

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ
МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ ВАЗИРЛИГИ
ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ САЊАТ ИНСТИТУТИ**

М. А. Хамидова

**САЊАТ АСАРЛАРИ ТАҲЛИЛИ,
ТАНҚИДИ ВА ТАРҒИБИ**

*санъатишунос-журналист бўлими талабалари
учун ўқув қўлланма*

Тошкент – 2009

Тақризчилар:

О.А.Иброҳимов,
санъатшунослик фанлари доктори,
Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти
“Муסיқа тарихи” бўлими мудир

Н.А.Оқилов,
санъатшунослик фанлари номзоди, доцент
Ўзбекистон Давлат санъат институти
илмий ишлар бўйича проректор

Масъул муҳаррирлар:

Х.И.Икромов,
санъатшунослик фанлари номзоди, профессор

Х.И.Исмоилов
филология фанлари номзоди

Мазкур ўқув кўлланма Ўзбекистон Давлат санъат институтининг
Илмий Кенгаши томонидан 2007 йил 29 июнда 11-сонли баённомаси
билан нашрга тавсия этилди.

© **М.Хамидова, Тошкент, ЎзДСИ, 2009.**

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА: ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ

Художественная культура – многосложное, многогранное и уникальное в своём роде явление, связанное с разнообразными художественно-творческими аспектами человеческого созидания, – всегда вызывая к себе интерес как объект исследования, терминологически стала осмысливаться лишь со второй половины прошлого столетия. Не располагая чётким, ёмким понятийным аппаратом, не найдя на протяжении длительного периода времени места ни в толковой, ни в философской, ни в профессиональной или другой литературе (следует заметить, что эстетическая наука и искусствознание оперировали больше понятиями «художественное творчество», «искусство»), она воспринималась в одном случае как некая излишняя конструкция между культурой и искусством, в другом – как довольно распространённая и не нуждающаяся в дополнительных пояснениях формула.

Согласно первым, достаточно развернутым определениям, появившимся в 70-е годы минувшего века, художественная культура – это совокупность процессов и явлений духовно-практической деятельности по созданию, распространению, освоению произведений искусства или материальных предметов, обладающих эстетической ценностью. Сами же художественные ценности и виды художественно-созидательного труда вошли в категорию «форм» художественной культуры, тогда как полифункциональность (эстетическая, познавательная, воспитательная) и комплексное воздействие на человека (через эмоции, разум, сознание) составили её свойства.

«Структура» художественной культуры понимается как совокупность и взаимосвязь её составных элементов, обеспечивающих не только целостность и устойчивость данного феномена как стройной и динамической системы, но и сохранение, а также воспроизводство его основных свойств. Предполагая в 70-е годы три основных компонента (искусство, художественные элементы материальной и социальной среды, науку), в 80-е годы она уже вмещает в себя систему образования

и подготовки кадров, учреждения культуры, делающие духовные ценности достоянием масс, теорию и литературно-художественную критику, процесс эстетической деятельности, направленный на создание произведений искусства, а также органы партийного и государственного руководства и творческие союзы, представляя собой иерархию систем различной степени сложности и организации.

Искусство как ядро художественной культуры и явление целостное – не есть нечто неделимое, монолитное. Оно может бесконечно расщепляться на отдельные составные или объединяться по различным признакам (семантическим, композиционно-формальным, типологическим, лексическим, образно-стилевым, содержательно-смысловым, жанрово-видовым), рождая новые синтетические формы, ощущение неистощимости и многообразия художественных реалий. То, что придаёт искусству жизненно позитивную и воспроизводящую силу.

Выявляются функциональные резервы художественной культуры:

- социальные (обеспечивающие интересы общественности в целом и отдельных социальных групп);
- коммуникативные (служащие средством общения);
- семиотические (осуществляющие сохранность и передачу знаков и символов);
- зрелищные (привлекающие внимание яркостью, выпуклостью, «театральностью» выразительного ряда);
- эстетические (воспитывающие чувство прекрасного);
- этические (гуманизирующие художественное и массовое общественное сознание).

Конкретизируются её научные отрасли:

- теория;
- история;
- социология;
- экономика;
- управление.

О характере художественной культуры говорят по степени участия людей в творческом созидании, по качеству и востребованности их труда государством и различными слоями

населения. Обусловленная многими закономерностями (социально-политическими, духовными, художественно-эстетической ориентацией той или иной генерации художников и потребителей, особенностями среды, морально-этических принципов), художественная культура как один их способов отражения, освоения и преобразования мира обладает относительной самостоятельностью. Она активно влияет на социально-экономическое, духовное развитие общества, в основе которого законы и материального и духовного производства.

Как видно, к 80-м годам уже сложилась достаточно зрелая точка зрения на художественную культуру, достигнуты определённые результаты в разработке понятийного материала. Однако научная мысль продолжала все успехи в области строительства художественной культуры адресовать государственной политике и партийной идеологии, нивелируя значение индивидуально-личностного начала, самовыражения в творчестве.

В конце 80-начале 90-х годов художественная культура рассматривается в контексте взаимодействия с социально преобразующими факторами как явление подвижное, трансформирующееся, которому присущи внутренние и внешние связи и закономерности. Теперь это развитая, имеющая многосложную, чрезвычайно разветвлённую структуру система; это культура восприятия, понимания, наслаждения, способ самореализации художника, создание им самого себя как субъекта культурно-исторической ситуации, благодаря чему идёт духовный рост, обновление общества, сохранение и воспроизводство искусства в изменяющемся мире.

Основная задача художественной культуры – воспитание всесторонне гармоничного человека, удовлетворение его нравственно-эстетической потребности, обогащение его деятельности.

Т.е. художественная культура существует только в единстве с потребителем, что является одним из условий её функционирования в социально-историческом пространстве, в контексте ретро и перспективы. Личность, кому она обращена и кому она служит; общество, которое объединяет личности на

основе фундаментальных ценностей – это и есть её неотъемлемые составляющие.

На рубеже XX – XXI вв. обнаруживаются новые грани художественной культуры и, вероятно, самые важные: способность формировать образы, оперировать ими и развивать эти качества у публики. Кроме того, отмечаются её гуманизирующие, интегрирующие свойства. Уточняются, дополняются её функции:

- познавательная, проявляемая в образном осмыслении реальности;

- коммуникативная – во взаимодействии со средой;

- преобразовательная – в форме художественного производства;

- оценочная – гармония, соразмерность, красота – как собственные критерии в искусстве.

Наряду с тем, актуализируется значение целого ряда понятий, таких как художественные традиции, духовность, толерантность, национальное, региональное, общечеловеческое, которые в неразрывном единстве и многообразии проявления стали обуславливать идейно-содержательную основу национальной художественной культуры.

Национальная художественная культура характеризуется как сложившаяся в процессе эстетического познания мира целостная, взаимосвязанная система духовных и материальных ценностей, как продукт автохтонного созидания, воплотивший многовековой созидательный опыт, гуманистические, духовно-нравственные идеалы народов, объединенных территориально, этнически, ментально в одно культурное сообщество.

Преломляя в себе ценностные константы и типы мышления разных поколений на основе общности и своеобразия мировосприятия, образа жизни, питая историческую память, она служит связи времён и преемственности традиций, обогащает художественную палитру мира неповторимыми образами и красками. И в то же время остаётся открытой для поисков. И эта её особенность хранить и приумножать накопленный капитал, осваивать новые темы, мотивы и концепции обеспечивает диалог и взаимопонимание в рамках не только одной культуры.

Национальная художественная культура, развиваясь под воздействием внутренних и внешних факторов, как известно, всегда носит дух, отпечаток времени. Внутренние факторы, обусловленные характером исканий внутри процесса, спецификой жанрово-видового мышления, генетически подчиненного предшествующему опыту, определяются эстетическими вкусами, талантом, духовными потребностями художников, в том числе в самореализации.

Внешние факторы:

– это социо-культурная среда, где разворачивается поле деятельности художника, формируются его мировоззренческие, морально-этические принципы;

– это общество, которое стимулирует развитие художественной культуры как в морально-психологическом, так и в материальном планах;

– это востребованность продукта творчества массовым потребителем или отдельными его категориями.

Важную роль при этом играют:

– социальный статус художественной культуры и её составляющих;

– характер сосуществования разных форм, видов, жанров, стилевых направлений, разных национальных, языковых культур в едином пространстве;

– духовно-нравственный, интеллектуальный потенциал общества, оказывающего влияние на содержание и уровень художественной культуры, на формирование личностных качеств каждого отдельного человека.

В Узбекистане в настоящее время идёт возрождение художественных традиций, выработанных на протяжении многовековой истории края, переосмысление господствовавших ранее тенденций, провозглашение фундаментальных ценностей, отвечающих духу демократических перемен и основанных на уважении прав, достоинства, свободы личности и творческого высказывания.

Но как распознать то, что устарело, исчерпало, изжило себя или же отошло в область стереотипов, и то, что осело в генетической памяти в качестве устойчивых представлений о прекрасном и продолжает и сегодня обогащать наши познания о

культуре, обычаях, нравах, вкусах, приоритетах народа и эпохи, питать современный поиск творческим воображением и ассоциативными образами?

Чему же дать предпочтение – старому, известному, – или новому, если и новое бывает разным: скоротечным, временным, оставляющим арену, не успев оформиться в заметное явление, или, напротив, опережая время, предвосхищая те или иные крупные события, одухотворяя, возбуждая фантазию?

Сложность, хрупкость, разноречивость момента, с одной стороны, а с другой – масштабность цели и задач, дух обновления, смелость решений, разнообразие средств и приёмов, – всё это важнейшие приметы времени.

Художественная культура Узбекистана представлена сегодня многообразием видов академического, традиционного и современного искусства, аккумулировавших достижения отечественной и мировой культуры, а также современные веяния. Характерные для неё черты:

- слияние стилей, форм, жанров, рождение новых, таких как массовые площадные представления, опера-маком, симфония-оратория, инструментально-вокально-пластические циклы, симфо-джаз, опера-балет и др.;

- многостилевой, многожанровый, многонациональный характер художественной культуры, где соседствуют и взаимообогащаются национальные, региональные, общечеловеческие эстетические концепции;

- широкий спектр тем, идей, мотивов, образов и красок;

- полистилистика средств выражения;

- метафоризация, полифонизация языка;

- единство и многообразие выразительного строя;

- расширение условно-специфических границ традиционного, академического и современного искусства;

- свобода высказывания и творческого инструментария;

- внимание к внутреннему миру человека, достигаемое посредством не только стороннего погружения в сферу его духовно-нравственных установок, но и самооценки;

- изобразительно-пластические приёмы и решения как способ передачи психологического самочувствия персонажей;

– интенсивность, активизация внутреннего действия, рельефность характеристик, передающие разнообразные изгибы души и помыслов героев;

– насыщенность, концентрация письма, концептуальность идеи и средств художественного разрешения;

– сочетание экспрессивности, возвышенной интонации и внутреннего монолога, иронического и лирического и гротескного начал;

– этико-нравственные обобщения на основе социально-психологического и философского анализа;

– перемещение акцента с внешнего или событийного ряда произведений внутрь героя, в область его самопознания, высвечивая различные грани его характера, его человеческой натуры.

Социально-классовый характер конфликтности, чем была богата культура советской эпохи, а также аксиоматичность, лозунговость, эстетика жесткого реализма постсоветского периода уступают место контекстуальности мировидения и прочтения замысла.

Если в историческом материале драматический конфликт разрешается посредством самооценки героя (а не прямых противопоставлений, как это наблюдалось в начале 90-х годов), то в современном очевидно сочетание исповедальности и нравственных исканий, что в свою очередь трансформировало стилистику художественных произведений.

Апеллируя к истории, национальным традициям, фольклорным мотивам, освещая современный материал с точки зрения духовных трансформаций человека в условиях адаптации к новой социо-культурной ситуации, искусство не ограничивается какими-либо тематическими рамками. Оно обращено к разнообразным коллизиям, к этико-философской, религиозной проблематике, народному эпосу, сказкам, легендам, фантастическим мотивам. И здесь важна не столько сама тема, сколько мастерство и многогранность её раскрытия, а главное – художественные обобщения, актуализирующие современную мысль:

– о самоценности человека, определяемой, прежде всего, его духовным богатством, знаниями, созидательными сферами

его жизнедеятельности, морально-нравственными его качествами;

– о праве каждой отдельной личности на самоуважение, на достойную жизнь;

– о взаимосвязанности человека и окружающего его мира;

– о невидимых и нерушимых нитях, объединяющих эпохи, поколения, прошлое, настоящее и будущее, единичное, особенное и общее.

Но далеко не всегда художественная практика поспевала за стремительным движением времени. Формальный аспект поисков превалировал над содержательным, продолжали эксплуатироваться расхожие или устаревшие концепции как в идейно-смысловом, так и в изобразительно-выразительном отношениях. Очевидны и вторичность, банальность приёмов и решений, отсутствие критического заряда, который ограничивается частными замечаниями или обращён в советское и колониальное прошлое.

Не все виды искусства развиваются равномерно. Не все коллективы работают в полную силу. Наблюдаются явный перевес в сторону массово-эстрадного и народно-традиционного творчества, определенные отставания в области драматического и музыкального театра (оперы, оперетты, музыкальной драмы), драматургии, режиссуры, актерско-певческого мастерства, а также отдельных академических жанров музыки.

Однако достижения художественной культуры Узбекистана более красноречивы, нежели её проблемы. Сквозь исповедальность, экспрессию, эксцентрику, лицедейство сегодняшней театральной сцены, гротесково-этнографическую, народно-бытовую поэтику кинопроизведений, аллегорическую, сгущённо-колористическую образность изобразительного языка, вариационность декоративно-прикладного творчества, эмоционально-психологическое и философское наполнение музыкального письма, стилизованно-выразительную пластику национального танца и т.д. проступают настроение, чувства, переживания, надежды и стремления людей жить в гармонии с самими собой и окружающим миром.

Задача художественной культуры сегодня – служить человеку, сделать его жизнь лучше, богаче, интереснее,

содержательнее, дать ему радость созидания, эстетического наслаждения, соответствовать его высоким нравственным и духовным потребностям. Концептуальность во всех ипостасях, синтетичность, многогранность и органичность, щедрость на эмоции, на сопереживание, мысли и идеи, многокрасочность и самобытность – важнейшие условия её современности.

Идти в ногу со временем, вписаться в его созидательный контекст – означает вступить в диалог с реальностью, выразить на высоком профессиональном, идейно-художественном уровне своё отношение к текущим событиям, фактам, сохранив при этом свою национальную и творческую идентичность. Таково насущное требование дня.

Будущее национальной художественной культуры в её способности:

- гуманизировать все аспекты социальной действительности;

- соответствовать духу и идеалам прогрессивного общества;

- развивать художественные традиции, которые несут богатейшую информацию о культуре и истории народа, сообщают художественной практике на основе устойчивой системы ценностей детерминированность, дополняющую эстетическое многообразие мира ещё одной яркой, колоритной и неповторимой краской;

- формировать новое гражданское, профессиональное и эстетическое сознание, свободное от тенденциозных и конъюнктурных наваждений, помогающее осмыслить реальность в новых её качествах и найти в ней достойное место.

