестикуляция, ходьба и беготня.

В итоге был достигнут парадоксальный результат—спектакль сделался статичным. Плюс на плюс—получился минус. Главный минус был в том, что произошел разрыв между музыкальной драматургией и театральным действием. Постановка преподавала деятелям молодого театра наглядный урок, обучая их давно известной истине: режиссура в опере призвана дать сценически-пластичное воплощение музыкально-вокальным образам. В этой области нет предела для ее изобретательности и фантазии. Какой-либо отход от направления, предопределяемого музыкаю, позволителен лишь как малоудовлетво-

рительный паллиатив в тех редких случаях, когда грозит опасность искажения политических идей, ибо ни при каких обстоятельствах нельзя допускать превращение сцены в трибуну, с которой проповедовались бы чуждые советскому человеку взгляды. Но и такой, вынужденный, разницей между музыкой и содержанием сценического действия неминуемо приведет к «интерференции волн», к снижению идейно-художественного значения спектакля.

В данном случае режиссура и актеры¹ не имели никакого серьезного основания пренебрегать музыкальными характеристиками образов, которые были куда ближе к «истинному содержанию» поэмы Навои, чем то, что представало перед зрителями в ряде сцен. И наоборот, там, где театр оставался верен замыслу композиторов, он мог сколько угодно фантазировать, не впадая в досадное и недопустимое противоречие между театрално-зрелищной стороной спектакля и музыкальным его содержанием. В качестве положительного примера сошлемся на хореографическую часть постановки, которая приковала к себе серьезное внимание театра.

В период подготовки балетных эпизодов была проделана большая кропотливая работа по изучению танцев, существовавших в средние века в Центральной Аравии. В ту пору бродячие египетские коллективы исполняли танцы альмей, в частности пляски с саблём. Это и послужило поводом к созданию в третьей картине аналогичной пляски, в которой с неизменным успехом выступала балерина Розия Каримова. Таким путем и в других случаях балетмейстерам В. Губской и Е. Барановскому приходилось заново создавать некоторые хореографические номера. Замечательной танцевальной музыкой сопровождалась пляска рабынь в третьей картине.

¹ Среди действующих лиц в постановке 1940 г. участвовали: Кайс-Меджунун—Кабул Кари Ситдыков; Лейли—Х. Насырова и С. Самандарова; Омир (отец Лейли)—А. Султанов, И. Разаков и С. Юсупов; София (ее мать)—К. Давыдова и С. Алнева; Ибн Салом (ее жених)—Х. Сагдиев и М. Давыдов; Навфаль—М. Кари Якубов и А. Нарбаев; Джамиля (дочь Навфаля)—Юнусова; Египт—Б. Мирзаев и Х. Хасанов; Домула—И. Разаков и Р. Мордухаев; Махди—Р. Бабаджанов и Н. Халдаров; Муиши—Д. Муллакандов; в танцах были заняты—М. Тургунбаева, Р. Каримова, Х. Рахимова, В. Галанина, Ф. Джамилова, Т. Ибрагимова, Д. Алимов, Е. Барановский, А. Давыдов и весь состав балета.

Хореографическая часть оперы опиралась на прочную музыкальную основу. По замыслу композиторов, танцы должны были не только нести свою функцию вставных номеров, которые обогащают постановку, дают возможность переключить внимание зрителей, предоставив им смену впечатлений, необходимую для острого восприятия последующих драматических сцен. Эту миссию танцы выполнили. Но вместе с тем они непосредственно связывались с фабулой либретто. Например, как мог обойтись без танцев праздник «Навруз» или свадьба Лейли и Ибн Салома? Хореографическая заставка—танец акробатов к картине, изображающей свадьбу, как нельзя более был здесь уместен. Танец со змеей Р. Каримовой в картине «Навруз», пляска М. Тургунбаевой в духе бухарского классического танца украшали спектакль.

Композиторы и балетмейстеры добивались, где возможно, еще более тесного слияния музыки, танца и драматического действия. Охотничьи пляски, танец воинов Навфаля и происходящая в той же картине массовая батальная сцена, кстати сказать, одна из лучших в музыкальном отношении, были связаны общим внешним рисунком. Создавался единый музыкально-пластический образ. Построенный на исключительно благодарном мелодическом материале, этот танец воинов исполнялся динамично, с бурным темпераментом. Еще более сложной и весьма интересной, с точки зрения рассматриваемого вопроса о поисках синтеза хореографических и музыкально-вокальных средств выразительности, была ария Меджнуна, на фоне которой, на другую мелодию, шло исполнение сольного танца и массовых плясок.

Если приведенные нами примеры, из числа творческих удач разбираемого спектакля, демонстрировали еще раз ту, только что упоминавшуюся нами, общеизвестную истину, что в оперно-балетном театре недопустим разрыв между ведущим началом—музыкой и зрелищно-сценическим воплощением музыкальной драматургии, то в постановке 1940 года эта же истина доказывалась, к сожалению, примерами также и противоположного, отрицательного характера. Остановимся на одном из них — на партии главного героя Кайса.

Вот школа, где Кайс и Лейли в детские годы учатся вместе. Их дуэт ласкает слух аудитории чарующей мело-

дией, полной лиризма и задушевности. В финале этой первой картины в классическом узбекском напеве дается запоминающийся образ Меджнуна. Тема Меджнуна проходит красной нитью через всю партитуру, меняя свои оттенки в зависимости от развития действия: лирическая спокойная в начале, она затем становится суровой, поднимается до высокого трагизма и находит свое разрешение в финале оперы, в котором дано музыкальное изображение гибели Тристана и Изольды Востока; траурный марш перерастает в светлую, торжественную мелодию на фоне наступающего рассвета.

В каждой сцене в отдельности композиторы находили для партии Кайса «звуковой контекст», соответствующий данной ситуации. Например, музыкальное вступление ко второй картине вводило слушателя в приподнятую, радостную атмосферу старинного праздника «Навруз» — весеннего праздника пышно расцветающей природы. «А когда расходит народ и на сцене остается один Кайс, в оркестре снова звучит тема Меджнуна — тема тоски и одиночества, окрашиваемая, к появлению Лейли, светлыми радужными красками»¹.

Многообразная музыкальная характеристика, развивающаяся и принимающая на себя отражение всего происходящего вокруг, требовала такого же, адекватного, развития многогранного сценического образа. А вместо этого Кайс в исполнении молодого актера Кабула Кари Ситдыкова, начиная с первого действия в школе, в буквальном смысле слова, со школьной скамьи, всем своим внешним видом и поведением изображал, если не совсем безумного, то что-то вроде блажененького.

А дальше, от эпизода к эпизоду, одержимость Кайса все настойчивей и настойчивей выдвигалась на первый план. В этом спектакле отразились традиции предшествующих постановок одноименной музыкальной драмы, которые изображали главного героя прежде всего Меджнуном. По свидетельству автора упомянутой нами статьи, на оперной сцене предстал «перед нами Кайс — безумец, вполне оправдывающий свой эпитет, если его понимать как клинический диагноз»².

¹ В. Викторов, цитированная статья о «Лейли и Меджнун».

² М. Верхацкий, цитированная статья о «Лейли и Меджнун».

Такое изображение главного героя затуманивало социальную сторону конфликта и затемняло то «истинное содержание» поэмы, о котором мы уже говорили. У Навои Кайс ни в одной сцене не терял способности здраво рассуждать, вопреки кличке «Меджнун», по существу, данной ему за исключительную целеустремленность и монолитность натуры, за вольнодумие, независимость своего поведения. Только на первый взгляд могло показаться, как это на мгновение и почудилось Навфалю, будто «Кайс опять сошел с ума», но, вдумавшись, рыцарь «понял», что «правдив Меджнун во всем».

Меджнун — прозрачный ключ с прозрачным дном,
Он зеркало — мир отразился в нем.

В отличие от Навфаля, режиссура не поняла этого. Оказавшийся у нее на попечении страдалец Кайс, не только до последней степени ободрался, оставшись на сцене в одних лохмотьях, не только с помощью гримера оброс страшной, лохматой бородою, но, самое главное, он настолько одичал и обезумел, что не узнал Лейли!

Невероятно — но факт. У Навои Меджнун наделен способностью на расстоянии угадывать все, что только происходит с любимой, а тут, как сообщает нам биограф Халимы Насыровой¹, Кайс лицом к лицу встречается со своею возлюбленной и не узнает ее.

Приведем с некоторыми сокращениями описание всей свадьбы Лейли, выдаваемой против воли замуж за Ибн Салома. «Она сидит почти спиной к нему, и невольно создается впечатление, что между женихом и невестой выросла ледяная стена, настолько замкнуто и холодно лицо Халимы и так скупы ее жесты. Она презирает Ибн Салома, она вся содрогается от его прикосновений... Кайса нет, но ее мысли о счастье, о жизни и смерти, поэтические и одухотворенные, как бы срослись с ним... И когда она в финале свадебного акта, на фоне изощренной мелодии арабского народного танца, слышит его живой, реальный голос, Халима-Лейли мгновенно сбрасывает маску холодного равнодушия... Она готова опрокинуть, растоптать условности свадебного этикета. Лейли резко вырывает свои руки из цепких ладоней Ибн Салома и устремляется

¹ См. Е. Франк. «Халима Насырова». Музгиз, Москва, 1950 г. стр. 32. Приводимые цитаты взяты с 11 и 12 стр.

на этот страстный призыв. Но Кайс не узнает (!) любимую девушку. Страшный, исключенный и почти голый — он дик и невменяем (!) В холодную пустоту погружается сердце Лейли. И Халима вся застывает, замирает на внезапно оборванном движении. Она не слышит, как за ее спиной грузно падает Ибн Салом, сраженный ударом собственного кинжала. Лейли вновь свободна, но любовь, отвергнутая (!?) Кайсом, свобода, возвращенная Ибн Саломом, и, наконец, жизнь, полная кипучей молодости, не нужны ей».

Можно только удивляться, как либреттист и два режиссера, стремясь пересказать на сцене разного рода детали сюжета поэмы Навои, умудрились упустить из виду главное «сквозное действие»: неизменное влечение Кайса к Лейли, до последнего мгновения их жизни, оборвавшейся одновременно. Будто предчувствуя, что пятьсот лет спустя найдутся люди, которые попробуют внушить юноше мысль: «забудь свою любовь, Лейли забудь...», Навои устами Кайса оценивал такой совет весьма резко:

Бесчестные слова! Позор и стыд!
Ужели бог таких людей простит?

Но «такие люди», не убоившись сурового предупреждения, принудили несчастного юношу к тому, на что он не соглашался даже в Мекке, стоя перед Каабой: его заставили отказаться от Лейли! И чтобы никто не усомнился в наличии подобного нелепого замысла, превратившего Кайса в психически больного человека, впавшего в идиотизм, в театре разыгрывалась такая финальная сцена на кладбище: «Мягкая лунная синева, острые концы надгробий-мазаров и их черные тени. Халима-Лейли поет свою предсмертную арию. Яркий, гармонически насыщенный оркестровый фон оттеняет ее голос, одиноко тоскующий среди холодных каменных надгробий. И здесь, на кладбище, при случайной встрече, Кайс вновь не узнал и отверг Лейли. Боль, досада и порою страшное отчаяние поглощают Лейли».

Те же самые чувства испытали вместе с Лейли и зрители, любящие поэму Навои, видя, как, вопреки общеизвестному содержанию последней, Кайс дважды, встретившись лицом к лицу, не в состоянии был узнать ту, о которой он денно и ночью думал.

О ней одной он слушал голоса:
То сердце чистое, то небеса
Весть о возлюбленной ему несли.

Несли, пока он не попал в оперный спектакль. Критика резонно заметила по этому поводу: если либретто указывает, что Кайс «удалился от ненавистных ему людей, чтобы свободно предаваться своим мыслям», то зрители имели серьезное основание усомниться в ценности и полезности размышлений человека, в прямом смысле слова сумасшедшего, каким изобразил его театр¹.

Ошибочность такой трактовки была настолько очевидна, что через несколько дней после премьеры была опубликована беседа с Музаффаром Мухамедовым, озглавленная: «Впереди большая работа». Он говорил: «искатель правды, смотревший на женщину, как на равную себе, Кайс вызвал ненависть духовенства и беков. Они прозвали его Медждуном. Так делали часто с неугодными лицами. Но Кайс не был сумасшедшим, он и не должен казаться таковым. Нужна еще большая работа театра и актера, чтобы зритель увидел на сцене такого Медждуна, каким его создал Навои и каким он должен быть на самом деле»².

Сказано было, разумеется, совершенно правильно. Жаль только, что режиссер ни словом не обмолвился, почему он всего этого не показал в своей собственной, только что появившейся, постановке. Очевидно, смысл беседы заключался в признании допущенной ошибки и в обещании устранить отмеченные недостатки. В дальнейшем они, действительно, были в значительной мере исправлены, хотя и не сразу.

Однако, подвергавшиеся критике со стороны республиканской печати, слабые стороны первой постановки не помещали общественности и правительству Узбекской ССР по справедливости высоко оценить сильные стороны спектакля: авторам оперы Талибджану Садыкову и Р. М. Глиэру, а также всему коллективу была выражена благодарность.

¹ См. цитированную статью из журнала «Литература и искусство Узбекистана» 1940 г. книга 5, стр. 124.

² «Беседа с главным режиссером театра М. Мухамедовым», «Комсомолец Узбекистана», 23 июля 1940 г.

Авторы, вместе с театром, проявили настойчивую волю в доработке созданного ими спектакля. В декабре 1941 года состоялась премьера второй постановки оперы; в мае 1948 года, в дни празднования 500-летнего юбилея Алишера Навои, была дана третья постановка и, наконец, в декабре 1954 года—состоялась четвертая премьера. От раза к разу спектакль совершенствовался.

Что нового принесли все последующие редакции либретто, музыки и сценического воплощения оперы?

Опера «Лейли и Меджнун» продолжала линию развития национального искусства, обладая своими индивидуальными особенностями, среди которых выделялось обилие больших арий (в большинстве случаев по сто тактов и к тому же в темпе анданте). Они, хотя и замедляли развертывание сценического действия, но благодаря лирически напевному характеру, мелодичности и яркому национальному своеобразию делались доступными для массового слушателя из среды коренного населения республики, которому были близки грандиозные полотна творений Навои. Поэмы в старину ведь не читали, а распевали. Это длилось часами. Как мы помним, немало времени требовало исполнение и макамов. Многовековые традиции определили жанр оперы «Лейли и Меджнун». *Отрицательное качество, с точки зрения общепринятых критериев европейской музыковедческой критики, казалось слушателям крупным достоинством, с точки зрения вкусов национальной аудитории. Оценку зрителя нельзя упускать из виду, так как «длинные» и «скучные», для слуха европейца, арии-песни прокладывали опере дорогу к сердцам широких масс узбекского народа.*

Все это ничуть не противоречило высказанному в печати пожеланию сократить количество арий и сжать по возможности объем (размер) каждой из них. Чувство меры—драгоценное чувство в любом деле, а в искусстве тем паче. Композиторы согласились с брошенным в их адрес упреком и в дальнейшей работе над оперой, не меняя ее общего облика, убрали допущенную, на первых порах, перегруженность музыки. От этого она выиграла, не потеряв своего, только что отмеченного нами, песенного

характера и близости к национальному мелосу, начиная с увертюры, вобравшей в себя богатый тематический материал, вплоть до финального хора.

С зрителем надо считаться, но надо и воспитывать его. А между тем, прекрасный образец узбекской симфонической музыки—увертюра к опере была отброшена в постановках 1948 и 1954 гг. потому, что часть национальной аудитории еще не привыкла, мол, слушать такого рода произведение. Спрашивается, а как она к ним привыкнет, если симфоническая музыка не будет звучать даже там, где ей надлежит пребывать—в стенах оперного театра? Взвзвизнув увертюры стало исполняться более «доступное» слушателям вступление к четвертой картине, изображающей Кайса в горах. Оно построено на лейтмотивной теме горестной разлуки, которая в дальнейшем появляется в музыке с того момента, когда Меджнун понял несбыточность надежды на счастье.

В постановках 1941 и 1948 годов, шедших под режиссурой Э. И. Юнгвальд-Хилькевича, были опущены некоторые сцены, в частности, все эпизоды, связанные с женой Кайса на Джамиле, дочери Навфаля. По мнению режиссера, они отвлекали внимание зрителей от основной линии развития драматургического конфликта.

В первом, экспозиционном акте, во время экзаменов в школе, раскрывалось глубокое различие между двумя мировоззрениями: старым традиционным, выражающим идеологию патриархально-феодалного общества, наиболее последовательным представителем которого выступает отец Лейли—Омир, с одной стороны, а с другой стороны, передовым гуманистическим миропониманием Кайса, отражающим новые, прогрессивные элементы, зарницы грядущего восточного Ренессанса. Кайс не только обладает здравым рассудком, но и намного превосходит умом своих противников, объявивших его безумным с целью подвергнуть остракизму.

И тем не менее, невзирая на всю резкую критику, о которой мы говорили, разбирая первую постановку 1940 года, несмотря на приведенное нами признание театром справедливости сделанных замечаний, и в спектакле 1948 года, на игре Гулям Абдурахманова, выступавшего в партии главного героя, еще чувствовалось влияние поразительно живучей, ранее сложившейся традиции изо-

бражения на сцене прежде всего Безумца-Меджнуна. Уже в первом действии Кайс был снова отмечен печатью обреченности. В интерпретации актера трагическая коллизия возникала не в итоге столкновения юноши с лицемерной и ханжеской средой, а только как результат обиды и возмущения отказом отца Лейли. Следовательно, опять, вместо столкновения передового по своим взглядам человека с косной средой, все сводилось к крушению большой и безвольной личности, и драма ограничивалась личной неудачей, по-прежнему не вскрывая общественного значения конфликта. Пресса была вынуждена снова указать на полную неприемлемость подобного толкования главной роли, от которой зависела идейно-философская направленность всего спектакля¹.

Невольно возникает вопрос: как совместить этот факт с приведенным утверждением режиссуры о здравомыслии Кайса? Причина в непоследовательности режиссерского замысла. Показав героя в первом акте вольнодумцем, передовым человеком, глубоко и правильно рассуждающим, режиссер не перестроил его поведения в дальнейших картинах, в соответствии с таким началом, и оставил по-прежнему пребывать в маниакальном состоянии, в которое поверг Кайса либреттист, вопреки замыслу Навои.

Слабому Кайсу была противопоставлена Лейли с сильным характером, умом, прогрессивными взглядами единомышленницы и ученицы своего возлюбленного. Но она ни на минуту не переставала быть реальным человеком конкретной эпохи и среды. Против воли выходя замуж за Ибн Салома, она продолжала всей душой любить Кайса, который оказался, однако, не только слишком слабым, чтобы внять ее мольбе и вырвать ее из «рук палачей», но и неспособны даже понять сложности создавшегося

¹ В постановках 1948 и 1954 гг. среди исполнителей были: Кайс-Меджнун—Г. Абдурахманов, Мордухай Давыдов и С. Ярашев; Лейли—Х. Насырова, С. Самандарова, Н. Ахмедова и А. Саидходжаева; Омир—С. А. Юсупов, К. Закиров и З. Самандаров; София—Ф. Борухова, Кс. Давыдова и О. Кучликова; Ибн Салом—Мих. Давыдов, Т. Камалходжаев и А. Азимов; Навфаль—Д. Низамхаджаев и С. Беньяминов; Джамиля—С. Кабулова; Домула—Х. Исмаилов и Р. Мордухаев; Мунши—Т. Рахимов.

В танцах в числе участвовавших были заняты: М. Тургунбаева, Р. Каримова, Г. Измайлова, Г. Маваева, Х. Камилова, Р. Тангуриев, Б. Завьялов, В. Рябухин. Оформление сделал Мели Мусаев.

положения. Одно это внушало сомнение в наличии у юноши большого и светлого ума. Последующие сцены укрепили это сомнение.

В новых постановках сохранялась отмеченная уже нами нелепость— во второй половине спектакля Кайс не желал узнавать Лейли. Режиссер обосновал это тем, что в сознании юноши ее образ «раздвоился» на идеальный и земной, реальный. Кайс продолжал, мол, любить витавший в его фантазии образ верной ему возлюбленной, а живую девушку, рвавшуюся к нему, не признавал. Либреттист придумал такой диалог:

- О красавица, ты не Лейли...
- Я, Лейли, поверь моим словам.
- Каков был твой обет? Ты его нарушила...

На это она резонно возражает: как его самого принудили жениться на дочери Навфаля, так и ее приневолители к замужеству: «Если ты верен своим обетам, то и я так же». Чем же отвечает Кайс на такой неоспоримо логичный довод? Маловразумительным восклицанием:

- Нет, не хочу! уйди!
- О Кайс, не гони меня! Пожалей!

Но либреттист с режиссером не позволили Кайсу пожалеть ни Лейли, ни Навои. Хотя о последнем постановщике, очевидно, помнил: в финале юбилейного спектакля 1948 г., над прахом двух страдальцев, неожиданно вырисовывался огромный портрет Навои, написанный на декорациях люминесцентными красками, которые выступают наружу, когда их подсвечивают.

Кстати, этим же приемом в начале третьего акта были созданы эффектные картины галлюцинаций Меджнуна в пустыне, куда он бежит от людей, но не может уйти от своих воспоминаний. Декорации изображали унылый пустынный пейзаж. Неожиданно включенные рефлекторы освещали их, и мгновенно расцветал чудесный, сказочно-пышный сад школы, в которой учились вместе герой и его любимая. Вот и она появилась, идет навстречу, и вдруг ей загораживает путь фигура ее отца. Рефлекторы гаснут, и видение исчезло. Оно затем еще раз повторяется, демонстрируя одержимость погруженного в грезы Меджнуна.

Интересный, художественно выразительный прием использования светящихся и гаснущих красок еще более

АРИЯ КАЙСА

«Ранняя весна» («Новбахор»),

Из первой картины оперы «Лейли и Меджнун».

Andante *p* № 5
Пусть вос-на, - мне с ней не цве-ст!

Andante
Соли-цу не гре-ть да-доть мо-ю! Ко-гда

пес-на лю-би-мой спе-та дру-гим не спо-ю!

Сто-ро-жан-ти - смер-ть вра-жд-чи-и

усилил общее ощущение «ирреальности» жизни Кайса: нет ничего удивительного, что в такой атмосфере актер считал вполне логичным сохранить традиционное изображение своего героя одержимым Безумцем-Меджнуном, в прямом смысле этого слова.

С таким пониманием образов поэмы Навои никак не могло согласиться общественное мнение. И театр вместе с авторами взялись за создание еще одного варианта оперы и ее сценически-музыкального воплощения, за зрелищного труд большого коллектива людей на протяжении полутора десятков лет.

Любопытный штрих: каждый раз театр брался за переработку спектакля и четыре раза заново ставил его не потому, что публика переставала посещать. Со дня премьеры не было ни одного года, чтобы опера не шла. Но творческая неудовлетворенность взыскательных авторов и борьба критики за дальнейшее совершенствование одной из лучших узбекских опер побуждали продолжать поиски новых решений, казалось бы, разрешенных задач.

3.

Как выглядела опера «Лейли и Меджнун» в последней ее постановке, премьера которой состоялась 18 декабря 1954 года?

Начало оставалось таким же, как и раньше.

На сцене изображается сад школы, в котором веселится учащаяся молодежь. Но лучший ученик Кайс держится в стороне. Лейли, которую он любит, недостижима для него. Она не знает о его чувствах «и не узнает никогда». Об этом с грустью поет он в ариозо «Настала ранняя весна, но с ней мне не цвесть!».

Написанное в гармоническом соль миноре, ариозо передает состояние печали и задумчивости героя полно и глубоко, несмотря на лаконизм мелодии. Последняя, в соответствии с содержанием слов, развивается плавным движением, которое протекает по интервалам больших и малых секунд. (Такого характера рисунок часто встречается в узбекском мелосе). Иногда эти секундные ходы перемежаются скачками на терцию и квинту, не нарушая, однако, общей плавности свободно льющейся пес-

ни затаенной любви. Любви страстной и пламенной, что высказано с помощью «ауджа», типичного приема опять-таки национальной музыки. Двухчастной формы ариозо разделяется краткой двухтактной связкой, которая кладет начало нарастающему напряжению мелодии во второй части, представляющей собою кульминационную фазу. «Аудж» подчеркивается и ритмически — появлением в сопровождении триолей. Они отчетливо выделяются на фоне аккордов. В конце ариозо, заменяя отсутствующую третью часть (возвращение в «даромад»), для того чтобы передать затихающее после «ауджа» волнение, и как отзвук последнего триоли переводятся из верхнего регистра в средний.

Сохранив верность интонациям узбекской музыки и ее композиционному принципу, вместе с тем композиторы стремились отразить принадлежность своего героя к арабскому племени. Как в мелодическом рисунке, так и в сопровождении часто встречается интервал увеличенной секунды, на различных ступенях лада, который привносит в ариозо типичный колорит страстной «восточной музыки», или иначе говоря, интонацию, характерную для арабского и иранского звукоряда.

Раздается голос Лейли. Она в свою очередь в душе любит Кайса и встревожена его отсутствием среди школьников. Влюбленные встречаются и изливают свои чувства в чудесном лирическом дуэте, написанном на основе мелодии «Чаман игляр» («Плачущая весна»). Лейли и Кайс поют то поочередно, то вместе.

Дуэт сменяется выходом Ибн Салома — статного молодого купца. В либретто оперы он возведен в главу племени; это, очевидно, остаток той тенденции возвеличивать Ибн Салома, которая имела место в первых постановках оперы и которая, как мы увидим далее, ныне отброшена. Роль возвращена к своему прообразу из поэмы Алишера Навои, где речь идет о богатом и знатном купце (одно не исключает другого).

Пораженный красотой Лейли, он спрашивает у окружающих: кто она, почему с Кайсом?

Услышав ответ, самонадеянно заявляет, что у него хватит богатств сделать ее своей женой.

Последующее трио написано композиторами на жизнерадостную мелодию танцевального характера. Но у каж-



Халима Насырова в роли Лейли.

В опере «Лейли и Меджнун». 1940 год.





В. Н. Губская.

Народная артистка Уз.ССР.

Балетмейстер. Принимала участие в постановке «Гуландом». Постановщица балета «Аистенок» и танцев в «Лейли и Меджунун» и др. операх.

дого из участников ансамбля свои слова, выражающие различные настроения и мысли. Девушка поет, что ей страшно от пристального взгляда незнакомца, поведение которого не предвещает ей ничего доброго. Недвусмысленные намерения пришельца взволновали также и Кайса. Зато Ибн Салом был доволен, встретив красавицу; он не сомневался, что она достанется ему.

Бросается в глаза, что мелодия трио вполне соответствует душевному состоянию одного только самоуверенного гостя и, на первый взгляд, никакого отношения не имеет к переживаниям остальных двух участников ансамбля. Но на самом деле это не так. Здесь действуют закономерности музыкальной драматургии. Своими специфическими средствами художественной выразительности композитор вскрывает «подтекст» речей действующих лиц. Заставив на эту мелодию петь и Кайса и Лейли, автор высказывает мысль, в какой они не рискуют признаться и самим себе, хотя именно эта мысль о реальной угрозе бесцеремонных притязаний Ибн Салома так сильно взволновала их.

Друг Кайса — Рафик и остальные школьники — юноши и девушки, заметив их волнение, стремятся их успокоить. Молодежь танцует. На передний план выдвигается еще одна влюбленная пара — Джамиля и ее возлюбленный Касым. Весь эпизод завершается двухголосным финальным хором на подлинные слова Алишера Навои «Соловей рыдает над цветком».

Режиссер постановки 1954 года, Музаффар Мухамедов, счел необходимым восстановить, опущенные в двух предшествующих вариантах спектакля, эпизоды, связанные с Джамилей — дочерью Навфала. Она превратилась теперь в подругу Лейли и учится в одной с ней школе, слушает вольнодумные речи Кайса.

Эпизодическая фигура возлюбленного Джамили, в поэме Алишера Навои даже не имеющего собственного имени, обретает в спектакле индивидуальный облик. Касым и Джамиля — повторение образов Кайса и Лейли. Но это не загромождение действия излишними персонажами, а стремление показать печальную повесть о судьбе главных героев как типичное явление изображаемой эпохи, а не единичный случай.

Новая музыкально-сценическая редакция следует за данными советского востоковедения, которое основыв-

вается на изучении творчества Навои и прогрессивной поэзии того времени. В либретто, переделанном Хуршидом и Музаффаром Мухамедовым в последней постановке оперы подчеркнута мысль, что трагедия, постигшая Лейли и Кайса, явилась результатом их столкновения с обычаями феодального общества. В этом конфликте вскрыта его социальная подоплека.

Перед экзаменами ученики поют, на подлинную арабскую мелодию «Мавлюдия», сочиненные Кайсом стихи, которые вызывают различную реакцию у собравшихся в школе родителей учащихся. Свое одобрение Навфаль подкрепляет пером с драгоценным камнем, украсив им скромную чалму молодого поэта. Шейхи и беки не разделяют высокой оценки творчества юноши. К несчастью для него, покровительствующий ему Навфаль, получив письмо, просит извинения и уходит, не оставшись на экзамены, во время которых завершается завязка конфликта, намечившаяся во время обсуждения стихов Кайса.

Примечательна насыщенность этой сцены, впрочем, как и ряда других, разговорами в диалогической речитивной форме, построенной на интонациях узбекской народной песни. Религиозные вопросы и ответы о познании бога сменяются животрепещущей темой о человеке — о мужчине и женщине. Разгорается горячий спор между Кайсом и шейхами, верно ли, что у женщины волос долгий, а ум короткий. Омир пытается сломить стойкую убежденность экзаменуемого юноши:

- Кто совершенней—мужчина или женщина?
- И тот и другая, в равной мере человек.
- Была ли хоть одна женщина пророком?
- У всех пророков мать женщина.
- И исцелительницы сердечных ран — женщины.
- И украшения рая — гурии — женщины.

Ответу Кайса предшествуют два такта его лейтмотива любви к Лейли, впервые появившегося именно в этой сцене убежденного отстаивания идеи человеческого достоинства женщины. Это имеет свой очевидный смысл, который подчеркивается композиторами тем, что ритмический рисунок лейтмотива любви сопровождает все дальнейшие изложения взглядов «вольнодумца».

Во время споров выясняется, что Лейли единомышленница Кайса и считает его образцом мудрости. Такое при-

знание радует юного философа, для которого это светлый луч, прорезавший тьму ночи. А тьма окутала его в то мгновение, когда беки и шейхи, в негодовании за вольнодумные речи, окрестили его «Меджуном». Окружающие отшатнулись от него, как от прокаженного. Но, быть может, именно поэтому Лейли подошла к нему, чтобы успокоить и утешить.

Они исполняют дуэт (на мелодию «Каландари»). Их объяснение подслушивают, и Омир решает забрать дочь из школы домой. Оставшись на миг с девушкой наедине, Кайс поет ей: «Сколько жемчужину ни затапывали бы в грязь, все равно она жемчужина». Финал первого действия заканчивается ансамблем сторонников Кайса из племени Махди, утешающих юношу тем, что есть люди, которые ценят и любят его.

Кроме обращения к узбекскому национальному мелоду, авторы сочиняли некоторые мелодии в духе арабского фольклора, а иногда переделывали подлинные арабские мелодии, например, упомянутую нами «Мавлюдию».

Вступление ко второй картине, связывая ее с первой, разрабатывает мелодии дуэта «Бахор» и арии Кайса «Новбахор». Раннее утро. Кайс подходит к шатру и поет: «Страдаю я без сна! Не смыкая глаз, думаю о тебе». Эта ария написана на мелодической основе узбекской народной песни «Кураш» («Борьба»). В сопровождающем аккомпанементе звучит его лейттема любви.

Услышав знакомый голос, девушка выбегает, но уже никого не застает. Ее ответная ария «Ох, куда ты удалился...» («Ох, каен...») изложена в неправильно-переменном метре—две четверти—три четверти. Композиторы вводят такой метр там, где стремятся передать глубокую взволнованность действующих лиц. Мелодический узор отчетлив и ясен, так же как ясны и понятны переживания Лейли. Но ее ария значительно усложнена своеобразным инструментальным сопровождением, как усложнена окружающая обстановка, повергнувшая девушку в смятение. Это повествуется музыкальным языком ритмического противопоставления песни и аккомпанемента. Первая идет двудольным движением, а второй — триолями, с использованием синкоп, создающих пульсацию взволнованности, что отнюдь не противоречит метрическим акцентам грустно-напевной мелодии.

зыгрывающих массовые сцены. Это было шагом вперед, так как в предыдущих постановках, включая и спектакли 1948 года, хористы фактически бездействовали.

Очень интересно написано вступление к третьей картине: в музыке дается противопоставление двух тем: певучей—Меджнуна и злобно упрямой, тяжело звучащей—Омира. Затем в музыку вступления вплетаются мелодии: лейтмотива Лейли, потом чудесного дуэта Кайса и Лейли из первого действия в школьном саду («Бахор»). В конце появляется лейттема любви Кайса.

Открывается занавес, и перед зрителями предстает Кайс в пустыне, предающийся воспоминаниям. Его исключительно проникновенная ария «Разлучили меня с любимой, моей душой» создана на материале макома «Ирок». Высокая патетичность и одухотворенность мелодии, с ее традиционным построением, наличием «ауджа», наглядно демонстрирует, как классическое музыкальное наследие, созданное на протяжении ряда веков предками современных узбеков и таджиков, ныне обогащенное гармоническим сопровождением, построенным по принципам европейского искусства, используемое с умом и к месту, продолжает глубоко волновать слушателей.

В пустыню приходит разыскивающий Кайса его отец, вместе со своим другом, стариком из народа, и товарищем сына—Рафиком. Махди обращается к сыну с мольбой вернуться, не позорить его перед людьми. Тем временем показывается караван. Увидев людей, путники обращаются к ним с вопросом, кто они такие, кто этот печальный юноша, и что за грех гнетет его? Услышав ответ, хор путников советует опечаленному отцу свести Меджнуна в Мекку, поклониться священной Каабе, что вызывает однако, энергичное возражение со стороны Кайса.

Насыщенная действием сцена—обращение к Кайсу его отца, просьбы и увещевания близкого друга, советы случайно оказавшихся тут же беспристрастных сторонних людей, ответы и возражения Меджнуна—все это объединено композиторами в одно целое. Создана многофигурная, но единая картина, полная экспрессии и динамики. Это достигнуто тем, что все происходящее здесь строится на одной и той же, многообразно используемой замечательной народной мелодии. Она, как бы скобой, охватывает весь данный сценический эпизод, предстаю-

щий не раздробленным, а скрепленным темой борьбы Кайса против разнообразных способов «уговорить» его подчиниться требованиям обычных норм быта.

Ход событий получает новое направление после появления Навфаля, который решает помочь добиться согласия отца Лейли на брак влюбленных.

В роли благородного Навфаля на протяжении ряда лет выступал Мухитдин Кари Якубов, создавший образ бесстрашного рыцаря справедливости, правдолюбца. Вокальное мастерство опытного певца, обладающего подкупающе прекрасным голосом и отличной дикцией, неизменно вызывало похвалу. Особенно удачно проходила великолепно написанная композиторами сцена письма Навфаля отцу Лейли—Омиру. Единственно в чем упрекали актера—это в недостаточной подвижности и излишней склонности к импозантным позам.

Конечно, Навфаль, отец взрослой дочери—невесты, уже не юноша, но он и не старик, который по возрасту медлителен в движениях. Это—воин, лихой наездник, любитель охоты, мужчина в расцвете физических и духовных сил. Поэтому актеры Джамал Низамхаджаев и Сасон Беньяминов, сменившие Кари Якубова в роли Навфаля в постановке 1954 года, сохраняя общую трактовку роли, данному их предшественником, также подчеркивали благородство, справедливость витязя аравийских пустынь, но сделали его более молодым, энергичным, обладающим суровой силой. Такое изменение акцента было весьма полезно для общего замысла спектакля. Ведь и в поэме у Навои Навфаль выведен энергичным, жизнедеятельным борцом за правое дело.

Махди повторно просит Омира отдать Лейли Кайсу, предлагая ему калым-выкуп. К этой просьбе присоединяется Навфаль, обещающий значительно увеличить калым. Однако ни просьбы, ни обещания, ни угрозы пойти войной не помогают, и разыгрывается напряженная батальная сцена, написанная на основе маршеобразной узбекской народной песни «Джазаир». Исход боя очевиден, и, предвидя поражение, Омир велит привести Лейли, заявив, что убьет ее собственным кинжалом, лишь бы она не досталась Меджнуну.

В драматическом конфликте оперы «Лейли и Меджнун» роль Омира весьма велика, так как он ведет все

«контрдействие». Своими решениями и поступками практически именно он определяет ход событий и в конечном итоге судьбу героев. Будучи наиболее последовательным и фанатичным представителем лагеря реакции, он на деле осуществил свое заявление о том, что предпочтет видеть Лейли мертвой, нежели женою ненавистного вольнодумца — «Меджнуна».

Хотя она свеча моих очей,
Цветущий сад она души моей,
Она — мне дочь, и потому хочу,
Чтоб ветер смерти погасил свечу,
Чтоб осень разорила этот сад,
Но только чтобы враг не знал услад!

В первых редакциях оперы Омир был наделен ариозными выступлениями. Его выразительная лейтмотивная характеристика давалась в оркестровом аккомпанементе так же, как у Лейли и Кайса. Это являлось результатом использования для вокальных партий узбекских мелодий в цитатном изложении. Музыкальная драматургия не была стеснена лишь в инструментальном сопровождении.

Таким приемом авторы оперы стремились разрешить сразу две задачи — сохранить в «неискаженном» виде звучание хорошо знакомых слушателям национальных мелодий и вместе с тем обеспечить композиторам свободу творчества. По сути дела, был повторен испытанный прием, широко применявшийся в 1937 году Глиэром и Успенским в «Гульсаре» и «Фархаде и Ширин». Но то, что было для своего времени шагом вперед, было приемлемо в музыкальных драмах, стало уже неуместным в опере.

Еще раз подтвердилась та общезвестная истина, что в оперном театре для музыкальной драматургии не может быть отведена только оркестровая яма; что оперную сцену нельзя превращать в концертную эстраду для исполнения национальных песен как таковых, приводимых в «цитатном точном», первоизданном их облике.

Учтя весь этот накопленный опыт, музыкальная редакция оперы «Лейли и Меджнун» 1954 года, в числе прочих переделок, безжалостно отбросила ряд арий, которые были прекрасны сами по себе, но не соответствовали требованиям музыкальной драматургии, тормозя развитие действия, уводя слушателей в сторону, не вскрывая основных идей оперного произведения.

В новой редакции Омир оказался лишенным ариозных выступлений, и его образ создается только на речитативно-декламационном материале.

Индивидуальные черты характера Омира, по замыслу композиторов, обрисовываются настойчивым повторением одного и того же несложного мелодического рисунка. Ноты равной длительности неотступно сопровождают форшлагами так, что они ассоциируются с рычанием огрызающегося зверя. Дублирование темы Омира в голосах оркестра способствуют такому же впечатлению.

Явившись по приказу Омира, Лейли приближается к группой сопровождающих ее девушек. Она велит своим подругам приветствовать Кайса и сама обращается к нему с арией «Салом тебе, пусть нас вперед твой светлый ум ведет!». Каково это слышать Омину, тем более она открыто заявляет, что ее «любовь убить бессилен гнев отца».

Ария «Салом» построена на макоме «Ушшок». Эта же распевная макомная мелодия разработана в двухголосном хоре девушек — подруг Лейли. Развитие все той же темы «Ушшок» дано и в словах Кайса «Судьба меня добивает».

Перед нами снова тот же самый прием, который был применен и в отмеченных нами сценах — в трио Кайса, Лейли и Ибн Салома в школе, в картине «уговаривания» Меджнуна вернуться из пустыни домой. Одной и той же разрабатываемой мелодией объединяется целый сценический эпизод, вскрывая внутреннее единство мыслей и чувств действующих лиц.

Но вот Лейли уведена в дом отца. Рухнула надежда на благополучный исход событий. Навфаль утешает юношу и уговаривает его жениться на своей дочери-красавице Джамиле. Об этом же говорит ему его отец Махди, и то же самое советует друг Рафик. Но в оркестре звучит все та же основная лейттема пламенной любви Кайса: он наотрез отказывается. Упрямство сына надрыгает душу Махди, отчаяние которого передает трогательно-проникновенная ария-плач, со сложным смешанным ритмом две четверти и три четверти. Старик обвиняет сына в том, что тот стал виновником раздора между племенами.

В оркестре появляется второй лейтмотив Кайса — тема горестной разлуки. Сам же герой поет арию, в которой обработана народная мелодия. Она звучит грустно и печально; соответствуя словам: «Дорогой отец, не терзай

мою душу, не проклинай меня». В конце концов Кайс подчиняется и дает согласие на женитьбу.

В следующей картине идут приготовления к его свадьбе с Джамилей. Девушка в горе. Она любит другого и поет о своем любимом Касыме. Ее ария, написанная для лирико-колоратурного сопрано, предоставила выигрышный материал для исполнительницы этой партии Саодаг Кабуловой. Певнице удалось в сравнительно небольшой роли создать яркий сценический и вокально-музыкальный образ второй Лейли: гордой, свободолюбивой, цельной натуры, верной в своих чувствах и твердой в убеждениях.

В то время, как Джамия пела о Касыме, последний, пробравшись незаметно для всех, спрятался с ножом в руке в той же комнате. Начинается их дуэт, который они поют в разных концах сцены, не видя друг друга. Впервые с такой полнотой роль Джамии была введена авторами в новый вариант оперы, с целью показать, что трагедия Лейли и Меджнуна могла бы повториться, если бы не монолитность характера Кайса, неизменного в своих взглядах и чувствах. Только это выводит любовь Джамии и Касыма из-под удара судьбы. Кайс, узнав от девушки всю правду, предлагает Джамиле стать ее братом.

Бурная реакция публики постоянно сопровождает идущий за этими словами сценический эпизод, когда сидевший в засаде Касым кидается на колени перед Кайсом, бросает к его ногам нож и признается, что намерен был его убить. Растроганные зрители, мешая певцам петь, награждают бурными аплодисментами Меджнуна, надевающего на Касыма венчальный халат и чалму.

Следующая картина разыгрывается в доме Омира, где происходит пышная свадьба Ибн Салома и Лейли.

В постановке 1940 года, как мы отмечали, очень интересно в музыкальном и сценическом отношениях был задуман и удачно осуществлен эпизод появления Кайса на свадьбе насильно выданной замуж Лейли. Он подходил из-за кулис к окну и, стоя за решеткой, пел арию, построенную на классической мелодии «Баёт 2». А в это время на сцене продолжалось свадебное веселье, шла пляска, исполнявшаяся в сопровождении филигранной музыки арабского танца. Сочетание разных ритмических рисунков — танца и арии создавало оригинальное звучание. На фоне той же танцевальной арабской мелодии Лейли

пела ответную арию, разработанную на основе мотива «Мустазад». Жаль, что этот прекрасный номер, крепко запомнившийся зрителям, не был в последней постановке.

Ничто не радует Лейли: ни восхваление ее красоты Ибн Саломом, ни пышность свадьбы; она отчетливо сознает и прямо говорит: «Меня продали, как рабыню». Безысходное горе и страдание Меджнуна, появившегося на свадьбе, по замыслу композитора, передается повторением «ауджа» из его арии, построенной на основе классической мелодии «Ирок». Бушевание в сердце девушки негодование, протест и отчаяние ищут выхода. Она бросается к Кайсу, молит «вырвать ее из рук палачей».

В беспросветной мгле, окутавшей Лейли, ей вдруг чудится луч надежды. Она еще раз обращается к Омиру: «Дорогой отец, не заставляй меня». Ария опирается на макомную мелодию «Чорзарб». Движение мелодии плавное. Ее медленное перемещение, в основном по секундам, создает ощущение покорной просьбы: «Тебе так легко дать мне жизнь».

Плавное развитие идет, в свою очередь, и в аккомпанементе, причем в его верхнем голосе дублируется мелодия от начала до конца, что имеет не только вспомогательное значение опоры для поющего, но и усиливает, отмеченную нами, роль драматургии мелодической линии, столь подходящей к данной сценической ситуации.

Мольба Лейли, однако, остается неуслышанной. Меджнун изгнан, и свадьба должна продолжаться. Это вызывает взрыв негодования Лейли. Между ней и Ибн Саломом происходит бурное объяснение. Она не скрывает своего отвращения к жениху, заявляя: «С тобою жить — для меня бесчестье... Лучше умереть, чем видеть тебя». Уязвленный Ибн Салом требует вина и восклицает: «Пусть знает народ, что не вино он жадно пьет, а кровь врага».

Взбешенный непокорностью Лейли, он резким движением швыряет ее на пол и заявляет, что если она не хочет быть его женою, то станет рабыней, которую он вправе убить, и что отныне ей суждено таскать в пустыне воду под палящими лучами солнца. Бурное объяснение и выпитое вино валят с ног Ибн Салома, ему становится плохо. Воспользовавшись общим замешательством, быстро схватив свой черный плащ, Лейли уходит, сопутствуемая в оркестре своим лейтмотивом.

Такое завершение этой сцены исправило ошибочное и ничем не оправданное нарушение в прежних постановках той меткой и точной характеристики Ибн Салома, которую дал ему Алишер Навои. Во всех первых трех вариантах спектакля, верный единомышленник реакционера Омира был превращен из купца во второго рыцаря—Навфаля; и даже больше—в этакого мелодраматического героя. Купец не только соперничал с философом Кайсом в благородстве, в силе самоотверженной любви, но и превзошел своего несчастного противника твердостью воли и мужественной решимостью. Об этом свидетельствовали его слова, а главное поступки, которых и в помине нет в поэме. У Алишера Навои говорится про купца:

Страдал он сердцем. Был недуг тяжел
И мучил Ибн Салома издавна.
К тому же много выпил он вина,
Как будто заливал вином пожар,—
И на пиру его хватил удар.

А в оперном спектакле, шедшем в 1940-х годах, вместо реалистически нарисованной картины изображалось, как Ибн Салом, убедившись в непреклонности девушки, видите ли, не приходил в бешенство, грозя превратить ее в рабыню, не пытался утешить свое уязвленное самолюбие вином, а с рыцарским великодушием произносил слова, сочиненные либреттистом:

Ты свое мнение сказала откровенно,
Уйди, уйди, не показывайся мне вовсе.
Ты восстала против моей счастливой жизни.
Иди, будь с Кайсом (I). Счастливый тебе путь (I).
А участь Ибн Салома такова...

И, вонзив в себя кинжал, он одним решительным ударом кончал с жизнью, бесцельной, мол, без взаимной любви.

Кайс отказался от Джамили, к которой был равнодушен. Не велика жертва! Насколько выше и благороднее выглядел, по воле (чуть было не написала — по произволу) либреттиста и режиссера, богатый купчик, способный принести в жертву свою жизнь; ради счастья любимой он оказывался в состоянии отдать ее сопернику, в то время как философ-гуманист, видите ли, не мог простить ей покорность родителям и перестал узнавать «изменницу»! Трудно понять, зачем понадобилось такое принижение Кайса и возвеличивание Ибн Салома, к чему это

стыдливое замалчивание, каким путем последний стал обладателем «огромных богатств». Можно только радоваться, что вредная отсебятина в основном ныне устранена; остается пожелать, чтобы до конца была отброшена ненужная ахиней, столь далекая от жизненной правды поэмы. Навои не случайно определил Ибн Салома в купцы. Так-то будет вернее.

В музыкальном вступлении к финальной картине на кладбище проходит первый лейтмотив Кайса — тема любви. Действие начинается с того, что на сцену вбегает Лейли, которую ее мать София останавливает словами: «Подожди, мое единственное дитя» и, обращаясь к шейху, просит у него амулет от «болезни» Лейли. Но «исцелить» ее могло бы только счастье с Кайсом.

К нему несутся ее слова: «Черные глаза твои ясны, любимый мой!». Основанная на макоме «Чоргох», ее ария иллюстрирует, как на оперной сцене противоречия драматургического конфликта находят многообразное и в то же время слитное выражение. Наглядно демонстрируется, как степень совершенства «оперной драматургии» зависит от степени участия последней в разрешении общей идейно-художественной задачи всего спектакля. А полнота участия, в свою очередь, обусловлена степенью активности взаимной поддержки, оказываемой друг другу разнообразными компонентами «музыкальной драматургии», воплощенными в оркестровом и вокальном исполнении. Причем они взаимодействуют с компонентами драматического искусства — с семантикой слова и со смыслом поступков действующего лица. А все это, вместе взятое, берется в контексте пространственного и светового декорационного оформления данного сценического эпизода.

Упомянем хотя бы об одном из слагаемых этого большого комплекса — о «драматургической функции лада». Разумеется, о ней можно говорить, имея в виду лишь условное выделение роли лада из совокупности средств музыкальной выразительности, так как для передачи сложного смыслового и эмоционального содержания арии авторы прибегают не только к ладотональному построению, но и к другим приемам; например, к расширению рамок драматургии мелодической линии путем включения — и в мелодию и в аккомпанемент интонаций лейт-

мотива любви Кайса и лейтмотива горестной разлуки.

Это, однако, не разрушает целостность впечатления потому, что здесь углубленная драматургия мелодической линии, подчеркнутая соответствующей гармонией, органически слита с красочной изобразительностью ладотональной драматургии, с перипетиями драматургии либретто и со сценическим воплощением образа.

Звучным голосом поет Х. Насырова слова, льющие из глубины истерзанного сердца Лейли. Поет среди возвышающихся кругом гробниц-мазаров, отбрасывающих мрачные, причудливые тени. Общее настроение Лейли — грустное, и всю арию «Черные глаза твои...», хотя она начинается и кончается в мажоре, пронизывает преобладающий минорный лад, от которого происходят ладовые отклонения. Они, как и слова героини, высказывают разные оттенки чувств и мыслей. Лейли думает о Кайсе, о своей любви к нему. Любовь — это радость. Но девушка не надеется на счастье. С ее уст срывается горестное восклицание: «Пусть я умру!». И сейчас же ее охватывает боязнь причинить горе любимому; рождается желание успокоить, утешить его: «Приди, любимый друг! Слез не лей...». А затем снова мысль о «саване из лепестков цветов».

В конце арии, в средних голосах оркестрового сопровождения, звучит тревожное тремоло. Финальный квартсекстаккорд создает ощущение неуверенности и беспоконья, отвечающих тревожному душевному состоянию мятущейся Лейли.

Ей не могут помочь ни амулеты шейха, ни горестные слова ее матери. Девушка удаляется, продолжая поиски любимого. Уже после этого на кладбище, к могиле родителей, приходит Кайс. Таким образом, режиссура, наконец-то, устранила то нелепое «неузнавание» героем своей возлюбленной, то «раздвоение» в его сознании ее образа, которое мы уже несколько раз отмечали, говоря о постановках 1940-х годов.

Ария-плач Меджнуна «Как я любил — весь мир узнал! О, тише сердце бейся, смолкни кровь!» — построена на мелодии макома «Сегох». Она неизменно привлекала к себе внимание слушателей. Вся ария идет в фа миноре.

Инструментальное вступление, состоящее из цепи ползущих вниз аккордов, подготавливает к драматическому

содержанию арии и заканчивается на тонике лада. Здесь вступает певец. В голосах сопровождения мелодия дублируется октавным тремоло. На этом тревожно звучащем фоне продолжает разворачиваться широкая ария Кайса. На словах «Осуждена любовь моя» аккомпанемент изменяется, нисходящим хроматическим движением приближаясь к изображению плача. Это впечатление усугубляется опеванием междометия «Ах!».

Ария представляет интерес как один из примеров синтеза музыки Азии и Европы — как образец сочетания законов построения классической узбекской мелодии с традиционным трехчастным изложением европейской арии. В соответствии со структурой, часто встречающейся в узбекской песне, среднее звено трехчастной арии Меджнуна строится сперва как «урта аудж» («средний аудж»), разрешающийся по обычаю в тонику. Затем эта кульминация повторяется, но не просто с другими словами, а в более развернутой и распространенной форме, называемой «катта аудж» («главный, или большой аудж»). Таким образом, кульминационная фаза дается дважды с нарастающей силой, что увеличивает ее эмоциональное воздействие на слушателей.

К Меджнуну приближается шейх и велит ему прекратить оплакивание своей горькой доли. Говоря, что любовь Лейли не для него, он прогоняет юношу.

На опустевшем кладбище вновь появляется Лейли и поет: «Его родители умерли от горя и отчаяния. Такая же участь ждет и меня. Я сердце отдала несчастному, и весь мир обрушился на меня».

В постановке 1954 года для заглавной роли Лейли не приходилось искать новых интерпретаторов. Халима Насырова, еще в дни первого появления оперы в 1940 году, создала правдивый художественный образ угнетенной, страдающей женщины Востока, страстно протестующей против своего бесправия, верной в своих чувствах, чувствах большой нравственной красоты. Продолжая выступать во всех последующих постановках, она шлифовала и филигранно отделяла свою партию и в вокальном и в сценическом отношении, не меняя интерпретацию.

Ее Лейли — это идеально чистое существо, хрупкое, нежное и наивное, способное, однако, на большую все-

поглощающую страсть. «В этом образе есть что-то от шекспировской Джульетты», — писал уже цитированный нами критик. В начале оперы она счастлива, полна надежд и иллюзий. «Сколько целомудрия в ее взглядах и полудетских ласках! Но в конце первой картины над юной любовью нависает черная туча: Кайса объявляют безумцем, ему отказывают в руке Лейли. Здесь в игре Халимы Насыровой наступает некоторый спад: ее тоске, смятению, отчаянию, жалобам не хватает терпкости и энергии. В конце оперы происходит новый творческий взлет. Финальная сцена пронизана захватывающим драматизмом и нервной силой. Лейли полулежит на руках матери. Она измощена страшной внутренней болью. В поворотах ее головы и бессильно свисающих руках запечатлена картина бесконечного отчаяния. Ее телесной немочи противостоит непоколебимая душевная сила. Жизнь без Кайсы потеряла для Лейли всякий смысл, и Лейли прощается с нею, едва познав ее. Халима исполняет свой предсмертный монолог с изумительной трогательностью и интонационной выразительностью. Эта сцена принадлежит к самым высоким достижениям актрисы».¹ Исполнение артисткою заглавной партии было высоко оценено советской общественностью.

В постановке 1954 года, в числе исполнительниц роли Лейли, выступала еще одна талантливая артистка узбекской оперной сцены — Назира Ахмедова. Она изобразила героиню несколько по-иному. Ее Лейли была лирична и мечтательна, нежна и женственна. По принципу контраста, эти черты характера сильнее оттеняли непримиримую твердость отрицания ею общепринятых норм быта, унижавших человеческое достоинство женщины. Но эта непримиримость не переросла в способность пойти на революционную ломку устоев жизни. Н. Ахмедова, как тонкий художник, не модернизировала образ Лейли.

Верно подметив своеобразие понимания роли актрисой, рецензент неправильно объяснил его смысл. «Воля ее была сломлена, она не находила в себе сил идти к счастью»², читаем мы в рецензии на спектакль. Н е с л о м —

¹ И. Гликман, цитированная статья «Актеры узбекского оперного театра», стр. 53.

² Н. Гербеева. «Лейли и Меджун», «Ташкентская правда», 25 января 1955 г.



Талибджан Садыков.
Народный артист Уз.ССР.
Композитор и дирижер.



Опера «Лейли и Меджнун».

Заслуженный артист Уз.ССР.

Михаил Давыдов в роли Ибн-Салома.

В роли Лейли (фото справа) **Халима Насырова**. Постановка 1948 г.
Внизу, слева направо: **Тура Рахимов** в роли Рафика, **Гулям Абдурахманов**
в роли Меджнуна, **Джамал Низамходжаев** в роли Нафая. Постановка 1954 г.



лена была, а скована. Это не одно и то же; здесь принципиальное различие. Никакого упадничества и пессимизма, навязываемых критиком исполнительнице, в ее игре и в помине не было. Шла речь о другом: о сознании невозможности разорвать оковы быта, делающие женщину рабыней уже по одному тому, что она женщина. Такая интерпретация партии строилась на словах знаменитого письма Лейли к Кайсу, полных горечи:

Но что поделать, если я раба,
Владеет мной жестокая судьба.
Сломала бы неволи цепь, но есть
Еще другая цепь: девичья честь!

Толкование, данное Н. Ахмедовой, глубоко и правильно раскрывало «истинное содержание» поэмы оригинальным музыкально-вокальным и сценическим воплощением образа Лейли, во всей исторической конкретности характера, обрисованного Алишером Навои. С предельной ясностью было указано, что поэт видел двойной гнет, лежавший на плечах женщины Востока. Во-первых, она, наравне с мужчиной, зависела от социального уклада жизни, с его правовыми нормами, а во-вторых, она была рабой мужчины. Не случайно у нее мрачное имя Ночь (Лейли — по-арабски — ночь). И она говорила Кайсу:

Тебе не станет цепью твой подол.
Но мне бежать оковы не дают,
Освободиться не могу от пут!

И если тяжесть, даже двойного гнета, не подавила женщину духом и она была способна понять свое положение, оценить всю его несправедливость и проклясть небо, благословляющее зло на земле, то для своего времени это имело, несомненно, прогрессивное значение. Ключ к роли Назира Ахмедова нашла в вышеприведенных словах поэмы, рассматривая их не как печальную констатацию, не как выражение обреченности, а как предпосылку логического вывода, сформулированного во вдохновляющих словах той же поэмы, в которых, ничем не вуалируя, прямо от автора, Алишер Навои бросил поразительную по силе крылатую фразу:

Кто и в цепях сберег свободы пыл, —
Свободу многим тысячам добыл.

Этот великолепный афоризм, достойный золотых букв на вечном мраморе, суть сути идейно-философского со-

держания художественных образов Кайса и Лейли, людей, которые в тяжелых цепях быта средневекового мусульманского Востока «сберегли свободы пыл». А Меджнун поднялся до высот богоборчески настроенного философа-борца. Поэтому они «свободу многим тысячам добыли», начиная от стоявшей рядом с ними Джамили, чуть было не разделившей печальную участь главной героини.

Силы Лейли иссякли. Измученная горем, девушка чувствует, что часы ее сочтены; но покидает она жизнь, не безропотно покорившись судьбе, а протестуя и вселяя чувство протеста в сердца слушателей своей последней предсмертной арией, которая содержит красноречивые слова: «Тысячу проклятий тебе, небо».

Тщетно взывает София о помощи. Лейли уже не слышит ни голоса матери, полного тоски, ни отчаянных криков Кайса, увидевшего ее в объятиях смерти.

Примечательно, что в предсмертной арии Меджнуна впервые вместе изложены оба его лейтмотива: и любви и горестной разлуки. Вопреки естественному представлению о существенном различии между столь разнородными душевными переживаниями, оба лейтмотива очень близки друг к другу своей эмоциональной окраской. Они оба написаны в миноре. Так почему же тема любви выражена в грустной мелодии, которая, двигаясь в тесных рамках тетра хорда (первого), по своему характеру напоминает скорее жалобные стенания, нежели песню счастья? Потому, что композиторы повествовали о такой любви, какая с первых мгновений не знала ни одного безоблачного дня. Языком музыки была высказана мысль Навои:

Из-за страдальческой любви к Лейли
Кайс притчей стал для жителей земли.

Если лейтмотив любви был столь печальным, то каким мог быть мотив разлуки? С точки зрения музыкальной драматургии, авторы вполне логично создали его под стать лейтмотиву «страдальческой любви» (в таких же, как и там, узких границах тетра хорда, на этот раз верхнего). При повторении мелодия переносится в тональность на кварту выше (ре минор — соль минор) и кажется горестным восклицанием плачущего. Впечатлению «плача» способствуют неизменно сохраняющиеся ниспадающие движения. Использованный интервал уве-

личенной секунды остается прежним обозначением принадлежности героя к племени арабов, о чем мы уже говорили.

Со словами «Злое небо» Кайс умирает подле той, которая своею смертью отняла и у него жизнь. И этот последний штрих, изображающий смерть героев именно так, как о ней повествует поэма Навои, избавил спектакль от малоубедительных «нововведений», имевших место в предыдущих постановках, в которых Кайс то взбегал на скалу и оттуда бросался вниз, кончая жизнь самоубийством, то сам умирал раньше Лейли. Подобного рода попытки сделать «логичной» смерть главных действующих лиц примитивизировали поэтические образы, вместо глубокого раскрытия психологически и художественно тонко переданного в поэме драматизма последних минут жизни тех, чьи имена стали нарицательными, обозначая понятие безграничной любви и нерушимой верности.

В заключительную сцену спектакля внесено еще одно, вполне оправданное изменение. В прежнем варианте отец Лейли, подняв на руки ее труп, нес его и укладывал рядом с прахом Кайса. Ныне это, непонятно для чего понадобившееся выгораживание убийцы его запоздалым раскаянием, убрано. Появляющегося на кладбище Омира народ изгоняет, как недостойного стоять у могилы жертв своей сословной спеси и бесчеловечности. Торжественно звучащий четырехголосный хор поет: «Только теперь смерть соединила их; положите красавицу-невесту и страдальца-жениха вместе». Под звуки величественного траурного марша подходит Касым и накрывает их венчальным халатом.

Финальный хор завершается оркестровой концовкой, в которой снова излагаются обе лейттемы Меджнуна, поддерживая мысль, высказанную авторами оперы в предсмертной арии Кайса, о том, что смерть сняла конфликт между любовью и разлукой.

* *
*

Когда 16 мая 1948 года, в честь праздновавшегося 500-летнего юбилея Навои, была осуществлена третья постановка оперы «Лейли и Меджнун» — она прозвучала как проявление глубокого уважения советских людей к памя-

ти великого человека. Его имя торжественно было присвоено театру. Это ко многому обязало творческий коллектив, с еще большей энергией взявшийся за продолжение начатой работы. В 1954 году, в постановке нового варианта оперы, как мы видели, был блестяще завершен долгий настойчивый труд над музыкально-вокальным, танцевально-пластическим, театрално-драматическим, декорационно-зрелищным воплощением на оперной сцене произведения гениального поэта. Поэта, который отныне навсегда дал театру свое имя — М е л о д и ч н ы й (буквальный перевод слова Навои), оставив театру священный завет: быть всегда в своих творениях мелодичным!

«Лейли и Меджнун», вторая узбекская опера, закладывавшая основы национального театра оперы и балета, как нельзя полно реализовала эту многовековую традицию. Ее певучая, выразительная и красивая музыка, энциклопедия узбекских классических и народных мелодий, отразила душу народа. Напряженным трудом авторов, режиссуры и актеров достигнуто полное соответствие между тем, что происходит на сцене, и тем, что звучит в оркестре.

Все это пленяет сердца слушателей. Двадцать лет опера не сходит со сцены, пройдя триста раз — рекордное количество спектаклей, большее чем у какой-либо другой узбекской оперы. Это ли не испытание временем? И какой же придумать еще иной способ определения истинного отношения к спектаклю со стороны народного зрителя?

2. «ТАХИР И ЗУХРА»

ЛЕГЕНДАРНО-героический сказ о благородном Тахире и его возлюбленной Зухре напоминает предание о Лейли и Меджнуне. И там и здесь — повествование о верной любви, способной выдержать любые испытания, о мужественной борьбе, о трагической гибели героев. Поэтическое сказание о Зухре и Тахире пользовалось и пользуется широкой известностью в странах Среднего Востока. Вполне понятно, почему эти любимые народом художественные образы привлекли к себе внимание советских писателей, композиторов, режиссеров и актеров не только в Узбекистане, но и в Таджикистане, Туркмении, где, независимо друг от друга, создавались одноименные музыкальные драмы, оперы, кинофильмы. Само по себе обра-

щение к столь популярному сказанию никак не может быть поставлено в вину деятелям узбекского музыкального театра, как это, тем не менее, иногда делалось.

Сколько бы раз ни предавали анафеме легендарную тематику, она жила, живет и будет жить на оперно-балетной сцене. Об этом свидетельствует опыт истории и современный нам репертуар музыкальных театров всех народов СССР и зарубежных стран. Следовательно, не желая ломиться в открытую дверь, мы не станем доказывать несостоятельность упреков, бросавшихся в адрес театра имени Навои за то, что он, ставя оперы на легендарно-исторические темы, якобы показывал «спектакли на чуждые советскому народу псевдоисторические (!) сюжеты, заимствованные из далекого прошлого»¹: В статье, из которой приведены цитируемые слова, дальше уточнялось: «Ярким примером этого может служить постановка «Тахир и Зухра» композиторов Т. Джалилова и Б. Бровцына в театре имени Навои»¹.

Отвергая общее нелепое обвинение народных легенд в том, что они предоставляют театру «псевдоисторические сюжеты», мы не склонны согласиться и с конкретным примером, будто бы иллюстрирующим данное утверждение. Легенда о Тахире и Зухре имеет право быть на оперной сцене не в меньшей степени, чем сказы и легенды об Ашуг-Гарибе и Шахсенем, Абесаломе и Этери, Руслане и Людмиле, Лейли и Меджнуне, Тристане и Изольде. Дело не в легендарно-сказочных или подлинно исторических сюжетах, а в их т р а к т о в к е, в идейно-художественном уровне оперных произведений.

Попытаемся с этой точки зрения оценить две постановки оперы «Тахир и Зухра» Т. Джалилова и Б. Бровцына в театре имени Навои². О каждой из них скажем коротко.

¹ «За дальнейший подъем музыкальной культуры». «Правда Востока», 20 февраля 1952 г.

² Дирижировали: Н. А. Гольдман (1949) и В. П. Карпов (1955). Постановка Э. И. Юнгвальд-Хилькевича; художник Мели Мусаев; танцы в постановке М. Тургунбаевой; балетмейстеры П. К. Иоркин (1949) и Т. Г. Литвинова (1955); хормейстеры — Н. Д. Приселков (1949), Л. М. Шамшин и Ф. Файзи (1955).

В постановках 1949 и 1955 гг. выступали: Зухра — Х. Насырова, С. Ходжаева, С. Кабулова и А. Саидходжаева; Тахир — К. Закиров, Г. Абдурахманов, С. Ярашев и А. Азимов; Мохим — Н. Ахмедова, Н. Хашимова и О. Кучликова; Сардар — Д. Низамходжаев, С. Юсупов и К. Закиров; Карабатыр — Р. Мордухаев и З. Самандаров.

1.

Премьера состоялась 31 июля 1949 года, перед уходом театра в очередной отпуск. С начала нового сезона до конца года опера прошла семнадцать раз, собирая в среднем по 659 человек на каждый спектакль, главным образом узбекских зрителей. Это свидетельствовало о несомненном успехе постановки. Тем не менее, и в прессе и на состоявшемся в октябре того же года пленуме Союза советских композиторов Узбекистана она подверглась серьезной критике. Развернулся оживленный обмен мнениями, переросший в широкую творческую дискуссию.

Спектакль начинался картиною праздника во дворце хана Бабахана в честь рождения дочери. Владыка не имел сына-наследника, и глашатай объявляет, что все дети, родившиеся в один день с ханской дочерью, будут приняты на воспитание во дворец. На это предложение отзывается один из рядовых воинов. Он приносит своего мальчика, которому звездочет предрекает в будущем героические подвиги и дает имя Тахир. Предсказатель предвидит, что дочь хана станет «горящей звездой любви» и называет девочку Зухрой (то есть Венерой). Наречение имен завершается помолвкой новорожденных: хан торжественно обещает сочетать детей в будущем узами брака. Такое объявление сына простолюдина наследным принцем нарушает корыстные планы визиря Хусаина, который в своих честолюбивых мечтах видел собственного сына — малолетнего Карабатыра претендентом на ханский престол. Визирь решает «по книгам зла учить» Карабатыра, чтобы тот в будущем уничтожил соперника.

В экспозиционном прологе к спектаклю, в соответствии со старинной легендой, давалась завязка грядущих событий и ясно высказывалась мысль, которую можно встретить в фольклорных произведениях ряда народов, веками мечтавших о «крестьянском царе», о шахе из среды ремесленников, но понимавших, что господствующие классы, «обучаясь по книгам зла», не склонны уступить кому бы то ни было свою власть. Такая экспозиция открывала блестящие возможности, к сожалению, не использованные либреттистом Сабиром Абдуллой и композиторами.

В первой сцене, происходившей восемнадцать лет спустя после событий, описанных в прологе, действие на-

чиналось с тайного свидания Зухры и Тахира, которого хан, по наущению визиря, подверг опале. За что именно — сие осталось неведомо зрителю. Зрителю взамен этого предлагалось прослушать в придачу к любовной встрече еще одно объяснение в любви — на этот раз служанки, ревнующей опального героя к своей венценосной госпоже и из ревности решающей выдать их хану. Свое намерение она осуществляет во второй картине.

Тахир, скрывающийся от ханского гнева, украдкой снова является на свидание в роскошном дворцовом саду, где стража, извещенная предательницей-служанкою, хватает его. Хан велит казнить юношу по старинному обычаю: бросить в воду. Но в отличие от царевича Гвидона — героя русской оперы «Сказка о царе Салтане» — узбекского царевича не замуровывают в бочку, а запирают в сундук, в котором он благополучно, точно к началу третьего акта, приплывает в Хорезм, прямо ко дворцу местного владыки. Дочь последнего — Мохим, здесь «отдыхала под тихое пение служанок». Когда выловили сундук, то из него появился на свет божий, живым и хорошо загримированным, статный витязь, сразу же пленивший красавицу. Остальную часть третьего действия заполнили песни и танцы в честь гостя и искушения, которым последний был подвергнут влюбчивой хорезмской принцессой.

Итак, из объятий дочери одного хана герой попадал в распростертые объятия не менее прекрасной дочери другого, еще более богатого хана; путешествуя из одного дворца в другой дворец, витязь испытывал горе только из-за чрезмерного обилия увлекающихся им красавиц. В чудесном парке и великолепных чертогах Бабахана жизнь выглядела весьма привлекательно, а у хорезмийского хана она была еще лучше — сущий рай земной. Обитатели этого эдема только и делали, что услаждали себя веселыми танцами и песнями. А если страдали, то лишь сладостными муками любви.

Как мог театр, после всего этого, отвести от себя обвинение в идеализации жизни ханов, обвинение в приукрашивании феодальной старины? Драматический финал оперы, завершавшийся казнью Тахира и смертью Зухры от руки своего отца, никак не вытекал из райской идиллии, заполнившей первые сцены. Социальное содержание легенды было не подчеркнуто, а зачеркнуто. В ходе спо-

ров всем стала очевидна, в том числе авторам и театру, неотложная необходимость переработки либретто, с учетом критических замечаний, сделанных представителями советской общественности.

Как обстояло с музыкой? В чем упрекала критика композиторов, и в какой мере предъявленные обвинения были справедливы? Для ответа на эти вопросы необходимо принять во внимание следующие обстоятельства.

Еще в 1941 году на сцене узбекского музыкально-драматического театра имени Мукими была поставлена типичная музыкальная драма «Тахир и Зухра», продолжавшая традицию «Фархада и Ширин» (в варианте 1937 г.).

Текст драмы написал С. Абдулла, мелодический материал подобрал и частично сочинил Т. Джалилов, гармонизировал и оркестровал Г. Шперлинг. Национальные мелодии, сохранившие все свое чарующее обаяние в бесхитроном музыкальном сопровождении, сюжет, воскрешающий в памяти зрителей любимую ими легенду, сделали спектакль одним из наиболее популярных. Это подсказало мысль создать одноименную оперу, которая унаследовала бы мелодический материал музыкальной драмы.