Руководство здравым смыслом и гражданскими убеждениями в оценке прошлого и настоящего, широкие познания в области истории, теории искусства и художественного творчества, корректное отношение к материалу, соблюдение всех норм интеллектуальной этики и диалога (особенно тогда, когда речь идет о тонких, болезненных темах, таких как религиозные, патриотические, расовые, национальные), являются важнейшими условиями полноценного функционирования национальной

художественной культуры в лоне мировой и успешного осуществления комплекса возложенных на неё задач.

Список использованной литературы

1. Каримов И.А. Обод ва озод ватан, эркин ва фаровон ҳаёт – пировард максадимиз. –Т.: Узбекистон, 2000.
2. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. –М., 1998.
3. Горизонты культуры накануне XXI века. –Тверь, 1997.
4. Диалог культур. –СПб., 1997.
5. Жидков В.С. Культурная политика и театр. –М., 1995.
6. Журавлев Ю.А. Мир художественной культуры. –М., 1997.
7. Искусство XX века: уходящая эпоха? Т.2 –Т., 1997.
8. Каган М.С. Историческая типология художественной культуры. –Самара, 1996.
9. Культура на пороге III тысячелетия. –СПб, 1996.
10. Культурная политика и художественная жизнь. –М., 1996.
11. Культурология. XX век. –М., 1997.
12. Культурология. –Смоленск, 1998.
13. Камалова Д.М. Узбекская художественная культура. –Т., 1995.
14. Лихачёв Г.Д. Синтез искусств и художественная культура. –М., 1995.
15. Метаморфозы культурных форм. –СПб., 1994.
16. Проблемы культуры и искусства. –СПб., 1997.
17. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение. –М., 1996.
18. Санъатшунослик масалалари. –Т., 1998.
19. Соколов Е.Г. Лекции по культурологии. Культура. Формы культуры. –СПб., 1997.
20. Соколов К.Б. Социальная эффективность государственной культуры. –М., 1990.
21. Страницы отечественной художественной культуры. –М., 1995.
22. Судьба культуры – судьба человечества. –М., 1996.

23. Теория культуры: Отечественные исследования. Хрестоматия. –М., 1996.
24. Узбекистон санъати. –Т., 2001.
25. Филиппев Ю.А. Искусство в системе человеческих ценностей. –М., 1996.
26. Хамидова М.А. Художественная культура Узбекистана: современное состояние и перспективы развития //Традиционное и современное искусство Центральной Азии. –Алматы, 2003.
27. Хамидова М.А. Художественная культура Узбекистана: понятия, термины, тенденции и перспективы //Мустакиллик йилларида ижодий кадрлар тайёрлашнинг долзарб масалалари. –Т., 2004.
28. Художественная культура. Понятия. Термины. –М., 1978.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭТИКЕТ В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ

Этикет, т.е. «свод правил» социально-поведенческой культуры в рамках тех или иных традиций, тесно связан с этикой, означающей мораль, духовно-нравственные ценности и принципы, которыми руководствуется человек в частной и общественной жизни. Оба эти понятия в единстве и целостности определяют суть каждой отдельной личности в её внутренних и внешних проявлениях.

Правила человеческого общежития вырабатывались веками. Основанные на самоуважении и уважении к окружающим, на здравом смысле, идеалах красоты, добра и справедливости, они помогали людям не только выжить, но и облегчить, украсить и совершенствовать своё бытие. Вежливость, тактичность, скромность, а также хорошие манеры, внешний вид, умение вести себя в разных ситуациях играли при этом немаловажную роль.

Если требования этики относительно устойчивы, то требования этикета не абсолютны. Они менялись в зависимости от конкретных условий: социальных, экономических, политических, идеологических, бытовых, а также цели, задач, места и времени действия, определяя в целом дух, содержание, приоритеты конкретной исторической эпохи, культуры, среды. На протяжении столетий сформировались различные формы этикета, такие как местный, локальный, региональный, континентальный, восточный, западный, а также религиозный, дипломатический, профессиональный, деловой и т.д.

Есть и общепринятый в цивилизованном мире этикет, регулирующий взаимоотношения людей разных возрастов, рангов, сословий, национальных, расовых, языковых, конфессиональных принадлежностей, при максимальном уважении к человеку, его правам и свободам, обеспечивающий взаимное расположение, доверие и понимание сторон, внося в целом ясность, гармонию и порядок в основы мироустройства.

В искусстве существует свой этикет «художественный», выражающий и культуру художника (чувство меры, такта, стиля, корректность, разумность, гуманизм), и его познания в

области истории этикета. Т.е. так называемую «этикетную правду», получившую художественное обобщение. Правду, которая служит приметой времени, неисчерпаемым источником информации о странах, о знаковых фигурах, решавших ход развития общественной, гуманитарной и научной мысли, о пристрастиях, стремлениях, образе жизни, нравах, вкусах, морали и представлениях людей о чести и достоинстве, о добре и зле, о философии тех или иных ценностей. Правду, которая придаёт поиску достоверность, убедительность, многоплановость и контекстуальную глубину, обуславливает форму, содержание, поэтику искусства в целом.

Художественный этикет не просто транслирует реальность, а черпает вдохновение из этой реальности, преломляя её через авторское видение, персонифицируя, символизируя детали, укрупняя, подчеркивая, материализуя ту или иную идею, обогащающую замысел.

Ярким свидетельством того, что каждая историческая эпоха по-своему толковала и корректировала нравственно-социальный облик своих современников, являются произведения художественной культуры. Поиск гармонии внутреннего и внешнего, мысли и чувства, духа и тела как божественного начала в человеке, столь волновавший древнегреческих мудрецов, стал не только этико-философской проблемой, но и объектом античного искусства, давшего миру свои величайшие творения: античную трагедию, скульптуру, живопись, архитектуру, музыку, танец, пение.

Наглядные сведения о том, какие трансформации переживает общество в период ортодоксального средневековья с его религиозным аскетизмом, тоже даёт художественное творчество. Вмешиваясь не только в духовную, но и в светскую жизнь людей, ограничивая свободу высказывания и личностных оценок, оно изменило характер социального бытования практически всех слоёв населения, включая их образ жизни, мысли, одежду, манеры, т.е. внутреннюю и внешне-поведенческую культуру в целом.

В период рыцарства формируется, наряду с содержательным аспектом этикета, его формально-атрибутивная сторона, где каждая деталь (клятвы, обеты, жесты, убранство,

оружие, перчатки) имела свой смысл, своё четкое предназначение, подчеркивая ранги, благородство происхождения, бесстрашие. Кодекс чести обязывал рыцаря заботиться о слабых, сиротах, вдовах, немедленно вступать в схватку с обидчиком. В доспехах он не мог отступить, нападать сзади, убивать безоружного. На поле брани предоставлялись противникам равные шансы. И здесь была важна не столько победа, сколько гуманное поведение в бою.

Рыцаря отличало и умение петь, читать и сочинять стихи, играть на музыкальном инструменте. Ему присуще и особое отношение к женщине. Возводя культ Прекрасной дамы (обычно из высшего сословия), он идеализировал, обожествлял её в своих мыслях и чувствах. Его волновали не свидания, а романтические ожидания встречи, не достижение желаний, не результат, а сфера воображаемого (куртуазная любовь).

Обладая яркими и сильными личностными качествами, рыцари завоевали в народе заслуженную славу. О них слагались легенды, песни, рыцарские романы. Образы героев средневековья легли в основу многих известных произведений литературы, музыкального, театрального, изобразительного искусства и кино.

В отличие от рыцарства, сочетавшего внешний блеск и внутренние достоинства, во времена правления французских королей Людовика XIII и Людовика XIV этикет приобретает самодовлеющее значение, а порой и вовсе отдаляется от этики. Вычурность, театральность, а также изысканность манер, поклонов, жестов, костюмов, причёсок, шляп, познания в области макияжа, символики цвета, красок, оттенков, вещей, надписей... Всё это имело значение для статуса великосветского вельможи. Этикет настолько формализовался при Людовике XIV, что были созданы специальные службы (церемониймейстеры, капитаны собок, хранители галстуков и т.д.), которые отвечали за тот или иной участок. Кроме того, распространялись карточки с указанием того, как должно себя вести при дворе.

«Этикет – это разум для тех, кто его не имеет!» – иронизировал по этому поводу Вольтер. И он был, вероятно, близок к истине. Ибо духовность занимала не много места в

придворной морали. Представление о чести сводилось к дуэли на месте за публичное оскорбление, которое могло быть также публично снято. Утратить честь – означало утратить жизнь. Соответственно этому выстраивалась жизненная концепция дворянина и идейно-художественное содержание произведений искусства.

В XVII в. – в эпоху «сухого» рационализма – вместе с развитием научной мысли, признанием многоликости культурных форм разум, знания, мудрость, добродетель рассматриваются как высшая ценность, которая определяет достоинство, суверенность личности. А вежливость, приветливость являются показателями воспитанности человека. Этикету отводится лишь роль инструмента, сдерживающего эмоциональные аффекты, не уместные в обществе.

XVIII в. – век прагматизма, утверждает идеал нового человека – индивидуалиста, который обязан самому себе. Критерием его деятельности становится полезность. Согласно данной установке, содержание берёт верх над формой, и это ведет к замене понятий: роскоши – аскетизмом, чести – честностью, праздности – трудолюбием, расточительности – бережливостью, внешнего блеска – духовным содержанием. Хорошие манеры способствуют продвижению по службе, выгодному браку.

Для России XVIII в. – это время маркированного этикета, принявшего европейский облик при Елизавете II, а при Екатерине II даже перещеголявшего французский двор по своему размаху. Если гербы, особняки, кареты, пышные наряды, драгоценности, веера служили опознавательными знаками высшей знати, то балы, танцы, путешествия составляли круг её занятий. Молодая поросль предпочитала всё нерусское. Она проводила чаще время за границей и за карточными столами. Репутация мота, кутилы, игрока, дуэлянта привлекала больше, чем доброе имя семьянина и труженика, что было вполне в духе времени.

В XIX в. на культурной арене России появляется генерация грамотных, образованных людей, рожденных в дворяно-купеческих семьях. Их этикетный кодекс – заниженное внимание ко всему внешнему, поверхностному, приоритет

нравственного, духовного, личностного начала, а также достоинства и разума. Господам уподоблялись мещане, воспринимая внешние признаки учености и благовоспитанности, что принимало порой нелепые формы. Отсюда и понятия «мещанский вкус», «мещанский быт», ставшие нарицательными и подвергшиеся суровой критике со стороны литературной и театральной общественности.

Существенные метаморфозы переживает этикет на протяжении всего XX в., меняя согласно требованиям времени свой внешний вид и внутреннее содержание. Он демократизируется, упрощается, теряет свою театральность, рафинированность, утрачивают во многом значение этикетная символика, её ранговые, сословные признаки. Однако неизблемыми остаются его всеобщие, универсальные черты: самоуважение и уважение прав, свобод, достоинства личности.

Итак, знание этикета, его видов, форм, атрибутики, контекста – это знание истории цивилизаций, истории культуры, что делает искусство художественно убедительным, ярким, насыщенным, органичным, но не исключаящим при этом обобщений, метафоры, стилизации, условных приемов. В театральной постановке, где каждая деталь несёт определенную нагрузку (функциональную, эстетическую, эмоциональную, смысловую) и работает на образ, где ничего не ускользает от внимания зрителя, было бы весьма расточительно упустить возможность использования выразительных средств художественного этикета для воплощения авторской идеи. Этикета как модели общения, речи, приветствия, бытования в целом, включая пластику, жесты, аксессуары, убранство, предоставляющего важнейшие сведения не только о месте и времени событий, но и характере, этических, нравственно-эстетических ценностях, вкусах, пристрастиях, предпочтениях людей той или иной эпохи, а также о моде, одежде, которые тоже имеют свою историю, своё толкование и несут нечто большее, чем просто правду.

Когда речь идет о конкретных исторических фактах, крупных исторических фигурах, широко популярных произведениях классики, масштабных оперных композициях, где центральными героями являются реальные или

вымышленные персонажи, действующие в условиях той или иной конкретной среды, соблюдение требований художественного этикета становится профессиональной необходимостью.

В театральной практике встречаются примеры, вызывающие недоумение и вопросы в связи с трактовкой произведения и социально-поведенческим характером персонажей. В частности, почему в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского, в постановке ГАБТа имени А. Навои, образ зловещей старухи вышел на первый и главный план спектакля, тогда как его задача – служить поводом для разворота драматического действия и характера центральных героев: Германа и Лизы? К тому же, она появляется в невероятно пышных и красочных нарядах, несоответствующих ее преклонному возрасту, образу жизни и авторскому замыслу (дама то «пиковая»!).

Почему Лиза отошла на второй план, став тенью старухи, всем своим поведением подчеркивая свою убогость, незначительность, не обнаруживая подлинно человеческой глубины, страданий обманутой в надеждах и чаяниях женщины, несмотря на то, что её музыкальная партия, яркая, насыщенная драматизмом, экспрессией, страстью, диктует иные условия?

Почему царица и её окружение облачены в одежду середины XVIII века, а другие персонажи – в костюмах разных времен: мужчины в балетных колготках, в египетских набедренных повязках, женщины – в платьях конца XIX в. и т.д.

Существует много вопросов, на которые нужно знать ответы не только театрам, но и педагогам, воспитывающим творческие кадры. Например: почему в той же «Пиковой даме» герои Пушкина – молодые аристократы – играют уже не в шахматы (как это было принято в минувшем для них столетии), а в карты, проигрывая целые состояния, кончая жизнь самоубийством? Почему во многих произведениях русских классиков лучшие представители российского дворянства погибали на дуэлях?

Отдельные персонажи пьес Гоголя, А.Н.Островского и других драматургов середины XIX в. и позже подчеркивают в конце слова букву «с», приводят часто к месту и не к месту

пословицы и поговорки. Кто они? К какой эпохе и какому сословию они относятся? Что же конкретно выражает каждый штрих в их одежде, манерах, речи, пластике? Кто, когда, зачем носил шпаги, парики, плащи, банты, кринолины, турнюры? Кто как приветствовал, кланялся, что это значило?

В одном спектакле было любопытно наблюдать, как королева делает поклон всем подряд, кто к ней приходит. Тут уместно заметить, что королева не раздаёт, а принимает поклоны от подданных, обмениваясь сдержанными приветствиями с равными и кланяясь исключительно вышестоящим по сословию и семейной иерархии. И шпаги не висят, где попало и как попало. Ибо шпага – это ранг, это честь, это жизнь дворянина.

Таким образом, в театральной постановке не должно быть ничего случайного, непродуманного, что может разрушить замысел произведения. Спектакль насыщается фактами, идеями, образами, возбуждает фантазию, эмоции, чувства, воспитывает, обогащает интеллект, духовный мир людей, учит прекрасному только при умелом, грамотном, профессиональном подходе к творческой задаче и использовании разнообразного арсенала выразительных средств. Т.е. знание своей профессии – это знание художественного этикета в том числе.

Список использованной литературы:

1. Волченко Л.Г. Гуманность, деликатность, вежливость и этикет. –М., 1992.
2. Все об этикете. –Ростов-на-Дону, 1995.
3. Золотая книга хорошего тона. –Смоленск, 1999.
4. Кондаленко Л.К., Симонова С.М. Этикетная культура. –М., 1996;
5. Кругляница Т.Ф. Этика и этикет. –М., 1995;
6. Кузнецов И.Н. Этикет. –М., 2002;
7. Рыданова И.И. Уроки этикета. –М., 1998;
8. Чиченный А.И., Стоян Т.Я. Этикет на все случаи жизни. –М., 1996;

9. Шеломенцев В.Н. Этикет и культура общения. К., 1995.
10. Школа этикета. –Екатеринбург, 1996.
11. Этикет. –М., 1996.
12. Этикет. –Харьков, 1998.

О СПЕЦИФИКЕ ИСКУССТВА И ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Искусство – одна из форм общественного сознания и духовной культуры человечества, специфическое средство художественно-эстетического освоения мира в многообразии его проявлений. Обусловленное совокупностью созидания, познания, оценки и эстетического анализа, оно связано не только с эмоционально-чувственным восприятием, но и с выражением личностного, мировоззренческого начал.

Познание действительности в контексте общего, особенного, единичного, вторжение в разнообразные пласты человеческих интересов и бытия, творческий отбор, типизация, обобщение и образное осмысление событий, характеров, а также передача на этой основе определённой идеи, эмоции составляют **сущность** искусства. А его **специфичность** – в самом объекте художественного познания. Это человек в единстве личных и общественных интересов; это взаимоотношения между людьми, между человеком и средой, обществом, природой, моделирующие закономерности жизнеустройства, человеческого общежития в целом. Это идейно-эстетическая оценка объекта познания; это средства выражения, в том числе творческий инструментарий, умение использовать возможности формы, добиться единства внутреннего и внешнего.

Искусство выполняет ряд важнейших **функций** (социальную, познавательную, воспитательную, этическую, коммуникативную, семиотическую, зрелищную), доставляя радость созидания и эстетического наслаждения. Благодаря полифункциональности, комплексному воздействию на человека (через разум, эмоции, сознание), оно приобретает гуманизирующие, интегрирующие и преобразующие **свойства**.

Претворяя «замысел» посредством **образов**, «одушевляя», «материализуя», аккумулируя в себе идеалы и ценности художника и социальной среды (т.е. персонально субъективные и объективно-исторические), транслируя, моделируя жизнь, искусство служит способом сохранения и воспроизводства творчества, обогащения и самореализации личности как субъекта культурно-исторической ситуации. Кроме того, оно оказывает эмоциональное воздействие, вызывая

соответствующие чувства, настроения; предоставляет возможность соотнесения увиденного, услышанного с собственным душевным миром и опытом, формируя духовно-нравственные принципы.

Образы, являясь, в свою очередь, созданием творческого воображения, возникают не для иллюстрации наблюдений, не для информации. Они типизируют реальность, усиливая, преувеличивая и актуализируя её существенные черты в новых вымышленных индивидуальных качествах.

Как явление целостное и многогранное, искусство может расщепляться или объединяться по различным признакам (семантическим, типологическим, образно-стилевым, композиционно-формальным, содержательно-смысловым, жанрово-видовым) в разнообразные синтетические образования и жанрово-видовые модификации, трансформирующие язык и стилистику произведений.

Закономерности выявления и воспроизведения художественных задач в соответствующем материале, конкретные технологические приёмы и материальные средства их осуществления делят искусство на **виды**. В театре, кино – это слово, драматический конфликт и действие персонажей; в музыке – это звукоинтонация; в хореографии – ритмика, движения; в изобразительном искусстве – цвето-световая палитра (живопись), пластические решения (скульптура), линия рисунка, штрих, светотень (графика); в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве – комплекс утилитарных и эстетических свойств.

Обработка материала базируется на определённых правилах и носит творческий характер, бесконечно варьируясь и предлагая различные версии и варианты.

Если **искусство** – одна из форм эстетического освоения реальности, то **виды** искусства – это носители его основных структурно-классификационных единиц, которые имеют свои **разновидности**. Понятие же **жанр** обозначает внутривидовое подразделение, отличающееся совокупностью и относительной устойчивостью основных опознавательных признаков, в том числе изобразительно-выразительных средств.

Жанры различаются по тематическим особенностям (исторический, психологический, научно-фантастический), по особенностям идейно-эмоциональных оценок (лирический, юмористический), а также построения, формы, исполнительской манеры (вокально-инструментальный, камерно-симфонический, хоровой, песенный жанры, академическая, народная, эстрадная манеры пения).

Если в **жанре** реализуются жизненные, идейно-эстетические установки художника, то **стиль** уже является способом изложения и отражением его творческого кредо, которые проявляются в своеобразии тем, идей, характеров, конфликтов, приёмов и средств разрешения, свидетельствующих об индивидуальности почерка и творческой манеры мастера. Потому **стиль** индивидуален, но он связан с **методом**.

Искусство дифференцируется и по принципу объёмности, пространственности, временности, статичности, динамичности во всевозможных сочетаниях. Но в целом оно носит синтетический характер, а носителем этого синтеза является **образ**.

Пластические образы изобразительного (пространственного) искусства (живописи, скульптуры, графики), не изменяясь во времени, восполняются силой изобразительности, чувственной наглядностью, зримостью впечатлений. Огромным эмоциональным диапазоном отличается музыка, содержание которой выражается звукообразами, имеющими временное развитие. Ряд искусств (кино, театр, балет) обладают временными и пространственными возможностями, а ряд (архитектура, дизайн) статичны или же (музыка) динамичны.

Архитектура, декоративно-прикладное творчество, связанные с экономикой и техникой, принимают участие в формировании среды, в которой живет человек, которая воспитывает его вкусы и чувства. Примечательность архитектуры – в относительной самостоятельности и в синтезе (использовании живописи, скульптуры, декоративного искусства), присущем монументальному искусству.

Задача искусства – воспитание всесторонне развитого человека, удовлетворение его духовной, идейно-эстетической потребности. А главное **условие** его функционирования в социально-историческом пространстве – **единство с потребителем**. Это личность, кому оно обращено и кому служит; это общество, которое объединяет эти личности на основе фундаментальных ценностей.

Данная область человеческого созидания: т.е. **искусство** как целостное явление; отдельные виды и жанры искусства в разнообразных аспектах, связях и взаимосвязях; вся совокупность вопросов содержания и формы, природы, особенностей и путей развития, специфики, свойств, характера, функций искусства в историческом, теоретическом ракурсах являются **объектом искусствоведческой науки (искусствознания)**.

Объединив теорию, историю и художественную критику, включив в себя театроведение, киноведение, музыковедение, музееведение, искусствоведение (пластические виды искусства), она предполагает всестороннее изучение объекта, раскрытие его сущности в единичном, наглядном, конкретно-чувственном, а также в особенном, общем выражении в разнообразных проявлениях и закономерностях. Разрабатывая вопросы значения, роли, места искусства в системе духовных ценностей, наблюдая творческую практику, осуществляет анализ, толкование художественных произведений, осмысление идей, концепций, творческих подходов, обобщает процесс в целом и в частностях, выступает с оценкой, поддержкой или критикой, ведет пропаганду, популяризацию того или иного артефакта через средства массовой информации. Использует при этом разнообразные исследовательские **методы**, в том числе аналогии, сравнения, системный и комплексный анализы, эксперименты, наблюдения, обеспечивающие широко-предметное и частно-дисциплинарное проникновение в материал в различных временных и пространственных охватах, в исторических, теоретических, проблемно-теоретических ракурсах и планах.

Это – актуальная проблема или тенденция, характерная для художественного процесса; это жанрово-стилевые искания,

средства выражения, инструментарий, атрибуции. Это – творчество отдельных деятелей культуры (композиторов, дирижёров, режиссеров, певцов, художников, артистов разных жанров) или коллективов (театральных, музыкальных, хоровых, танцевальных, цирковых, эстрадных). Это сами художественные произведения (кинофильмы, спектакли, музыкальные сочинения, живописные, скульптурные и другие работы) в разнообразном освещении.

Важнейшим условием получения новых знаний является **метод** (с греческого *methodos*, т.е. путь к чему-либо) – способ достижения научной цели посредством упорядоченной деятельности. Чёткая организация научного мышления, критический пересмотр известных подходов к интерпретации материала, строгое следование логике и технологии его раскрытия, последовательное усложнение, насыщение концепции и теоретические обобщения составляют **сущность методологии** вообще, а **искусствоведческих трудов** в частности как системы взглядов, совокупности специфических познавательных средств и приемов, необходимых для глубокого и всестороннего **изучения искусства** в его динамике, трансформациях, взаимосвязях, в неповторимости и многообразии претворения и взаимоотношений с действительностью. Т.е. **задача** методологии в данном случае – раскрытие **содержания** искусствоведческих исследований, в том числе – диссертационных.

Таким образом, искусствоведение обладает не только материалом и проблематикой, но и понятийным аппаратом, и методологией, и системой знаний, которые обогащаются по мере развития техногенной цивилизации, накопления исследовательского базиса и опыта.

Содержание диссертации как особой категории научных изысканий обуславливается **комплексом факторов**: тематикой, новизной концепции, глубиной и результативностью её разработки, вкладом в теорию и практику искусства, в процесс активизации и оптимизации отрасли с учётом требований времени. А её **ценность – уровнем содержания**.

Многое решает **название** диссертации. Выражая **объект** и **аспект** исследования, **временной** и **пространственный** охват

материала, оно даёт ключ к пониманию того, **что** изучается (т.е. сам предмет), **какой** предмет изучается (т.е. признаки предмета), каковы **место** и **время** его действия, в каком **ракурсе** или **плане** ведётся научная разработка.

Структура работы, обеспечивая распределение материала по проблемам, годам, периодам или другим признакам, создаёт необходимые условия для последовательного раскрытия концепции. Если диссертация предполагает **Введение, Основные Главы, Заключение, Список литературы**, то каждая **Глава** в свою очередь состоит из вступительной части, аналитической части и выводов. В **Заключении** подводятся итоги исследования.

Чёткое название, обоснование темы, глав, цели и задач, оперирование фактами, вовлечение в контекст излагаемого аналогий, сравнений, подтверждение, обогащение научных идей, выявление в них опорных моментов для выводов, теоретических обобщений, практических рекомендаций и прогнозирования говорят в пользу **концептуальности** научного подхода и **фундаментальности** поиска.

Важнейший раздел диссертации – **Список литературы**, где приводится перечень использованных источников, свидетельствует как о качестве диссертации, так и об уровне знаний, широте кругозора автора, его умении работать с научной литературой, соблюдая нормы профессиональной **этики**, отвечая требованиям оформления **научного аппарата**.

В искусствоведении, связанном с осмыслением, толкованием произведений искусства, художественного **образа**, особое значение придаётся языковой **стилистике**, **культуре изложения**, культуре литературного слова. Ибо **не умеет выразить** свои мысли тот, кто **не умеет научно мыслить**.

Ограниченные в объёмах, регламентированные в композиционном отношении, диссертации не допускают ничего случайного, лишнего; того, что мешает достижению цели и задач. В числе таковых – тавтология, смысловые неувязки, неточности в выражениях, в терминах, сносках, цитатах, обилие цитат, а также многословие, пустословие, повторы, неоправданные отклонения от основной мысли, пересказы,

комментирование известного без анализа вместо обнародования и обоснования собственной научной платформы.

Использование же чужого текста, чужих идей без ссылок на первоисточник – это уже ни что иное, как **научная недобросовестность**.

Ещё одна «новая» форма научной недобросовестности – копирование материалов из интернета. Преследующая информативные цели и не защищенная от присвоения «виртуальная» литература стала источником безадресного и безнаказанного «заимствования» в процессе написания искусствоведческих трудов.

О **научной состоятельности** диссертаций судят по наличию ярко выраженной самостоятельной научной идеи, по основательности, доказанности, убедительности доводов и выводов, теоретической и практической их значимости, соответствию нормам научной этики и всем требованиям ВАК, предъявляемым к диссертациям.

ПЕВЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕГО МИРА И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Пение как один из способов выражения человеческих эмоций, как своеобразный язык общения посредством музыкально-интонационных красок голоса возникло ещё в отдалённые времена, существуя в неразрывной связи с пляской, жестом, словом. Сохраняя вплоть до античной культуры характер народного творчества, оно постепенно отделялось от танца, приобретая те формы, те качества, которые способствовали не только кристаллизации в нем лучших черт, но и самостоятельности пения как вида искусства.

Примечательной особенностью древнегреческого искусства было единство текста, музыки и пластики. В вокальной мелодике (одноголосной) ведущую роль занимало слово, значение которого подчеркивалось как ритмическими акцентами, вокально-речевой артикуляцией, так и музыкальным сопровождением на инструментах, таких как лира, кифара (струнно-щипковые), авлос (типа гобоя), флейта Пана (набор трубок разного размера).

Наряду с народным певческим творчеством появилось профессиональное. В музыкально-поэтической школе, существовавшей на Лесбосе (VIII-VII вв. до н.э.), обучались и пению, и музыкальной декламации, и игре на кифаре.

Содержание и форма исполнительской культуры строго соответствовали не только стилистике произведения, но и этическим нормам, и художественному этикету своего времени. В частности, жанры греческой вокальной музыки «фрэн», «пэан», «дифирамб» отличались друг от друга, являясь в первом случае гимном скорби по усопшему, во втором – посвященным Аполлону гимном ликования, в третьем – пафосно-лирическим гимном в честь бога Вакха, который нередко звучал во время празднеств и спортивных состязаний. Для героического эпоса было характерно монотонное повторение мелодико-речитативной фигуры в рамках кварты или квинты.

Певцы (азды) – они же нередко и авторы (и слов и музыки) исполняемых ими сочинений, пользовались особым расположением публики. Авторитет же кифарэдов, авлетов, то

есть тех, кто аккомпанировал себе на кифаре, авлосе, лире или других старинных инструментах, был ещё более велик. В их числе имена известных певцов – композиторов, таких как Терпандр, Ксенокрит, Клеомен, Носсида, оставивших след в развитии греческого искусства

Тогда же существовало деление мужских голосов на три основных вида: «нетоиде» – высокие голоса, «мезоиде» – средние голоса, «иратоиде» – низкие голоса. «Нетоиде» – редкие по природе, славились виртуозной техникой исполнения лирических мелодий. «Мезоиде» – наиболее распространенные голоса – обязательные участники хоров и исполнители популярных песен. «Иратоиде» – были незаменимы в греческих трагедиях.

Всё это говорит о высоком социальном статусе греческого певца – неизменного участника крупных публичных и семейных мероприятий, а также театральных представлений, о востребованности его труда обществом. Кроме того, он – одновременно автор музыки, текста, инструменталист, вокалист – воплощал в себе комплекс талантов, а, главное, синтез искусств: музыку, поэзию, пение, инструментальное сопровождение, пластику, актерское мастерство, что легло в основу развития многих видов и жанров древнегреческого искусства.

Музыканты объединялись в профессиональные гильдии, где помимо сугубо творческого общения и обмена опытом, шла работа с учениками, последователями, продолжавшими традиции той или иной школы. Но профессиональная музыкальная практика (пение в том числе) как неотъемлемая составляющая духовной культуры древнегреческого общества не стала достоянием только узкого круга людей. Она занимала важное место и в системе воспитания юношества в качестве обязательной дисциплины, что служило ещё одним аргументом в пользу её общественной значимости.