Замечательный знаток узбекского фольклора—Тухтагын Джалилов, вступив в соавторство с композитором Б. Бровцыным, принес с собою на оперную сцену богатое «приданое». Тонко улавливая душевные переживания действующих лиц, меняющиеся по ходу перипетий сюжета, он умело подбирал в сокровищнице узбекских, уйгурских, каракалпакских, хорезмийских песен такие напевы, которые удачно и ллюстрировали эмоциональное состояние героев, характеризуют их чувства и мысли.

В спектакле, появившемся в 1949 году на оперной сцене, все действующие лица, в соответствии с драматическим замыслом, были подразделены на два противоборствующих лагеря — сил добра и зла. И мелодический материал также подбирался двоякого рода.

Первая группа мелодий характеризовала чистую любовь главных героев легенды. Сюда входила мелодия Тахира, изливавшего тоску по возлюбленной, проникновенно исполняемая Карим Закировым, который полно использовал свои голосовые данные. Здесь был радостный дуэт влюбленных, была и печальная ария Зухры, насильно выдаваемой замуж отцом за ненавистного ей Карабатыра.

В исполнении Халимы Насыровой красиво звучали арии Зухры «Воды текут» и «Хотят разлучить». Привлекали внимание слушателей мелодии «Предрассветная заря» и «Поздравление со свадьбой». Большой силы достигала заключительная сцена второго акта, в которой народ оплакивал Тахира, сброшенного в поток реки.¹ В основу хора композиторы положили выразительный уйгурский напев.

Мелодическому комплексу Тахира и Зухры была противопоставлена тема зла и коварства. Она возникла в музыке еще в прологе, при появлении визиря, отца Карабатыра. Некоторые отрицательные персонажи получили характеризующие их мелодии. Так например, ария коварной красавицы Мохим музыкально передавала капризно кокетливый нрав избалованной принцессы. В этой роли с успехом у публики выступала Назира Ахмедова, использовавшая для данной партии колоритную манеру хорезмийского пения.

В мелодичности музыки, в богатстве использованных восхитительных народных напевов и в неразрывно связанных с национальным мелосом песнях, сочиненных Т. Джалиловым, во всем этом, столь близком и дорогом сердцу каждого узбека, заключался нехитрый «секрет» популярности новой постановки в оперном театре, которая привлекла сюда широкую аудиторию из среды людей коренного населения так же, как и в предшествующие годы собирала публику в стены театра имени Мукими.

Задача заключалась, однако, не в переносе популярной музыкальной драмы из театра имени Мукими в театр имени Навои. А между тем, преемственная связь двух спектаклей под одним и тем же названием—«Тахир и Зухра»—в этих двух театрах оказалась настолько велика, что новое произведение, по сути дела, не перешагнуло за рамки принципов построения музыкальной драмы.

Т. Джалилов и Б. Бровцын попытались осуществить неосуществимое — «перелицевать» музыкальную драму в оперу, вместо того чтобы написать оперную музыку.

Несомненно, боязнь потерять национальное своеобразие музыки побуждала Б. Бровцына быть очень осторож-

¹ Шухрат, Убай Бурхан. «Тахир и Зухра», «Кзыл Узбекистон», 20 августа 1949 г.

ным; больше, чем следовало, и не там, где следовало. Оркестр не имел того значения в музыкальной драматургии, которое надлежит ему занимать в опере. Впрочем, сама музыкальная драматургия не получила должной полноты развития: в основном музыка осталась иллюстративной.

Широкое и всестороннее обсуждение оперы, — ее музыки и либретто, — привело ко тому, что в 1950 году спектакль был снят с репертуара. Авторский коллектив взялся за основательную переработку своего произведения. Консультантом был приглашен композитор Л. Степанов.

2.

Опера, во второй, значительно измененной редакции, была поставлена 30 октября 1955 года.

Либретто, которое было выпущено отдельной брошюрой ко дню премьеры, оповещало зрителей о совершенно новой трактовке хорошо знакомого сюжета старинной легенды. Отчетливо говорилось о социально-политической причине той опалы, которой подвергся Тахир со стороны своего приемного отца — могущественного Бабахана. Выросший во дворце, наравне с принцессою Зухрой, престолонаследник, конечно, получил бы ее руку и пользовался бы благоволением хана, если бы ничем не отличался от всех остальных придворных, оставаясь верным сыном господствующего класса. Но выходец из социальных низов, воспитанный поэтом-народолюбом, Тахир пронес через всю свою недолгую жизнь участие к судьбам простых людей, отважно защищая их и словом и мечом. Такую же цельность натуры он проявил и в любви, выдержавшей все испытания. Это чувство не заслоняло в его сознании народ, за интересы которого он встал горой.

Либретто внушало надежду, что авторы и режиссура, пользуясь методом социалистического реализма, правдиво и без прежней идеализации быта ханских дворцов, верно изобразят жизнь людей эпохи феодализма, к которой относятся события, происходящие в спектакле.

Однако еще до поднятия занавеса оркестровое вступление заставило насторожиться.

Дело в том, что вступление построено на интонациях двух своеобразных узбекских народных песен. Первая из них и в прежнем и в новом варианте оперы является лейттемой любви Тахира и Зухры, а вторая, про-

тивопоставленная ей мелодия лейттемы ханских глашатаев, дана в качестве символа ханской власти. Смысл такого сопоставления лейттем подчеркивается первой сценой пролога, которой начинается спектакль. Здесь проходят те же две мелодии. Суть дела не меняется от того, что они идут в различных вариациях и на сей раз начинают глашатаи, а лейттема любви звучит в оркестре.

Иными словами, дважды — в вступлении и в начальной сцене вполне отчетливо дано противопоставление, с одной стороны, возгласов ханских глашатаев, возвещающих о желаниях и решениях своего повелителя, а с другой стороны, песни любви героев, убедительно отрицающих всемогущество власти земного владыки, способного убивать людей, но бессильного повелевать их сердцами.

Перед зрителями возникал вопрос: так что же им предвещает этот музыкальный эпитаф, сплетенный из двух мелодий? Повесть о нерушимой возвышенной любви, которую не могут расторгнуть не только невзгоды и печали, не только искушения и соблазны, но даже самая могущественная земная сила — власть ханов и шахов?

Спора нет, такого рода, демократическая по своему духу, повесть, с ее гуманной идеей, имела прогрессивное значение для той мрачной поры средневековья, когда народ сложил поэтичную легенду. Но ведь так же бесспорно и другое: для искусства социалистического реализма всего этого явно недостаточно. Здесь, как и во всех других аналогичных случаях, необходимо более глубокое и многостороннее раскрытие жизни людей, из какой бы эпохи она ни была взята.

Развивающееся сценическое действие и музыка пролога, на первый взгляд, как будто выводят спектакль на путь показа острых классовых противоречий. Уже в начале звучит мелодия великолепной, навсегда запоминающейся уйгурской песни «Омон», которая в дальнейшем станет лейтмотивом народа. После певучего ариозо хана, обещавшего воспитывать детей вместе, а когда они вырастут — поженить их, разыгрываются эпизоды, весьма важные для фабулы. Коротко перечислим их.

Хан дарит кошелек с деньгами отцу мальчика, забранного во дворец на воспитание. Бедняк счастлив, некоторые из окружающих завидуют ему, но его старый

ТЕМА НАРОДА

«Омон».

Из оперы «Тахир и Зухра».

Музыкальный фрагмент «Тема народа» из оперы «Тахир и Зухра». Музыка начинается с маршевого ритма, помеченного «Agitato». В начале фрагмента слышны ноты сопрано (с.), альт (а.) и фортепиано (ф.п.).

Второй блок фрагмента содержит вокальные партии с лирическими текстами:

Сопрано (с.): тун кул кул сен ча эл бу тун

Альт (а.): тун кул кул сен ча эл бу тун

Тенор (т.): тун кул кул сен ча эл бу тун

Бас (б.): Сен га до им ам оу фар ма нинг (да дир)

Музыкальный блок завершается оркестровым сопровождением.

друг Сардар, такой же, как и он, простой ханский воин, стыдит своего товарища за то, что тот продал сына, которого во дворце сделают врагом трудового люда. Народ поддерживает справедливое замечание, а хан, за такие дерзкие слова Сардара, приказывает схватить его и примерно наказать. Однако «возмутитель спокойствия» успевает скрыться в толпе (в последующих актах оперы он выступает вожакom народных повстанцев).

После того, как хан со свитой удалились, отец Тахира, горько раскаивающийся в своем поступке, обращается за советом к мудрому Назиму, придворному поэту, но любимому народом за свое правдолюбие, ум и талант. На вопрос: что же теперь делать, как выручить мальютку, поэт отвечает, что отступать уже поздно, и обещает следить за воспитанием мальчика, чтобы из него вышел достойный уважения человек.

Внимание зрительного зала поглощено быстро прстекающим сценическим действием, острыми ситуациями борьбы, которая ярко рисует социальную дифференциацию изображаемой среды. А музыка помогает их лучше прочувствовать. Она насыщена разнообразными запоминающимися, удачно подобранными мелодиями. Правда, есть и бесцветные места, например, речитатив поэта Назима. Но композиторы заставляют забыть об этом, когда слово передают четырехголосному хору. Обращаясь к отцу младенца, хор поет: «Назим, конечно, прав — ты совершил ошибку!» Здесь снова появляется в несколько измененном виде мелодия уйгурской песни «Омон». Оркестровое сопровождение строится на переплетении интонаций темы народа с лейттемой ханских глашатаев, что имеет явный идейно-художественный смысл, давая верную характеристику финальной сцене пролога.

Развивая мысль, заложенную в приведенных эпизодах пролога, первая картина оперы повествует не о любовных делах восемнадцатилетнего принца, а о том, как поэт Назим воспитывает в приемном сыне хана стойкого защитника народа, как происходит столкновение юноши с жестоким исполнителем ханской воли Карабатыром, притесняющим крестьян, как назревает непримиримый конфликт героя с дворцовым окружением. Раскрывает причину ханской немилости к вольнодумцу.

АРИОЗО ТАХИРА

«О, солнце!» («Эй, куёш!»).

Из первой картины оперы «Тахир и Зухра».

Andante non troppo № 8

Эй ку-ёш, куёсат ю зинг,
тун-дан бағир ком ган мағри
ор зул Эй дин ло би шон-дан мағри
Сәх адли лам и рошан қил зул и ринг би лан
пар ди (кин зул) мот нинир тиб, по зықол мон-дан мағри

АРИЯ ЗУХРЫ

«Перед рассветом поющий соловей».

Из второй картины оперы «Тахир и Зухра».

Andantino № 9

Танг да эй бул бул жу-до-лик сир ри-
ни о во за қил тун
дин сәз он, га-нан-лар-дин ши-ко вт то-за қил
бу ю-ран-бар дим га
қон-ли кун-ча ни ан-до-за қил

Однако в музыкальном отношении первая картина отличается от пролога в том смысле, что свежо звучащий мелодический материал героев и народа противопоставлен маловыразительному материалу сил «контрдействия». Поясним это примерами.

Первому действию предпослан музыкальный антракт, изображающий средствами программной музыки наступающий рассвет. Оркестровое вступление развивает начальные такты лирического ариозо Тахира «Эй, куёш» («О, солнце»). В этом двухчастном ариозо (А—Б) красивая мелодия повторяется дважды. Изложена она во фригийском ладе, чередующемся с натуральным ми минор. Избранная ладотональность оттеняет грустный задушевный характер песни героя.

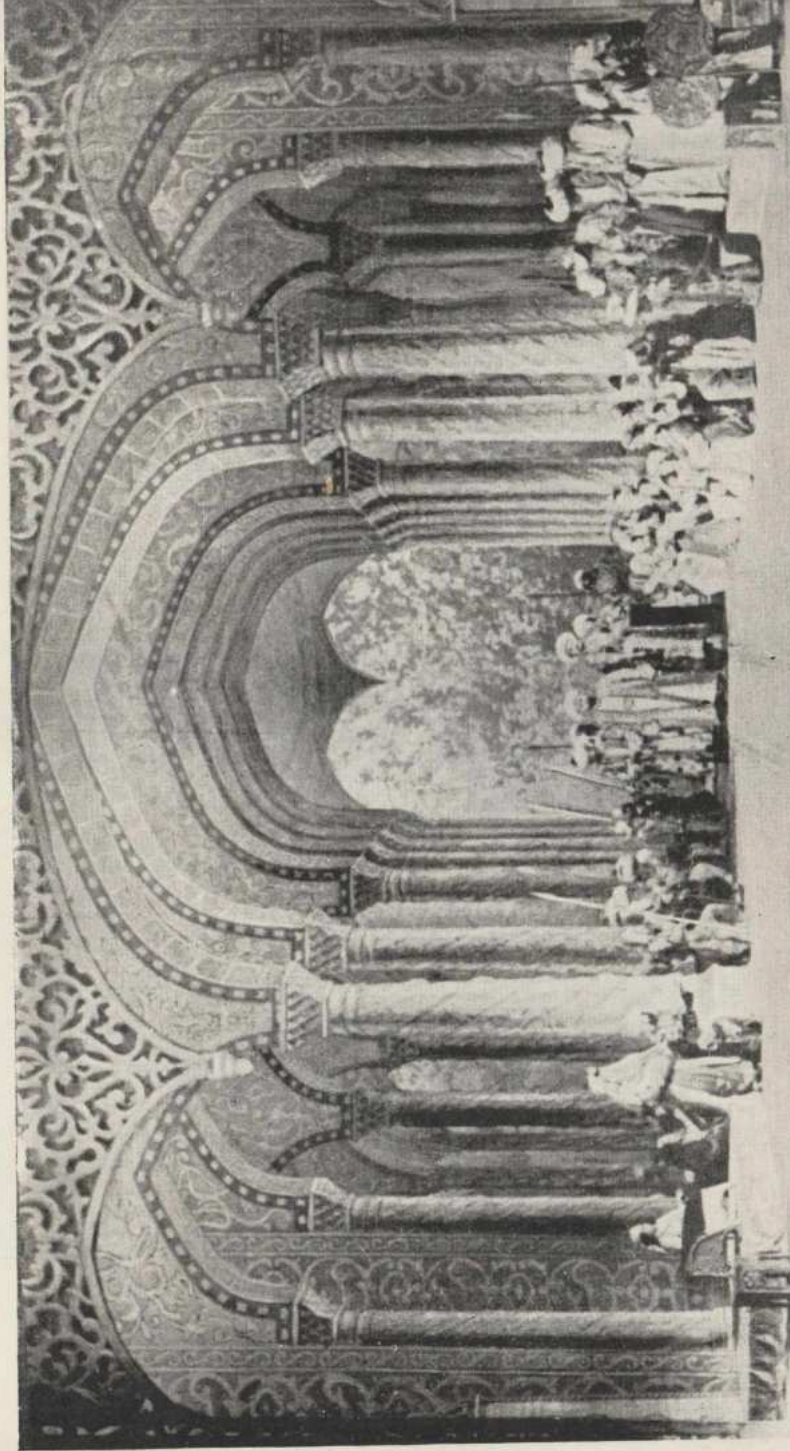
В противоположность Тахиру, его противник и соперник—настырно-энергичный, злой и жестокий, хитрый и коварный Карабатыр наделен излишне лаконичной лейт-темою. Она весьма слабо и неполно выражает его честолюбивый характер, раскрывающийся в поступках и словах, которые предусмотрел либреттист, а режиссура воплотила в активном сценическом действии. В результате создается явное несоответствие между образом сценическим и музыкально-вокальным, вместо требуемого сплава трех элементов: музыки, слова и действия.

На всем протяжении первой картины лишь в одном эпизоде—в поединке на саблях—композиторы в равной мере интересуются и положительными и отрицательными персонажами.

Оркестровое вступление ко второй картине строится на двух темах. Одна из них взята из лирической арии Зухры, а другая опирается на мелодию ее дуэта с отцом. Следовательно, вступление остается в узких рамках семейно-бытового конфликта, схема которого, если ее освободить от грима и пышных костюмов, сводится к знакомой ситуации: отец девушки намерен выдать дочь не за того, за кого она сама желает выйти замуж. Иными словами—сохраняется коллизия той самой любовно-лирической драмы, которая составляла содержание и первого варианта этой оперы.

Правда, теперь появились сценические эпизоды, которых раньше не было. Картина открывается изобра-

Опера «Тахир и Зухра» Т. Джалилова и Б. Бровщина (1 картина. Пролог).





Гулям Абдурахманов в роли Тахира. 1949 г.



Опера «Тахир и Зухра» (3-я картина)



Назира Ахмедова в роли Мохим.
Народная артистка Уз.ССР.

В опере «Тахир и Зухра». Постановки 1949 и 1955 годов.

жением очередного урока принцессы, занимающейся науками с тем же мудрым поэтом, который воспитывает и Тахира. Наставник учит девушку добру, рассказывает ей о страданиях обездоленного трудового люда, о благородном поступке Тахира, заступившегося за бедняков. Взволнованная Зухра пишет письмо отцу-хану, взывая к его милосердию и справедливости, прося не позволять Карабатыру притеснять народ.

Однако взволнованность поэта Назима и отзывчивой Зухры не передалась композиторам, когда они работали над этими сценами, весьма важными для раскрытия общественно-гражданских мотивов поведения действующих лиц. Музыка и здесь эмоционально вялая, лишенная интересного мелодического рисунка.

Но стоит только защелкнуть соловью в дворцовом саду, куда приходит Тахир на тайное свидание к возлюбленной, как все в партитуре преобразается. Пусть соловьиные рулады и трели, зазвучавшие в оркестре, во вступлении к кантиленной арии героини, не новы в оперном театре. Но ведь и в жизни, из поколения в поколение, юные сердца не раз обращались к спутнику влюбленных так же, как это делает и Зухра, сетующая, что «перед рассветом поющий соловей возвещает о близком расставании».

Для передачи переживаний героини авторы воспользовались одной из любимых узбекским народом песен — пленительной мелодией «Мустахзод», приводимой цыганно и обработанной в форме развернутой арии, с традиционным ауджем. Она написана в узбекском народном ладе, приближающемся к миксолидийскому. Композиторы сохранили ее национальный облик.

Если сравнить эту арию Зухры с последующим ариозо Тахира, то трудно решить, чему следует отдать предпочтение, что обладает большей силой художественного воздействия. Для лирического излияния героя использована изящная узбекская народная танцевальная мелодия «Гуль-уйн», взятая в качестве цитаты, но с новой подтекстовкой, написанной в стиле «рубай». Двухчастное по форме ариозо близко по настроению к предшествующей арии. Это сближает оба музыкально-вокальных номера, подчеркивая единство чувств и мыслей беззаветно любящей друг друга пары. «Я буду достоин твоей

любви», — поет юноша, обращаясь к возлюбленной. Гармоническое сопровождение выдержано в ритмическом рисунке этой народной песни, исполняемой обычно под аккомпанемент дойры.

Композиторы не удовлетворились всеми перечисленными изъяснениями в любви Тахира и Зухры и сочинили для них вдобавок еще дуэт «Отмагайтонг» («Пред-рассветная заря»). Надо отдать должное авторам: они с тонким чутьем использовали интонации народных попевок, слив их в единый сплав. Была создана мелодия, трогающая своей глубокой проникновенностью и благородной возвышенностью выражения чувств.

Творчески свободное использование богатства красок народно-ладовой палитры позволило авторам расцветить дуэт многообразием эмоциональных оттенков, в соответствии со смыслом произносимых слов. Зухра вручает своему избраннику пламенно-красную розу — символ своего «вечного и неугасимого чувства».

Неожиданное появление Карабатыра в сопровождении воинов, с приказом хана «схватить и связать Тахира, заключить его в сундук и бросить в реку», дает возможность режиссеру построить эффектную и динамичную сцену борьбы витязя с противниками, намного превосходящими его силою, но сумевшими одолеть богатыря лишь хитростью, сзади набросив на него аркан.

Конец акта снова возвращает зрительный зал к лирической теме: подчеркивается (в который раз!) мысль, что любящие сердца никто не властен разлучить. Заботясь, чтобы аудитория покрепче это запомнила, добиваясь художественного разнообразия и стремясь повысить мощь музыкальной выразительности финальной сцены, посвященной опять-таки лейттеме нерушимой любви, авторы обращаются к испытанному средству — они вводят ансамбль. Вместе с хором поет терцет — Тахир, Зухра и ее наперсница — Камар.

Оркестровое вступление к следующему действию отличается от всех, упоминавшихся нами, трех предшествующих вступлений тем, что свободно развиваемые мелодии говорят здесь языком музыки о народе. То есть о том главном персонаже, которому давно уже было пора предоставить центральное место в народно-героическом опере, какую обещало зрителям либретто.

Народ собрался на берегу реки, в которую должны сбросить чинаровый сундук, ставший гробом для живого человека. Удачная музыкальная характеристика народа построена композиторами на двух мелодиях, из которых наиболее впечатляет мотив уйгурской песни «Омон» (см. стр. 252, нотный пример № 7).

Сопровождая выходы и выступления народа, она звучит по-разному: то в цитатно точном воспроизведении, то в измененном виде, то какой-либо одною из своих интонаций. Эта лейттема зачастую столь сильно изменяется, что она присутствует в музыкальном материале почти незримо, накладывая, тем не менее, на него свой отпечаток. Так же многообразна и эмоциональная окраска данной лейттемы, меняющаяся в зависимости от перипетий сюжета: моментами мелодия звучит в бодрых интонациях, подчас жалобно, в других случаях величественно и торжественно.

Кроме этого основного лейтмотива, народу дана и другая возможность высказывать свое суждение о происходящих событиях. Вот как выглядит конец драматической сцены, разыгравшейся на берегу реки. По волнам плывет, удаляясь вниз по течению, чинаровый сундук, как огромная скорлупа, скрывающая в себе драгоценное ядро. Вслед ему в отчаянии глядит Зухра. Вместе с нею скорбит народ, потрясенный жестокой казнью.

Девушка поет песню «Сув келар» («Воды текут») и торжественно клянется: «Если я пожелаю другого, да поразит меня смерть!».

Среднее звено непрерывно идущей вокальной сцены состоит из хорового унисонного пения, построенного на отрывке из уйгурской мелодии.

И, наконец, третья часть, опирающаяся на узбекскую песню, изложена в куплетной форме, по принципу запева солирующего голоса и припева хором — «Аюрганлар!» («Разлучники!»).

Три самостоятельные мелодии так удачно подобраны композиторами, так хорошо ими скомпонованы, настолько близки друг к другу по интонациям и общему характеру своего звучания, что кажутся вытекающими одна из другой. Человек, впервые их услышавший в связном изложении, данном в опере, воспринимает их как органически слитое одно целое, как интересно сле-

ланную разработку мелодии, состоящей из нескольких музыкальных фраз.

И мы могли бы, пристально следя за тем, как «вода течет, неся сундук», увидеть, куда прибило его течением. Мы бы заметили, что он попал по-прежнему в Хорезм, но на этот раз не во дворец, прямо к дочери Хорезм-шаха, а просто к песчаному берегу, где его нашли рыбаки. Но мы удержимся от соблазна дальше следить за перипетиями судьбы героев, так как в общих чертах она нам уже известна, а приведенного разбора нескольких картин вполне достаточно для того, чтобы оценить сильные и слабые стороны второго варианта оперы (1955 год).

3.

Постановка оперы «Тахир и Зухра» заставила деятелей театрального искусства задуматься над вопросами, имеющими значение для всего развития узбекской оперы. О некоторых из них необходимо упомянуть и нам, прежде чем сделать общий вывод об итогах работы театра над интересующим нас спектаклем.

Мы говорили о двух операх на легендарно-героические сюжеты. Обе они были написаны в соавторстве узбекскими и русскими композиторами. Обе шли на сцене, сперва в форме музыкальных драм, и обе они пользовались длительным и прочным успехом у публики. Почему же опера «Лейли и Меджнун» принесла театру творческую победу, и почему этого нельзя сказать о постановке «Тахир и Зухра»? Ведь и во втором варианте она недолго продержалась в репертуаре.

Мы старались показать, что нет оснований искать ответа на поставленный вопрос в достоинствах или недостатках либретто. Во второй редакции «Тахира и Зухры» оно было в общем вполне приемлемым. В будущем, при новой, третьей постановке, которая, очевидно, состоится, либретто легко может быть доведено до нужной степени совершенства. Ведь и в первых постановках «Лейли и Меджнуна» были не менее серьезные недочеты, однако их удалось устранить, так же как были устранены пороки первой редакции либретто «Тахира и Зухры». Нет, дело не в либретто, а в музыке.

В статьях и устных выступлениях, затрагивающих постановку этой оперы, были выдвинуты, в числе прочих,

два вопроса: о соавторстве и цитатности. Тут искали корень зла, а, по нашему мнению, он зарыт не здесь.

Конечно, само собою разумеется, что идеальное, или, вернее, нормальное положение вещей тогда, когда оперу пишет один композитор. Но столь же очевидно, что, кроме таланта, он должен обладать по меньшей мере еще двумя качествами: во-первых, вне зависимости от своего национального происхождения, он обязан настолько глубоко знать музыкальный фольклор данного народа, чтобы язык национального мелоса стал языком музыкального мышления композитора; во-вторых, чтобы композитор, взявшись за сочинение оперы, умел... сочинять, то есть в совершенстве владел бы мастерством оперно-симфонического письма.

Если этого нет—значит музыкально-театральная культура, о которой идет речь, еще не достигла своего совершеннолетия и переживает годы формирования и созревания. В эту пору вполне естественно соавторство, ибо те два качества оперного композитора, о которых мы упомянули выше, еще не слились в одном человеке.

Тогда выступает композитор-мелодист, в данном случае Тухтасын Джалилов, удовлетворяющий первому из двух перечисленных требований. В содружестве с ним должен работать композитор-профессионал, подходящий под высокий ранжир второго требования. Таким соавтором выступил Б. В. Бровцын. Некоторые из критиков, в 1949 году, с явным неодобрением отзывались о его работе над гармонизацией и оркестровкой музыкального материала; отмечали, что его недостаточное знание узбекской музыки не обеспечило сохранения национального своеобразия во всем ценном материале, полученном от соавтора-мелодиста.

Делая общие умозаключения из факта неудачи постановки в 1949 году «Тахира и Зухры», некоторые из участников дискуссии приходили к выводу о необходимости поскорее покончить с соавторством. С этим трудно было согласиться всем тем, кто не хотел закрывать глаза на реальное положение вещей.

Нельзя было не заметить, какую большую плодотворную работу проделали в творческом содружестве—Т. Садыков совместно с Р. Глиэром, М. Ашрафи вместе с С. Василенко. Как мы будем говорить в дальнейших

главах нашей книги—бесспорный успех принесло содружество композиторов Т. Садыкова, Б. Зейдмана, Ю. Раджаби и Д. Закирова, а также Д. Закирова и Б. Гиенко. Несправедливо было бы игнорировать плодотворный труд Т. Джалилова и Б. Бровцына над второй редакцией оперы «Тахир и Зухра», при всех ее недостатках, о которых мы упоминали и еще скажем несколько слов. Причина неудачи оперы «Тахир и Зухра» не в том, что она создавалась в соавторстве.

Сочинение новых узбекских опер и балетов таким же методом коллективного творчества целесообразно продолжать и впредь, пока, к счастью для нас, здравствуют такие талантливые люди, как Тухтасын Джалилов, Юнус Раджаби и другие знатоки классической и народной музыки. Это люди старшего поколения. За долгую свою музыкальную жизнь они накопили колоссальный запас мелодического материала, и музыкальное мышление у них органически связано с национальным мелосом. Поэтому сочиненные ими напевы так близки узбекским слушателям и так же интересны для всех других народов. Было бы неразумно оставлять втуне их знания и опыт.

Молодое поколение узбекских композиторов, получившее консерваторское образование, уже выступает в разных жанрах музыкального творчества. Началась работа и над оперой. Надо только в этом помогать. Через какой-то промежуток времени, естественно, без излишней торопливости, без администрирования, весьма вредного в искусстве, «соавторство» само отойдет в область истории.

Теперь о втором вопросе—о цитатности.

Постановки опер «Лейли и Меджнун» и, особенно, «Тахир и Зухра» подняли старый спор о допустимости использования в качестве цитат подлинных народных и классических мелодий. По этому вопросу мы уже несколько раз высказывались. Не желая повторяться, заметим только, что и *здесь должен быть соблюден принцип историзма* в подходе к разрешению данной проблемы.

Цитирование было, есть и будет. Но как? В наивной форме первых узбекских музыкальных драм? Этого уже нет и не может быть. Детство прожито, и к нему нет возврата. В более совершенной форме цитирования, практиковавшейся в лучших музыкальных драмах конца 1930-х годов? Да, такая форма будет еще существовать до тех

пор, пока существует этот жанр музыкального театра. Но на оперной сцене ему, разумеется, нет места.

Именно потому, что в «Тахире и Зухре» Т. Джалилова и Б. Бровцына в очень большой мере была сохранена система цитирования, применяемая в музыкальных драмах, это произведение в 1949 году одновременно и понравилось и вызвало волну протеста. Аплодировали многочисленные узбекские зрители, к тому времени уже привыкшие к музыкальным драмам и находившие в них удовлетворение своих эстетических запросов. Резко возражала другая часть узбекских слушателей, которой уже был привит вкус к более сложной оперно-симфонической музыке. Эти круги национальной аудитории, поддержанные общей музыкальной критикой, не без оснований считали, что «Тахир и Зухра» еще не отвечает строгим требованиям, предъявляемым к опере.

Невольно возникло сравнение с аналогичной легендарно-героической оперой «Лейли и Меджнун» Т. Садыкова и Р. Глиэра, как уже говорилось, выросшей из музыкальной драмы, широко использовавшей подлинные народные и классические мелодии. «Знакомыми незнакомцами» предстали перед слушателями цитаты, подобранные и гармонически обработанные в соответствии с задачами музыкальной драматургии так, что они зажили новой жизнью и еще долго будут жить на узбекской советской оперной сцене.

Могут и в будущем быть подобные случаи? Да, хотя перед нами будет лишь повторение уже достигнутого.

Продвижением вперед, несомненно, явится такое «цитирование» узбекского фольклора, какое напечатают нам «цитирование» русской народной песни Мусоргским и Чайковским. Но это, разумеется, придет лишь со временем, вместе с дальнейшим ростом узбекской оперы.

Обо всем сказанном можно было бы только упомянуть, так как речь идет о вещах само собою разумеющихся, общезвестных, хотя данная тема подвергалась длительному обсуждению, в частности, в связи с вопросом об использовании музыкального наследства в операх, изображающих жизнь Советского Узбекистана.

В отношении форм использования сокровищ фольклора и метода цитирования народных и классических мелодий вторая редакция спектакля «Тахир и Зухра» сдела-

ла крупный шаг вперед, перейдя рубеж, отделяющий музыкальную драму от оперы, поднявшись на уровень, достигнутый в те годы узбекским оперным театром в целом. Мы привели ряд примеров того, как Т. Джалилов и Б. Бровцын во втором варианте оперы в общем свободно обращались с привлекаемым ими первоклассным мелодическим материалом, отбирая в нем нужные куски, komponуя их, перефразируя, меняя характер звучания, делая все это сообразно с содержанием изображаемых сценических ситуаций и в то же время сохраняя всю прелесть и обаяние национального своеобразия народной и классической макомной музыки.

* * *

Так в чем же дело?

Как ни парадоксально, именно чарующая сила мелодического богатства, которым так щедро композиторы наделили народ и любимых героев—Тахира и Зухру, сыграла роковую роль в сценической судьбе оперы. Эта сила подавила, уничтожила врагов Тахира куда успешней, чем в состоянии был это сделать сам богатырь, веками боровшийся со своими противниками, неизменно терпя поражения, а теперь начисто расправившись с ними, хотя физически он по-прежнему умирал на сцене.

И без того не очень уж яркие музыкальные характеристики, данные авторами представителям противоборствующего лагеря, окончательно поблекли на фоне сочных красок, какими обрисованы музыкальные образы героев. Если не считать проходящую несколько раз в разных актах тему ханских глашатаев и певучую мелодию самого хана, то все остальные отрицательные персонажи лишены выразительного музыкального облика, вопреки тому, какими они представлены в сценическом воплощении.

Вступившие в соавторство композиторы оба в равной мере отвечают за то, что они не вывели музыкальную драматургию из старого русла любовной драмы, совершенно не считаясь с тем, что она шла вразрез с новым, социально заостренным либретто и соответствующим ему сценическим раскрытием. Либреттист с режиссером поставили на сцене—по одну сторону: мужественного защитника обездоленных—Тахира, неизменную в верности и непреклонную в свободолюбии Зухру, правдолюбца-поэ-

та Назима, бесстрашного народного вожака Сардара, а в противоположном стане разместили двух ханов, из которых один коварнее и безжалостней другого, а также им под стать злобного «черного рыцаря» — Карабатыра. Вывели страдающий, притесняемый, но вольнолюбивый, не унывающий в беде, справедливый и мудрый народ. Заставили оба лагеря скрестить сабли и копыя...

А музыка? Мы уже приводили примеры того, как в некоторых случаях композиторы находили возможность своими средствами включиться в битву—вспомним сказанное, например, о музыке в сцене боя на саблях между Тахиром и Карабатыром. Но таких музыкальных эпизодов досадно мало. Зато много другого. Восхитительная, западающая в душу слушателя лейттема любви Зухры и Тахира появляется на протяжении оперы не более и не менее как 26 (двадцать шесть!) раз. Кому не ясно, что это не может быть чем-то безразличным для общей идеи спектакля, высказываемой языком музыкальной речи?

Известная поговорка гласит: «Слова из песни не выкинешь». Если дозволено ее перефразировать, то можно было бы сказать, что двадцать шесть раз повторенная мелодия песни способна выбросить все слова либреттиста, идущие вразрез с мыслями, высказанными музыкальным языком. Так оно и получилось на самом деле. Хотя новая редакция либретто строит фабулу на коллизиях большого общественного значения, отражающих классовую борьбу, музыкальная драматургия их не замечает и повествует о любовно-лирических переживаниях, которыми, по ее мнению, исчерпывается жизнь человека.

Силы зла, не получившие в музыке законно принадлежащего им места, жестоко отомстили за это композитору. Блестящая по своей мелодике опера «Тахир и Зухра» стала однообразной, лишенной динамизма. Из композиторского арсенала исчезло такое мощное и эффективное оружие, как художественный контраст.

Выпадение из музыки контрастирующих сопоставлений, острых столкновений достойных друг друга противников, отсутствие борьбы мощных сил действия и контрдействия—все это на деле привело к тому, что появилась музыкальная драматургия, если и не целиком «бесконфликтная», то, во всяком случае, построенная на узкой базе коллизий любовной драмы.

Итак, неудача постигла постановку оперы «Тахир и Зухра» в 1955 году потому, что конфликт, найденный во втором варианте либретто оперы, не получил полного выражения в музыке. Еще и еще раз был повторно преподаан наглядный урок: если драматургический конфликт — первая предпосылка существования театрального искусства, то на оперной сцене он должен получить воплощение не только в действии, слове, но и в музыке.

Мы старались подчеркнуть, что, несмотря на все вы сказанное о недостатках, нельзя не заметить большую и плодотворную работу, проделанную создателями оперы «Тахир и Зухра» над вторым вариантом своего произведения. Это дает достаточное основание надеяться, что авторы не откажутся от своей оперы, как Тахира никто не мог заставить отказаться от Зухры, а Кайса от Лейли. Ведь Садыков и Глиэр оказались Кайсами: не изменив своей любимой опере, они четырежды дорабатывали ее, прежде чем достигли нужных результатов.

3. «ВЕЛИКИЙ КАНАЛ»

ОПЕРА «Великий канал» М. Ашрафи и С. Василенко была хотя и третья по счету узбекская опера, но первая на современную советскую тему. Пресса подчеркнула данное обстоятельство, отметив, что «таких произведений вообще еще не было, и создание оперной постановки, в которой живут и действуют герои не отдаленного прошлого, а наших дней, нужно признать смелым и интересным шагом». Было положено начало самому трудному, но наиболее важному направлению: появился оперный спектакль, посвященный великим событиям нашей эпохи¹.

Одно из таких событий произошло в 1939 г. в Узбекистане. 200 тысяч человек собрались и за 45 дней вырыли Большой Ферганский канал, длиною в 270 километров. У соседей узбеков — китайцев есть поговорка: «если народ разом вздохнет — буря будет». Так и в дни ферганской народной стройки дружный труд сотен тысяч людей приобрел размах и мощь, равные стихийной силе, но на этот раз направленной не на разрушение, а на созидание

¹ См. «Правду Востока» 22 января 1941 года.

Деятели оперного театра, выполняя свой патриотический долг, активно участвовали в сооружении грандиозного арыка, выступая с концертами в часы отдыха строителей. Вдохновляя последних на новые трудовые подвиги, они сами были охвачены общим энтузиазмом. И вот здесь, в такой обстановке, родилась мысль о создании оперы «Великий канал».

Тут же на трассе земляных работ были записаны некоторые старинные узбекские народные мелодии, которые пели рабочие и дехкане. Запомним этот факт, он нам пригодится, когда зайдет речь о музыкальном языке песен живых советских рабочих и крестьян-хлопкоробов, обитающих в Ферганской долине, а не в фантазии некоторых критиков. Здесь же на строительстве был почерпнут факт из жизни, перенесенный потом в либретто. Старик-колхозник Таджимат-ота, член артели «Ленинизм», Ленинского района, узнав о том, что его сын самовольно ушел со стройки, был так огорчен этим недостойным поступком, что всю ночь шел на покинутый участок и утром сам встал на место дезертира, чтобы своею ударной работою искупить его тяжкую вину.

Так, самую жизнь были подсказаны — и общая тема, и некоторые сюжетные перипетии, и ее народный музыкальный язык, язык первой узбекской оперы, рисующей социалистическое строительство.

Написать оперу взялись, хорошо уже сработавшиеся, два композитора — М. Ашрафи и С. Василенко, вместе с либреттистами К. Яшеном и М. Рахмановым. Работа пошла дружно и сравнительно быстро.

1.

Авторы разыскали старика Таджимат-ота, познакомились с ним. Он поведал им о своей судьбе, о тяжелом подневольном труде в молодости, о выпавшем на его долю счастье дожить до светлых дней свободы. Старик рассказал много интересных народных преданий о борьбе за воду, без которой выжженная солнцем земля бесплодна. Глубоко типичная биография Таджимат-ота навела, как мы сейчас увидим, образ Тухтасын-ота — одного из главных действующих лиц оперы.

Кипучая жизнь на стройке невольно наталкивала на сравнение ее с тем, что раньше происходило в стране, в

дооктябрьскую эпоху, о чем столь волнующе рассказывал старик-колхозник. Ведь и тогда возводились ирригационные сооружения. Но живительная влага в ту пору утоляла жажду не крохотных, полувысохших полей дехкан, а лилась, в первую очередь, в цветущие сады баев. Однако, многочисленные арыки рыли не баи, а бедняки. Труд не для себя, а на богачей был тягостным ярмом. Сопоставить с ним вдохновенный, свободный труд строителей социализма, сравнить две эпохи, два мира — такова была дерзкая мечта композиторов и либреттистов. Но эту мысль необходимо было перевести на язык образного мышления, без чего, как известно, не может быть создано ни одно настоящее художественное произведение.

Удалось ли авторам достигнуть поставленной цели?

Они написали оперу, составленную из двух частей: первые два акта изображали события в Ферганской долине в 1882 году, когда там еще существовало Кокандское ханство, а в последующих трех актах хотя место действия сохранилось то же самое, но события происходили более чем полвека спустя — в 1939 г., в Советском Узбекистане, на стройке Великого Ферганского канала. В обеих частях выступал один и тот же герой — Тухтасын: в первой, он был молодым человеком, а во второй — стариком, лет за семьдесят пять, но крепким и сильным.

После премьеры печать дала ответ на поставленный выше вопрос о том, насколько авторам удалось осуществить свой замысел. Приговор был суров.

Газета «Кзыл Узбекистон» писала: «Авторы либретто хотели показать две эпохи, однако ни ту, ни другую они по-настоящему не показали потому, что потонули в событиях. Они не сумели передать характерные черты изображаемых эпох. Вполне понятно, что очень трудно показать жизнь трех поколений. Поэтому и не удалось типизировать ни события, ни характеры. Либретто оперы получилось схематичным, весьма поверхностным, в виде монтажа». Рецензия упрекала композиторов в том, что опера «не стала единым музыкальным произведением, а превратилась в монтаж»¹.

¹ Н. Сафаров и Б. Акбаров. О «Великом канале», «Кзыл Узбекистон», 5 февраля 1941 г.

Сходную оценку дала и газета «Правда Востока»: «В либретто «Великого канала» нет единой сюжетной линии. Это не художественное произведение, а скорее фотография, причем невысокого качества. Получилось то, против чего предостерегал гений русской музыки П. И. Чайковский. Если погоню за реализмом довести до последней крайности, то неминуемо придешь к полному отрицанию оперы. Отдельные картины не связаны ничем и представляют разрозненные куски»¹.

Премьера состоялась 16 января 1941 года. Дирижировал М. Ашрафи. Постановка была дана под режиссурой Музаффара Мухамедова. Актерам К. Закирову и Г. Исхалиеву было поручено исполнение центральной партии Тухтасын-ота. Роль сына последнего — Бутаджона, была исполнена С. Вахидовым и М. Давыдовым, а роль Надиры — невесты Бутаджона — Ш. Рахимовой, С. Самандаровой и Н. Ахмедовой².

В небольшом музыкальном вступлении, «весьма сдержанно используя возможности оркестра»¹, композиторы раскрыли главную тему оперы — «тему воды» — о богатстве, в прошлом захваченном ханами, а ныне возвращенном народу.

Спектакль начинался с изображения того, как дехкане роют огромный арык, чтобы пустить по нему воды реки Кара-Дарьи. Среди них тогда еще молодой Тухтасын, как и все остальные, долбит скалистую землю своим кетменем. На его глазах происходят события, которые навсегда врезаются в его память. Труженики просят хана уделить и на их долю часть воды из канала, создаваемого их руками. В ответ на высокомерный отказ раздается ропот, поднимается народное волнение. Кулдаш — отец Тухтасына — возглавляет восстание. Хан пытается свирепыми мерами подавить бунт и приказывает обезглавить «зачинщика» — Кулдаша. Юноша бросился на защиту

¹ Виктор. «Великий канал», «Правда Востока». 22 января 1941 г.

² Среди действующих лиц были: Карасоч (сестра Тухтасына) — К. Давыдова и Б. Борухова; Кулдаш (их отец) — Мордухай Давыдов; хан — Г. Изразлян и Р. Бабаджанов; Даниял-бек (визирь хана) — А. Нарбаев и Р. Мордухаев; бай — М. Мулладжанов; Тургун — Ю. Каримов и Х. Хасанов; Худояр — Г. Абдурахманов; Ойпарча — М. Тургунибаева и Х. Рахимова.

отца и вступил в неравную схватку с ханскими стражниками. Высвободившись из их рук, Тухтасын призывает народ в борьбе.

Во втором акте действие происходило во дворце хана, куда врываются повстанцы, чиня правый суд и расправу над своими мучителями и эксплуататорами.

В музыкальном отношении наибольшее значение имели хоры. В упомянутой рецензии «Правды Востока», появившейся в дни премьеры, а потому интересной как документ своего времени, отмечалось, что первые два акта «почти целиком построены на хорах», и «мало материала, который средствами музыки рисовал бы чувства и переживания героев». Но этот недостаток не заслонил достоинства хоров. В них «композиторы сумели ярко, впечатляюще передать настроение толпы — выражение подавленности, горя и страданий, нараставшее возмущение, заканчивающееся к финалу воплем, в котором одновременно слышится и отчаяние и дух бунтарства».¹

Если первая половина оперы произвела впечатление на слушателей и зрителей, то этого нельзя сказать о ее второй половине, начинавшейся с третьего акта, когда действие скачком, без всякого перехода переносилось в наши дни, на стройку Ферганского канала.

Был ли виноват в этом театр? Вряд ли. Он сделал все, что только возможно было предпринять для создания картины, впечатляющей своей монументальностью, достойной масштабов гигантской стройки.

По проекту профессора М. И. Курилко и художника Мели Мусаева были поставлены трехмерные декорации в виде конструкции, которая позволила воочию изобразить процесс прокладки Большого Ферганского канала, а в финале превращалась в его головное сооружение. Обильно льющиеся потоки воды изображались обычным способом — путем подсвечивания колышащегося шелка, но, тем не менее, создавалось эффектное зрелище.

Состав хора был увеличен до 300 человек за счет привлечения артистов со стороны, в частности, с русской сцены. Были преодолены связанные с этим трудности разучивания хоровых номеров людьми, не владеющими узбекским языком.

Режиссуре необходимо было оправдать пребывание на сцене такой огромной массы народа. В целом этого удалось добиться с помощью конструкции профессора М. И. Курилко и М. Мусаева. Множество вооруженных кирками, кетменями и лопатами людей рыли все одновременно, но в то же время, как правило, не заслоняли друг друга потому, что их расположили не только на площадках, построенных уступами-террасами, на различной высоте станков, укрепленных на заднем плане, но и «ниже уровня земли». Для этого, проходящее параллельно рампе «дно» будущего арыка было опущено ниже планшета сцены. Поставленные туда хористы и статисты казались работающими на различных уровнях «выемки грунта»: одни как бы «врылись в землю» по колено, другие по пояс, а третьи — до плеч.

В хлопотах о размещении огромного количества хористов и статистов в отдельных сценах были допущены и просчеты. В цитированной уже нами рецензии «Правды Востока» мы читаем: «Режиссер расположил героев в середине сценической площадки, в то время, как на авансцене бесконечной вереницей, с мешками, с носилками идут строители, заслоняя героев». Это происходило несмотря на то, что были устроены две дополнительные сцены по бокам главной, куда поместили часть хористов. Но, выключенные из непосредственного хода действия, по словам того же рецензента, хористы «превращались в зрителей».

Большое место было уделено хореографическому искусству, средствами которого авторы стремились передать эмоциональное состояние народа, его отношение к труду, новые взаимоотношения мужчин и раскрепощенных женщин, вовлеченных в трудовую жизнь, на равных с мужчинами правах. Надо было в оперу ввести достаточное количество мужских танцев, которые в ряде случаев создавались заново, на основе бытовавших народных игр. Постановка оперы «Великий канал» превратилась в творческую лабораторию по формированию узбекского мужского танца.

Танцы были поставлены М. Тургунбаевой, Е. Барановским, при участии консультанта У. А. Камилова. Их заслуга заключалась в том, что созданные ими танцы не были «балетными номерами», а служили пластическим

¹ Цитиров. рецензия «Правда Востока», 22 января 1941 г.

выражением мыслей и настроения народа. Из числа показанных танцев—особо удачной была пляска джигитов.

Композиторы широко использовали народную музыку, в частности ферганские, бухарские и хорезмские песни. Кроме того, они черпали мелодии также из классических макомов. Взятые за основу наиболее популярные узбекские мелодии создавали подлинно народно-национальный характер музыки, что подчеркивалось введением в симфонический оркестр (в III и IV картинах) небольшой группы национальных инструментов, придавших мелодиям специфическое звучание.

Таким образом, и во второй части оперы было много всего, что наличествовало и в первой части, — начиная от напевной, не очень сложно обработанной, ярко выраженной национальной музыки, звучных хоров, кончая зрелищно эффектной постановкой, отдельные, только что отмеченные недостатки которой не меняли общей положительной оценки качества оформления.

Вдобавок, во второй части спектакля появился традиционный любовный треугольник, с извечным соперничеством героев из-за героини, размолвками влюбленных, ревностью, страданиями в разлуке, лирическими излияниями и счастливым финалом. Да и музыка этих любовных сцен получила одобрение даже у того строгого критика «Правды Востока», которого мы цитировали. Он писал, что «наиболее удачна в мелодическом отношении — это пятая картина. В арии Надиры, полной лирики, написанной нежными, прозрачными красками, чисто национальный характер музыкальной речи доведен до сложной европейской формы. Хороши в этой картине также другая ария Надиры и ее дуэт с Бутаджоном». Для повышения интереса к последним картинам авторы ввели даже кровавую сцену убийства брата героини, заколотого кинжалом.

И тем не менее, невзирая на все усилия театра и старания актеров, вторая часть оперы, которая была посвящена современности и, казалось, должна была бы вызвать к себе жгучий интерес, не производила впечатления на публику. Газета «Кзыл Узбекистон» констатировала: «зритель смотрит на сцену с большим безразличием». Вот уж действительно, яснее нельзя сказать.

В чем крылась причина? *В недостатках драматургии.*

Правда, они имели место и в первой, сравнительно более интересной части. Хотя изображение борьбы за воду в дореволюционном Узбекистане для театра было не новой темой, но вода—источник жизни, и столкновение из-за нее двух классово-антагонистических лагерей создавало на сцене напряженную обстановку. Поведение всех действующих лиц определялось серьезными, общественно значимыми причинами.

Как мы видели, хоры первого акта пользовались успехом, ибо они вели развитие музыкальной драматургии, принципы которой, однако, нарушались во втором акте той же начальной части оперы, что сразу же бросалось в глаза. Высокое достоинство использованного фольклорного материала и здесь не вызывало сомнения, но приведен он был тут не к месту. Рецензенты газеты «Кзыл Узбекистон» резонно поставили в вину композиторам несоответствие между музыкой и смыслом изображаемых событий. Ведь по замыслу самих авторов, ханский дворец должен был быть представлен как цитадель мучителей народа, заклятых врагов восставших дехкан. Вместо этого в данной сцене «в опере дается любимая народом жизнерадостная мелодия «Андижон самасы», которая ни в какой мере не раскрывает характер обитателей ханского дворца».

В еще большей мере сказалось *забвение принципов музыкальной драматургии* во второй половине спектакля. И здесь имел место такого же рода разлад между смыслом разыгрываемых сцен и музыкальными образами. По словам тех же критиков, главный герой оперы Бутаджон «в момент горячей работы поет тоскливую песню, которая, естественно, никак не может поднять дух строителей». Это справедливое замечание, разумеется, ничего общего не имеет со странным требованием не допускать печальных песен в советской опере, даже там, где им надлежит звучать (об этом речь впереди).

Беда была в том, что все содержание второй части оперы, резко отделенной от первой огромным промежуток времени и совершенно иной обстановкой, по сути дела, оказалось лишенным динамического начала. И в

либретто, и в музыке в полном объеме сказались злоплучная «теория» бесконфликтности, невзирая на кинжальные раны и любовные коллизии.

Зритель сказал свое веское и решающее слово. Пройдя в 1941 году 22 раза, в среднем наполняя каждый раз зрительный зал наполовину (точнее — в среднем по 479 человек), опера «Великий канал» в начале следующего года сошла со сцены.

2.

Авторы понимали необходимость значительных переработок, но им не был ясен путь, по которому следовало бы пойти. Это доказал второй вариант оперы, названный «Долина счастья».

Премьера состоялась 7 ноября 1947 года, в торжественный день тридцатой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. К этому празднику театр получил новое, великолепное, просторное помещение, с восемью фойе, могущими вместить всех зрителей до их входа в зал, рассчитанный на 1139 мест¹.

В этом новом прекрасном здании, куда с тех пор навсегда переселился театр имени Навои, опере «Долина счастья» суждено было всего один лишь раз предстать перед зрителями.

Чем отличалась «Долина счастья» от «Великого канала»? Прежде всего тем, что авторы соединили первые два акта в один, да и начинали спектакль не с них, а с вступительной сцены, изображающей старика Тухтасынота, вспоминающего дни своей тяжелой юности и рассказывающего сыну Бутаджону о былом, которое как бы «оживало», занимая один акт. Таким путем авторы стремились крепче соединить уменьшенную в объеме первую часть оперы о дореволюционном прошлом со вто-

рой — современной. В последнюю были введены новые персонажи, а в финале добавлена еще одна картина — прием строителей канала в Кремле.

Влияние культа личности И. В. Сталина, именем которого был назван Большой Ферганский канал, сказывалось и в первом варианте оперы.

В новом варианте этот недостаток не только не был сглажен, а, наоборот, еще больше усилен, вособенности в упомянутой новой сцене в Кремле.

Главный недостаток, однако, был в том, о чем с исчерпывающей полнотою сказал основной автор либретто Камил Яшен несколько лет спустя. Приведем выдержку из его статьи в журнале «Театр», так как короче, чем там, суть вопроса не изложишь.

Отметив значение редакционной статьи газеты «Правда» «Преодолеть отставание драматургии» (осудившей ложную «теорию» бесконфликтности) для раскрытия недостатков и в узбекской драматургии, Камил Яшен писал:

«В либретто оперы «Великий канал», посвященной народной стройке, патриотическому подвигу нашего народа, я допустил серьезную идейно-художественную ошибку, показав жизнь народа без борьбы и противоречий. Я пытался доказать, что социалистическое строительство проходит в обстановке сплошного и беспрепятственного веселья, ликования, танцев и песен, без преодоления трудностей, без напряжения мысли и воли советских людей. Во второй редакции либретто («Долина счастья») не было ни одного отрицательного персонажа. Борьба здесь шла между «лучшими» и «хорошими», и это, конечно, привело к нарушению правды жизни. В результате — опера у зрителя успеха не имела и вскоре была снята с репертуара. Как это получилось?... В своем либретто я фактически обошел правду жизни, не показал борьбы передовых советских людей против тех, кто заражен пережитками прошлого».¹

Установление причины аварий — первая предпосылка предотвращения их в будущем, но еще не гарантия безаварийности. В этом сызнова пришлось убедиться после

¹ Камил Яшен. «О некоторых недостатках узбекской драматургии». Журнал «Театр», 1952 г., № 8, стр. 50—51.

¹ В центре города Ташкента театру им. Навои отведен целый квартал. Непосредственно само здание занимает площадь в половину га (50×100 метров), а по кубатуре оно равно 78 тыс. куб. метров. За кулисами — репетиционные залы, классы для занятий и удобные для работы актеров гримировальные комнаты, буфет-столовая, души. Сцена, постановочные и подсобные цехи оборудованы надлежащим образом. Здание театра построено по проекту академика А. В. Шусева.

появления на сцене значительно доработанной третьей редакции оперы, под своим первоначальным наименованием «Великий канал».

3.

Премьера новой постановки состоялась 3 февраля 1953 года. Дирижировал и осуществил музыкальное руководство М. Ашрафи. В качестве режиссеров были приглашены Э. И. Каплан и Т. М. Смирнова.

Оркестровое вступление к «Великому каналу» построено на нескольких наиболее значительных музыкальных темах оперы. Оно начинается мелодией подвига Бутаджона. Потом следует тема Тухтасына «Глупый неверный сын», сплетаясь с интонациями его вступительной арии «Прошли времена горя и мучения». Мелодия возвращается повторно к теме подвига Бутаджона. Заканчивается музыкальное вступление темой предфинального хора, подхваченной затем оркестром «тутти».

Таким образом, авторы задумали предпослать спектаклю обобщенное изложение идеи всей оперы, посвященной воспеванию счастья народа. Но, судя по рецензии¹, появившейся в дни премьеры, публику не удовлетворило «песенно-плавное вступление к опере, напоминающее скорее вступление к одной картине, чем увертюру оперы. Не чувствуется во вступлении величественности, широты и размаха, которые необходимы для выражения главной идеи произведения».

В первом акте изображается колхозный сад. Старик Тухтасын выведен садовником². Неторопливо бегут его мысли. Невольно всплывают в его сознании картины прошлого, резко контрастирующие с настоящим.

¹ Галина Иванова. «Великий канал». Новый спектакль театра оперы и балета имени Навои. «Правда Востока», 15 февраля 1953 г.

² Среди исполнителей этой постановки были: Тухтасын-ота — К. Закиров и Н. Хашимов; Бутаджон — Г. Абдурахманов и М. Гафуров; Рустамов — Д. Низамхаджаев и С. Беньяминов; Сергеев — В. А. Неверов; Маша — Н. Ахмедова и Н. Циринская; Рано — Ш. Рахимова, К. Давыдова и Х. Акилова; Эргаш — Э. Самандаров и Ю. Каримов; Нурмат — Мих. Давыдов и Т. Рахимов; Худояр — М. Мулладжанов. В танцах участвовали: М. Тургунбаева, Г. Измайлова и Х. Камилова.

Началу его арии «Прошли времена горя и мучения», предшествует краткое вступление, развивающееся на музыкальном материале этой же арии. Идиллическая картина благополучия и довольства настоящим днем иллюстрируется соловьиными трелями, исполняемыми то флейтой и ксилофоном, то флейтой и пикколо. Затем начинается сама ария.

Старик взволнован, наконец-то заветная мечта народа будет осуществлена. Он со слезами на глазах рассказывает сыну и собравшимся колхозникам о тяжелом прошлом народа, о том, какие притеснения и страдания испытывали дехкане, которых принуждали по приказу хана рыть канал, соединяющий Нарын с Кара-Дарьей.

В первом построении арии, где Тухтасын вспоминает о пережитых страданиях, написанная в минорном ладе мелодия сопровождается выразительным синкопированным ритмом — усулем, идущим в нижнем регистре на фоне тонического органного пункта. Этот аккомпанемент напоминает глухой рокот народного ропота и гнева. Как память о трагической гибели своего отца — Кулдаш-ота, возглавившего восстание и казненного ханом, Тухтасын хранит отцовский кетмень, который с большим интересом рассматривается всеми присутствующими.

Переходя во второе построение, мелодия скачком поднимается на октаву выше. Исчезает сопутствовавший первому построению мрачный аккомпанемент; появляется новый, носящий более оживленный и напряженный характер: в голосах оркестра почти непрерывно звучит взволнованное тремоло. Такое изменение в музыке соответствует словам певца: «Хоть каждый час был мрачен и тяжел, я все стерпел и поборо!» И тем не менее старик не может забыть горестную мысль о том, что «молодость ни за что прошла, под тяжким гнетом отцвела». На этих словах мелодия опускается вниз в тонику лада.

Это подготавливает контрастный переход к ауджу третьего построения, начинающегося с восклицания: «Сегодня этой тьмы уж нет! Взгляни вокруг — повсюду яркий свет». Мелодический рисунок выдерживается в верхнем регистре, соответствуя своим напряжением переживаниям старика. Его глубокая взволнованность сохраняется и в заключительном — четвертом построении арии, где современная нам жизнь сравнивается с «веш-

ним чудным садом». Лишь в самом конце повторяются последние такты первого построения, как неизгладимый след былой печали.

Итак, вся первая часть оперы оказалась сведена к одному лишь напоминанию о прошлых временах, без всякого их показа. Сразу же после повествования старика Тухтасына, явившиеся к колхозникам инженер Сергеев и партийный руководитель Рустамов демонстрируют проект строительства Ферганского канала, призывая молодежь на битву за воду, за грядущие урожаи.

В результате такой перестройки либретто полностью отпал один из существенных недостатков первых вариантов оперы, заключавшийся в попытке наглядно изобразить в одном спектакле две эпохи. А ведь критика уже с первого появления оперы на сцене резонно указывала, что «сидение на двух стульях — к добру не приведет».

Авторы обратили внимание и на другой, по сути дела, главный недостаток прежних редакций либретто — на отсутствие драматургического конфликта в той части оперы, которая рисовала современность. С этим пороком была связана безжизненность выведенных персонажей, лишенных яркой характерности (за исключением одного лишь Тухтасын-ота, срисованного с живого человека).

В новом варианте оперы была сделана попытка построить драматургический конфликт на столкновении Тухтасына, Рустамова, Надиры и других передовых советских людей с оставшимися кое-где «бывшими людьми», которые, как крысы, таятся от белого света. Но на то они и крысы, чтобы грызть и портить добро, а в некоторых случаях и разносить чуму, заражая ею в общем здоровые, но недостаточно закаленные организмы. Представителем такой пакостной породы — вымирающей, но не до конца вымершей — выступает Худояр.

Этот отрицательный тип — воплощение той враждебной силы, которая всячески старается помешать строительству коммунистического общества. Бывший кулак, пробравшись в колхоз, подвизался там в роли чайханщика (на трассе строительства он табельщик). Он прикидывается безобидным балагуром, весельчаком.

Если сравнить его с традиционными отрицательными персонажами, то бросается в глаза, что его образ задуман не в виде трафаретного оперного злодея, с этими

мрачными зловещими интонациями в музыке, которые как бы заранее предъявляют заявку на предстоящее преступление. Его довольно прозрачно звучащая теноровая лейтмотивная тема изложена уже в первой картине на слова: «Нарын — кровожадная река, многие погибли от ее гнева». Этот мелодический речитатив имеет тревожное сопровождение, назойливо настойчивое, словно авторы пытаются заронить у слушателя недоверие к легко звучащей мелодии Худояра.

Композиторы, широко используя многообразие средств музыкальной речи, применяют, в частности, принцип лейтмотивности для характеристики действующих лиц. Из всех персонажей оперы Худояр наиболее последовательно сопровождается своей лейттемой, которая и в дальнейших сценах остается речитативно-декламационной, излагаясь зачастую в той же тональности.

Если закрепленная за Худояром его характерная лейттема без изменения передвигается из сцены в сцену, то аналогичного неизменного лейтмотива нет у Надиры. Она охарактеризована комплексом эмоционально однотипных мелодий. Сочетанием только что упомянутых двух приемов создается музыкальный образ старика Тухтасын-ота. Он, с одной стороны, наделен лейтмотивной мелодией «Прошли времена горя и мучения», а с другой стороны, эта ария вместе с остальными его, однородными по настроению, вокальными номерами — составляет единый мелодический комплекс.

Для музыкальной характеристики Бугаджона избран иной способ: ему даны три разные, непохожие друг на друга, лейттемы, отражающие его различные душевные состояния. Тема бесстрашия и романтической мечты о смелом подвиге в борьбе с врагами родины звучит в арии «Я смерти не боюсь». Жизнеутверждающая тема «Песни молодости» — лейтмотив счастливой жизни свободного советского человека. И наконец, лейттема любви, нежных чувств к Надире представлена задушевной каватиной «Лети, мой соловей!».

Мелодия этой лирической каватины проходит в оркестре с первых же тактов вступления, на фоне тонико-доминантового органного пункта. Продолжая непрерывно развиваться, мелодия подхватывается певцом. Первые несколько тактов солист поет без оркестровой поддержки,

а затем получает ее. Характерно то значение, какое в каватине приобрел квинтовый интервал — и в качестве опорного звука мелодии и как наиболее часто встречающийся элемент гармонии. Эта квинтовая гармония родственна двухголосию узбекской народной дутарной музыки и несомненно придает каватине яркий национальный колорит. Певец заканчивает мелодию на доминанте, что производит впечатление отсутствия завершенности; это соответствует неуверенности юноши во взаимности его любви. Тема каватины будет появляться как напоминание о таком его чувстве.

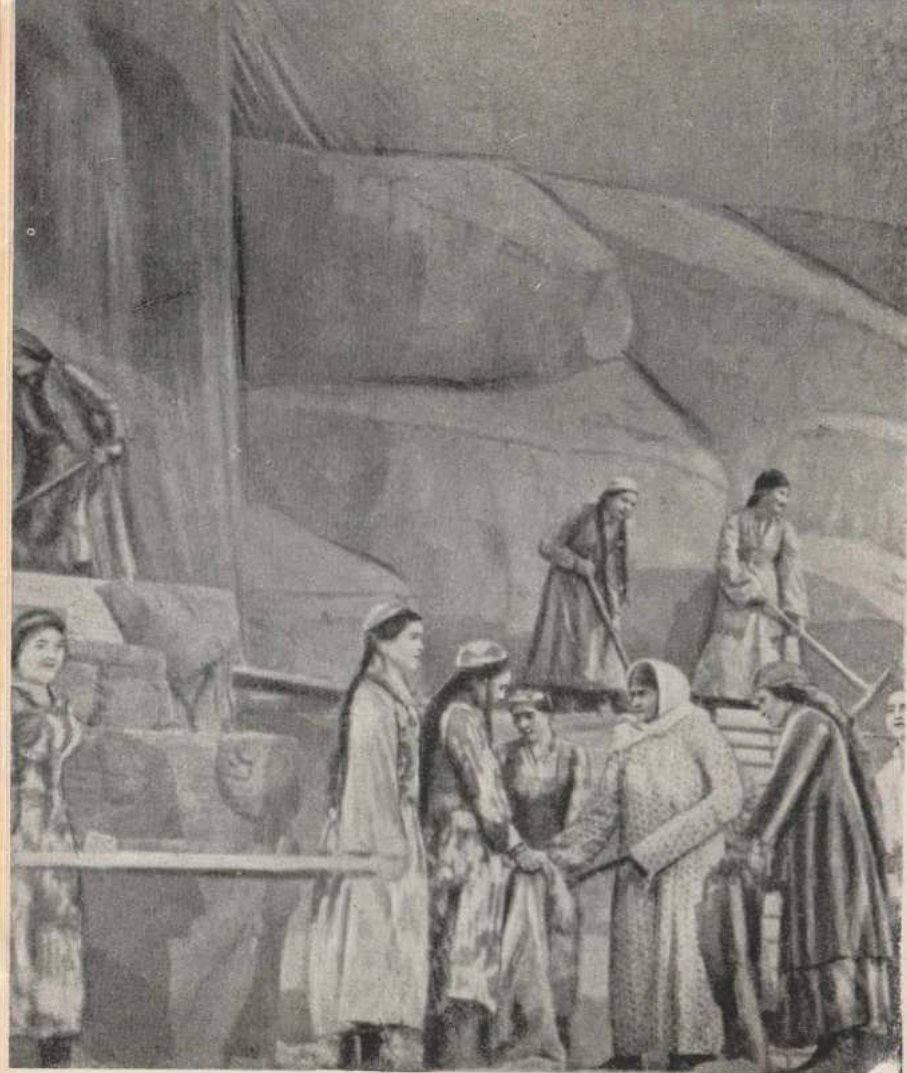
Выход Надиры, после окончания каватины, построен на речитативе, в котором героиня поет на жизнерадостную мелодию: «Я счастливая девушка, нет у меня горя и печали, в руках у меня весело звенят струны саза». Следующая за тем ее первая ария построена на основе народной бухарской песни «Кушчинор» на слова «В чарующем сладостном саду, в цветниках бы мне мечтать». Традиционное построение арии, с «ауджем» в средней части, сохраняет национальный характер мелодического рисунка. В сопровождении наблюдается дорийский лад, соответствующий общему приподнятому настроению.

После этой арии исполняется дуэт взаимных признаний. То одна и та же фраза переходит от Бутаджона к Надире, то мелодия у одного из участников дуэта, а подголосок у другого, то оба голоса соединяются в конце, в слитном одноголосии.

В финале первой картины перед зрителями начинает раскрываться облик Худояра. Коварный и хитрый новоявленный Яго сначала пытается отравить сознание Эргаша ядом сомнения в никчемности строительства канала, заявив, что их колхоз достаточно, мол, снабжен водой. Эргаш резко обрывает рассуждения Худояра о том, что обуздание «кровожадной» реки, дескать, неосуществимая фантазия. Убедившись, что таким путем юношу с толка не собьешь, бывший басмач меняет тактику и стремится использовать в своих классово-чуждых целях пережитки прошлого в сознании советских людей, в частности, живучие в Узбекистане, как и на всем Советском Востоке, влияния нравов и обычаев патриархально-феодалной старины, с ее понятиями «намуса» (чести, общественного реноме).



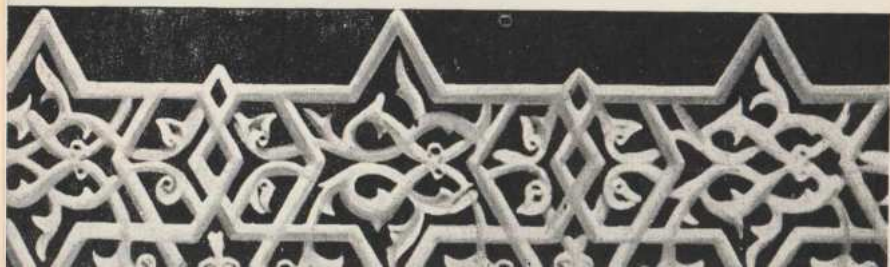
Шахадат Рахимова в роли Наргуль
в опере «Бурон». Она же исполнительница роли Надиры в
опере «Великий канал», 1941 г.



Опера «Великий канал» М. Ашрафи и С. Василенко.



5-я картина оперы. На народной стройке Большого Ферганского канала, 1941 г.





Сара Самандарова в роли Надиры.
Заслуженная артистка Уз.ССР.
В опере «Великий канал», 1941 год.

Худояр, заметив робость Эргаша в отношении Надиры, хочет предстать услужливым советчиком с тем, чтобы подчинить трудолюбивого экскаваторщика своей воле, а там, может быть, превратить его в своего пособника. Чем больше будет разлада, чем больше будут деморализованы люди, тем, следовательно, хуже они будут трудиться. На той же неизменно речитативной лейтмотивной фразе Худояр напоминает юноше, что он по старинному обычаю помолвлен с Надирой еще в колыбели и «имеет на нее больше прав», нежели Бутаджон, хотя тот и друг ему, но уступить кому бы то ни было нареченную — постыдно, это, дескать, «оскорбляет честь».

Обходный маневр удастся, и смущенный Эргаш говорит, что он действительно любит Надиру от чистого сердца, но нет решимости признаться ей в этом. «Помоги, что мне делать!». Бутаджон, нечаянно услышав разговор, неприятно поражен сделанным открытием: «Как, мой друг любит Надиру?!» После чего в музыке проходит тема каватины Бутаджона, как напоминание о его чувстве к любимой девушке. Эта же тема каватины, развиваемая далее авторами, вводится в оркестровое вступление ко второй картине.

Оно изображает средствами программной музыки наступающий рассвет. Настало утро. Выбежавшие девушки поливают площадь и украшают ее цветами и гирляндами. В двухголосном хоре они воспевают родной край, цветущую Фергану и свободу, полученную ныне узбечкою, у которой нет «ни черного покрывала на лице, ни темного пятна на сердце».

Одна из девушек — будущий бригадир женской бригады Рано поет на изящную мелодию ферганской песни «Азизм». Эту жизнерадостную мелодию на ее «аудже» подхватывает хор, исполняя в живом темпе.

Подруги уговаривают Надиру спеть. Песня «Расцветай полная счастья, широкая родная страна», которую исполняет героиня во второй картине, написана на основе мелодии «Гульзорим». Во время пения Надиры площадь незаметно заполняется джигитами. Увидев их, девушки разбегаются в разные стороны.

Вся последующая массовая сцена, начиная с двухголосного мужского хора, построена на интонациях той же ферганской песни «Азизм», музыкально связывающей

данный эпизод с предшествующим. Хор подводит задорную мелодию к кульминации, которая подхватывается на «аудже» солирующим Бутаджоном, что служит органическим продолжением хоровой песни. Этот же «аудж» повторяется трехголосным мужским хором, а потом уже смешанным. В том же чередовании солиста и хора, в той же тональности мелодия без изменения проходит у Надиры и двухголосного женского хора.

По этому же принципу чередования солиста и хора ведется вся сцена митинга, открытая представителем райкома Рустамовым. Вступление к его ариозо обрамляется оркестровой темой процесса труда, начиная и заканчивая изображаемую картину. Рустамов заявляет, что переходящее знамя ЦК будет передано победителям. Его обращение к присутствующим изложено в куплетообразной форме, причем после каждого куплета вступает смешанный четырехголосный хор.

На митинге Тухтасын торжественно передает кетмень своего погибшего отца в подарок своему сыну. В оркестре в это время звучит мелодия первой арии садовника «Прошли времена горя и мучения».

Последующая ария Бутаджона и терцет с участием Эргаша и Нурмата в сопровождении хора написаны как развернутая вокально-музыкальная сцена, на основе народной песни. Музыкальная фраза Бутаджона «Ради тебя, о несравненный цветущий край, я на ратном поле» Нурматом подхватывается, по принципу канона. «Священная клятва» — так называется весь этот эпизод.

В уже цитированной нами рецензии «Правды Востока» на новую постановку оперы в 1953 году, с огорчением было констатировано: «не удалось в вокальном отношении исполнение интересного ансамбля «Клятва молодежи» солистам З. Самандарову (Эргаш), Мих. Давыдову (Нурмат) и Г. Абдурахманову (Бутаджон). Г. Абдурахманову, несмотря на приятный тембр голоса, горловая манера пения мешает правильному исполнению... Театру предстоит еще большая работа над спектаклем. Прежде всего необходимо покончить с главным недостатком — с горловой манерой пения, против которой в театре до сих пор не ведут решительной борьбы. Только свободное, естественное пение способно передать все музыкальное богатство произведения».

Это критическое замечание¹ не осталось неуслышанным, и Узбекский оперный театр усилил работу над вокальным мастерством своей труппы.

Личный конфликт между двумя соперничающими юношами получает дальнейшее развитие к концу второй картины. На речитативной теме Худояра, проходящей в оркестре, искоса поглядывая на чайханщика, Эргаш вызывает на соревнование Бутаджона, чем тот в немалой степени обескуражен потому, что знает своего товарища как сильного работника. «С любым бы вступил в состязание, но с Эргашем...» поет, «размышляя», Бутаджон.

Необходимо отметить введение в финальную сцену второй картины, в качестве объединяющего тематического материала, веселой жизнерадостной ферганской песни «Дуст ялли, ялли, ялли дуст!». Подобный прием композиторы используют как драматургическую возможность скрепления всей сцены в одно целое.

Как это было сделано?

Мелодия «Ялли дуст» состоит из двух музыкальных фраз, причем вторая как бы отвечает первой. Зачинает Бутаджон, поющий — «Я подал руку Эргашу» (то есть заключил с ним соревнование) и что «для смельчака потеря чести — это смерть!» Главные действующие лица — Рустамов, Тухтасын и Сергеев, — участвующие в сценическом эпизоде, свои реплики строят на интонациях той же мелодии, после чего она подхватывается смешанным хором, который повторяет ее дважды, сперва в унисонном, а затем в двухголосном изложении. Подойдя к кульминационной фазе, хор в нее, однако, не вступает. Умолкнув, он предоставляет свой «аудж» двум соревнующимся джигитам. Дуэт соперников исполняется живо и энергично, в темпе «аллегро».

После дуэта вступает хор.

Режиссура не порадовала зрителей изобретательностью мизансцен, строя их «по старинке» — если здесь влюбленные, то они беседуют около куста роз, если тут солист, то он поет, выйдя поближе к публике. Но все же был и удачный сценический эпизод: поезд, отправляющийся к месту работы на Ферганском канале, изображался режиссерами до того переполненным, что желаю-

¹ См. «Правда Востока», 15 февраля 1953 г.

ХОР СТРОИТЕЛЕЙ КАНАЛА

«Дуст, ялли, ялли, дуст».

Финал второй картины оперы «Великий канал».

Музыкальный фрагмент для хора строителей канала. Состоит из пяти голосов: сопрано, альт, тенор, бас и фортепиано. Темп и настроение не указаны. В начале ноты обозначены динамические маркеры *f* и *mf*. В лирической части под нотами даны слова: «Дуст, ялли, ялли, дуст».

щие поехать не вмещались в вагоны и усаживались на крышах с кетменями в руках. Расположившись живописно, хор, сопровождая «отъезд», пел сначала на два голоса, а потом на четыре голоса ту же жизнерадостную мелодию «Ялли дуст», на чем и заканчивался акт.

Третья картина начинается словами Бутаджона «Легок и высок юности полет, молодая песня к подвигу зовет». Изящная и красивая мелодия, изложенная в огневом темпе, написана на основе узбекской народной песни «Саути муножот», из которой взята вторая ее часть. «Аудж» песни, использованный в качестве припева, подхватывается двухголосным мужским хором.

Эта «Песня молодости» дается в куплетной форме; ее плавная мелодия в основном построена на движении секундами. Подъем напряжения достигается скачком на октаву вверх с дальнейшим пением в высоком регистре. Прозрачно-ясное гармоническое сопровождение в соль мажоре строго подчинено мелодии, являясь для нее фоном.

ПЕСНЯ МОЛОДОСТИ

«Легок и высок юности полет».

Из четвертой картины оперы «Великий канал».

Музыкальный фрагмент для песни «Песня молодости». Состоит из двух частей: вокальной и фортепианной. Темп *Allegro*. В начале ноты обозначены динамические маркеры *f* и *mf*. В лирической части под нотами даны слова: «Легок и высок юности полет, молодая песня к подвигу зовет».

Здесь используется простой, но эффектный прием для того, чтобы усилить активно-динамический характер этой, впрочем, и без того живой и энергичной песни: кульминационная часть повторяется дважды. Во второй раз «аудж» подхватывается трехголосным хором, по существу, выполняя функцию «катта ауджа». В заключение основная тема поется солистом и хором.

Личный конфликт двух влюбленных в Надиру соперников усугубляется поражением бригады Бутаджона. Как ни тягостно это признать, но, увы, цифры, приводимые инженером Сергеевым, неоспоримо доказывают, что в соревновании верх одержала бригада Эргаша, которой и вручается переходящее знамя ЦК.

Бутаджон тяжело переживает свою неудачу, а Худояр торжествует, полагая, что его план начинает осуществляться и ему уже удалось посорить двух друзей. Стараясь еще более омрачить и без того тяжелое душевное состояние огорченного юноши, с издевательскими ужимками чайханщик поет песенку, иронически предлагая: «Пейте зеленый чай, он придаст вам силы»...

Примечательно использование в этой песне ладотональной выразительности, в скрещении с темпо-ритмической выразительностью и драматургией мелодической линии. Написанная в куплетной форме, по типу «лапара» — шуточная песенка обладает несложной мелодией (в объеме интервала септими). Она — задорна и легка, идет оживленно — в темпе «аллегро», а начинается в гармоническом соль миноре, с использованием фригийского оборота, что придает ей оттенок грусти. Такая двойственность как нельзя лучше подходит к разыгрываемой сценке. Саркастический совет проигравшей бригаде — пополнить свои иссякшие силы чаепитием сопровождается столь же насмешливым выражением «соболезную грусти» по поводу неудачи, постигшей героя.

Неосторожный упрек Надиры окончательно утверждает Бутаджона в том, что он, «опозоренный», даже ей не нужен. Происходит размолвка между влюбленными, возникшая из-за пустого недоразумения. Ссора Надиры с Бутаджоном разыгрывается в присутствии его друга Нурмата и активно участвующего хора. Не слушая ничьих уговоров, вконец расстроенный юноша самовольно покидает стройку.

В критических статьях, посвященных третьей редакции оперы «Великий канал», неизменно ставился вопрос о том, что поведение Бутаджона не типично для комсомольца, недостаточно мотивировано и что не мог, мол, молодой колхозник бросить стройку только потому, что не вышел победителем в соревновании, а если даже подобный факт имел где-либо место, то это настолько редкое и случайное явление, что оно не дает права на его обобщение в форме произведения искусства.

С такой точкой зрения можно согласиться, однако, лишь отчасти, не целиком потому, что общеизвестно существование в окружающей нас жизни пережитков психологии человека прошлой эпохи, чуждых нашему социалистическому сознанию. Зазнайство, самовлюбленность и недисциплинированность хотя и редко, но, к сожалению, еще встречаются в быту и по сей день. Потому публичное осуждение этих недостатков со сцены — вполне правомерно и полезно для воспитания молодежи.

Но, разумеется, посвящать данной теме целую оперу — произведение самого монументального жанра театрального искусства — это было бы равносильно стрельбе из пушек по воробьям. Тема «Великого канала» иная, достойная масштабов оперной сцены. Авторы задумали гимн подвигу народных масс страны социализма.

Раз это так, то тем паче нельзя личные конфликты, пустяковые обиды, случайное стечение обстоятельств превращать в пружины, движущие спектаклем в таких титанических делах, как ферганская всенародная стройка. Если перефразировать приведенную поговорку, то можно сказать, что это было бы попыткой воробьиное чириканье выдать за гром пушек.

Что авторы оперы «Великий канал» все это и сами великолепно понимали, с неоспоримостью доказывает их стремление углубить конфликт настолько, чтобы он опирался на социальную основу. Тогда фундамент оперы — драматургический конфликт строился бы не на зыбучем песке случайно-второстепенных, малосущественных фактиков текущей жизни, а на скалистом грунте общественно значимых явлений.

Что предприняли для этого авторы?

Они сделали упор на показ трудового энтузиазма советских людей, и это стало сильной стороной спектакля.

А для «оживления» сюжета ввели в него детективную тему вредительской диверсии, по наущению таинственного агента некоей иностранной державы. Исполнение вредительского акта было возложено на бывшего басмача Худояра, скрывающегося под чужим именем Тошмата и маскирующегося под безобидного чайханщика. Тайком готовя взрыв плотины, он мечтает: «Цель моя — вновь быть баем, владыкою земель и вод!»

Это уже нечто более значительное, чем ссоры влюбленных. Но, по правде говоря, попытки реставрировать собственнический строй в Стране Советов, используя недоразумения в рамках любовного треугольника, выглядят чем-то очень не серьезным. Авторы, по сути дела, не сумели осуществить свой замысел.

После бегства с трудового фронта героя, клявшегося не покидать «поле брани», во главе бригады становится Нурмат. Колхозники вновь приступают к работе. Звучит музыка, изображающая процесс труда, та музыка, которая уже служила вступлением к данной картине.

Старики, приехавшие вместе с Тухтасыном из колхоза, приятно поражены размахом строительства. Они привезли подарки: виноград и яблоки. Их встречает Худояр, усаживает в «походной чайхане» и угощает кокчаем. Невольно у старого Тухтасына возникает сравнение окружающей обстановки с «черными днями прошлого». Радость при виде благоденствия народа изливается в его арии «Спокойствие царит в душе моей, о моя широкая страна!» Ария написана на основе узбекской народной песни «Оромижон».

Связки между отдельными музыкальными фразами заполняются хором стариков, внимательно слушающих Тухтасына. Свои короткие фразы-реплики они поют в унисон с оркестром, выражая ими оценку слов старого садовника, то гневно осуждая угнетателей народа, то изъявляя довольство цветущей ныне страной.

Раздаются сигналы, возвещающие об окончании работы. Они начинаются трубными возгласами, построены в кварто-квинтовом соотношении. На фоне тех же интервалов, но на полутон выше, сохраняя ритмический рисунок сигналов до конца сценического эпизода, идет изображение встречи Надиры с приехавшим Тухтасы-



Джамал Низамходжаев в роли Сергея.
Насим Хашимов в роли Тухтасына.

Опера «Великий канал».
Постановка 1953 г.

Тот же спектакль. 2-я картина. Общая массовая сцена.





Фаузия Файзи.

Заслуженная артистка Уз.ССР.

Хормейстер в постановках опер «Вертер», «У подножья Саян», «Проделки Майсары» и др. Совместно с Л. М. Шамшиным участвовала в постановках опер — «Бурон», «Лейли и Меджунун», «Тахир и Зухра», «Дилором» и др.

ном. Увидев старика, девушка бросается к нему в слезах. Подскочивший Худояр опережает ее и сообщает ему, что его сын сбежал со строительства.

Потрясенный отец бросается душить чайханщика. «Это ложь, клевета!», однако, присутствующие подтверждают печальное известие.

Ария Тухтасына со словами, полными горечи и обиды: «Неверный, глупый сын, не стал ты мне поддержкой» интересна тем, как в ней (разумеется, наряду с другими средствами музыкальной драматургии) использована эмоциональная функция лада, связанная с душевным состоянием старика и смыслом его слов.

Тухтасын-ота высказывает глубокое огорчение недостойным поступком юноши. Скорбит отец, мысленно обращаясь к сыну: «Для старого лица не стал ты молодой кровью». Начало этой части арии написано в мажоре, с признаками миксолидийского лада. Советскому человеку свойственно высокое понимание гражданского долга; личное неотделимо от общественного. Это чувство подсказывает Тухтасыну восклицание, в котором мужественная скорбь отца перерастает в скорбь гражданина: «Ты не прославишься в поэмах, подобно Фархаду, прорубившему горы!». При этом миксолидийская септима исчезает, уступая светлому мажору, соответствующему теме гражданственности в словах старого колхозника, который поднял с земли кетмень, брошенный сыном, встал в ряды современных нам фархадов, прорубавших Большой Ферганский канал, прославленный в поэмах не меньше, чем канал легендарного скалодробителя.

Запомним этот пример удачного разрешения задач музыкальной драматургии с использованием старинной узбекской национальной мелодии для обрисовки образа Тухтасын-ота. Ария построена на основе той народной песни «Тулкун» («Волна»), которую старик слышал с колыбели, а высказал он в этой арии чувства гражданина социалистической страны. Перед нами наглядная иллюстрация к вопросу о том, как социалистическое содержание может использовать национальную форму, доставшуюся нам от наших отцов.

К данной теме мы еще вернемся. А сейчас отметим, что Насим Хашимов, обладающий мягким, сочным бари-

АРИОЗО НАДИРЫ

«Не надо мне другого».
Из третьей картины оперы «Великий канал».

Allegro energico № 14

Не ну- но мне дру- го- го. Ми- ро- го. У ме- ня сво- дя- би- мый мой- всть. Мои гла- за, моя ду- ша до- ро- го- го- го- го. Самой сон- до- вем- ное ду- шк- весь мир

№ 14а

тоном, сумел и своим пением и актерской игрою передать все оттенки чувств героя, о которых вели мы речь.

Окружающие стараются успокоить взволнованного старика: «Отец, не сокрушайся, мы преобразуем степь. За тебя будем работать мы, ты отдыхай, отец!». Чтобы создать впечатление множества голосов, высказывающих слова сочувствия и утешения, композиторы прибегли к построению хора в классической форме фуги.

Надира потрясена бегством Бутаджона; уговоры и утешения подружек не действуют. Ее беспокойство и тоска изливаются в меланхоличного характера классической мелодии «Баёт».

Художник подбадривает Эргаша, советуя ему объясниться с Надирой, воспользовавшись «благоприятной» ситуацией — соперник, мол, проиграл соревнование и «развенчан» в ее глазах. Однако признания Эргаша в любви и напоминание об обручении еще в младенчестве не достигают цели. Надира негодует: «Паранджа не покрывала мою голову, мне странно слышать твои слова».

Написанное на основе узбекской народной мелодии «Сайёра», ариозо Надиры «Не надо мне другого, у меня любимый есть» представляет собой скорее всего произведение смешанного жанра — это романс-песня, куплетного построения.

Вся структура predetermined содержанием текста, раскрывающим одну тему — тему страстной и верной женской любви. Кантиленная, энергичного характера мелодия льется быстрым потоком в живом темпе, на фоне гармонической фигурации в аккомпанементе.

Ариозо Надиры — одна из лучших вокальных пьес в узбекской оперной литературе. Дебютировавшая в дни премьеры в партии Надиры выпускница Ташкентской консерватории Ойниса Кучликова заслужила одобрение у прессы и аплодисменты у публики.

Во время скитаний по территории канала Бутаджон, раздираемый сомнениями в правильности совершенного поступка, приходит к выводу, что им была допущена ошибка, он не должен был бросить стройку, как бы ни было уязвлено его самолюбие и мучила ревность. Случайно он замечает Худояра, странное поведение которого вызывает подозрение. Неотступно следуя за ним, он видит еще другого, неизвестного человека, который передает чайханщику динамит.

Обдумывая, как предотвратить диверсию, юноша поет «арию подвига», начинающуюся словами, которые определяют все ее содержание: «Я смерти не боюсь». Сценическая ситуация не позволяет герою долго размышлять, и вполне логично, что его ария не велика по объему. Она состоит из двух повторяющихся музыкальных предложений в пять и семь тактов. Бутаджон смело вступает в неравную схватку и падает наземь тяжело израненным.

Следующая сцена открывается картиной урагана. Разыгравшаяся буря грозит затопить котлован. Ее изображение в оркестре начинается у деревянных и медных. Хроматически восходящие квартеты у струнных как бы соответствуют журчанию потоков прорвавшейся воды. В хроматические пассажи вплетается постепенное развитие темы арии подвига Бутаджона.

Пользуясь ночной темнотой и грозой, Худояр подкладывает динамит под главное сооружение, а сам пытается посеять панику среди появившихся строителей канала: «Плотина разрушена! река, взбесившись, хлынула на нас!». Вбежавший Нурмат сообщает, что их участок уже затоплен.

Вдруг, к ужасу Худояра, неожиданно появляется окровавленный Бутаджон, который требует от него сообщить, куда он заложил мину. Внезапно увидев горящий шнур, отважный юноша бросается грудью на фитиль.

Под руководством Рустомова и Сергеева идет упорная борьба с наводнением. Строители мужественно препятствуют напору воды, укрепляя ворота шлюза. Им удается отстоять плотину. Сцена завершается хором — «Мы не отступим никогда».

Финальная картина изображает праздник открытия канала. Нарядно одетые строители и гости веселятся: исполняются танцы: ферганский — на основе «ялла»,

бухарские и хорезмийские пляски с хором. Выход героев сопровождается повторением в третий раз оркестровой темы труда. Бутаджон запекает «Песню молодости», но начинает ее с «ауджа». Эту запоминающуюся мелодию подхватывает трехголосный мужской, а потом смешанный хор. Предфинальный четырехголосный хор разработан в двухчастной форме, на основе узбекской народной песни «Омон ёр 1». Примечателен шестиголосный ансамбль из девяти участников; в финале его подхватывает четырехголосный хор. Праздник заканчивается еще одним, написанным в рондообразной форме, мощным хором — звучным и красивым гимном в честь партии.

4.

В заключение скажем об одном общем вопросе, поднятом в печати в связи с оперою «Великий канал». Речь идет о характере музыкального языка.

В одной из критических статей было сказано об опере «Великий канал», «поставленной в новой редакции», что ее арии «представляют собой подражание старинным образцам любовной лирики, проникнутой жалобами, стенаниями и преувеличенной чувствительностью. В таком плане выдержана музыкальная характеристика Тухтасын-ота. А ведь этот старый колхозник выведен в либретто оперы, как активный, деятельный, полный сил и энергии человек. Поэтому, когда Тухтасын-ота поет о своей любви к Советской стране, о радости видеть народ счастливым и богатым, между словами его арии и тоскливой музыкой, возникает несоответствие. Большая ария оперы — советского юноши Бутаджона, также выдержана в традициях старинной любовной лирики и, по средствам своей музыкальной выразительности, кажется чуждой этому образу»¹.

В приведенных словах трудно понять, где автор говорит о провалах музыкальной драматургии, а где ставит вопрос о необходимости «поскорее» выработать в музыке и в поэзии новые национальные формы выражения чувств и мыслей советских людей. Если вполне ясно, что мудре-

¹ Т. Вызго. «О национальной форме современной узбекской музыки». «Советская музыка», 1953 г. № 4.

но высказать радость тоскливой мелодией, то вряд ли столь же очевидно, почему нельзя объясняться в любви, используя проверенный опыт «традиций старинной любовной лирики».

Прошло всего лишь 15 лет после советизации Узбекистана, как старик Тухтасын-ота вышел на стройку Ферганского канала. И вот здесь, по мнению критика, несмотря на свои старые годы, он должен был бы запеть по-новому, обрести иной музыкальный язык, рожденный советской действительностью, отличающийся от интонаций, звучавших в его устах десятки лет. Всю свою долгую жизнь, когда он выражал чувство любви, он пользовался «старинными образцами любовной лирики», к которым прибегали его отцы и деды, столетиями так изливая восторг души. А теперь, когда «этот старый колхозник, введенный в либретто оперы как активный, деятельный, полный сил и энергии человек», захотел выразить охватившее его не менее пламенное, чем в юности, чувство, на этот раз «своей любви к Советской стране», то ему, видите ли, негоже вспоминать, как это он в молодости пел о любви околдовавшим его красавицам.

Как-то неловко повторять, само собою разумеющееся. Ясно, что музыкальное мышление старого человека, сложившееся несколько десятков лет назад и вошедшее в себя интонации народных и классических напевов, не только не может так быстро перестроиться, как того хочет нетерпеливый критик, но сплошь да рядом оно остается на всю жизнь неизменным. Поэтому в картинах, изображающих советское время, новые мысли и чувства Тухтасын-ота передает тем же привычным языком музыкальной речи, какой знаком ему с колыбели. Вспомним факт записи старинных песен у строителей канала, упомянутый нами в начале этой главы.

Огромная устойчивость традиций национальной музыки, пронесенная народом через тысячелетия, не может исчезнуть ни за пятнадцать, ни за сорок лет. Композиторы остались верными реалистическому изображению жизни, наделив таким музыкальным языком не только старика Тухтасына, но и его сына Бутаджона, который поет мелодии своего отца.

Весь вопрос в том, *когда* поет, *как* поет и *что* поет из старинных песен. Спрашивается, почему «жалобы и сте-

хания», вкупе с «тоскливой музыкой», приравниваются к понятию—узбекская музыка досоветской эпохи? Ведь наши композиторы, к счастью, не забывают старинные героические и воинственные напевы, веселые и шуточные песни, танцевально-игровые мелодии! Встречаются они и в «Великом канале», но только не в моменты изъяснений в любви, когда (что поделаешь!) еще действуют «традиции старинной любовной лирики».

В той же статье ведь признается, что «опера «Великий канал» заключает в себе ряд ценных вполне современных по звучанию музыкальных страниц».

Все сказанное о лексике узбекского музыкального языка ничего общего не имеет с другим вопросом — о толковом выражении мыслей этим языком. Подробно разбирая сцену за сценой в опере «Великий канал», мы действительно видели и отметили несколько верно указанных прессой, безусловно неудачных мест, когда авторы допустили разрыв между содержанием слов, приносимых героями, их поступками и музыкальным образом. Это были явные просчеты музыкальной драматургии.

Национальная форма здесь ни при чем.

Просчеты не норма. Приведем пример умелого использования богатств национального мелоса. Для большей наглядности сошлемся на юного Бутаджона, а не на старика Тухтасын-ота, которому уже по его возрасту приличествуют песни старины. С точки зрения музыкальной драматургии вполне оправданно, когда влюбленный юноша, неуверенный во взаимности и тоскующий по возлюбленной, изъясняется в лирико-мечтательной каватине «Лети, мой соловей». Но, как мы помним, злополучный соловей не помешал юноше, когда тот вступил в социалистическое соревнование, пропеть в темпе «аллегро» полную кипучей энергии мелодию, где «молодая песня к подвигу зовет». В обоих случаях звучали типичные узбекские национальные мелодии, но как различны они по своему характеру, по возложенной на них драматургической функции!

Музыкальная драматургия и национальная форма, право же, разные понятия! Советское искусство ведь доказало, что новое, социалистическое содержание может быть выражено в существующих национальных формах,

не дожидаясь их обновления и вне зависимости от процесса *неизбежных перемен*. Критикуемая нами точка зрения исходит из ошибочного предположения, что изменения в общественно-политической жизни народа *немедленно* влекут за собой соответствующие изменения также и в музыкальном мышлении народных масс. На самом же деле, как известно, так не бывает. Указание классиков марксизма на некоторое отставание идеологии и общественного сознания от перемен в области экономической и политической жизни людей — не в меньшей мере относится и к музыкальной мысли, которая неразрывно связана со сложным комплексом условий национального быта, историко-культурных традиций народа.

Подчеркнув в этом тезисе то, что идеологические надстройки отстают в своем развитии от изменения базиса, мы никак не можем забывать, что они все-таки *развиваются*. Это целиком относится и к одной из самых сложных форм человеческого мышления — к музыке. На глазах людей нашего поколения происходят неизбежные и вполне естественные процессы изменения и в музыкальном сознании народа, хотя куда медленнее, чем хотелось бы.

Достаточно вспомнить то новое, что, например, в Узбекистане ввел Хамза своими революционными песнями, в частности хоровыми; вспомним значение перехода от унисонного пения к многоголосию в Узбекском музыкальном театре, открывшем путь опере. Могучие народные хоры, впервые зазвучавшие в «Буроне», — получили дальнейшее развитие в «Великом канале». В этом явно сказалось знакомство с русской музыкой. Разве это не есть нечто принципиально новое и непривычное, что отличало эти произведения от всего предшествующего в истории развития узбекского музыкального театра? Разве имеем мы право забывать это новое потому, что в «Великом канале», наряду с удачными, разнообразными по мелодическому материалу и построению хорами, был допущен серьезный просчет в том смысле, что не была найдена, сквозного значения, лейттема народа-творца, которая несомненно помогла бы созданию обобщенного музыкального образа главного героя оперы — народа, которому должна быть посвящена вдохновенная повесть о стройке коммунизма.

Ново было также и возросшее значение оркестра, который не только сопровождал певцов, но изображал процессы труда, сопутствующие строительству Ферганского канала. Истоки подобного рода программной изобразительности в узбекской опере начинаются еще в «Буроне» — картиною пожара. В «Великом канале» сама тема строительства натолкнула на необходимость показать труд. Авторы стремились достигнуть этой цели то призывными сигналами, то имитацией ритмов производственного процесса. Симфонические вступления к картинам включались в единую драматургическую линию.

* * *

К какому же мы приходим итогу?

Прочтены в области драматургии, выраженной и в логосе и мелосе, сыграли отрицательную роль. Третья постановка «Великого канала», как мы видели, сделала значительный шаг вперед по сравнению с предыдущими двумя вариантами оперы, обладая отмеченными нами достоинствами отдельных номеров. Но авторам не удалось преодолеть влияния пресловутой «теории» бесконфликтной драматургии, определившей характер либретто. А это потянуло за собой и музыку. Здесь основная причина, что в конечном итоге зрители остались не удовлетворены и третьей редакцией оперы.

Исчерпывающую, обобщающую оценку опере дала общественность республики. Товарищ Н. А. Мухитдинов, на первом съезде интеллигенции Узбекистана в 1956 году, говорил: «В оперном произведении Ашрафи и Василенко «Великий канал» хорошая сама по себе идея не нашла полноценного воплощения ни в либретто, ни в музыке. Отсутствие жизненно правдивого конфликта, схематизм в изображении действующих лиц — героев стройки, бледность музыкальных характеристик — все это снизило художественную ценность оперы, и она не получила признания в народе»¹. В третьей редакции, пройдя на протяжении 1953—55 годов в общей сложности 24 раза и собирая в среднем по 380 зрителей, она сошла со сцены.

¹ Н. А. Мухитдинов. «Исторические решения XX съезда КПСС и задачи интеллигенции Узбекистана». Госполигиздат, Москва, 1956 г. стр. 55.

4. «ГУЛЬСАРА»—ОПЕРА

КОНЧИЛАСЬ Отечественная война, с подмостков театра имени Навои сошли злободневные, оборонно-патриотические музыкальные драмы, и на его сцене не оказалось ни одного спектакля на современную тему. Единственная узбекская опера, изображающая жизнь советских людей—«Великий канал», с 1942 года не шла, а попытка возобновить ее в послевоенную пору под названием «Долина счастья», на глазах у всех, потерпела полное крушение.

Остро встал вопрос о заполнении зияющего пробела в репертуаре. Театр хорошо понимал значение постановок на современную тему, невольно вспоминая факты из своей собственной истории.

Актеры не забыли, как на протяжении всех 1920-х годов с афиш не исчезало название самого популярного тогда спектакля—«Халима», на актуальную тему о положении женщины-узбечки в современном обществе и семейном быту. Не изгладилось в памяти впечатление и от другого спектакля: десять лет подряд (1933—42) непрерывно шла музыкальная драма, в которой выступала героиня наших дней—Гульсара. За последние пять лет из этого десятилетия «Гульсара» прошла 120 раз, собирая каждый вечер в среднем по 843 человека. А ведь были сезоны сплошных аншлагов, которых, как мы отмечали, в 1938 году значилось 45.

Возобновить музыкальную драму в оперном театре, разумеется, нельзя было, но поднять ее до уровня требований этого театра, то есть превратить в оперу—представлялось вполне возможным. Тем паче, как мы помним, благодаря мастерству Р. М. Глиэра эта музыкальная драма вплотную подошла к порогу оперной сцены. Наступила пора перешагнуть его, что и произошло в 1949 году.

Двумя композиторами—Талибджаном Садыковым и Р. М. Глиэром—был выполнен большой и кропотливый труд. Ранее написанная музыка была переработана в соответствии с требованиями оперной драматургии.

Создание новой оперы значительно облегчалось тем, что у авторов было в руках проверенное временем, склад-

но сделанное либретто, над которым немало потрудились его авторы: К. Яшен и М. Мухамедов.

Отдельные, сравнительно небольшие дополнительные коррективы не вносили в него каких-либо принципиальных изменений, а об идейно-художественных достоинствах этого либретто уже шла речь в одной из предыдущих глав. Поэтому теперь мы будем говорить о сюжете спектакля лишь в связи с оценкой того нового, что принесло появление «Гульсары» в виде оперы.

1.

Премьера состоялась 29 декабря 1949 года. Дирижировал и осуществил музыкальное руководство постановкою Талибджан Садыков. Режиссировал—Саид Умар Мухамедов¹.

Под свежим впечатлением приема, оказанного широкой публикою новому спектаклю, газета «Правда Востока» писала: «Художественно-эмоциональное воздействие «Гульсары» не уменьшилось до наших дней. С напряженным вниманием следит аудитория за развивающимися событиями, бурно откликается на острые моменты»². Обратим внимание на это свидетельство: в нем сообщается, что зрителей волновало наличие драматической коллизии. Как мы будем далее говорить, разбирая оперу, «острые моменты» драматургического конфликта нашли выражение не только в либретто и сценическом его воплощении, но самое главное—в музыкальной драматургии. Спектакль получился целостным и впечатляющим. Советская общественность встретила его с одобрением.

¹ В постановке оперы «Гульсара» в 1949 г. роли были распределены так: Гульсара—Х. Насырова; Ойсара—Ф. Борухова и К. Давыдова; Асаль—Н. Ахмедова, Р. Каримова и Н. Хашимова; Рузвонкола—К. Давыдова, Т. Чулякова и Е. Грудцына; Хадича-хелга—Б. Давыдова и Ш. Юсупова; Отин-буви—С. Хамидова; Ибрагим—К. Закиров, Д. Низамходжаев, Н. Хашимов и С. Юсупов; Кадыр—Г. Абдурахманов, Т. Камалходжаев и Мордухай Давыдов; Ишон Хофиз—С. Вахидов и Т. Рахимов; Бадалбай—Т. Камалходжаев и М. Мулладжанов; Аллама—Х. Исмаилов, Р. Мордухаев, Х. Хасанов. В танцах, поставленных М. Тургунбаевой, кроме нее самой, участвовали—Р. Каримова, К. Юсупова, Б. Завьялов, Д. Алимов. Х. Гафуров и другие.

² Я. Пеккер. «Гульсара». «Правда Востока» 14 января 1950 г.

Успеху постановки, несомненно, в большой мере способствовало актерское исполнение, в общем находившееся на весьма высоком уровне.

Заглавную партию Гульсары пела Халима Насырова, неизменная исполнительница этой ответственной и трудной, в сценическом и вокальном отношениях, роли.

В только что процитированной нами обстоятельной рецензии газета «Правда Востока» писала: «Сильный и звучный во всех регистрах голос артистки покоряет слушателей и убедительно доносит до них переживания изображаемой его героини. На сцене возникает проникновенный и трогательный образ. Особенно обаятельно звучит у Халимы Насыровой прекрасная колыбельная песня в начале четвертой картины».

Об актерах, выступавших в остальных главных партиях, в той же рецензии говорилось с похвалой. В частности было отмечено, что «роль Ибрагима с успехом исполняет Карим Закиров. До мельчайших деталей продуман и прочувствован этот образ. Любящий отец в нем сталкивается с религиозным фанатиком. Артист глубоко раскрывает трагедию Ибрагима, попытавшегося противостоять победоносному движению новой эпохи».

Столь же лестная оценка была дана рецензентом и Фатьме Боруховой: «Надолго запечатлевается созданный ею образ матери Гульсары. Робкая и забитая Ойсара становится жертвою беззаветной материнской любви. Скорбным стоном замирает предсмертная ария Ойсары, с неподдельным чувством исполняемая артисткою».

Правда, были и слабые места в постановке. Так, например, о Гуляме Абдурахманове, изображавшем мужа Гульсары, рецензент заметил, что он «в свою и без того мало выразительную роль Кадыра внес изрядную долю сусальности. Линия его поведения на сцене не убедительна». Вряд ли в этом был повинен опытный актер Г. Абдурахманов. Очевидно, его подтолкнул на такую трактовку образа коммуниста Кадыра сам характер роли, менее всего удавшийся в опере.

Так или иначе, но подобного рода огрехи не меняли общего впечатления от спектакля. Он занял прочное место в репертуаре. Лаконичная и красноречивая статистическая справка гласит: спектакль шел непрерывно девять лет (1949—57), пройдя 161 раз со средней посещаемо-

стью в 539 человек. Были, однако, сезоны, когда за один, например, 1951 год опера была показана тридцать раз, собирая каждый вечер в среднем по 716 человек.

Естественно, за такой длительный срок, как девять лет, выражаясь языком, бытующим за кулисами, «постановка разболталась» и театр снял ее, решив поставить заново. Но сделать это, по понятной причине, нельзя было в период подготовки к декаде, когда все внимание концентрировалось на создании новых опер и балетов.

В 1956 году скончался Р. М. Глиэр, а в следующем, 1957 году умер Т. Садыков. Поэтому театр поручил музыкальную подготовку новой постановки дирижеру Фазлитдину Шамсутдинову, а режиссуру взял на себя один из соавторов либретто—Музаффар Мухамедов. Во избежание повторений, мы ограничимся рассмотрением музыкального материала оперы «Гульсара», следуя за последней его редакцией, вобравшей все лучшее из написанного композиторами и сгладившей те шероховатости, которые выявились в процессе показа постановки, шедшей в 1949—57 годах. Основное, что было сделано в 1958 году в новой редакции, сводилось к сокращению однотипного музыкально-вокального материала.

2.

Оркестровое вступление, построенное на свадебном женском хоре «Ер-ёр», заменившее еще при жизни Т. Садыкова увертюру к опере, вводит слушателей в атмосферу веселья и довольства.

Экспозиция начинается с изображения семейной жизни Кадыра и Гульсары в их доме. Жизнерадостное настроение наполняет ариозные «высказывания», которые построены на развитии элементов народных песен. Слова Кадыра — «Покажи мне моего ребенка, мое солнышко, мое счастье» и ответ Гульсары — «Возьми нашего единственного» рисуют безмятежную жизнь. Это ощущение передается также в их дуэте, написанном на основе узбекской классической музыки, в котором мелодия Кадыра, пронизанная настроением ликующей радости, вырастает в тему счастья и любви, характеризуя его отношение к Гульсаре. Эта тема сопровождает, как мы увидим дальше, выход героя и в третьей картине.

Все начало первой сцены, изображающее объяснения супругов в любви, выражает стремление молодоженов никогда не разлучаться. Это желание настолько правомерно, естественно, что не вызывает у зрителей никаких сомнений в вероятности его осуществления.

Неожиданно прозвучавший хор раскрепощенных женщин включает в поле зрения новую тему. Двухголосная хоровая песня, являясь групповой лейтхарактеристикой, приобретает в дальнейшем важное драматургическое значение, объединив единой мыслью все картины, став музыкальным выражением идеи освобождения узбечки от пут паранджи.

Жизнерадостная песня побуждает Гульсару быстро подбежать к дувалу, отделяющему двор их дома от улицы, чтобы посмотреть на поющих женщин, которые без чачванов и паранджей проходят мимо, готовясь к демонстрации в честь 8 марта.

Мажорное звучание мелодии хора сохраняется на всем его протяжении. Далеко разносятся уверенные в победе, торжествующие слова песни: «Счастье распахнуло нам свои двери, и пришло долгожданное время».

Живой пример укрепляет намерение Гульсары снять паранджу. Давно уже в душе у нее таилось это желание, а теперь оно, получив толчок, становится решением, которое находит поддержку и одобрение со стороны ее мужа.

Свекровь Хадича-хола не разделяет точки зрения молодоженов. Однако ее возражения, а также предостережения фанатически настроенной проповедницы Отин-буви не могут повлиять на решение молодой женщины, тем более Кадыр энергично настаивает: «Сними паранджу, без нее будешь свободно порхать, как птичка».

Вторично, на этот раз уже за кулисами, звучит бодрая песня раскрепощенных женщин в той же мажорной тональности, но в несколько сокращенном объеме. Эта песня вызывает различную реакцию участников сцены. Для молодоженов она служит приятным напоминанием того, что они не одиноки в стремлении к свободе, а у старух она порождает глухое раздражение.

На ясный небосклон счастливой жизни молодых супругов набегают первая туча, когда появляется отец Гульсары, Ибрагим. Он пришел поздравить молодых с новорожденным. Его выход сопровождается ворчливо-мрач-

ным мотивом, который, повторяясь в дальнейшем, приобретает характер лейттемы Ибрагима и проходит то в речитативе, то в оркестре перед его арией.

Ибрагим принес новорожденному внуку амулет, полученный им от своего приятеля муллы, а молодой матери — бархатную паранджу, которую просит примерить. Упавшим голосом благодарит его за подарок сникшая Гульсара, нехотя выполняя волю отца. Заметив это, он заявляет, что в новом наряде она «выглядит как ангел» и во взволнованной арии умоляет «не позорить отца, не снимать паранджи с головы, не отдавать сердце бесу». Его беспокойство передается сложным, правильно переменным размером три четверти и три восьмых. После обращения к дочери, которая «забыла стыд, показывая лицо мужчинам», Ибрагим просит зятя не допускать, как тогда выражались, «раскрытия» Гульсары.

Тягостное объяснение прерывают дети, вбегающие шумною гурьбой, вслед за которыми появляются старухи, несущие люльку. Начинается праздник «бешик-той». Колыбель осыпают монетами, в знак пожелания счастья и достатка. Приходят гости. В новой редакции оперы среди них — Бадалбай и Ишон-Хофиз. Увидев Гульсару, первый из них восхищается ею, а второй объясняет, что пленивший его «расцветший цветок» — дочь Ибрагима.

Исполняющийся затем хор очень украшает первую картину. Композиторы взяли для него старинную ферганскую песню «Фаргонача жонон 2» («Энди сендек»), сопровождаемую танцем. Подлинные народные слова введены в текст либретто без изменений. Подвижное вступление начинается в виде пассажей, затем идет двухголосный хор «Да и где же можно отыскать другую, такую, как ты?». Жизнерадостная мелодия отличается упругим ритмом.

Семейное торжество заканчивается женским хором «Ер-ёр», которым начиналось вступление к опере. Таким образом, вся первая картина, изображающая счастливую жизнь молодой четы и завязку драматического конфликта, как бы обрамляется этим веселым свадебным хором.

Первая картина остро контрастирует с мрачным характером второй, в которой сценическое действие переносится под своды мечети.

СЦЕНА В МЕЧЕТИ

Из второго акта оперы «Гульсара»

Lento № 13

Эшон Хориз

Зинир

Хай ё . ре

Хув ол . ло ол . ло ол . ло ол . ло

Музыкальное вступление написано на основе подлинной культово-зикральской мелодии, которая позволила композиторам использовать заложенную в ней характерность для достижения двоякой драматургической цели: подготовить зрителя к последующей, этнографически точно воспроизводимой сцене иступленного радения фанатиков и музыкальными средствами обрисовать их самих, их узко ограниченный духовный мирок. Один и тот же несложный мотив проходит как имитация в разных голосах оркестра. Все движение «куцей» мелодии лишено размаха и широты. Протекает оно на фоне угнетающе однообразного звучания глухих и тяжеловесных «ударов» в басовом регистре. Этот четкий ритм зикра способ-



М. Р. Глиэр и Талибджан Садыков.

Народный артист СССР, композитор М. Р. Глиэр написал музыкальную драму «Гульсара» (1937 г.), используя мелодический материал, собранный Т. Джалиловым, записанный Талибджаном Садыковым. В содружестве с последним, М. Р. Глиэр переработал эту музыкальную драму в одноименную оперу (1949 г.). Они же вдвоем написали так же и оперу «Лейли и Меджнун» (1940 г.).





Халима Насырова в роли Гульсары.



Опера «Пиковая дама» П. Чайковского на узбекском языке.
С. Самандарова — Лиза, М. Мулладжанов — Герман,
1947 и 1948 годы.



Опера «Кармен» на узбекском языке.

В заглавной партии выступает Халима Насырова, в роли Эскамильи — Бабарахим Мирзаев, 1944—1948 годы.

ствует нагнетанию мрачного настроения. Он сопутствует размеренным движениям участников радения, с их приотпыванием, судорожным взмахом рук и экзальтированным выкриком.

На фоне монотонных выкриков собравшихся фанатиков, один из представителей мусульманского духовенства—Аллама, словно рыдая, патетически восклицает, обращаясь к присутствующим: «Слушайте меня: у молодых нет совести, сняли паранджи, в шарият не верят», и, переменяв интонации, злобным голосом заканчивает: «Бесчестному Кадыру и Рузвон—смерть».

Ишон Хофиз требует, чтобы проповедницы пошли к женщинам и предостерегли их от греха. Этот призыв построен на мелодии молитвы дервишей, которая взаимодействует с зикральной мелодией, переданной хору участников ритуальной церемонии, служащей как бы фоном для выступления Ишона.

А тем временем за стенами старинной мечети бурлит иная, свободная жизнь. О ней напоминает собравшимся мелодия хора раскрепощенных женщин, которая доносится из-за кулис. На этот раз хор поет «а капелла» и в иной, нежели в первом акте, тональности. Слова песни, призывающей к свободе и воле, вызывают взрыв злобы. Бадалбай бросает иронически-раздраженную реплику: «Опять наступает 8 марта!». В ответ ему несется восклицание—«Месть!» Бадалбай, видя такую реакцию, разжигая страсти, выкрикивает:

«Если это твоя дочь—убей ее!».

Растерявшийся и подавленный отец Гульсары—в смятении. Он понимает, что сказанное относится прямо к нему. «У меня она единственная дочь!». В его голове не укладывается мысль, как это так можно поднять нож на свое родное дитя. Но организаторы кровавой диверсии, пытающиеся террором остановить ход истории, влагают в руки Ибрагима и ему подобных, темных, отсталых людей «священный нож», с прямым требованием убить коммуниста Кадыра, не допустить «раскрытия» дочери, а главное, поклясться на коране, хранить все это в тайне.

Сцена в мечети заканчивается воспроизведением картины подлинного зикрального радения.

Третий акт переносит слушателей в дом Кадыра. В постановке 1949 года изображалось, как на плоской крыше,

над которой густо нависли ветви деревьев, прячется резвая и задорная, давно уже сбросившая паранджу подружка Гульсары, пришедшая навестить последнюю. Асаль поет, словно весело щебечущая птичка, а Гульсара никак не может понять, откуда раздается голос. Ария Асаль, впервые появившаяся в оперном варианте, написана для лирико-колоратурного сопрано. Она очень изящная, мелодичная, с колоратурными пассажами, подражающими соловьиным руладам. Эта роль нашла великолепную исполнительницу в лице Назиры Ахмедовой. По отзыву печати, она прекрасно справлялась с интересной и необычной для узбекской оперы в вокальном отношении партией, «владея современной школой пения, достигнув чистоты звука и безупречности интонации»¹.

Приветственный двухголосный хор девушек—подружек Асаль и Гульсары, написанный на основе бодрой уйгурской песни, а также народный танец с хором на популярную мелодию «Танавар», в трактовке, соответствующей всему духу сцены, создают непринужденную атмосферу теплой встречи подруг.

Это настроение усиливается появлением Кадыра, который еще на улице поет радостную песню о любимой и призывает Гульсару не закрывать «свое цветущее лицо чачваном». Он принес жене подарки—«туфли на высоком каблук и модные платья». Общее веселье достигает своего апогея. Все поют хором и пританцовывают. Асаль, перекликаясь с хором, повторяет его напевную мелодию.

Используя контрастирующие краски, авторы прерывают жизнерадостную сцену неожиданным появлением сумрачно настроенной религиозной проповедницы Отин-буви, сопровождаемой мрачной темой фанатизма, знакомой слушателям, начиная с оркестрового вступления к предыдущей сцене в мечети. Отныне это музыкальное вступление становится лейтмотивной характеристикой всего лагеря реакции—Ишон Хофиза, Бадалбая, Аллама, Отин-буви, Ибрагима, ведущих контрдействие, выражая собою силу отжившего свой век, но еще не умершего старого мира, враждебного молодым героям оперы.

Композиторами неукоснительно соблюдается принцип лейтмотивности. Тема фанатизма нередко сплетается с уг-

ТЕМА ОСВОБОЖДЕННОЙ УЗБЕЧКИ

№ 14

О та жон! Хуш не либ синз

ловатой лейтхарактеристикой Ибрагима, иногда противопоставляется теме Гульсары—назовем ее—темой свободной узбечки. Такое противопоставление их логично, так как соответствует борьбе двух миров—конфликту, представленному в опере. На одном полюсе—Гульсара, стремящаяся разбить оковы рабства и выйти из царства мрака к свету, на другом—Ибрагим, которого группа фанатиков делает послушным исполнителем своих преступных, реакционных деяний. Совершенно естественно, что мелодический материал, прикрепленный к каждому из них, то сопутствует им, то, противопоставляясь, приходит в столкновение, образуя резкие контрасты.

Таким образом, пронизывая всю оперу от начала и до конца, эти лейтмотивные комплексы создают прочный остов, который помимо того обрастает мелодическими пластками классической и народной узбекской музыки, изложенной в виде речитативов, песен, ариозо и арий, обобщающих думы и переживания действующих лиц.

Увидев во главе веселого хора ненавистную ей «безбожницу» Асаль, давно уже сбросившую чачван, Отин-буви грозит девушкам, что их «на том свете съест дракон», если они снимут паранджи. Убедившись, что запугивание не оказывает влияния, разгневанная старуха приводит Ибрагима. Мрачный вид последнего, исподлобья глядящие глаза не предвещают ничего хорошего. При его появлении испуганные девушки, схватившись за паранджи, убегают. С Гульсарой остается одна Асаль.

Выход Ибрагима сопровождается его характерной угловатой лейттемой. Ее развитие происходит в виде повторения мелодического оборота по принципу секвенции.

¹ Цитир. рецензия в «Правде Востока» 14 января 1950 г.

Зловещая мрачность этой темы создается акцентированной ритмической фигурой в басовом регистре с наличием октавных хроматических ходов, что в какой-то степени передает гневно ворчливые интонации, а акцент, приходящийся на сильной доле второй половины такта, как бы изображает грозный окрик. В этой сцене лейтмотив Ибрагима сливается далее с темой фанатизма, которая все время создает психологическую связь с впечатляющей сценой иступленного радения в мечети.

Поставленная перед необходимостью выбора между родителями и мужем, пытаясь протестовать, Гульсара в слезах поет в сопровождении своей лейттемы «Мой любимый муж, как я с ним разведусь?» Но отец неумолим. Стремясь добиться своего во что бы то ни стало, он начинает произносить первые слова молитвы-проклятия: «Бесчестная, проклятая дочь»...

И этого достаточно, чтобы окончательно сломить сопротивление терроризованной им жертвы.

В то время, как Ибрагим собирает вещи, входит радостный Кадыр, на устах которого звучит его лейттема счастья и любви. Мелодия внезапно и эффектно обрывается на «аудже», а сам Кадыр останавливается, как вкопанный, в недоумении смотря на собранные вещи.

Оркестровое вступление к четвертой картине написано на лейттему Гульсары. Эта оптимистическая, веселая мелодия впервые появляется в начале оперы, в дуэте молодоженов. Затем проходит в оркестре, когда Ибрагим приносит свои мало радостные «подарки»—амулет и бархатную паранджу, потом снова звучит в сцене, в которой отец, под угрозой проклятия, предлагает дочери бросить кров «безбожника», а она, сопротивляясь, поет на свою лейтмелодию о любви к мужу. Во всех этих случаях жизнеутверждающая мелодия, которую мы по праву назвали темой свободной узбечки, выражает внутреннюю стойкость душевного мира Гульсары, твердость ее решения жить по-новому, как учит ее муж, коммунист Кадыр.

Но теперь воля молодой женщины сломлена, она снова в доме родителей, опять согласилась носить ненавистную ей паранджу. И ее лейттема зазвучала по-иному, стала поблекшей, утратившей свои яркие, радостные интонации. Изложена она во вступлении к четвертой картине в минорной тональности. В оркестре возникает тема

Гульсары, которую перебивает тема Ибрагима, переданная низким струнным инструментам.

Гульсара, укачивая ребенка, поет колыбельную песню. Чувствуя себя больной, выбежав на середину двора и разглядывая себя в зеркало, видит, как она изменилась за короткое время, что находится в доме у отца: «Губы мои не улыбаются, где моя красота? Плачь вместе со мной, мое зеркало!» В этом восклицании слышен голос не только отчаяния, но и подымающейся новой волны протеста. И, действительно, когда между героиней оперы и вошедшей после этого эпизода ее матерью, Ойсарой, происходит диалог, на основе вычленного отрезка из колыбельной песни, в оркестре опять появляется лейттема свободной узбечки. Нет, не исчезла эта тема! Мелькнув после слов Ойсары—«Несчастливая моя дочь!», мелодия снова предстает в оркестровом вступлении к ариозо Гульсары, в котором она вспоминает об отце. Тем временем в оркестре, как неотступная тень, звучит лейтмотив Ибрагима, разбившего счастье дочери, о чем та с тоской поет.

Эта лейттема несколько раз повторяется и после прихода самого Ибрагима, который, грубо оттолкнув жену, приглашает Ишон Хофиза войти для того, чтобы тот вылечил его больную дочь.

Неизменный смех вызывал последующий эпизод.

Отослав Ибрагима за горящими углями, Хофиз подымается на айван-террасу, на которой лежит Гульсара, прикрывшая свое лицо платком. С любопытством святоша приподнимает уголок платка. Увидев так близко от себя молодую женщину, говорит: «Горит, как в огне». Весь этот эпизод, построенный на интонациях веселой мелодии, внешне противоречил тому сосредоточенному виду, с каким актер Ситдык Вахидов проводил «изгнание беса» из больной. Взяв из руки Ибрагима совок с горящими углями, он с глубокомысленным видом несколько раз пронесил его над головой Гульсары, повторяя слова молитвы. Затем падал на колени, взмахивая четками в воздухе и восклицал «Суф! Куф!»; он изгонял чертей, призывая на помощь Джебрайла (архангела Гавриила). Указывая пальцем в воздух, говорил:

—Смотри, смотри, как они удирают от моей молитвы! Ибрагим, внимательно всматриваясь по направлению,

указанному перстом «исцелителя», глубокомысленно соглашался, что черти действительно удирают.

Сцена носила сугубо сатирический характер. Актер проводил все манипуляции с серьезнейшим выражением на лице, сочетая это с большой заинтересованностью пациенткой, молодость и красота которой произвели сильное впечатление на эскулапа и вызвали у него желание еще и еще продолжать «курс лечения».

Напомнив Ибрагиму о том, чтобы он скорее отдал бы дочь за Бадалбая, и получив соответствующее вознаграждение, довольный Ишон Хофиз удалялся.

Услышав о новом замужестве, предуготовленном для дочери, Ойсара потрясена. Ее плач над «черным счастьем» написан на интонациях народной мелодии.

В дом проникает Кадыр, но Гульсара по-прежнему боится проклятий отца и вначале отказывается вернуться к мужу. Примечательно, что в дуэте Кадыра и Гульсары одна и та же мелодия, расчлененная на два голоса, как бы образует две самостоятельные вокальные партии, которые хорошо сливаются вместе. Интересно сделан «аудж», исполняемый Кадыром на фоне повторения начала мелодии у Гульсары.

Кадыр с отчаянием заявляет жене: «Иди к моим врагам, выходи за Бадалбая, но помни: этого я не прощу тебе». Наконец-то Гульсара, поборов суеверный страх перед «проклятием», решается уйти из дома отца. В оркестре снова обретает свое жизнерадостное звучание лейттема свободной узбечки.

Свет одолел мрак!

Продолжая строить развитие фабулы на классическом принципе перипетий—на крутых поворотах «от счастья к несчастью и от несчастья к счастью», авторы изображают, как в тот момент, когда Кадыр берет люльку со своим ребенком и собирает вещи жены, появляется Ибрагим. Осыпая ругательствами зятя, он пытается выгнать его, однако тот отвечает, что никуда не уйдет.

Жизнерадостная лейттема Гульсары, несколько раз проходящая в оркестре, внезапно обрывается в то мгновение, когда Ибрагим замахивается топором на Кадыра, бесстрашно обнажившего свою грудь с восклицанием: «На, бей!» Занесенный топор застыл в воздухе. До Ибрагима донеслась песня раскрепощенных женщин. В этот

драматический момент в дом входит представительница женотдела Рузвон. Ее вызвала по своей инициативе Асаль, решившая выручить подругу из беды.

Речитативный диалог, происходящий между Ибрагимом и Рузвон, окончательно открывает глаза Гульсаре. Она поражена, когда слышит, что ее отец лжет. На вопрос Рузвон, почему он так плохо поступил с зятем, Ибрагим отвечает: что, мол, «зять сам покинул его дочь». Кадыр хочет вмешаться и объяснить, как все было на самом деле, но Рузвон его успокаивает и просит уйти.

Гульсара горько жалуется на свою судьбу: «Разлучили меня с любимым! Плачу целые дни, плачу кровавыми слезами»... Для ее арии использована в виде цитаты народная хорезмская песня «Феруз» («Бирюза»). Традиции узбекского мелоса отразились в структуре этой трехчастной по своей форме арии. Минорный лад, которым она начинается и кончается, своим грустным звучанием слился со смысловым содержанием текста. «Аудж», как обычно, располагается в более высоком регистре, но для того, чтобы сделать выпуклым именно этот кульминационный раздел, композиторы делают его более светлым, переводя из общей для всей арии минорной тональности в мажорную.

Рузвон настаивает, обвиняя Ибрагима в том, что он разлучил дочь с ее мужем и собирается продать ее Бадалбаю. Припертый к стене и вынужденный признать свою вину, Ибрагим хлопает себя по лбу и восклицает: «Как я ошибся, простите меня, проклятого! Пожалуйста, я не держу, пусть ее муж берет арбу и забирает Гульсару с ребенком к себе в дом!» Такое решение несказанно радует и мать и дочь. Заметив, как у его жены при этих словах засветились глаза радостью, Ибрагим с злобным видом тайком грозит ей кулаком. Рузвон удаляется, пригласив присутствующих на праздник 8 марта.

На одно мгновение поверившая было в благополучный исход, Гульсара жестоко разочаровывается, увидев отца, возвращающегося с топором в руках. Она понимает, что это не предвещает ничего доброго. Бледная, встревоженная мать успокаивает Гульсару и предлагает ей быстрее бежать. Но уже поздно.

Ибрагим подсакивает к дочери: «Ты клялась, сдержала ли ты слово?»—и бьет ее по лицу. Ойсара его умо-

ПЛАЧ ГУЛЬСАРЫ

«Феруз»

Из четвертого акта оперы «Гульсара».

Allegro moderato № 18

Мен дай дай ни

Хо пмы су раб чо шин га э

Рим мал са Рах ми ле либ

тши лоб е чук Фар ед ду

оим кер ма ра

ляет: «Пожалей ее, не бей, ведь она больна». Подогревая себя словами «Ты бросаешь паранджу», Ибрагим начинает выламывать руку Гульсаре. Та, с криком от невыносимой боли, старается вырваться. Ей помогает Ойсара, отталкивая изверга.

Вся предыдущая сцена объяснения с Ферузом не могла не повлиять на Гульсару. У нее созрело категорическое решение, и она заявляет отцу: «Я не боюсь, я раскрываюсь». Эту реплику она бросает на мелодию своей жизне-радостной лейттемы. Ибрагим неистовствует: «Возьми слова обратно!» — но Гульсару непреклонна. Видя, что ни угрозы, ни побои не оказывают влияния на дочь, он пытается воздействовать на нее другим способом — вызвать у нее жалость. Бросаясь на колени перед нею, он умоляет: «Ты, моя единственная дочь, пожалей меня, пощади, не покидай, не сбрасывай паранджи».

Окончательно убедившись, что ничто не помогает, Ибрагим звереет и кричит:

«Подчиняйся шарияту, или я убью тебя!».

Нож молнией сверкнул в его руке.

Сцена убийства конструируется в музыке на том же принципе борьбы светлой мелодии свободной женщины-узбечки и злобно ворчливой темы, характеризующей Ибрагима. Это противоборство выражено следующим образом: чистая лейтмелодия Гульсары возникает у скрипок, перебивается затем густыми звуками низких струнных и деревянных инструментов, которые, как бы подражая голосу Ибрагима ведут его лейттему.

Взмахнув ножом, Ибрагим хочет убить Гульсару, но бросившаяся к ним Ойсара повисает на его руке. Ибрагим успевает лишь ранить дочь, и та в ужасе убегает, а он ударяет жену ножом в спину. На вопль Ойсары: «Ой, ты, палач!» обезумевший от ярости Ибрагим второй раз ударяет ее ножом: «Вот тебе палач!» Из последних сил пытается Ойсара удержать Ибрагима, вцепившись в его ногу, но он вырывается из ее ослабевших рук и бросается вдогонку за Гульсарой.

Предсмертная ария Ойсары написана на основе мажорной мелодии «Наво» в сложном ритме. Ее трагически патетичное звучание соответствовало содержанию текста: «Моя единственная девочка, я распустила свои волосы, по земле течет моя кровь, и этой кровью я умылась...».

ПЕСНЯ РУЗВОН С ХОРОМ

«Лица открывайте!»

Из пятой картины оперы «Гульсара».

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction marked 'Andante' and 'f' (forte). The tempo is 40 beats per minute. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is in the soprano register. The lyrics are in Russian. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

РУЗВОН

Ли - ца от - кры - вой - те! Прочь от глаз ми - мат!

На кус - ки пор - вы те мрак по - сты - лых лет!

На кус - ки пор - вы те мрак по - сты - лых лет!

Чтоб ра - бо - тать дру - но, но знай - те, что вы - ни - шим!

Гульсара, вернувшаяся вместе с другими женщинами, видя умирающую мать, безутешно рыдает. Этот второй ее «плач» построен на классической мелодии макома «Сегох», хорошо передающей тяжелое горе. Возмущенный характер слов, рвущихся из глубины сердца, своеобразно отразился на ладотональной конструкции арии. Уже с первых ее фраз, благодаря частым модуляциям, возникает ладотональная неустойчивость.

Все эти построения не велики: в них по пять, семь, восемь тактов; лишь в заключительном — двенадцать. Подобное «метание» соответствует экспрессивности переживаний героини.

Сменяющие друг друга родственные минорные тональности соответствуют горестным переживаниям Гульсары. Однако, вводя в третье построение дорийский лад, выражающий подъемность и энергию, композиторы высказывают музыкальным языком ту мысль, что самое тяжелое личное горе не может сломить советского человека. Данная мысль, слегка намеченная средствами «ладотональной драматургии», обретает четкость в контексте всего спектакля, доказывающего, что в споре жизни со смертью берет верх жизнь. Эта идея находит свое полное развитие в финальном акте. Если он, как это многократно подчеркивалось критиками, не двигает вперед развитие действия, то для развития генеральной, жизнеутверждающей идеи спектакля в целом совсем не безразлично то, что происходит затем на площади, в момент празднования там дня 8 марта.

В прежней постановке пятая картина открывалась танцами. В последней редакции финальная сцена начинается с обращения представительницы Коммунистической партии—Рузвон к узбекской женщине, с призывом сбросить с глаз завесу тьмы. Ее песня носит куплетную форму, имея припев: «Лица откройте! С глаз долой чачван!» Собравшиеся на площади хором подхватывают припев-призыв, передавая мысль о единстве партии и народа в борьбе с наследием проклятого прошлого.

Выступление Рузвон, поддерживаемое хором, сменяется арией Асаль, восхваляющей счастливую жизнь.

Внезапно вбегающая Гульсара поет, как бы продолжая арию-плач над трупом матери на ту же классическую мелодию «Сегох»: «Пусть рухнут четыре стены моей

темницы!». Она призывает всех сбросить паранджу и произносит свои слова, как на драматической сцене, без музыки и пения. Таким приемом авторы резко выделили ее обращение к женщинам. Те, вслед за Гульсарой, бросают свои паранджи наземь, устроив из них пылающий костер. В оркестре проходит развитие темы призыва Рузвон в торжественном изложении.

Появляется Ибрагим с ножом в руках. Ему сопутствует в оркестре его характерная лейттема. В речитативной форме он поет: «Где эти скорпионы и змеи, которые вложили нож в мои руки!» На этих словах в оркестре звучит тема фанатизма, которая, в свою очередь, перебивается темой свободной узбекской женщины. Гульсара говорит ему: «Ты не отец, ты палач моей бедной матери!»

В ответ Ибрагим публично кается.

Напрасно некоторые из критиков упрекали авторов в чрезмерно быстрой «перековке» Ибрагима. После сцены его лжи в разговоре с Рузвон, когда он трусливо пытался отпереться, переложив вину на других, лишь бы самому не держать ответ за содеянное, ни у Кадыра, ни у Рузвон, ни у Асаль, ни у зрителей *нет основания верить в искренность покаянных речей убийцы*, патетично восклицаящего: «Тридцать лет наши головы лежали на одной подушке, и я убил ее! Палач я! Закидайте меня камнями! Где они, подстрекатели, я убью их сам своей рукою! Дорогая дочь, прощай!»

Преступника берут под арест и уводят.

Воспоминания Гульсары о матери излагаются в оркестре точным повторением предсмертной арии Ойсары на тему классической мелодии «Наво». Утешая жену, Кадыр хвалит ее за то, что она «открыла свое подобное луне лицо». Хор подхватывает припев.

Завершается спектакль праздничным весельем и плясками. Брызжащий радостью танец «Кари-Наво» идет в сопровождении хора. Солисты, запевая на три голоса, славят счастливую жизнь. Мелодия подхватывается общими четырехголосным хором. Заключительный хор, написанный в трехчастной форме, воспекает партию.

Такой финал кажется естественным. Слова, произносимые со сцены, звучат искренне и правдиво потому, что они выстраданы, выношены на протяжении всего спектакля, являются логическим выводом, вытекающим из

развития действия, из поступков героев оперы. В результате всего этого создано глубоко партийное, волнующее произведение музыкально-театрального искусства, социалистического по своему содержанию и в ярко выраженной национальной форме.

* * *

Сравнивая друг с другом узбекские оперы, в переработанном виде поставленные в первое послевоенное десятилетие (1946—56), которым посвящена данная глава книги, и оперы последующих лет (1957—59), о которых речь впереди, пальму первенства надо отдать «Гульсаре». На то есть несколько причин.

Во-первых, она изображает нашу эпоху, чем выгодно отличается от опер «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин», «Дилором», «Проделки Майсары». А создавать оперы на советскую тему важнее всего, хотя и труднее всего. В последнем можно легко убедиться из сопоставления «Гульсары» с «Великим каналом». Это две узбекские оперы из жизни советских людей. В этом отношении разницы между ними нет. В обоих случаях авторы опирались на одну и ту же прочную почву национального мелоса, щедро используя его несметные богатства. И в этом они равны. Различие в другом—в следующих достоинствах оперы «Гульсара».

Во-вторых, в отличие от «бесконфликтной» оперы «Великий канал», «Гульсара» обладает острым драматургическим конфликтом, протекающим не из случайных происшествий, недоразумений, а из глубоких процессов развития общества, совершающего переход от одного уклада жизни народа к другому, порожденному новым строем. Это обеспечило жизненную достоверность сюжету, сделало поступки действующих лиц социально детерминированными; придало устойчивость характерам и поведению людей; разделило их на сильные противоборствующие лагеря, дав каждому из них уверенность в своей правоте, вместе с тем показав зрителям разницу между субъективным пониманием правды и объективной правдой исторического процесса.

В-третьих, в опере «Гульсара» социально значимый драматургический конфликт нашел свое выражение в

музыке, а не только в либретто, как это имело место во второй, значительно улучшенной, редакции оперы «Тахир и Зухра». Противопоставленные лагеря наделены в «Гульсаре» яркими, запоминающимися музыкальными характеристиками, которые не остаются параллельными, не скрещивающимися линиями, а сплошь да рядом сталкиваются в непримиримой борьбе. Музыкальная драматургия предстает в единстве со словом певца, со сценическим действием, с мизансценою.

В-четвертых, композиция «Гульсары» учитывает общеизвестные, но далеко не всегда соблюдаемые, законы сценичности. Опера строится по принципу непрерывных перипетий, с постепенным нарастанием драматического напряжения, достигающего кульминации к концу четвертой картины, после чего следует апофеоз. Спектакль завершается жизнеутверждающим торжеством прогрессивного начала, победою героев, по праву завоеванной ими в кровавых схватках с лютым врагом.

«Гульсара» — прекрасный пример того, как может опера изобразить жизнь советских людей, сочетая глубокую идейность с художественной выразительностью.

5. ПЕРЕВОДНЫЙ РЕПЕРТУАР

ГОТОВЯСЬ к открытию своего национального театра оперы и балета, который вырос из недр Узбекского государственного музыкального театра, его труппа, как мы помним, обратилась к переводному репертуару, чтобы накопить некоторый опыт. «Ер Таргын» и «Нэргиз» были первыми операми, исполненными на узбекском языке. Они помогли актерам, дирижерам и режиссерам проверить самих себя, с целью убедиться в своей подготовленности для работы над сценическим воплощением самого сложного вида произведений театрально-музыкального искусства, что во многом помогло при постановке первой национальной оперы. Переводный репертуар как бы стоял у колыбели узбекского театра оперы и балета, практически продемонстрировав свое положительное влияние на укрепление профессионального мастерства его труппы и воспитание вкусов зрителей.

Война переключила внимание на оборонные музыкальные драмы и историко-патриотические постановки и на некоторое время отодвинула в сторону вопрос о создании новых переводов. Однако задача дальнейшего совершенствования исполнительского искусства певцов и ознакомления узбекского слушателя с сокровищами мировой оперной литературы никак не была снята с повестки дня. К концу войны и в первые послевоенные годы репертуар театра обогатился западноевропейской, а затем русской оперной классикой.

Постановка 29 июля 1944 года популярной оперы Бизе «Кармен» была удачным возобновлением опытов работы в этой области. Либретто Мельяка и Галеви было переведено на узбекский язык поэтом М. Турсуновым.

С большим увлечением взялся весь коллектив за изучение партий. Преодоление вокальных трудностей было школой для участвующих певцов и хористов, повышающей их искусство, а работа над сценическим воплощением новых образов оттачивала и шлифовала актерское мастерство. Эмоциональная, красочная музыка, динамика в разворачивании действия воодушевляли артистов, взявшихся за подготовку классических партий Кармен, Эскамильо, Хозе и Микаэлы¹.

Очевидно, постановщиков оперы также пленила реалистическая, но вместе с тем насыщенная романтикой новелла Мериме и ее острый драматический конфликт, получившие великолепное воплощение в музыке Бизе. Дирижер М. Ашрафи, режиссер Э. И. Юнгвальд-Хилькевич, художник В. А. Афанасьев, балетмейстер П. К. Иоркин и хормейстер В. В. Попов составили дружный постановочный коллектив, который пожелал творчески подойти к разрешению стоявшей перед ним задачи.

Для иллюстрации приведем два примера, отмеченные прессой². Один из области режиссерской работы,

¹ В числе исполнителей были: Кармен — Х. Насырова и Кс. Давыдова; Хозе — Мордухай Давыдов и М. Мулладжанов; Эскамильо — К. Закиров, Б. Мирзаев и Н. Хашимов; Микаэла — Н. Ахмедова, С. Самандарова и Н. Хашимова; Фраскита — Р. Каримова и Т. Рамм; Мерседес — С. Брискман, М. Тазиева и С. Хамидова; Цунига — Р. Мордухаев и Ю. Каримов.

² См. В. Музалевский. «Кармен» на узбекской сцене», «Правда Востока», 6 августа 1944 года.

другой—дирижерской. Удачной находкой была введенная режиссером в первый акт небольшая сцена спасения Кармен от покушения одного из ее ревнивых поклонников. Это помогало зрителю понять обычно ускользающую завязку интриги. Во втором акте дирижер сохранил, как правило не исполняющийся, дуэт Эскамильо и Хозе.

Оперой поочередно дирижировали М. Ашрафи и Б. Иноятов. Замечательная партитура, шедевр европейской оперной классики, передавалась ими обдуманно и прочувствованно.

Интересно и по-новому раскрывалось сценическое дарование Халимы Насыровой в заглавной роли оперы. В интерпретации актрисы цыганка предстала прежде всего вольнолюбивым человеком. Непосредственная и своенравная натура Кармен вырисовывалась не сразу, но по мере развертывания фабулы, образ приобретал все более и более живые очертания. Наиболее выразительной и впечатляющей была сцена на площади Севильи перед цирком, где должен произойти бой быков. Сюда пришла Кармен встретиться с Эскамильо¹. Она гордится им, ведь все собравшиеся пришли посмотреть на него, на ее возлюбленного, бесстрашного тореадора.

В этой картине вокальный и пластический образ Кармен достигал особой убедительности. Свободолюбие гордой цыганки не мирится ни с каким принуждением. Она не хочет знать о существовании Хозе, он ей уже и не нужен. Однако ее подружки — Фраскита и Мерседес — предупреждают ее о возможной неприятной встрече.

Но вот площадь опустела — публика уже в цирке, и Кармен может последовать за всеми. Но что это? Из-за колонны выходит тот, кто сделался ей ненавистен, кто стоит на пути к ее счастью. Как ни была она мысленно готова к этой тягостной встрече, но Кармен-Халима, невольно отшатнувшись, застыла изваянием у стены. Вихрем пронесаются мысли в голове. Живые яркие розы, приколотые к волосам, контрастируют с лицом холодным и неподвижным. В глазах ее, встретившихся с настойчивым взглядом Хозе, нет испуга.



¹ См. Е. Франк. «Халима Насырова», Музгиз, Москва, 1950 г., стр. 18—19.

Опера «Евгений Онегин» П. Чайковского на узбекском языке.
Заслуженная артистка УзССР Салима Ходжаева — Татьяна,
Насим Хашимов — Онегин,
1948 и 1949 годы.



Опера «Алмаст» А. Спендиарова на узбекском языке.

Заслуженная артистка Уз.ССР

Ксения Давыдова в роли Алмаст.

Постановка 1953 года.

— Меня предупреждали, что ты придешь. Но я из храбрых и не хотела бежать...

В оркестре появляются зловещие интонации грядущей трагической развязки. Все ненавистно ей в этом солдате: его настойчивость, мольбы. Здесь, на площади, в этом трагическом поединке характеров, драматический конфликт достигает наивысшего накала.