Огромной популярностью в Древней Греции пользовалось хоровое пение. Оно играло важную роль в древнегреческой трагедии, давшей миру величайшие образцы музыкально-поэтического и театрального творчества. Известно, что первые

театральные представления превращались в настоящие состязания между хоровыми коллективами.

Значительные шаги были сделаны и в области музыкальной теории, благодаря разработанному и логически обоснованному греческими учёными-теоретиками учению о ладах и звукорядах.

Искусству пения придавалось исключительное значение и в Древнем Риме. Процесс обучения певца делился на три этапа, в которых принимали участие педагоги трех разных типов: «вочифераррил», «фоназеи», «вокалез». Первые из них работали над диапазоном и силой голоса, вторые (учителя вокального резонанса) – над качеством звука, а третьи – над выразительными оттенками исполнения.

Значит, подготовка вокалистов в Древнем Риме была поставлена на твёрдую почву. Педагогические и творческие задачи здесь решались поэтапно, последовательно: от простого к сложному, от сырого материала к совершенной продукции, которая достигалась посредством многолетних усилий трех преподавателей. Каждый из них, принимая ученика на определённой дистанции, вёл его дальше, отвечая за конкретный участок работы.

Сегодня, когда вокальная методология стремится к комплексному решению вопроса, римский опыт можно принять или не принять. Одно остаётся очевидным:

- он исключал диктатуру педагога, который нередко вместе со своими вокальными достоинствами передавал ученику и свои недостатки;

- способствовал целенаправленным, вполне контролируемым со стороны коллег, методическим действиям по отношению к ученику и формированию у него певческих навыков;

- закреплял основательно успехи ученика на определенном этапе его профессионального становления, не растрачивая преждевременно его усилий, не распыляя его внимания, не подогревая амбиций ещё не сформировавшейся личности.

Поскольку обучение пению осуществлялось эмпирически, сегодня нет письменных свидетельств о том, как пели в

древности. Трудно поэтому судить о качестве, механизме и характере голосообразования, ёмкости, масштабности, выразительности звукообраза, его тембральных красках, особенностях звучания.

Остаётся только думать, что могущественному Риму не изменяло чувство прекрасного в оценке и восприятии певческого искусства – этого высокого, редкого, уникального дара; что оно отвечало эстетическим задачам своей эпохи, восхищало, радовало и вдохновляло на великие подвиги и свершения.

Специфика пения в том, что оно уходит вместе с его носителем, не оставляя материальных следов для потомства. Но его специфика также и в том, что оно не умирает вовсе, а возрождается вновь, составляя неотъемлемую часть музыкального быта, претворяя художественно-эстетические идеалы вокального искусства, личностные ценности, таланты, способности, особенности исполнительского дарования певца.

Музыкальная культура Древнего Египта, достигшая высокого уровня развития ещё в III тысячелетии до н. э., располагает материальными памятниками в виде текстов лирических и трудовых песен, музыкальных инструментов (продольные флейты, арфы).

Многоголосное пение, большие хоровые и инструментальные коллективы, участвующие в массовых культовых драмах-мистериях, высокоразвитая светская музыка соответствовали по масштабам египетскому монументализму в искусстве и отражали дух своей эпохи. Древнеегипетские и древнегреческие взаимосвязи привели к расцвету Александрийской школы.

Элементы эллинистической музыкально-вокальной традиции можно найти в культурах многих восточных народов, испытавших на себе (прямо или опосредованно) в силу исторических, географических причин греческое влияние. В городах Алжира во II веке до н. э. широко бытовали лира, авлос, танбурин на станке, цимбалетты, песни рахба в честь победителей спортивных игр, песни праздника жатвы.

Арабские племена кочевников-бедуинов тоже имели в своих рядах певцов – шаиров (поэтов), хранителей песен,

танцев, обрядов, в которых нашли отражение образ мысли, кочевого быта коренного населения пустыни, в частности, ритмы мерного шага верблюда, военных скачек всадников, чувства и эмоции, связанные с человеческими мотивами. Таковы, к примеру, песенные жанры худа (караванные песни), марса (песня-плач), сар (песня мести), урджуса (вызов на бой), простые по ритму и в рамках кварты.

Истоки музыкальной культуры Сирии – одной из древнейших ближневосточных стран – восходят к началу II тысячелетия до н.э. Обязаны ей своим зарождением наиболее популярные и распространённые в древнем мире инструменты двойной гобой, 5-7-струнная лира, арфа. Яркая эмоциональность, чувственность сирийских напевов накладывали свой отпечаток на характер исполнения, придавая ему соответствующие краски. Не случайно сирийская музыка вышла далеко за пределы своей территории, обогатив певческую культуру других народов выразительной интонацией и яркой ритмикой.

Ещё более древними и развитыми считаются индийские музыкально-певческие традиции. Об этом говорят впервые разработанная в Индии система записи высоты музыкальных звуков, а также сохранившиеся на пальмовых листьях сборники гимны, религиозные тексты и культовые мелодии.

Каждый народ развивал свою музыкальную и певческую культуру согласно идейно-художественным, эстетическим представлениям о красоте, чистоте, ясности, проникновенности, трепетности звука, выражающего мир его души, помыслов, его настроения, желания, стремления к возвышенному и прекрасному.

Пение, тесно связанное с текстом, с поэзией, а значит с особенностями рифма, интонирования, артикуляции, ритмики, словообразования, а также произношения согласных и, особенно, гласных, на которых формируется певческий звук, отталкивается, в первую очередь, от закономерностей поэтической, ораторской, речевой практики. Оно профессионально развивается вместе с музыкой, выработкой, ставших образцовыми, выразительно-технических и

исполнительских качеств певца, художественно полнокровно раскрывающих глубину музыкальной мысли.

И в этом плане певческое искусство древнего мира многолико, как многолик сам древний мир. Оно соответствует уровню духовного развития общества, музыкально-поэтической культуры, эстетическим познаниям о сущности и характере музыкального слова как одного из важнейших форм исполнительского творчества, воплотившего синтез многих видов искусств.

Отличительной особенностью музыкальной культуры **средневековой Италии**, корнями уходящей в культуру Древнего Рима, является певучесть, красочность мелодии, разнообразие ритмики. Большой популярностью пользуются лирическая песня баркарола – песня лодочника, гондольера – песня венецианских гондольеров (гребцов), а также неаполитанские песни, отличающиеся мелодической яркостью и требующие соответствующих вокально-интонационных средств. Песни эти сопровождаются игрой на мандолине, гитаре или пифферо (деревянный духовой инструмент), создающих необходимые условия для выявления выразительных красок голоса.

В период раннего средневековья, наряду с народно-песенными жанрами, складывается церковная музыка, опиравшаяся на традиции греко-римской и восточной музыки. Возникают формы духовно-певческой культуры, в том числе «амвросианское пение», основанное на гимнических напевах народного происхождения (IV в.), а также «литургия» по римскому образцу.

Однако по мере укрепления папской власти и централизации римско-католической церкви становились неизбежными отбор, переработка и унификация жанров религиозной музыки в сторону аскетизма, мистической созерцательности, экстатичности содержания, где не оставалось больше места народно-песенным элементам.

При папе Григории I (на рубеже VI-VII вв.) культовые песнопения в соответствии с догмами католицизма канонизируются и распределяются строго по дням церковного календаря в «антифонии», получившие название

«григорианского хорала», существующего и поныне в католическом культе.

Первые попытки некоторого оживления «григорианского хорала», осуществлённые в IX в., связаны с секвенциями на слове «аллилуйя», которые возникли на основе песенно-гимнических интонаций и украсили мелодической напевностью застывшую церковную догматику. Однако этот вновь приобретённый элемент был в XVI в. отменён.

В X-XI вв. с развитием многоголосия «григорианский хорал» ложится в тематическую основу полифонических культовых произведений.

Таким образом, пение как неотъемлемая часть практики богослужения играло огромную роль не только в пропаганде христианских конфессиональных ценностей, но и в развитии жанров духовной музыки.

Во многих европейских христианских странах, в том числе Италии, Франции, Испании, Германии, Швейцарии, России, певцов готовили в церковно-певческих школах, храмах, монастырях, где учителями нередко служили известные римские педагоги-вокалисты.

Не располагая специально разработанной исследовательской базой о том, как шёл процесс работы над голосами, какие предъявлялись к ученикам требования, какими методическими установками руководствовались педагоги, на каком учебно-методическом материале воспитывались будущие певцы, в то же время опираясь на отдельные сведения, добытые из источников, а также учитывая условия церковного быта и специфичность исполняемого репертуара, можно сказать следующее:

– профессиональная подготовка учеников осуществлялась в строгом соответствии этическим, поведенческим нормам данного духовного учреждения, а также канонам духовной музыки;

– суровый, аскетический, подчиненный жёстким правилам образ жизни будущих певцов, требуя соблюдения строго установленного режима, неукоснительного выполнения поставленных педагогом требований, способствовал в данном

случае самодисциплины, самоорганизации, целенаправленным действиям и усилиям в плане освоения певческих навыков;

– церковная музыка развивала высокую позицию, технику дыхания, опыт хорового многоголосия, выравнивала регистры согласно стилистике исполняемых произведений;

– ежедневный труд, стремление достичь гармонии, ансамбля, ровности звуковедения, ритмической чёткости, интонационной чистоты, а также правильной вокально-речевой артикуляции, что является необходимым условием коллективного пения, воспитывали профессиональные певческие качества;

– с первых же дней работы над голосом в церковных помещениях у ученика формировалось ощущение «купольности», «округлости» звука, что легло впоследствии в основу классической школы пения.

Вместе с тем, следует заметить, что:

– певец становился частью всеобщего голоса, частью коллектива, теряя при этом свою самостоятельность, независимость, индивидуальность, личностные черты;

– он подчинял свою волю, эмоции, чувства коллективному образу, отказывал себе в выражении экспрессии, в интерпретации замысла, в исполнительской импровизации, а также в тембральных красках, придающих голосу своеобразный трепет, уникальность и неповторимость, посвящая всю свою сущность служению божественной идее.

Это именно то, к чему стремилось средневековое христианство.

Наряду с церковной музыкой развивается музыка светская. В XII-XIII вв. большое распространение в **Италии**, а также в других странах Европы получает рыцарское музыкально-поэтическое творчество. В XIII-XVI вв. музыкальный быт жителей городов пополняется новым жанром – «лауда» (Lauda) – гимном хвалебного, духовно-назидательного плана.

Во **Флоренции** зарождается новое прогрессивное направление «Ars nova» – «Новое искусство», для которого характерны не только культивирование светской музыки: 2-3-х голосных вокально-инструментальных, песенных жанров, в том числе лирических («мадригал»), танцевальных («баллада»),

бытовых («качча»), но и применение таких музыкальных инструментов, как лютия, гитара, цитра, флейта, труба.

В XV в. развиваются многоголосные песенные жанры: «страмботто», «фроттола», «канцонетта», «вилланелла», «риспетто», «карнавальные». Осваиваются достижения франко-фламандской полифонической школы. Появляются музыкальные академии, консерватории.

В XVI в. среди светских жанров наибольшей популярностью пользуются «мадригалы» нового типа – вокальные поэмы 4-5-голосного склада и лирико-драматического характера.

Среди духовных жанров господствующее положение занимают многоголосное хоровое циклическое произведение «месса» на текст католической литургии, а также псалмы, гимны, мотеты.

С развитием светской музыки церковное пение, несмотря на все свои завоевания, постепенно уступает позиции новым формам вокального искусства, связанным, прежде всего, с выражением человеческой глубины, чувств, переживаний людей, что и открыло перед ним широкие творческие и профессиональные перспективы.

Во **Франции** бытовали разные песенные жанры: лирические, эпические, трудовые, сатирические и т.д. Жонглёры, играя на волынках, колесной лире, виеллах (струнно-смычковые инструменты), исполняли «шансон де жест» (песни о деяниях), а также лирические сказы. А в правящих кругах культивировалась, помимо дворцовой музыки, церковная музыка, в том числе «григорианский хорал», получивший распространение в католической Франции в VIII-IX вв.

Рыцарское светское искусство трубадуров (от провансальского *trobare* – изобретать) особенно расцветает на юге Франции, в XI-XII вв. Воспевая в различных музыкально-поэтических жанрах («альбы», «пастурели», «сирвенты») любовь, красоту, подвиги в честь прекрасной дамы, трубадуры оказали влияние на искусство труверов – рыцарей и горожан Северной Франции, а также английских, испанских рыцарей и немецких миннезингеров.

Церковная музыка XII-XIII вв. обогащается многоголосием – 2-3-4-голосными дискантами, мотетами с новыми мелодиями и текстами на старофранцузском языке, звучавшими одновременно с григорианским напевом и подготовившими почву для контрапункта.

В эпоху Возрождения появляются полифонические мессы, многоголосные светские мотеты, баллады, полифоническая песня «шансон» разнообразного народно-бытового содержания.

Народная музыка Испании характеризуется преобладанием песенно-танцевальных жанров, в числе которых 3-х дольные «болеро», «гранадина», «малагуенья», «поло», «севильяна», «сегидилья», «фанданго», «хота», «эль-вито», а также обилием местных вариантов национального фольклора, возникших под влиянием этнических и географических отличий. Это музыка севера Басконии – воинственная, мужественная, энергичная («эспатаданс», «сортсико»), это старинные круговые танцы («руэда») и напевы Кастилии, это пляски («сардана») и песни прибрежной Каталонии, это жизнерадостная «хота» Арагонии, это «фанданго» Андалусии.

В стиле «канте хондо» (глубокое пение) слились испанские и арабско-мавританские традиции. Темперамент, изобилие хроматизмов, мелизмов, богатая полиритмия, блестящее инструментальное сопровождение с участием кастаньет, гитарные наигрыши и насыщенный острыми гармониями аккомпанемент характерен для «фламенко», где нашли отражение испанско-цыганские элементы.

Профессиональная музыка Испании представлена в основном «григорианским хоралом». На рубеже XI-XII вв. развивается искусство испанских трубадуров, достигшее наивысшего подъема при дворе кастильских королей. Лучшие образцы рыцарского творчества вошли в сборник песен под названием «Собрания Альфонса Мудрого», представляющий собой как памятник средневековой культуры большую ценность.

Развитие профессиональной музыкальной практики Испании связано во многом с эпохой Возрождения. В этот период появляются полифонические вокальные «вильянско» (деревенские песни) с сопровождением «виуэлы» (между

лютной и гитарой), произведения для щипковых инструментов, полифонические фантазии с приёмами вариационного развития и другие жанры.

Для **английских музыкантов** наряду с одноголосным исполнением бродячими артистами эпических, героических сказаний, а также лирических, бытовых, шуточных, военных песен или баллад в сопровождении арфы, скрипки, характерно пение в 2-3 голоса.

Вместе с христианством (VII в.) проникает сюда одноголосное культовое пение, основанное на «григорианском хорале». Постепенно появляются и многоголосные переложения обрядовых напевов, параллельное движение 2 голосов терциями, 3 голосов терциями и секстами, имитационная полифония в форме 6-голосного двойного канона, звучащие в церквях Англии в исполнении хора и органа.