Вдруг ворвались радостные крики зрителей цирка. Победа Эскамильо! Вот мысль, которая пронизывает ее сознание. Безотчетным движением она поворачивается спиной к зрителям и застывает.

Хозе закрывает вход в цирк, и в его руках блестит обнаженный нож. Мгновенная пауза, но Кармен-Халима верна себе; ее восклицание: «Хоть бы смерть за мною шла, не уступлю я никогда», не было пустыми словами. В порыве неудержимой, как лавина, страсти, она бросается вперед и, смертельно раненная, гибнет.

Партнерами первой узбекской Кармен-Халимы Насыровой выступили молодой тенор Мордухай Давыдов — в партии дона Хозе и опытный артист Карим Закиров, сыгравший Эскамильо. Оба они справились со своими партиями и заслужили одобрение у публики, хотя правильному сценическому изображению этих двух главных героев мешала излишне обильная жестикация, моментами появлявшаяся в их игре. У Микаэлы, в исполнении С. Самандаровой, по отзыву критики, не хватало того проникновенного лиризма, какой обычно принят в трактовке роли бесхитростной, крестьянской девушки.

Несмотря на отдельные недостатки, пресса отметила общую слаженность спектакля. Темпераментную узбекскую аудиторию не могла не привлечь остродраматическая фабула и впечатляющая стремительность действия. Неискушенного в оперном искусстве массового зрителя пленяла зрелищность спектакля, а придя ради нее в театр, здесь слушатель приучался воспринимать непривычные музыкальные интонации. Богатство постановки, красочность костюмов были одним из средств увеличения посещаемости спектаклей зрителями из среды коренного населения. Это средство применялось не только в «Кармен», но и в других постановках, и вполне оправдало себя всей практикой театров Узбекистана.

Надо полагать, что такой путь к сердцам широким масс не должен остаться не использованным и впредь, невзирая на чопорные мины на лицах некоторых эстетствующих критиков, осуждающих театр за «увлечение зрелищной стороной постановок», не поняв, что это продиктовано желанием привлечь в свои стены и такие слои зрителей, которые не только не окончили консерватории, но даже в оперном зале никогда не бывали.

Карл Маркс говорил, что «только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха прекраснейшая музыка не имеет *никакого* смысла, она для него не есть предмет...». «Предмет искусства,— а так же всякий другой продукт,— создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»¹.

Потребность рождается в процессе потребления. Потребность в оперном театре у рядового интеллигента, рабочего и колхозника должен создать сам оперный театр, подготавливающий не только спектакли, но и зрителей, которые станут их смотреть, и слушателей, которые захотят их слушать.

Постановка «Кармен» на узбекском языке не сходилась со сцены пять лет, пройдя 68 раз. Удача этого опыта побудила театр взяться за решение новой сложной задачи — за воплощение русских классических опер, также в переводах, с целью приблизить их к узбекскому слушателю, воспитывая его эстетические вкусы. Выбор пал на творения гениального Чайковского.

27 апреля 1947 года с успехом была исполнена «Пиковая дама», за два года прошедшая 30 раз. После создания национальной оперы и после постановки «Кармен» это обращение к наследию Чайковского являлось серьезной пробой творческих сил коллектива. Театр показал высокую музыкальную и сценическую культуру спектакля. Солисты не только пели. Они сочетали вокальное мастерство с прекрасной игрой и пониманием психологии изображаемых людей.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, сборник, «Искусство», Москва, 1957 г., стр. 141 и 144. Подчеркнуто в оригинале.

Запоминавшийся вокальный и сценический образ Лизы был создан С. Самандаровой. Такой же верной психологической трактовкой отличалось исполнение партии графини К. Давыдовой. Музыкальная одаренность этой актрисы дала ей возможность провести выразительно сцену с Германом в спальне у графини. Природные голосовые данные М. Мулладжанова позволили ему справиться с партией Германа. Молодой певец порадовал публику приятным и легким звучанием голоса. Ряд других персонажей — Елецкий-К Закиров, Полина-Ш. Рахимова, Чекалинский-М. Давыдов хорошо исполнили свои роли, создав слаженный ансамбль.

Постановка «Пиковой дамы» главным режиссером театра Э. И. Юнгвальд-Хилькевичем производила впечатление умелым построением мизансцен, исходя из их музыкального содержания, тонко раскрываемого дирижировавшим Н. А. Гольдманом. Оформление художника В. А. Рыфтина правдиво передавало колорит эпохи.

14 ноября 1948 года была столь же тщательно поставлена снова на узбекском языке еще одна опера Чайковского — «Евгений Онегин»¹. Но незадолго до премьеры Узбекский театр оперы и балета был слит с Ташкентским русским театром оперы и балета, в репертуаре которого была та же опера «Евгений Онегин». В результате оказалось, что на одной и той же сцене пошло одно и то же произведение в двух постановках. Такое дублирование, хотя бы и на разных языках, было явно нецелесообразно.

Чтобы не возвращаться к этому вопросу, отметим, что после объединения театров, не желая ограничиваться постановками на узбекском языке только национальных опер, труппа сделала несколько попыток создать переводный репертуар, которым обладают оперные театры во всех культурных странах мира. Так, в 1950 году возобновили «Кармен» и «Пиковую даму», но после 5—6 спектаклей они сошли со сцены. Как мы сейчас увидим, так же недолго продержались в репертуаре и другие переведенные на узбекский язык оперы.

¹ В числе исполнителей были: Татьяна—С. Ходжаева; Ольга—К. Давыдова; Евгений Онегин—Н. Хашимов; Ленский—М. Давыдов; Греммин—А. И. Тимохин; Трике—М. Мулладжанов. Дирижировал Н. А. Гольдман, поставил Э. И. Юнгвальд-Хилькевич.

Единственным счастливым исключением была, близкая узбекскому слушателю и по музыке и по содержанию эпического сказания, положенного в основу либретто, азербайджанская опера «Кер Оглы» Узеира Гаджибекова. Поставленная 13 августа 1950 года, она долго не сходилась с подмостков сцены, пройдя 73 раза. Перевод на узбекский язык сделали Х. Гулям и Б. Иноят.

В основу либретто были взяты подлинные события конца XVI и начала XVII веков, отражающие борьбу азербайджанского народа с феодалами и ирано-турецкими поработителями. Опера правдиво показала классовое расслоение народа. Насыщенность музыки мелодиями азербайджанских классических мугамов, таснифе и народных песен, в сочетании с изображением острого социального конфликта, сделала это произведение народным и национальным в полном смысле слова.

В постановке данной оперы большая заслуга несомненно принадлежит дирижеру Бахраму Иноятову, сумевшему донести до слушателей все богатство великолепной музыки Узеира Гаджибекова. Много старания приложил режиссер Саид Умар Мухамедов. Выделялись удачные массовые сцены—хоры (хормейстеры Л. Шамшин и В. Попов). Отдельные образы, правда, не были столь же впечатляющими. В известной мере сказалась нехватка в составе труппы достаточного количества квалифицированных певцов. Опера «Кер Оглы» требует наличия вокального мастерства у исполнителей главных партий. Это привело к такому распределению ролей среди солистов, которое не всегда соответствовало авторской характеристике образов¹.

Сравнивая отдельные части спектакля, следует отметить динамизм и драматическое напряжение третьего акта, в лагере повстанцев, в горной крепости Ченли-бель. К числу наиболее удавшихся хореографических номеров нужно отнести танцевальную вариацию лирического со-

держания, прекрасно исполненную М. Тургунбаевой, с обычной для нее мягкой и изящной пластичностью.

Финал спектакля — это тоже удача постановщиков. Спектакль заканчивался хором народа, с революционной страстностью утверждавшего свою победу.

Художественное оформление спектакля получило положительную оценку прессы. Красочные декорации спектакля, созданные художником Мели Мусаевым, убедительно изображали ущелье в первом акте, горную крепость Ченли-бель в третьем акте, берег Каспийского моря, в правдоподобно выглядевшей панораме древнего Баку, в последнем действии.

Следует сказать, что отдельные недочеты, указанные критикой¹, были учтены в дальнейших доработках. Этот спектакль, начиная с 1950 года, сделался одним из популярных, хорошо посещался узбекскими слушателями и семь лет не сходил со сцены, вплоть до 1956 года.

Продолжая традицию обращения к оперному творчеству братских народов СССР, вслед за азербайджанской оперой «Кер Оглы», 30 июня 1953 года театр имени Навои поставил оперу армянского композитора А. Спендиарова — «Алмаст». В основу либретто была взята поэма классика армянской литературы Ованнеса Туманяна. Перевод сделали Х. Гулям и Б. Иноят. Драматический конфликт оперы включал события из истории борьбы армянского народа против персидских поработителей. Спектакль был поставлен режиссером Саид Умар Мухамедовым и дирижером Талибджаном Садыковым. Художественное оформление было создано Мели Мусаевым. Партию Алмаст очень хорошо исполнила Ксения Давыдова, Татула—Насим Хашимов, персидского шаха Каджара — Карим Закиров, Гаянэ — Х. Акилова.

Называя вещи своими именами, надо сказать, что этот спектакль, несмотря на удачное выступление некоторых актеров, провалился из-за небрежно и без увлечения сделанной постановки. Пройдя всего лишь пять раз и собрав в общей сложности 1150 зрителей, которые могли бы вместиться в зал в день премьеры, постановка бесславно сошла со сцены.

¹ См. Х. Устабаева, Б. Смирнов. «Кер Оглы». «Правда Востока», 11 октября 1950 г.

¹ Среди исполнителей были: Равшан (Кер Оглы)—Г. Абдурахманов и М. Мулладжанов; Нигяр—С. Самандарова, С. Ходжиева; и Н. Хашимова; Гасанхан—К. Закиров и Д. Низамходжаев; Ибрагимбек—Р. Мордухаев и Х. Исмаилов; Гамзабек—Т. Камалходжаев; Эхсан-паша—М. Давыдов и М. Мулладжанов; шут—Мих. Давыдов и С. Вахидов; Эйваз—Т. Рахимов. В танцах участвовали: М. Тургунбаева, Р. Каримова, Х. Камилова, Б. Завьялов, Е. Новиков.

Немногим лучше была судьба появившейся 14 ноября 1953 года в театре имени Навои оперы «У подножья Саян», созданной композитором С. Рязузовым. Либретто было написано тремя авторами: бурятским писателем Цыденом Галсановым, Ю. Стремниным и С. Северцевым. Спектакль был осуществлен на узбекском языке в переводе Х. Гуляма и Б. Иноятова.

В основу сюжета были положены подлинные события тридцатых годов нашего столетия в Бурятской АССР. Драматургический конфликт строился на борьбе советской молодежи — комсомольца Даши, девушки Медэгмаши и русского геолога Андрея Железнова, выступавших против происков злобного врага. Опера венчалась изображением полной победы нового над отжившим старым.

Музыка оперы отличалась известной свежестью, что, казалось бы, должно было привлечь внимание слушателей. Однако, несмотря на многие достоинства оперы, прессой¹ отмечались такие погрешности в развитии сюжета, которые привели к подмене подлинного драматизма элементами мелодрамы. Это, в свою очередь, обусловило и мелодраматическую окраску музыки.

В отличие от постановки оперы «Алмаст», здесь театр приложил старание, стремясь добиться успеха. Работа дирижера Бахрама Иноятова отличалась умением в изящной манере передать все имеющиеся краски оркестрового звучания. Уверенное руководство опытного дирижера благотворно сказалось и на слаженном звучании вокальных ансамблей оперы.

Наиболее яркие образы были созданы артистами М. Мулладжановым, выступившим в роли бывшего кулака Гонгора, и М. Давыдовым, сыгравшим роль комсомольца Даши. Крупной удачей артистки Ксении Давыдовой было исполнение небольшой, впечатляющей роли злой шаманки Шабгансы. В ее интерпретации это был запоминающийся яркий вокальный образ. Партия героини оперы — девушки-бурятки Медэгмаши — в вокальном отношении была умело передана Н. Хашимовой. Однако излишнее спокойствие и уравновешенность в

¹ См. И. Карелова. «У подножья Саян», «Правда Востока», 8 декабря 1953 года.

грактовке этого образа не дали его полного сценического раскрытия. Неудачно было выступление дублировавшей А. Саидходжаевой. Она не сумела добиться необходимых точных интонаций в исполнении вокальной партии Медэгмаши.

Хорошо были поставлены балетмейстером Т. Литвиновой танцы: пляска детей под музыку песенки о самолете и выступление Мукаррам Тургунбаевой в бурятской народной пляске «Ёхор».

И тем не менее, невзирая на все усилия труппы, спектакль продержался в репертуаре два года, пройдя лишь десять раз. Из-за слабой посещаемости опера «У подножья Саян» была снята со сцены.

Последняя по времени постановка переводной оперы осуществлена 4 июля 1956 года. В этот день было показано произведение Ж. Бизе «Искатели жемчуга». Текст либретто перевели на узбекский язык Миртемир Турсунов и Бахрам Иноятов.

На спектакль возлагались большие надежды. Казалось, что музыка великого французского композитора, «восточный», сказочный, легендарный сюжет, по характеру изображения быта напоминавший жизнь индийского народа, должны были привлечь зрителя. И действительно, яркие и красочные костюмы, впечатляющие танцы, поставленные Т. Г. Литвиновой, создавали интересное и увлекающее зрелище.

Исполнение роли Надира было безусловной удачей певца Асада Азимова. Партия Зурги в исполнении Д. Низамходжаева также удалась в спектакле. Что касается Лейли, то Саодат Кабулова была несколько скованной в этой роли, однообразна в сценических приемах изображения. Но голосовые данные артистки позволили ей справиться с вокальными требованиями партии.

Дирижеру Н. А. Гольдману, режиссеру В. Г. Навроцкому и хормейстеру Л. М. Шамшину удалось создать убедительные массовые сцены. Артисты хора на этот раз были непосредственными участниками спектакля.

И снова повторилось то, что было со спектаклем «У подножья Саян»: усилия театра не увенчались успехом. Все по одной и той же причине: из-за слабой посещаемости опера «Искатели жемчуга», пройдя десять раз за два года, сошла с узбекской сцены.

В чем причина такого отношения зрителей?
По нашему мнению, в том, что нельзя заниматься переводным репертуаром от случая к случаю. Необходима систематичность.

Между тем, после объединения театров, на практике репертуар сложился так, что узбекская труппа исполняла и исполняет в основном одни лишь свои национальные оперы, а русская труппа — современные русские советские оперы и всю классику. Некоторая часть узбекских певцов принимает в последних участие, выступая подчас в ведущих партиях. Это несомненно способствует творческому росту молодых национальных кадров оперных актеров и заслуживает всяческой поддержки.

Плохо лишь то, что фактически почти прекратилась весьма полезная и со многих точек зрения необходимая пропаганда русской и западноевропейской оперной культуры среди широких слоев узбекского населения на родном языке, облегчающем восприятие и без того не очень уж привычного, сложного вида искусства. Это мешает художественно-эстетическому воспитанию масс и в конечном итоге замедляет развитие самой узбекской национальной оперы.

Поэтому перед театром имени Навои стоит задача, избегая дублирования одного и того же репертуара на двух языках, развивая работу русской оперной труппы театра, вместе с тем не прекращать дела, удачно начатого в 1940-е годы постановками на узбекском языке «Кармен» и «Пиковой дамы» и продолженного в 1950-е годы спектаклем «Кер Оглы». Эти три названия как бы символично представляют необходимый театру переводный репертуар из произведений оперной литературы — русской и других братских народов СССР и западноевропейской классики.



ГЛАВА СЕДЬМАЯ НОВЫЙ КРУТОЙ ПОДЪЕМ 1957 — 1959 годы



ОЗВРАЩАЯСЬ к общему обзору пути развития узбекской оперы и национального балета, следует сказать, что они в послевоенные годы прошли путь, разделенный на два неодинаковых по величине этапа. Один из них тянется с первого послевоенного 1946 года, вплоть до исторических дней XX съезда КПСС, положивших рубеж во всех областях жизни нашего народа, в том числе в сфере духовной его культуры — в частности, в искусстве и литературе. Второй этап, охватывает сравнительно небольшой промежуток времени от этого рубежа до новой всемирно-исторической вехи, какой стал XXI партсъезд — съезд строителей коммунизма.

Первый, сравнительно долгий десятилетний период принес три новых национальных спектакля — балет «Балерина» и две узбекские оперы — «Тахир и Зухра» и «Гульсара». Как мы говорили в предыдущих главах, обе эти оперы были написаны их авторами на основе одноименных музыкальных драм, хорошо знакомых слушателям. Причем первая из названных опер подверглась суровой критике в печати именно за то, что она, в особенности в постановке 1949 года, немногим отличалась от музыкальной драмы, породившей ее.

Искусство Р. Глиэра предохранило «Гульсару» от такого рода упреков, и опера заняла прочное место в репертуаре, пройдя 161 раз за восемь лет, по праву заслужив любовь широкого круга зрителей. Но справедливость требует признать, что ее популярность во многом объяснялась тем, что ряд мелодий, звучавших в опере, был хорошо знаком слушателям с времен первых появлений Гульсары на сцене, когда она была героиней еще в музыкальной драме.

Что касается балета «Балерина», написанного Г. Муселем, то это был единственный за целое десятилетие, новый оригинальный национальный спектакль. Не очень много!

Остро нуждаясь в национальном репертуаре, театр совместно с композиторами дорабатывал и заново ставил в улучшенном виде прежние свои спектакли. Так были даны три новые постановки оперы «Бурон», по две постановки «Великий канал», «Лейли и Меджнун» и «Тахир и Зухра», которые мы уже рассматривали.

Все эти «доработки» были, однако, укреплением ранее занятых позиций, а не завоеванием новых. Происходило накопление сил: росли на творческой практике актерские кадры, в частности на тех постановках переводного репертуара, о которых мы также говорили; в театр пришла молодежь из консерваторий и из хореографических училищ Москвы и Ташкента; серьезных успехов достигла хореография на концертной эстраде и в постановках ряда классических и современных балетов, служивших прекрасной школой для балетной труппы; развивалось узбекское симфоническое искусство — залог грядущих удач оперно-балетной музыки; значительно расширился круг национальных зрителей, повысилась их художественная культура и эстетические запросы.

Таковы были несомненные достижения. И тем не менее нельзя обойти молчанием красноречивый факт, весьма о многом свидетельствующий: год сменялся годом, а на сцене театра имени Навои никак не появлялся долгожданный новый национальный спектакль.

Такое положение вещей не могло не встревожить общественность. В печати отмечалось, что узбекский театр оперы и балета не удовлетворяет тем требованиям, которые ему предъявлены временем. И все же серьезных из-

менений не произошло. Как мы уже подчеркивали, на протяжении первой половины 1950-х годов национальный репертуар театра не пополнился ни одним новым названием ни оперы, ни балета.

Крутой перелом наступил после того, как XX партийный съезд своими, широко известными, решениями устранил имевшие место недостатки, в частности, в руководстве работой в области идеологии. В результате хлынувшего по-весеннему полноводного потока творческой инициативы народа и его художественной интеллигенции, за два года после партсъезда, было сделано в несколько раз больше, чем за предшествующее десятилетие. Разумеется, не случайно, что за такое короткое время, как эти два года, на сцене театра имени Навои появились один за другим пять узбекских национальных спектаклей — три оперы и два балета — совершенно новых, ни в каком виде до того не шедших в музыкальном театре.

Это были: героико-романтическая опера из легендарного прошлого предков современных узбеков — «Дилором», комическая опера-буфф, высмеивающая ушедший в прошлое дореволюционный быт узбекского народа — «Проделки Майсары»; реалистическая лирико-бытовая опера, рисующая новые нравы людей Советского Узбекистана — «Зайнаб и Омон». И, наконец, балет «Ойниса» о революционной борьбе за установление Советской власти в Узбекистане и балет «Мечта», воспевающий советских людей, их героический труд, одухотворенный мечтою о светлом будущем коммунистического общества. Каждый из этих спектаклей является в том или ином отношении новым словом в истории узбекской оперы.

Театральные деятели Узбекистана практическими делами стремились откликнуться на призыв партии, сформулированный товарищем Н. С. Хрущевым в отчетном докладе ЦК на XX съезде КПСС: «Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству».

Масштаб работы, проделанной за время после исторического XX партсъезда, может быть полнее определен, если учесть, что, кроме перечисленных пяти национальных спектаклей, были даны еще две сложные постановки, также связанные с развитием узбекского искусства.

ва. Из музыкальной драмы (которая, начиная с 1933 года, 14 лет подряд не сходила со сцены) «Фархад и Ширин» вырос в оперу. Впервые она была показана в 1957 году. Год спустя на подмостках театра предстала в новой, значительно измененной, редакции опера «Улугбек».

Таким образом, за семь лет (1950—1956) не появилось ни одного нового спектакля, а тут за два года (1957—1959) прошло семь премьер.

Перечень премьер последнего времени должен быть пополнен названием еще двух хореографических спектаклей, продемонстрировавших возможность узбекским артистам продемонстрировать свое возросшее мастерство. В 1957 году они выступили в классическом балете «Жизель». А годом позже театр с успехом дал постановку балета «Маскарад», воплотив средствами хореографического искусства произведение русской классической драматургии. Это было второе в СССР появление на сцене нового балета, написанного русским советским композитором Л. Лапутиным.

Из перечисленных девяти новых спектаклей шесть удостоились чести быть показанными на сцене Большого театра СССР в дни третьей декады узбекского искусства и литературы, в феврале 1959 года. Похвалу зрительного зрителя столицы заслужили все привезенные в Москву оперы: «Дилором», «Зайнаб и Омон», «Проделки Майсары» и «Улугбек», а также балеты — «Мечта» и «Маскарад». Разумеется, это не значит, что во время обсуждения спектаклей в прессе и в творческих объединениях не были отмечены некоторые недостатки, наряду с крупными достоинствами.

Большой успех театров Узбекистана на третьей декаде, в 1959 году, заставляет вспомнить, что театры не участвовали во второй узбекской декаде в Москве, в 1951 году. Называя вещи своими именами, следует сказать, что везти тогда было нечего, а теперь было что показать. Следовательно, причина не в декадах. После XX съезда КПСС изменилась атмосфера, став благоприятной для творческих дерзаний. Но, разумеется, самые благоприятные условия ничего не дадут, если к делу не будут приложены руки.

Во всех советских республиках идет интенсивное развитие национальных театров оперы и балета. Зная их

театральную жизнь, мы вправе констатировать как факт, что ни в одной из республик Советского Союза за короткий срок между XX и XXI партийными съездами не появилось на сцене семь новых национальных оперно-балетных постановок. Такой взлет — беспрецедентен. В творческом соревновании, в данной области культуры, Узбекистан завоевал положение лидера. Это ко многому обязывает, и прежде всего к сохранению лидерства.

А для этого необходим трезвый, объективный и справедливый разбор как достижений, так и недостатков в работах театра за последние два года. Коль скоро речь идет о сегодняшнем репертуаре театра, неизбежен элемент полемичности в разделах этой книги, которые посвящены перечисленным спектаклям. Но не отказываться же, на этом основании, от включения в исторический обзор современного нам искусства!

Думается, сперва надо сказать о «Фархаде и Ширин» и второй реперации «Улугбека», то есть о тех двух операх, которых сближает то, что обе они представляют собою переработку и дальнейшее совершенствование произведений, в той или иной степени уже известных широкому кругу зрителей. В силу этого, о них можно говорить не так подробно, как надлежит толковать о постановках узбекских опер, ранее никогда не ставившихся — «Зайнаб и Омон», «Проделки Майсары» и «Дилором». Каждая из них заслуживает специального рассмотрения. О новых балетах «Ойниса» и «Мечта» мы будем иметь возможность упомянуть в кратком обзоре пути развития узбекского балета.

История советского театра знает случаи, когда после творческого подъема, в частности после декад, наблюдался спад; либо от самоуспокоенности деятелей, почивших на лаврах, либо оттого, что некоторым деятелям кажется, будто на их долю досталось «лавров» меньше, чем соседям, либо от простого желания отдохнуть и пожить маленечко поспокойней. Подобного рода вредные тенденции не опасны, если не забывать об их существовании и вовремя пресекать любую из них.

Тогда может быть обеспечен и далее тот же энергичный ритм творческого труда, какой был характерен для жизни театра, в особенности после постановления ЦК

КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Это постановление, проникнутое великой заботой Коммунистической партии об успешном развитии советского музыкального театра, несомненно, будет иметь огромное значение для творчества узбекских композиторов, либреттистов, режиссеров и балетмейстеров не в меньшей мере, чем для других отрядов нашей художественной интеллигенции.

Достижения узбекского оперного театра с неоспоримой убедительностью доказывают, что налицо все объективные предпосылки его дальнейшего роста и еще более пышного расцвета. Ведь мы вступили в годы развернутого построения коммунистического общества, обеспечивающего невиданное изобилие не только продуктов материальной культуры, но также и чудесных плодов научной мысли и художественного творчества.

1. ОПЕРА «ФАРХАД И ШИРИН»

ПЕРВОЙ постановкой, открывшей период нового крутого подъема развития узбекского оперно-балетного искусства, был спектакль, в котором выступали герои поэмы великого поэта, чье имя носит театр. 15 мая 1957 года Ширин и Фархад снова появились перед рампой, но не в облачении музыкальной драмы, как было раньше, а на этот раз в оперном одеянии.

Судьбе было угодно трижды повторить одну и ту же последовательность: сперва поднимались на сцену Лейли и Меджнун, а за ними Фархад и Ширин. Так было в первом туре, в начале 1920-х годов в драме с музыкой, затем во втором туре, в первой половине 1930-х годов — в музыкальной драме и, наконец, в третьем туре — в опере. В целом удавшаяся опера «Лейли и Меджнун», показанная в 1940 году, побудила композиторов В. А. Успенского и Г. А. Мушеля взяться за переработку в оперное произведение своей музыкальной драмы «Фархад и Ширин». Либреттисты Хуршид и М. Мухамедов, увлекшиеся тогда мыслью инсценировать поэму, перегрузили действие множеством эпизодов. А композиторы В. Успенский и Г. Мушель сделали попытку воплотить в музыке многоэпизод-

ное либретто, что к добру не привело: музыка стала клочковатой, мозаичной, арии получились недоразвитыми.

Все это не удовлетворяло самих композиторов. В это время началась война, осложнившая условия работы. На сцене оперного театра появились оборонные музыкальные драмы. Логично было сохранение в репертуаре одной из самых популярных довоенных музыкальных драм — «Фархад и Ширин». И она снова была поставлена, кстати сказать, в пятый раз. Премьера состоялась 5 июня 1943 года. За семь месяцев, оставшихся до конца года, драма прошла 40 раз, в среднем собирая по 1023 зрителя каждый вечер. В последующие три года было дано еще 63 спектакля. С 1947 года, когда сняли все музыкальные драмы, с оперной сцены сошел и «Фархад».

В дни войны и в послевоенные годы композиторы не раз возвращались к мысли возобновить работу над созданием оперы, но отсутствие удовлетворительного либретто сковывало их инициативу. Они отказались последовать за театром имени Муками, на сцене которого все действующие лица музыкальной драмы «Фархад и Ширин» были превращены в узбеков. Композиторам хотелось отразить в опере широту взглядов человека, который жил полтысячи лет тому назад, а своей вдохновенной проповедью дружбы людей разных национальностей — является нашим современником, близким и дорогим для нас. Узбек Навои воспел к и т а й с к о г о богатыря, сделав его пылким любовником и многосторонне развитым ученым, трудолюбивым каменотесом и отважным полководцем, достойным сыном того великого народа, который первый изобрел порох и бумагу. Узбекский поэт увидел в верном друге Фархада—и р а н ц е Шапуре—пример неподкупной преданности, в а р м я н к а х—в Ширин и в Михин Бану—олицетворение нравственной чистоты и воплощенные силы разума. Да, этот вдохновенный гимн дружбе народов достоин советской сцены!

В 1949 году композитор В. А. Успенский умер. Завершить в основном подготовленный труд удалось позднее — в изменившейся атмосфере, после XX съезда КПСС, развязавшего творческую инициативу всех советских людей, в том числе и художественной интеллигенции.

Опера была закончена композитором Г. А. Мушелем, который, проявляя достойную уважения щепетильность,

продолжал называть себя соавтором, хотя бóльшая тяжесть работы легла на его плечи. Значительная часть музыкального материала, принадлежавшего перу В. А. Успенского, была заново пересмотрена и перестроена, так как ее нельзя было механически переносить из первоначальной редакции оперы, в новую, невзирая на всю их близость.

Новое либретто написали К. Яшен и Хуршид, которые поставили своей задачей быть возможно ближе к поэме Навои, но в то же время не забывать о специфике оперного искусства. В немалой степени украшению текста и полноте характеристики героев способствовало введение подлинных стихов Алишера Навои.

Нам кажется, что в предыдущих главах мы достаточно говорили об «истинном содержании» поэмы «Фархад и Ширин», о вопросах, связанных с ее сценическим воплощением. Поэтому мы ограничимся лишь сжатым определением того нового, что было внесено либреттистами и композиторами во время переработки ими музыкальной драмы в оперу.

В соответствии с новым либретто, композиторам пришлось заново переосмыслить ранее написанную музыку, решая в каждом отдельном случае вопрос о ее пригодности. Из прежних мелодико-тематических элементов *музыкальной драмы* было взято все то, что подходило к характерам героев и что соответствовало своей эмоциональной окраской изображаемым ситуациям. Как мы сейчас увидим, ариозный материал, воплощающий думы и чаяния действующих лиц, был перенесен почти целиком в оперу, и здесь, в этих ариях, которые носят стройный и закругленный характер, наиболее полно сохранился национальный колорит узбекского мелоса.

¹ Дирижер Ф. Шамсутдинов, постановка А. Миралимбаевой, художник М. Мусаев, балетмейстеры М. Тургунбаева и Б. Завьялов, хормейстеры Л. Шамшин и Ф. Файзи.

Среди исполнителей были: Фархад—К. Закиров и Д. Низамхаджаев; Ширин—Х. Насырова, Н. Хашимова и С. Ходжаева; Михин Бану—Кс. Давыдова и О. Кучликова; Хосров—Н. Хашимов и Э. Самандаров; Ясуман—О. Кучликова и С. Хамидова; Шапур—Мих. Давыдов и М. Мошеев; Хакан—Д. Касымов и Х. Исмаилов Бахрам—С. Беньяминов, З. Самандаров и М. Джалилов; Шируя—Т. Камалходжаев, М. Мулладжанов и М. Мошеев; Визирь—Д. Касымов и Ю. Каримов; Ишбаши—Б. Рахимов; каменщик—Т. Рахимов.

Стремясь приблизить насколько возможно оперу к поэме, извлекая из последней все созвучное нашему времени, авторы обратили внимание на отличительную черту произведения Навои, о которой сам поэт писал:

Все посвящали до сих пор, увы,
Фархаду лишь одну или две главы...
Соперничать я с ними не дерзнул,—
На путь иной я повесть повернул.
Не жемчуга и не рубины в ней,—
Кремень! Хотя он грубей, зато прочней.
Хотя на вид рубин—кусочек огня,
Но искру высекают из кремня...
Настроив сердце на печальный лад,
Создам я повесть о тебе, Фархад,
Нет, о тебе и о Ширин! О вас
Я повежу печальный свой рассказ.

В новом варианте либретто, а вслед за тем и в музыке, на первое место выдвинут «каменотес простой». Принц по происхождению, он «мёд всех ремесел и наук вкусил», «решил свершить огромный труд и — совершил!». Лейтмотив Фархада, для которого, как и в музыкальной драме, была взята жизнеутверждающе звучащая мелодия «Мискин 2», пронизывает от начала до конца всю оперу, став лейттемой героических деяний, неотделимых от личности самого «скалодробителя».

На этой же классической мелодии строится вступление к опере, как бы оповещаая, что в ней главный герой. Остается только посоветовать, что вступление слишком коротко, недостаточно развернуто.

Очевидно, на Г. Мушеля повлияла, вредная для музыкально-эстетического воспитания широких масс коренного населения Узбекистана, практика отказа от «не нравящихся», мол, слушателям «длинных» увертюр, о чем мы уже говорили и, к сожалению, будем вынуждены упомянуть и в дальнейшем. Ведь именно теперь, когда Фархад и Ширин выступили на оперных подмостках, трудно обнаружить логику в отказе не только от увертюры, но даже от большого развернутого вступления.

Разумеется, композитор волен выбирать формы и средства художественной выразительности. Общеизвестны примеры классических опер без увертюр, однако общеизвестны и блестяще написанные увертюры, которые воспитывают эстетический вкус слушателей не только в

стенах театра, но и с концертной эстрады, по радио. Вместе с тем, так популяризируются и сами оперы, пробуждается желание пойти послушать их и посмотреть, как они выглядят в виде спектакля. Вряд ли в Ташкенте следует забывать реальные условия, в которых работает Узбекский оперный театр, забывать статистику посещения, забывать о насущной потребности расширения национальной аудитории, любящей и понимающей оперно-симфоническую музыку, забывать, что узбекская опера родилась всего лишь в 1939 году! Следовательно, мы говорим не вообще, а о данном случае, учитывая стадию развития изучаемого нами узбекского театра.

Вернемся, однако, к опере «Фархад и Ширин».

В первой картине оперного спектакля, как и в драме, представлен Китай. Но на этот раз действие начинается не с веселой пирушки царевича Фархада, а с более значительного эпизода — с возвращения героя из дальнего похода, предпринятого для встречи с мудрецами Греции.

На сцене живописный дворец китайского богдыхана, украшенный произведениями придворных художников, отдавших немалую долю своего вдохновения изображению фантастических драконов. Дворцовая челядь, изящные невольницы, стража, замершая у стен с оружием в руках, и многочисленная свита придворных — все готовится к встрече китайского императора и его сына Фархада, возвратившихся на родину.

За кулисами звучит хор. На протяжении четырех тактов он поет «а капелла», а потом сопровождается оркестром. Вступает второй хор, находящийся на сцене. Переключкой этих двух хоров композиторы стремились продемонстрировать радость и ликование не только в императорских покоях, но и за стенами дворца, где вернувшихся из похода приветствует народ. После такой подготовки входят богдыхан с Фархадом. Они шествуют по шелковым дорожкам, усыпанным цветами.

Как всегда, праздничное торжество отмечается танцами: тем же китайским, что и в редакции 1937 года, без каких-либо изменений, и заново написанной уйгурской пляской, на основе народной песни, которая тут же, сопровождая танец, исполняется группой девушек. Хор собравшихся гостей поет, как и прежде, на мелодию бухарской песни «Тулкун» («Волна»).

Авторы последовательно проводят принцип лейтмотивности. Например, тема геронческих деяний Фархада звучит в оркестре уже в начале первой картины, во время рассказа богдыхана о подвигах своего сына, который убил чудовищного дракона, а также вышел победителем из битвы со злым духом.

Затем та же тема Фархада на мелодию «Мискин 2» проходит в оркестре в сценическом эпизоде, когда в глубине сцены появляется волшебное зеркало, на блестящей поверхности которого возникают отражения то злого духа, то бесстрашной битвы царевича с огнедышащим драконом, символизирующей поединок добра и зла. Здесь впервые звучит инструментальная тема, характеризующая этот бой. В форме оркестрового эпизода она будет неукоснительно возникать и далее по ходу действия.

Но вот темные призраки исчезли с волшебного зеркала, на нем засияло солнце над горами со снеговыми вершинами и вырисовался чудесный образ Ширин, сопровождаемый в оркестре ее лейтмотивом. Для музыкальной характеристики армянской принцессы осталась та же мелодия «Улада флейты-ная» («Найлярам»), что была и раньше в музыкальной драме, но только излагаемая ныне в более свободной обработке.

Увидев в зеркале чарующее изображение красавицы, потрясенный виденным, Фархад падает без сознания, а когда приходит в себя, поет о своем желании хотя бы на краю света разыскать ту, «лучистоокий взгляд» которой «сжигает сердца людей дотла». Ария, как и в музыкальной драме, построена на мажоре «Дугох Хусаини 1».

Богдыхан поет на мелодию народной песни, взятой в виде цитаты. Его уговоры и увещания, однако, остаются безрезультатными. Ничто не может поколебать решимости Фархада; ответная ария последнего строится на бодро звучащей мелодии народной песни «Фаргонача». Обе эти арии — отца и сына — написаны в сложном ритме: три четверти и три восьмых — у первого, и три восьмых и три четверти у второго.

В следующем акте показано, как, странствуя, Фархад вместе со своим другом Шапуром попадает в Армению — в гористую местность, в которой благородный рыцарь узнает ландшафт, мелькнувший перед ним в волшебном зеркале, где тогда же отразился и чудесный лик неведо-

АРИЯ ФАРХАДА

«Мискин 2»

Из второго акта оперы «Фархад и Ширин».

Moderato

№ 17

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп обозначен как Moderato. Музыка записана в 2/4 такте. Вокальная партия начинается с ноты G4, а фортепиано — с аккорда G4-B4-D5.

Ля - ди - шон ко - ра - дан - ар за ди юн

ис - зай мит - е - ра - ми - го - рна Ляб - э - чиб сан - дан

и - го - ас - лим са - бор э - сант

да гил чин ден му со фир сев

ги сак ро син да ав во ро э мис юрты да Фар - хад

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Музыка записана в 2/4 такте. Вокальная партия начинается с ноты G4, а фортепиано — с аккорда G4-B4-D5.

не ми му - др тоб ко э - чк - дуг ма тои куслик ол мои кв

ке либ дич уш бу бо эс ра ма то

яч кус мим ол мои кв ке либ дич уш бу бо эс.

ра гит.

№ 17

мой красавицы. Бурный порыв радости охватывает отважного юношу. С упоением он поет арию «Ветерок, передай привет моей любимой!», написанную композиторами на мелодию «Мискин 2».

Лейттема Фархада звучит в его устах единственный раз на протяжении оперы. Во всех остальных случаях, до этой сцены и после нее, при жизни героя, его лейтмотив сопутствует ему лишь в оркестре, где упомянутая

мелодия, многообразно разработанная, выражает ряд оттенков мысли. Так почему же именно в этой сцене для раскрытия темы Фархада использована вся мощь объединенных ресурсов художественной выразительности инструментальной и вокальной музыки? Потому, что тут мечта соприкоснулась с реальной действительностью и обернулась явью. В этой картине будто бы недостижимый идеал морально-этического совершенства, физической и духовной красоты, воплощенный в образе Ширин, оказался достигнутым. Кем? Человеком, который сам предстал живым олицетворением неустрашимости и железной воли, светлого ума и сердечной доброты, неутомимого трудолюбия и неистощимых творческих сил.

Всю арию Фархада пронизывает, появляющийся при каждом новом проведении музыкальной фразы, синкопированный интервал восходящей кварты, кажущийся выражением стремительной энергии. Автор конструирует арию с учетом структуры узбекской песни, применив ставшую уже традиционной для узбекской оперы трехчастную форму, с кульминационной фазой в среднем звене, излагаемой в более высокой тесситуре, чем крайние части. Аккордовый аккомпанемент здесь заменяется тремоло — то в верхних, то в нижних голосах сопровождения.

На протяжении всей арии, за исключением ее кульминационной части, неизменно в каждом такте, в басу проходит синкопированная ритмическая фигура, состоящая из тоники и доминанты соль мажорного лада. Этот четкий «усуль» в данной картине звучит как имитация гулко отзывающихся ударов тесла о камень.

Обуреваемый страстью, убежденный, что «ветерок передаст привет его любимой», Фархад, однако, не развеивает по ветру клокочущую в нем энергию, а обращает ее на созидательный труд, венцом которого предстает художественное произведение: в порыве вдохновения он высекает на скале виденный им в зеркале портрет.

Его ловкая работа, мастерски умелое владение резцом, теслом и киркою вызывают восхищение у армян, природных каменотесов, пробывавших в ту пору вдоль неподатливой скалы оросительный канал. Они, с большим интересом наблюдая за его работой, стараются узнать, кто изготовил ему чудодейственный инструмент.

Разыгрывается полная глубокого смысла сцена, воспроизводящая соответствующую главу поэмы Навои. Фархад на глазах у собравшихся демонстрирует свое мастерство. Он кует, а затем по особому способу, излученному еще в Китае, закаляет сталь.

Сопровождающая мелодия опирается на народную песню. Происходит секвентное развитие однотактного мотива по восходящей линии. Однообразное повторение одного и того же запоминающегося ритмического рисунка явно преследует программно-изобразительную цель, подражая ритму трудового процессаковки металла, и заканчивается в финале изготовления тесла, в момент его закалки торжествующим аккордом на тоническом трезвучии.

Этот оркестровый эпизод приобретает значение лейт-темы, характеризующей созидательное начало, когда повторяется и позднее, в следующем акте. А здесь, выполняя свою важную роль в музыкальной драматургии, мелодия изготовления тесла, воспевающая в Фархаде творца полезных для людей вещей, прекрасно оттеняет близкую нам мысль Навои, что лучшее украшение человека — это его любовь к созидательному труду. Не войной и кровопролитием, а трудовым подвигом «скало-низвергатель» стремится выразить вулканическую силу своих чувств к Ширин.

Происходит долгожданная встреча с той, ради которой «арык в гранитных скалах он долбил». Для всей этой сцены, начинающейся с разговора Фархада со своим другом Шапуром о Ширин, композиторы использовали одну и ту же тему народного танца «Гульуин». Она дана двухголосному хору; на этом же музыкальном материале происходит появление музыкантов и танцовщиц, сопровождающих царевну, которую выносят на носилках, украшенных драгоценностями. Несколько мгновений звучит лейтмотив Ширин — «Найлярам» и снова уступает место мелодии «Гульуин», когда, вслед за подтанцовкой невольниц, пышная процессия удаляется, увлекая за собою Фархада с Шапуром.

Благодаря разнообразию сценического действия, яркой зрелищности всей этой оживленной сцены, одна и та же пронизывающая ее танцевальная мелодия не только не кажется однообразной, но, наоборот, объеди-

няет многофигурную и пеструю картину в единое целое, словно крепкая нить, соединяющая жемчужины в ожерелье. Этот же прием музыкальной драматургии, вскрывающий внутреннее единство внешне разнообразных явлений, применен и в следующем затем эпизоде появления перед зрителями новых персонажей.

На опустевшую сцену выходит сын Хосрова — иранский принц-наследник Шируя, с шахским визирем. Позднее к ним присоединяется старуха-знахарка Ясуман. Эта сцена так же, как и предыдущая, музыкально крепко спаяна в единое целое. В данном случае использована прежде всего одна и та же тональность (до минор гармонический). Царевич поет на энергично звучащую мелодию, иранский характер которой подчеркивается увеличенной секундой. Шируя признается, что поражен красотой Ширин и не уступит ее своему отцу, шаху, намеренному взять ее себе в жены. «Я убью отца и сам женюсь на Ширин». А визирь, ведя второй голос в том же ансамбле, «размышляет вслух» о том, что он сообщит шаху об услышанном. Хотя содержание слов того и другого никак не объединяет их, но музыкально оба слиты воедино, потому что, преследуя разные цели, они в равной мере враги героям оперы.

Прислушивавшаяся некоторое время к их речам старуха Ясуман, в сопровождении своей неизменно короткой и мрачной лейттемы, приближаясь к ним, бросает «а парт» (в сторону зрителя) лаконичную фразу: «Я всех перехитрю и извлеку для себя барыш». Теперь уже втроем они поют на лейтмелодию Шируя, повторно подчеркивая тем самым мысль, что они объединены в борьбе, невзирая на различие своих корыстных, эгоистических интересов. Их низменные побуждения — вот движущие силы «контрдействия» в спектакле, противопоставленные благородным поступкам и чистым помыслам главных действующих лиц.

Второй акт завершается, однако, не этой мрачной сценой появления трех скорпионов, готовых вонзить друг в друга свои ядовитые жала, а картиною титанического труда Фархада, снова вернувшегося к скале, через которую строители прокладывали канал. Теперь его силы удесятерились, ведь он увидел Ширин, и та обратила на него внимание. Строивший у себя в Китае

дворцы, искусный зодчий решает воздвигнуть и здесь, в краю далеком, такой же изящный дворец в честь любимой. Прославлением мирного труда и животворящей силы любви заканчивается второе действие.

Третий акт начинается сценою в дворцовой беседке, где Ширин встречается с Фархадом. Слова пламенной любви обжигают ее сердце и глубоко волнуют душу. Преодолев смущение, она начинает речь; впервые целиком звучит (в объеме восьми тактов) мелодия «Найлярам» — нежный лейтмотив «розы роз» Ширин. Ее ария, более развитая, чем в музыкальной драме, теперь представлена в трехчастной форме, с классическим кульминационным напряжением в середине. В ладовом отношении эта ария своеобразно сочетает натуральную сексту до минора с дорийской секстой, которая придает оживление, способствуя подъему настроения, в соответствии с переживаниями героини.

После ответной арии Фархада, созданной на тему классического макама «Баёт», идет дуэт влюбленных, заканчивающийся в оркестре мелодией «Найлярам», звучащей как торжествующий гимн счастья и любви.

Либреттисты и композиторы, оставаясь верными своему замыслу воспеть героиню труда и привлечь внимание к деяниям Фархада, в следующей картине того же третьего акта изображают празднование по случаю успешного окончания строительства дворца и канала, который должен дать замку и городу в долине живительную влагу. Хор славит замечательное мастерство талантливейшего зодчего. К Фархаду подходит каменотес. Вручая ему кирку, он просит его свершить почетный акт — вскрыть перемычку и пустить воду в канал. С восхищением следя за бурным потоком, устремившимся по искусно сделанному каменному руслу, народ, ликуя, славит величие труда, покорившего природу. Начинается праздник, в котором песни чередуются с танцами.

В разгаре веселья и радости появляются послы иранского шахиншаха, прослышавшего,

Что гурия одна, покинув рай,
В мир снизошла, избрав армянский край...
Красота ей райская дана,
Достойна ложа шахского она.

АРИЯ ШИРИН

«Найлярам».

Из третьего акта оперы «Фархад и Ширин».

Музыкальный фрагмент арии Ширин. Включает фортепиано и вокальные партии с русскими текстами: Ширин Ер ин дер-лар чин чин - миш юз ша-фо мек ер у-чун Бул со минт жо-рам Фр-до.

Музыкальный фрагмент арии Ширин. Включает фортепиано и вокальные партии с русскими текстами: Ширин Ер ин дер-лар чин чин - миш юз ша-фо мек ер у-чун Бул со минт жо-рам Фр-до.

Возглавляющий посольство царевич Шируя, сопровождаемый в оркестре своей «иранской» лейттемой, угрожающим голосом читает ультимативное требование Хосрова — отдать ему в жены Ширин, предупреждая, что в случае отказа «велит он вскоре выступить войскам. И горе вам, армяне, горе вам!».

Взрыв возмущения и негодования встречает наглое притязание шаха. Его предложение отвергнуто, и посол удаляется ни с чем. А царица Михин Бану велит созвать войска. При всеобщем одобрении народа она поручает Фархаду возглавить их и подготовить страну к обороне. На мелодию «Кечкир хоруз» («Кричащий петух»), звучащую в оркестре, воины выносят боевые знамена.

В последнем действии, состоящем из трех картин, события развиваются стремительно. Такая динамичность поддерживает внимание зрителей, не допуская спада интереса в конце спектакля.

Пятая картина открывается сценою битвы на подступах к крепости Михин Бану. Тема внушительного хора иранских воинов, выражающего наступательную мощь армии шаха-захватчика, так же как и в музыкальной драме, строится на мелодии «Аскарар», которая в разных вариантах проходит в этой батальной картине. При появлении Фархада ему сопутствует в оркестре его лейттема «Мискин 2». Последующие эпизоды повторяют развитие интриги, знакомое уже нам по музыкальной драме: прямодушный герой коварным обманом оказывается взятым в плен. Возмездие настигает знахарку Ясуман, подкупленную шахом. Ее душит и сбрасывает в пропасть Шапур, верный друг Фархада.

Во время справедливой расправы с подлой предательницей, на первый взгляд неожиданно, в оркестре

звучит лейттема созидательного труда — ковки тесла, в конце эпизода переплетающаяся с лейтмотивом Фархада. Смысл такого инструментального сопровождения раскрывают дружные аплодисменты, опять, как и раньше, оглашающие в эти мгновения зрительный зал, который воспринимает уничтожение ядовитого гада как успех лагеря положительных персонажей, возглавляемых любимым героем. Так средствами музыкальной драматургии высказывается близкая зрителю идея активной борьбы со злом, подчеркивается та мысль, что без расчистки пути невозможно движение вперед сил созидательного труда, символизируемых лейттемой ковки тесла.

В шестую картину, представляющую шатер Хосрова, перенесен ряд номеров из музыкальной драмы. Двухголосный хор на «иранскую» мелодию, уже звучавшую в первом акте, прославляет армию шаха и самого Хосрова. Победа, хотя и доставшаяся ценою лжи и обмана, все же победа, и она отмечается в стане врагов праздником — иранской пляской и танцем пухтунов, о которых в свое время мы уже говорили. Очнувшийся от снотворного зелья знахарки Фархад исполняет свою последнюю, пятую, арию, получившую название «героической». Как и раньше на сцене, в соответствии с поэмой Навои, «тиран Хосров» приходит в бешенство, видя мужественное поведение своего соперника. И на этот раз «вероломный шах» приговаривает смельчака к жестокой казни:

Чтоб перед царями трепетал вперед
Весь черный люд и всякий нищий сброд.

Но в отличие от поэмы и первых вариантов ее сценического воплощения, смертная казнь не заменяется заточением в селасильском узилище, где Фархад кончал жизнь самоубийством, а приводится в исполнение. Этому посвящается заключительная, седьмая, картина. Она подверглась наибольшему изменению и переработке и вот как стала выглядеть в оперном спектакле.

Стража сдерживает народ, окружающий плотным кольцом площадку. Под звуки труб появляется со своею свитою «великий падишах» Хосров. Затем приводят в кандалах Фархада. Опечаленный народ прощается со своим любимцем. Трехголосный хор поет сначала «а капелла», после чего продолжает петь в сопровождении оркестра.

Старый закон классической драматургии — «единство места», правда, и не обязателен для современного нам театра; но либреттистам и композиторам, вместе с режиссурой, приходится вспоминать о нем куда чаще, чем это можно было бы предположить. Игнорирование именно этого принципа привело к той фрагментарности и дробности первого варианта либретто, которые, как мы помним, были среди основных помех к созданию оперы о легендарном «скалосокрушителе» еще в 1940-е годы. Стремясь по возможности соблюдать «единство места», авторы спектакля вывели Ширин (попавшую в плен к Хосрову) на ту же площадку, где горестно-задумчиво стоял закованный в цепи Фархад.

Происходит полная драматизма сцена последней встречи любящих. Прощальные слова героя обращены к возлюбленной и к народу. А в оркестре возникает инструментальная лейттема борьбы с драконом, символизирующая схватку не на живот, а на смерть сил добра и зла. Под звуки этой музыки благородного рыцаря ведут к месту казни, на ту часть площадки, которая не видна зрительному залу, но куда обращены взоры объятый ужасом толпы. Напряженно всматривающийся народ вдруг вздрагивает, а Ширин падает без сознания, будучи не в силах перенести зрелище смерти того, кто для нее «суженой половиной был».

В заключительной сцене царица объявляет, что она согласится стать женою шаха, в случае если тот предварительно разрешит ей достойно похоронить прах ее возлюбленного. Поставленное условие принято, и... шахиншах Хосров — «хитрец из хитрецов», оказывается на этот раз сам обманутым потому, что «порфиноносцу не дано понять», на что способна истинная любовь.

Вносят гроб с останками Фархада, сопровождаемый невольницами в траурных одеждах, с факелами и цветами в руках. Ария-плач Ширин опирается на народную песню «Фигон», в свое время записанную В. А. Успенским. Плавно развивающаяся на всем своем протяжении, написанная в низком регистре, с нарастанием высоты звука в финале, ария горем убитой принцессы звучит печально; оркестровое сопровождение выдержано в синкопированном ритме, в течение всего плача. Этот ритм тот же, что и в арии Фархада во втором акте, на

его лейтмотив «Мискин 2». Однако аккорды теперь звучат торжественно, словно глухая поступь мерного шага погребальной процессии, создавая величественный фон для надрывного причитания.

Затем в оркестре проходит лейттема павшего героя — «Мискин 2», но в трагическо-скорбном изложении. На эту же тему строится мизансцена драматической развязки, когда Ширин принимает яд, разделив с возлюбленным смертное ложе.

Слышен шум приближающейся битвы. Вбегает Шапур и сообщает о приходе китайских войск во главе с Бахрамом. Последний, в отличие от прежних вариантов сценического воплощения поэмы, представлен таким, каким его изобразил Алишер Навои: он молочный брат Фархада, искренне его любящий. Верный друг спешит на выручку, не зная, что уже опоздал. Но возмездие никогда не поздно: китайская армия разбивает иранскую. В третий раз в оркестре проходит инструментальная лейттема битвы с драконом. Перипетии боя с чудовищем, отождествляемым с кровавым шахом Хосровом, заканчиваются победою над ним.

Классическая мелодия, начавшая вступление к опере, неотступно сопровождавшая затем Фархада, став его лейтмотивом, завершает спектакль. На ней строится и последний дуэт Шапура с Бахрамом — двух неподкупных друзей павшего витязя. Они поют, что имена Фархада и Ширин переживут века. И, наконец, на той же хорошо запоминающейся мелодии «Мискин 2» написан заключительный трехголосный хор.

Следовательно, уже после трагической гибели героев, второй раз на протяжении спектакля, лейттема Фархада прошла одновременно в инструментальном и в вокальном исполнении, усиливая таким слиянием средств художественной выразительности финальную кульминацию.

Мощный общий хор, поддержанный всеми ресурсами симфонического оркестра, звучит торжественным гимном, воспевающим совершенный идеал мужчины и равной ему женщины, светлые образы которых воплощают бессмертные идеи гуманности и человеколюбия, вдохновенного труда и благодарной любви. Эти мысли и чувства понятны людям всех наций и племен.

* * *

Подводя итог, необходимо сказать, что опера «Фархад и Ширин» намного выше одноименной музыкальной драмы в идейном отношении. Либретто пронизано советским пониманием жизни людей в прошлом. Опера подчеркнула прогрессивные тенденции, заложенные в творении гениального поэта, чье имя носит театр. Вместе с тем композиторам удалось написать произведение, отвечающее требованиям, предъявляемым к опере. Разумно использовано все лучшее из ранее созданной музыкальной драмы, но переработано, углублено, а где надо, внесены и принципиальные изменения.

Например, принцип лейтмотивности был последовательно использован и в музыкальной драме. Однако там он не выходил за рамки характеристик отдельных персонажей, сопутствуя последним или представлятельству вместо них. Все это есть и в опере, куда перешли, как мы видели, и мелодия «Мискин 2» в качестве лейттемы Фархада, и песня «Найлярам» — лейтмотив Ширин. Но, кроме более свободной обработки этих мелодий, появилось нечто новое — широкие обобщения, высказанные языком инструментальной музыки: лейтмотив ковки тесла выражает тему созидательного труда, лейтмотив боя Фархада с драконом — борьбу добра и зла и т. д.

Естественно, в опере в большей мере, чем в музыкальной драме, применены всевозможные ансамблевые сочетания для различного числа солистов: дуэты, трио, квартеты; наличествуют трех- и четырехголосные хоры.

Что касается речитативов, то они конструировались на основе «катта ашуля», то есть большой речитативной песни, исполняемой обычно без всякого музыкального сопровождения. Кстати говоря, одному из соавторов еще музыкальной драмы «Фархад и Ширин» — В. А. Успенскому принадлежит первое в музыковедении обоснование глубокой мысли об использовании формы «катта ашуля» для разработки узбекского оперного речитатива. Последнее обстоятельство имеет не только историко-теоретический, но и сугубо практический интерес, так как без речитативов невозможна опера, а мелодический речитатив невозможен вне традиций национального мелоса и музыки речи данного народа.

И, наконец, быть может, самое главное: смело используя классические оперные формы, композиторы бережно относились к национальному своеобразию создаваемого ими произведения, в котором они применили наиболее распространенные в Узбекистане народные лады и излюбленные интонации. Не страшась жупела обвинения в «цитатности» музыки, авторы черпали мелодический материал в подлинных узбекских макомах и народной песне, которые, многообразно обработанные, не потеряли своего национального облика, сохранив самобытную прелесть, лаская слух неповторимой оригинальностью. А в итоге, была создана еще одна узбекская опера, принятая советской общественностью.

2. ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ «УЛУГБЕК»

ПОЯВИВШАЯСЯ в 1942 году опера А. Козловского «Улугбек» была оценена тогда общественностью как русская опера на сюжет из истории Узбекистана: такой же она осталась и во втором варианте, когда 29 мая 1958 года ее поставила русская оперная труппа театра имени Навои.

В этой оценке, к которой мы еще вернемся, содержалось указание на индивидуальные особенности музыкального языка данной оперы, отличающие ее от остальных произведений, безоговорочно называемых узбекскими операми, вне зависимости от национальной принадлежности их авторов. Рамки нашей книги ограничены разбором только спектаклей, сыгранных узбекской труппой, но мы считаем необходимым, хотя бы кратко сказать о постановке русской труппой «Улугбека».

Об этом хочется говорить прежде всего потому, что во второй редакции оперы «Улугбек» А. Ф. Козловский проявил большую и плодотворную творческую инициативу, критически пересмотрел свой труд, созданный им в годы войны, снова обнаружив свое высокое профессиональное мастерство. С точки зрения интересующих нас вопросов о социалистическом содержании и национальной форме, о синтезе музыки Азии и Европы, к которым мы не раз уже возвращались, опыт работы над данным произведением поучителен. О нем надлежит упомянуть.



А. Ф. Козловский.

Народный артист Уз.ССР. Профессор.

Композитор, автор оперы «Улугбек». Первый вариант поставлен в 1942 году, второй — в 1958 году. Совместно с Т. Садыковым написал музыку к музыкальной драме «Даврон Ата».



Опера «Улугбек» А. Козловского на узбекском языке.

Халима Насырова в роли Син-Дун-Фан.

Постановка 1942 года.

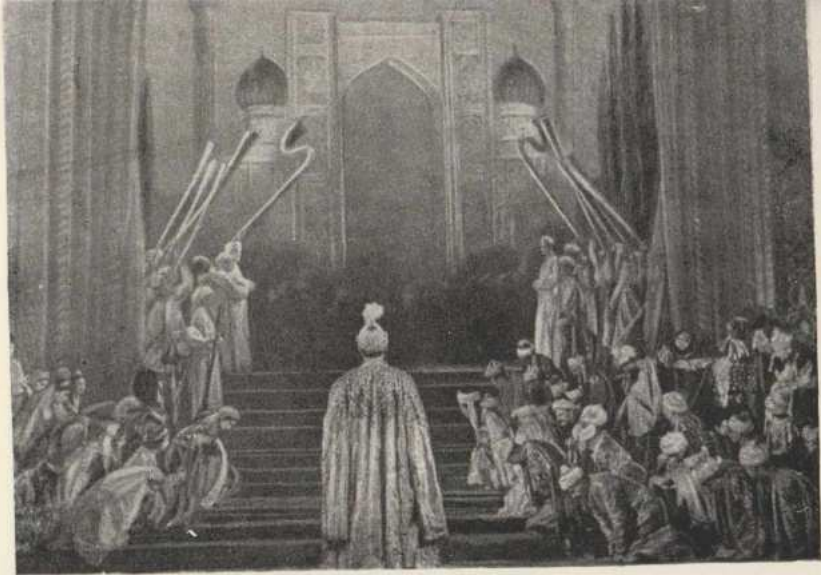


Мухитдин Кари Якубов в роли Улугбека. 1942 г.





Рафаат Кучликова в роли Син-Дун-Фан.
В опере «Улугбек», Постановка 1958 г.



Первый акт, открытие медресе.

Опера «Улугбек» А. Козловского на русском языке.
Постановка 1958 года.

Третий акт — Улугбек у стен г. Самарканда.





Н. И. Слипченко в роли Улугбека.
Постановка 1958 года.



Асад Азимов в роли Абдуллатифа-отцеубийцы.
Та же постановка 1958 года.



Алла Миралимбаева.

Режиссер театра, постановщик оперы «Фархад и Ширин» в 1957 году и «Улугбека» в 1958 году.

А для этого необходимо восстановить в памяти—как выглядела и как звучала опера во второй постановке.

Получив значительно выигравшую от доработки вторую редакцию оперы «Улугбек», театр создал хорошо слаженный, зрелищно эффектный и богато оформленный спектакль¹. И музыка, и новое либретто были высоко оценены в прессе. Дирижировал Н. А. Гольдман. Постановку умело осуществила А. К. Миралимбаева, окончившая режиссерское отделение Ленинградской консерватории; художественное оформление сделал В. А. Рыфтин; танцы интересно скомпоновала Т. Г. Литвинова, окончившая балетмейстерское отделение Всесоюзного Государственного института театрального искусства имени А. Луначарского.

Спектакль открывался картиною пира во дворце Улугбека. Пышным праздником отмечал правитель торжественное завершение строительства академии-медресе, о чем возвещал трубный глас карнаев. Большое место в этой сцене отводилось красочным пляскам. В числе сольных танцев были показаны индийский — в исполнении Бериары Кариевой, Раджаба Тангуриева и Амана Назруллаева и узбекская пляска — в исполнении Клары Юсуповой, в сопровождении соло на дойре. Большим изяществом отмечен массовый танец «Лодка».

Среди шума и веселья, здесь же на пиршестве, завязывается драматургический конфликт — резко обозначаются две антагонистические группировки: Улугбека, вместе с его единомышленниками, и противостоящего ему шейха Хамуша, возглавлявшего враждебный лагерь реакционеров. Нарастая, этот конфликт получает яркое выражение в следующем, втором акте, во

¹ Среди исполнителей были: Улугбек—М. И. Слипченко, Г. С. Израэлян, Г. К. Колосов и Н. Хашимов; Абдуллатиф—А. Азимов и М. Б. Райцын; Син Дун Фан—Р. Кучликова, М. Ф. Мартишевская и И. Ф. Чернева; Усама — Г. Л. Подгорный; китайский посол — А. И. Бойко; Аллауддин-Шаши—И. Н. Есипов и К. В. Царев; Шейх Хамуш—А. П. Кензер и К. В. Царев; Аббас—Мих. Давыдов и М. Мулладжанов; Ван Бо Дан—В. А. Неверов; З. Самандаров; старик из народа—Г. Л. Подгорный и Р. Халилов; Нуриддин—Мор. Давыдов, Г. Соломин и Э. Юлдашев; распорядитель празднеств—Д. Касымов, А. П. Кензер; Турканбиби—К. Давыдова, О. Кучликова, И. Останкова и В. Миссак.

время избрания главы медресе—своего рода академии наук того времени.

Выборы происходят на собрании ученых всей страны, созданных Улугбеком в стены своей всемирно известной Самаркандской обсерватории. Распахнувшийся занавес открывает ее величественные очертания на фоне южного бархатно-звездного неба. Зрители неизменно награждают вполне заслуженными аплодисментами художника В. А. Рыфтина за его, со вкусом сделанные, объемные декорации. Они лаконичны и скупы. Удачно найденные пропорции огромной лестницы, восходящей ввысь, к мерцающим звездам, создают впечатление монументальности здания, что подчеркивается и миниатюрной простой мебелью, вынесенной на передний план сцены, контрастирующей своими крохотными размерами с колоссальными масштабами храма науки.

В окружении таких, впечатляющих своей грандиозностью, декораций развертывается борьба, отражающая столкновение двух миров—нового, нарождающегося, и старого, но еще могущественно-сильного. Для Улугбека не имеют значения ни родовитость происхождения, ни знатность, ни богатство претендента на высокий пост главы медресе. Игнорируя мнение своих идейно-политических противников, он останавливает выбор на странствующем народном мудреце Хавафи, отдавая должное его глубоким и обширным познаниям.

«Хор фанатиков-реакционеров» во главе с шейхом Хамушем написан композитором выразительно: злобные интонации их реплик и гневные восклицания как нельзя лучше передают враждебность настроения оппозиционной группировки.

Заслуга театра в том, что каждый персонаж этого хора наделен чертами внешней характерности, соответствующим гримом и костюмом. К сожалению, противоположный лагерь—«хор гуманистов» оказался менее выразителен, не только в музыкальном отношении, но и в режиссерском толковании: хористы, одетые в однообразные белые одежды, повернутые спинами к зрительному залу, лишены, разумеется, какой-либо индивидуальности. Потому положительные персонажи явно проигрывают при сравнении их с мракобесами.

Сливая различные элементы тематического материала в единый, непрерывный поток, композитор изображает в музыке сценические события с помощью лейтмотивов, которые не являются застывшими представлениями о персонажах, а подвергаются трансформации под влиянием перипетий сюжета. В результате образуются как бы «видоизменяющиеся характеристики».

Все действующие лица делятся на два враждебных стана не по воле композитора и либреттиста, а по воле судеб исторического развития страны. Противоборствующие лагеря наделены присущими им лейтритами и лейттебрами, которые создают целостные музыкально-художественные образы каждой из фигурирующих общественных групп. Кроме того, эти тембры и ритмы превращаются в руках опытного композитора в сильные музыкально-образительные средства, позволяют ему создавать впечатляющие контрасты темного и светлого. Так, например, непосредственно после мягко звучащей лирической сцены, в которой нежная Син Дун Фан мечтает о счастливой любви с Улугбеком, следует мрачная картина судилища, заочно выносящего смертный приговор тому же Улугбеку.

И, наконец, эти ресурсы музыкальной выразительности используются как прием музыкальной драматургии для того, чтобы слушатель мог обнаружить подлинный «подтекст» речей героев, разобраться во взаимоотношениях персонажей. Например, партия Абдуллатифа-отцеубийцы. В соответствии с незыблемыми в ту эпоху патриархальными традициями, Абдуллатиф проявляет внешние признаки почитания отца. Однако показной характер его смирения, кротости и сыновней любви полностью разоблачается «злыми ритмами» (удачное выражение композитора, назвавшего их так в личной беседе с автором этих строк). Появляющиеся в оркестре, эти «злые ритмы» делают явными «подводные течения» и в других сценах, из акта в акт.

Сплетая в единую сложную ткань лейтмотивы, лейттебры и лейтритмы, композитор вводит как контраст к «движущемуся фону» лейттему «Фетвы», которая выделяется не только своей мрачностью, но и застывшей неподвижностью. Впервые ее интонационный комплекс звучит в несколько монотонной музыке зловещей карти-

ны заочного суда над Улугбеком. Вокруг подставки с лежащим на ней кораном собираются единомышленники Абдуллатифа. С молитвенными возгласами на устах они скрепляют «Фетву» — разрешение Абасу совершить акт кровавой мести. Кстати говоря, эта тема «отпущения греха» появляется еще раз в финале оперы, незадолго до убийства Улугбека.

В сцене заговора развитие образа Абдуллатифа достигает апогея. Здесь исполнитель данной роли Асад Азимов как бы наносит на рисунок последние штрихи: перед нами бледное лицо, моментами застывающее неподвижно, словно гипсовая маска; одни только исподлобья сверкающие глаза да притворная смиренность голоса выдают его истинную сущность. Драматическое дарование певца помогло ему не только найти краски, верно обрисовывающие облик ханжи и лицемера, но и увлечь своею игрою партнеров по сцене.

Вот, например, в третьем акте он выходит из ворот Самарканда к отрекшемуся от престола отцу. Словно электрическая искра пробегает по сцене: хор и миманс мгновенно включаются в сцену объяснения Абдуллатифа с низложенным государем. Абдуллатиф-Азимов внутренне собран, а это проистекает от сознания им своей победы и полного поражения Улугбека. Как издевательски звучит его совет отцу:

Сложи грехи свои к камням священной Каабы
И хадж в страну пророка соверши!

У него пружинистая походка, и всеми повадками он создает образ хищника. Таким запечатлевается актер в сознании зрителей. Вот этого внутреннего подтекста сценического поведения временами не хватает другому исполнителю — М. Райцыну (хотя оба актера вполне свободно справляются с отведенной им вокальной партией, демонстрируя свою техническую подготовленность).

Драматическая и музыкальная кульминация спектакля наступает именно в этой третьей картине, полной трагизма. Сумрачно выглядят древние крепостные стены. На переднем плане завалившаяся башня у городских ворот, освещенная багровым заревом пожара. Мрачное зрелище взаимодействует с интересным музыкальным воплощением изображаемой сценической си-

туации. Еще в первой постановке оперы критика отмечала «впечатляющие драматически напряженные сцены у стен Самарканда. А. Козловский применяет здесь смелый прием одновременного сопоставления в музыке нескольких контрастирующих образов»¹.

Разбушевавшаяся кровавая реакция, пользуясь отсутствием Улугбека, убивает его приверженцев, вздевая на пики их отрубленные головы. На площади предаются сожжению книги и научные трактаты. Народные массы, участвующие в этой сцене, выражают скорбь и горе. Тоскливые интонации их голосов противопоставлены тупо бубнящему хору беснующихся фанатиков.

Несомненное достоинство второго варианта либретто, написанного Г. Л. Козловской-Герус, заключалось в том, что в нем четко был выявлен *политический* конфликт между прогрессивным государственным деятелем и воинствующей оппозицией реакционеров, в то время как лирическая линия взаимоотношений между Улугбеком и китайкой превратилась в побочную тему, да к тому же еще сильно сокращенную, что особенно заметно в финальном дуэте. В результате наиболее ярко очерчены два антипода: Улугбек и Абдуллатиф.

Партия Улугбека была подготовлена М. И. Слипченко, Г. С. Израэляном и Насимом Хашимовым. Первый из них выступал в декадном спектакле в Москве. Критикой отмечался ряд положительных качеств в его исполнении. Однако спорным было поведение Улугбека-Слипченко в сцене объяснения с недостойным сыном. Много горьких дум отразилось на омраченном челе ученого, пока он ожидал, когда ему — государю, окажут милость и впустят в ворота родного города. Но этого он так и не дождался. Логическое завершение хода печальных мыслей привело его к отречению от престола. После такого поступка, свидетельствующего о несомненной решимости и мужестве волевого человека, принижением памяти великого мыслителя было изображение его согбенным, покорно и смиренно удаляющимся в изгнание.

Это диссонировало с очень выразительной финальной

¹ В. Виноградов. «Творчество композиторов республик Средней Азии и Казахстана». Сборник теоретических и критических статей, «Советская музыка», Москва 1954 год, стр. 458.

сценой оперы. Она подготавливается симфонической картиной движущегося каравана, которая предвещает настроенные следующие эпизоды, изображающих неуверенность горсточки людей, сопровождающих низложенного государя, в противоположность ему самому и его верному спутнику Усама. Настигнутый войнами Абдуллатифа и потерпевший поражение в схватке, Улугбек, отвергая предложение отказаться от своих взглядов, тем самым обрекает себя на смерть.

В финале оперы Усама, пересиливая боль раны, с раскрытой в руках книгой идет вперед, как бы навстречу будущему. Его сопровождает пение хора, который славит великого астронома: «Звезды вечны. Вечен Улугбек!»

Так разрешается основной конфликт спектакля. Зрителю ясно, что ход событий зависел не от любовных переживаний героев, как это могло казаться в первой редакции оперы, когда яблоко раздора — молодая китайка — была на переднем плане. В новой постановке она отодвинута в сторону. Но, перестав занимать центральное место, она не утратила значения, раскрывая извечную тему женской любви и преданности. И оставлена она с целью углубить общий конфликт, придав ему индивидуально-конкретный облик. Ее участие создает дополнительную занимательность сюжета.