В XII-XIII вв. особой популярности достигает творчество трубадуров. В городах возникают братства менестрелей. Рождается полифоническая музыка в жанре многоголосных пьес. А в связи с ростом городской культуры в эпоху раннего Возрождения формируется английская полифоническая школа, давшая светскую и церковную музыку (мотеты, мессы, песни), построенную на принципах вариационного развития.

Разнообразные жанры народной песни присущи репертуару бродячих **немецких** музыкантов – шпильманов и вагантов, хорошо владеющих колесной лирой, свирелью, фиделем (род скрипки). Исполнение песен на собственные стихи под аккомпанемент арфы, скрипки отличает миннезингеров – представителей, как правило, обедневшего дворянства, уступивших в XV в. место мейстерзингерам – цеховым певцам из бюргерской среды, искусство которых через столетие также приходит в упадок.

Вслед за песней рождаются и её многоголосные переработки, в том числе инструментальные. В связи с антикатолической Реформацией в первой половине XVI в. латинские церковные тексты переводятся на немецкий язык, пишутся новые протестантские хоралы с новыми текстами и мелодиями, создаются певческие школы, готовящие канторов.

Немецкая полифоническая и певческая школы той эпохи испытали на себе итальянское, французское и фламандское влияние. Из Италии, где обучались немецкие музыканты, пришли светский «мадригал» и народная «вилланелла». В воспитании немецких полифонистов важную роль сыграли известные мастера нидерландской полифонии, проживавшие и работавшие в городах Германии.

В Нидерландах вокальная музыка существовала также в двух направлениях: в народно-песенном и церковном. Проводниками первого в XII-XIII вв. были менестрели, объединявшиеся нередко в корпорации. Развитие второго связано во многом с деятельностью метризов – школ-общежитий церковных певчих при кафедральных соборах, где преподавали профессиональные музыканты.

Выпускники метризов служили не только певчими, хормейстерами, капельмейстерами при королевских дворцах, крупных соборах, в папской капелле. Получив всестороннее музыкальное образование, изучив гармонию, полифонию, основы композиции, многие из них сочиняли музыку: полифонические мессы, каноны, псалмы, мотеты, полифонические песни, мадригалы, вилланеллы, где нередко обращались к народно-песенным интонациям, а также занимались обработкой духовных и светских песен.

Народное многоголосие, проникнув в свою очередь в сферы профессиональной музыки, явилось почвой для формирования франко-фламандской (или англо-франко-фламандской) полифонической школы, объединившей опыт французской, английской, нидерландской полифонии.

Музыкальное искусство **Швейцарии**, в силу её географического расположения, формировалось как под воздействием местных, так романских и немецких музыкальных традиций. Наиболее типичны для местного фольклора напевы «йодли» с применением фальцета, исторические песни, пастушьи наигрыши на альпийских рогах, танцевальные напевы-наигрыши.

Профессиональное музыкальное творчество в связи с христианством переносится в стены соборов и монастырей, где готовили не только певчих, музыкантов, но занимались теорией

и сочинительской практикой. В частности, секвенции и тропы григорианского хора, внесшие живую струю в канонизированную церковную музыку, родились в IX–X вв. в Сен-Галленском монастыре.

Швейцария прославилась и своими миннезингерами, светскими певческими школами, учёными в области теории музыки и композиторами, внесшими вклад в развитие профессиональной музыки.

Итак, григорианский хорал и гимны на латинском языке, господствовавшие на протяжении ряда столетий в католической Европе, постепенно освобождают пространство для новых полифонических форм, созданных на основе местного народно-песенного мелоса и местных языков, а также светской лирике, которая благодаря творчеству трубадуров, труверов и т.д. получила среди горожан широкое распространение.

В XIII–XVI вв. оркестр, хор, певцы-солисты становились неотъемлемой частью атрибутики королевских домов и крупной феодальной аристократии.

Музыке, пению, танцам обучались с помощью приглашенных специалистов и домочадцы.

Во многих городах Европы (Гент, Люблин, Краков, Познань) усилиями цеховых объединений создаются духовые, струнные, а также хоровые коллективы.

Народное музыкальное творчество тем временем жило своей жизнью, питая профессиональную музыку неподдельной интонацией, мелодикой, ритмикой, красками и другими специфическими признаками.

Одноголосные народные мелодии **Чехии**, исполняемые волынкой, свирелью, флейтой, арфой, цитрой, псалтерионом и барабанами, примечательна ладовой переменностью, своеобразными (периодичными, несимметричными, синкопированными) танцевальными ритмами.

Основным жанром культовой музыки почти два столетия, вплоть до появления в XI–XII вв. первых духовных напевов на чешском языке, тоже являлся григорианский хорал. В светских кругах отдавали больше предпочтение немецким миннезингерам.

Первые профессиональные сочинения чешских авторов появляются в XIV-XV вв. Это были гуситские хоралы, гимны, песни и светская лирика. Создаются певческие объединения, публикуются сборники народных песен – канционалы.

В XVI-XVII вв. Прага, где функционируют различные музыкальные общества и братства, превращается в один из крупнейших музыкальных центров Европы. На всю Европу прославилась придворная капелла, в репертуаре которой не только произведения немецких, фламандских, итальянских композиторов, но и местных авторов, создавших великолепные образцы чешской полифонии, духовной и светской музыки, где нашли претворение национальные песенно-танцевальные интонации.

Богат, многообразен, мозаичен **югославский** фольклор, представленный сербской, словенской, хорватской народной музыкой и другими локальными музыкальными диалектами. Это различные варианты плясочно-хоровых «коло»; это «юнацкие» (или молодецкие) песни и лирические «сердалинки» Сербии, проникнутые восточными мотивами; это свадебные, обрядовые напевы, наигрыши и баллады Словении.

Народные инструменты, такие как гусле (струнно-смычковый), тамбурица (струнно-щипковый), гайда (род волынки), двойнице (двойная свирель), табан (барабан), придают мелодиям ритмическое и мелодическое своеобразие и вместе с тем – национальную характерность.

Церковные песнопения Сербии, возникшие в X-XII вв. на местной музыкальной и языковой основе, прекращают своё развитие в XIV-XV вв., в связи с османским завоеванием.

Русское народно-песенное творчество (календарные, величальные, свадебные, обрядовые песни, причитания и т.д.) соединило как восточно-славянские, так и типично русские интонационно-мелодические и ритмические обороты. В инструментарии наибольшее распространение получили гусли, рожок, волынка, жалейка, деревянные трубы и барабаны.

Церковное пение (X в.) – одноголосное и без инструментального сопровождения – отмечено присутствием народно-песенных элементов (демественное пение). В этот же период вместе с развитием на Руси эпического жанра былины

формируется исполнительское искусство сказителей – мастеров эпического музыкально-словесного повествования. Появляются первые музыканты-профессионалы – скоморохи, обладающие разносторонними дарованиями певца, актера, инструменталиста, танцора, акробата.

С укреплением в XV в. русской государственности вырабатывается так называемый общерусский песенный стиль, нашедший отражение в жанрах исторической, протяжной, плясовой, хороводной песни, отличающийся распевностью, звуковым объемом, развернутым характером мелодики, а также многоголосным подголосочным складом.

Хоровое многоголосие легло в основу русского церковного пения, что привело к организации церковно-певческих школ, а также к созданию при местных правителях хоровых коллективов, где работали в качестве хористов и солистов профессиональные певчие, получившие образование в тех же самых школах.

На официальных торжественных и семейных мероприятиях выступали русские скоморохи, демонстрируя свои многогранные дарования, в том числе игру на скрипке и гудке. В XV-XVI вв. становится популярным приглашение в Россию иностранных музыкантов, познакомивших местную публику с клавесином и органом.

Таким образом, пение в разных жанрах народной и профессиональной, церковной и светской музыки приобретало те или иные специфические черты. Народное творчество, сохраняя свою самостоятельность, почвенность, стояло ближе к национально-песенным истокам и исполнительским традициям, церковное постепенно вырабатывало свои вокально-технические, выразительные приемы, исходящие из особенностей хорового многоголосия и жанров духовной музыки. Формировались общие эстетические представления о средневековом певческом искусстве.

В том, что же такое звук, голос, каковы их физические, акустические и эстетические свойства, возможности, границы, ёмкость, длительность звучания, пытается разобраться философ, математик и музыкальный теоретик Боэций (480-524). В своём трактате «О музыке», книга 1-я, он пишет: «Звук есть

сотрясение воздуха, достигающее слуха. Голос развивается множеством способов, в зависимости от того, поют или говорят. Он более или менее расширяется в диапазоне и может иметь различные качества. Дыхание ограничивает продолжительность звука. Физическое строение (певческого аппарата) устанавливает границы, которые человеческий голос не может перейти. Умение, основанное на науке, и слух, руководимый разумом, представляют собой как бы два органа, управляющие искусством пения»

Гукбальд (X в.) в книге «Арифметика, Геометрия, Музыка, 1-я», сравнивая церковных певцов с инструменталистами и светскими певцами, отдаёт предпочтение последним, ибо они «стремятся очаровать» слушателей своим исполнением. «Разве мы не поём безо всякого искусства наши духовные песнопения? Разве мы не пренебрегаем тем искусством, которым они (светские певцы) пользуются для пустяков?» – говорит он, настаивая на выразительном пении, на необходимости теоретических и практических знаний в области вокальной культуры

Такого же мнения Гвидо Ареццо – музыкант-теоретик, учитель хорового пения, реформатор нотного письма (XI в.). Маркетто Падуанский (XIII-XIV вв.) – главный представитель *Ars nova* – противопоставил средневековой схоластике естественность и благозвучие в музыке, в том числе – и в пении. Фома Аквинский (XIII в.) считает, что «не уметь петь, так же непростительно, как не уметь читать».

Иероним Моравский (XIII в.) стоял ближе по сравнению со своими предшественниками к вопросам теории и практики пения. Об этом свидетельствуют его суждения относительно ровности регистрового звучания, единства тембровых красок голоса на всём его диапазоне, недопустимости горлового и носового участия. Весьма важны его указания о том, что начинать занятия следует со средних нот, постепенно двигаясь по обе стороны и осваивая технику звукоизвлечения и дыхания.

Голос, по мнению Иеронима Моравского, «должен быть высоким, чтобы быть слышным издали, нежным, чтобы нравиться слушателям, ясным, чтобы радовать слух». Иначе говоря, он должен звучать на высокой позиции, быть полётным,

мелодичным, выразительным, проникновенным, интонационно безупречным и эстетически совершенным.

Осмысливая предмет с точки зрения господствовавших тогда эстетических концепций, авторы вышеприведённых строк оценивали пение благодаря силе его эмоционально-психологического воздействия на слушателя с точки зрения «возвышенного», «божественного», подчас отождествляя одно с другим и ставя перед певцами сложнейшие исполнительские задачи.

Что же изменилось в искусстве пения за минувшие эпохи?

Сформировались:

– определённые понятия, такие как звук, голос, диапазон, регистры, тембр, дыхание, купольность, продолжительность, ровность звучания, высокая позиция, полётность, границы, акустические и физические свойства, строение, типы голосов, носовой, горловой звук;

– основные эстетические критерии пения: ровность регистров, единство тембра на всём диапазоне, яркость, сила, округлость, ёмкость, направленность звука, его способность развиваться, расширяться, приобретать те или иные краски;

– первые научные воззрения на предмет теории, истории, практики певческого искусства;

– понимание необходимости не только природного таланта, умения, слуха, но и разума, и достижений науки в «управлении искусством пения».

Музыкальный фольклор, средневековая церковная и светская музыка послужили почвой для становления с точки зрения вокально-технической художественно-исполнительской выразительности основ сольно-академического пения. Совершенствуя, кристаллизуя предшествующий опыт, оно обрело новые качественные черты, позволившие ему вскоре занять одно из ведущих положений в системе универсальных ценностей, дать жизнь новым видам и жанрам музыкального и музыкально-сценического искусства.

Певческая культура средневекового Востока протекала в русле местных, локальных, а, бывало, и заимствованных в силу географических, исторических, социальных условий жизни тех или иных народов музыкальных традиций.

На определённом историческом отрезке времени, связанном с христианством, восточные культуры пополнились жанрами духовной музыки: христианской литургией, псалмами, гимнами, григорианским пением. Однако, в отличие от европейской певческой практики, испытавшей на себе мощное воздействие христианской церкви, в странах Востока значение последней казалось не столь продолжительным, прямым и очевидным.

Для монодической народной музыки **Алжира**, основанной на 7-ступенных ладах с различными соотношениями тонов и полутонов, характерно ритмическое, мелодическое, интонационно-тембровое многообразие, достигаемые не только вокально-техническими приёмами, но и спецификой звучания народных инструментов, в числе которых тростниковая флейта, волынка «раит», барабан «дарбуки», придающие песням неповторимый колорит.

Здесь заняли место и арабские бедуинские речитативы с характерными ритмами, лирические песни с рефреном (гренадские нубаты), принесённые с Пиренейского полуострова, песни «хаузи» и «лавино», возникшие на основе взаимосвязи арабской и андалусской музыки, а также турецкие военные песни.

Основным жанром профессионального искусства, где соединились в силу различных социально-исторических обстоятельств элементы европейской, египетской, марокканской традиции, были «нубаты» — вокально-инструментальные произведения циклической формы, состоящие из одноголосных мелодий в едином ладу, сопровождаемые удом, ребабом, дарбуки и бубном.

Мощным фактором воздействия на развитие музыкальной культуры исламского мира, в том числе Ближнего, Среднего Востока, явилась средневековая **арабская** музыка, достигшая расцвета в VII-IX вв. В этот период создаются первые теоретические труды и сборники песен, в музыкальном обиходе используется персидское нотное письмо, формируется 17-ступенный звукоряд арабского уда.

X–XIII вв. ознаменованы появлением фундаментальных трудов по музыкальной эстетике, теории и истории арабской

музыки с учениями о ладах, диссонансах и консонансах, а также музыкальных сочинений, обогативших репертуар профессиональных певцов.

Возникновение во многих районах и городах средиземноморского побережья (в Андалусии, Кордове) новых музыкально-поэтических жанров, таких как «мушшах», «заяль», «нуба», чередование куплетов с инструментальными наигрышами, «пастурели», «альбы», «сирвенты» в творчестве испанских трубадуров – это ни что иное, как результат арабского присутствия, способствовавшего широкому распространению в регионе исламских конфессиональных и художественных ценностей.

Особенность одноголосной арабской музыки, основанной на квартовых ладах и 7-ступенной диатонике, – в многовариантности мелизматике, в импровизационности, тембровых красках вокально-инструментального звучания, достигаемых не только благодаря изобразительно-выразительным средствам исполнительского искусства, но и разнообразию национального инструментария, имеющего свою непростую историю. Это ребаб (смычковый инструмент), уд (щипковый), мизмар (тростниковая дудка), аргули (род волынки), най и куссаба (флейты), кадиб (палочки), кус (котлообразный барабан), дуфф (квадратный бубен), дарбука, накарат (литавры) и др.

Следует отметить и высокий профессиональный уровень певческой культуры, развивающейся соответственно содержанию и характеру профессиональной музыки. Мастерство импровизации, умелое использование голосовых ресурсов, техника дыхания, оформления и подачи звука с точки зрения объема, а также интенсивности и маневренности тут играют немаловажную роль.