Постановка «Улугбека» представляет собой поучительный урок, между прочим, по части отношения композитора к вокальному искусству. В журнальной статье, которая наиболее высоко оценила оперу, все-таки было признано, что «порою симфоническая ткань по содержательности даже перевешивает вокальную»¹. К этому правильному замечанию критика М. Сабининой следует добавить, что композитор не учитывает в должной мере специфику тесситуры для различного рода голосов, иногда заставляя артистов петь в невыгодных для них диапазонах. До зрителей, например, не доходят слова Улугбека:

Ты не сын. Ты—грех мой! Да, великий, тяжкий грех
На мне, тебя родившем тяготее. Тот грех я замолить иду.

¹ М. Сабинина. «Узбекская музыка сегодня», «Советская музыка», 1959 год, № 1, стр. 36.

А в этих словах заложен смысл, несомненно, важный для понимания сути происходящего действия. Кроме того, певец оказывается лишенным возможности блеснуть в финале своими вокальными данными. Этим объясняется несправедливый упрек, бросавшийся в адрес исполнителя партии, якобы не сумевшего до конца сохранить должный «накал».

Перед нами частный пример, но тем не менее, даже в отдельных случаях недопустимо забвение общеизвестной истины: в сложном синтетическом оперном искусстве драматургический конфликт должен находить свое выражение в вокальной музыке не в меньшей степени, чем в инструментальной. Нет надобности доказывать, что певец не придаток к оркестру и не рядовой в нем «одушевленный» музыкальный инструмент.

Ратуя за то, чтобы этот закон неукоснительно и всегда соблюдался на оперной сцене, мы отнюдь не собираемся доказывать, что вся опера «Улугбек» страдает отмеченным недостатком. Наоборот, каждому слушателю нетрудно обнаружить арии, в которых композитор предоставил благодарный материал для вокалистов. В той же партии Улугбека, которую мы привели в качестве примера, имеется широкое ариозо «Заветных два желанья сбылись теперь» (первый акт). Не случайно этот удачный вокальный номер охотно исполняется певцами не только в спектакле, но и на концертах. Особенно хорошо это свободно льющееся ариозо звучало у М. Слипченко, участвовавшего в декадной постановке. Или другой пример: А. Бойко умело использует характерную мелодичность арии китайского посла. С вокальными трудностями партии китайки удачно справились певицы Р. Кучликова и М. Мартишевская. Последняя выступала на декадном спектакле.

В заключение необходимо вернуться к теме, с которой мы начали разговор о втором рождении оперы «Улугбек» — к вопросу об ее идейном содержании и национальной форме. Без этого нельзя определить ее место в истории узбекского музыкального театра. В идейном отношении либретто выиграло по сравнению с первым вариантом.

АРИОЗО УЛУГБЕКА

«Заветных два желания сбылись теперь».
Из первого акта оперы «Улугбек».

Музыкальный фрагмент ариозо Улугбека. Состоит из пяти систем нот. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано-сопровождение (нижняя линия). В начале первой системы есть пометка *ritardando*. В начале второй системы — *pp*. В начале третьей системы — *pp* и пометка «(Просветленно)». В начале четвертой системы — *p*. В начале пятой системы — *p*. В конце пятой системы — *pp*. В конце пятой системы — пометка № 13.

За - вет - ных два же - лан - ния с бы - лись те - перь. о чом же на по -
 ствой - ка, и вот вер - нул - сын, так дол - го серд - ца го ре - нь ю лл -
 та - ший. Мой сын свер - ши с ду - шь сво -
 ей ты ко - вер - пе - ча - ли! Ты мол - ча - лив все - где, ты о - су -
 - жда - вша ра - дость, взгля - ни «ру - го - мек жизнь ще - дра « хо - ро - ша

В отличие от первой постановки, шедшей на узбекском языке, теперь «Улугбек» стал идти на русском языке. Мы не беремся отвечать на вопрос: чем была вызвана эта перемена. Но, во всяком случае, трудно предположить, что такое нововведение ставило своей целью сделать оперу более близкой и понятной широким кругам национальной аудитории.

Так обстоит с «логосом». А как с «мелосом»?

Разбирая постановку оперы, мы уже говорили, что сильная сторона музыки — в ее симфонизме. Характеристика выдающейся личности главного героя, трагизм его судьбы, напряженность острого социального конфликта нашли выражение в целостной музыкальной драматургии.

Однако в процессе развития тем, взятых из народного творчества, композитор подчас настолько отдаляется от узбекского материнского первоисточника, что музыка в этих случаях вообще теряет национальный колорит. Это не может остаться незамеченным теми слушателями, которых интересует обогащение репертуара узбекской труппы произведениями, написанными на высоком профессиональном уровне, но имеющими основание бесспорно именоваться их национальными операми.

Общепризнанное мастерство, драматургический и композиторский талант А. Ф. Козловского позволяют высказывать уверенность в том, что он мог бы показать молодым узбекским композиторам новый прекрасный пример, достойный подражания, в сложном деле поисков синтеза музыки Азии и Европы, мог бы написать новое произведение для узбекской оперной сцены. Это тем более желательно, что она больше всего нуждается в симфонизме. Мастеру оперно-симфонического письма — А. Ф. Козловскому по плечу задача такого масштаба.

Доказательством того, что сие ожидание имеет объективное основание, может служить неоспоримый факт: музыка оперы «Улугбек» в определенной степени питается животворящими родниками узбекского народного мелоса. Это наиболее заметно в последних двух актах и в партиях главных действующих лиц — Улугбека и Абдуллыяфа. Пожалуй, в них полнее, чем в остальном музыкально-вокальном материале, дана национальная характерность. Именно это обстоятельство позволяет нам еще

раз выразить желание услышать новую оперу, но только такую, которая не вызывала бы потребности у критики обязательно и каждый раз вспоминать, что «А. Козловский отлично знает народную узбекскую музыку, но, преломляя эти богатства, он остается русским художником»¹.

А сейчас это, действительно, так.

3. «ЗАЙНАБ И ОМОН»

1.

В РЯДУ других спектаклей театра имени Навои опера «Зайнаб и Омон» занимает особое место. Это ведь произведение посвящено нашим современникам. Оно в образно-художественной форме ведет борьбу с пережитками прошлого в сознании людей.

Либретто оперы, как сообщает нам афиша, «написано по мотивам» одноименной поэмы видного узбекского поэта-лирика Хамида Алимджана, который выступил продолжателем традиций самого популярного в Узбекистане литературного жанра — жанра романтической поэмы. Но Зайнаб и Омон уже не Лейли и Меджнун, хотя благородством своих чувств, преданностью и верностью в любви они не уступят легендарным героям. Советская поэма интересна тем, что в ней повествуется о новом строе мыслей и чувств современной нам молодежи, по-своему решающей извечно животрепещущий для юности вопрос о любви и браке.

Необычным выглядит в поэме, казалось бы, довольно избитый сюжет; впрочем, это обнаруживается не сразу, не в традиционной экспозиции, где все идет по старинке: героиня поэмы еще грудным ребенком была помолвлена с немногим старше ее по возрасту, младенцем Сабиром. Прошли годы. В весну своей жизни, став взрослой девушкой, она полюбила не нареченного Сабира, а другого юношу — сироту Омона. Он вырос в том же, что и она колхозе, который заменил ему семью.

Конфликт возникает из-за того, что приемная мать девушки, родственница, взявшая ее к себе на воспита-

ние, считает необходимым придерживаться дедовских обычаев и требует брака с тем, с кем Зайнаб обручена еще в колыбели — с сыном всеми уважаемого Насырота, а не с каким-то пришельцем «без роду и племени». Конфликт не новый. Миллионы раз разыгрывались подобного рода драматические для юных сердец события, завершавшиеся, как правило, выполнением суровой воли старших, которые утешали плачущих: «Стерпится — слюбится!». А в тех немногих случаях, когда молодые люди осмеливались не ограничиваться безмолвными протестами и не мирились с беспощадным подавлением их личности, — они гибли. Гибли, как Кайс-Безумец и его верная подруга Лейли.

Так было на протяжении тысячелетий. Только два пути: или покорность, или смерть. И вдруг открылся третий путь — свобода! А первые две проторенно-протоптаные стези сразу исчезли. Великая Октябрьская социалистическая революция, словно обрушившаяся неудержимая горная лавина, засыпала их и навсегда погребла под обломками исторического прошлого.

Неслыханно-невиданное стало обычным: девушка не жалеет выполнить дедовский обычай и ломает сопротивление ревнителей старины, которые оказываются бессильными перед новыми нормами морали советских людей. Поэма, как и опера, заканчивается финалом, единственно возможным в наши дни: Зайнаб, поддержанная всем коллективом своих сверстников и подавляющим большинством взрослых односельчан-колхозников, выходит замуж по любви.

Поэма Хамида Алимджана, переделанная в оперное либретто поэтессой Зульфией, во многом не утратила своего тонкого лирического очарования и предопределила в дальнейшем характер самой оперы. Однако изложение хода событий, раскрывающих конфликт, подверглось некоторым изменениям. Мы должны откровенно признать, что, по нашему мнению, эта переделка поэмы привела к явному и дейному ущербу.

В журнале «Советская музыка» было верно сказано, что либретто оперы «Зайнаб и Омон» страдает существенными недостатками. В частности, верно отмечено, что «в данном сюжете явно недостает материала для драмы», что все показанное театром «гораздо ближе

¹ См. М. Сабирова, цитированная статья, стр. 36.

к лирической комедии. Она могла бы дать возможность для более выпуклого и хлесткого обличения обычаев и нравов, уходящих в прошлое¹.

Это совершенно правильно.

Еще полнее видны слабые стороны оперного либретто, если его сопоставить с поэмой. Такое сравнение заставило бы оценить, какой урон произошел от переделки, побудило бы не ограничиваться одним лишь указанием на «возможность для более выпуклого и хлесткого обличения обычаев и нравов, уходящих в прошлое». Ведь надо думать не только об уходящем. Самое главное в новом, ежечасно проявляющемся в окружающей современной нам действительности. Наиболее важная задача, стоящая перед советскими художниками, заключается в том, чтобы помогать партии строить коммунизм, а для этого искусство должно примечать ростки нового, коммунистического общества, реально и зримо формирующегося на наших глазах. Завтрашний день предопределяется сегодняшним, и это надо видеть художнику социалистического реализма.

Пафос поэмы в том, что узбекская советская женщина стала полновластной хозяйкой своей судьбы, своей личной жизни. Самая волнующая в поэме сцена — это «неслыханный» поступок Зайнаб. Она, никого не спрашивая, появляется в доме того, с кем была обручена с детских лет. Девушка первая, по своей инициативе, говорит Сабиру, что она любит другого и не намерена выходить замуж по заветам старины. Этой кульминационной сцены нет в опере. Сабир приезжает прямо на свадьбу Зайнаб, выходящей уже замуж за Омона.

Взамен тонко подмеченного поэтом нового явления в жизни Советского Узбекистана, либреттист вводит набившую оскомину беготню героини по высокому берегу реки, с которого актриса, того и гляди, спрыгнет в люк. Впрочем, люк не понадобился, так как общими усилиями либреттиста и четырех композиторов Зайнаб была спасена и, закончив горевать, пропела нежный дуэт с Омонам, усевшись с ним на живописном пригорке.

Почему понадобилось внести подобного рода изменения в ход событий? Очевидно, потому, что конфликт в по-

эме показался авторам оперы недостаточно «театральным». Им захотелось «закрутить» его покрепче. Избегая недобрым словом помянутую бесконфликтность в драматургии, они впали в противоположную крайность. А крайности сходятся — получилась та же фальшь, хоть и вывернутая наизнанку. Всякое приписывание советской действительности устарелых, почерпнутых из литературы и искусства прошлых времен, отжитых конфликтов звучит так же фальшиво, как и нарочитое игнорирование существующих в жизни острых коллизий.

Таким образом, опера написана, действительно, лишь «по мотивам» поэмы. Но сделанные изменения не привели к углублению идейного содержания спектакля в самом главном — в раскрытии новых черт характера узбекской женщины: ее портрет срисован как бы с двух оригиналов, один взят из замечательной поэмы узбекского советского писателя Хамида Алимджана, а другой — позаимствован из галереи старых шаблонных изображений штампованных оперных героинь, появлявшихся к тому же, главным образом, не на узбекской сцене.

Либреттист оказался дальше от нашей эпохи, чем автор первоисточника. Пострадала верность изображения жизни, а в итоге ослабла воспитательная сила воздействия спектакля на зрителей. Но все же и такой, несколько приглушенный, голос поэмы Хамида Алимджана звучит со сцены. В целом либреттистом правильно передан общий замысел поэтического произведения и, в частности, деление действующих лиц на два противоборствующих лагеря. Ироническое отношение к поборникам обветшалых обычаев соответствует тому, как относятся к ним советские люди.

Опера «Зайнаб и Омон» первоначально была задумана как совместная работа Т. Садыкова и Р. Глиэра. Смерть последнего прервала это оправдавшее себя сотрудничество. Несколько позднее скончался и Садыков. Но, тем не менее, работа не приостановилась. Когда состоялась премьера, на афише стояли имена четырех композиторов: Т. Садыкова, Б. Зейдмана, Ю. Раджаби и Д. Закирова. Ими были использованы все классические оперные формы, причем построенные на узбекской мелодически-интонационной основе. Музыка активно участвует в развитии действия на сцене, помогая своими спе-

¹ М. Сабинина, цитированная статья, стр. 34.

цифическими средствами раскрывать идейно-художественное содержание созданного произведения.

Вся их работа протекала совместно с либреттисткой Зульфией и режиссером-постановщиком Музаффаром Мухамедовым. Напряженная работа авторского коллектива шла даже после того, когда опера была уже написана, в процессе разучивания партий.

Премьера состоялась 19 октября 1958 года. Дирижировал Фазлитдин Шамсутдинов, который подчеркнул сильные стороны музыки: ее национальный характер и профессионально крепкую оркестровку. Постановка была оценена и ташкентской и московской прессой положительно и, действительно, должна быть отнесена к числу крупных достижений театра. Спектакль «Зайнаб и Омон», с теми или иными коррективами, должен прочно и надолго войти в репертуар¹.

2.

Опера открывается увертюрой, начальная часть которой состоит из двух разделов: первый построен на музыке свадебного хора с танцем, в честь Зайнаб и Омона, а второй строится на основе материала свадебного приветствия «Муборак». После изложения этого раздела наступает эпизод разработочного характера, в котором сплетаются лейтмотивы любви Омона и Зайнаб с лейтмотивом отца Сабира — старика Насыр-ота, а дальше через мелодию свадьбы всё связывается с повторением первого раздела. Таким образом, центральная часть увертюры изображает столкновение антагонистических сил — светлого настоящего и враждебного ему темного прошлого. Борьба завершается благополучием, которое завоевано героями оперы.

Вслед за увертюрой начинается спектакль. Сцена обрамлена нависшими сверху ветвями усыпанного пло-

¹ Среди исполнителей ролей были: Зайнаб — Х. Насырова и Р. Юсупова; Омон — С. Ярашев, Э. Юлдашев и А. Азимов; Хури — С. Кабулова Ф. Садыкова; Анор-хола — О. Кучликова и К. Давыдова; Шарвон-хола — К. Давыдова и О. Кучликова; Насыр-ота — Н. Хашимов, Х. Исмаилов и Дж. Қасымов; Рикси-буви — С. Самандарова и С. Ходжаева; Раис — К. Закиров и Д. Низамхаджаев; Сабир — С. Беньяминов, Н. Шарипов и М. Давыдов; Эргаш — Мих. Давыдов, М. Мошеев и А. Азимов.

дами дерева. Декоративное оформление этой картины (художник Мели Мусаев) вызывает некоторое сомнение в правомерности введения излишне эффектной колоннады, украшающей скромный крестьянский домик Анор-хола. Вот здесь, среди белых, высоких колонн, молоденькая колхозница Зайнаб пишет свое первое любовное письмо. Написанное тут же рвется, и сызнова льются строки. А лунная ночь уже на исходе. Но кто же он, тот джигит, кому написаны слова, которые она «читает» в своей арии: «С той минуты, как я увидела тебя, дорогой, я не сплю... я грущу, я навек потеряла покой».

Этот же вопрос интересует и ее подружек, направляющихся поутру на работу, которые только что услышали арию Зайнаб о любви и цветущей весне.

Лейттема Зайнаб строится на основе мелодии каттаашуля «Гюльмисан, сунбульмисан» («Цветок ли ты, ароматный?»), используемой в цитатном виде. Начиная с увертюры, она пронизывает весь спектакль на всем его протяжении: появляется у солирующего гобоя, перед сценою письма, затем в арии-монологе Зайнаб в третьей картине. Этой же мелодии предстоит прозвучать в двух дуэтах Зайнаб и Омона (во второй и четвертой картинах) и ею же, вполне закономерно, завершается торжествующий и радостный финал оперы.

На опустевшую сцену выходит Омон. Его влечет надежда повидать любимую, но та с девушками уже ушла в поле. Юноша кладет принесенные им цветы на террасу дома Зайнаб и поет о своих чувствах. В этой его первой арии выявляется лейттема Омона, которая, различно трансформируясь, сопровождает его на выходах и в остальных картинах. Она написана в обычных традициях народной музыки и своею мелодической основой близка к интонациям популярных узбекских песен.

Артист Эргаш Юлдашев, обладатель большого звучного голоса, создает убедительный образ энергичного и решительного молодого человека. Вот его Омон спел арию о любви и, словно вспомнив, что он колхозный тракторист и дел у него хоть отбавляй, порывистым, решительным шагом покинул сцену.

Хотя его появление перед домом Зайнаб было кратковременным, оно не осталось незамеченным. В тот момент, когда он клал цветы, среди деревьев показалась

высокая фигура. Неторопливо выйдя из-за кустов, Насыр-ота (артист Хусан Исмаилов) озирается по сторонам, внимательно осматривая привычную для его глаз обстановку садика перед домом Анор-хола, приемной матери Зайнаб. Мелкими, по-стариковски семенящими шагами направляется он к букету цветов, лежащему на террасе. Угрожающе взмахнув им в сторону ушедшего Омона, старик с гневом швыряет цветы на землю.

А в оркестре проходит его характерная лейттема, контрастирующая своей угловатостью с только что плавно лившейся арией Омона. Затем их лейттемы контрапунктически сплетаются. Напевная мелодия лейтмотива юноши исполняется скрипками, в то время как тяжелые интонации раздраженного ворчания ревнителя старины переданы тембрами низко звучащих инструментов.

Позвав Анор-хола, Насыр-ота рассказывает ей о виденном и добивается от нее согласия ускорить свадьбу своего сына Сабира и ее воспитанницы. В оркестре звучит лейтмотив Зайнаб, думами о которой полны мысли встревоженной старушки.

Вторая картина изображает колхоз. Стилизованная пышная крона плодового дерева, обрамляющая сцену, как-то не вяжется с совершенно натуралистическими деталями, вроде оцинкованного бачка для воды, помещенного около «настоящей» доски для учета показателей производственных успехов, хотя эта доска и нужна по ходу действия. В разворачивающемся соревновании горячее участие принимают герой и героиня оперы. Исполняемый ими дуэт «Ассалом», как мы уже отметили, основан на лейттеме Зайнаб («Гюльмисан...»).

Авторы пытаются ввести в оперу тему коммунистического отношения к труду. Однако эта линия только намечена. Правда, раис — председатель колхоза — разбирает заявление звеньевой Хури, порицающей парней из своей бригады за то, что они работают, по ее мнению, «без искорки». Председатель расхваливает тракториста Омона. Эта речь раиса написана на основе народной мелодии. Но официальное лицо, возглавляющее колхоз, которое по своему положению должно задавать тон в вопросах труда, не имеет яркой музыкальной характеристики. Об этом приходится пожалеть, так как добавление здесь красок не только обогатило бы музыкальную па-



Фазлитдин Шамсутдинов.

Заслуженный артист Уз.ССР.

Дирижер опер «Фархад и Ширин», «Зайнаб и Омон»,
«Проделки Майсары» и др.



Юнус Раджаби.

Народный артист Уз.ССР.

Композитор, один из авторов музыки оперы «Зайнаб и Омон». Принимает участие в жизни узбекского музыкального театра с начала 1920-х годов.



Б. И. Зейдман.

Заслуженный деятель искусства Уз.ССР. Профессор.

Композитор — один из авторов оперы «Зайнаб и Омон» из современной жизни Советского Узбекистана.



Опера «Зайнаб и Омон».
Заслуженная артистка Уз. ССР
Халима Камилова,
исполнительница сольного танца.



Наверху — Халима Насырова в роли Зайнаб и
Ксения Давыдова в роли Анор-Хола.

Опера «Зайнаб и Омон»
Т. Садыкова, Б. Зейдмана, Ю. Раджаби и Д. Закирова.
Постановка 1958 года.

Саодат Кабулова
в роли Хури.

Роза Юсупова
в роли Зайнаб.



Эргаш Юлдашев в роли Омона.
В опере «Зайнаб и Омон».



Заслуженный артист Уз.ССР Асад Азимов в роли Омона.
В опере «Зайнаб и Омон».





С. М. Хачатуров.

Заведующий музеем Узбекского Академического театра оперы и балета имени Навои.
Снимок 1959 г.



литру, но и укрепило бы художественное воплощение идейного замысла авторов оперы.

Полевая работа прекращается на обеденный перерыв, что дает возможность режиссуре включить дивертисментный номер — танец «ялла», исполняемый «приехавшими в полевой стан артистами балета» (Г. Маваевой и А. Назруллаевым) в сопровождении хора «зрителей-колхозников». Широкое введение ансамблей помогает раскрытию сюжета, сочиненного либреттистом. Во время обеденного перерыва среди колхозников разносится весть, принесенная Шарвон-хола, о предстоящем приезде ее сына Сабира, окончившего институт и возвращающегося в родной колхоз работать агрономом.

Это сообщение вызывает различную реакцию у семи участников финального ансамбля второй картины, идущего в сопровождении хора. Здесь связываются в один узел интересы всех действующих лиц. «Свадьба будет, приезжает Сабир», — так поют приверженцы старых обычаев. «Сколько предстоит мучений!» — восклицают Зайнаб, Хури и Омон. Здесь же происходит окончательная завязка драматургического конфликта, как он рисуется авторам оперы. Услышав о предстоящей женитьбе Сабира и Зайнаб, Омон чувствует себя оскорбленным мнимой неверностью возлюбленной и называет ее изменницей. «Ансамбль конфликта» завершается размолвкой между влюбленными, по существу, возникшею из-за пустого недоразумения.

Третья картина возвращает нас к домику приемной матери Зайнаб. Оркестровое вступление к этому действию разработано на мелодической основе темы Анор-хола, излагающейся в дальнейшем в ее песне. Акт начинается сценой сватовства. В музыке проходит лейттема Насыр-ота, контрапунктически сплетающаяся с лейтмотивом Зайнаб. Такое полифоническое сочетание противопоставленных мелодий, появляющееся здесь вслед за аналогичным столкновением с лейтмотивом Омона в первой картине, превращает тему Насыр-ота в выражение противоположающейся силы, враждебной героям оперы.

Сцена сватовства протекает с соблюдением всех бытовых подробностей выполнения этого обряда. В дом невесты приходят свахи и вручают подарки приемной матери Зайнаб. Родители Сабира — Шарвон-хола и На-

ЛЕЙТМОТИВ ЛЮБВИ ЗАЙНАБ И ОМОНА

№ 20

АРИЯ ЗАЙНАБ

Из оперы «Зайнаб и Омон».

Moderato

№ 21

Пар, ча пар

қай - ру ди - лим қай - пар га ноу ди

шод ли - гим Бир у - мир

Ен ма - ган О - тош - да

боср ан гим но ма

по мот хам га - зоо

о сти да мол ди бу бо шми

№ 21а

ЛЕЙТМОТИВ НАСЫР-ОТА

Из оперы «Зайнаб и Омон».

№ 22

сыр-ота — ничего не жалеют для будущей снохи. Платья, платки, украшения, халаты, подушки и другие предметы несутся на руках в узлах и на носилках. Угощая гостей на разостланной скатерти, Анор-хола сетует вслух о том, что Зайнаб не хочет выйти замуж. Однако бывалая сваха Рикси-буви находится и здесь: она вручает огорченной старушке заговоренный чай и сахар. Чудодейственная сила этого волшебного напитка так велика, что если Зайнаб выпьет его в день свадьбы, то она тут же полюбит Сабира, и они будут счастливы.

Логично выглядит большое количество ансамблей, предопределяемое традиционными обычаями, соответствующими данному празднику, в котором участвует, как всегда, немалое число людей. Полифонический характер этих ансамблей, широко применяемый композиторами также и в других актах, интересно разрабатывает национальный мелодический материал. Отдельные речитативно-диалогические эпизоды соединяются инструментальными связками, построенными на теме Насыр-ота, наиболее агрессивно настроенного представителя старого мира. Это скрепляет воедино весь акт и средствами музыкально-драматургической выразительности подчеркивает мысль о реакционном идейном содержании разыгрываемой сцены, предназначенной доказать мнимую незыблемость вековых обычаев.

Музыка всей картины «кичик той» (сватовства) интонационно родственна узбекскому фольклору, что вполне естественно для изображения бытовых обрядов. Вся она написана в одном и том же народном ладе, сближающемся с фригийским. Такая общая ладотональная основа прочно скрепляет отдельные эпизоды этой сцены.

После сговора, завершено молитвой, гости уходят. Возвратившиеся с работы Зайнаб и ее подружка Хури поражены множеством разложенной и развешанной новой одежды. В последовавшем затем бурном разговоре, изложенном в форме трио — Хури, Зайнаб и ее матери, у последней открываются глаза на истинное положение вещей. В этом ансамбле постепенно нарастает острота спора, предшествующего ссоре. Анор-хола наталкивается на непредвиденно энергичное сопротивление приемной дочери; та заявляет, что любит Омона, и с твердой решимостью отстаивает право свободного вы-

бора. Страстный монолог Зайнаб строится на ее лейтмотивной мелодии «Гюльмисан, сунбульмисан». Хури горячо поддерживает подружку, что еще больше подливает масла в огонь. Столкновение достигает своей кульминации. Видя, что уговоры не помогают, разгневанная старуха выгоняет Зайнаб из дома.

Как мы видим, в решении конфликта либреттист и композиторы сделали попытку обострить ситуацию. Против этого вряд ли кто стал бы спорить, если бы логика поведения действующих лиц следовала логике развития характеров. Что ж, старуха и впрямь могла рассердиться не на шутку, показав «неблагодарной» приемной дочери на дверь. Здесь нет ничего невероятного. Невероятное началось в следующей четвертой картине.

Оркестровое вступление к этой картине открывается лейттемой представителя приверженцев обветшалых традиций отмирающей старины. Звучит часть медных инструментов и часть деревянной группы. После этого у солирующих кларнетов возникает резко контрастирующий лейтмотив Омона, переходящий потом в мелодию «Гюльмисан», то есть в лейтмотив героини оперы, который пронизывает весь спектакль. Такое сопоставление уже знакомых слушателю мелодий достаточно красноречиво. Нарастающая пульсирующая напряженность в оркестре (скрипки) вводит в атмосферу тревоги и беспокойства, характерную для следующей затем сцены на берегу быстронесущейся реки.

Словно нарочно, художник Мели Мусаев сделал декорационное оформление здесь несравненно удачнее, чем в предыдущих картинах. Сцена изображает крутой берег. Волны реки Зеравшан перламутром переливаются под лунным светом. Нависшие над берегами широкие ветви деревьев хорошо подсвечены; скользящие по листве блики создают впечатление, будто она шелестит от все нарастающего ветра, поднявшегося перед грозой.

Ясно, что и музыка и декорации должны раскрыть переживания Зайнаб. Какая же буря бушует в ее душе? Оказывается, ею овладело такое безысходное отчаяние, что она стала думать о... самоубийстве. Ей чудится голос матери, требующей забыть Омона и в запальчивости изгоняющей ее из дома. Ей кажется, что гневные восклицания, летевшие ей вдогонку, подхватываются хором од-

носельчан, сурово осуждающих девушку за ее непослушание. Сцена галлюцинаций изображалась путем включения в шум грозы, передаваемый оркестром, пения хора и солирующего голоса матери, звучавших из-за кулис. Полумрак на сцене пронизывали сверкающие молнии.

Все эти приемы, «нагнетающие» мрачное настроение, завершаются словами героини: «Дорогая река, раскрой свои объятия, прими меня».

Неведомо куда девалась вдруг твердость волевого характера, каким обладала Зайнаб в предшествующем акте, где столь активно проявилась ее решимость отстаивать свое счастье. При этом у зрителя естественно возник вопрос, почему во время спора со своей матерью, который произошел после пустяковой размолвки о Омоме, девушка резонно не сомневалась в верности юноши, а на берегу реки усомнилась. Здесь концы с концами явно не сходятся. Характеры людей не флюгеры и не зависят от направления ветра во время грозы.

Пока Зайнаб искала место, с которого было бы удобнее прыгнуть в воду, поднялась тревога. Хури сообщила Омону об исчезновении подруги. Узнала об этом также и мать, уже раскаявшаяся в своей вспыльчивости и кинувшаяся на поиски дочери, чтобы вернуть ее домой. В безуспешных поисках приняли участие и родители Сабир. Они заподозрили старуху в том, что та зло подшутила над ними, и неожиданно бросают ей обвинение: «Ты все дары получила, а девушку передала Омону, обокрав нас!».

И без того убитая горем, Анор-хола уже не слушает их.

Тем временем Омон нашел беглянку. Между ними происходит лирическое объяснение, дающее возможность исполнить героям арии и дуэты. Необходимо отметить развернутую трехчастную арию Омона. Она по своей конструкции несет те типические черты построения узбекской песни, о которых мы говорили уже в предыдущих главах; ария написана на основе замечательной узбекской народной мелодии «фигон».

В ансамбле следующей затем сцены объединяются враждебные силы: Насыр-ота со своей женою Шарвон-хола и свахою Рикси-буви сговариваются разбить влюбленных и все же так принудить девушку к браку с нареченным ей в детстве Сабиром.

Настойчиво продолжая добиваться осуществления своих намерений, кучка «заговорщиков», вызывающая ироническое к себе отношение колхозников, пытается даже приостановить свадьбу молодой четы. Но приехавший Сабир, вопреки их ожиданиям, вконец разрушает все составленные ими планы. Он решительно становится на сторону любящей пары, заявляя во всеуслышание ни больше, ни меньше, что... «девушка тоже человек». Спектакль заканчивается свадьбой, шумным праздником, весельем и танцами.

К этому остается добавить об одном из любопытных персонажей — о весельчаке и остряке, односельчанине молодой пары. Приплясывающий шутник Эргаш продолжает традиции «аскиачи» — народного острослова. Он не просто балагурит, в его остротах есть жало критического отношения к происходящим событиям. Он высучивает звеньевую Хури, проигравшую соревнование, он иронизирует над отжившими обычаями. В пятой, финальной, картине Эргаш исполняет (то в цитатном изложении, то обогащенный вариационным развитием) самаркандский «лапар», то есть танец с пением злободневных частушек и с использованием «традиционных» шуток.

В оперу введены многочисленные хоры. Они и на сцене, а где надо, звучат и за кулисами. Они то участвуют непосредственно в самом действии, то поясняют происходящие события. Во второй картине хлопкоробы, участники соревнования, поют энергичный мотив, по своему характеру напоминающий интонации русской народной песни. Свадебные хоры в финальной, пятой, картине — «Ер-ёр» и «Муборак» (свадебное приветствие) — близки к подлинному фольклору. Хормейстеры Л. Шамшин и Ф. Файзи получили от композиторов благодарный материал и умело воспользовались им.

Хоры иногда сопровождают танцы, в одном случае без специального наименования, а во втором — под названием «Шод яшанг» («Живите счастливо!»). И вообще танцы в спектакле, поставленные балетмейстером Мукаррам Тургунбаевой, привлекают внимание публики, которая неизменно награждает аплодисментами исполнение, например, группового, с двумя солистами, андижанского мужского танца, с его чеканными, мужественными движениями, полными пластики и красоты.

АРИЯ ОМОНА

Из первой картины оперы «Зайнаб и Омон»

№ 22 а

Аз - та-рар ку-зим ту-ну кун са-ны
тод пин ар ди-лим сен га куш ка би
кешад ди лим да ши винг гул зо рн
сүн мас ут ин едр гаи им са рн

stacc. rapid

mf

f

АРИЯ ОМОНА

Из третьей картины оперы «Зайнаб и Омон».

№ 22 б

На бул гай бир на фос мен кам
я но е нг уз ра хол бул сам
ла, би, нг ап.
ро ан-дан там ган ми-со ли
кет ра сол бул сон в-

Moderato

rit.

mp

В опере широко используются нагора и дойра. В начале финальной картины участвуют эти ударные инструменты, выбивающие сложнейшие «усули». Ритмы не записаны и исполняются импровизационно, доставляя наслаждение и знатокам и рядовой публике.

* • *

Итак, главное и несомненное достоинство оперы «Зайнаб и Омон» в том, что она стремится отразить жизнь советских людей, подметив в ее быстротекущих событиях то наиболее характерное, что типично для сегодняшнего дня, столь не похожего на вчерашний.

1920-е годы — годы формирования узбекского музыкального театра, неразрывно были связаны с трагедийным образом Халимы, насильно выданной замуж; протестуя и не видя иного выхода, она покончила с собою. 1930-е годы — годы существования уже ставшего на ноги узбекского музыкального театра, столь же неразрывно связаны с другим образом узбечки — Гульсарой. Пережив драму, чуть не пав в борьбе, как пала от удара ножа ее мать, она все-таки сорвала с себя символ рабства — паранджу. И вот наступил конец 1950-х годов. На сцене узбекского оперного театра появился третий художественный образ современной узбечки — Зайнаб. Равноправная гражданка социалистической державы, Зайнаб чувствует себя полновластной хозяйкой своей судьбы. И все это произошло на глазах людей одного поколения.

Воистину глубоко символичен тот факт, что все три роли в этой трилогии — Халиму, Гульсару и Зайнаб — сыграла одна и та же актриса — Халима Насырова. От безысходной трагедии, через тяжелую драму, к светлой лирической пьесе, с элементами комедийного осмеяния представителей реакционного прошлого — таковы три жанра ролей, исполненных выдающейся узбекской актрисой, в полном соответствии с тремя историческими ситуациями, в которых находилась женщина в республиках Средней Азии на протяжении этих лет.

Для Узбекистана, как одной из республик Советского Востока, где не везде и не во всем исчезли пережитки прошлого в сознании людей, особенно в вопросе о поло-

жении женщины в семье и обществе, появление оперы «Зайнаб и Омон» — большое общественное событие. Это произведение завершает сценическую трилогию о судьбе узбечки, об изменениях в ее жизни за годы существования Советской власти, которая превратила феодально-байский Узбекистан в социалистический.

Но маяк социализма виден и за рубежом. А там миллионам рабынь паранджи еще предстоит путь от Халимы до Гульсары и от Гульсары до Зайнаб.

4. «ПРОДЕЛКИ МАЙСАРЫ»

ЕСЛИ лирико-бытовая опера «Зайнаб и Омон» лишь в отдельных сценах сближается с комедийным жанром там, где речь идет о пережитках дореволюционной эпохи, то в опере «Проделки Майсары» театр целиком берет на вооружение могучее средство воспитания — сатирическое осмеяние общественных пороков.

Как это ни удивительно, но на протяжении четверти века не предпринимались попытки продолжить дело, столь успешно начатое первыми узбекскими комедиями с музыкой. Казалось, что постановки пьес «Равная с равным» («Тенг тенги билан» — «Аджи, аджи!»), «Наступление» («Худжум») и «Товарищи» («Уртакляр»), приближавшихся к типу музыкальных комедий, не говоря уже о более ранних комедийных сценах с музыкой, например об «Удочке» («Кормок») Хамзы, давали полное основание продолжать установившуюся традицию. И тем не менее этого не произошло.

В 1930-е годы театр был поглощен борьбой за создание национальной оперы. После же появления ее в 1939 году речь уже могла идти не о повторении пройденного этапа постановок комедий с музыкой, а только о комической опере. Однако сперва война, а затем творческий застой в театре в первое послевоенное десятилетие не благоприятствовали поискам путей к такой трудно достижимой цели, как создание нового жанра национального оперного искусства. Эта задача, давно поставленная жизнью, разрешена в обстановке творческого подъема, наступившего в стране после XX партсъезда.

Нам кажется не случайным, что театр имени Навои воскресил и продолжил плодотворную традицию, заложенную еще Хамзою, взяв за основу созданной ныне первой узбекской комической оперы лучшую из сатирических комедий самого Хамзы — «Проделки Майсары». Она была написана в 1926 году, но стала известна лишь десять лет спустя после смерти писателя, когда в 1939 году впервые появилась на подмостках Узбекского театра комедии (впоследствии — имени Мукими). Это произведение зрелого художника — сразу же снискало любовь зрителя. Комедию стали переводить и на другие языки: она с успехом пошла на таджикской и тагарской сценах.

Создание комической оперы, построенной на основе популярной узбекской пьесы, занявшей видное место в ряду лучших творений драматургов народов СССР, несомненно, заслуживает всяческой поддержки.

1.

Композитор Сулейман Юдаков, либреттисты Сабир Абдулла и Музаффар Мухамедов задалась целью впервые в истории узбекского искусства показать образцы драматургии Хамзы на оперной сцене.

Либретто комической оперы «Проделки Майсары» написано «по мотивам» одноименной комедии. Авторы, бесспорно, имеют право на переработку материалов, заимствованных из первоисточника. Но ведь и зритель вправе судить, насколько удачно они ее сделали с точки зрения сохранения и приумножения идейных и художественных достоинств оригинала. Как в данном случае осуществлен интересный творческий замысел? В целом — удачно, хотя некоторые отступления либреттистов от пьесы Хамзы носят дискуссионный характер.

Нельзя обходить молчанием спорные вопросы в области работы над оперными либретто, если мы желаем добиваться их дальнейшего улучшения. Плоды труда либреттистов должны оцениваться не мимоходом, а привлекать к себе внимание не меньше того, какое уделяет кинематография сценариям. Разумеется, в первую очередь необходимо говорить о жизненной правде изображаемых в либретто ситуаций и событий, о степени их исторической достоверности.

Действие в пьесе Хамзы происходит в дореволюционную эпоху, в Кокандском ханстве, где царит произвол феодальной знати и в бесправии живет угнетенный народ. Герои комедии — это простые труженики. Им противопоставлены ханские чиновники и их приспешники. Прослышав о красоте Ойхон, недавно вышедшей замуж за такого же бедняка (в опере он не муж, а жених), главный судья-кази собирается завладеть ею. Соперниками старого судьи, в тех же домогательствах благосклонности красавицы, выступают: его сын Хидоятхан — ветрогон и бездельник (в опере он уже не сын, а «знаток законов» — своего рода адвокат), а также коллега по профессии — главный страж выполнения догм шариата (в спектакле это начальник полиции — Хаджи Дарга). На защиту молодой четы становится их тетка Майсара, пускающая в ход свой ум и сообразительность. В итоге ей удается окопачить всех трех сластолюбцев.

Чтобы публично осмеять их при всем честном народе и тем самым отомстить за все обиды, Майсара искусно создает такую ситуацию, при которой незадачливые ухажеры попадают в безвыходное положение. Им оставлен единственный путь спасения: они могут спрятаться до поры до времени, надев на себя припасенные Майсарой маски и шкуры домашних животных.

Хамза, а вслед за ним театр в финальной сцене спектакля срывают со святош маску ханжеской благопристойности, облачив их в маски, изображающие скотские морды. Этим приемом народной басни, в духе буффонной традиции старинного узбекского театра кизыкчи, удалось достигнуть художественного обобщения огромной силы. Можно только пожалеть, что авторы оперы не во всех сценах сумели сберечь богатство мысли замечательного произведения Хамзы.

В комедии Хамзы логика поведения трех ловеласов построена на том, что они пытаются завладеть уже вышедшей замуж женщиной. Их страшит приход Чабанали не как появление соперника. С соперником, да еще бедняком-пастухом, они бы нашли средства справиться. Хамза изобразил их пробравшимися в дом к замужней женщине и застигнутыми там ее мужем. Это весьма строго осуждалось тем самым шариатом, именем которого попавшиеся «закон-

ники» клялись с утра и до ночи. Их ханжество Хамза разоблачил наиболее наглядным способом. Да и огласка их поведения в таких условиях приобретала для них еще более скандальный характер. Страшась именно этого больше, чем кулаков любого геркулеса, они готовы были пойти на все — вплоть до надевания на себя шкур домашних животных. Мало правдоподобное становилось правдоподобным.

Разведя молодоженов и выдернув краеугольный камень ситуации, мастерски построенной Хамзою, авторы сохранили, однако, появление всех трех пылких кавалеров в домике Майсары, который из жилища супружеской пары превратился в обиталище вдовы. Она тут же находится, и мало ли чем пристойным может быть объяснен приход к ней каждого из них.

Племянник Майсары, неожиданно для «гостей», постучал в калитку. Так чего же перепугались донжуаны, услышав стук, если они действительно поверили либреттистам, что Ойхон стала девицей, а Чабанали из ее мужа превратился только в жениха? Ведь в комедии у Хамзы судья не пугается кулаков «28-летнего широкогрудого, с низким голосом» Тахира, который был женихом его пятнадцатой жены Надиры с раннего ее детства. Так чего же теперь страх напал на многоопытного мужа 15 жен, коль скоро авторы оперы приравняли Чабанали к Тахиру-жениху, а роль Ойхон слилась с ролью Надиры?

Либреттисты отвечают: почтенный кази полез в шкуру быка, чтобы «жених» не узнал его. Если и на этот раз поверить им, то по логике вещей судья должен был бы постоянно ходить на четвереньках с маскою быка на голове. Ведь похитив Ойхон, кази должен был опасаться встречи с Чабанали всюду, например на улице.

Высмеивая старый быт, Хамза верно изображал жизнь. Он не выходил за рамки норм реальной действительности даже тогда, когда прибегал к художественно допустимой гиперболе, вроде надевания на сильных мира сего шкур домашних животных — быка и козла. Поэтому в комедии дан вполне возможный финал: одурчив своих врагов и сторицей отплатив им за все притеснения, Майсара со своими близкими принимает меры к тому, чтобы оказаться вне пределов досягаемости. У Хамзы не только герои комедии, но и зрители понима-

ют, что попавшие в глупое положение судья и его коллеги без промедления жестоко отплатят за все «проделки» над ними, если только Майсара и ее друзья вовремя не унесут ноги, бежав куда глаза глядят.

По-другому выглядит финал спектакля, который заканчивается «днем победы» Майсары. Она и не думает куда-либо трогаться с насиженного места.

Получается так, что персонажи великолепной сатиры Хамзы, покинув страницы его комедии и поднявшись на подмостки оперной сцены, моментами начали поступать малопоследовательно. Проникновение в подлинную жизнь людей прошлой эпохи у Хамзы глубже, чем у современных нам либреттистов.

Из сказанного, однако, не следует, что в либретто нет достоинств. Речь идет о другом — о том, что их могло бы быть больше. Опера «Проделки Майсары» в целом получилась настолько удачной, что ей, несомненно, суждена долгая сценическая жизнь и ряд новых постановок. Быть может, тогда и пригодится кое-что из критических замечаний, продиктованных желанием повысить идейно-воспитательное и историко-познавательное значение спектакля. А сейчас надо по справедливости оценить работу либреттистов; да и композитору следует воздать должное. Ведь он здесь не постороннее лицо и в конечном итоге отвечает за всю оперу в целом. Общеизвестно, с какой большой заботой относились творцы русских и западноевропейских классических опер к качеству либретто каждого своего произведения.

Сулейманом Юдаковым проделан весьма интересный эксперимент преломления восточного мелоса в канонических формах итальянской оперы-буфф. Невольно напрашивается сравнение «Проделок Майсары» с широко известной оперой «Севильский цирюльник».

Что их роднит? Прежде всего реализм показа жизни, со всеми ее недостатками и социальными пороками. У советских авторов — композитора и либреттистов — эти, изображенные в опере, общественные пороки подвергнуты более резкой критике. Здесь беспощадно высмеиваются тени недавнего прошлого, еще сохранившиеся в памяти старшего поколения узбекских зрителей: всемогущие в дооктябрьскую эпоху должностные лица города и кишлака — кази, начальник местной полиции, «знаток

законов». И вместе с тем глубокое сочувствие к судьбе молодых людей заставляет зрителей испытывать удовлетворение благополучным исходом неравной борьбы.

В происходящих битвах ведущая роль принадлежит представителям простого народа — Майсаре и Фигаро.

Природный ум, смелость и находчивость являются единственными оружием, которое бессилён был вырвать из рук трудящихся эксплуататорский строй. Именно этим оружием побеждают герои обеих комических опер. И все-таки Майсаре сражаться было неизмеримо труднее, чем неутомимому цирюльнику из Севильи. Ведь на Фигаро не была надета паранджа! Условия борьбы у них были неодинаковы.

Майсаре пришлось преодолевать не только тяжесть социального гнета, но и несправдливость восточной женщины. Последнюю за человека не считали, а она обвела вокруг пальца своих противников, оказавшись умнее всех мужчин, к тому же облечённых всей полнотой власти как денег, так и общественного положения. Не только в Узбекистане, но и в других республиках Советского Востока, где ещё живучи пережитки феодально-байского отношения к женщине, образ Майсары и сегодня имеет общественно актуальное значение.

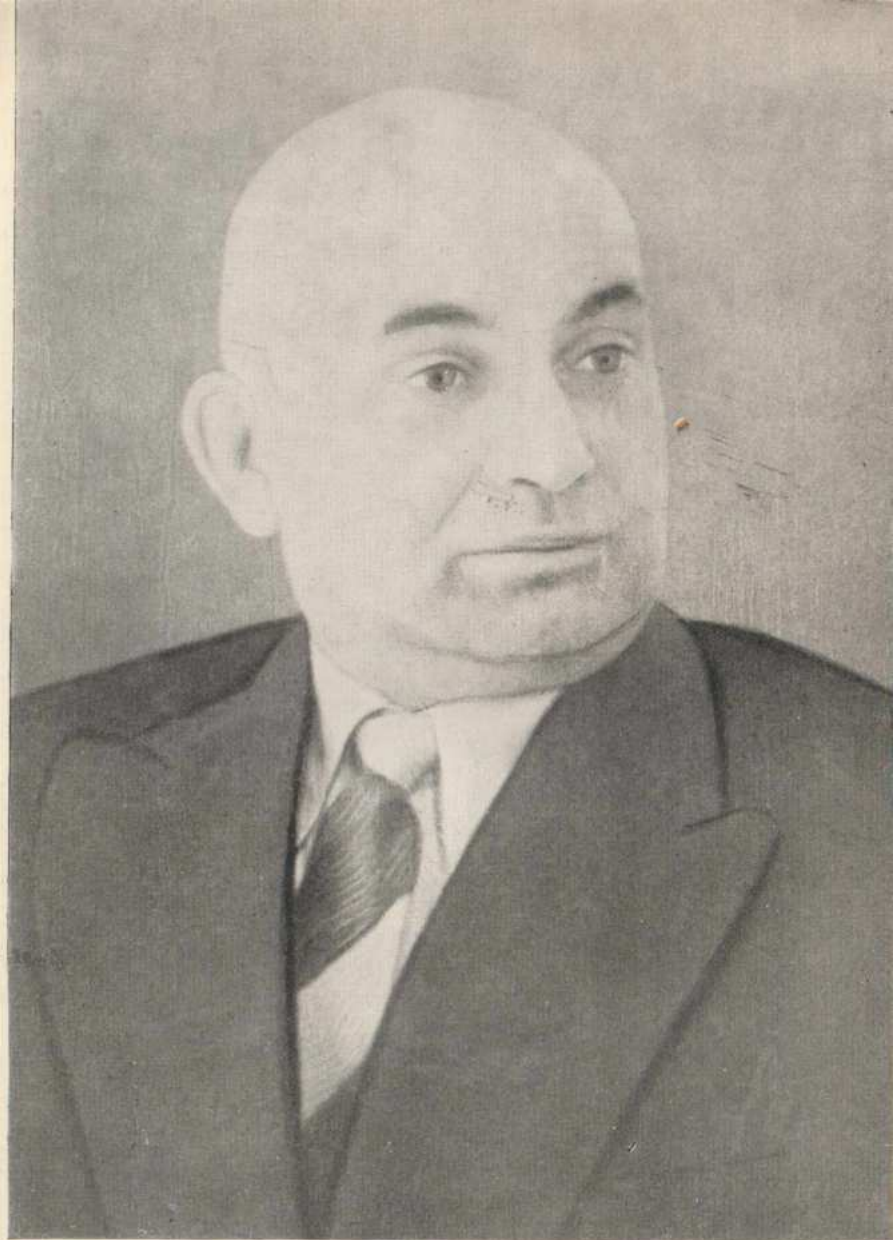
Премьера комической оперы состоялась 9 января 1959 года. Дирижировал Фазлитдин Шамсутдинов.

Приглашённый в Ташкент знаток комедийного жанра музыкального театра В. А. Канделаки, возглавляющий художественное руководство московской оперетты, совместно с режиссером Музаффаром Мухамедовым нашли удачную форму спектакля, следуя классическим канонам оперы-буфф. Режиссура воспользовалась благодарной особенностью музыки, соответствующей изображаемым ситуациям.

2.

Погас свет в зале, зазвучал оркестр.

Оркестровое вступление к опере начинается четырьмя тактами нагоры, после чего вступают карнай, изображаемые валторнами и тромбонами. Это было задумано в соответствии с традициями старинного узбекского профессионального театра кизыкчи, привлекавшего чеканно выстукиваемой дробью нагора и громоподобными



С. А. Юдаков.

Композитор, автор музыки первой узбекской комической оперы «Проделки Майсары», написанной по одноименной комедии Хамзы Хаким-заде Ниязи.



Халима Насырова в роли Майсары.
В комической опере «Проделки Майсары».
Постановка 1959 года.



Комическая опера «Проделки Майсары».
Заслуженный артист Уз.ССР. Джамал Низамходжаев
в роли Хаджи Дарга (слева).
Народный артист Уз.ССР. Карим Закиров
в роли Мулла Дуста (справа).





Наïла Хашимова
в роли Ойхон.

Саттар Ярашев
в роли Чабанали.

В комической опере «Прodelки Майсары».

Эргаш Юлдашев
в роли Чабанали.



Насим Хашимов
в роли Мулла Дуста.



раскатами карнаев внимание зрителей, зазывая на представление и как бы говоря им: «посмотрите, посмотрите, что здесь вам покажут!» Но героически-воинственное звучание старинных среднеазиатских ударных и медных музыкальных инструментов приобрело в данном случае и другое, пожалуй, еще более интересное значение музыкального эпиграфа, предвещающего борьбу трудового люда против своих притеснителей.

Эта мысль отчетливо выражена также и в том, что за музыкальную основу вступления взят бодрый и жизнеутверждающий лейтмотив Мулла Дуста, обездоленного писаря, а по сути дела батрака, поднявшегося против своего господина — судьи-кази, которому он служил всю свою жизнь. А теперь он перешел на сторону Майсары, борющейся с теми, кто и его притеснял.

После оркестрового вступления начинается театральное. Оно продолжает экспозицию, но уже в зрелищной форме. Распахнувшийся занавес открывает авансцену, во всю ширину отгороженную внутренним занавесом из белой ткани, разрисованной незамысловатым розовым узором. На таком легком и светлом фоне ярко выделяется многофигурная и стереоскопически рельефная «живая картина». Это — герои спектакля в своих пестрых костюмах застыли в живописных позах¹.

«Ведущий» поочередно представляет зрителям всех действующих лиц. Мелодекламируя, он дает краткие, но хлесткие характеристики. При упоминании каждого нового имени соответствующая фигура «оживает», делает наиболее типичные для нее движения и жесты, безмолвно выявляя свое отношение к другим участникам сцены. Тем временем в оркестре звучит лейтмотивная тема, присвоенная либо отдельному персонажу, либо группе их.

Интересно столкновение в музыке темы судьи-кази и чиновника Хаджи Дарга, сопутствуемое краткой панто-

¹ Среди действующих лиц были: Майсара — Х. Насырова и К. Давыдова; Ойхон — С. Кабулова и Н. Хашимова; Чабанали — С. Ярашев и Э. Юлдашев; Мулла Дуст — К. Закиров и Н. Хашимов; кази-судья — Х. Исмаилов и Д. Касымов; Хаджи Дарга — Д. Низамхаджаев и С. Беньяминов; Хидоятхан — Мих. Давыдов и М. Мошеев. «Ведущий» (от автора) — А. Азимов и Э. Юлдашев; Шакир — С. Вахидов. В танцах участвовали — М. Тургунбаева и Г. Маваева.

мимической сценой, разыгрываемой исполнителями этих ролей. Выразительный, музыкально-пластический эпизод дает молниеносно возникающую четкую экспозицию, раскрывая непримиримость интересов названных лиц.

Подобного рода оживающая немая картина—давно известный в истории театра и не раз уже применявшийся на сцене прием. Но это не умаляет заслуги постановщика-режиссера В. А. Канделаки, предложившего его. Дело не в изобретательстве, а в удачном и творчески свободном использовании проверенного способа, который позволил быстро ознакомить всех зрителей, даже малоискушенных, с сущностью конфликта, с расстановкой сил. Еще раз подтверждается прописная истина—не все старое плохо. Многократно испытанное, традиционное средство художественной выразительности, в руках профессионально-опытного мастера режиссерского искусства, обрело новую жизнь, служа новым целям.

Но вот оба соперника — начальник полиции и судья, бросив друг на друга злобные взгляды, ушли за занавес. В оркестре возникает широкая певучая мелодия, на которой «оживают», поднимаются и уходят друг за другом — Мулла Дуст, Чабанали и Ойхон.

К слову сказать, эта мелодия является тематическим материалом, на котором построен речитатив Майсары, Ойхон и Чабанали в первом акте, а также Майсары и Чабанали во втором действии.

Итак, получив меткую характеристику, все участники своеобразного «пролога» покинули авансцену. Бело-розовый внутренний занавес раскрылся: перед зрителем предстал залитый солнечным светом дворик перед маленьким домом вдовы Майсары. Слева он отгорожен от узкой и кривой улочки полуразрушенным глиняным дувалом с дощатой глухой калиткой. Справа возвышается могучий ствол дерева, нависшего своей огромной кроной над большей частью двора и над ютящимся тут же ветхим хлевом. Простое и колористически радующее глаз декорационное оформление, выполненное главным художником театра Мели Мусаевым, передает типичную обстановку скромного жилища где-то на окраине узбекского провинциального городка.

Под сенью цветущего плодового дерева в отсутствие тетки Майсары происходит лирическое объяснение меж-

ду молодой любящей парой. Ойхон и Чабанали сперва обмениваются ариями, а затем исполняют дуэт. И вот здесь, уже в первой картине, проявляется одно из основных достоинств оперы: каждый персонаж наделен типичной для него вокально-музыкальной характеристикой.

Например, партия Ойхон. Небольшое оркестровое вступление предваряет мечтательный характер ее песни, в которой влюбленная, по традиции восточной любовной лирики, обращается к соловью с жалобами и сетованиями на свою судьбу. В последних четырех тактах вступления ритмическое чередование паузы на сильной доле такта и повторяющейся интонации малой секунды на слабой доле такта создает мягко колышущийся фон, напоминающий шум деревьев, мерно раскачивающихся под порывами свежего ветра. На таком фоне звучат начальные слова Ойхон «Я сгораю в пламени любви!»

Ария выдержана в узбекском народном ладе, совпадающем с фригийским, с характерной для него секундой. Последняя придает оттенок грусти всей мелодии, соответствуя словам: «Он не приходит, я страдаю, силы покидают меня!» Эмоциональная окраска не меняется и в начале второй части арии, где мелодия дублируется в средних голосах сопровождения. Короткие форшлагги и синкопы позволяют певице изображать «вздохи» тоскующей девушки:

Пой весело, соловей!
Ведь твоя возлюбленная с тобой,
А со мною нет моего любимого...
Есть только жалобы и стоны!

В гармоническом сопровождении имитируются соловьиные трели. Стаккато дано не только в оркестре, но и в вокальной партии. В средней части аккомпанемент меняется. Быстро чередующиеся аккорды (триоли шестнадцатыми) создают впечатление взволнованности, уместной в кульминационной фазе.

Инструментальный эпизод между средней и последней частями как бы подхватывает «аудж», разрабатывает предшествующий мелодический материал, расширяет его и задерживает на нем внимание слушателей. Своей приподнятостью «оркестровый аудж» хорошо передает душевное состояние героини. Очевидно, поэтому автор избрал его лейтмотивной характеристикой Ойхон.

ЛЕЙТТЕМА ОЙХОН

Из оперы «Проделки Майсары».

Присущее Ойхон лирическое начало и большая эмоциональность были положены в основу трактовки роли обеими исполнительницами — Саодат Кабуловой и Наи-ла Хашимовой. Это объясняет сходство созданного ими образа озорной и лукаво-кокетливой, молодой, по-южному темпераментной женщины, в устах которой правдоподобно звучат слова ее первой арии:

Ожидая его, сгорела я вся,
Кончилось, иссякло терпение мое!

Композитор предоставил возможность певицам продемонстрировать свое умение исполнять вокальные номера с колоратурными пассажами.

Лейтмотив дан и Чабанали, но, в противоположность своей возлюбленной, он более целеустремлен в борьбе. Этому соответствует активный ритм его вокальной партии. Таков и ритм сценического движения актеров в этой роли — Саттара Ярашева и Эргаша Юлдашева.

К числу достоинств оперы «Проделки Майсары» следует отнести то, что образы положительных героев, по

ЛЕЙТТЕМА ЧАБАНАЛИ

Из оперы «Проделки Майсары».

силе и яркости художественного изображения, не уступают отрицательным персонажам, как это, к сожалению, часто бывает. Сказанное относится к Ойхон и Чабанали, но в еще большей мере ко второй паре влюбленных — к Майсаре и Мулла Дусту, навсегда запоминающимся каждому, кто видел спектакль.

В этом заслуга автора оперы, но не следует забывать о роли режиссуры и коллектива прекрасных актеров, с замечательным мастерством изображающих типы дореволюционного Узбекистана.

Талантливая Халима Насырова, со свойственным ей огромным сценическим обаянием, создала образ Майсары, который кажется выхваченным прямо из жизни. На первой декаде узбекского искусства в Москве Халима Ханум пела партию сказочной Ширин, ее партнером тогда в роли Фархада выступал Карим Закиров. 22 года спустя, К. Закиров, снова став ее партнером, сыграл в «Проделках Майсары» с таким же, как и она, блеском и

тонким юмором порученную ему роль Мулла Дуста. На этот раз они оба исполнили характерные партии, демонстрируя разностороннюю одаренность.

Главная героиня — Майсара — занимает центральное место в спектакле. Она активно участвует во всех четырех картинах спектакля, ведет развитие интриги, сохраняя все время инициативу действия, что обеспечивает ей влияние на ход быстро текущих событий. Композитор сумел найти ей музыкальную характеристику. В качестве лейтмотива Майсары и народа он взял популярную революционную песню Хамзы «Эй, рабочие!» («Хой, ишчиляр»), которая впервые звучит в оркестре в начальной сцене, когда калитку открывает хозяйски уверенная рука, и во двор входит женщина средних лет.

Ее привлекательное лицо не закрыто сеткою чачвана, но темно-лиловая нарядная шелковая паранджа кутает всю фигуру. У нее огромный узел, но не в руках, а на голове. Свою ношу она несет, как это принято в странах Азии и Африки, уместив на макушке, ловко, без труда и усилий балансируя, словно это широкополая шляпа, а не тяжелая и громоздкая поклажа. Один такой неожиданный штрих сразу же создает ощущение какой-то достоверности, правдивости образа. Х. Насырова представляет свою героиню умной, волевой и энергичной и в то же время обаятельно женственной, с лукавинкой в выражении лица.

Напевная лейтмелодия Майсары снова звучит в этом действии после ее слов, обращенных к своему племяннику Чабанали: «Не горюй, сынок, в один прекрасный день придет возмездие». Но звучит только в оркестре, словно еще не пришла пора появиться на устах героини. Первая ее трехчастная ария зиждется на другой мелодии — на основе чудесной узбекской песни «Мустахзод», о которой мы уже упоминали, когда разбирали мелодический материал ранее создававшихся узбекских опер. Но на этот раз любимая узбекским народом песня по-иному гармонизована и оказалась в некоторой степени связанной с лейттемой Майсары: ее арии предшествует оркестровое вступление. В нем содержатся элементы песни Хамзы «Хой, ишчиляр», цементирующей во единое целое весь данный музыкальный номер, так как автор не ограничился этими предваряющими фразами, непосредственно примыкающими к началу арии. Этот же лейтмотив Май-

сары заполняет инструментальный эпизод, между второй и заключительной частями.

Сама же ария, строящаяся на мелодии «Мустахзод», идет под аккомпанемент, сконструированный из вычленившихся отрезков этой мелодии. Одну и ту же короткую музыкальную фразу автор неоднократно повторяет или на одной и той же ступени, или перемещает ее на октаву вверх, либо вниз. Благодаря своеобразной метро-ритмической организованности, подражающей ударному инструменту, аккомпанемент прекрасно сливается с мелодическим рисунком и временами служит фоном для певицы, которая завершает каждую часть арии выпеванием одной ноты в течение нескольких тактов.

В то время, как бодрая и жизнерадостная мелодия «Мустахзод» и поддерживающее ее оркестровое сопровождение проникнуты волевым началом и носят устойчивый, спокойно-уверенный характер, содержание слов арии далеко не веселое. Как бы размышляя вслух о своей участи, Майсара поет о тяжелой доле одинокой вдовы: «На мой привет не слышу ответ!»

Примечательно, что автор комической оперы, какой является «Майсара», не безуспешно пытается сохранить от начала до конца жизнеутверждающий, оптимистический характер музыки даже в тех ариях, в которых герои поют о довольно серьезных и подчас мало радостных событиях своей жизни.

Этой цели композитор добивается последовательно. Если среднюю часть — «аудж» — в первой арии Майсары он строит в соответствии с национальной узбекской традицией, перенося мелодию в верхний регистр, то в третьей части, с целью подчеркнуть напряженное звучание, заключительные фразы вокальной партии он не опускает в «даромад», а вопреки традиции снова поднимает в верхний регистр.

Подходя к канонам оперы-буфф так же свободно, как и к канонам национальной музыки, композитор избрал и те и другие лишь исходной позицией в поисках своего решения творческих задач.

Автор стремился создать национально-оригинальный вариант комической оперы путем использования исконно бытовавших видов народного искусства. Следует учесть, что узбекский и таджикский фольклор знает широко

АРИЯ МУЛЛА ДУСТА

Из оперы «Проделки Майсары».

№ 25

Кел, дия ро, бо (о)

хуш-то - ринг ман со - ча ло - рин (о) бе - до - ринг ман

иш - ва би - лан (о) ю - зинг кур - сат ой жа - мо - линг - ни

ху - мо - ри - ман ой жа - мо - линг - ни ху - мо - ри - ман

ЛЕЙТТЕМА КАЗИ

Из оперы «Проделки Майсары».

распространенный жанр — так называемый «лапар», являющийся сочетанием танца под музыку с речитативно-декламационным пением и исполнением куллетов, частушек, как правило, шуточно-сатирического или лирического содержания. Не одно поколение актеров узбекского старинного театра кизыкчи пользовалось «лапаром», чтобы разыгрывать спектакли «песней, танцем и показом» под аккомпанемент музыкальных инструментов. И вот теперь «лапар» снова пригодился, на этот раз узбекскому оперному театру.

Композитор по-разному применяет эту форму народного искусства: иногда на основе «лапара» он строит дуэт, как это имеет место в первом акте, когда Ойхон и Чабанали исполняют совместно шуточную песню; в другом случае «лапар» превращается в основу арии отдельного персонажа, как, например, у Муллы Дуста.

Его ария, в простой трехчастной форме, с «ауджем» в высокой тесситуре, в средней части, опирается на мелодию песни «Су буйида турган игит» («На берегу стоящий юноша»). Использование переменной функции лада позволило расцветить арию переливами светотеней путем сопоставления минорных и мажорных созвучий. Это избавило от скучного и обедняющего однообразия музыкальную характеристику, данную композитором своему герою — умному и живому Мулле Дусту.

Сама по себе мелодия несложна и умещается в двух первых тактах. В дальнейшем такое двухтактное построение либо точно повторяется, либо воспроизводится с незначительными изменениями. И аккомпанемент прост. В верхних голосах сопровождения идет чередование двух тоник лада: $ми^1$ и $ми^2$, которые как бы подражают ритмичным ударам дойры-бубна в размере семь восьмых, сгруппированных по три и четыре доли.

В итоге образуется четкий «зусуль», и еще раз демонстрируется огромное значение ритма для узбекской национальной музыки, о чем упоминалось в предшествующих главах. А в целом ария с ее оркестровым сопровождением словно воспроизводит певца, выступающего под аккомпанемент дойры, но не просто имитируя, а показывая как бы через увеличительное стекло.

Для обрисовки различных сценических ситуаций, для характеристики неодинаковых, отличающихся друг от

ЛЕЙТТЕМА ХИДОЯТХАНА

Из оперы «Проделки Майсары».

№ 27

Ой-зон га-лаф-тун бул-ди ба-ри хун со-нинг ку-ян

до мон-ви-ди маж-нун со-нинг ку-ян-до

друга действующих лиц, композитор многообразно использует «лапары», подчеркивая в них либо одну, либо другую, присущую им черту: то песенное начало, то танцевальность, то речитативную скороговорку.

Например, лейттемой Хидоятхана — незадачливого «знатока законов» («аглям» — адвокат в суде дореволюционного Узбекистана) — избрана народная песня-«лапар» «Шундан микин, вой, шундан микин!» («Так ли это, ой, так ли это!»), взятая целиком в цитатном изложении. Она неизменно сопутствует появлению Хидоятхана, начиная с первой картины.

Жеманная походка и женоподобные манеры «адвоката» подчеркиваются с начала до конца игриво-кокетливым плясовым народным мотивом, изложенным в ритме шесть восьмых, широко распространенном в узбекской танцевальной музыке. Эта музыка позволяет талантливому артисту Михаилу Давыдову создать замечательный остросатирический образ весело напевающего и беззаботно приплясывающего легкомысленного бездельника.

ЛЕЙТТЕМА ХАДЖИ ДАРГА

Из оперы «Проделки Майсары».

№ 28

Ва-си-а-ри-си бор Эн-ди Си-кон мен-га ор Эн-ди

Специфические особенности «лапаров» представили возможность композитору довольно часто прибегать к диалогам, построенным в темпе «аллегро», на быстро несущейся скороговорке. Например, в первой картине, когда встревоженный Мулла Дуст прибегает к Майсаре, извещая ее о предстоящем приходе Хаджи Дарга с его свитой из стражников. Затем происходит комическая перекличка начальника полиции со своими подчиненными. Здесь скороговорка контрастирует степенному поведению Майсары, с достоинством совершающей молитву. Расчет ее прост: чем больше времени пройдет, тем больше возможности у Чабанали скрыться. А Хаджи Дарга (для лейттемы которого также использован «лапар») из себя выходит и кричит ей:

— Лето твое превращу в зиму!

Это не пустая угроза. Власть и сила в его руках. И вдову ведут под конвоем стражников в местный «зиндон» (темница-подвал). Напрасно только театр поддался соблазну «посмешить» зрительный зал, представив

всех стражников в сцене ареста в духе опереточных штампов. Не с такими чучелами трусливых зайцев имели дело трудящиеся феодального Узбекистана.

Подобное изображение полиции делает непонятным, для чего перед арестом зазвучала в оркестре (в третий раз в данной картине) мужественная лейттема Майсары на мелодию, сочиненную революционером Хамзой. Тем более обычный для данной песни размер три четверти на этот раз превращается в две четверти и становится жестким и суровым, как та ситуация, которую он музыкально характеризует. Таким образом, концы с концами не сходятся, образуя разрыв между музыкальной драматургией и сценическим действием.

Майсару увели, хитрый судья-пройдоха сумел посмотреть, как она прятала Ойхон в землянку под супою. Первый акт заканчивается торжеством кази: «Теперь Ойхон в моих руках!» — восклицает он.

Вторая картина разыгрывается в «зиндоне». Низкий давящий потолок, крошащиеся от сырости стены. На охалке соломы лежит Майсара. Но, невзирая на такую мало радостную обстановку, она не теряет присутствия духа в твердой решимости продолжать борьбу. Это выражает и сопровождающий ее лейтмотив. Здесь, в темнице, он первый раз звучит не только в оркестре, но и в устах мужественной женщины, что создает ощущение нарастания. А за сценой ту же мелодию подхватывает Чабанали. Однако композитор этим не ограничивается: мелодия передается имитацией четырехголосному мощному хору, поющему «а капелла» за кулисами, там на воле, солидаризируясь с несправедливо заключенной. Общность мелодического языка народа и Майсары подчеркивается удачно сделанной новой подтекстовкой к песне Хамзы. Такая переключка имеет очевидное идейно-смысловое значение, указывая, что героиня поддерживает народ и что она его частица.

За крепкой дверью стражник. Но золотая монета — ключ к любым дверям. Справа на лестнице, ведущей на поверхность земли, показывается Мулла Дуст. Он устроил свидание Чабанали с пленницей.

Ария молодого пастуха написана в соль миноре, в трехчастной форме. Автору удалось достигнуть слияния музыкального и словесного выражения мысли. Вступи-

тельные такты создают тревожное настроение, которое усильвается после того, как вступает певец:

«Это вы стонете во тьме, милая тетушка?».

В аккомпанементе звучит тревожное тремоло на доминанте. Нарастающее беспокойство сквозит в разнообразной фактуре сопровождения, включающего гаммообразные восходящие и нисходящие ходы в голосах оркестра, иногда в октавном удвоении.

Вопреки обычно встречающейся композиции, с кульминацией в среднем звене, в данном случае «аудж» начинается в конце уже первой части, подчеркивая глубокую озабоченность героя с самого начала его появления на сцене. Нестихающее волнение перебрасывается в среднюю, а затем в заключительную часть арии. Аккомпанемент становится еще более напряженно-взволнованным: его фактура меняется, на смену тремоло приходит быстрое чередование аккордов длительностью в одну шестнадцатую. На таком фоне звучит мелодия Чабанали. Он настойчиво уговаривает:

Послав проклятья черной силе,
Бежим скорее, дорогая тетушка!

Но тетка наотрез отказывается внять советам племянника и очистить поле битвы, уступив его своим врагам, хотя те сильны и безжалостны. Лейтмотив Майсары снова проходит в оркестре, когда она отвечает: «Тебе должно быть стыдно устраивать мне побег». Настойчивая женщина не намерена отступать. У нее созрел план действий, использующий старый, испытанный прием борьбы — «дели и властвуй», но на этот раз примененный на благо обездоленным людям. Она ловко противопоставляет друг другу своих противников, каждому обещая свою «помощь» в овладении желанной красавицей Ойхон, и добивается того, что ее выпускают на свободу.

Оркестровое вступление к третьей картине противопоставляет нисходящие интонации лейттемы кази и рвущиеся вверх, восклицательные интонации, навеянные мелодией «Хой, ишчиляр» Хамзы. Такое противоборство в музыке соответствует разыгравшемуся на сцене столкновению Майсары и ее семьи с враждебными, контрдействующими силами, наиболее злобным, изворотливо-

хитрым и жизненно опытным представителем которых выступает судья. Не случайно именно ему удалось похитить Ойхон, заперев ее у себя в «кичкари».

Вот она, рыдая, выбегает на авансцену, отгороженную внутренним занавесом, очевидно, спасаясь от гнусных домогательств кази, которые вызывают в ней отвращение, гнев и жгучую ненависть. Но сейчас ее сердце охватила щемящая тоска по утраченному навсегда, как ей кажется, счастью. Именно это тоскливое чувство выражено в ее второй арии.

Ее песня, полная лиризма и элегического настроения, написана на основании интонаций прекрасных узбекских мелодий — «Ухшар» («Похожая») и «Каламлар». («Его брови черны, как карандаш»). Как первая ария Ойхон, так и вторая отличаются тем же легким гармоническим рисунком, соответствующим общему стилю музыки оперы. Обе они опираются на фольклорный материал.

К Ойхон подходит ее мучитель с плеткой в руке, бьет и требует покорности. Но в ответ слышит неизменное восклицание: «Лучше умереть, чем жить с тобой!» Кази зовет служанку и велит ей увести несчастную пленницу.

Судья, похитив молодую женщину, пытается сломить ее сопротивление безжалостными побоями. А в оркестре идет мелодия Хамзы «Эй, рабочие!» На первый взгляд она здесь неуместна, но на самом же деле именно ею композитор передает ту мысль, что Ойхон не сдастся, ибо ее воспитала Майсара. Да и сама Майсара не покинет ее. Так оно и произойдет несколькими эпизодами позднее. Вовремя подоспев, она выручит ее из беды, ловко вызволив из когтей кази.

Песня «Эй, рабочие!» приобрела значение лейттемы борьбы Майсары, которая поет о себе «мой удел — борьба». Как мы имели возможность убедиться, эта широкая мелодия многократно звучит на протяжении всех первых трех картин, пока окончательно не определяется исход схватки неравных сил. В четвертой же, финальной сцене, где Майсара выступает победительницей, а ее враги терпят поражение, ее лейтмотив уже ни разу не появляется, хотя сама она продолжает фигурировать.

Эпизод «усмирения Ойхон» окончился. Внутренний занавес, отгораживавший авансцену, раскрылся, и перед зрителями предстал двор в богатом доме кази. В глуби-

не—разукрашенная мозаикой терраса, перед парадной комнатой для гостей, налево вход на женскую половину дома, а направо—калитка на улицу.

Подметая двор метлою, Мулла Дуст напевает куплеты, сетуя на свою участь бобыля: «Кому мне жаловаться, к кому звать о помощи?!» Его слова слышит незаметно вошедший начальник полиции.

С небрежно болтающейся на руке плеткой, как это было принято у представителей господствующего класса феодального Узбекистана, размашистой походкой Хаджи Дарга направляется к Мулле Дусту и предлагает ему дать хранящиеся у того ключи от сундука кази, где последний хранит закладную на дом Майсары. Взамен хитрец обещает «ключнику» помочь жениться на вдовушке, которая — «бутончик, весела, задорна», словом, «лал-рубин бадахшанский». Бедный писарь не только в суде, но и в доме у судьи батрачил, но так и не смог скопить денег для уплаты калыма за невесту и на расходы по свадьбе. А когда обращался к кази с просьбой заплатить за верную службу, тот только негодовал: «Тридцать один год кормил я тебя даром, давал приют... Если посчитать, то ты еще должен мне!».

Годы шли, Мулла Дуст старился. Карим Закиров с поразительной силой сыграл роль человека из народа, несмотря на свою грамотность и ум, так и оставшегося бедняком потому, что среди плутов и мошенников, как он сам о себе говорит, «только я один простак». Большим теплом и задушевностью насытил этот образ честного труженика артист, который всю свою жизнь играл драматические и трагедийные роли и вдруг, как молния, блеснул своим выдающимся комедийным дарованием.

С добродушной иронией и сочувствием к своему горемыке-герою К. Закиров рисует его стремление хотя бы на старости лет обзавестись подругой. Долголетняя служба у судьи, где он сам натерпелся мук и насмотрелся на всякого рода несправедливости, не изменила его сущности: он продолжает оставаться благородным и порядочным человеком, который с сочувствием относится к злоключениям Майсары, тем более лелеет надежду обрести в ее лице долгожданную жену.

Белая бязевая одежда с надетым поверх черным жилетом; сделанные из кожи галоши-кавуши на босую но-

гу; к бельбаку (кушаку, платку, которым подпоясываются) прикреплены: кожаная продолговатая сумка с ножницами для подстригания бороды, с гребешком-расческой для нее же и зубочисткой, нож в кожаном чехле, пенал с перьями. Кроме того, висит внушительная связка ключей. Умное лицо с выразительными глазами, то удивленно вытаращенными, то лукаво прищуренными, то смеющимися, то полными печали; торчащая борода с проседью, роза, заткнутая за ухом, юркие движения и семенящая походка при начинающем сгибаться под бременем лет стане, согнутом, впрочем, и вынужденной необходимостью гнуть шею перед властью имущими, — вот таким рисует К. Закиров своего Муллы Дуста. Несмотря на то, что он поет не очень уж веселые слова — «Груз старости сдавил мне плечи» — его мелодия имеет жизнерадостный характер. Она как бы выражает неистребимый оптимизм своего героя.

Зрители понимают, с какой целью Хаджи Дарга пытается использовать заветную мечту невольного холостяка о женитбе, и в то же время всем ясно, что Мулла Дуст догадывается, какую именно бумагу собирается начальник полиции выкрасть у своего коллеги кази. Не «грехопадением» выглядит нарушение слугою своего долга, а желанием помочь правому делу любимой Майсары. И тем не менее, сцена передачи связки ключей разыгрывается Мулла Дустом в нарочито наивной форме. Ключи он якобы нечаянно роняет на землю и будто не видит, что их подхватил настырный пройдоха. И здесь, мол, он не имеет ничего общего с плутнями блюстителя порядка. В финальной сцене, вместе с Майсарою, он с наслаждением будет потешаться над попавшими в западню и бессильно мечущимися в ней хищниками.

В группе лиц, осуществляющих контрдействие, немало важное значение играет Хаджи Дарга. Он, так же как и мнимый «знарок законов» Хидоятхан, охарактеризован «лапарообразной» танцевальной мелодией, взятой из фольклора, но с некоторой разницей, обусловленной его индивидуальными особенностями. У Хаджи Дарга мелодия более активно-напористая, широкая и звучит «солидной». Это и понятно: он облечен практически бесконтрольной властью, чувствует себя хозяином положения и считает, что все блага жизни предназначены ему.



Сасон Беньяминов в роли Хаджи Дарга (слева),
Михаил Давыдов в роли Хидоятхана, переодетого в
женское платье Ойхон.

В комической опере «Проделки Майсары».

Моше Мошеев
в роли Хидоятхана.



Сасон Беньяминов
в роли Хаджи Дарга.





Ксения Давыдова в роли Майсары.

В опере «Проделки Майсары».

Хусан Исмаилов
в роли Кази.



Джура Касимов
в роли Кази.



Первое действие — Майсару ведут в темницу
(верхний фотоснимок).

Третье действие — финальная сцена. На первом плане —
Кази-судья, с маской быка на голове, смеющаяся над
своими врагами Майсара, Хидоятхан в женской одежде,
и Мулла Дусти.





Наверху (слева направо) — Карим Закиров в роли Муллы Дуста (слева), Халима Насырова в роли Майсары, Хусан Исмаилов в роли Казы.

«Прodelки Майсары»

Внизу: разучивание оперы «Прodelки Майсары» под руководством дирижера Фазлитдина Шамсутдинова (слева), в присутствии автора оперы С. А. Юдакова (держит клавир). Направо — Халима Насырова (Майсара) и Саттар Ярашев (Чабанали). У рояля концертмейстер С. С. Паркова.



Именно таким изображают начальника местной полиции оба исполнителя данной роли — Джамал Низамхаджаев и Сасон Беньяминов. Правда, есть и разница. У первого из них Дарга — по натуре злобный человек. А второй исполнитель представляет своего героя более молодым, живым и смышленным, способным и добродушно пошутить. Но это не делает его привлекательней.

Оба варианта трактовки роли не расходятся в главном: изображается тип, который может быть охарактеризован поговоркой — «На овец молодец, а на молодца и сам овца». С самоуверенным видом распевает он свои куплеты, двигаясь по сцене слегка пританцовывающей походкой, в ритме лейтмотива. Хаджи Дарга, однако, сразу же теряет бесцеремонную развязность, как только над ним нависает реальная опасность. С него мгновенно слетает спесь, и он растерянно мечется, желая где-нибудь получше спрятаться.

Таков он в финальной четвертой картине, когда его трусливая душонка ушла в пятки. Столь разительный контраст, по сравнению с предыдущими картинками, не мешает воспринимать данный персонаж, как нечто единое по своему существу, потому что и композитор и театр постепенно подготавливают к этому зрителя.

Тема Хаджи Дарга проводится до конца оперы в одном и том же ладовом построении и в том же размере семь восьмых. На его мелодии в последнем акте проходит диалог между Майсарой и Хаджи Дарга, а потом к ним присоединяется Хидоятхан. Эта же тема в темпе «аллегро модерато» на шесть восьмых приобретает отчетливо танцевальный характер, сопровождая дуэт Хаджи Дарга и Майсары и танец Хидоятхана, переодетого в женские одежды, под игру на дугаре и на бубне.

Все перечисленные ансамбли выдержаны в той легкой фактуре, какая присуща типичной опере-буфф, с ее живыми темпами и стремительной скороговоркой. Хорошим примером такого ансамбля, отличающегося энергичным движением мелодии и решительным ритмом, может служить трио Майсары, Ойхон и Чабанали в первом действии. Отсюда автор переносит эту тему в последний акт, словно перебрасывая мостик между ними. Эта мелодия из первой сцены, повторяемая в заключительной картине в той же гармонической обработке, рож-

дает терцет; в нем опять участвуют Ойхон, Майсара и Чабанали. У каждого из солистов своя самостоятельная партия. Потом к ним присоединяется Мулла Дуст, не получивший здесь самостоятельного вокального рисунка.

Кстати сказать, включение в оперу «Проделки Майсары» дуэтов, терцетов, квартетов и квинтетов безусловно правомерно. Они объединяют участвующих лиц либо по их настроению, либо по ходу развития интриги. Однако вряд ли правомерно такое однообразие вокального рисунка, как у Ойхон, поющей в упомянутом только что ансамбле ноту ми второй октавы на протяжении тринадцати тактов. То же самое можно сказать и о Мулла Дусте, вытягивающем ноту ми, опять-таки в тринадцати тактах малой октавы (в последней редакции сокращено до пяти тактов).

В заключительной картине композитор применяет и такую форму построения ансамбля: из-за кулис раздается голос приближающегося Чабанали. Он поет на мелодию своей лейтмотивной характеристики, звучавшей еще в начале спектакля, в его первой арии на слова «Приди, поговорим» (разработанной на основе интонаций песни «Уфор», бытующей в сопровождении танца). Но теперь она повторяется с гармонически измененным вступлением. На фоне этой широкой мелодии происходит речитативный диалог между Майсарой и Хаджи Даргой, который смертельно перепуган перспективой познакомиться с дубиной пастуха. Незадачливый начальник полиции, желая скрыться, залезает то в ларь из-под муки, то в прокопченную печь. Ансамбль завершается выходом Чабанали на сцену.

Итак, опера «Проделки Майсары» построена на принципе лейтхарактеристик. Мелодия Мулла Дуста, например, звучит трижды. Столько же раз проходит и лейттема Хаджи Дарга. Лейтмотивы появляются у Хидоятхана в четырех сценах, а у Майсары — в шести. Всем им, за исключением партии Майсары, присуща одна и та же общая черта: их музыкальный рисунок либо вовсе не меняется, либо почти не изменяется. Все выходы кази сопровождаются неизменным повтором его лаконичной музыкальной характеристики.

Первоисточник либретто — произведение Хамзы — комедия положений, комедия социальных масок, из кото-

рых некоторые созданы еще актерами узбекского старинного театра кизыкчи. Например, образ кази. Из поколения в поколение, выступая на площадях и базарах перед народным зрителем, кизыкчи разыгрывали сатирические сцены. В них среди главных действующих лиц постоянно фигурировал кази. Его взяточничество, невежество, сластолюбие подвергались остроумным насмешкам, а он, оставаясь верным самому себе, продолжал вершить шемякин суд.

И в «Проделках Майсары» характер судьбы ни в чем не меняется под влиянием происходящих событий. Естественно, не может развиваться, эволюционировать и его лейттема. Каким он приходит в спектакль, таким же и уходит, невзирая на то, что в первый раз появляется он в чалме, а в финальной сцене его голову украшает рогатая маска быка. Зрителю ясно, что муж 15 жен и раньше был рогоносцем, а голубая чалма прикрывала голову с мозгами откормленного бугая.

Лейтмотивная характеристика судьбы удивительно выразительна при ее большом лаконизме. Это всего лишь четыре ноты в октавном удвоении — равной длительности, расположенные в нисходящем порядке. Хотя на протяжении действия гармоническая разработка красноречивой лейттемы кази несколько меняется, но неизменным остается общее эмоциональное ощущение слушателей. Эти четыре ноты несут и внешнее подражание грузным шагам судьбы и вместе с тем как нельзя лучше передают тупость невежественного, обрюзгшего под старость, алчного и корыстолюбивого служителя Фемиды (см. на стр. 392, нотный пример № 26).

Хусан Исмаилов создал великолепный образ кази. Высокая фигура актера с помощью толщинок обрела огромный живот. Голый череп мелькает при надевании то домашней тюбетейки, то парадной чалмы. Длинная, жидкая седая борода, степенная походка, посох в руках. Внешняя благопристойность всеми почитаемого старца подкрепляется его благочестивым восклицанием — «Мош-алла!», с которым он обращается при своем появлении ко всем присутствующим. Но молитвенные четки ханжа легко сменяет на плетку, предназначенную вселять любовь к нему очередной жертвы, выкраденной либо купленной им себе в жены. И вдруг Майсара принудила его

облечься в шкуру животного! Под дружный смех и аплодисменты зрителей он поет в заключительной сцене:

Во сне ли я иль наяву? Му-у!
Ведь я в хлеву мычу — му-у, му-у-у!

Эта несложная песенка особенно хорошо получается у Хусана Исмаилова, обладателя баса с мощным нижним регистром. Его протяжное «мычащее» восклицание «му-у-у» на ре большой октавы звучит на весь зал.

Если сравнить кази в «Прodelках Майсары» с типичным образом судьи или нотариуса в итальянских операх-буфф, то нетрудно заметить, что они, по существу дела, выражаясь языком поговорки, «два сапога пара». Но в то же время ни в песенке кази «Кто я — судья иль бык?», ни в его буйволино медленных степенных движениях нет той живости и подвижности, которая традиционной в обычной партии баса-буфф. Верность принципам реализма подсказала композитору и постановщикам необходимость не допускать перенесения штампов итальянской комической оперы в создаваемое новое произведение. Не литературно-театральные реминисценции решали вопрос о характеристике персонажей, а исторически конкретные образы, взятые в качестве прототипов.

Правда, это не всегда строго соблюдается, о чем мы уже говорили. К сказанному остается добавить, что именно театральным штампом определил характер концовки спектакля. Дело не в том, что все завершается счастливой развязкой — свадьбой героев. Она вполне логично вытекает из хода событий. Беда в другом — в изображении традиционного финала так, как он представлен во множестве европейских комедий, оперетт и опер-буфф. В домик Майсары собрались гости: женщины с открытыми лицами и мужчины. Все они, смешавшись пестрой толпой, внезапно забыли вековые обычаи мусульманского Востока. Вернее, режиссура забыла о времени и месте действия. И полилось свадебное веселье людей, свободных от проклятой паранджи, словно в современном нам советском кишлаке.

Задорно звучит свадебная песня «Ер-ёр», которую начинает Мулла Дуст; ее подхватывает Майсара, а потом Ойхон. Поют они на фоне сопровождающего трехголосного хора. А гости танцуют; в числе плясок испол-

няется «Дутарбаёт» с хором, вначале по традиции унисонным, в дальнейшем — двух-, а потом и трехголосным.

В танцах участвуют М. Тургунбаева и Г. Маваева, пленяющие своим мастерством, однако, не только зрителей в зале, но и... мужчин-гостей, собравшихся во дворе у Майсары. Невольно вспоминаются поставленные той же М. Тургунбаевой танцы на свадьбе Джуры и Наргуль во втором акте «Бурона», когда сцена театра Навои была разгорожена пополам — занавесом из нескольких связанных сузани: по одну сторону веселились мужчины, а по другую танцевали женщины.

Если театру наскучило вспоминать историю, то кто его заставляет ставить спектакли, изображающие жизнь в старину? Почему бы в таком случае не ставить побольше опер из современной нам действительности? Тогда и поплясать всем вместе можно будет. Красивые парные танцы сочинить было бы неплохо, чтобы они «в быт внедрили». А уж коли на сцене показано Кокандское ханство, то вряд ли стоит забывать, когда оно существовало и каков там был строго соблюдавшийся, иной, чуждый нам быт. Пафос идейного содержания оперы «Прodelки Майсары» — в осмеянии именно этого мира, канувшего в Лету. Узбекский народ, смеясь, расстается с тем своим прошлым, которое его предки переживали подчас как тяжелую трагедию. Комедийный жанр отнюдь не требует модернизации исторического прошлого.

Обо всем этом мы вынуждены говорить, так как режущие глаза досадные штрихи искажают в целом правильно нарисованную картину; впрочем, отмеченные недостатки не правило, а исключение.

* * *

Итак, что принесла постановка «Прodelок Майсары»?

Шаг вперед в сближении искусства Азии и Европы. Появился новый для Узбекистана музыкально-театральный жанр, синтезирующий традиции европейской комической оперы с национальными традициями узбекского народного искусства и театра кизыкчи.

Автор широко использовал опыт как европейской комической оперы, так и первых национальных опер Узбекистана. В «Прodelках Майсары» арии написаны

большей частью в простой трехчастной форме, с учетом структуры узбекской песни, с ее «ауджем» в среднем звене, контрастирующим с крайними частями своею динамикой и напряженностью.

Весь спектакль выдержан в живых темпах. В инструментовке композитор находит интересные эффектные сочетания. Им использована живописная колористичность тембров народных инструментов — нагора, дойра и щипковых — нежно-лирических кашгарских рубабов. Введение в симфонический оркестр перечисленных инструментов — хорошо знакомый прием, предназначенный подчеркивать национальную характерность музыки.

В музыкальную ткань вплетены подлинны, легко узнаваемые узбекские народные мелодии, обильно привлеченные композитором. Они восхищают художественной простотой и изяществом. Некоторые из них мы называли: например, песню Хамзы — «Хой, ишчиляр», народные песни — «Мустахзод», «Кошлары каламлар», песни «лапары» — «Шундан микин, вой, шундан микин!», «Субуйда турган игит», «Уфор», «Ёр-ёр», «Дутарбаёт».

Музыка обладает ярко выраженным национальным обликом. Вся она пронизана интонациями узбекского мелоса, а иногда таджикского, искрится разнообразием ритмов, присущих народной песне и пляске. Композитор широко использует смену ладотональностей, наиболее распространенных в узбекской музыке. А в общем итоге — народная по теме и сюжету, опера «Проделки Майсары» глубоко народна и своею музыкой, адекватной идейному содержанию сценических образов. Это — современное нам по духу произведение.

Узбекские зрители тепло приняли оперу «Проделки Майсары». Показанная на декаде узбекского искусства в Москве в феврале 1959 года, она была высоко оценена общественностью столицы. Всех искренне порадовала удача С. Юдакова, который сумел написать бодрую и жизнеутверждающую музыку, верную интонациям музыкального фольклора.

Нельзя упускать из виду, что композитор создавал первую узбекскую комическую оперу, за которой, несомненно, последуют новые произведения этого живого и оптимистичного жанра искусства.

МНОГОВЕКОВУЮ борьбу трудового народа со своими поработителями суждено было завершить советским людям, которые не склонны забывать, сколько горя и страданий пришлось перенести их отцам и предкам, прежде чем была завоевана нынешняя свобода. Исторические темы никогда не перестанут волновать советских зрителей, с глубоким уважением вспоминая борцов за гуманистические идеалы, как бы далеко ни отстояла от наших дней эпоха, породившая их.

Великий гуманист XV века Алишер Навои, в числе своих бессмертных творений, написал поэму «Семь планет». Там он создал обаятельный образ красавицы-певицы: когда «протяжно запоет она — вселенную сведет с ума». В поэме говорится о талантливом художнике Мони. Есть основание полагать, что прообразом героя поэмы было реально существовавшее живое лицо — художник и ученый Мони, живший в III веке и злодейски умерщвленный шахом Бахрамом I.

Поэзия Алишера Навои вдохновила деятелей театра, носящего имя великого поэта, на создание оперы «Дилором». В ней они не стремились передать все содержание эпопеи «Семь планет», а взяли лишь ее общие мотивы.

В опере, как и в поэме, воссоздан Восток домусульманской эпохи в первые века нашей эры. Могучие народные движения не раз потрясали огромное здание Сассанидской монархии, распространявшей тогда власть и на Среднюю Азию... Сатрапы шах-ин-шахов топили в потоках крови народные восстания. По выражению Алишера Навои — «кто власть имел, тот делал, что хотел» («Семь планет»). Вот эта эпоха, с ее типичными конфликтами, и предстала в спектакле.

Опера «Дилором» вызвала оживленный обмен мнениями о построении сюжета, музыки и о сценическом воплощении. Отбрасывая в этих спорах все продиктованное привходящими обстоятельствами, не имеющими отношения к искусству как таковому, мы не можем не принять участия в другой — творческой дискуссии, отстаивая свою точку зрения по тем принципиальным искусствоведческим вопросам, которые связаны с дальнейшими судьбами развития узбекского оперного театра.

Партия призывает советских художников стать ближе к жизни, поднять еще выше идейно-художественный уровень своего творчества, повысить роль искусства в коммунистическом воспитании масс. О том, что эти основополагающие идеи относятся ко всем видам художественного творчества, в том числе и к операм на исторические сюжеты, пришлось вспомнить, слушая обсужденные оперы «Дилором» в дни прошедшей третьей декады узбекского искусства в Москве. Спектакль получил высокую оценку в ряде статей как ташкентской прессы¹, так и московской². Газета «Правда» совершенно правильно подвела общий итог. С. Аксюк в статье «Дилором» делает вывод: «Весь спектакль задуман и авторами оперы и ее постановщиками как монументальное музыкально-зрелищное представление, и на этом пути цель оказывается достигнутой»³. В этих словах точно и ясно определен жанр показанного спектакля, который «смотрится с интересом»³.

Несколько иной точки зрения придерживаются авторы двух рецензий. Одна из них была помещена в ташкентской газете «Яш ленинчи» («Молодой ленинец»), а другая в журнале «Советская музыка»⁴. Мы остановимся только на последней, так как там яснее изложена та же самая точка зрения, что и в ташкентской комсомольской газете⁵ (хотя и без ссылок на последнюю). Наряду с совершенно правильными утверждениями, в журнальной статье есть и спорные. Коль скоро это выступление имело место в прессе, то и возражать на него надо в печати.

Журнал верно отмечает, что «без органичной музыкальной драматургии не может быть хорошей оперы», что «совершенство драматургии означает тщательную продуманность и заостренность образного конфликта, то есть

¹ И. Карелова. «Дилором». Газета «Ташкентская правда», 5 апреля 1958 г.

² И. Мартынов. «Дилором». Газета «Известия», Москва, 15 февраля 1959 г. А. Орфенов. «Талантливый спектакль», газета «Вечерняя Москва», 17 февраля 1959 г.

³ С. Аксюк. «Дилором», «Правда», 15 февраля 1959 г.

⁴ М. Сабина. Цитированная статья «Узбекская музыка сегодня», стр. 30—40.

⁵ См. статью «Дилором», «Яш ленинчи» 18 февраля 1958 г.



Мухтар Ашрафи.

Народный артист СССР. Профессор

Композитор и дирижер.



Опера «Дилором».

Сцены из 4-го акта. Во дворце шаха Бахрама.



связано со свойствами либретто», и ставит вопрос: «Может ли яркая, сильная музыка преодолеть рыхлость либретто, натянутость психологических мотивировок, характеров и поступков героев? Лишь отчасти. Скорее всего получается наоборот: эти недостатки «губят» музыку. И еще менее способна «выручить» оперу сторона зрелищно-постановочная. Она, будучи гипертрофирована, оттесняет и развитие действия и самую музыку».

Следует приветствовать, что на страницах музыковедческого журнала идет речь о театральной стороне оперного искусства, которую нельзя оторвать от музыкальной, но которая от этого не теряет своего значения в деле повышения идейно-художественного уровня оперного спектакля. Своевременно поставив эти вопросы, критик, однако, решает их не всегда правильно, анализируя оперу «Дилором».

Приведенные слова рецензента побуждают, во-первых, оценить качество либретто оперы «Дилором», а во-вторых, взглянув на «зрелищно-постановочную» сторону спектакля, определить — не «оттесняет» ли и впрямь она «развитие действия и самую музыку»?

Первый вопрос из данной области творческих проблем относится к работе над оперным либретто.

Во Всероссийском театральном обществе, во время обсуждения итогов декады, говорили, что авторы либретто «Дилором» — К. Яшен и М. Мухамедов — отошли от Навои. Это же утверждает и журнал. Мы вынуждены привести большую цитату, чтобы было ясно, против чего намерены возражать. Там сказано: «Беда в том, что сюжет либретто «Дилором» имеет мало точек соприкосновения с поэмой «Семь планет». У Навои шах Бахрам — хоть человек неукротимых страстей, но совсем не злобный угнетатель, он преклоняется перед силой искусства и перед талантливым художником Мони. Гордая Дилором любит Бахрама, и именно Мони содействует их сближению. Конфликт Дилором и Бахрама в поэме обусловлен сложными психологическими мотивировками. В опере же шах покупает рабыню Дилором, которая ценою смерти отстаивает свою свободу и любовь Мони. Возникает полная перегруппировка сил и существенная трансформация образов». По мнению автора статьи, «в стране, где

каждое слово Навои почитается как святыня, такая переработка его сюжета кажется излишне вольной».

Иными словами, нам предлагают вернуться к разбору давным-давно решенного вопроса. Да, и мы считаем небезынтересным каждый раз, когда речь идет об операх, написанных на сюжеты, взятые из литературных произведений, сопоставить последние с либретто. В предыдущих главах это нами неоднократно делалось. Не оспаривая несомненное право либреттистов на свой лад переделывать материал, заимствованный из первоисточника, мы вели обсуждение действительно нужной темы о повышении идейности оперных либретто и улучшении их художественных достоинств.

Непонятно, почему композиторам и либреттистам стало возбраняться писать так, как они считают правильным. Другое дело—авторский приоритет. Если созданное либретто не является плодом целиком творческой фантазии либреттистов, а в той или иной мере заимствовано из художественной литературы, естественно, они должны об этом сказать. Сказать о существовании произведения, которому они подражают или откуда заимствуют хотя бы некоторые образы.

Итак, мы за то, чтобы заняться сравнительным разбором либретто оперы «Дилором» и поэмы «Семь планет». Каким принципом мы обязаны руководствоваться в своих суждениях? Если коротко ответить, то можно сказать, что основным критерием нашей искусствоведческой критики, в конечном счете, является ответ на вопрос—в какой мере данное произведение способствует коммунистическому воспитанию масс. Но это—в конечном счете. Свою воспитательную функцию, как известно, искусство выполнит, если оно будет обладать художественно совершенной формой, будет облечено в плоть и кровь людей, изображаемых с шекспировской живописностью, многогранно, в столкновении страстей и земных интересов.

Разве не аксиома, что вне зависимости от того, взят ли данный пример из окружающей нас действительности или из истории, но раз он стал материалом художественного произведения, он должен нести на себе печать нашей современности. Слово современность автор цитированной статьи берет в кавычки. Он пишет:

«Вероятно, либреттистами руководило благое желание «осовременить» Навои, обнажить социальные контрасты, показав с одной стороны Дилором, Мони и народ, с другой — Бахрама, его визиря и приспешников».

Что же этим хочет сказать критик? Что либреттисты попытались модернизировать Навои, приписав ему свое собственное сочинение? Если бы они действительно сделали нечто подобное, тогда следовало бы прямо назвать вещи своими именами.

На самом же деле авторы либретто—Камил Яшен и Музаффар Мухамедов—не собирались превращать Алишера Навои в поэта социалистического реализма, но и сами не были намерены из советских писателей социалистического реализма становиться поэтами эпохи феодализма. Либреттисты, вместе с композитором, *не брались инсценировать поэму «Семь планет»*. Они прекрасно понимали, что значило бы написать оперу, в которой шах-ин-шах Сассанидского Ирана был бы не угнетателем, а меценатом, тонким ценителем искусства. Представим себе оперу, в которой изображалось бы, как «гордая Дилором любит Бахрама», а художник Мони не то сватает их, не то выступает маклером, организующим покупку шахом рабыни у ее владельца. Вообразим себе оперу, занятую разбором «сложных психологических мотивировок» конфликта Дилором и Бахрама.

Можно не сомневаться, что если бы композитор и его либреттисты, вздумали бы написать такого рода оперу, на них немедленно обрушились бы гром и молнии справедливой критики, которая, безусловно, с полным основанием обвинила бы их в воспевании опоэтизированного быта царей и ханов.

Широко известные решения партии осудили спектакли, идеализировавшие старину, но это отнюдь не закрыло дорогу постановкам на исторические темы. Правда, во время обсуждения в Москве, в Союзе советских композиторов, итогов узбекской декады, было высказано опасение, как бы оперы с шахами, ханами и царями не повредили воспитанию зрителей; в особенности молодежи. Совершенно прав был композитор В. А. Власов, энергично возразивший против такой убогой примитивной точки зрения. И на самом деле, нам ли, советским людям, последователям учения основоположников исто-

рического материализма, отказываться от воспитания масс на уроках истории? Но для этого спектакли на исторические сюжеты должны быть пронизаны не буржуазной или феодальной идеологией, а нашей.

Право переделывать на свой лад художественные произведения, созданные в прошлом, испокон веков принадлежало поэтам, музыкантам и театральным деятелям. Общеизвестно множество примеров. Из них приведем только один—творчество самого Алишера Навои, коль скоро о нем зашел разговор, и он обрел защитников. Защитников, запрещающих допускать «полную перегруппировку сил и существенную трансформацию образов» поэмы великого поэта.

Как поступил Алишер Навои с творениями гениального Низами Ганджеви? У Низами, как известно, в его поэтической повести о благородном шахе и красавице царевне, Ширин любила Хосрова, а не Фархада. Отсюда и все остальное. «Каждое слово» поэм Низами было «знакомо и почиталось как святыня» и самим Навои и другими культурными людьми Востока, но все это ничуть не помешало Алишеру Навои воспользоваться правом «назира», то есть освященной веками традицией классической поэзии Востока. Каждый поэт, взяв произведение любого из своих предшественников, мог выступить с «назира» — ответом. Мог дать новое оригинальное толкование уже использованного сюжета. А современникам предоставлялось судить о результатах произведенной переработки. Алишер Навои в корне переменял расстановку фигур в поэме Низами и произвел «полную трансформацию образов». Вместо «Хосрова и Ширин» он написал «Фархад и Ширин», где царевна любит богатыря Фархада, а не шаха Хосрова, который превратился у Навои в коварного деспота.

Поэма «Семь красавиц» Низами была столь же радикально переработана Алишером Навои, который дал ей новое название «Семь планет». Навои считал неуместным воспевать пьяницу и невежду, ничего не сделавшего хорошего для народа, каким раньше изображали шаха Бахрама. Поэтому в своем «назира» узбекский поэт выдавал шаха за просвещенного монарха, идеального правителя, хлопочущего о благосостоянии народа. Когда же владыка погряз в беспорядном пьянстве и в крова-

вых оргиях, бессмысленной бойне зверей на царских охотах, забыв свой долг перед страной, Навои подверг его суровой каре, утопив живьем в зыбучей трясине.

Иными словами, поэт осовременил классическую поэму в соответствии со своими общественно-политическими взглядами передового человека XV столетия.

Спрашивается, почему средневековые художники имели право «назира», а советские лишились его? Нет никаких причин требовать от советских писателей и композиторов отказа от прекрасной, служащей прогрессу традиции «назира». И нам дозволено по-современному, с позиции коммунистического мировоззрения переосмыслить «вечные темы» и «вековые образы». Надо только так переделывать, чтобы созданное нашим поколением было бы идейно содержательнее и художественно совершеннее того, что созидалось в прошлом.

Оценивая в целом «назира» авторов оперы, надо признать его достойным похвалы потому, что в «Дилором» жизнь раскрыта более глубоко, чем в «Семи планетах». Действительно, где нам искать искреннюю, беззаветную, верную до гробовой доски, возвышенную любовь — во взаимоотношениях равных друг другу людей или между рабыней и шах-ни-шахом? Куда логичнее ожидать такую, пленяющую нас своею чистотой и красотой, любовь между двумя духовно родственными душами — талантливой певицей и одаренным скульптором. Куда логичнее видеть в выдающемся художнике Мони образ благородного человека, а не какого-то сводника. Куда логичнее видеть в «царе царей» Бахраме властелина, привыкшего легко получать все, что бы ему ни захотелось, а не героя сложных романтических переживаний.

Это правда, что в опере нет того шаха-«народолюбца», какого хочет видеть на сцене рецензент... комсомольской газеты «Яш ленинчи». Но зря этот же рецензент уверяет, будто бы в спектакле шах Бахрам «лишен всяких человеческих чувств, и в его отношении к Дилором нет искреннего увлечения».

Эпоха изображения представителей господствующих классов в звероподобном облике либо в виде карикатурных схем давно канула в Лету. Бахрам в опере вполне благообразен, и человеческие чувства вовсе ему не чужды. Он по-своему любит Дилором. Лишь в

этом зритель видит объяснение того, что всемогущий владыка, от одного гневного взгляда которого его подданные падают ниц, как подкошенная трава, сносит оскорбительно-дерзкий ответ рабыни, иронически оценившей его успехи на охоте за ланью. Дилором заворочила Бахрама не только физической красотой, но и своим талантом певицы. Как говорит Алишер Навои в своей поэме:

Лукавый идол пенем колдовским
Его смущал и властвовал над ним.

Только после мнимого покушения Дилором на жизнь Бахрама он решает предать ее смерти, тяжело переживая разочарование в ней, крушение своего понимания характера человека, который был ему дороже, чем кто бы то ни было из смертных. Он не допускал мысли, что Дилором окажется способной стать убийцей, и вдруг это произошло на его глазах. Зрители видят, что шах заблуждается, что она хотела себя, а не его отравить, но они понимают логику поведения Бахрама. Таким образом, в опере так же, как и в поэме, Бахрам показан способным на глубокое чувство. Но в том-то и сила советских либреттистов и композитора, что они не забывают дать социальную характеристику действующих лиц. Бахрам любит Дилором, но не перестает быть типичным восточным деспотом-угнетателем.

Где во всем этом можно усмотреть «натянутость психологических мотивировок, характеров и поступков героев»? Композитор и либреттисты имеют полное право утверждать, что их опера, на самом деле, написана лишь «по мотивам» поэмы. Беря из последней отдельные образы, советские авторы создали новое произведение, раскрывшее действительность глубже и правильнее, чем это было бы сделано, если бы они инсценировали «Семь планет».

Либреттисты двух, рассмотренных нами в предыдущих главах, опер—«Проделки Майсары» и «Зайнаб и Омон»—оказались позади, а не впереди тех авторов, чьи вещи они взялись перерабатывать. Взяв произведения писателей-коммунистов, а не поэта XV века, либреттисты не сумели сберечь все то, что было создано, не говоря уже о необходимости приумножить ранее накопленное.

Как мы старались показать, это не значит, что либреттисты двух упомянутых опер трудились напрасно. Речь идет о другом: о подсчете идейно-художественных «проторей и убытков» в использовании литературных произведений для оперной сцены.

В той мере, в какой либреттистам удалось раскрыть типические характеры в типических обстоятельствах, создавая произведения искусства жизненной правды, их ожидал успех. Наиболее полно сумели достигнуть этого авторы либретто оперы «Дилором», сделав шаг вперед по сравнению с оригиналом, в смысле глубины понимания изображаемой эпохи.

2.

Премьера оперы «Дилором» состоялась 5 февраля 1958 года. Дирижировал и осуществил музыкальное руководство постановкой автор—Мухтар Ашрафи¹. Постановочный коллектив во главе с главным режиссером театра Э. И. Юнгвальд-Хилькевичем и главным художником театра Мели Мусаевым сделали спектакль ярким и впечатляющим своим художественно-декорационным оформлением и убедительными мизансценами. Массовые сцены с участием хора, как известно, в оперных театрах не всегда удовлетворяют зрителей. Усилиями ре-

¹ В музыку оперы «Дилором» было включено несколько узбекских мелодий, обработанных для произведений, написанных ранее М. Ашрафи, в соавторстве с другими композиторами. Кроме заимствований из «Великого канала», были введены отдельные номера из музыкальной драмы, написанной М. Ашрафи, С. Василенко и А. Козловским. Все это, однако, не было надлежащим образом публично отмечено, что послужило обоснованной причиной обвинения Мухтара Ашрафи в нарушении «элементарных норм гражданской этики» (см. «Советская музыка», 1959 г. № 6, стр. 206). Незначительный поступок был справедливо осужден общественностью. Во время разбора данного вопроса в Союзе композиторов М. Ашрафи признал, что «совершил большую ошибку» (см. «Сов. муз.», там же).

Желая иметь безоговорочное право авторства на всю музыку оперы «Дилором», после декады М. Ашрафи заново гармонизовал и обработал те узбекские национальные мелодии, которые один раз уже использовались в «Великом канале» и «Шерали». В середине 1959 года художественный совет театра имени Навои принял измененную Мухтаром Ашрафи партитуру, после чего опера «Дилором» исполняется в новой редакции, которая учтена при разборе музыки оперы в данной главе нашей книги.

жиссера, главного хормейстера Л. М. Шамшина и хормейстера Фауззи Файзи в данном спектакле они выглядели полными движения и жизни.

В «Дилором» использован ряд подлинных узбекских, таджикских, египетских, индийских и иранских мелодий, например, для танцев красавиц этих народов. Мелодические богатства почерпнуты из сокровищницы классической музыки — макомы к месту и удачно введены, сделаны основой нескольких арий.

Небольшое музыкальное вступление к опере идет в повествовательных, спокойных тонах. Его начинает звучный аккорд арфы, подхваченный тремоло вторых скрипок.

Распахнувшийся занавес открывает брызжущую красками картину, изображающую горный ландшафт. На первом плане, за ажурной оградой, часть богатой виллы, утопающей в пышной зелени и цветах. В глубине залитого утренним солнцем сада мелькает то здесь, то там женская фигура.

Оркестр продолжает развивать музыкальное вступление. Аккорды арфы оттеняют задумчивую меланхоличность плавной мелодии, переданной затем струнной группе. Несмотря на ее минорный характер, она жизнеутверждающа. Такое звучание сохраняется и тогда, когда мелодия проходит в иной тембровой окраске у деревянных инструментов. Музыкальное вступление как бы предвосхищает сцену пения Дилором в саду, аккомпанирующей себе на чанге (род цимбал, в древности — тип арфы).

Когда же в руки чанг она возьмет,
От счастья только мертвый не умрет.

Неторопливый и певучий характер музыки вступления словно говорит о том, как хорошо на земле, как прекрасна жизнь; дает возможность зрителям полюбоваться и природой, и венцом совершенства — самой Дилором, у которой «лицо прелестнее цветка, а губы два пунцовых лепестка». И музыка и зрелище, чарующие зрителя, подготавливают ощущение острого контраста с тем, что так уродливо будет потом диссонировать со всей этой пленяющей красотой.

Характерно, что вступление строится на изложении темы старухи. По замыслу композитора, ее лейттема—



Э. И. Юнгвальд-Хилькевич

Народный артист Уз. ССР

Главный режиссер театра. Постановщик музыкальной драмы «Фархад и Ширин», опер «Бурон», «Великий канал», «Тахир и Зухра», «Пиковая дама» (на узбек. яз.), «Дилором» и др.





1-я картина 1-го акта — дом купца Удуг Хаджи — хозяина певицы-рабыни Дилором.

Опера «Дилором».

1-я картина 2-го акта. Стража хватает художника Мони по приказу шаха Бахрама.



обобщенное воплощение дум и чаяний народа. Насколько удалось реализовать этот интересный замысел — речь впереди, но уже сейчас очевидно, что с того момента, как только в зале погас свет, во вступлении начинается линия музыкальной драматургии. Языком музыки высказывается мысль, что Дилором частица народа, и опера будет повествовать о судьбе человеческой, неразрывно связанной с судьбой народной. Эта идея красной нитью пройдет через весь спектакль, связывая его в одно целое.

Экспозицию действующих лиц открывает лирическая ария Дилором на классическую мелодию макама «Сарахбори Оромижон». Последняя делается лейтмотивной характеристикой ее мечты о счастье. Написанная в мажоре, ария начинается словами — «Горит душа, любовью я пылаю». Дилором мысленно обращается к своему возлюбленному — художнику Мони.

Томясь в ожидании любимого и мечтая о счастье, она изливает свои чувства «соловья в неволе» — в несмолкаемой песне, беспокойно струящейся, как тот неугомонный горный поток, который бежит по каменистому руслу там вдаль, на заднем фоне изображаемого декорациями ландшафта. Плавная мелодия, словно река, натолкнувшись на скалистые пороги, вскипает волною, поднимается в мощный аудж, а затем, успокоившись, ровню плывет до нового порога. Ощущение непрерывности течения мелодии создается доминантовой гармонией, которая все время ускользает в побочные минорные трезвучия третьей, шестой и второй ступеней. Дилором так увлеклась, что не замечает, как за решеткой сада остановились прохожие, с восторгом внимающие деве-красе.

Вбегают девушки. Двухголосный женский хор «В сад пришли мы разве за цветами?» опирается на интонации народной хорезмийской песни. Ее нежный лирический напев окутан подголосками, из которых выделяются, как наиболее запоминающиеся, вариации у Дилором, вокализирующей на выигрышном мелодическом фоне хора.

В оркестре неожиданно звучит бахвально-самонадеянная мелодия—лейтмотив шаха Бахрама. Он и его визирь, переодевшись купцами, проходят по городу, в погонях красавицы, в портрет которой шах влюбился.

Запали в душу дивные глаза,
Сжигали сердце — пламя и гроза.

АРИЯ ДИЛОРОМ

«Горит душа, любовью я пылаю».

Из первой картины первого акта оперы «Дилором».

№ 29

pp

Ем - ди

кум гит у бе но во жо но на

иш ки да «р - риг но мол кус.

иш иш да во на иш при да чар (лай)

f pp

Detailed description: This is a musical score for an aria. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (pp) dynamic and includes lyrics in Russian. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The score is marked with various dynamics like 'pp', 'f', and 'pp'.

ХОР ДЕВУШЕК С УЧАСТИЕМ ДИЛОРОМ

«В сад пришли мы разве за цветами?»

Из второй картины первого акта оперы «Дилором».

№ 30

В сад пришли мы раз - ве за цве - та - ми!

О. То вес - ны дни -

Нет любви в ла - да - ст на - ми

«о - нье мо - ло - до - е, лье - тся в грудь нам, слов - но пла - нк»

Detailed description: This is a musical score for a chorus. It features a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment. The vocal line is marked with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics.

Подойдя к ограде сада, Бахрам сразу же узнает в молодой певице ту, о которой он грезил, и решает любой ценою завладеть ею. Сцена заканчивается хором. Народ славит Дилором: «Красы подобной не было вовек с тех пор, как существует человек».

На мгновение гаснут огни ramпы и соффитов, решетка ограды исчезает, и в том же саду, словно приблизившемся к зрителю, идет вторая картина первого акта. Дилором и Мони обмениваются любовными ариями, которые завершаются их поэтичным дуэтом, выражающим общность их эмоционального состояния.

Фабула, построенная опытными либреттистами К. Яшеном и М. Мухамедовым, постепенно развивает действие, начиная его с картины счастливой любви молодых людей. Природа одарила их всем, чем только возможно — и красотой, и выдающимися талантами, утаив только одно — социальную свободу. Дилором — рабыня. Правда, Мони уверен, что он сумеет выкупить ее у владельца, которому она принадлежит, в уплату за свой искусный труд по украшению купеческого дома-дворца.

Но работорговец предпочитает более выгодную сделку. Вот он появляется вместе с шахом Бахрамом, которого сопровождает, неотступно следующий за ним, как тень, его визирь Ардашер.

Происходит крутой перелом в ходе событий, влекущий за собой смену эмоционального состояния действующих лиц. Начинаются перипетии сюжета — поворот от счастья, грезившегося влюбленным, к несчастью, обрушившемуся на них. Купец велит присутствующим рабыням приветствовать гостей и развлечь их.

Вся последующая сцена зиждется на изящной мелодии узбекской народной песни «Жоним менинг» («Душа моя»). Сперва она проходит в оркестре «аллегретто дансандо» (на три четверти), сопровождая плавный танец рабынь, держащих в руках гирлянды цветов, которые они надевают на Бахрама и Ардашера. Затем вступает Дилором. Темп несколько меняется, став «аллегретто кон аморе» (на шесть восьмых).

Чарующее пенне вызывает общий восторг. Присутствующие восклицают: «Офарин!» (выражение высшей похвалы). Улуг Хаджи объявляет, что «дарит» знатному гостю в наложницы красавицу-певицу. Резким движе-

нием руки купец срывает тонкое покрывало с Дилором, приводящей в восхищение Бахрама.

Та, что была бездушным полотном,
Картиною-мечтой, дивной сказкой, сном,
Вдруг ожила, предстала во плоти,
О, мог ли он теперь в себя прийти?

В новую редакцию партитуры, сделанную в середине 1959 года, композитор внес интересную деталь, отнес ее к тому моменту, когда покрывало, сорванное с головы рабыни, падает к ее ногам. Как луна, выйдя из-за облаков, сразу заливает мир своим серебристым светом, так и красота кашмирской невольницы озаряет все вокруг себя. И в это мгновение неожиданно, с большой экспрессией в оркестре громко звучит в высоком регистре лейтмотив Дилором, опирающийся на макор «Сарахбори Оромижон».

Шах щедро платит купцу. Сцена продажи передана вокально-музыкальными средствами в форме квартета, исполняемого Дилором, Улуг Хаджой, Бахрамом и Ардашером. В один узел сплетаются противоречивые интересы участников ансамбля. Здесь мольбы Дилором: «Внемли моим слезам, не продавай», а в ответ Улуг Хаджи твердит: «Не упрямясь, тебя ждет богатство и почет». Здесь же и разгоревшееся любопытство Бахрама и Ардашера, допытывающихся: кто же её возлюбленный? Трехголосный хор завершает этот острый «ансамбль конфликта» печальными словами: «Попала в западню несчастная певица».

Динамика развития драматургического конфликта, нарастая от эпизода к эпизоду, достигает апогея, как и надлежит, в конце акта — «под занавес». В финале первого действия, в ариозо старухи из народа и в четырехголосном хоре, повторяющем ее мелодию, высказывается сочувствие попавшей в беду Дилором. Этим подчеркивается, что народ принимает близко к сердцу ее горести и страдания (на этом же тематическом материале будет проходить сцена оплакивания народом разлуки со своей любимицей Дилором).

Все это очень хорошо по замыслу, но высказано мало выразительно. Весьма нужное для раскрытия общей идеи оперы ариозо старухи, к сожалению, не производит должного впечатления. Остается пожелать, чтобы М. Ашрафи

обратил бы внимание на этот существенный изъян и наделил бы носительницу народной мудрости достойной музыкальной характеристикой, запоминающейся так же легко, как лейтмотивы главных героев. Мы будем еще иметь случаи убедиться в том, насколько это важно для разрешения генеральной задачи «сквозной» симфонической разработкой главной темы оперы, повествующей о слитности судьбы человека и народа.

Непосредственно за сценой, в которой выступала старуха, следует патетически взволнованная ария «Померк мой разум!» художника Мони, узнавшего о тяжелой участи своей возлюбленной. В трогательном до слез, полном глубокого драматизма монологе талантливый художник оплакивает горестную долю своей любимой, проданной в наложницы шаху. Эта поэтичная ария, получившая значение лейтмотивной характеристики главного героя, одна из лучших страниц в партитуре оперы, привлекающая к себе внимание слушателей задушевной мелодичностью, запоминающимся узором, а главное — емкостью своего эмоционального и смыслового содержания.

Примечательно, что в те моменты, когда мелодия устремляется к верхней тонике — вводится дорийская секста, которая придает взволнованность и экспрессию. И наоборот, когда вокальная линия устремляется к нижней тонике — применяется ре минор натуральный, выражающий спад и угнетенность душевного состояния героя. И так идет на протяжении всей первой части.

Традиционным для узбекской музыки скачком вверх, в данном случае на септиму, мелодический рисунок перемещается в «аудж». Начиная со слов: «Нет тебя! Кто скажет мне, где ты?», мелодия становится энергичнее, но ее диапазон предусмотрительно не выходит за рамки квинты до — соль второй октавы, резервируя возможность дальнейшего, пусть небольшого, но все же подъема.

Неизбывному горю Мони словно нет пределов и границ. Слушателей поражает нарастающая интенсивность проявления тоски и отчаяния. Такое ощущение создается наплывом второй, еще более высокой, захлестывающей волны звучности «главного ауджа», поднимающегося к ля второй октавы, которое исполняется «форте», давая возможность певцу С. Ярашеву продемонстрировать свои вокальные данные.

Итак, перед нами еще один прекрасный пример возможности полного сохранения узбекского национально-го характера музыки, излагаемой в форме развернутой трехчастной европейской оперной арии. Национальное своеобразие старинной классической мелодии замечательной бухарской песни «Каримкуль беги» (собственное имя), на которой зиждется ария, не только не помешало, а, наоборот, помогло ярче и убедительней выразить драматургический замысел, представив во всей исторической конкретности живо показанную судьбу человеческую.

3.

Второй акт раскрывает судьбу народную, с которой неразрывно связана участь отдельных людей.

Конфликт эпохи — борьба классов — основа драматургического конфликта оперы «Дилором». Он персонафицирован в столкновении выходцев из народа — вдохновенной певицы-невольницы Дилором и ее возлюбленного, художника-архитектора Мони — с одной стороны, шаха Бахрама и его визиря Ардашера — с другой стороны. Эти центральные четыре фигуры даны в окружении людей равного с ними общественного положения, их среды либо приведены в столкновение с представителями противоположного социального лагеря.

Оркестровое вступление ко второму акту начинается ударной группой инструментов. На фоне тремоло литавр упругий ритм характерного «усуля» четко поддерживается нагорой. После глissандо у арфы дружно вступает мощно звучащий оркестр.

В музыке *этого акта*, написанной с пленяющей экспрессией выражения, в яркой, динамичной сценической форме высказана основная идея оперы «Дилором», поднимающая это произведение до высокого уровня музыкальной трагедии. Трагедии, слитно воплотившей судьбу человеческую и судьбу народную. Не случайно второй акт, проведенный в вихревом темпе, и в музыкальном и в зрелищно-постановочном отношении самый впечатляющий.

Многоплановость стремительно протекающего действия позволяет театру пользоваться всеми средст-

вами художественной выразительности. Оставляют большое впечатление живописные массовые сцены, по-разному и изобретательно сгруппированные режиссером; мощные хоры, звучащие с безукоризненной слаженностью, красочная музыка, исполняемая под уверенным руководством ее автора, исполняемая симфоническим оркестром с таким темпераментом, что кажется, будто гул и гомон кипучей жизни древнего восточного города зазвучал из оркестровой ямы.

Шумная сцена базара получила ритм в пять восьмых; из-за неравномерной акцентированности чередующиеся дуоли и триоли создают впечатление суетливости. Массовая сцена начинается с переключки отдельных групп хора, которая сливается затем в мощное «форте». Оркестр средствами музыки живописует яркую картину рынка: здесь бойкие торговцы, предлагающие свой товар по-южному экспансивно и темпераментно, заезжие степенные купцы, вереницы представителей духовенства, знати разных рангов, горожан и бедняков-ремесленников.

Эта жанровая музыкальная сцена своим быстрым, энергичным ритмом хорошо передает пульсацию жизни крупного старинного торгового центра с его обширным и пышным базаром. И вместе с тем, в непосредственном изображении суеты человеческой, она служит как бы контрастом к тому основному, что составляет сущность самого правления Сассанидов: упругий ритм музыки исчезает с появлением на сцене бедняков дехкан.

Основная мелодия хора бедняков построена на стонущих интонациях: «Пропала жизнь в нужде и горе». В этом же хоре, на ту же мелодию, только несколько видоизмененную, поет и визирь Нугман.

Внезапно вбегает в изодранном платье взлохмаченный Мони. Он в полном отчаянии. Такое душевное состояние требует огромной экспрессии выражения, поэтому кажется естественным, когда он начинает арию сразу с патетического ауджа своей лейтмотивной мелодии «Каримкуль беги». Здесь она звучит, как вопль тоски и горя.

Излив душу добросердечному Нугману, Мони несколько успокаивается. Словно очнувшись, он видит себя на площади среди множества людей, ставших невольными свидетелями его тяжелых переживаний. С его уст слы-



Галия Измайлова.
Народная артистка УзССР.
Балерина и балетмейстер.





Л. М. Шамшин.

Главный хормейстер театра.

Хормейстер в постановках опер «Алмаст», «Евгений Онегин», «Кармен», «Кер Оглы» и др. Совместно с Ф. Файзи работал над хорами в постановках опер «Фархад и Ширин», «Улугбек» и «Дилором».

вается восклицание: «Не осуждайте меня, друзья, что я не смог подавить свой стон!».

Меняется размер: из трех четвертей — трех восьмых он переходит в пять четвертей. Меняется и мелодия, открывающая собой следующую часть монолога героя. По существу, это вторая самостоятельная ария, построенная на бухарском классическом макоме «Сарахбори Наво», непосредственно примыкающая к тому ауджу лейтмотива «Каримкуль беги», о котором только что шла речь.

Ария, обращенная к друзьям, эмоционально однокрасочна, хотя носит развернутый характер и конструируется по схеме, ставшей обычной в узбекской опере (даромад, урта аудж, катта аудж и снова даромад). Об этом достаточно упомянуть, но ритмическая сторона заслуживает внимания, так как перед нами интересный пример творческого использования классического усуля для художественных целей в процессе создания такой специфически европейской оперной формы, как ария.

Примечательно, что сложный метр пять четвертей, характерный для исполнения на танбуре макома «Сарахбори Наво», выдерживается на всем протяжении арии, начиная с первых двух тактов вступления, в которых композитор экспозиционно излагает ритмическую формулу. Усуль имеет свой четкий узор, отразивший сочетание, отобранное на протяжении веков ударными инструментами. Особенно четко выделяется он там, где мелодия проходит в одном только его сопровождении. Но и в других местах, облаченный в гармонические одежды, он легко узнаваем слушателями.

Резким контрастом врывается чеканный усуль церемониального марша, поразительно своеобразно звучащий в исполнении нагора. Этот марш извещает о приближении шаха со свитой. И действительно, в глубине сцены из-под сводов величественных арок дворцового здания показываются, блестя оружием, воины, за ними идут царедворцы в роскошных одеяниях и, наконец, появляется Бахрам. Сидящий на высоко поднятых носилках, по-восточному поджав под себя скрещенные ноги, широко растопырив локти, держась обеими руками за боковые поручни, сассанидский шах-ин-шах кажется огромной, парящей над толпой, хищной птицей с человеческой головой — каким-то вариантом тех колоссальных грифонов, которые

АРИЯ МОНИ

«Сарахбори Наво».

Из второго акта оперы «Дилором».

Allegro moderato

дан дин рон че нар уш шок зор дуст лар

не га тор тай ханри чун нун мим да ер

Э дуст лар Ер мш дин ра

дил дин кон де бол со ви зи монт габ

украшают тут же возвышающиеся крепостные стены. Сходство с фантастическими крылатыми чудовищами дополняет сверкающая чешуя шахской кольчуги, напоминающая птичье оперение.

Первый и второй план сцены по обеим ее сторонам заняли монументальные башни дворца-крепости с высокой пышной колоннадой парадного въезда, с гигантскими грифонами, караулящими входы. Резким контрастом выглядит открывающаяся на заднем плане широкая панорама залитого солнцем восточного города, уходящего в подернутую дымкой даль. Плоские крыши одноэтажных строений говорят о живущих здесь десятках тысяч мирных тружеников.

Создаваемый средствами декорационного искусства, художественный образ сливается со сценическим образом, а все это, вместе взятое, соединяется в одно органическое целое могучими ресурсами музыкальной драматургии. «Весомо, зримо» передается ощущение той злобнейшей силы, которая заключена в занимающей центральное место фигуре шаха, окруженного нарядной свитой, разодетой в златотканую парчу. Всем им противопоставлена масса трудового люда, олицетворяемая группой взятых под стражу бедняков, одетых в рубища.

Всплыли образы, вызванные из глубины тысячелетий, чтобы на подмостках советской сцены наглядно воскресить историческую быль.

Эта картина побуждает сказать об одном частном, но важном вопросе, относящемся к театральной стороне оперного искусства, выдвинутом постановкой оперы «Дилором». Речь идет о художественно-декоративном оформлении спектакля, о котором развернулись горячие споры во время обсуждения итогов декады.

И здесь необходимо условиться о критериях суждений. Зрелищно-постановочная сторона — это неотъемлемая часть театральной сущности оперного театра. Опера — не оратория. В зале сидят не только слушатели, но и зрители, которые не склонны считать радиопередачи идеальной формой восприятия оперного произведения.

Странно читать в цитированной уже нами статье утверждения о том, что оперу, мол, могут или не могут «выручить» зрелищно-постановочные эффекты или же, наоборот, декорационное оформление «будучи гипертрофированным» может куда-то «оттеснить и раз-

вите действия и самую музыку». Попробуем уяснить себе, что реально может значить «гипертрофия зрелищно-постановочной стороны».

Если понимать под этим излишнее нагромождение разного рода декоративных деталей, то оно вредно для самого зрелищного эффекта, и ни один *хороший* художник ничего подобного не допустит. Если «гипертрофия» значит загромождение сценической площадки различными сооружениями, мешающими актерам двигаться, то это просто-напросто плохое оформление, и его не допустит ни один *хороший* режиссер или балетмейстер.

Но если декорационно-художественное оформление своими специфическими средствами изобразительного искусства выражает ту же идею, которая призывает музыку, слово, актерскую игру, режиссерскую мизансцену, то разве может встать вопрос о нормировке силы воздействия изобразительного искусства на зрителей? Чем больше мощи в любом из компонентов спектакля, тем лучше! Разумеется, *если все они согласованно направлены на образное выражение общего замысла* спектакля и не тянут в разные стороны, на манер лебедя, рака и щуки из басни Крылова.

Так что же не удовлетворило критика в оформлении оперы «Дилором»? Рецензент и некоторые из участников обсуждения в ВТО, придерживавшиеся того же мнения, сделали сходные замечания, суть которых сводится к обвинению композитора в ориентации «на внешние, зрелищные элементы музыкального спектакля... Этот своеобразный акцент проглядывает во всем: в неумеренной, граничащей с безвкусной расточительностью, роскоши оформления, в парче и золоте костюмов, в ненужной «фееричности» смены декораций в пределах одного действия...».

Развивая эту мысль во время обсуждения декадных спектаклей в ВТО, один из выступающих привел в качестве образца, которому следовало бы подражать при оформлении «Дилором», «простоту и художественную скромность оформления спектакля «Проделки Майсары» (кстати сказать, того же художника М. Мусаева).

Откровенно говоря, трудно понять, к чему призывают театр. К тому, чтобы изобразить сассанидского шах-иншаха живущим за глиняным дувалом домика Майсары, а не в золотых чертогах? А если этого не предлагают и

разрешают оставить «царю царей» его жилплощадь в родовых замках, тогда в чем вопрос? В том, чтобы строить дворцовые хоромы на подмостках сцены подешевле?

В последнем случае не может быть спора. Действительно, надо всюду строго экономить.

Само собою разумеется, все это целиком относится и к театральным декорациям. Опыт показывает, что можно прекрасно заменить все дорогие ткани разного рода имитацией. В «Дилором», например, не использовано ни одного метра настоящей парчи, а критику показались костюмы златоткаными. Именно так надо имитировать, коль скоро изображается дворец восточного владыки. Придворных в миткаль не нарядишь, а бутафорскую корону надо обклеить золотистой бумагой, да так, чтобы она казалась «из золота литого».

А как же иначе?

Вот именно, «граничащая с безвкусной расточительностью роскошь», так же, как «парча и золото костюмов», была типична для дворцовых палат. Раз эти чертоги изображаются, то на сцене они должны быть именно таковы. В противном случае, ежели убрать моментами тошнотворную, приторную безвкусицу неумеренной роскоши, будет причесывание, приглаживание, фальсификация вместо требуемой верности изображения жизни. Вместо показа действительности такой, какой она была на самом деле, появится идеализация дворцового быта. Этой идеализации не следует опасаться?

Вряд ли. Нельзя забывать о подобного рода не раз повторявшихся ошибках. Для того, чтобы любования «царской роскошью» и в помине не было, необходимо рекомендовать режиссуре не смягчать, а еще больше подчеркивать «безвкусицу бессмысленного расточительства» ценностей, создаваемых в поте лица трудовым людом, и в то же время в расходах денег на декорационное оформление спектаклей крепче беречь советскую копейку. Одно другого не исключает.

Глядя на декорации оперы «Дилором», нарисованные на холстах художником Мели Мусаевым, мы невольно вспоминаем сассанидскую серебряную утварь, хранящуюся в Ленинградском Эрмитаже. Оформление сделано исторически верно, именно такими выглядели, судя по памятникам матеральной культуры, чертоги

шахов и суровые крепостные башни с устрашающими грифонами, о которых мы уже упоминали.

Монументальный характер декорационного оформления правдиво отражает жизнь эпохи. Ведь архитектура старинных дворцов-крепостей и храмов, как известно, была рассчитана на то, чтобы принизить, духовно подавить простого человека из трудовых слоев общества, когда он входил под своды огромных зданий или даже приближался к их неприступным стенам. Возвеличить владык грандиозных построек, внушить населению пиетет к наместникам богов на земле — таково социальное назначение циклопических сооружений древнего мира, своими колоссальными масштабами подобных египетским пирамидам.

Театральное представление на исторический сюжет — это тот же урок истории, какой преподается в школе, но только в наглядно-образной форме и преподносимый сразу широкой аудитории. Как мы уже подчеркивали, сильная сторона «Дилором» в том, что опера заостряет социальные контрасты, передавая основной конфликт эпохи, борьбу классов, в живой конкретной форме столкновения отдельных людей либо целых групп. Внешний вид этого спектакля помогает верно раскрыть такое противопоставление двух борющихся миров.

Замысел композитора отчетливо раскрывается в интересном сделанном музыкальном эпизоде, следующем непосредственно за церемониальным въездом шаха. Толпа должников-дехкан, закованных в кандалы, получает еще одну характеристику, передаваемую троекратно появляющейся нисходящей секвенцией. Эти стонущие интонации впечатляют своей угнетающей безнадежностью. Они сочетаются с мелодическим рисунком церемониального марша. Такая неразрывность символична, как музыкально-образная форма художественного выражения мысли о сущности сассанидской деспотии, парадный блеск которой неразрывно связан со стонами угнетенного народа.

В песню скорби заключенных, в гневный рокот народного протеста, в фанфарные звуки шествия шаха, в шумный людской говор на оживленном базаре вплетаются развернутые арии героев и сложные ансамбли. Как сольные партии здесь переходят в «тутти», составляя

вместе одну музыкальную ткань, так и «солирующая» актерская игра отдельных певцов плавно сливается с массовыми мизансценами, подчеркивая органическое единство между личностью и коллективом.

Вторая картина этого акта интересна противопоставлением фигур двух визирей. Каждый из них приобретает лейттему, определившуюся в их мелодических речитативах. Разница между ними в том, что тема корыстолюбивого честолюбца Ардашера мрачна, акцентированна, в отличие от благородно спокойной мелодии Нугмана, старшего воспитателя шаха.

Второй трехголосный хор дехкан умоляет Бахрама отменить налог на воду. Бедняки поют «Спины наши сгорбились, глаза в слезах», создавая ощущение четкой определенности настроения жалующихся. Основная мелодия исполняется сперва тенорами. Она заканчивается полной каденцией на тонике. Затем мелодия переходит к сопрано, являясь тоническим ответом, который звучит на гармоническом фоне, образованном остальными голосами хора городской бедноты, выражающей свое сочувствие закованным в цепи дехканам.

Характерно, что тема Ардашера, который советует шаху не считаться с мольбами народа, повторяется хором придворных, настаивающих на том, чтобы «выгнать прочь нищих бездельников!» Таким образом, в одном лагере — и придворные и коварный интриган. Это подчеркнуто общностью их мелодии.

В противоположность всем им, визирь Нугман вступает за обездоленных: «Прости за смелость, шах, дай мне слово вымолвить». Его мелодия, переданная посредством имитации двухголосному хору бедняков, говорит о близости справедливого правдолюбца к народу.

Происходит борьба двух политических концепций. В горячем споре Ардашер настаивает на том, что «бунт надо пресечь — это наш долг!» А старший визирь, сохраняя свою певучую мелодию, только изложенную в другой тональности, убеждает Бахрама: «Не губи в своем народе веру в тебя, шах!» Двухголосный мужской хор, как голос народа, подхватывает эту мелодию, которая продолжает звучать и в устах Нугмана. Такая расстановка сил остается неизменной и в последующих сценах, вплоть до развязки в финальном акте.

Борьба двух лагерей накаляет атмосферу. Отчаявшийся народ бросается к шаху. Еще мгновение, и направленные против обездоленных людей острия пик прольют потоки крови. Но смертоносное оружие в замахнувшейся руке воинов замирает в воздухе, как заколдованное прозвучавшим голосом Дилором. Артистка начинает вокализировать еще за сценой. Одновременно вместе с ней вступают флейты. Голос певицы звенит колокольчиком на одной и той же ноте. На таком фоне флейты ведут мелодию, поддержанную тремоло струнных на протяжении пяти тактов, после чего конец фразы подхватывается гобоем и английским рожком, потом мелодия переходит к первым и вторым скрипкам, составляя фон для льющейся песни Дилором.

Этот эпизод завершается ансамблем — квинтетом, в сопровождении хора. Дилором и Мони поют на мелодию лейтмотива последнего. В сложном ритме вокальных партий высказано охватившее их чувство глубокой тревоги, смятения и беспокойства. Они тщетно вымаливают у земного владыки свободу. Их голоса сплетаются с двумя самостоятельными вокальными линиями Бахрама и Ардашера, участвующих в квинтете. В полифоническое соединение мелодий вливается голос Нугмана, то участвующего в ансамбле, то поющего с трехголосным общим хором: «Не притесняй, не унижай!»

Напрасны эти советы, увещевания, мольбы и жалобы. Шах не желает отказаться от Дилором. Он велит увести ее во дворец, а Мони — заточить в темницу; затем удаляется и сам со свитой.

Площадь опустела. Оставшийся наедине Ардашер дает волю обуревавшим его страстям. На своей неизменной речитативно-декламационной лейттеме он произносит монолог, начинающийся словами:

Ах, красота ее жжет сердце мое огнем,
Люблю ее я жарче с каждым днем!

Мотивное звено остро очерченного мелодического речитатива Ардашера состоит всего лишь из одного такта и повторяется по принципу восходящей секвенции, выражая как бы маниакальную поглощенность честолюбивого визиря одной и той же мыслью. Аналогичный смысл имеет и ритмическая организованность этого мелодиче-



2-я картина 2-го акта. Визирь Нугман заступает за бедняков.

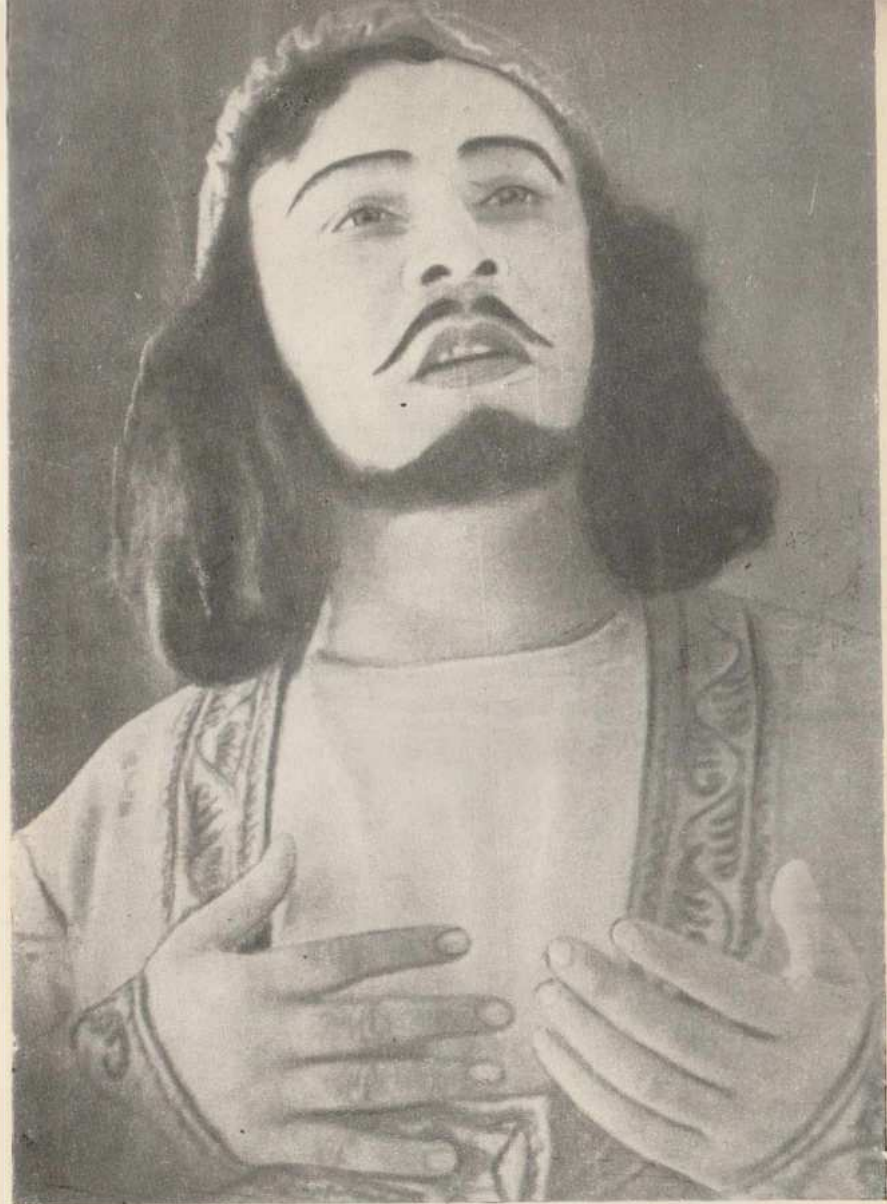
Опера «Дилором».

Та же картина, пляска.





Саодаг Кабулова в роли Дилором.
Народная артистка СССР.