В **египетской** культуре в начале эры прослеживается византийское влияние, а с VII в. – арабское. Арабская музыка вместе с изгнанными из Испании арабами, маврами, евреями проникла и в Марокко.

Марокканское средневековое искусство, сохраняя архаичные образцы музыкальной традиции кочевников-берберов, бытует в разнообразных жанрах народной – грия

(«мхерки», «мекур», «дженад»), а также профессиональной – ала (андалусского происхождения) музыки, звучащей в сопровождении струнных инструментов (кемендья, лютни).

Неотъемлемой частью вечернего досуга именитых горожан являлась месрия – домашнее музицирование с участием известных музыкантов и певцов.

Исполнение песен в том или ином ладу (эх-шаг, рессед, грибх, стилал, майя), связанное с конкретным временем суток, говорило не только о разнообразии, но и функциональных особенностях марокканской музыки, диктующей те или иные средства вокально-технической выразительности.

Сирийские напевы тоже отличались не только богатством песенных жанров (это «мадраша» – назидательного плана, «согита» – религиозный гимн, «кала» – небольшая культовая песня, «аньяна» – хор). Известные своей мелодичностью, они вошли в христианское песнопение ещё в начале новой эры, оставив заметный след в музыкальной культуре не только соседних стран, но и Византии, Армении, Италии и Франции.

Сирийское хоровое пение с солистом или без солиста тоже не осталось без внимания христианского культа, использующего в богослужении коллективное, хоровое пение.

В VII-VIII вв. начинается новый этап в развитии сирийской музыки, связанный с арабской и персидской традицией. В этот период рождаются основанные на системе 8-ладов духовные песни, а также другие сочинения.

Персия в свою очередь оказала ощутимое влияние на музыкальное искусство близлежащих государств. Обладая системой ладов, сложившихся ещё в эпоху Сасанидов (III-VII вв.), имея в своём арсенале разнообразные жанры придворной и культовой музыки, связанной с учением зороастризма, а также системой музыкальной нотации, богатым национальным инструментарием (тар, кеманча, дойра), средневековая иранская музыка привлекала высоким уровнем исполнительского творчества.

При шахских дворцах служили известные поэты, музыканты и певцы разных национальностей, соперничая друг с другом в технике инструментальной игры и пения, в

продолжительности, высоте и ёмкости звука, в мастерстве импровизации и мелизматике.

Не теряя своего значения и в период арабского халифата, иранская музыка пополнялась музыкально-поэтическими традициями других народов Востока, в том числе классическими лирическими песнями, получившими название «газелей», и среднеазиатскими макамами.

Будучи преимущественно 1-голосной, она опирается на лад махур и другие специфически национальные лады, включающие четверть тона и выявляющие неисчерпаемые возможности человеческого голоса в разных регистровых, тембровых, интонационных, звукоизобразительных качествах, раскрывающих содержание поэтического текста, а также состояние души певца-виртуоза и импровизатора.

Музыка **Турции** как носитель её истории и внутреннего уклада опирается на диатонические лады с различным интервальным строением звукорядов. Сочетая мелодическое, ритмическое многообразие и сложность формы, она определяет и специфику исполнительского искусства.

Виртуозная техника инструментальной игры, тембровый, звуковысотный колорит народных инструментов (кеменче, ребаб – струнно-смычковые; тамбур, уд, канун – щипковые; ковал, ней, дюдюк, зурна – духовые) стимулировали развитие певческой практики, которая с точки зрения дыхательного механизма, навыков импровизации, звукоизвлечения, использования различных акустических и регистровых возможностей голоса достигает больших высот.

В **Индии** в V в. появляются первые трактаты о музыке, а также о театре с описанием системы шрути, закрепляющей 7-ступенный лад с делением октавы на 22 звука, характеризующей оттенки музыкального исполнения, позволяющей варьировать интонирование одних и тех же интервалов. Большой интерес представляют и появившиеся в XI веке учения о нотах, гаммах, ритме, интервалах, вокальном искусстве и инструментах.

Для одноголосной музыки индусов характерны 5-6-7-ступенные лады, лады с увеличенными секундами. Лад определяет характер украшений (гамака), способы

звукообразования, эмоциональную окраску произведения и состояние души (рага).

Разнообразны песенные стили Индии. Основные из них: «свараджати» – оды и баллады, «крути» – священные гимны, «мангала» – приветствия, «лауни» – крестьянские напевы, «киртана» – танцевальные мелодии, «бхатьяли» – песня рыбаков и лодочников.

Разнообразен и её инструментарий. Это струнно-щипковые – вина, ситар, танпура, сурсанга; смычковые – ребоб, саранги, раванастра; духовые – бансури, вашмя, надосурам, нагасварам, сахнай, рога, трубы, волынки; ударные – табла, мридангам, гхатам.

Наиболее примечательной особенностью музыкально-исполнительского искусства Индии является синтетическое единство пения с танцем и инструментальной музыкой. Каждый отдельный классический танцевальный стиль (катхакали, манипури, бхарат натьям) имеет свою конкретную музыку, ритмику, тот или иной состав инструментов и участников, выполняющих определённые функции танцора, певца, музыканта.

Ритмика (3-4-5-6-7–дольная) индийской музыки нередко бывает двойной за счёт наложения на основной равномерно пульсирующий метр тончайшего ритмического узора. Того узора, который составляет главную формулу индийского танца.

Профессиональная музыка функционировала только при дворах махараджей. Утончённая, изысканная, она ставила перед исполнителями сложнейшие художественно-технические задачи, решение которых требовало многогранного дарования и виртуозного мастерства.

Таким образом, певческое искусство восточных народов имеет не только глубокие исторические корни, но и специфические черты, которые определяются содержанием и характером вокально-речевой культуры, богатством литературно-словесного словаря и соотношением в нём вокально удобных и неудобных звуков, особенностями психологии, менталитета, темперамента народа, его эмоциональной, духовной предрасположенности к пению и восприятию пения.

Немаловажное значение имеют географическое местоположение региона, условия социальной жизни людей, и более конкретно – физическое строение голосообразующего аппарата, присущее тому или иному лицу.

Развитие профессионального пения в целом обусловлено художественным уровнем музыкально-поэтической культуры и её жанровым многообразием, наличием богатых исполнительских традиций как в рамках культовой, так и светской музыки, общественным статусом певца и профессионального пения как искусства в системе духовных ценностей, функционированием профессиональных школ пения.

Список использованной литературы:

1. Арнольд Ю. Теория постановки голоса по методике старой итальянской школы. –СПб, 1989.
2. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. –М., 1929.
3. Вайнштейн Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. –Киев, 1924.
4. Джиральдони Л. Аналитический метод воспитания голоса. –М., 1904.
5. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях. –М., 1926.
6. Кузнецов К.А. Музыкально-исторические портреты. – М., 1937.
7. Ламперти Ф. Искусство пения. –М.–Петроград, 1923.
8. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. т.1. –М., 1983.
9. Львов М.Л. Из истории вокального искусства. –М., 1964.
10. Мазурин К.М. Методология пения. –М., 1902.
11. Музыкальная культура древнего мира. – Л., 1937.
12. Назаренко И.К. Искусство пения. –М., 1968.
13. Розеншильд К. История зарубежной музыки. –М., 1978.

О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПРИЗНАКАХ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Узбекский музыкальный театр родился одновременно в двух разновидностях: как драматический и музыкально-драматический. Нередко и тот и другой сосуществовали в одном коллективе. В 20-е годы ставили и драму, и музыкальную драму Драматическая труппа Маннона Уйгура, а также почти все вновь организованные в республике театральные коллективы. Эта практика сохранилась в областных театрах и по сей день, что вызвано не только творческими побуждениями или жизненной необходимостью, но и зрительским интересом к музыкальным спектаклям.

В жанре музыкальной драмы работали в разное время Концертно-этнографическая труппа Мухиддина Кари-Якубова (1926-1928), Узбекский музыкально-драматический театр (1928-1929), Узбекский государственный музыкальный театр (1929-1939), Театр оперы (1941-1944), а с 1939 года – Театр музыкальной драмы и комедии имени Муками (ныне – Узбекский музыкальный театр).

Что такое узбекская музыкальная драма? Каковы специфические черты, генезис, атрибутика, поэтика этого жанра, придающие ему особую привлекательность?

Узбекская музыкальная драма родилась в 20-е годы прошлого столетия и уже на самых ранних этапах своего функционирования органично влилась в национальную жизнь, объединив элементы традиционного театра, драматического и музыкально-сценического искусства европейского образца, трансформируя в едином творческом русле атрибуты культурной среды (поэзию, музыку, пение, танец).

Вместе с узбекской музыкальной драмой пришло близкое восприятию зрителей ощущение синтеза искусств, взятого не абстрактно, а в связи с театральным действием, воплотившим жизнь в огромном разнообразии тем, сюжетов, мотивов.

Определился диапазон жанра: драма, трагедия, комедия. Определился его язык: музыкальный (фольклор, профессиональная музыка устной традиции); вокальный (народно-профессиональное и бытовое пение); танцевальный

(народно-сценический и бытовой танец); актерско-драматический (импровизационная, ритмико-пластическая свобода, яркая эмоциональная палитра, звуковая амплитуда, музыкальность речи).

В чём же специфика узбекской музыкальной драмы, её отличительные от других видов музыкально-сценического искусства признаки?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, вернёмся к широко бытующему в искусствоведческом обиходе определению данного явления как музыкально-речевого жанра, где слово и музыка выступают равнозначными и взаимодополняющими друг друга компонентами.

Осмыслим ещё раз это понятие, опираясь на внешнюю модель узбекской музыкальной драмы, выявляя в ней типологически «устойчивые» начала и характерные проявления таковых в творческой практике узбекских театров.

Сравнивая узбекскую музыкальную драму с близкими ей по видовым показателям – оперой и драмой, приходим к следующему заключению: если в драме главное слово, а в опере – музыка, то в музыкальной драме и слово, и музыка занимают паритетное положение, что соответствует и её названию.

Литературную основу жанра составляет пьеса в прозе и стихах, построенная по законам драматической формы. Это роднит его с драмой. Но если драма может существовать без музыки (хотя музыка здесь тоже играет важную роль), то музыкальная драма, концептуальный стержень которой представлен единством разговорного и музыкального текстов, существовать без музыки не может.

Узбекская музыкальная драма имеет общие в конструктивном отношении черты и с оперой, и с опереттой. Однако воплощение разнохарактерного материала адресует её, скорее, к опере, нежели к оперетте. То есть, не уступая по идейно-смысловому наполнению собственно драме и опере, по композиционно-содержательному и синтетическому принципам вкпе она становится на одну ступень с музыкально-сценическими видами искусства, в основе которых – также органическое единство литературы, музыки, пения, танцевальной пластики, действия, сценографии.

Музыка участвует в раскрытии темы, идеи, образов персонажей, связывает, направляет, обобщает развитие событий. Она может состоять из законченных разделов и отдельных номеров: сольных, ансамблевых, хоровых, танцевальных, оркестровых, которые чередуются с разговорными диалогами и монологами, или же может базироваться на лейтмотивной разработке. Однако, в отличие от оперы, в узбекской музыкальной драме, как и в оперетте, имеет место не речитатив, а сценическая речь.

Форма сольного выступления – песня-ария, близкая к национальным песенным традициям «кошуков» или «ашула», – не соответствует классической оперной форме. Но по своей функции – создание персональных характеристик – она тождественна последней.

Вокальные ансамбли (преимущественно – двухголосные), хоры (двух, реже, трех-четырёхголосные), оркестровые страницы возникают как реакция на драматическую ситуацию, несут драматургическую нагрузку, насыщая эмоционально-психологический контекст, раскрывая, обогащая мысли и чувства героев.

Если в опере, оперетте, балете используется симфонический оркестр, а в мюзикле – симфонический, эстрадно-симфонический оркестр или инструментальная группа, то в узбекской музыкальной драме характер и состав оркестра зависят от партитуры. Это может быть и симфонический, и смешанный оркестр, а также оркестр (или ансамбль) народных инструментов.

Художественное оформление узбекской музыкальной драмы призвано учитывать природу жанра, законы динамики, акустики и пространства для полноценного функционирования всех составляющих спектакля, а также то, что зрелищность, театральность здесь играют не последнюю роль.

Сказанное выше, отмечая в целом как общие (с точки зрения структуры) с музыкально-сценическими видами искусства, так и особенные черты узбекской музыкальной драмы, пока не даёт исчерпывающих сведений о её специфике. А если принять во внимание тот факт, что разговорный диалог и музыка являются равнозначными компонентами драматургии не

только в узбекской музыкальной драме, но и в оперетте, и в мюзикле, то бытующая научная формулировка жанра вовсе теряет смысл.

Уточняет, но не определяет специфику узбекской музыкальной драмы и её синтетическая природа, которая характерна также для европейской музыкальной сцены и многих традиционных театров Востока, в частности, японского, индийского, китайского.

Значит, специфические признаки узбекской музыкальной драмы надо искать не во внешней её модели, а в иных качествах.

Драматическое мастерство, пение, пластика, танец, сценическое действие – всё это грани исполнительского искусства, которыми должен обладать актёр музыкального театра. В опере он больше певец, чем актёр, хотя выдающиеся оперные певцы сочетали эти важные начала. В оперетте в центральных партиях выступает актер-певец, умеющий петь, играть и танцевать. Однако он ограничен рамками комедийного и лирико-комедийного жанра. В мюзикле, выросшем на эстрадной, а точнее – джазовой музыке – это новый тип исполнителя: эстрадный певец, равно владеющий драматическим мастерством и танцевальной пластикой, так как танцевальный элемент здесь более развит, чем, скажем, в опере.

В драматических театрах тоже проявляется тенденция к исполнительскому комплексу, к актеру, обладающему разносторонними дарованиями. А в центре узбекской музыкальной драмы – актер-певец, который активно (по мере возрастания значения хореографии в спектакле) вовлекается в танец. В отличие от оперы, балета, мюзикла, последний представлен в национальном выражении, в форме народно-сценического танца, имеющего глубокие исторические корни.

Вокальное искусство в узбекской музыкальной драме также обусловлено стилистикой национальной музыкальной культуры, народно-профессиональных певческих традиций, в свою очередь придающих жанру своеобразные черты, ярко-национальную почвенность.

Пьеса, обращенная к национальной жизни в различных исторических и современных ракурсах, к разнообразным сюжетам, коллизиям, героям, её музыкально-образное,

вокально-интонационное, актерско-драматическое, танцевально-пластическое, сценографическое разрешение на высоком профессиональном, идейно-художественном уровне – вот главные звенья в поисках специфики узбекской музыкальной драмы.

Корни национального в его повседневности, динамичности и трансформациях мы находим во внутренней наполненности жанра самобытным мелодизмом, актерской игрой, танцевальным, певческим искусством, в его образном строе как выразителе своеобразия художественно-эстетического сознания, мышления, психологии, когда национальное – это не только то, что связывает с прошлым, но рождается сегодня и будет рождаться завтра, обеспечивая преемственность и диалектику музыкально-драматического процесса.

Специфика музыкальной драмы не только в национальной образности, синтетичности природы, но и в характере взаимодействия элементов художественного синтеза, в наиболее оптимальном их соотношении, которое может бесконечно варьировать, рождая новые замыслы и решения. Не отвергая родства с другими видами музыкально-сценического искусства, используя достижения последних, музыкальная драма искала свои темы, своих героев и средства раскрытия, вступая в диалог с современностью, обогащая свои традиции и изобразительно-выразительный арсенал, устанавливая внутри себя «свои» правила.

Творческая самооценочность узбекской музыкальной драмы – в её открытости, что вызывает к жизни скрытые резервы, предоставляет неограниченные полномочия для реализации художественной задачи.

Практика подсказывает, что лучшие образцы этого жанра обуславливались одновременно полноценной пьесой и музыкальным её осмыслением, постановочной культурой (режиссерской, дирижерской, сценографической, балетмейстерской, хормейстерской), основанной на глубоком знании драматической формы и музыкальной партитуры; талантом и профессиональным мастерством всех создателей спектакля.

Чувство времени, широкая палитра художественных новаций, работающих на контекст, решали при этом многое и главное. Если же выходило из строя хоть одно звено, спектакль узбекской музыкальной драмы распадался.

Этим и определяются во всей своей простоте и сложности специфика данного жанра.

РОЛЬ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В СТАНОВЛЕНИИ УЗБЕКСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА XX ВЕКА

Понятия объективности и нравственности в контексте осмысления художественно-культурных реалий минувшей истории неразделимы. Свобода гражданского и профессионального сознания от тенденциозных и конъюнктурных наваждений, оперирование достоверными фактами, а не мифами и иллюзиями, руководство здравым смыслом, а не амбициями в оценке той или иной ситуации, составляя суть этих понятий, служат воссозданию правдивой картины мира, установлению истины, перед которой человечество всегда в долгу. Не только аргументированность выводов и суждений, проницательность и широта знаний, но и корректное отношение к материалу, соблюдение норм интеллектуальной этики и культуры (особенно тогда, когда речь идет о тонких, болезненных для всякого общества и личности темах, таких как религиозные, патриотические и национальные чувства), также говорят в пользу объективности и нравственности.

В числе актуальных, заслуживающих всестороннего освещения проблем, – роль русской культуры в зарождении новых для среднеазиатского региона видов и жанров профессионального искусства XX века. Этот процесс, имеющий глубокие, разветвленные исторические корни и предпосылки, многогранен. Он изучался и изучается в разных ракурсах: историографическом, культурологическом, искусствоведческом, эстетическом, мировоззренческом, методологическом и т.п. И, надо сказать, что трактовка этого факта не меняла на протяжении многих десятилетий своей позитивной направленности. Менялись лишь в зависимости от идеологического фона XX века её акценты, усиливая, смягчая, умалчивая или подвергая резкой критике отдельные моменты процесса. Имели место экстремистские выпады против «русского присутствия» в Туркестанском крае и так называемой «русификации всех сфер национальной жизни. Печальные последствия такого рода «обобщений», увы, общеизвестны и

побуждают ещё раз окунуться в материал, вынести на поверхность неопровержимые факты созидательно-практического функционирования в Туркестанском пространстве русской культуры, проливающие свет на правду прошлых лет.

Прослеживается ряд аспектов конкретной деятельности представителей русской культуры в регионе. Это общественно-просветительская, исследовательская, творческая, организационная работа, а также гастроли, сыгравшие важную роль в формировании у местного населения гражданского и художественно-эстетического сознания, ставшего фактором духовного переосмысления; в обогащении арсенала национальной культуры новыми формами, темами, красками; в расширении палитры изобразительно-выразительных средств освоения реальности.

Итак, художественная жизнь Туркестанского края на рубеже XIX-XX вв. имела свои особенности, обусловленные сосуществованием в едином пространстве разных традиций, разных культур: местной и русской. Прогрессивные веяния последней поддерживались и реализовывались русской творческой интеллигенцией, которая развернула широкую работу по организации учреждений культуры (музеев, библиотек), учебных заведений (русско-туземных школ, курсов, начальных училищ), просветительских учреждений (кружков, обществ, фондов), промышленных и кустарных ярмарок, выставок, частных коллекций изобразительного и декоративно-прикладного искусства, общественных мероприятий (народных гуляний, чтений, благотворительных концертов и т.п.).

Изменились социальные условия жизни горожан, их быт, одежда; изменился архитектурный облик городов. Богатые слои населения устремились в центральные города Европы и России для изучения современных технологий, европейских языков, получения европейского светского образования. Культурный фонд пополнился оперой, опереттой, балетом, драмой, цирком, письменной драматургией, литературной прозой, камерно-симфонической музыкой, ансамблевой и хоровой культурой, многоголосием, академическими формами пения и танца, монументальной живописью и скульптурой, графикой и

портретом, европейской архитектурой и строительным оборудованием, которые наряду с национальными художественными традициями (музыкальными, театральными, танцевальными, исполнительскими, изобразительно-пластическими, декоративно-прикладными, литературно-поэтическими, архитектурными и т.д.) составили широкую панораму творческой жизни региона конца XIX – начала XX вв.

Во всех видах искусства появились приметы нового времени – темы, мотивы, образы и т.п.

Кружки, общества любителей поэзии, театра, музыки занимаются просветительской работой, привлекая в свои ряды местную молодёжь. В 1884 г. создано Музыкальное общество, в 1898 г. – Хоровое общество «Ли́ра», в 1906 г. – Музыкально-драматическое общество, в 1908 г. – Общество симфонической и камерной музыки. Позже, в 1913 и 1916 гг. образованы Филармоническое общество, Общество вокального искусства, задача которых – обеспечение культурного досуга населения.

Организованный в 1915 г. в Ташкенте симфонический оркестр проводит регулярные концерты из произведений музыкальной классики, а также узбекских народных мелодий в обработке русских музыкантов, которые звучат в исполнении военных оркестров, городских духовых оркестров в Летнем театре Городского сада, в парках и на площадях Ташкента, Самарканда, Ферганы, воплощая идею взаимопроникновения двух традиций, проявляющих друг к другу взаимный интерес.

В Самаркандском кружке «Народных чтений», созданном в 1903 г. Ю.А.Якубовским, жители города получали познавательную информацию о русской культуре, о творчестве известных композиторов, писателей, художников. В Ташкентском «Народном театре», основанном на базе Драматического общества «Волна» и Пушкинского общества, аудитория черпала литературные познания, знакомилась с драматургией Н.В.Гоголя, А.Н.Островского, с поэзией А.С.Пушкина. Спектакли этого театра «Ревизор», «Гроза», «Бедность не порок» пользовались среди местного населения большим успехом. Большим успехом пользовались и выступления музыкальных, хоровых коллективов, кинофильмы и представления русского цирка, показываемые в специальных

помещениях. В кинематографах Чарикова, Эльже, «Хива» (начало XX века) появились специальные сценические площадки для проведения между киносеансами концертных мероприятий.

В творческо-исследовательской практике деятелей русской культуры сразу нашёл место туркестанский материал. Записывали и изучали узбекские мелодии А.Эйхгорн, Ф.Лейсек, Р.Пфенниг. А.Эйхгорн коллекционирует народные инструменты, пишет музыку на туркестанскую тему («Ташкентка», «В Туркестанской широкой степи» и др.). Появляются первые обработки узбекских мелодий Н.Кленовского, Ф.Лейсека и др. Туркестанская тема (роспись маслом, резьба по ганчу, дереву) нашла претворение в архитектурных замыслах В.Гейнцельмана, А.Бенуа и др., соединивших в проектах разные тенденции. Русские художники также преломили в своих произведениях собственное видение туркестанского быта, пейзажа, характеров, красок (Н.Каразин, С.Дудин, С.Юдин, А.Волков, Л.Буре и др.), расширив сферу образных исканий.

Гастрольная деятельность русских коллективов в Туркестанском крае началась во второй половине XIX в. Первыми сюда прибыли частные антрепризы Ф.Надлера (1877) и А.Пьянкова (1889), показавшие мелодрамы, водевили, цирковые и танцевальные номера. Труппа Н.Ржевского (1889) приехала со спектаклями «Гартюф» Мольера, «Фауст» Гёте, «Ревизор» Н.Гоголя, «Свадьба Кречинского» А.Сухово-Кобылина, «Маскарад» М.Лермонтова.

Труппа В.Василия-Вятского привезла пьесы «Последняя жертва», «Бедность не порок» А.Островского, «Коварство и любовь» Шиллера (1890-1896). В репертуаре труппы Н.Кручининой преобладала русская классика: «Без вины виноватые», «Гроза», «Лес», «Бешеные деньги» А.Островского, «Горе от ума» А.Грибоедова (1894-1896). Чеховские пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры» нашли место в труппе В.Янова (1900-1903). Более широким кругом авторов отличался репертуар труппы З. Малиновской, показавшей спектакли «Лес», «Бесприданница» А.Островского, «Иванов», «Вишневый сад» А.Чехова, «На дне» М.Горького, «Мещане», «Дачники»,

«Воскресенье», «Анна Каренина» Л.Толстого, «Братья Карамазовы» Ф.Достоевского, трилогию «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис» А.Толстого, «Юлий Цезарь», «Король Лир» Шекспира, «Вильгельм Телль» Шиллера, «Нора» Ибсена (1903).

В начале XX в. в числе гастролёров – антрепризы В.Михайловского, Н.Казанского, С.Орловского, Н.Кожевникова, Л.Яворской, а также актеры П.Орленев (1902), М.Петипа (1904), М.Дальский (1905), Н.Собольчиков-Самарин (1906), Д.Смирнов (1906), Г.Галицкий (1906), В.Комиссаржевская (1910), которые в лучших своих работах, таких как Вильгельм Телль, Маркиз Поза, Нора, выражая прогрессивную мысль о свободе чувства, воли, пробуждали гражданскую совесть, протест против духовного порабощения. Исполненные психологической правды, они говорили о достоинстве, самоценности личности, заставляли думать, сопереживать, раскрывая новые грани актерского мастерства, связанные с глубоким и многогранным прочтением идейно-художественного замысла.

Вслед за русским театром на Туркестанскую арену начала XX века вышли татарский и азербайджанский театры: труппы И.Ашказарского (1911), А.Кариева «Сайяр» (1912), К.Шамиля и С.Гизатулиной-Волжской (1912), А.Камарлинского (1911-1916) и др. Выросшие на традициях русского театра, русской театральной школы, но близкие коренному населению особенностями быта, языковой, религиозной культуры, они подогревали интерес к театру европейского образца.

В городах Туркестанского края успешно гастролируют оперные, опереточные, музыкальные труппы Д.Южина, В.Шумского (1900), Тифлисская опера со спектаклями «Аида» Верди, «Иван Сусанин» М.Глинки, «Демон» А.Рубинштейна (1894). Местная публика познакомилась с оперной классикой, ариями, романсами в исполнении известных певцов, открыла для себя удивительный мир музыкальных, вокальных, пластических образов, ансамблевого, хорового, симфонического многоголосия, богатую гамму эмоциональных и звуковых красок, новые формы пения, танца, актерской игры.

Спектакли «Лейли и Меджнун», «Мешади Ибад», «Асли и Керем», «Аршин мал-алан» Узеира Гаджибекова в постановке Азербайджанского музыкального театра, наследовавшего опыт русской оперы, послужили образцами претворения национально-музыкальных традиций в оперно-симфонической форме. Они произвели на зрителя неизгладимое впечатление неисчерпаемыми возможностями инструментов симфонического оркестра, симфонического звучания, оперно-академического пения, сценографии, в целом синтетического искусства, соединившего в рамках одного произведения разнообразные средства выражения, воплощающие единый идейно-художественный замысел.

Прогрессивное значение русского театра здесь виделось в его формальных и содержательных свойствах, основанных, в отличие от традиционного узбекского театра, на письменной драматургии, профессиональной режиссуре, построенной с учетом концептуального развития сценического образа. Узбекская аудитория впервые услышала со сцены прогрессивные идеи просвещения, свободолобивые мотивы, увидела новые отношения между людьми, между женщиной и женщиной, где каждый выражал персональное видение и оценку мира. Её волновал голос женщины, борющейся за своё счастье, за своё место в жизни, устремленной к свободе, к свету.

В периодической печати того времени немало восторженных отзывов о русском театре. Фурката приятно удивило то, что спектакли проходят в великолепных зданиях, что зрители сидят в удобных креслах, что мужчины и женщины находятся вместе и на сцене и в зале (Туркистон вилояти газети, 1881, 8 июня). Он убежден, что театр призван не только смешить, но и воспитывать (Туркистон вилояти газети, 1881, 6 февраля). А учиться этому он призывает у России (Туркистон вилояти газети, 1881, 8 июня).

Всё это в комплексе дало начало любительскому движению, которое в свою очередь быстро набирало темпы, привлекая к участию в постановках в качестве статистов, помощников режиссера, переводчиков и т.д. коренное население. Первые любительские театры появились в европейских частях Ташкента: при Учительской семинарии, при

женских и мужских гимназиях, военных ведомствах, а также при производственных цехах Среднеазиатской и Оренбургско-Ташкентской железной дороги. Репертуар их был ориентирован главным образом на пьесы русских авторов, где провозглашались близкие демократическому сознанию идеи, освещались психологические переживания простых людей, женщины, ищущей взаимопонимания, доброты и любви.

Эти спектакли, несмотря на любительский уровень, волновали содержанием, доступностью сценического языка, искренностью исполнения.

Как свидетельствовали очевидцы, в зале театра при Учительской семинарии «было всегда много как сартов, так и татар» (Туркестанские ведомости, 1890, 9 января). Бывало, что любительские спектакли порой нравились больше, чем «нелепо-напыщенные» или «скудно-серьёзные» пьесы отдельных приезжих трупп (Туркестанские ведомости, 1910, 24 октября). Увы, в гастрольной практике встречалось и такое. И здесь немаловажен сам факт критического восприятия театрального искусства, что служило симптомом возросшего потребительского вкуса.

С 1906 г. в любительский процесс включаются созданные силами татарской интеллигенции кружки. Татарские и азербайджанские режиссеры З.Баязетский, М.Мансуров, С.Рухулла, Али Аскар Аскарров, имеющие за плечами профессиональный опыт, помогали ставить спектакли «Первый театр», «Тайна нашего города», «Банкротство» Г.Камала, успех которых ещё более обострил театральный вопрос в Туркестане, который стал делом общественно-социальной значимости.

«Надо решать проблему театра в Туркестане» – пишет газета «Осиё» (1908, 8 марта). «В Туркестане ещё не до конца осознали подлинного значения театра» – считает «Туркистон вилояти газети» (1912, 22 февраля). «Театр призван воспитывать, служить источником знаний, ...быть литературной трибуной, зеркалом жизни, ...говорить правду, разоблачать зло, вести к добру, влиять на человеческое сознание и в то же время доставлять людям радость» – отмечает газета «Ойна» (1914, 10 мая).

В конце первой декады XX века движение за профессиональный театр возглавили джадиды – представители местной просвещённой интеллигенции. Борцы за социальный прогресс, они не видели будущего страны без духовной культуры, демократии, политико-экономической свободы; потому вкладывали большой смысл в развитие профессионального театра как «носителя правды», воспитателя чувств и мыслей.