Саттар Ярашев в роли Мони.
Народный артист Уз.ССР.





Два визиря — Ардашер и Нугман.

Заур Самандаров (слева) в роли Ардашера, Насим Хашимов (справа) в роли Нугмана.

ского оборота: синкопы и пунктирный ритм придают назойливую настойчивость характеристике, данной визирю.

Неожиданно для слушателей в оркестре звучит тема церемониального марша, неразрывно связанная с представлением о шахском престоле, а на сцене разыгрывается интересно сделанный режиссером пантомимический эпизод, который иллюстрирует проводимый Э. И. Юнгвальд-Хилькевичем принцип пластического воплощения музыки в зримые образы, связывающие музыкальную драматургию со сценическим действием.

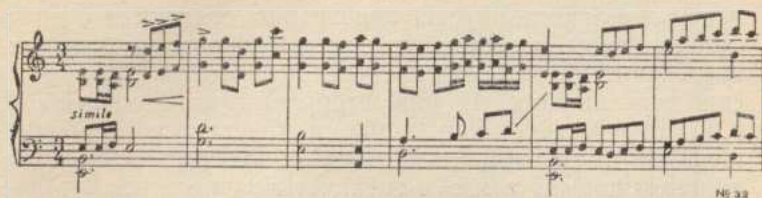
Д. Низамхаджаев и З. Самандаров, оба исполнителя роли Ардашера, одинаково точно выполняют замысел режиссера. Визирь поднимает вверх свою руку, полусогнутую в локте, и, вперив в нее алчный взор, как замороженный, всматривается в сверкающий перстень со смертельным ядом. Угодливое подобострастие, с которым визирь неизменно обращается к всеильному шаху, исчезло. На злобном лице, обрамленном огненно-рыжими прядями волос, выбившимися из-под высокого златотканого парчового конусообразного головного убора, хищно сверкают глаза. У Ардашера рождается коварный план отравить Бахрама. Он уже наметил ту, которую сделает безмолвной исполнительницей своей воли. Убрав с ее помощью шаха, он завладеет и шахским престолом и ею самой — красавицей Дилором.

Торжественно-церемониальный марш является лейт-темой власти сассанидских шах-ин-шахов. Сегодня на престоле Бахрам, поэтому церемониальный марш сопутствует ему. Но вот в лице честолюбивого визиря, появился новый претендент на старинный престол, и лейт-тема шахского трона уже с Ардашером.

Кстати сказать, так удачно подошедший к данной теме мелодический материал церемониального марша был взят композитором, в числе еще нескольких других номеров, из первоначальной редакции оперы «Великий канал», написанной М. Ашрафи совместно с С. Н. Василенко. То был марш Худоярхана — владыки кокандского ханства, раскрывавший хвастливость, внешне показное величие и самонадеянность феодального вельестилина. Теми же чертами обрисован и шах Бахрам; поэтому и к нему оказалось возможным отнести ту же мелодию.

ЦЕРЕМОНИАЛЬНЫЙ МАРШ ШАХА

Из второго акта оперы «Дилором».



Перед нами еще один наглядный пример проявления в оперной музыке «драматургической функции» лада.

Здесь использовано эмоционально-смысловое содержание ладотонального строя: парадно-фанфарный марш написан во фригийском ладе, то есть в подчеркнутом миноре. Создан емкий музыкальный образ, в котором запечатлена глубокая мысль о диалектическом единстве противоположностей, составляющих понятие «власть Сассанидов», а если шире взять — «власть шахов и ханов».

Еще на городской площади, когда впервые прогремел этот марш, в нем одновременно проявились две противоречивые особенности. Во-первых, его помпезный характер, с господствующей тембровой характеристикой нагора, звонко четкие удары которой как нельзя лучше соответствуют «бой барабанной» торжественности — показному величию, внутренне опустошенной, жестокой власти шаха. Во-вторых, прозвучала фригийская секунда, придающая грустную интонацию, словно раскрывающая то неизбывное народное горе, которое скрывалось за парадным фасадом.

Такая двойственная сущность музыкального образа церемониального марша сделала логичным его появление как во время торжественного шествия шаха со свитой, так и в других сценических ситуациях, весьма далеких от праздничной обстановки. Марш то сливается со звоном кандалов должников-дехкан, то сопутствует печальной сцене заключения Мони в зиндон-темницу.

4.

Картины следующего, третьего действия изображают перипетии личной жизни главных героев. Но начинается

акт статичной сценою, в парчовом шатре. Центральное место в нем занимает Дилором, поэтому естественно, что оркестровое вступление построено на интонациях ее речитатива. Начавшись, как и в первом акте, аккордами арфы (которые имитируют чанг и звучат лейт-тембром героини), мелодия проходит у виол (альтов), потом у солирующей скрипки на фоне фигурации у струнных, словно женский голос поет с инструментальным сопровождением. В той же последовательности все это повторяется еще раз, после чего снова, на протяжении десяти тактов солирует скрипка, и, наконец, мелодия переходит к струнному квартету.

Девушки-рабыни, окружающие богато одетую и разукрашенную драгоценностями Дилором, стараются развеселить ее и поют, обращаясь к ней: «Смотри, кругом весна, раскрылись уже тюльпаны, будто золото звенит в щебетании птиц!». Но пленница ничего не слышит, поглощенная своими тяжелыми раздумьями. Ее тревога о любимом выражена в речитативе, монотонном, как неотступная боль ноющей раны:

«Где Мони, что с ним?».

Музыка этой сцены несет в себе две контрастирующие мелодии — спокойно-лиричную у девичьего хора и тревожную — в речитативе героини, живо напоминая слушателям слова Навои о Дилором:

Ее невучий и протяжный стон
Был горестью разлуки напоен.

Резким контрастом врываются извне громкие крики, врезаются неповторимо своеобразные звуки нагора, гремит церемониальный марш. То Бахрам вернулся с охоты. Правый край парчового шатра уходит вверх, словно его сдуло могучим порывом ветра. Открывшийся задний план сцены изображает часть дворцового парка. Приближаются воины, несущие на палках трофеи царской охоты. Пугливые газели, достигнутые смертоносной стрелой шаха, сложены к ногам «огнеокого кумира» так, как кладут жертвенных животных, заколотых перед алтарем. После такой эффектной подготовки появляется, наконец, тот, кто на охоте все свое «искусство показал».

Застыл он в ожидании похвал.
Но гурья, прекрасна, как луна,
Была презренья ко всему полна,
Руки Бахраму не поцеловав,
Не похвалив властителя держав,
Сказала: «Гордиться нечем, охота—сграсть,
Стреляя каждый день, не трудно в цель попасть!»

На протяжении тысячи лет народы Востока повествовали о дерзком ответе красавицы-рабыни шаху.

У Фирдоуси за это Бахрам Гур растоптал ее под копытами верблюдицы.

У Низами, а затем у Навои за свои язвительные слова, она также была обречена на смерть. Лишь счастливая случайность спасала ее от гибели.

В опере знаменитый эпизод получает новое истолкование, вполне логичное и вытекающее из общей идеи спектакля: Дилором отстаивает верность в любви к Мони, выражает непреклонный отказ склониться перед властолюбивым тираном, хотя знает, что за это она может заплатить жизнью.

Обе исполнительницы заглавной партии — Саодат Кабулова и Наиля Хашимова, в соответствии с таким замыслом авторов и режиссуры, бросив свою ядовитую реплику, держатся спокойно, с большим достоинством и внутренней силой. На бледном лице Дилором змеится сдержанно ироническая улыбка, говорящая о многом: бесправная невольница выступила человеком, не желая быть игрушкой и забавой для надменного владыки. Гордо подняв голову, она прямо смотрит ему в глаза.

Роль Бахрама исполнили два актера—Карим Закиров и Сасон Беньяминов; по-разному, но одинаково интересно и психологически оправданно они толкуют душевное состояние оскорбленного властелина.

Бахрам у К. Закирова, буквально остолбенев, замирает, пригвожденный к месту неслыханной дерзостью. На мгновение забыв о себе, он оцепенел от изумления перед чем-то неожиданно новым в облике любимой женщины, которую вдруг озарила в ином, необычном свете ослепительно яркая молния. Затем тигриным прыжком бросается, словно желая одним ударом убить наповал, но, встретив бесстрашный взгляд, оторопел от новой неожиданности. останавливается.

Так был он околдован, так привык
Перед собою видеть лунный лик,
Что, властный, он при ней не смел вздохнуть,
А без нее в тоске терзалась грудь.

Проходит еще одна какая-то доля секунды, и его сознание пронзает мысль, что кругом ведь люди, свидетели испытанного им унижения. О, он найдет, на ком сорвать свой гнев! Но все, шарахнувшись по сторонам, пали ниц. Яростно пнув первого попавшегося под ноги, Бахрам-Закиров почти выбегает из парчового шатра.

Бахрам у второго исполнителя этой роли—С. Беньяминова, услышав ответ, поразивший его, как гром среди ясного неба, испытывает такую растерянность и смутнение, что несколько мгновений, заметавшись на одном месте, не в состоянии дать себе полный отчет в происшедшем. Только потом, опомнившись, сверкая злобно глазами, подскакивает к Дилором. Ощувив второй удар, нанесенный ею на этот раз не словом, а взглядом, отпрянув от нее, он круто повертывается на каблуках, даже не посмотрев на распростертых ниц слуг и свиту.

Напряженная сцена, композиционно удачно построенная либреттистами К. Яшеном и М. Мухамедовым, прекрасно разыгранная актерами, ведет развитие характера героини, что оказывает влияние и на поведение ее противника, с которым она вступила в бесстрашную борьбу. Однако *все это не нашло адекватного музыкального выражения*: в данной картине нет остро запоминающихся новых «интонаций конфликта».

Неожиданный оборот событий решает использовать в своих целях настырно-настойчивый Ардашер. Сопровождаемый своей лейттемой в оркестре, он медленно поднимает руку, на пальце которой надет перстень с ядом, глядя в упор на победительницу в только что происшедшей схватке. Красноречивый и зловецкий жест напоминает ей о предложении Ардашера отравить шаха. Дилором в ужасе отшатывается, ясно выразив свой отказ участвовать в убийстве.

Если первая картина данного акта посвящена героине, заточенной в золотую клетку шахского дворца, то вторая картина отведена герою оперы, поверженному в каменный мешок шахской темницы. Поэтому логично, что оркестровое вступление к сцене в зиндоне опирается

на лейттему Мони. Мелодия звучит сперва у альтов, виолончелей и контрабасов в унисон, после чего подхватывается английским рожком, валторнами и завершается оркестром «тутти».

Под низкими сводами узилища Мони не один. Сюда брошены вместе с ним такие же, как и он, жертвы произвола и несправедливости. Среди них и те, разоренные поборами дехкане, за которых заступался перед шахом на городской площади визирь Нугман.

Открывшийся занавес застаёт талантливого художника в тот момент, когда он заканчивает рисовать на угрюмо серой стене тюрьмы чарующий портрет той, чей образ навсегда заворожил его воображение. Не только узники, но даже черствые тюремщики восхищены произведением его кисти. К слову сказать, нарисованный люминесцентными красками портрет Дилором выглядит эффектно. Жаль только, что режиссер и художник-декоратор избрали для него такое место на сцене, которое не видно значительной части зрителей.

Пение хора начинают одни басы на фоне органного пункта, воспроизводимого валторнами и альтами, после чего мелодию лейттемы Мони подхватывают тенора вместе со струнной группой. Продолжение передается закулисному двухголосному женскому хору. Рампа и выносные софиты гаснут, а на заднем плане вспыхивает яркий свет. Нарисованная на тюле каменная стена «тает» в воздухе, и становится видна собравшаяся около темницы большая толпа женщин — матерей и сестер, жен и дочерей, у которых тюремщики отняли отцов и сыновей, мужей и братьев. Женский хор скорбно поет о горестной доле народной. Вступают мужские голоса заключенных, мощно поддерживающие мелодию, которая овладевает общим четырехголосным хором.

Если в первом и втором актах ария-плач Мони, развивавшая великолепную бухарскую народную песню, выражала его личное горе, то теперь мелодия той же песни зазвучала в устах заключенных и их осиротелых семей. Средствами музыкальной драматургии еще и еще раз высказывается мысль о единстве человека и общества.

Потухли мощные прожекторы и софиты на заднем плане, свет переключился на авансцену. Тюлевый задник снова превратился в монументальную кладку из

огромных камней, непреодолимо преградою отделяющих темницу от остального мира. Но на самом деле такого рубежа не существует. Как в предыдущих сценах, так и в последующих, это наглядно демонстрируется непрерывной связью хода событий, протекающих то здесь в темнице, то там — за ее стенами.

В зиндон спускается, беспрекословно пропущенный стражей, старший визирь, благородный Нугман. Он хочет хоть чем-нибудь облегчить страдания узников. Конечно, раздаваемые слугами по его приказу лепешки свежего хлеба не вносят радикального изменения в участь заключенных, но подбадривают их настроение мыслью, что свет не без добрых людей.

Появление Нугмана сопровождается его лейттемой, декламационно-речитативного характера, изложенной во фригийском ладе. Она четко организована единым ритмическим рисунком, повторяющимся из такта в такт. Немаловажное значение имеет пунктирный ритм, придающий своеобразное звучание: мелодический речитатив старшего визиря кажется каким-то настойчивым увещанием, убежденным отстаиванием своих взглядов.

Сюда, в подземелье, привело его глубокое сочувствие к бедствиям народа: к заложникам-дехканам, не оплатившим налог за воду, к художнику, виновному лишь в том, что он любит ту, которая понравилась шаху.

Насим Хашимов создал впечатляющий сценический и музыкально-вокальный образ добросердечного человеколюбца. Опершись на посох, в скромной, но пристойной его высокому сану одежде, в островерхой шапке, придающей величавость выпрямившейся фигуре, Нугман-Хашимов, глубоко задумавшись, смотрит то на заключенных, то на портрет Дилором, нарисованный Мони, то на самого горемыку-художника. Но такова уже условность оперного театра, что «размышлять» певец должен вслух; зрительный зал с наслаждением внимаает певучей задушевной арии Нугмана — «Бедняк влюбленный, ужели мы должны терзать его?!». Эта развернутая трехчастная ария исполняется Насимом Хашимовым с большой сердечной теплотой. Его баритон, мягкого тембра, звучит ровно во всех регистрах.

Нугман-Хашимов держится с большим достоинством. Актер скуп на жесты и движения, как и подобает «бело-

бородому» старцу. Однако это не кладбищенский покой, а спокойная уверенность мудреца, который не суетится, но и не сидит сложа руки, «добру и злу внимая равнодушно». Нугман активно вмешивается в жизнь, хотя ему явно не под силу переделать ее. И тем не менее, дожив до седых волос, он не разуверился в людях. В такой трактовке роли актер исходит из замысла композитора и либреттистов, стремившихся в лице Нугмана, в какой-то мере, изобразить самого Алишера Навои, говорившего:

Высоким званием «Человек» достоин зваться тот,
Кто о народе никогда не оставлял забот.

Навои всю свою жизнь оставался верен этому девизу. Да и художественное творчество великий поэт расценивал с точки зрения воспитания человека, бросив фразу, достойную украшать стены любого советского театра, начиная с театра, носящего его имя:

Когда нельзя стихом зажечь сердца, —
Бессмысленны все тяготы певца!

Принадлежа к высшим слоям современного ему феодального общества, некоторое время сам занимая пост визиря (первого министра), он вел себя именно так, как изображено поведение визиря Нугмана в опере: близко к сердцу принимая народное горе, он всячески стремился помочь людям.

Нугману настолько жаль Мони и Дилором, что он идет на весьма опасный для него поступок, грозящий навлечь гнев всемогущего тирана: по приказу визиря строптивой невольнице шаха предоставляют возможность посетить темницу и повидать возлюбленного.

Появление Дилором в зиндоне открывает новый эпизод. Влюбленные счастливы; забыв, где они находятся, снова говорят друг другу о любви. Вдруг взор Мони падает на богатый наряд и роскошные украшения — на красавице и на рубище и кандалы — на себе. Как ужаленный, он отскакивает от нее и бурно упрекает ее в измене ради пестрых тряпок и драгоценностей. Но Дилором удается убедить ревнивца в беспочвенности его упреков.

Тем временем исчезновение пленницы из дворца не остается незамеченным. Извещенный обо всем Ардашер



Народ молит купца Улуг Хаджи не отдавать Дилором.
Асад Азимов в роли Улуг Хаджи, Саодат Кабулова в роли
Дилором (2 картина 1 акта).



Дилором (в исполнении Саодат Кабуловой) выходит из дворца.
Конец 2-го акта.



Дилором — Саодат Кабулова.
Финальная сцена.





Карим Закиров
в роли шаха Бахрама.



Заслуженная артистка Уз.ССР.
Наила Хашимова
в роли Дилором.

Опера «Дилором».

Ойниса Кучликова
в роли иранской красавицы.



Сасон Беньяминов
в роли шаха Бахрама.



спешит застигнуть беглянку «на месте преступления», с целью вынудить ее принять его требование убить шаха. Снова повторяется в оркестре его лейттема. Однако протянутый ей перстень «с каплей яда под алмазом» и на этот раз отвергнут.

Взбешенный Ардашер грозит казнить Мони «завтра поутру». Финальная сцена в зиндоне завершается терцетом Мони, Дилором и Ардашера и двухголосным мужским хором, который поет, обращаясь к визирю шаха: «Твой приговор жесток».

Если сюжетный конфликт с самого начала оперы строился на противопоставлении Бахрама и Мони, соперничавших из-за Дилором, то с конца второго акта появился еще один соперник — коварный Ардашер. Но главное для последнего — борьба не столько за обладание красавицей, сколько короною шаха (рабыня, мол, достанется по наследству!).

5.

Желая предоставить зрителю смену впечатлений, обеспечивая свежесть восприятия драматических сцен, с бурными перипетиями развязки, финальный акт композитор начинает картиною времяпрепровождения шаха.

Оркестровое вступление базируется на основе танцевальной мелодии и вводит слушателей в атмосферу пиршеств и развлечений в шахском дворце. Огромные лепные колонны стоят по обе стороны обширного тронного зала, в котором перед шахом и его приближенными исполняются один за другим танцы семи красавиц, собранных со всех концов света.

Солистки выступают в сопровождении кордебалета. Это большая танцевальная сюита, интересно поставленная балетмейстером Галией Измайловой, которая сама же выступила в индийском танце. Другие балерины исполнили: танец арабской красавицы — Ф. Кайдани, согдийской — Р. Юсим и Д. Бурдейная, ферганской — К. Юсупова и Р. Ходжисаидова. Вокальная партия иранской красавицы была поручена Р. Юсуповой и О. Кучликовой.

Как мы уже отмечали, композитор использовал подлинные танцевальные напевы соответствующих народов, вводя мелодический оборот увеличенной секунды для

подчеркивания так называемого арабского и персидского звукоряда. Национальные пляски воспроизводятся в той исполнительской манере, которая бытует в народе. Так, например, мелодия ферганского танца сперва исполняется певцами — четырьмя тенорами, поющими в унисон. Пение этих придворных «яллачи» подхватывается четырехголосным хором.

На сцене — ансамбль народных инструментов. Но он, за исключением дойры, не играет, а делает вид, что будто бы сопровождает певцов и танцовщиц вместе с солирующей балериной. Симфонический оркестр, по мнению композитора, надежнее справится с этой задачей!

Знание оркестровых возможностей позволило автору точно использовать все богатство тембровых красок и здесь и в других сценах, например, в сопровождении певцов. Вот вслед за танцовщицами выходит Дилором, вызванная украсить праздничный прием даров шах-иншахом. Снова в оркестре звучат арпеджированные аккорды арфы, как бы имитирующие чанг. В других случаях композитор предпочитает сопровождение вокальной партии Дилором поручать флейте — «другу одиноких», — нежно-тоскливые звуки которой так хорошо передают настроение обездоленной рабыни.

Бахрам, как зачарованный, слушает пение. Для арии Дилором «Боль разлуки мне в грудь вонзилась» использована мелодия макома «Чапандази Наво».

Интересно, что для арий двух главных героев оперы, объединенных одним общим настроением на протяжении всего развития драматургического конфликта, композитор применяет сложные ритмы, которые помогают изображению высокого драматизма и душевного напряжения. Эти «хромые ритмы», как их называет народ («усуль ланг»), представлены в опере «Дилором» по-разному, например, в виде чередования двух тактов — одного на три четверти, а другого на три восьмых. Такова песня Дилором «Можно ли мне слез не лить?» (6 картина), арии Мони: «Померк мой разум» (2 картина) и «Где сейчас Дилором?» (5 картина). В ансамбле третьей картины, в котором певица-рабыня вымаливает у шаха свободу, использован другой «усуль ланг» — три восьмых — три четверти, а в предсмертном дуэте Дилором и Мони три восьмых — две четверти. Введение переменных

метров помогает изображению взволнованного душевного состояния главных действующих лиц оперы. В итоге создается метро-ритмический комплекс, целостно характеризующий героя и героиню, наделяя их лейтритмами.

Композитор широко применяет синкопы, сочетающиеся нередко с пунктирным ритмом, не только в мелодиях (Ардашера, Нугмана), но и в аккомпанементе.

Такое многообразие сложных ритмов отражает близость оперы «Дилором» к узбекской почве, которая питает ее жизнетворными соками народного мелоса. Еще раз подчеркивается огромное значение ритма для национальной музыки Узбекистана.

Все это должно быть отнесено к числу достоинств оперы. Однако нельзя не отметить серьезный недостаток, в котором повинен композитор. Некоторое о д н о о б р а з и е вокального материала заглавной партии никак не вытекает из перипетий фабулы. *Музыкальный образ Дилором, в отличие от сценического, не развивается.* Если ее арию в парчовом шатре заменить арией, исполняемой ею на пиру, и наоборот арию из четвертого акта перенести в третий, то новый слушатель не заметит подобной перестановки. И тут и там в ее пении царит одно и то же настроение, звучит одно и то же оплакивание горестной разлуки с возлюбленным.

А между тем после арии в парчовом шатре разыгралось то резкое столкновение с шахом Бахрамом, которое обнаружило рождение в рабыне протеста против своей участи. Обретя волю и мужество, она стала в какой-то мере другим человеком. Значит, все вплоть до прежней жалобы на выпавшую долю, должно было звучать в ее устах по-иному. Тем более на глазах у зрителей прошла сцена в зиндоне, где окончательно развеялась надежда на какой-либо выход из создавшегося тупика; над Мони нависла угроза казни. В Дилором зреет новое настроение, которое, как мы увидим далее, приведет ее к решению покончить жизнь самоубийством. Как же можно, *после* таких значительных перемен в душевном состоянии героини, оставлять без изменения эмоциональный строй ее музыкальной речи?

Царский пир в разгаре. Честолюбивый визирь считает, что настало время осуществить свой коварный план. Незаметно для окружающих он еще раз подает

Дилором все тот же роковой перстень и шепчет ей: «Время дорого, бери же! Твой Мони у смертного порога. Мой яд его спасет. Убей тирана, осчастливь страну и свой народ!». Несчастливая женщина понимает, что все это ложь, что, устранив Бахрама, Ардашер не перестанет добиваться ее любви. Так лучше умереть самой! Высыпав яд из кольца в кубок, она хочет выпить, но в это время шах велит подать ему вина. Быстрым движением Ардашер берет смертоносный напиток из рук Дилором и подносит его владыке, взор которого прикован к одной из пленивших его танцовщиц — арабской красавице.

В поэме «Семь планет» Алишер Навои реалистически изображает, как Бахрам щедро дарил внимание обитательницам своего гарема, что ничуть не мешало ему больше всего увлекаться Дилором.

Пусть много есть красавиц для утех,
Одна — любимей и желанней всех.

Это умно и тактично показано в спектакле. В сцене танца красавиц раскрыто отношение шаха к своим наложницам, и данная картина нужна, во-первых, для правильного изображения самого падишаха, а во-вторых, для развития сюжета. Она вовсе не «тормозит действие», как об этом зря говорили некоторые из участников обсуждения постановки. Этот акт заслуженно пользуется успехом у публики потому, что в нем хороша и хореографическая, и музыкальная сторона. Вместе с тем он сценически динамичен, протекает в очень быстром темпе, как и полагается в развязке.

Кубок, взятый из рук Ардашера, Бахрам передает понравившейся плясунье, в знак своей царской милости и благоволения. Обомлевшая было от испуга Дилором в ужасе кричит, что вино отравлено; но уже поздно — танцовщица падает наземь. Поняв, что сам он был на краю смерти и лишь случайно спасся, Бахрам велит «покушавшуюся» на его жизнь невольницу бросить в пустыню на растерзание зверей.

Действие разворачивается с нарастающей быстротой. Не успел шах произнести свой смертный приговор певиче, как приходит весть, что Мони бежал из зиндона. Новый взрыв ярости владыки чуть было не стоил жизни тюремщику, если б последнего не выручил Нугман.

Старший визирь, гордо выпрямившись, говорит, что это он освободил ни в чем не повинного художника. Бахрам окончательно выходит из себя и в иступленном гневелит отрубить голову своему старому наставнику.

Корону, упавшую с головы Бахрама, бережно поднимает Ардашер и смотрит на нее с торжествующим видом. Сцену заканчивает мощный четырехголосный хор, который на мелодию, построенную по типу восходящих секвенций, поет с нарастающей силою: «Страхом неданым, горем неслыханным...». А зрители мысленно добавляют: «...наполнена была жизнь людей!».

Гаснет свет и на сцене и в зале, но симфонический оркестр не умолкает.

Пришла пора обдумать упрек в наличии «ненужной фееричности смены декораций в пределах одного действия». В опере нет никаких «феерических» смен декораций, за исключением одной, которая в какой-то мере может быть так названа. Это в финале только что описанного нами четвертого акта, когда после его завершения театр мудро уклоняется от какого бы то ни было антракта, дав средствами симфонического оркестра изображение картины самума в пустыне, непосредственно перейдя затем к короткому эпилогу. Тут «чистая перемена» декораций — жизненно необходима. Без нее конец спектакля был бы сорван.

Кстати сказать, здесь уместно упомянуть о вопросе, о котором не принято говорить в работах о театральном искусстве, ибо он, мол, ниже уровня «олимпийских высот» искусствознания.

Не возражать, а приветствовать надо всемерное сокращение антрактов — и «светлых» и «темных», которые только расхолаживают впечатление от постановки. Театр лишь выиграет, если спектакли, как правило, будут вестись с двумя антрактами, и публика получит возможность вернуться домой на полчаса, а то и на час раньше. Пора понять, что, вслед за идейно-художественной стороной дела, в борьбе за повышение посещаемости оперных театров с их огромными залами, далеко не полными в будние дни, не последнюю роль могут сыграть и организационные меры. В частности, такие «прозаические» вещи, как расчет времени, какое в состоянии отдать рабочий и служащий на поездку в центр города, где

расположена опера. К сожалению, не только критика, но и даже практические работники подчас забывают тривиальную истину, что без зрителя нет театра.

Вернемся, однако, от организационных вопросов к идейно-художественным проблемам.

Сцена затемнена. Развитие драматургического конфликта ведется художественно выразительными средствами одного только музыкального искусства, которому предоставлено слово в ответственный момент наивысшего драматического напряжения...

Надо прямо сказать, что финал — наиболее слабая часть оперы. В рецензии, на которую мы уже ссылались, финальная сцена названа «мелодраматической кульминацией» и противопоставлена предшествующему материалу: «Отрадно отметить, что в ряде массовых сцен автор прибегает к иным приемам, заставляющим вспомнить лучшие традиции русских эпических опер. В этом смысле особенно выразительна широко развитая народная сцена второго действия, полная истинного драматизма, очень сильная по меткости характеристик угнетенного народа»¹.

Такое сопоставление финала с другими сценами само собою напрашивается. Всем ходом сценического действия, логикой борьбы непримиримых, антагонистических сил конфликт подведен к апогею, за которым должна последовать развязка, данная не только ресурсами театрального искусства, но и средствами музыкальной драматургии. Зрители и слушатели, находясь под огромным впечатлением предшествующих картин, и в особенности второго акта, ждут чего-то еще более могучего, монументального. Таков общеизвестный закон, требующий непрерывного нарастания силы художественного воздействия спектакля, вплоть до закрытия занавеса.

А что получают зрители и слушатели?

Картина свирепствующего в пустыне самума начинается с разработки темы первой арии Дилором, мелодия которой в новой ситуации приобретает погребальный характер. В развитие этих интонаций постепенно включается изображение бушующего ветра — хроматически нисходящими триолями. Затем появляется мелодия

¹ Цитированная статья в «Правде», 15 февраля 1959 г.

бухарской песни — лейтмотива Мони, но в мрачной окраске. Вот и все!

Погребальные и мрачные интонации подготавливают слушателей к печальному исходу личной судьбы героя и героини. Но неужели вихри самума в состоянии были охватить только их двоих? А где народ? Ведь общность его горькой участи и их печальной доли многократно подчеркивалась. Где антиподы? Ведь столкновение с ними послужило причиной того, что герои оказались во власти бушующей стихии. Вот здесь должна была возникнуть подлинно симфоническая картина сокрушающего смерча, как образное сравнение с безжалостным водоворотом жизни, которым захвачены все действующие лица, от мала до велика. Однако этого нет. Музыкальный антракт, изображающий песчаный буря, не использовал предоставленную возможность связать в единый узел все нити фабулы.

Реостаты исподволь усиливают освещение сцены. На переднем плане возвышается ствол изломанного бурей дерева, почти лишенного кроны; сверкают молнии. Сквозь несколько тюлевых занавесей смутно виднеются контуры человеческой фигуры. То — Дилором, брошенная в безбрежные пески пустыни.

Последняя, седьмая, картина — непродолжительна, в ней, как в эпилоге, повествуется о дальнейшей судьбе главных героев. Увидев Дилором живою, зрители начинают надеяться, что возможен благополучный исход событий. Это манящее ожидание подкрепляет появление Мони, искавшего в пустыне и нашедшего там свою возлюбленную. Родившаяся на мгновение надежда на счастливую развязку делает еще острее ощущение горестного «сопереживания» зрительного зала. Дилором со счастливой улыбкой, радуясь, что снова свиделась с любимым, умирает у него на руках, не выдержав пережитых лишений и тяжелого горя.

Величественный хор, поющий за кулисами, сливающийся в торжественном звучании с симфоническим оркестром, снова напоминает слушателям лейттему народа, призванную цементировать всю оперу. На этот раз лейтмотив народа излагается в мажорной тональности, приобретая гимнообразный характер.

Верный и интересный замысел, однако, снова, как и в первом акте, в сцене со старухой из народа, не получает надлежащего художественного воплощения, в силу отмеченной уже нами малой выразительности лейтмотивной характеристики народа, которая лишена яркого запоминающегося мелодического рисунка. И здесь, в заключительном эпизоде, так же, как и в музыкальном антракте перед эпилогом, нет симфонического раскрытия тех непримиримых драматических катаклизмов, которым посвящена опера.

В этой главе мы несколько раз вступали в полемику с автором цитированной статьи в журнале «Советская музыка», не соглашаясь с данной ею оценкою как либретто оперы «Дилором», так и театрально-зрелищной стороны спектакля. Но мнение критика о музыке финала, на наш взгляд, правильно. М. Сабина справедливо считает, что «картина бури в пустыне, где скитается изгнанная шахом Дилором и где ее, умирающую, находит возлюбленный — Мони, музыкально бедна, пустовата. Была бы такая бедность кульминации возможна при наличии «сквозного» симфонического конфликта в опере? Нет, конечно. Композитор слишком положился на сюитный принцип сценических контрастов (им он, бесспорно, хорошо владеет)»

М. Сабина точно определила наиболее уязвимое место в музыке оперы.

Спектакль заканчивается традиционным восходом лучезарного солнца над обезумевшим от горя одиноким Мони, с угасшей на его руках Дилором. Шаблонное сценическое воплощение финала, вместо вдохновляющего зрелища-апофеоза, неразрывно связано с тем, что музыкальная драматургия, не найдя развязки, не нашла и своего апофеоза. Оказалась упущенной последняя возможность симфонической разработки генеральной темы оперы. А если бы такое раскрытие было дано, тогда, вместо «мелодраматической кульминации», предстала бы кульминация трагедии судьбы человеческой и судьбы народной. Как никакому иному искусству, симфонической музыке под силу языком художественного образа сформулировать лаконично, впечатляюще, с глубоким проникновением в философскую суть, эту общую идею всего произведения.



Солистка балета Рига Юсим в роли согдийской красавицы. Танцы в четвертом акте оперы «Дилором».

*Солстка балета Флора Кайдани
в роли арабской красавицы.*



*Солстка балета Клара Юсупова
в роли арабской красавицы.*





Солистка балета Ранса Ходжисандова
в роли ферганской красавицы.

Вряд ли стоит примириться с отмеченными нами недостатками, с нынешним неудачным финалом. Мы убеждены, что автор и театр не оставят без внимания единодушное мнение критики.

* * *

Какое место занял спектакль «Дилором» в ряду постановок оригинальных узбекских опер?

Это — работа театра имени А. Навои, представляющая собой опыт создания героико-романтического оперного спектакля из легендарного прошлого. Это — произведение искусства социалистического по идейному содержанию и национального по форме. Это еще один шаг вперед в поисках решения задачи сближения искусства Азии и Европы, что имеет значение, выходящее далеко за пределы Узбекистана.

Общий итог был подведен в статье, несколько раз нами цитированной, напечатанной на страницах «Правды»: «Спектакль смотрится с большим интересом, в нем много ярких, зрелищных сцен. Музыка оперы — мелодичная, национальная по своему складу, увлекает слушателей... В опере привлекательны цельность музыкального действия, хорошо продуманная партитура, драматичность замысла. Убедительно — в самом главном — обрисованы образы Дилором и Мони. Их чувства раскрываются в ряде красивых арий. Музыкальный язык оперы не сложен, в основе его народная песенность, развитая приемами симфонизма. Подкупает концертность, броскость массовых сцен... Красива музыка танцев в балетном дивертисменте в четвертом действии»¹.

Отдельные недостатки, отмеченные критикой (некоторое однообразие гармонического языка, элементы сюитности, отсутствие ясно прочерченной «сквозной» симфонической разработки темы оперы), характеризуют еще юный возраст узбекского оперного искусства, которое насчитывает лишь 20 лет своего существования. Критические замечания не умаляют больших достоинств оперы, получившей признание общественности и у себя в республике и в столице СССР.

¹ Цитированная статья «Правды», 15 февраля 1959 г.

Как это всегда бывает в подлинных произведениях искусства, проникнутых высокой человечностью, глубоким демократизмом, победа начал добра, даже если она достигнута тяжелой ценою, вызывает удовлетворение зрителей и слушателей, служит им «усладой сердца» (таково в переводе буквальное значение имени Дилором).

Главное в опере «Дилором» — это успешное разрешение сложной задачи, стоящей перед советским оперным театром любого народа — *музыка глубоко национальна и в то же время облечена в формы европейского оперного искусства.*

Учтена специфика вокального искусства, обращено внимание не только на соблюдение общеизвестных рамок тесситур. Гармоническая разработка материала такова, что она всегда дает певцу опору или унисонным сопровождением оркестра в некоторых случаях, или же определяющим аккордовым звучанием.

Мелодический рисунок вокальных номеров обильно уснащен мелизматическими украшениями. В исполнении ведущих партий — Дилором и Мони — С. Кабуловой и С. Ярашевым удачно используется глиссандирующее соединение звуков, что составляет особую прелесть национального колорита в духе народно-исполнительской манеры пения. Вместе с тем партия Дилором, написанная для лирико-колоратурного сопрано, требует владения европейской вокальной техникой. Иными словами, перед нами еще один конкретный пример тех поисков синтеза искусства Азии и Европы, какие настойчиво ведутся узбекским оперным театром.

И, наконец, надо учесть то, что менее чем за три года со дня премьеры опера «Дилором» прошла уже 100 раз. Эта цифра — красноречива.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. ПУТЬ УЗБЕКСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

КОЛЛЕКТИВ театра вернулся в Ташкент с третьей декады узбекского искусства и литературы в Москве, окрыленный высокой оценкой оперно-балетных спектаклей, показанных взыскательным зрителем столицы Советского Союза. Вслед за вручением орденов и присвоением почетных званий¹ ведущим актерам и режиссерам театр был удостоен самой щедрой награды, какая только может быть дана, — он получил наименование: **А к а д е м и ч е с к и й**.

Мы окинули взором историю зарождения, формирования и успешного развития этого театра, начав первую главу с определения его фольклорных истоков. Хотя мусульманская религия, утвержденная в Средней Азии огнем и мечом чужеземных нашествий в VII—VIII столетиях, объявила все виды искусства греховодным делом, а изображение человеком человека — кошунством, узбекский народ пронес через века и тысячелетия неист-

¹ Присвоены звания: народных артистов СССР — С. Кабуловой и М. Тургунбаевой; народных артистов Уз. ССР — М. Мухамедову, Н. Хашимову и С. Ярашеву; заслуженных артистов Уз. ССР — А. Азимову, Б. Кариевой, Д. Низамходжаеву и Ф. Файзи.

Примечание редакции: некоторые листы данной книги (в частности, все одноцветные иллюстрации) были отпечатаны до вышеуказанного присвоения почетных званий.

ребимую любовь к музыке и песне, танцу и театру, зародившимся в далекую, еще домусульманскую эпоху. Но, тем не менее, такие явления художественной культуры, как оперный театр, не могли иметь место в Узбекистане до Октябрьской революции потому, что половина населения здесь ходила в парандже, с рукавами, связанными за спиной, а над всем народом господствовала власть, имевшая весьма красноречивую эмблему: в гербе Хивинского хана (Хорезм-шаха) красовался... кнут.

И вот в таких условиях начинал свой творческий путь великий сын узбекского народа — Хамза, основавший в г. Фергане в 1918 году первый Узбекский музыкально-драматический театр европейского типа. А через каких-нибудь четыре десятка лет пред нами предстал Узбекский академический театр оперы и балета.

Это — блестящий результат неутомимого труда целого поколения молодой узбекской советской интеллигенции, призванной к жизни Великой Октябрьской социалистической революцией, которая неузнаваемо преобразовала край. «До революции на территории Узбекистана на сто жителей приходилось всего лишь двое грамотных. Теперь Узбекистан — республика сплошной грамотности... По численности студентов на каждые десять тысяч населения Узбекистан далеко опередил такие страны, как США, Англия, Франция, Италия, Федеративная Республика Германия»¹.

Культурная революция в стране повлекла за собой не только создание за годы Советской власти тех трех десятков вузов, в которых обучаются узбекские студенты, повлекла не только появление в республике армии ученых, в первых рядах которых идут более чем 2500 кандидатов и 200 докторов наук. Такой же взлет произошел и в области художественной культуры Советского Узбекистана. Все девять муз нашли равное признание. И если музы науки получили пристанище в республиканской Академии наук, то музы искусств обитают в республиканских академических театрах — имени Хамзы и имени Навои.

Театр, в особенности оперный, — по своей природе синтетичен. Он может совершенствоваться лишь при

¹ См. З. Рахмбобаева. «Салом, Москва!», «Советская культура», 14 февраля 1959 года.

условии одновременного роста художественной литературы, от которой зависит драматургия, а в опере качество либретто, песенной и симфонической музыки, вокальной и сценической школы певцов-актеров, квалификации танцовщиков и танцовщиц, декорационного и режиссерски-постановочного мастерства спектаклей. Таким образом, расцвет всех видов искусства Советского Узбекистана обусловил достигнутый уровень развития национальной оперы, зафиксированный, ко многому обязывающим, названием — «академический театр».

Мы видели путь, который был пройден деятелями музыкального театра в 1920-е годы, когда подбирались кадры, создавались национальные драмы и комедии с музыкой — «Халима» и «Худжум», когда зрители, знавшие до того только свой старинный профессиональный театр кизыкчи, привыкали ходить в театр европейского типа.

Затем последовал второй этап — 1930-е годы, когда существовал самостоятельный, вполне сложившийся Узбекский государственный музыкальный театр (1929—1939), ставивший музыкальные комедии — «Уртакляр» (1930) и «Кимга» (1932), а главным образом, интересные, увлекающие зрителей музыкальные драмы «Ичкарида» — «Гульсара» (1933—37), «Лейли и Меджнун» (1933) и «Фархад и Ширин» (1936—37).

Они подготовили появление первых узбекских опер «Бурон» (1939) и «Лейли и Меджнун» (1940), открывших третий этап истории национального музыкально-театрального искусства, охватывающий 1940—1950-е годы.

Эти две постановки были хорошей школой: композиторы, создавая оперы, учитывали опыт, накопленный узбекским театром музыкальной драмы, имели в виду пример развития оперных театров братских народов СССР, учились на образцах русской классики; актеры приучались петь оперные партии, а зрители привыкали их слушать и понимать. Была проложена дорога другим узбекским операм. Они неодинаковы по качеству, но каждая из них так или иначе двигала театр вперед.

Таким образом, в единое целое слилась история Узбекского музыкального театра, возникшего из этнографического ансамбля, а затем постепенно выросшего в оперный театр. Одни и те же люди были их создателями. Хамзе, как основоположнику, и продолжателям начатого

им дела — Мухитдину Кари Якубову, Халиме Насыровой, Камилу Яшену, Мухтару Ашрафи, Талибджану Садыкову, Музаффару Мухамедову и Мукаррам Тургунбаевой принадлежит честь войти в историю культуры родного народа в качестве зачинателей Узбекского музыкального театра и театра оперы и балета.

Но нельзя забыть о заслугах Уста Алима Камилова, Тамары Ханум, К. Закирова, Т. Джалилова, Ю. Раджаби, группы русских композиторов — Н. Миронова, В. Успенского, С. Василенко, Р. Глиэра, дирижеров — Б. Иноятова, Ф. Шамсутдинова, режиссера Э. Юнгвальд-Хилькевича, художника М. Мусаева и других труженников, десятки лет жизни отдавших любимому делу.

Через все истекшее последнее двадцатилетие тянутся три цепи узбекских оперных спектаклей.

Первая цепь — это оперы на темы из жизни советских людей — «Великий канал» (1941—53), «Гульсара» (1949), «Зайнаб и Омон» (1958) и «Хамза» (1961).

Вторую цепь образуют героико-романтические национальные оперы, воплотившие бессмертные образы народных легенд, обработанных еще в прошлые века в прекрасные литературные произведения. На их сюжеты написаны оперы: «Лейли и Меджнун» (1940—48—54), «Тахир и Зухра» (1949—55), «Фархад и Ширин» (1957) и «Дилором» (1958).

Третья линия — оперы, изображающие историческое прошлое Узбекистана. Эта цепь состоит из неоднородных звеньев. Здесь — историко-революционная опера «Бурон» (1939), историческая опера-трагедия «Улугбек» (1942—58), героико-патриотическая опера «Махмуд Тороби» (1944) и совсем иного жанра — комическая опера «Проделки Майсары» (1959), повествующая также об историческом прошлом.

Первая узбекская опера-буфф, изображающая быт дореволюционной эпохи, служит убедительным доказательством того, что национальное оперное искусство Узбекистана продолжает расти и развиваться, обогащаясь новыми жанрами. Несомненно, появятся и другие виды опер, которых пока еще нет, например, для детей. Дальновидные деятели театров народов СССР видят в детских операх мощное средство воспитания эстетических вкусов широких масс населения, путь к подготовке

будущих завсегдаев оперно-балетных постановок своего национального театра.

Можно спорить о том, насколько умело применен метод социалистического реализма в изображении жизни на сцене узбекского театра оперы и балета, о том, как написана та или иная оперная партитура, сколько в ней цитат, является ли она плодом содружества авторов или индивидуальным творчеством, хорошо или плохо произведена гармонизация и оркестровка. Но в пылу полемики мы не вправе забывать главное: создано своеобразное, неповторимое оригинальное узбекское национальное оперно-балетное искусство. В творческий процесс вовлечены, поднятые из недр народного музыкального творчества, огромные художественные богатства.

Изумительные по красоте и звучности, поразительно многообразные по метро-ритмическому и ладотональному построению, узбекские мелодии соединяют нас — людей, водрузивших на Луне вымпел с гербом СССР, с нашими далекими предками, обожеествлявшими Луну и Солнце и слагавшими в честь сияющих светил священные песнопения. Древние напевы, пройдя сквозь толщу веков, не угасли, а были обогащены и приумножены творчеством следующих поколений, живя по сей день в народе, громко звуча и с концертной эстрады, и по радио, и с подмостков музыкально-драматических театров, и с оперной сцены. Сокровища, накопленные тысячелетиями, не только сохранены и умело разрабатываются на благо социалистического Узбекистана, но и открыты для людей других племен и наций, населяющих братские советские республики. Это и есть вклад узбекской оперы в общую многонациональную социалистическую культуру.

Надо правду сказать: музыка ряда народов Азии часто остается недоступной непривычному европейскому слушателю, который воспринимает ее восточное своеобразие, как однообразие, скучную монотонность. *Тонкости не доходят.* И вот все мы были свидетелями того, как в дни третьей декады узбекского искусства зрительный зал Большого Театра Союза ССР, переполненный москвичами, прерывал аплодисментами ход действия после окончания исполнения арий, построенных на творчески перефразированных типично восточных народных песнях и на мелодиях классической музы-

ки макомов. Так кому же аплодировали русские слушатели, сидевшие в зале? Композиторам, которые сделали доступными для них богатства узбекского мелоса. Актерам, певшим так эти арии, что мелодии тысячелетней давности зазвучали, будто сегодня рожденные.

Музыка и сценические образы в лучших эпизодах опер «Дилором», «Зайнаб и Омон», «Проделки Майсары» и «Улугбек», показанных в дни декады, органически сливались в одно целое, достигая верного изображения жизни, во всем ее многообразии и исторической конкретности. Представленные на декаде оперы и балеты, а также лучшие из ранее созданных опер — «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» и «Гульсара» — наиболее высокие вершины, которых когда-либо достигало узбекское музыкально-театральное искусство. Завершен определенный этап поисков композиторов, писавших национальные оперы Советского Узбекистана.

Правда, не всегда путь к достигнутым вершинам пролегал прямо. Иногда имело место увлечение технической изощренностью выражения музыкальной мысли композитора, приходившее в противоречие с его же идейным замыслом. В некоторых случаях, как мы уже говорили в предыдущих главах, это приводило к нигилистическому отношению к национальной форме и делало подчас музыку оперы в какой-то мере чуждой и недоступной широкой национальной аудитории.

Бывали отклонения от правильного пути и в противоположную сторону. Замыкаясь в рамках уже освоенного, композиторская мысль страшилась новых форм своего выявления, избегала поисков советской темы или партийно-большевистского подхода к рассмотрению исторических сюжетов, по сути дела, оставаясь в толковании либретто на буржуазной точке зрения пресловутого «единого потока». Это не только тормозило движение вперед перепеванием одного и того же, уже отвергнутого советской общественностью, но и наносило прямой ущерб делу коммунистического воспитания масс.

Мы не хотим быть неправильно понятыми. Отмеченные на протяжении предыдущих глав существенные недостатки разбиравшихся спектаклей, снижая историко-познавательную и воспитательную роль последних,



Икрам Акбаров.

Композитор, автор музыки балета «Мечта».





Гюльнара Маваева в роли Лолы,
Аман Назруллаев в роли Ахмата.

— Балет «Мечта». Постановка 1959 года.



Е. П. Новиков — Пулат (слева), Флора Кайдани — Юлдуз,
Анвар Абдурахманов — Батыр.

В балете «Мечта».

Галия Измайлова в роли Юлдуз.
В узбекском балете «Мечта» из современной жизни.



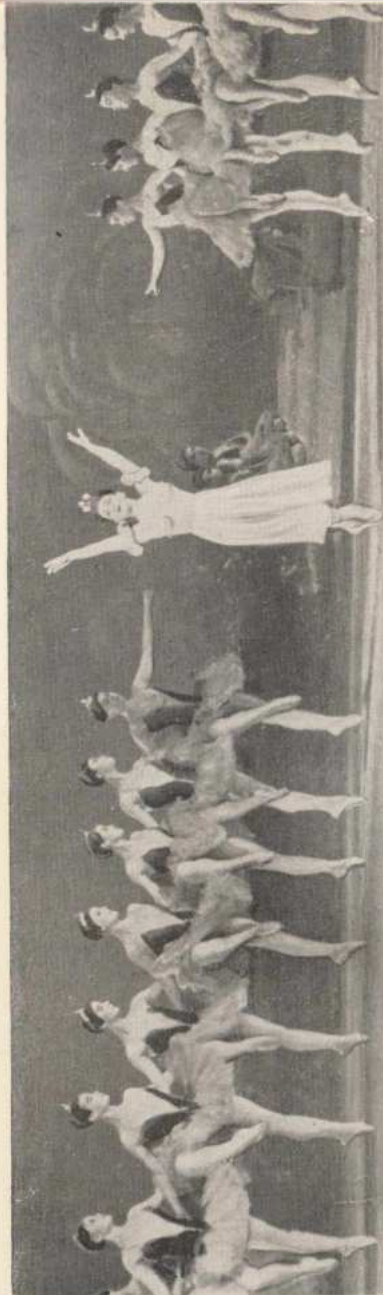
Ибрагим Юсупов в роли Батыра.
Балет «Мечта» поставлен в 1959 году.





Узбекский балет «Мечта». Первый акт — танцы в клубе.
Наверху — «Танец всадника», продолжающий традицию старинной народной пляски.

Внизу — сочетание элементов классического танца (пуанты) с узбекской национальной пляской под бубен (движения рук исполнительниц).



Классический танец в узбекском балете «Мечта». В сцене «сна» Батыра, танцовщицы, изображающие цветы мальвы, выступают в традиционных костюмах европейских балерин, исполняя обычный классический танец. В других случаях, классический танец на пуантах сочетается с движениями рук, типичными для узбекских националь-



Абдугани Абдукаев.

Дирижер балета «Мечта» Икрама Акбарова, поставленного в 1959 году, а также балета «Ойниса» Д. Закирова и Б. Гненко, поставленного в 1957 году.

однако, не могут затмить то ценное в них, что наверняка обеспечит лучшим из опер долгую сценическую жизнь.

Пройдя через сложные противоречия и в известной степени преодолев их, узбекская музыкально-театральная культура создала ряд произведений, в которых музыкальная мысль, высказанная средствами оперно-симфонического искусства, не искажена, а сохраняет свою национальную форму и в то же время передает социалистическое содержание идейного замысла своих авторов.

Поиски новаторов принесут театру дальнейшие творческие успехи, но при обязательном соблюдении бережного отношения к лучшим традициям искусства родного народа. Малейшее проявление безродного космополитизма и национального нигилизма неизбежно влечет за собой крушение любой, подобного рода ущербной постановки, по той простой причине, что ни один спектакль не удержится на сцене, если публика его не посещает. Вот уже где, действительно, насилие — мил не будешь.

Надо уметь воспитывать художественные вкусы массового зрителя, вести его за собой. В. И. Ленин говорил о Демьяне Бедном: «Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»¹. В ленинских словах — «немножко впереди» заключена целая программа эстетического воспитания масс: нетерпимое отношение к хвостизму, равно как и к барскому снобизму. Тесная связь литературы и искусства с жизнью народа предполагает такое искусство, которое воспринимается народом.

Конечно, это относится и к оперному театру. Здесь все — начиная с музыки и кончая декорационным оформлением — должно привлекать внимание зрителя. Возьмем, например, сценическое воплощение опер. В дни обсуждения декадных спектаклей немало говорилось об их зрелищной привлекательности. Эту творческую проблему нельзя рассматривать вне времени и пространства. Раз мы толкуем об узбекских операх, то мы не имеем права забывать, что по сей день в Узбекистане продолжает еще остро стоять вопрос о прививании широкой публике интереса к оперному искусству. Внешняя занимательность «эффектных» постановок способствует повышению посещаемости.

¹ М. Горький. «В. И. Ленин». Цитир. по сборнику «Ленин о культуре и искусстве», изд. «Изогиз», М., 1938, стр. 305.

мости театра, расширяет национальную аудиторию, причает последнюю и к оперно-симфонической музыке. Перед нами пример того, как театру «надо быть немножко впереди» зрителей, но не отрываться от них.

В противном случае они сурово расправятся с ним, оставив пустовать зрительный зал. А зрительный зал должен быть полон. Ведь для народа государство воздвигло в Ташкенте дворец, какой и не снился — ни эмиру бухарскому, ни хорезм-шаху. На советские деньги содержится великолепная труппа, с какой даже сравнивать невозможно придворную труппу, бывшую у кокандского хана. И тем не менее, греха таить нечего: неумолимая статистика говорит, что театр знает не только аншлаги, но и пустующие ряды кресел, так как не все спектакли одинаково привлекательны для зрителей из среды коренного населения республики.

Одна из существенных причин столь мало радостного явления кроется в весьма ограниченном числе произведений, входящих в национальный репертуар театра имени Навои. Нетрудно подсчитать, что, кроме четырех новых узбекских опер, созданных в 1957—59 гг. («Фархад и Ширин», «Дилором», «Зайнаб и Омон» и «Проделки Майсары»), из постановок предшествующих восемнадцати лет могут быть возобновлены на сцене всего лишь три («Бурон», «Лейли и Меджнун» и «Гульсара»), а остальные нуждаются в той коренной доработке, о которой уже шла речь. Следовательно, всего семь названий. Такого запаса слишком мало для того, чтобы иметь возможность обеспечить естественную смену репертуара национальной труппы, выступающей регулярно, а не от случая к случаю. Чтобы приучить узбекского зрителя посещать оперный театр часто, надо... часто ставить для него спектакли. Жизненно необходим переводный репертуар.

Однако самое главное — это дальнейшее интенсивное развитие оригинальной узбекской оперы.

Историко-биографический цикл, начатый «Улугбек-ком» А. Козловского, продолжен оперой «Хамза» Сабира Бабаева на либретто Камила Яшена.

Эта опера предстала перед зрителями уже после окончания работы над данной книгой и, естественно, не могла быть нами рассмотрена. Но само по себе появление на сцене еще одного национального оперного спек-

такля свидетельствует о непрерывно продолжающейся творческой жизни узбекского музыкального театра. Это — знаменательный факт.

Необходимо смелое обращение к новым современным темам, глубоко волнующим рабочих и колхозников Узбекистана. Трилогия «Халима», «Гульсара» и «Зайнаб» должна стать тетралогией, получить четвертую часть — оперу об узбечке эпохи строительства коммунизма.

Мудрая политика партии в области искусства изложена в широко известном партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», определившем путь развития советского многонационального искусства на долгие годы. Эта политика обеспечивает новый небывалый взлет искусства. Советский народ — это нерасторжимый союз и содружество социалистических наций. И искусство социалистического реализма не может существовать вне национальной формы, вне общения с конкретными людьми, с их «национальными характерами», порожденными историческими судьбами жизни советских народов, их культурными традициями.

Советские композиторы, драматурги-либреттисты, деятели оперных театров не могут не считаться с тем, где и когда они живут и для кого они творят. Сделанный нами обзор истории узбекской оперы, развившейся из недр музыкальной драмы, с неоспоримой убедительностью доказывает, что все имевшие место успехи достигнуты тогда, когда авторы *чутко относились к национальным традициям, но не превращали их в оковы и путы*. Факты свидетельствуют не только о необходимости, но и о полной возможности постепенного приучения слушателей к неведомым ранее вещам, например, к полифонии. Но это не означает уничтожение национальной характерности искусства. Не будем повторяться: в книге приведены красноречивые примеры неудач, постигших тех композиторов, которые забыли сию истину.

Глубоко прав музыковед, профессор Б. М. Ярустовский, отметивший, что среди композиторов, пишущих для национальных оперных театров, есть люди, которые «как видно не учли сложность для слушательского восприятия ряда творческих приемов, какие оправдывают себя в русской опере при использовании в ней фольклорных элементов, но оказываются малооправданными в иных

условиях. Есть традиции использования фольклора, но существуют, видимо, и традиции восприятия его слушателями. Композитор обязан учитывать и то, и другое, находя порой правильные творческие компромиссы»¹. История узбекского оперного театра целиком подтверждает правильность такого умозаключения.

Но не дай бог, если композитор (вне зависимости от его национальной принадлежности) стоит, по сути дела, на «европоцентристской» точке зрения. В таком случае понятие «творческий компромисс» рассматривается «европоцентристом» как уступка, сделанная не временной малоподготовленности аудитории к восприятию сложных оперных форм, а как временная уступка национальному своеобразию музыки. Чем ближе, мол, опера к «средне-европейской» музыке, тем лучше! А национальным мелодиям отведена роль, либо, в виде «медальонов», украшать те или иные видные места, либо, в качестве экзотической приправы, повышать «пряность» поданного блюда.

Для композитора или музыкального критика, стоящего на такой точке зрения, речь идет не о синтезе искусства Азии и искусства Европы, а только об европеизации. По существу, перед нами отражение типично буржуазной точки зрения, порожденной высокомерием ограниченного буржуа-колонизатора, не склонного признавать, что Азия — колыбель цивилизации.

Музыкальная культура народов Востока обладает сокровищами, накопленными на протяжении тысячелетий. Она тянется к творческому общению с музыкой народов Европы, но не как бесприданница, стремящаяся выйти замуж за богача. Нет, *не из-за своей бедности, а из желания получить вдобавок к тому, что уже имеет, она хочет учиться всему лучшему, что только создала Европа.* В свою очередь, европейскому искусству есть чему поучиться у искусства Азии. Не случайно великие русские композиторы-классики, еще в XIX веке, так много взяли у музыки Востока. Не случайно был проявлен огромный интерес к узбекскому мелосу со стороны тех русских советских композиторов, чьи имена мы уже называли.

Следовательно, до той поры, пока будут существовать социалистические нации, со своими культурами — языком,

литературой, искусством, — речь идет не о замене узбекской музыки чем-то таким, в чем узбеки не в состоянии узнать свое родное. Речь идет о развитии и всемерном обогащении национального искусства за счет его творческого общения с искусством братских народов. Это не мешает участникам подобного обмена художественными ценностями сохранять своеобразие и оригинальность своего творчества. Ведь *расцвет* национальных по форме и социалистических по содержанию культур — это путь к грядущей единой общечеловеческой культуре коммунистического общества, которая вберет в себя все лучшее из достижений прошлого всех наций.

Композиторы — не архивариусы, хранители старины. Период музейного этнографизма в разработке сокровищ национального фольклора закончился уже давно, уступив место ныне продолжающемуся периоду творческих поисков нового национального стиля гармонического языка, опирающегося на глубокую подоснову народной песни и макомов, на социалистическое содержание оперного спектакля, влияющее на постепенное изменение национальной формы музыки.

В лучших узбекских операх национальная мелодия предстала в европейском гармоническом одеянии, разработанном по принципам русской оперно-симфонической музыки. Это одеяние не стало как бы паранджой, оно не скрывает, а, наоборот, подчеркивает совершенную красоту форм мелодической «фигуры».

Однако как бы хорошо ни сидел на фигуре костюм, он — не кожа, не плоть от плоти самого тела. Не остаются ли подчас применяемые гармонии лишь внешними покровами? Вряд ли все сделано, для того чтобы изыскивать гармонические средства с полным учетом метро-ритмического и ладотонального своеобразия самобытных узбекских песен и макомов, которые являются классическим наследием советских людей.

Если для определенного исторического этапа найденные виды и разновидности соединения искусства Азии и Европы являются огромным шагом вперед, успехом в развитии культуры, каким мы вправе гордиться, то вряд ли можно считать, что достигнутая степень сближения — уже и есть искомый органический синтез — нечто новое, представляющее «в снятом виде» элементы, нахо-

¹ См. «Советская музыка», 1957 г., № 6, стр. 20.



дившиеся ранее в противоречии. Процесс взаимообогащения сближающихся музыкально-театральных культур народов СССР, несомненно, получит дальнейшее развитие.

Коллектив узбекских композиторов не только вплотную подошел, но уже вступил в новую полосу развития национальной оперы, дальнейшая судьба которой неразрывно связана с состоянием симфонического творчества. Продвижение вперед будет зависеть от степени оригинальности в разработке увлекательного народного мелодического материала и классической музыки макомов, будет определяться мерою обогащения доставшегося наследия новыми взлетами творческой фантазии современных нам авторов, которые живут в условиях, право же, несоизмеримо более благоприятных для искусства, чем та обстановка, в какой творили их предшественники в прошлые века.

Предпосылкой дальнейшего роста узбекской оперно-симфонической музыки должно быть одинаково совершенное профессиональное знание композиторами как своего национального искусства, так и европейского — русского и западного. Одним из важнейших итогов уже проделанной работы являются обнадеживающие, плодотворные результаты поисков сближения самобытной фольклорной и классической профессиональной музыки одного из коренных народов Азии с развитыми формами современной музыкальной культуры Европы.

Лучшие из узбекских опер достойны постановок за пределами Ташкента и в первую очередь в театрах Советского Востока: в Баку, Ереване, Тбилиси, Казани, Уфе, не говоря уже о Сталинабаде и Ашхабаде, Фрунзе и Алма-Ате — столицах братских республик Средней Азии и Казахстана.

А недостатки? Их надо на ходу исправлять, так как искусство вечно движется. Композиторы Узбекской ССР в поисках сближения искусства Азии и Европы достигнут в будущем еще большего. Но это ничуть не уменьшает чувства благодарности за то, что ими уже сделано.



2. ПУТЬ УЗБЕКСКОГО БАЛЕТА



ТВОРЧЕСКАЯ практика наглядно продемонстрировала, что национальный балет не был насаждаем как нечто чужеродное на сцене узбекского театра, а опирался на хореографическое искусство, обладающее своими традициями, уходящими в глубокую старину. Правда, мусульманское духовенство, как это мы уже отмечали, вело непримиримую борьбу с нарушением всех тех ограничений, которые вводились исламом. Поэтому в дореволюционном прошлом узбекская женщина могла танцевать лишь на своей половине дома — в «ичкари», куда вход был строго ограничен для посторонних. Тем не менее на народных гуляньях были не только мужские, но и женские танцы. Выступали также и мальчики-подростки «бачи». В вводной главе, посвященной народным истокам узбекского музыкального театра, мы привели пример целой балетной сцены.

Яркие, красочные народные пляски разных областей Узбекистана имеют характерные отличия, порожденные рядом исторических причин, но в них есть и нечто общее, заключающееся в необычайно пластичных и певучих движениях рук, в то время как ноги танцующих идут мягкими скользящими шажками, в строгом соответствии с сложным рисунком музыки. Танцы исполняются под

дойру — бубен, кайраки — кастаньеты, нагора — литавры, цимбалы, духовые, смычковые и щипковые национальные инструменты.

Танцующий обязан воспринимать сложнейшие ритмы — «усули», которые создаются дойрой, одной или вместе с ансамблем народных инструментов. Переход от одного ритма к другому должен быть точным. При этом условии смена «усулей», подчас неуловимая для зрителей, ведет к сочетанию в единое целое движений танцующего и ритмического аккомпанемента. В ряде случаев танцы строятся на мелодиях узбекских народных песен.

Богатство ритмов можно проиллюстрировать на примере «Катта уин» (Большой танец), состоящего из 60 ритмов. Эта своеобразная хореографическая сюита была показана на первой декаде узбекского искусства в Москве в 1937 году. В наше время складываются новые сочетания ритмов, порожденные потребностью воплотить современную советскую тематику. Знатоки насчитывают ныне более ста ритмов.

Раньше движения в мужских и женских плясках были во многом схожи. Мастера советской узбекской хореографии проводят большую работу по дифференциации и по выявлению новых видов движений, характерных для мужского и женского танца.

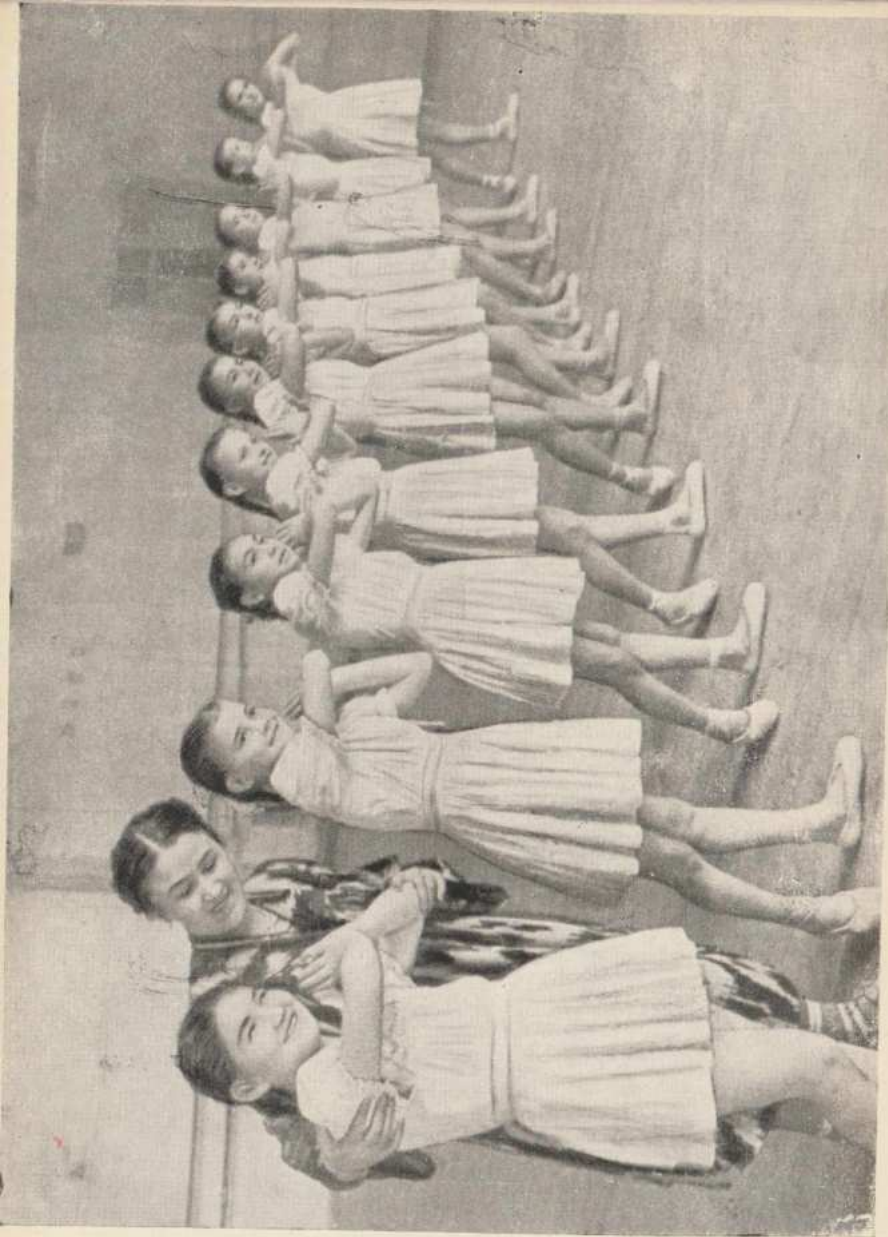
1. «ШАХИДА» И «ГУЛАНДОМ»

ПЕРВЫЙ удавшийся узбекский балет «Шахида» был поставлен 29 января 1939 года. С этой даты следует начинать историю национальных балетных спектаклей, так как попытка создать национальный балет «Хлопок» («Пахта»), как мы отмечали, не увенчалась успехом. После премьеры, состоявшейся 21 апреля 1933 года, прошло лишь несколько спектаклей, и балет «Пахта», музыку к которому сочинил Н. А. Рославец, был снят со сцены. Снят потому, что эта музыка, лишенная национального своеобразия, отражала формалистические заблуждения композитора. Известная статья газеты «Правда» — «Балетная фальшь» помогла узбекскому театру преодолеть проявления формализма и правильно определить свои основные задачи.



Нурхон Юлдашходжаева.

Талантливая актриса-танцовщица, воспитанная Уста Алим Камилловым. Убита в 1930 г. своим родным братом за то, что сняв паранджу, пошла на сцену.



В узбекском хореографическом училище.

Урок ведет Мукаррам Тургунбаева, ученица Уста Алим Камилова. Трагическая гибель Нурхон не остановила развитие узбекского советского балета, не преградила путь на сцену талантливым дочерям узбекского народа.



Мукаррам Тургунбаева в роли Шахиды.

В балете Ф. С. Таля «Шахида», посвященном теме снятия паранджи и освобождения узбекской женщины от пут старого феодального быта.



Узбекский балет «Гульнорм» Е. Г. Брусиловского.
Постановка И. Арбатова и Тамары Ханум. Декорации М. Мусаева.
Четвертая картина. 1940 год.



М. Тургунбаева в роли Заремы, Е. Барановский в роли Гирея.
В балете «Бахчисарайский фонтан». 1945 года.

Бернара Кариева в роли Марии.
В балете «Бахчисарайский фонтан».
Постановка 1957 года.



Заслуженная артистка Уз. ССР
Бернара Кариева в роли Жизель.
В балете «Жизель». Постановка 1957 года.





В. А. Рыфтин.

Народный художник Уз.ССР.

Им выполнено художественное оформление балетных спектаклей: «Балерина», «Красный мак», «Дон Кихот», «Лебединое озеро» и др. Последней из работ в русской оперной группе театра имени Навои было оформление оперы «Удугбек».



Дани Закиров.

Композитор. Совместно с Б. Гненко написал музыку к узбекскому балету «Ойниса». Участник коллектива композиторов, написавших оперу «Зайнаб и Омон».



Балет «Ойниса»
Танец актеров старинного узбекского театра кизыкчи

М. Тургунбаева в роли Назиры-опа.



Композитором Ф. Талем был написан второй по счету, но по существу первый узбекский балет «Шахида».

В «Пахте» не было ничего достойного развития национального балета. Другое дело «Шахида». Здесь, действительно, не все шло гладко. Многие были неудачно. И все же есть что вспомнить добрым словом, что в дальнейшем пригодилось для работы по созданию узбекского балета.

Таким образом, возникновение узбекского национального балета относится к тому же времени, когда произошло рождение первой узбекской оперы — к 1939 году. Вызревал балет так же, как и опера, в недрах Узбекского музыкального театра на протяжении 1930-х годов. Развивался он из танцевальных отделений музыкальных драм и комедий, ни одна из которых не обходилась без танцев. По ходу изложения материала истории формирования национальной оперы мы приводили сведения и о балетных номерах, а то и целых отделениях в соответствующих музыкальных комедиях и драмах. Поэтому нет надобности повторяться.

Реорганизация 20 июня 1939 года Узбекского музыкального театра в Узбекский театр оперы и балета завершила естественно протекавший процесс роста и национального танцевального искусства, поднявшегося до постановок хореографических спектаклей.

Плодотворная деятельность талантливого коллектива энтузиастов своего дела заслуживает глубокого изучения. Анализ работы композиторов и либреттистов, балетмейстеров и художников-декораторов, широкое и обстоятельное описание балетных постановок с подробным разбором игры актеров, своими специфическими средствами художественной выразительности создающих сложные спектакли, — все это требует специального монографического исследования. Оно не входит в рамки нашего труда, посвященного рассмотрению **пути развития узбекского оперного театра**, как, по существу говоря, и названа данная книга. Но поскольку хореографическое искусство неразрывно связано с оперным, мы не могли не упомянуть о нем, знакомясь с постановками опер. Поэтому нам кажется целесообразным в заключение сделать краткий обзор пути, пройденного узбекским национальным балетом.

Итак, вернемся к первому из них — «Шахиде», поставленному при активном содействии Уста Алим Камилова и Мукаррам Тургунбаевой.

Большие заслуги Уста Алим Камилова в создании национального балета должны быть особо отмечены. Он и Юсуп-кизык Шакирджанов — представители узбекского профессионального искусства дооктябрьской эпохи, вступили в ряды деятелей советской художественной культуры зрелыми мастерами. Они оба стали связующими звеньями между прошлым и настоящим узбекской хореографии: ее многовековые традиции были сохранены и переданы ими советскому балету Узбекистана. По праву они оба были удостоены почетных званий народных артистов Уз. ССР. Они воспитали достойную смену знатоков узбекского танца во главе с народными артистами СССР — Мукаррам Тургунбаевой и Тамарой Ханум Петросян.

Мукаррам Тургунбаева вместе с танцовщицей Розия Каримовой исполнили роль активной, передовой девушки-узбечки, именем которой и был назван балет. Шахида первая в кишлаке сбросила паранджу. Она уговаривает остальных женщин последовать ее примеру. Танцы в этом балете не были равноценными: шедевры узбекского народного хореографического искусства перемежались с довольно слабыми номерами.

Невзирая на существенные недостатки либретто, которое ставило действующие лица в жизненно неоправданные ситуации, а также несмотря на то, что композитору далеко не всегда удавалось сохранить при гармонизации мелодический рисунок использованных им песен и танцев, балет своей новизной привлек внимание зрителей и прошел 18 раз за один год. Он был тем первым хореографическим представлением, построенным на национальном материале, в котором театр от вставных танцевальных номеров перешел к созданию целого балетного спектакля. В том-то и заключалось новое слово в истории узбекского театра. Но, разумеется, отмеченные выше недостатки все-таки сказались и, выполнив свою роль, «Шахида» сошла со сцены.

Вслед за тем 16 января 1940 года была осуществлена постановка грузинского балета «Сердце гор» А. Балачивадзе. Она имела принципиальное значение, анало-

гичное работам узбекских певцов над операми братских народов — «Ер Таргын» и «Нэргиз», — на которых театр учился умению исполнять национальные оперы. Таким же трамплином в области национального балета послужила постановка «Сердце гор», которая знакомила узбекских артистов с хореографическим фольклором другого народа Советского Востока и, кроме того, помогала овладеть классическим танцем.

1940-й год был годом рождения нового, значительно более совершенного национального узбекского балета. Композитором Е. Г. Брусиловским на либретто Тамары Ханум, Уйгуна и М. Янковским был написан балет «Гуландом». Спектакль поставили И. Арбатов и Тамара Ханум, в художественном оформлении Мели Мусаева. Премьера состоялась 3 марта того же года.

Изображались события кануна революции, происходившие в одном из глухих селений Хорезмского ханства. Драматический конфликт был построен так, что мотивы личные и общественные в нем тесно связаны. Однако постановщикам не удалось хореографически передать это единство развития сюжетной линии, потому что в танцевальном отношении балет носил сюитный характер. Его отдельные части, не всегда органически связанные друг с другом, тем не менее сами по себе представляли художественный интерес.

Впечатляющим был сольный танец Гуландом-Тургунбаевой с кинжалом, превосходно передававший момент высокого драматизма. Так же хорошо был поставлен танцевальный дуэт, рисующий радостную встречу героини с ее женихом. Запоминался ансамблевый танец в сцене ареста. Художественный интерес представляли характерные пляски, выражающие хореографическое богатство народов Советского Востока. Спектакль заканчивался воинственным хорезмским танцем «Лязги». За десять лет, которые этот балет шел, он был показан семьдесят девять раз.

Вскоре после премьеры «Гуландом» появился детский балет «Анстенок» Д. Клебанова, поставленный В. Н. Губской и Н. П. Егоровым (30 апреля 1940 года). Этим спектаклем была начата хорошая традиция обслуживания самой юной части ташкентских зрителей, как всегда живо реагирующих на проявление заботы о них.

Таким образом, за сравнительно короткий промежуток времени, на протяжении 15 месяцев, были даны постановки четырех (41) балетов, причем два из них были оригинальными узбекскими. Темп работы был взят исключительно быстрый, а результаты получались многообещающими.

2. «АК-БИЛЯК» И «БАЛЕРИНА»

ВОИНА замедлила успешно начатую работу, но затраченные усилия не оказались безрезультатными. Повысилась культура хореографических номеров в узбекских оборонных музыкальных драмах, а также продолжалось развитие национального балета.

В торжественный день годовщины Октября — 7 ноября 1943 года был показан новый узбекский балет «Ак-Биляк» на музыку С. Н. Василенко, в постановке балетмейстера Ф. В. Лопухова и художественном оформлении Мели Мусаева. Дирижировал Бахрам Иноятов.

В основу либретто его автором А. Ф. Смирновым были взяты узбекские народные сказки. В балете нашла отражение довольно часто встречающаяся в национальном фольклоре и у других народов СССР тема борьбы добра и зла, воплощенная в сказ о многочисленных препятствиях, стоящих на пути соединения двух юных любящих сердец, с долгими поисками ими друг друга и обретением в финале, казалось, утраченного счастья.

Героиня этого спектакля, узбекская крестьянская девушка Ак-Биляк, готовится выйти замуж. Накануне свадьбы колдунья Озадачехра внезапно похищает ее жениха. В поисках его Ак-Биляк при помощи волшебного пера птицы Семург (Жар-птицы), сумев преодолеть все препятствия, проникла в сказочный сад злой чародейки и спасла своего возлюбленного.

Балетмейстером Ф. В. Лопуховым была предпринята попытка соединить характерные движения узбекской народной пляски с па классического танца. Это частично удалось сделать в исполнении партии сказочной птицы Семург, движения которой изображались танцем на пуантах. Создав этот танец, театр сделал принципиально новый шаг вперед в развитии национального хореографического искусства.

Обаятельный образ девушки Ак-Биляк был создан артисткой М. Тургунбаевой. Удачно были выполнены узбекские народные пляски в постановке М. Тургунбаевой и Е. Барановского. Балет с одобрением был принят публикой, которая семь лет кряду посещала его. Но *успех прекрасной музыки и удачных танцев был бы еще большим, если бы они не приходили в противоречие с роком общего идейного замысла либретто.*

Автор последнего — А. Ф. Смирнов взялся в 1951 году за переделку драматического конфликта, на котором строился спектакль, наименовав новый вариант балета «Озадачехрой». Однако перемена названия делу не помогла. В основном сюжет остался без изменения. Все та же девушка отправлялась на поиски своего жениха, преодолевая все препятствия на своем пути при помощи опять-таки волшебного пера птицы Семург. Основной изъян либретто не был устранен и на этот раз.

Повторное появление на сцене ошибочного по замыслу либретто ничем не могло быть оправдано и вызвало резкое возращение со стороны общественности, которая справедливо указала театру, что всякая тенденция, заложенная в основу художественного произведения, должна иметь воспитательное значение. О какой же воспитательной роли спектакля могла идти речь, когда девушка-спасительница была превращена в борца-одиночку. Никем не поддерживаемая, не только народом, но даже родителями, она вершила делами с помощью Жар-птицы, фантастическое могущество которой предreshало исход борьбы. Возникал естественный вопрос: а где же была та нравственная сила и мужество главных героев волшебных сказов, во имя прославления которых народы обычно складывают свои легенды и сказки? Постановка не отвечала предъявленным к ней требованиям и после трех спектаклей была снята.

Рост мастерства молодой балетной труппы в области характерного танца сказался в постановке известного балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Премьера состоялась вскоре после окончания войны — 11 июня 1945 года. С той поры, вот уже пятнадцать лет подряд, спектакль не сходит со сцены, пройдя 123 раза.

Новый успех театру принес классический балет «Копеллия». Правда, он не сразу удался. Впервые показан-

ный 19 июля 1947 года, он обнаружил, что труппа, хорошо справлявшаяся с характерным танцем, недостаточно подготовлена для постановок классических балетных спектаклей, что состав коллектива необходимо пополнить артистами, владеющими искусством классического танца. Как раз к этому времени произошло такое пополнение молодыми силами. 25 января 1948 года была показана вторая постановка «Коппелии», которая дала 54 спектакля за два года.

Большую роль в развитии узбекского балета сыграли воспитанники хореографических училищ Москвы и Ташкента. Получив хорошую профессиональную подготовку, молодое поколение танцовщиков и танцовщиц заняло видное место в балетных спектаклях.

16 марта 1948 года произошло объединение Ташкентского русского оперного театра имени Я. Свердлова с Узбекским театром оперы и балета имени А. Навои. Соединение двух хореографических коллективов увеличило творческие возможности балетной труппы. 28 июля 1948 года перед зрителями предстал классический балет «Дон Кихот», воскресивший образы гениального произведения Сервантеса. Спектакль был поставлен главным балетмейстером П. К. Иоркиным, в художественном оформлении В. А. Рыфтина. К слову сказать, Иоркин провел большую работу по подготовке молодых кадров: в числе его учеников значатся ведущие артисты среднего поколения труппы театра имени Навои — во главе с Г. Измайловой.

Продолжая линию развития узбекского балета, 14 июля 1949 года театр показал новый оригинальный национальный спектакль «Балерина» Г. А. Мушеля, на либретто Е. Н. Барановского, в его же постановке. Как легко понять по названию, главная героиня — балерина. Правдиво был показан жизненный путь девушки-колхозницы, стремившейся к искусству. Общественное признание ее художественного дарования выразилось в том, что юную танцовщицу решили послать на Международный фестиваль молодежи в Берлине. Вместе с Гюльнаррой — так звали девушку — едет ее товарищ, Рахим, дружба с которым перерастает в глубокую любовь. Их провожает отец. Он ранее сопротивлялся желанию дочери стать балериной, а сейчас радуется ее успеху.

О том, что за основу сюжета было взято типичное явление нашей советской действительности, свидетельствовал характерный факт. Судьба исполнительницы одной из ролей в балете — Халимы Камилловой — до известной степени совпадала с судьбой героини спектакля в том отношении, что молодая актриса театра имени Навои действительно была участницей Всемирного фестиваля молодежи в Берлине, где выступила с танцем «Хлопкороб» («Пахтакор»), который она же исполняла и в балете «Балерина» под аккомпанемент дойры, введенной как сольный эпизод в музыку.

В главной роли Гюльнары, Галия Измайлова убедительно изображала развитие характера своей героини. Из робкой ученицы, делающей первые шаги, она становится профессиональной балериной, танцующей с блеском и изяществом.

Лейтмотив Гюльнары построен на лирическом народном напеве «Калабанда».

Музыка балета танцевальная и интонационно созвучная узбекскому мелосу. Особую группу составили разнообразные пляски других народов.

Декорационное оформление, сделанное В. Рыфтиным, было красочно и правдиво. В заключительной сцене воспроизводилась известная скульптура В. Мухиной на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, воспринимавшаяся зрителями как художественная эмблема, выражающая общую идею показанного спектакля.

Мы уже отмечали творческий застой в искусстве в период влияния вредных последствий культа личности. Все это относится и к рассматриваемому нами небольшому участку искусства — к узбекскому театру. После «Балерины» за восемь лет не было поставлено ни одного нового национального узбекского балета.

Разумеется, спектакли шли, афиши сообщали о премьерах. Среди ставившихся спектаклей встречались названия лучших произведений классического балета, в частности русского — «Красный мак» (1949), «Лебединое озеро» и «Медный всадник» (1950), «Спящая красавица» (1953), а также балетов братских народов СССР — азербайджанского — «Семь красавиц» (1955) и татарского — «Шурале» (1956). А вот список узбекских балетов никак не удавалось пополнить новым произведением.

3. «ОЙНИСА» И «МЕЧТА»

ПЕРЕЛОМ произошел после той поры, когда исторический XX съезд КПСС, устранив имевшие место недостатки в руководстве жизнью страны, стимулировал инициативу нашего народа во всех областях, в том числе и в сфере духовной культуры. 40-летие Великой Октябрьской социалистической революции театр имени Навои ознаменовал радостным для культурной жизни республики дальнейшим шагом в развитии родного искусства: 8 ноября 1957 года был поставлен новый национальный узбекский балет «Ойниса», призванный пополнить список произведений национального хореографического репертуара. Музыка написали композиторы Дани Закиров и Борис Гиенко на либретто балетмейстера Тамары Литвиновой, которая сама же и осуществила постановку. Дирижировал Абдугани Абдукаюмов.

События, изображенные в спектакле, относятся к тому периоду, когда после Февральской революции 1917 года к власти пришло Временное правительство. Сюжетные перипетии разворачивались на фоне революционной борьбы рабочих Среднеазиатской железной дороги против произвола местных приспешников Временного правительства. Как известно, среди железнодорожников было много русских людей, трудившихся бок о бок с узбеками и вместе с ними поднявшихся на бой за власть Советов в Узбекистане. В полном соответствии с историческими фактами в балете должны были быть показаны сцены совместной революционной деятельности узбекских и русских рабочих, рука об руку трудившихся в Ташкентских железнодорожных мастерских.

Однако показать все это не удалось. Само по себе обращение авторов балета к драматическим эпизодам общей борьбы сынов и дочерей двух братских народов было удачей в выборе темы спектакля потому, что такая тема могла иметь широкое значение, служа укреплению нерушимой дружбы народов СССР.

Вместо этого драматический конфликт остался верен многократно изображавшейся ситуации: и здесь была насильственная выдача бедной девушки замуж за нелюбимого, но богатого жениха. Шаблонность ситуаций, вплоть до подмены невесты, не искупалась удачно подоб-

ранными народными плясками, перемежавшимися с классическим танцем. Среди исполнителей выделялись: в заглавной роли Ойнисы—Г. Маваева, Ф. Кайдани и К. Юсупова, в роли ее матери Назиры-опа — М. Тургунбаева и Х. Камилова, ее возлюбленного Нуритдина — Р. Тангуриев и И. Юсупов, жениха-неудачника, подрунжого Мирзы—А. Назруллаев и Р. Султанов. В ролях русских рабочих и работниц выступили — Е. Новиков, И. Проценко, В. Рябухин, Л. Баширова и Л. Малышкова.

13 декабря 1958 года театр имени Навои поставил вторым в СССР (первым был театр в Новосибирске) новый балет советского композитора Л. Лапутина «Маскарад», по одноименной лермонтовской драме. Поставлен он был балетмейстером Игорем Смирновым, под музыкальным руководством дирижера Бахрама Иноятова. Художественное оформление сделал В. Мамонтов. Постановка за две недели дала пять аншлагов подряд и с большим успехом была показана в феврале 1959 года на декаде узбекского искусства и литературы в Москве.

Столичные зрители наградили дружными аплодисментами исполнителей главных партий. Б. Кариева сыграла роль Нины, Р. Тангуриев — Арбенина, Г. Маваева—баронессы, Т. Папеску—князя Звездича.

Последней работой театра в области национальной хореографии был балет «Мечта», поставленный 3 февраля 1959 года, накануне выезда театра в Москву на декаду, куда был повезен и новый спектакль. Узбекский композитор Икрам Акбаров написал музыку на либретто, принадлежащее перу двух артистов и балетмейстеров труппы—Галии Измайловой и Бориса Завьялова, которые взяли на себя также и роль постановщиков этого балета. Горячее чувство советского патриотизма подсказало коллективу труппы своеобразное решение трудной задачи создания хореографического спектакля на современную тему.

«Мечта» изображает средствами танца и музыки не только извечную коллизию любовного треугольника, без которого, очевидно, не обойтись, но и другие переживания и мысли своих героев, строителей коммунизма, связанные с их трудом, с мечтами о будущем того дела, которому они всей душой преданны. В данном случае речь идет об узбекских селекционерах, выращивающих

морозостойкий хлопок и добывающихся прививки последнему тех свойств родственной ему неприхотливой северянки-мальвы, которые облегчили бы труд хлопкороба и обогатили бы нашу страну устойчивыми урожаями.

Бесспорно, такая тема неизмеримо труднее стандартной сказочной фабулы в духе сюжета «Ак-Биляк». Во время обсуждения итогов декады в Москве раздавались даже голоса сторонников той точки зрения, что подобные сюжеты вообще недоступны хореографическому театру. Мы не разделяем этого мнения, хотя так же, как и столичная критика¹, не в восторге от использования в балете «Мечта» набившего оскомину традиционного «сна» героя, которому, кстати сказать, дозволено только во сне видеть балерин в пачках или прозрачных туниках (наяву, в балетах на современную тему, они закутаны, если не в паранджу, то, во всяком случае, в плотные, скрадьывающие фигуру ткани).

Поиски надо продолжать не только в области художественных форм, но и по части содержания. Советский балет должен обладать способностью изображать все чувства и мысли советских людей, которые, кроме любви и ревности, право же, имеют и другие занятия, в том числе скрещивание хлопка с морозостойкой мальвой. Опыт создания балета «Мечта» учит, что дело не в ограничении идейно-тематических рамок хореографических спектаклей, многосторонне представляющих нашу действительность, а в отказе от натуралистического изображения современной жизни, начиная от обыкновенных бытовых костюмов, облачающих танцовщиков и танцовщиц, и кончая «передразниванием» ими игры драматических актеров, например, в сцене «сличения почерков». К счастью, в «Мечте» не так уж много нудной «шагистики» вместо «оттанцованной пантомимы». В балете много танцев. И в этом его сила.

В балете три главных действующих лица — колхозница по имени Юлдуз (кстати сказать, в переводе на русский язык — звезда), роль которой исполняли Галия Измайлова и Флора Кайдани. Добиваясь ее благосклонности, соперничают между собой два молодых человека —

¹ См. Н. Эльяш. «Поиски надо продолжать». «Советская культура», 21 февраля 1959 г.

селекционер Батыр (Анвар Абдурахманов и Ибрагим Юсупов) и агроном Ахмат (Аман Назруллаев). Каждый из этих персонажей имеет свою музыкальную тему, проходящую лейтмотивом через весь спектакль. Танцевальный характер музыки помог артистам и постановщикам найти пластическое воплощение драматических перипетий, подсказанных фабулой либретто.

Наряду с использованием выразительных средств классического танца — разнообразных вариаций, нескольких адажио, исполняемых различными парами, — в число танцевальных номеров введена захватывающая «большая узбекская пляска»; в ней участвуют все артисты. Кроме того, были включены — женский лирический танец «Джонон», пляска джигитов в свадебном шествии, уйгурский танец и заключительная хорезмийская пляска, которой выражена бурная радость колхозников, видящих, что человек победил природу.

Не желая превращать даже эти части своего балета в сюиту народных танцев, композитор везде стремился сохранить самостоятельность музыки, следя, однако, за тем, чтобы она сохраняла всю яркость красок национального колорита и верно выражала развитие действия.

Московская критика, положительно отзывавшись о национальном характере музыки И. Акбарова, о красочных танцах, особо подчеркнула мастерство Галии Измайловой, исполнявшей на декаде партию Юлдуз. В содержательной и интересной рецензии Н. Эльяша, на которую мы уже ссылались, верно замечено, что «только большой и умный мастер может с такой полнотой и силой передать в условных формах классического танца национальный характер», что Измайлова не только знаток восточных, в частности узбекских танцев, но вместе с тем «она безупречно владеет труднейшими приемами классической хореографии».

Вопрос о синтезе европейского классического балета и национального хореографического искусства давно стоит перед деятелями театра народов СССР¹. Эта интересная творческая проблема занимает и работников уз-

¹ См. Георг Гоян. «Национальный балет. Перспективы развития хореографического театра народов СССР». «Театральный альманах», ВТО, Москва, 1946 г., книга третья, стр. 63—85.

бекского балета. Но, чтобы получить сумму, надо знать слагаемые. Основная предпосылка успешного разрешения данной сложной задачи кроется в *одинаково* полном профессиональном овладении, до тонкостей, танцевальными системами как Азии, так и Европы. Эти системы отработались веками, и гармоническая стройность каждой из них требует филигранного мастерства балетмейстеров и актеров, пытающихся сказать в этой области новое слово.

Узбекский театр располагает такими мастерами. Зрители вправе ждать от них новаторских работ. Тонкий художник, знаток национального хореографического фольклора, Мукаррам Тургунбаева подхватила эстафету веков, врученную ей Уста Алим Камилевым и Юсуп-кизык Шакирджановым. Надо и дальше передать, следующему поколению, неугасимый факел традиций, помня, однако, что задача заключается не только в поддержании пламени, зажженного еще нашими предками — огнелюбителями, но и в дальнейшем увеличении силы света лучезарного советского искусства.

Профессиональная выучка таких художников, как Галия Измайлова, позволяет им настойчиво и успешно искать все новые и новые пути к достижению заманчивой цели создания узбекского классического балета, *сочетающего* все богатства тысячелетней танцевальной культуры Узбекистана с достижениями лучшей из европейских классических балетных школ — русской.

На приводимых нами фотоснимках отдельных эпизодов из балета «Мечта» видно, как театр ищет сочетания па классического танца со специфическими движениями узбекской народной пляски. Это больше всего удается сделать в соединении танца на пуантах со своеобразной, исключительно выразительной пластикой рук, в ее условной форме узбекской национальной пляски.

Пусть достигнуто пока еще немного на пути к намеченной цели, но полученные результаты имеют принципиальное значение. Они свидетельствуют, что затраченные усилия небесплодны, и деятелей узбекского балета ожидают дальнейшие творческие успехи.



СОКРОВИЩНИЦУ искусств народов Советского Союза узбекский оперный театр внес свой ценный вклад. Имеет достижения и балет. Дальнейшие перспективы роста национального оперно-балетного искусства кажутся нам потому такими радужными, что немало уже сделано для разрешения поставленных жизнью задач, накоплен большой творческий опыт, выросли люди. Выросли не только национальные кадры деятелей музыкального театра, но и новый зритель.

Узбекские композиторы и либреттисты, актеры и режиссеры, танцовщики и балетмейстеры, музыканты и дирижеры — могут и в будущем рассчитывать на такую же твердую и широкую поддержку, какую им до сих пор оказывала советская общественность Узбекистана. Театр имени Навои — ее национальная гордость. Ведь не случайно всем самым почетным гостям показывают в первую очередь спектакли этого театра. На съезде интеллигенции республики Н. А. Мухитдинов говорил: «Узбекская опера, ее дальнейшее развитие имеют и международное значение. Из какой бы страны к нам ни приезжали гости, они обязательно бывают в оперном театре, потому что хотят знать, как нам удалось создать высшую форму музыкального искусства — национальную оперу»¹.

Но все сказанное не мешает труппе понимать, что в условиях развернутого строительства коммунистического общества особую важность приобретают вопросы идеологии, дальнейшего улучшения всей работы по воспитанию советских людей. Значительная роль в этом принадлежит деятелям литературы и искусства, призванным, как подчеркивал в своем докладе на XXI съезде КПСС Н. С. Хрущев, «поднять еще выше идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, в пропаганде принципов коммунистической морали, в развитии многонациональной социалистической культуры, в формировании хорошего эстетического вкуса».

¹ Н. А. Мухитдинов. Исторические решения XX съезда КПСС и задачи интеллигенции Узбекистана», Госполитиздат, М., 1956 г., 55 стр.

Можно не сомневаться, что деятели узбекского оперно-балетного театра будут одним из передовых отрядов советской армии работников искусств, оправдывая доверие и надежды партии и правительства. Поручкой тому, что будут завоеваны новые рубежи, достигнуты творческие успехи, что произойдет дальнейшее приближение музыкально-театрального искусства к жизни народа, служит вся история театра имени Навои. Настойчивая работа над совершенствованием уже созданных произведений, постоянная неудовлетворенность достигнутым, умение замечать недостатки, прислушиваясь к голосу разумной критики, не забывая, однако, о достижениях, — залог грядущих побед узбекского оперно-балетного искусства.

Советская общественность с удовлетворением может отметить, что значительные успехи театра открывают собой широкую перспективу дальнейших поисков и дерзаний. Начало этого нового этапа жизни театра неразрывно связано с вступлением страны в период развернутого построения коммунистического общества. Теперь — творить и творить, на благо нашей многонациональной социалистической Родины!



ПРАВОВОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ





Танец на свадьбе.

Балет «Ойниса»

И. Юсупов в роли Нуриддина и Г. Маваева в роли Ойнисы.





Т. Г. Литвинова.

Балетмейстер. Автор либретто и постановщик балета «Ойниса». Постановщик балетов «Эсмеральда», «Шурале», «Юность», а также танцев в операх «Улугбек», «У подножья Саян», «Фауст».

РЕПЕРТУАР

УЗБЕКСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

И

УЗБЕКСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Составлен автором данной книги по материалам музея театра, собранным С. М. Хачатуровым.

В указателе репертуара приведены следующие данные:

- 1) дата премьеры первой постановки,
- 2) название произведения,
- 3) даты премьер следующих постановок, если они были,
- 4) сохранившиеся сведения о посещаемости: год, сколько раз был сыгран названный спектакль в этом году, а через дробь — число посетителей, в среднем на один спектакль. Фактическая посещаемость была несколько выше, так как приводимые данные взяты из бухгалтерских отчетов и указывают число лиц, купивших билеты.

1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДРАМЫ

- 1929 — 10 — VIII. «Халима».
1932 — 8 — III. «8 марта».
1933 — — — VI. «Фархад и Ширин».
Вторая премьера 1935—X.
Третья премьера 1936—26—II.
Четвертая премьера 1937—27—III. В 1933—1937 гг.—79/1115, в 1938 г.—36/1240; в 1939 г.—31/1023; в 1940 г.—25/561; в 1941 г.—15/307; в 1942 г.—8/594;
Пятая премьера 1943—5—VI. В 1943—40/1022; в 1944 г.—18/454; в 1945 г.—30/308; в 1946 г.—15/373.
1933 — 22 — III. «Ичкарида».
1933 — — — VIII. «Лейли и Меджнун».
1934 — 2 — III. «Пуртана».
1935 — 5 — V. «Гульсара».
Вторая премьера 1937—3—III. В 1938 г.—45/1178; в 1939 г.—25/980; в 1940 г.—31/619; в 1941 г.—11/190; в 1942 г.—9/267;
1941 — 4—XI. «Даврон-ота». В 1941 г.—11/396; в 1942 г.—18/342; в 1943 г.—8/328.
1942 — 15 — I. «Шерали». В 1942 г.—10/525.
1942 — 29 — IV. «Меч Узбекистана». В 1942 г.—16/569; в 1943 г.—20/740.

II. МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМЕДИИ.

- 1929 — 3 — II. «Аршин мал алан» (на узбекском языке). Вторая премьера 1937—22—XII. В 1938 г.—22/1061; в 1939 году—9/656; в 1940 г.—9/309; в 1941 г.—6/174; в 1942 г.—1/72.
- 1929 — 27 — IV. «Резаворчи».
- 1930 — 3 — IV. «Уртакляр».
- 1931 — — — I. «Утдан парчалар», пьеса с музыкой, переделанная в 1932 году в комедию «Кимга».

III. ОПЕРЫ.

- 1938 — 20 — IV. «Ер. Таргын» (на узбекском языке). В 1938 г.—27/1230; в 1939 г.—24/788; в 1940 г.—7/455; в 1943 г.—15/408.
- 1939 — 29 — III. «Нэргиз» (на узбекском языке). В 1939 году—5/1057; в 1940 г.—1/203.
- 1939 — II — VI. «Бурон». В 1939 г.—35/1059; в 1940 г.—28/599; в 1941 г.—4/241. Вторая премьера 1946 — 19 — I. В 1946 г.—34/427; в 1947 году—12/207. Третья премьера 1948 — 25 — II. В 1948 г.—14/248; в 1949 г.—10/180. Четвертая премьера 1950 — 26 — XI. В 1950 г.—3/193; в 1951 г.—7/207; в 1952 г.—7/336; в 1953 г.—4/235; в 1954 г.—6/452; в 1955 г.—11/164; в 1956 г.—2/108; в 1957 г.—3/158; в 1958 г.—2/172.
- 1940 — 17 — VII. «Лейли и Меджнун». В 1940 г.—22/725. Вторая премьера 1941 — XII. В 1941 г.—17/521; в 1942 г.—12/365; в 1943 г.—20/942; в 1944 г.—19/357; в 1945 г.—30/300; в 1946 г.—36/240; в 1947 г.—16/177. Третья премьера 1948 — 16 — V. В 1948 г.—21/483; в 1949 году—20/319; в 1950 г.—10/397; в 1951 г.—10/384; в 1952 году—16/501; в 1953 г.—4/476. Четвертая премьера 1954 — 28 — XII. В 1954 г.—3/410; в 1955 г.—17/432; в 1956 г.—11/291; в 1957 г.—4/225; в 1958 г.—2/237.
- 1941 — 16 — I. «Великий канал». В 1941 г.—22/479; в 1942 г.—2/783. Вторая премьера 1947 — 7 — XI, под названием «Долина счастья». В 1947 г.—1/1040. Третья премьера 1953 — 3 — II. В 1953 г.—14/480; в 1954 году—8/280; в 1955 г.—2/110.
- 1942 — 19 — XI. «Улугбек» (на узбекском языке). В 1942 г.—9/235; в 1943 г.—15/414; в 1944 г.—4/313; в 1945 году—7/263; в 1946 г.—4/327; в 1947 г.—2/98. Вторая премьера (на русском языке) 1958 — 29 — V, в постановке русской труппы театра им. А. Навои; в 1958 г.—12/307.
- 1944 — 29 — VII. «Кармен» (на узбекском языке). В 1944 году—10/481; в 1945 г.—19/275; в 1946 г.—19/345; в 1947 г.—8/223; в 1948 г.—12/258.

- В 1950 г.—3/279; в 1951 г.—3/312.
- Вторая премьера (на узбекском языке). 1950 — 22 — X. 1944 — 25 — XII. «Махмуд Тороби». В 1944 г.—1/409; в 1945 г.—12/132; в 1946 г.—4/103.
- 1947 — 27 — IV. «Пиковая дама» (на узбекском языке). В 1947 г.—17/424; в 1948 г.—13/198. Вторая премьера (на узбекском языке). 1950 — 31 — XII. В 1950 г.—1/215; в 1951 г.—4/404.
- 1948 — 14 — XI. «Евгений Онегин» (на узбекском языке). В 1948 г.—8/175; в 1949 г.—3/131.
- 1949 — 31 — VII. «Тахир и Зухра». В 1949 г.—17/659; в 1950 г.—15/474. Вторая премьера 1955 — 30 — X. В 1955 г.—9/448; в 1956 г.—14/347; в 1957 г.—14/257; в 1958 г.—2/219.
- 1949 — 25 — XII. «Гульсара». В 1949 г.—2/542; в 1950 г.—14/569; в 1951 г.—30/716; в 1952 г.—35/648; в 1953 г.—21/470; в 1954 г.—21/596; в 1955 г.—23/316; в 1956 г.—12/283; в 1957 г.—3/167.
- 1950 — 13 — VIII. «Кер Оглы» (на узбекском языке). В 1950 г.—11/680; в 1951 г.—20/375; в 1952 г.—4/334; в 1953 г.—15/536; в 1954 г.—12/450; в 1955 г.—9/374; в 1956 году—2/172.
- 1953 — 30 — VI. «Алмаст» (на узбекском языке). В 1953 году—5/230.
- 1953 — 14 — XI. «У подножья Саян» (на узбекском языке). В 1953 г.—4/229; в 1954 г.—6/192.
- 1956 — 9 — VI. «Искатели жемчуга» (на узбекском языке). В 1956 г.—9/337; в 1957 г.—1/85.
- 1957 — 15 — V. «Фархад и Ширин» В 1957 г.—12/293; в 1958 г.—7/329.
- 1958 — 5 — II. «Дилором». В 1958 г.—34/850.
- 1958 — 19 — X. «Зайнаб и Омон». В 1958 г.—5/444.
- 1959 — 9 — I. «Проделки Майсары».

IV. БАЛЕТЫ.

- 1933 — 21 — IV. «Пахта».
- 1939 — 29 — I. «Шахида». В 1939 г.—18/702.
- 1940 — 16 — I. «Сердце гор». В 1940 г.—5/536.
- 1940 — 3 — III. «Гуланом». В 1940 г.—14/289; в 1941 году—7/88; в 1942 г.—8/239; в 1943 г.—7/502. Вторая премьера 1946 — 5 — V. В 1946 г.—19/172; в 1947 году—2/101; в 1948 г.—11/179. Третья премьера 1950 — 29 — IV. В 1950 г.—10/469; в 1951 г.—1/355.
- 1940 — 30 — IV. «Аистенок». В 1940 г.—6/471; в 1941 г.—5/418.
- 1943 — 7 — XI. «Ак Биляк». В 1943 г.—10/500; в 1944 г.—18/326; в 1945 г.—12/145. Вторая премьера 1946 — 24 — XI. В 1946 г.—9/146; в 1947 г.—7/479; в 1948 г.—16/225; в 1949 г.—1/174. Третья премьера 1951 — 17 — VI. — под названием «Озадачехра». В 1951 г.—3/496.

- 1945 — II — VI. «Бахчисарайский фонтан». В 1945 году—9/376; в 1946 г.—3/171; в 1947 г.—12/213; в 1948 г.—11/391; в 1949 г.—14/357; в 1950 г.—6/703; в 1951 г.—7/860; в 1952 г.—2/1050; в 1953 г.—9/899; в 1954 г.—9/689; в 1955 г.—9/464; в 1956 г.—10/704; в 1957 г.—17/727; в 1958 г.—5/759.
- 1947 — 19 — VII. «Коппелия». В 1947 г.—3/196.
Вторая премьера 1948 — 25 — I. В 1948 г.—33/474; в 1940 году—21/346; в 1950 г.—6/636; в 1951 г.—5/700; в 1952 г.—3/288; в 1953 г.—3/612.
- 1948 — 28 — VII. «Дон-Кихот». В 1948 г.—7/419; в 1949 году—10/311; в 1950 г.—7/733; в 1951 г.—4/785.
- 1949 — 14 — VII. «Балерина». В 1949 г.—2/429.
Вторая премьера 1952 — 30 — IV. В 1952 г.—22/680; в 1953 г.—13/582; в 1954 г.—6/604; в 1955 г.—3/604; в 1956 году—1/1073.
- 1949 — 26 — XI. «Красный мак». В 1949 г.—5/731; в 1950 г.—20/730; в 1951 г.—12/497; в 1952 г.—13/577; в 1953 году—3/293.
- 1950 — 22 — III. «Лебединое озеро». В 1950 г.—34/1019; в 1951 г.—24/794; в 1952 г.—24/783; в 1953 г.—15/699; в 1954 г.—15/830; в 1955 г.—18/801.
Вторая премьера 1956 — 30 — XII. В 1956 г.—12/913; в 1957 г.—24/1013; в 1958 г.—15/987.
- 1950 — 9 — XII. «Медный всадник». В 1950 г.—9/729; в 1951 г. 36/861; в 1952 г.—12/773; в 1953 г.—10/670; в 1954 году 10/609; в 1955 г.—13/800; в 1956 г.—10/650; в 1957 г.—10/582; в 1958 г.—1/872.
- 1951 — 4 — XI. «Юность». В 1951 г.—4/680; в 1952 г.—19/607; в 1953 г.—7/551; в 1954 г.—1/498.
- 1952 — 14 — X. «Эсмеральда». В 1952 г.—11/884; в 1953 г.—19/605; в 1954 г.—12/551; в 1956 г.—7/529; в 1957 г.—3/507.
- 1953 — 31 — III. «Берег счастья». В 1953 г.—10/603; в 1954 г.—9/621; в 1955 г.—7/628; в 1956 г.—6/422; в 1957 году—2/403.
- 1953 — 22 — VIII. «Спящая красавица». В 1953 г.—12/813; в 1954 г.—17/760; в 1955 г.—7/753; в 1956 г.—5/747; в 1957 г.—12/626.
- 1954 — 28 — III. «Доктор Айболит». В 1954 г.—24/1013; в 1955 г.—15/722; в 1956 г.—11/694; в 1957 г.—11/631; в 1958 году—2/843.
- 1955 — 25 — VI. «Семь красавиц». В 1955 г.—12/622, в 1956 г.—5/822.
- 1955 — 30 — XI. «Аленький цветочек». В 1955 г.—8/719; в 1956 г.—17/814; в 1957 г.—11/486; в 1958 г.—2/621.
- 1956 — 29 — VII. «Шурале». В 1956 г.—12/610; в 1957 г.—10/607; в 1958 г.—2/800.
- 1957 — 10 — VII. «Жизель». 1957 г.—11/899; 1958 г.—22/942.
- 1957 — 8 — XI. «Ойниса». В 1957 г.—4/429; в 1958 г.—4/538.
- 1958 — 13 — XII. «Маскарад». В 1958 г.—5/1068.
- 1959 — 3 — II. «Мечта».

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ, ПО КОТОРЫМ НАПИСАНА КНИГА

Автор считает своим приятным долгом выразить признательность всем деятелям узбекского музыкально-театрального искусства, оказавшим содействие в подборе фактического материала для книги и давшим полезные советы.

I. НЕИЗДААННЫЕ МАТЕРИАЛЫ.

Архивные фонды, хранящиеся в Музее театра оперы и балета имени Навои: протоколы и стенограммы заседаний, на которых обсуждались спектакли, а также конференции зрителей; материалы анкетного опроса зрителей; годовые отчеты театра; докладные записки, приказы; фототека, часть которой публикуется в данной книге. Иллюстрации подобраны автором последней.

Фонды нотной библиотеки театра имени Навои, неизданные клавиры и партитуры узбекских опер, разбираемых в данной работе.

А. А. Семенов. «Словарь узбекских музыкальных терминов», под редакцией проф. В. М. Беляева. Рукопись, хранится в рукописном фонде Института искусствознания Академии Наук Уз. ССР.

Диссертации, хранящиеся в Государственной публичной библиотеке имени В. И. Ленина. Москва. Отметим следующие.

А. Л. Троицкая. «Народный театр в Узбекистане». Докторская диссертация, защищенная в Институте востоковедения Академии Наук СССР, Ленинград, 1947 г., том I и том II.

Д. Х. Муллоканов. «Некоторые вопросы узбекского вокального образования в связи с художественными требованиями и опытом русской вокальной школы». Кандидатская диссертация, защищенная в 1954 г. в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Я. Б. Пеккер. «В. А. Успенский, его музыкально-фольклористическая и композиторская деятельность в Средней Азии и значение его музыкальной драмы «Фархад и Ширин» в формировании узбекской оперы». Кандидатская диссертация, защищенная в 1956 г. в Московской консерватории. В 1953 г. Музгизом в Москве была опубликована книга Я. Пеккер «В. А. Успенский. Музыкально-этнографическая и композиторская деятельность в Узбекистане и Туркмени» (стр. 156). В 1959 г. книга переиздана в Ташкенте, в несколько расширенном виде.

С. М. Векслер. «Очерк истории узбекской музыкальной культуры с древнейших времен до присоединения Средней Азии к

России». Кандидатская диссертация, защищенная в 1954 г. в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

М. Р. Рахманов. «Хамза и узбекский театр». Кандидатская диссертация, защищенная в 1958 г. в Государственном институте театрального искусства имени А. Луначарского (Москва), по кафедре театра народов СССР. В 1959 г. издана на узбекском языке в Ташкенте, а в 1960 г. там же на русском языке, под редакцией проф. Георга Голя.

Х. Д. Устабаева. «Драматургия Камила Яшена и узбекский советский театр». Кандидатская диссертация, защищенная в 1959 г. в Государственном институте театрального искусства им. А. Луначарского, по кафедре театра народов СССР.

II. КНИГИ, БРОШЮРЫ, СТАТЬИ В СБОРНИКАХ.

Н. Миронов. «Музыка узбеков». Самарканд, 1929 г.

Н. Миронов. «Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока». г. Самарканд, 1931 г.

А. Ю. Якубовский. «Культура и искусство Средней Азии». Ленинград, 1940 г.

Юрий Широкий. «Тамара Ханум». Государственное издательство «Искусство». Ленинград—Москва, 1941 г.

С. Л. Гинзбург. «Музыкально-историческое наследие Советского Узбекистана». Сборник статей «Пути развития узбекской музыки». «Искусство». Ленинград—Москва, 1946 г.

И. Д. Гликман. «Актеры узбекского оперного театра». В том же сборнике.

Е. Ф. Бронфин. «Творческая история музыкальной драмы «Фархад и Ширин». В том же сборнике.

Е. Франк. «Халима Насырова». Брошюра, М. 1950 г., стр. 32.
Т. Вызго. «Музыка на декаде узбекской литературы и искусства в Москве». Отдельное издание, Ташкент, 1954 г., стр. 32.

В. Виноградов. «Творчество композиторов республик Средней Азии и Казахстана». В сборнике «Советская музыка». Теоретические и критические статьи. «Музгиз», 1954 г.

Т. М. Кары Ниязов. «Очерки истории культуры Советского Узбекистана». Ташкент, 1955 г.

М. Ашрафи, Ю. Кон. «Народное музыкальное творчество». Сборник очерков. «Музыкальная культура Советского Узбекистана», Ташкент, 1955 г.

Т. Вызго. «Опера и музыкальная драма». Очерк в том же сборнике, стр. 91—141.

Ю. Раджаби (собрал и записал). «Узбекская народная музыка», под редакцией И. Акбарова. Вступительные статьи И. Акбарова и Ю. Кона. Пять томов, Ташкент, 1955—1959 гг.

Т. Вызго. «Музыкальная культура Узбекской ССР». Очерк. Отдельное издание, Москва, 1957 г., стр. 95.

Е. Е. Романовская. «Статьи и доклады», Гос. издат. Художественной литературы УзССР. Ташкент, 1957 г.

А. Корсакова. «Узбекский театр оперы и балета имени Алишера Навои. Краткий очерк истории». Отдельное издание. Москва, 1959 г., стр. 88.

III. СТАТЬИ В ЖУРНАЛАХ.

В. М. Беляев. «Музыка туркмен и узбеков». «Пролетарский музыкант», 1930 г., № 4.

Е. Романовская. «Музыкальный театр Узбекистана». «Советская музыка», 1937 г., № 4, стр. 21.

В. Беляев. «Крупный исследователь народной музыкальной культуры» (В. А. Успенский). «Советская музыка», 1937 г., № 4, стр. 60.

А. Лепин, И. Мартынов. «Музыкальная жизнь Ташкента». «Советская музыка», 1937 г., № 4, стр. 85.

Я. Я—в. «Халима Насырова». Журнал «Народное творчество», 1937 г., № 5.

И. Мартынов. «Фархад и Ширин» — первая узбекская опера». «Советская музыка», 1937 г., № 4.

В. Беляев. «Узбекский музыкальный театр в Москве». «Советская музыка», 1937 г., № 6.

В. Тихонович. «Узбекистан». «Советская музыка», 1939 г., №№ 9—10.

Г. Мушель. «Заметки о музыке оперы «Лейли и Меджидун». «Литература и искусство Узбекистана», 1940 г., Ташкент, книга 4.

Е. Романовская. «Узбекская народная музыка». «Литература и искусство Узбекистана», 1940 г., книга 4.

М. Верхацкий. «После премьеры». «Литература и искусство Узбекистана», 1940 г., книга 5.

Н. Брюсова. «Новое в музыке Среднеазиатских республик». «Советская музыка», 1940 г., № 8.

Редакционная статья. «Оперные премьеры в Ташкенте». «Советская музыка», 1940 г., № 10.

Г. Л. «Музыка в Узбекистане в 1947 г.». «Советская музыка», 1947 г., № 5.

Т. Вызго. «О национальной форме современной узбекской музыки». «Советская музыка», 1953 г., № 4—5.

М. Сабина. «Узбекская музыка сегодня». «Советская музыка», 1959 г., № 1.

Е. Добрынина. «Узбекский оперный театр в Москве». «Советская музыка», 1959 г., № 4.

Н. Леонов. «Жизнь богаче выдумки». (О постановке оперы «Улугбек» в театре им. Навои). «Театр», 1959 г., № 5.

Х. Абдуллаев. «Узбекский народный театр кизыкчи». «Звезда Востока», 1960 г., № 3.

Остальные источники указаны в тексте книги, в подстрочных сносках. В приводимых цитатах, взятых в кавычки, разрядка везде автора данной работы, за исключением специально оговариваемых случаев.



УКАЗАТЕЛЬ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Из оперы «Бурон»

- № 1. Ария Бурона «Под лезвием ножа сочится кровью рана» . . . 152
 № 2. Хор баев «Если вас жалеть» . . . 154
 № 3. Хор повстанцев «Больше мы терпеть не будем» . . . 158
 № 4. Ария Наргуль «Для тебя косы я плела» . . . 162

Из оперы «Лейли и Меджиун»

- № 5. Ария Кайса «Ранняя весна» («Новбахор») . . . 222
 № 6. Ария Лейли «Ох, куда ты удалился» («Ох, каэн...») . . . 228

Из оперы «Тахир и Зухра»

- № 7. Тема народа — «Омон» . . . 252
 № 8. Ариозо Тахира «О солнце!» («Эй, куеи!») . . . 254
 № 9. Ария Зухры «Перед рассветом поющей соловей» . . . 255

Из оперы «Великий канала»

- № 10. Хор строителей канала «Дуст, ялли, ялли, дуст» . . . 284
 № 11. Песня молодости — «Легко и высок юности полет» . . . 285
 № 12. Ариозо Надиры «Не надо мне другого» . . . 290

Из оперы «Гульсара»

- № 13. Сцена в мечети . . . 304
 № 14. Тема освобожденной узбечки . . . 307
 № 15. Плач Гульсары — «Феруз» . . . 312
 № 16. Песня Рузвон с хором — «Лица открывайте!» . . . 314

Из оперы «Фархад и Ширин»

- № 17. Ария Фархада — «Мискин» . . . 340
 № 18. Ария Ширин — «Найлярам» . . . 346

Из оперы «Улугбек»

- № 19. Ариозо Улугбека «Заветных два желанья сбылись» . . . 360

Из оперы «Зайнаб и Омон»

- № 20. Лейтмотив любви Зайнаб и Омона № 21. Ария Зайнаб . . . 370
 № 22. Лейтмотив Насыр-ота . . . 371
 № 22-а, 22-б Арии Омона из первой и третьей картин . . . 376

Из оперы «Проделки Майсары»

- № 23. Лейттема Ойхон . . . 388
 № 24. Лейттема Чабанали . . . 389
 № 25. Ария Мулла Дуста № 26. Лейттема кази . . . 392
 № 27. Лейттема Хидоятхана . . . 394
 № 28. Лейттема Хаджи Дарга . . . 395

Из оперы «Дилором»

- № 29. Ария Дилором «Горит душа, любовью я пылаю» . . . 418
 № 30. Хор девушек «В сад пришли мы разве за цветами?» . . . 419
 № 31. Ария Мони «Сарахбори Наво» . . . 426
 № 32. Церемониальный марш шаха . . . 434



УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В ТЕКСТЕ

Абдукаюмов Абдугани — 472.
 Абдуллаев — 84.
 Абдуллаев Х. А. — 487.
 Абдурахманов Анвар — 475.
 Абдурахманов Гулям — 77,
 118, 139, 146, 192, 324.
 Азимов Асад — 220, 245, 327,
 353, 356, 366, 385, 451.
 Азимова М. — 84.
 Айбек — 203.
 Акбаров Б. — 268.
 Акбаров Икрам — 15, 148, 473,
 475, 486.
 Акнлов Исахар — 81.
 Акилова Х. — 276, 325.
 Аксюк С. — 408.
 Александр Македонский — 32.
 Алексей (Царевич Алексей) —
 197.
 Али Кушчи — 197.
 Алибеков Михаил — 28.
 Алиева С. — 212.
 Алимов Д. — 212, 299.
 Алимов Сайфи — 60.
 Арбатов И. — 467.
 Арифов М. — 84.
 Асамутдинов С. (Асамитди-
 нов) — 43, 45.
 Асафьев Б. В. — 469.
 Ата Гияз Абдугани — 80.
 Афанасьев В. А. — 101, 199, 319
 Афанасьев С. — 135.
 Ахмеджанов Рахимджан — 146.
 Ахмедов А. — 84.
 Ахмедова Назира — 135, 137,
 138, 146, 176, 182, 190, 192,
 220, 240, 241, 245, 249, 269,
 276, 299, 306, 319.
 Ахмедов Рахмат — 62.

Ахмедов Саид — 118, 139.
 Ашрафи Мухтар — 15, 79, 80,
 82, 88, 100, 101, 113, 116, 117,
 118, 134, 145, 146, 147, 176,
 177, 186, 191, 199, 261, 266,
 267, 269, 276, 297, 319, 320,
 415, 421, 433, 454, 486.
 Ашурбаева Х. — 192.
 Ашуров Али — 146, 192.

Абаджанов Рахимберды —
 91, 139, 145, 146, 203, 212, 269.
 Бабаев Сабир — 458.
 Бабаханов Л. — 23.
 Баланчивадае А. — 466.
 Барановский Е. Н. — 135, 193,
 212, 470.
 Бахрам Первый — 407.
 Баширова Л. — 473.
 Бедиешим — 38.
 Бедный Демьян — 457.
 Бек К. — 82.
 Бек-Бахадиров — 117.
 Беляев В. М. — 15, 41, 131,
 132, 487.
 Беньяминов С. — 220, 231, 276,
 336, 366, 385, 401, 436, 437.
 Бернашвили М. И. — 139, 146.
 Бизе Ж. — 319, 327.
 Бойко А. И. — 139, 353, 359.
 Бородин А. П. — 128.
 Борухова Берта — 269.
 Борухова Фатъма — 135, 137,
 139, 146, 191, 192, 220, 299,
 300.
 Бочкарев А. И. — 149, 155.
 Брамс И. — 126.
 Брискман С. — 319.

Бровцын Б. В. — 245, 248, 249, 261, 262, 263, 264.
Бронфин Е. Ф. — 99, 101, 486.
Брусиловский Е. Г. — 134, 138, 467.
Брюсова Н. — 179, 180, 487.
Бурдейная Д. М. — 441.
Бурханов Вали — 61.
Бурханов Муталь — 192.

Вайнберг С. — 192.
Василенко С. Н. — 145, 146, 147, 169, 176, 177, 178, 179, 191, 261, 266, 267, 297, 415, 433, 454, 468.
Вахидов Ситдык — 269, 299, 309, 324, 385.
Векслер С. М. — 485.
Верхацкий М. П. — 210, 487.
Викторов В. — 191, 209, 210, 214, 269.
Виноградов В. С. — 357, 486.
Власов В. А. — 411.
Вызго Т. С. — 143, 164, 165, 169, 199, 293, 486, 487.

Гаджибеков Узенр — 59, 60, 61, 67, 73, 74, 125, 324.
Галанна В. — 212.
Галеви Л. — 319.
Галсапов Цыден — 326.
Гафиз М. — 130.
Гафурджанова Нусратхон — 82, 84, 114.
Гафури Маджид — 56.
Гафуров М. — 276.
Гафуров Х. — 299.
Гвоздилов М. А. — 145.
Герати (Саид) — 28.
Гербева Н. Я. — 240.
Герус-Козловская Г. Л. — 195, 357.
Гненко Б. Ф. — 262, 472.
Гинзбург С. Л. — 486.
Гликман И. Д. — 107, 111, 136, 200, 240, 486.
Глинка М. И. — 81.
Глиэр Р. М. — 13, 88, 121, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 176, 177, 204, 208, 209, 210, 217, 232, 261, 263, 266, 298, 301, 330, 365, 454.

Гольдман Н. А. — 245, 323, 327, 353.
Горький М. — 457.
Гоцци К. — 71.
Гоян Георг — 4, 26, 32, 475, 486.
Григ Э. — 81.
Гринберг М. — 102.
Грудцына Е. — 299.
Губская В. Н. — 212, 467.
Гулям Х. — 191, 324, 325, 326.

Давидбаев Кушак — 43, 45.
Давыдов А. — 212.
Давыдов Михаил — 139, 146, 191, 220, 269, 276, 282, 323, 324, 326, 336, 353, 366, 385, 394.
Давыдов Мордухай — 146, 191, 220, 269, 299, 319, 321, 324, 353, 366.
Давыдова Берта — 107, 135, 299.
Давыдова Ксения — 146, 212, 220, 269, 276, 299, 319, 323, 325, 326, 336, 353, 366, 385.
Дервиш-Али — 15.
Джалаледдин Руми — 21.
Джалилов М. — 336.
Джалилов Тухтасын — 64, 76, 79, 81, 83, 85, 86, 112, 118, 120, 124, 128, 176, 192, 245, 248, 249, 261, 262, 263, 264, 454.
Джамилова Фахрия — 82, 212.
Дзержинский И. И. — 98.
Добрынина Е. — 487.
Друзякина С. И. — 183.
Дурия Ханум — 49.
Дымов — 81.

Егоров Н. П. — 467.
Есипов М. А. — 75.
Есипов И. Н. — 353.

Завьялов Б. К. — 220, 299, 324, 336, 473.
Закиров Дани — 262, 365, 472.
Закиров Карим — 82, 84, 91, 108, 133, 135, 137, 146, 176, 182, 184, 192, 201, 220, 245,

248, 269, 276, 299, 300, 319, 321, 323, 324, 325, 336, 366, 385, 389, 399, 400, 436, 437, 454.
Зафари Гулям — 46, 53, 55, 57, 75, 77, 78, 85.
Зейдман Б. И. — 261, 365.
Зелинский Корнелий — 183.
Зия Саид — 61.
Зульфия — 363, 366.

Иакинф — 27.
Ибадов Домуля Халим — 80.
Ибрагимова Т. — 82, 212.
Ивадова Галина — 276.
Измайлова Галия — 220, 276, 441, 470, 471, 473, 474, 475, 476.
Изразлян Г. С. — 269, 353, 357.
Иногамова Назира — 118, 135, 137.
Иноятов Бахрам — 203, 320, 324, 325, 326, 327, 454, 468, 473.
Иоркин П. К. — 245, 319, 470.
Ирась И. — 130.
Исламов Р. — 43.
Исламов Ходжа Сиддик — 43, 45.
Исмаилов Абдукадыр — 77.
Исмаилов Умарджан — 61.
Исмаилов Хусан — 220, 299, 324, 336, 366, 368, 385, 403, 404.
Исхалиев Г. — 269.

Кабудов Зухур — 73, 74, 76, 77, 82, 83, 91, 112, 113, 117.
Кабудова Саодат — 220, 234, 245, 327, 366, 385, 388, 436, 450, 451.
Кадыров Акрам — 81, 82, 87.
Кайдани Флора — 441, 473, 474.
Камал Первый — 62.
Камалходжаев Т. — 220, 299, 324, 336.
Камарлинский — 67, 74.
Камилов Уста Алим — 13, 38,

77, 81, 82, 105, 131, 176, 271, 454, 466, 476.
Камилова Бегимхон — 118.
Камилова Халима — 220, 276, 324, 471, 473.
Канделаки В. А. — 384, 386.
Каплан Э. И. — 199, 276.
Карелова И. Н. — 326, 438.
Кари Якубов Мухитдин — 40, 41, 43, 44, 45, 46, 57, 64, 65, 66, 67, 73, 75, 76, 78, 79, 101, 110, 118, 135, 137, 146, 176, 177, 182, 184, 192, 193, 199, 200, 201, 212, 231, 454.
Кариева Бернара — 353, 451, 473.
Кариева Максума — 60, 61, 62.
Каримов Ю. — 192, 269, 276, 319, 336.
Каримова Розия — 82, 105, 135, 212, 213, 220, 299, 319, 324, 466.
Кароматов Файзулла — 41.
Карпов В. П. — 245.
Кары Ниязов Т. М. — 486.
Касымов Д. — 336, 353, 366, 385.
Кензер А. П. — 353.
Клебанов Д. — 467.
Клумов А. — 192.
Козловский А. Ф. — 181, 187, 190, 191, 195, 352, 357, 361, 362, 415, 458.
Колосов Г. К. — 353.
Кон Феликс — 78.
Кон Ю. Г. — 15, 486.
Кондаков Н. — 25.
Корсакова А. Ф. — 3, 486.
Крылов И. А. — 428.
Кузнецова М. А. — 45, 62.
Курилко М. И. — 270, 271.
Кучликова Ойниса — 146, 220, 245, 291, 336, 353, 366, 441.
Кучликова Рафа — 353, 359.
Кхай-юань — 27.
Лапутин Л. — 332, 473.
Ленин В. И. — 123, 191, 457.
Леонов Н. — 487.
Лепин А. — 487.
Литвинова Т. Г. — 245, 327, 353, 472.

Лопе де Вега — 164.
Лопухов Ф. В. — 468.

Маваева Гюльнара — 220, 369, 385, 405, 473. *Примечание:* В подписи к фотоснимку балета «Ак-Биллак» допущена опечатка. Следует читать — Гульнара.

Магомаев Муслим — 134, 140.
Магруфов Ш. — 77.

Малышкова Л. — 473.

Маматханов — 82.

Мамедова Шевкет — 66, 183.

Мамонтов В. — 473.

Маннон Уйгур (Маджидов) — см. Уйгур Маннон.

Маркс Карл — 322.

Мартьянов И. — 408, 487.

Мартишевская М. Ф. — 353, 359.

Махмуд Рахман — см. Рахманов Махмуд.

Махмуд Тороби — 203.

Мельяк А. — 319.

Мериме П. — 319.

Миралимбаева А. К. — 336, 353.

Мирза Абдулкадир Бедиль — 21.

Мирзаев Бабарахим — 73, 74, 77, 82, 84, 108, 118, 122, 133, 135, 138, 139, 146, 191, 212, 319.

Мирзаев Ганиджан — 82, 84.

Миронов Н. Н. — 15, 41, 66, 67, 80, 82, 83, 88, 91, 120, 121, 176, 177, 454, 486.

Миссак В. Ф. — 353.

Михозлс С. М. — 199.

Мони (художник) — 407.

Мордухаев Рушель — 135, 139, 146, 192, 212, 220, 245, 269, 299, 319, 324.

Мошлеев Моше — 336, 366, 385.

Музалевский В. — 128, 319.

Мукими — 248, 249, 335, 380.

Мудладжанов Михаил — 146, 201, 269, 276, 299, 319, 323, 324, 326, 336, 353.

Мудлакандов Давыд — 146, 212.

Мудлокандов Д. Х. — 22, 485.

492

Мумин Уста (А. В. Николаев) — 135, 199.

Мусаев Мели — 140, 145, 190, 203, 220, 245, 270, 271, 325, 336, 367, 373, 386, 415, 428, 429, 454, 467, 468.

Мусаханов Г. — 43, 45.

Мусоргский М. П. — 210.

Мухамедов Акбар — 77, 84.

Мухамедов Музаффар — 46, 50, 61, 67, 68, 71, 74, 75, 76, 82, 86, 87, 91, 112, 113, 117, 118, 121, 177, 193, 192, 208, 217, 225, 226, 229, 269, 299, 301, 334, 366, 380, 384, 409, 411, 420, 437, 451, 454.

Мухамедов Саид Умар — 135, 140, 145, 203, 208, 299, 324, 325.

Мухина В. И. — 471.

Мухтасиб Саид Ашик — 28.

Мухитдинов Н. А. — 297, 477.

Мушель Г. А. — 88, 96, 98, 99, 190, 176, 330, 334, 335, 337, 470, 487.

Навои Алишер — 15, 21, 28, 34, 60, 61, 62, 63, 88, 91, 92, 94, 99, 100, 101, 103, 109, 133, 200, 206, 207, 212, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 231, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 335, 336, 337, 343, 348, 350, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 435, 436, 440, 444.

Навроцкий В. Г. — 327.

Нагима Ханум — 77.

Наджмиддин Каукаби-йн-Бу-хари — 20.

Наджмитдинов Шакир — 60.

Назирова Ата Джалал-эддин — 80.

Назруллаев Аман — 353, 369, 473, 475.

Насырова Халима — 51, 52, 76, 77, 82, 84, 91, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 129, 132, 135, 136, 137, 139, 146, 167, 176, 177, 182, 183, 184, 186, 202, 203, 212, 215, 216, 220, 238, 239, 240,

245, 249, 299, 300, 319, 320, 321, 336, 366, 378, 385, 389, 390, 454, 486, 487.

Неверов В. А. — 276, 353.

Нежданова А. В. — 41.

Низами Ганджеви — 60, 61, 63, 100, 412, 436.

Низамхаджаев (Низамхаджаев) Джамал — 146, 192, 324, 327, 336, 451.

Норбаев А. — 192, 212, 269.

Норханов С. — 84.

Омар Хаяма — 21.

Орфенов А. — 408.

Осипов Д. — 102.

Останкова И. И. — 353.

Папеску Т. — 473.

Пахлеван Мирзабоши Ниязи — 178, 179.

Пекелис М. — 128.

Пеккер Я. Б. — 95, 116, 299.

Петр Великий — 197.

Петросян Говхар Ханум — см. Рахимова Говхар.

Петросян Тамара Ханум — см. Тамара Ханум.

Погодин Н. Ф. — 192.

Подгорный Г. Л. — 353.

Поляновский Г. А. — 105, 107.

Попов В. В. — 319, 324.

Приселков Н. Д. — 245.

Проценко И. — 473.

Птоломей — 197.

Рабинвич Д. — 149, 163.

Раджаби Юнус — 15, 62, 64, 79, 85, 148, 261, 262, 365, 454, 486.

Раджабов М. — 43, 45.

Разаков И. — 82, 139, 212.

Райский Н. — 147.

Райцын М. Б. — 353, 356.

Рамазанов Шариф — 80.

Рамм Т. — 319.

Рахимбабаева Э. Р. — 452.

Рахимов Пулат — 83, 88.

Рахимов Тура — 146, 220, 276, 299, 324, 336.

Рахимова Говхар — 73, 76, 77, 135.

Рахимова Халима — 77, 118, 135, 212, 269.

Рахимова Шахадат — 146, 269, 276, 323.

Рахманов М. Р. — 4, 40, 486.

Рахманов Махмуд (Махмуд Рахман) — 120, 140, 267.

Родченко Б. — 149, 155.

Романовская Е. Е. — 41, 90, 486, 487.

Рониц — 118.

Рославец Н. А. — 87, 464.

Рыжкин И. Я. — 109.

Рыфтин В. А. — 323, 353, 354, 470, 471.

Рябухин В. М. — 220, 473.

Ряузов С. Н. — 326.

Саади Максум — 38.

Сабинина М. Д. — 358, 362, 364, 408, 448, 487.

Сабир Абдулла — 83, 190, 192, 246, 248, 380.

Садьков Талибджан — 79, 80, 82, 88, 89, 90, 91, 113, 117, 118, 121, 124, 140, 176, 177, 190, 192, 204, 208, 239, 210, 217, 229, 261, 263, 266, 298, 299, 301, 325, 365, 454.

Садькова Ф. — 366.

Саидазимова Турсуной — 50, 51.

Саидахмедов Турсун — 146.

Саидходжаева А. — 220, 245, 327.

Саламат Хон (Наджмиддинова) — 50.

Самандаров Заур — 146, 220, 245, 276, 282, 336, 353, 433.

Самандарова Сара — 139, 146, 212, 220, 269, 319, 321, 323, 366.

Сарымсакова Лютфи Ханум — 107, 118, 119, 122, 129, 133.

Сафаров Н. — 268.

Сахибов Шоназар — 15.

Свердлин Л. Н. — 66.

Северцев С. — 326.

Семенов А. А. — 15, 485.

Сервантес М. — 470.

Сидги Рухулла — 60.

493

Сиддыков (Ситдыков) Кабул
Кари — 146, 212, 214.
Сладкопевцев В. В. — 66.
Слипченко М. И. — 353, 357,
359.
Смирнов А. Ф. — 468, 469.
Смирнов Б. — 325.
Смирнов Игорь — 473.
Смирнова Т. М. — 276.
Собинов Л. В. — 41.
Согдиев Хабиб — 139, 146, 212.
Соломин Г. — 353.
Софокл — 32.
Спендиаров А. А. — 325.
Сталин И. В. — 275.
Степанов Л. Б. — 250.
Стремни Ю. — 326.
Султанов А. — 139, 146.
Султанов Р. — 473.

Таджибаев Мухамеджан (Та-
джи-зода) — 118.
Тазиева М. — 319.
Таль Ф. — 465.
Тамара Ханум — 38, 62, 64,
73, 74, 76, 81, 84, 105, 117,
454, 466, 467, 486.
Тангуриев Раджаб — 220, 353.
Ташмухамедов Мулла Тойчи —
23, 61.
Тимохин А. И. — 323.
Тимур-ленг (Тамерлан) — 197.
Тихонович В. В. — 487.
Толстов И. — 25.
Тревер К. В. — 32.
Троицкая А. Л. — 29, 30, 485.
Туганов А. А. — 66.
Туманиян Ованнес — 325.
Тургунбаева Мукаррам — 38,
74, 77, 82, 84, 118, 131, 135,
139, 156, 176, 177, 193, 199,
212, 213, 220, 245, 269, 271,
276, 299, 324, 325, 327, 336,
375, 385, 405, 451, 454, 466,
467, 469, 473, 476.
Турсунов Миртемир — 319, 327.
Убай Бурхан — 249.
Убайдуллаев Хайрулла — 95.
Уйгун — 192, 467.
Уйгур Маннон (Маджидов) —
55, 59, 61, 62, 69, 71.

Улугбек — 28, 34, 195, 197.
Умаров Фатхулла — 52, 61.
Умурзаков Ахмеджан — 77, 80.
Усманов Саидазим — 61.
Успенский В. А. — 41, 88, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 98, 120,
176, 177, 204, 232, 334, 335,
336, 349, 351, 454, 485, 487.
Устабаева Х. Д. — 68, 325, 486.

Файзи Фаузия — 245, 336, 375,
416, 451.
Файзиев Рашид — 74, 77, 82.
Файзуллаев Бобокул — 15.
Фараби Мухаммед — 12, 13.
Феликсов Н. — 208.
Физули — 60.
Фирдоуси — 63, 144, 436.
Франк Е. — 115, 215, 320, 486.

Халдаров Низам — 73, 77, 82,
84, 212.
Халилов Б. — 191.
Халилов Р. — 353.
Халилова З. — 84.
Халима Насырова — см. На-
сырова Халима.
Халмухамедов Мухамеджан —
74, 76, 77, 82, 114, 118, 122,
135.
Хамдамов Бахрам — 117.
Хамза Хаким-заде Ниязи —
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48,
51, 52, 53, 55, 65, 69, 78, 123,
147, 160, 172, 296, 379, 389,
381, 382, 383, 390, 396, 397,
398, 402, 406, 452, 454, 486.
Хамид Алимджан — 192, 362,
363, 365.
Хамидова Сара — 77, 118, 135,
139, 299, 319, 336.
Харатов Матьюсуф — 80.
Хасанов Н. — 192.
Хасанов Х. — 146, 212, 269,
299.
Хашимов Насым — 146, 276,
289, 299, 319, 323, 325, 336,
353, 357, 366, 385, 439, 451.
Хашимова Наида — 245, 299,
319, 324, 326, 336, 385, 388,
436.
Хидоятов Аббар — 50, 61.

Ходжаева Б. — 135.
Ходжаева Салима — 146, 245,
323, 324, 336, 366.
Ходжисаидова Р. — 441.
Хрущев Н. С. — 331, 477.
Хуршид (Шамсутдин Шара-
футдинов) — 61, 62, 63, 89,
94, 208, 211, 226.
Хусаннов Сатти — 51.

Царев К. В. — 353.
Двейфель С. П. (Горчаков) — 96
Цветаев — 87, 112.
Циринская Н. — 276.
Цуккерман В. А. — 128.

Чайковский П. И. — 94, 187,
269, 322, 323.
Чернева И. Ф. — 353.
Четвертаков В. — 87.
Чишко О. С. — 203.
Чулпон — 69.
Чулякова Т. — 299.
Чусти — 190.

Шакирджанов Юсупджан
(Юсуп-кизык) — 29, 38, 466,
476.
Шаляпин Ф. И. — 185.
Шамсутдинов Фазлитдин — 82,
84, 366, 384.
Шамшин Л. М. — 229, 245,
324, 327, 336, 375, 416.
Шарипов Н. — 366.
Шахобов Фазлиддин — 15.
Широкий Юрий — 486.
Шорахимов Шоназар — 91, 113,
118, 208.
Шперлинг Г. — 248.
Шухрат — 249.

Щусев А. В. — 274.

Эврипид — 32.

Эгамбердиев Ю. — 43, 45.
Эйхенвальд А. — 74, 82.
Эльях Н. И. — 474, 475.
Энгельс Ф. — 322.
Эхил — 32.

Юдаков С. А. — 380, 383, 406.
Юлдашев Эргаш — 353, 366,
367, 385, 388.
Юлдашходжаева Нурхон — 116.
Примечание: в подписи под
фотоснимком допущена опеч-
атка: следует читать —
Нурхон.
Юнгвальд-Хилькевич Э. И. —
101, 135, 140, 145, 219, 245,
319, 323, 415, 433, 454.
Юнусова Ф. — 212.
Юсим Рита — 441.
Юсупов Ибрагим — 473, 475.
Юсупов С. А. (Юсупов Саи-
далим; Юсупов С.) — 135,
146, 212, 220, 245, 299.
Юсупов Ульмас — 43.
Юсупова Клара — 299, 353,
441, 473.
Юсупова Роза — 366, 441.
Юсупова Ф. — 139.
Юсупова Ширин — 299.

Якубов Кари М. — см. Кари
Якубов Мухитдин.
Якубова М. — 135.
Якубовский А. Ю. — 486.
Ян В. — 69.
Янковский М. — 467.
Ярашев Саттар — 220, 245,
366, 385, 388, 422, 450, 451.
Ярустовский Б. М. — 459.
Яшен Камил (Нугманов) — 57,
67, 68, 69, 73, 75, 76, 77, 78,
87, 113, 117, 133, 142, 176,
177, 190, 267, 275, 299, 336,
409, 411, 420, 437, 454, 458,
486.

Государственное издательство
Художественной литературы Узбекской
Ташкент — 1961

КОРСАКОВА
Анна Федоровна

Узбекский оперный театр.
Очерк истории

Редактор А. БРЕМЕЕВА

Технический и художественный
редактор С. П. ПЕТРОВ
Корректор М. С. ГОНЯК

Сдано в производство 19/1 1959 г.
Подписано к печати 28/VI 1961 г. P-00066
Формат бумаги 84 × 108¹/₃₂.
Объем 10¹/₂ физич. бумаж. листа
Общий объем 40 печ. листов.
Учетно-издат. 34 листа.
Вклеек — 1 цветная и 4 дуплекса.
Иллюстраций — 9 типогр. печат. листов,
отпечатанных в типографии № 3
Госстройиздата (Москва)
Текст — 31 типогр. печат. лист.
Набрано в типографии
«Россельхозтехиздат»
Отпечатано с готового набора
в типографии Заготиздата
(Москва)
Тираж 3.200 экз.

Цена в переплете 4 руб. 44 коп.

Замеченные опечатки

Страница	Строка сверху	Напечатано	Следует читать
34	36	Эта	Это —
151	23	кровь	кровью
150 и 154	12 и 8	пунктиро- ванный	пунктирный
203	10	постанови	постановкой
220	32	неспособны	неспособным
262	30	Медмун	Меджуи
275	8	вособенности	в особенности
289	22	прославившся	прославишься
324	39	Исмалов	Исмаилов
333	19	реракции	редакции
351	8	предявляемым	предъявляемым
417	с 31 по 36	Абзац, начинающийся словами: „Вбегают девушки“, относится к второй картине и его следует чи- тать на 420 странице после 11 строки	
452	26	Гормания	Германия
487	40	1960	1961

Заг. 87

04

4p. 49k.