Солидаризируясь в целом в ряде вопросов, в отношении перспектив национальной культуры они выражали разные точки зрения. Одна группа лиц стояла за приоритет отечественных традиций. Другая – целиком повернулась в сторону Европы. Третья ратовала за слияние лучших достижений передовой европейской и местной культур, что и легло в основу профессионального узбекского театра, определив его содержание, формы, средства раскрытия, направленность поисков.

Будучи образованными людьми своего времени, джадиды переводили на узбекский язык произведения русских, татарских, азербайджанских авторов, принимали участие в организации первых любительских театров в Самарканде, Ташкенте (1914), Коканде (1915) и в других городах. Они писали, ставили, а порой играли свои пьесы («Отцеубийца» М.Бехбуди, «Старая школа – новая школа» Х.Шукрулло, «Несчастный жених» А.Кадыри, «Кошунственная ошибка домуллы Нурмухаммада» Хамзы, «Спор между французом и мударрисом из Бухары, состоявшийся в Индии» А.Фитрата и др.), освещавшие разнообразные темы социальной и частной жизни Туркестанского феодального общества, такие как невежество, неравенство, несправие, человеческие пороки.

Основные идеи джадидской драматургии – необходимость знаний, воспитание нового поколения молодёжи, способной защитить и приумножить богатства родной земли, стремление к передовой технике, технологии, науке, культуре, созвучные с русской прогрессивной мыслью, вооружали общественное сознание созидательным контекстом.

Преследуя главным образом просветительские цели, джадидская драматургия и спектакли любительских

коллективов с их декларативностью, лозунговостью, дидактикой, а также статикой драматургических и сценических приемов – это первые шаги осмысления самой «театральной идеи» с точки зрения опоры на письменную литературу, мизансценирование, актерское исполнительство более широкого жанрового диапазона и действия, чем располагал традиционный театр. И в этом плане опыт стремительно набирался.

Развивалось мастерство драматургов, их умение обобщать главное, воспитывать качества личности, новое мировоззрение, открытое универсальным ценностям. Соединив прогрессивные веяния русской культуры, традиции европейской драматической формы с местными сюжетами, коллизиями, характерами, джадидский театр стал важным звеном на пути к профессиональному сценическому искусству.

Узбекский музыкальный театр, возникший вслед за драматическим, в свою очередь воспринял формально-содержательные свойства русского музыкального театра, синтезируя композиционно-структурные принципы и средства выражения оперы, оперетты, музыкальной драмы, наполняя их национальной тематикой, музыкально-вокально-пластической образностью. И в этом процессе важную роль сыграла русская творческая интеллигенция: композиторы, режиссеры-постановщики, художники-декораторы, балетмейстеры, хормейстеры, дирижеры, инструменталисты, артисты хора, балета и т.д., внесшие ощутимый вклад в развитие узбекского профессионального искусства XX века.

ТАТАРСКИЙ ТЕАТР У ИСТОКОВ СТАНОВЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА

У истоков сценического искусства Узбекистана XX века велико значение, наряду с западноевропейским, русским, азербайджанским театрами, татарского театра. Ввиду общности духовно-религиозных ценностей, близости языковых культур, особенностей национального быта, он сыграл особую роль не только в зарождении у местного населения интереса к театру европейского образца, но и в самом его становлении, благодаря живому, конкретному участию деятелей татарского театра в этом процессе.

Первые сведения о деятельности татарских театральных кружков в Туркестанском крае стали появляться в начале XX века. Газета «Таржимон» от 20 апреля 1904 года сообщала о спектакле «Ишк балоси» Н.Камала на татарском языке, показанном в доме офицера русской армии С.Г.Еникеева – большого поклонника театра. Осуществленный силами татарской интеллигенции, в частности, супруги Еникеева Саодат хоним, а также известного общественного деятеля А.А.Диваева, предварившего показ своим выступлением о значении европейского театра, он вызвал восторженные отклики очевидцев.

Глубокое впечатление на ташкентского зрителя произвела пьеса Г.Камала «Первый театр», разоблачающая старый реакционный мир с его невежеством и патриархальными порядками. Вполне узнаваемым для присутствующих в зале людей, среди которых были и представители узбекской интеллигенции, казался образ Хамзабая, воплотившего человеческие и социальные пороки: самоуверенность, глупость, хамство, лицемерие и вызвавшего в свой адрес справедливое негодование.

В кружках, создаваемых в школах и гимназиях, в рабочих производствах и военных ведомствах, участвовали инженеры и рабочие-железнодорожники, учителя, переводчики, строители, печатники, ставившие тоже своими силами небольшие интермедии, пьески, этюды, ими же сочинённые. А в любительских труппах С.Сакаева, И.Кудашева, Ш.Сайфуллина,

А.Арсеева, возникших на базе кружков, наряду с пьесами «Несчастливая девушка» Г.Ильясина, «Первый театр», «Молодая жена», «Банкрот», «Тайны нашего города», «Жизнь с тремя жёнами», «Ревнивый жених» Г.Камала, «Дал – взял», «Стыд или слёзы» Г.Богданова, «Ходжа Афанди женится» Ш.Камала, «Бедная девушка» Ф.Халиди, шли переводные произведения, такие как «Горе Фахредина» Н.Везирова, «Предложение» А.Чехова и другие.

В любительский процесс активно включаются татарские режиссеры З.Баязетский, М.Мансуров, осуществив постановку целого ряда спектаклей («Первый театр», «Банкрот», «Тайны нашего города»), где местная публика впервые увидела на сцене актрису-мусульманку, услышала слова понятные и звучащие из глубины сердца, мысли, тревожащие душу. Потому театральные помещения не вмещали всех желающих туда попасть, в том числе и женщин, пришедших под прикрытием паранджи.

Много народу бывало и на концертах татарской музыки. Известный певец К.М.Тухфатулин привлёк внимание разнообразием репертуара и вокальным мастерством. Газеты «Садой Туркистон» от 13 июня 1914 года, «Садой Фаргона» от 11 июня 1914 года сообщали об участии в его концертах певицы Ф.Мухтаровой, а также итальянских певиц Бергалетто и Тольти, о том, как после очередного выступления благодарные горожане преподнесли любившемуся артисту именную подарок.

В Туркестане стали регулярно бывать и профессиональные труппы И.Кудашева-Ашказарского (1911), Г.Кариева «Сайяр» (1912), «Нур» К.Шамиля и С.Гизатулиной-Волжской (1912), в репертуаре которых произведения Г.Ильясина, Ф.Халиди, Г.Кулахметова, Г.Камала, А.Камала, М.Амира, М.Файзи, А.Файзи, а также западноевропейской и русской драматургии. Татарский театр, в свою очередь, открыл широкие идейно-художественные, эстетические, выразительные границы сценического искусства, основанного на гуманистических, демократических идеалах.

Свободолюбивые мотивы, провозглашение ценности знаний, самоуважения, достоинства личности, права на персональное видение и оценку окружающей действительности,

внимание к духовному миру людей, устремленных к свободе, отчаянно борющихся за своё счастье, любовь и место в жизни, тоже служили в пользу театра европейского образца. Построенный на письменной драматургии, на режиссерском, сценографическом, исполнительском искусстве и концептуальном осмыслении художественного образа, располагающий богатым спектром выразительных средств и красок, он выигрывал во многих отношениях по сравнению с угасающим к тому времени узбекским традиционным театром, который, несмотря на все свои достоинства (маневренность, импровизационный дух, синтетический актер, этический контекст), заметно уступал свои позиции, не соответствуя духу времени, что ещё более обострило театральный вопрос в Туркестане.

Идея создания театральной труппы родилась у А.Авлони – одного из основоположников джадидского театра – после просмотра спектакля «Первый театр» Г.Камала. И роль бая в пьесе «Отцеубийца» М.Бехбуди, получившую положительную оценку критики (ж. «Ойна» от 22 марта 1914 г.), он тоже сыграл не случайно, а непосредственно под впечатлением Хамзабая. А в зале «Колизея», где состоялся первый показ произведения, было, как заметила газета «Туркистон вилояти» от 6 марта 1914 года, много как сартов, так и татар.

В 1914–1915 гг. этому коллективу оказывают содействие татарские режиссеры М.Мухаммадияров и З.Баязетский. Первый ставит пьесу «Истамбул» неизвестного турецкого автора, а второй – «Туй» К.Нусратуллы, привлекая внимание общественности целым рядом успешных решений.

На основе труппы А.Авлони в 1918 году создаётся труппа «Туран», переименованная в 1919 году в Драматическую труппу имени Карла Маркса, а в 1921 году в Узбекскую Государственную образцовую труппу. Здесь в 1921-1922, а также в 1925-1927 годы в качестве главного режиссера работает известный татарский актер и режиссер Абдулла Камал Первый.

С именем этого замечательного мастера, художника связаны лучшие спектакли театра в самые трудные годы его профессионального, идейно-художественного становления, определения его идейно-творческой направленности.

Достаточно сказать, что в репертуаре этого коллектива наряду с произведениями узбекских авторов (Хамзы, Фитрата, Чулпона и других) появились переводные: «Марат» А.Амнуэля, «Кто виноват» В.Язвицкого, «Марал» Г.Джавида, «Коварство и любовь» Ф.Шиллера.

«Коварство и любовь» в постановке Камала Первого – первый опыт обращения узбекского театра к западноевропейской классике, отмеченный зрелостью замысла и сценических реалий. Текст переводил с татарского на узбекский сам режиссер с помощью Хамзы, Уйгура, Чулпона. Разучивал его с актерами тоже сам режиссер, разъясняя цели и задачи автора, суть каждого отдельного образа, работая над мизансценами, пластикой, интонацией, жестами, осанкой, искореняя штампы любительства, проявляя себя как человек широко эрудированный и требовательный, раскрывая профессиональные тайны актерского мастерства.

Высоко оценила спектакль «Коварство и любовь» газета «Кизил байрок» от 18 декабря 1921 года, назвав его одним из лучших произведений узбекской сцены, волнующих глубоким психологизмом характеров и многогранностью трактовки авторской идеи.

Столь масштабный и сложный материал в процессе живого осмысления с помощью профессионального режиссёра стал важным уроком и испытанием для многих актеров, сделавших решительный шаг от любительства в профессиональное творчество.

Трудно складывалась в годы гражданской войны и разрухи судьба молодого коллектива. Он то распадался, то собирался вновь. И так уж случилось, что Камал Первый, ввиду тяжёлой болезни, отбыл в Казань. Вернулся он только в 1925 году в качестве художественного руководителя труппы, названной тогда Образцовой. Здесь режиссер возобновил спектакли «Коварство и любовь» Шиллера, «Истинная любовь», «Индийские повстанцы» Фитрата, «Яркиной» Чулпона, «Халима» Г.Зафари, «Женитьба» Гоголя, «Аршин мал-алан», «Не та – так эта» У.Гаджибекова, поставил пьесы «Арслан», «Абулфайзхан» Фитрата, «Фархад и Ширин» Хуршида и др.

Пафосом освободительной борьбы проникнуты «Индийские повстанцы», герои которого Рахимбахш и Дилнавоз мужественно выступают против английских колонизаторов. Драматический конфликт произведения усиливается благодаря эмоционально-живописным контрастам, раскрывающим с одной стороны красоту природы, духовное богатство угнетённого индийского народа, с другой – агрессивное начало, чувство превосходства колонизаторов, образы которых получают убедительное воплощение.

В спектакле на историческую тему «Абулфайзхан» Камал Первый мастерски реализует зрелищные, изобразительно-выразительные возможности театра. Восторг зрительного зала вызвали сцены зиндана, каландаров, сновидений, привидений, как бы оживляющих мысли и преступления жестокого хана, ради власти утопившего свою страну в крови и предательстве.

Выступив в обоих спектаклях в центральных ролях Рахимбахша и Абулфайзхана, Камал Первый показал себя и как замечательный актёр героико-романтического и трагедийного плана. Особенно запомнился в его исполнении сон Абулфайзхана, когда его преследуют духи безвинно загубленных им людей. Терзаемый сомнениями, болью одиночества, страхом перед смертью, перед божьей карой, он кричит, защищается, носится по сцене, не найдя себе ни места, ни спасения.

В 1926 году Камал Первый буквально спасает нашумевшую пьесу Хуршида «Фархад и Ширин» от нападков критики, избличавшей её в «идеализации феодального прошлого». Переместив отдельных персонажей в лагерь отрицательных, пересмотрев текст, он углубляет его содержание, обогащает образы героев новыми эмоциональными и психологическими красками. Сценическая версия Камала Первого, дополненная Уйгуром, легла в скором будущем в основу музыкальной драмы «Фархад и Ширин», завоевавшей поистине легендарную славу и составившей лучшие страницы Узбекского музыкального театра.

Камал Первый не долго работал в Образцовой труппе. Но вклад его в становление и развитие узбекского профессионального театра неоценим. Положив начало

режиссерскому и исполнительскому творчеству, он открыл новые грани национального сценического искусства, обогатив его новыми идеями и героями, вдохновившими театральную молодёжь на дальнейшие поиски.

Успех театрального строительства в Узбекистане во многом зависел и от участия в этом процессе, особенно на первых порах, татарских женщин не только в качестве первых актрис узбекского театра, но и в качестве воспитателей будущей творческой молодёжи. В этом плане следует отметить большую роль педагогов кокандского интерната Масума хоним, Марзия хоним, София хоним, Розия хоним, которые помимо обучения девочек грамоте, правилам Одата и Шариата, прививали им вкус к театру, разучивали с ними небольшие пьески, стихи, русские, татарские песни.

Лучшие ученицы интерната продолжали учёбу в Ташкентском женучилище, где также преподавали замечательные татарские женщины, в числе которых Саодат хоним Еникеева, Марьям Бахтиярова, Захида Бурнашева, Муршида Исмаилова, сёстры Анвар, Сарвар, Зайнаб Яушевы, Асхаб хоним, Фотиха хоним, Зухра Кашаева, Хадича, Мохируй, Махфуза хоним и др.

Выдающиеся узбекские актрисы Халима Насырова, Замира Хидоятова, Назира Алиева, Шахида Магзумова тоже выросли и получили путёвку в жизнь в стенах этого училища. Они участвовали в театральном кружке под руководством Али Ардобуса Ибрагимова, играли совместно с учащимися мужучилища, которым руководил Абрар Хидоятов, в небольших пьесках, в том числе и на татарском языке.

– Бу кўлларинг не кекларган, жезнакай?– спрашивала девочка у старика.

– Кўп емуш қилганга, – отвечал старик.

– Елкаларинг не букрайган, жезнакай?

– Оғир емуш кўтарганга, ёлғизим!

В спектакле «Бинафша» Г.Зафари, где звучало много народных песен, мелодий, молодая публика восторженно встречала сцену цветения фиалок, первых весточек весны и нового года, значит, и новой жизни. О девушке и юноше,

принявших решение учиться наперекор всем предрассудкам, рассказывает пьеса «Эрк болалари» Г.Зафари.

Спектакли кружковцев привлекали внимание многих известных людей своего времени, в том числе Боту, Гуляма Зафари, Сайфи Кори Алимова, которых волновала проблема обеспечения молодого узбекского театра национальными кадрами. Особенно волновал вопрос о том, кто же будет играть женские роли? Ведь до сих пор и в представлениях масхарабозов и кызыкчи, и в пьесах джадидов это делали мужчины: надевали женское платье и платки, цепляли косы, гримировались, меняли голоса.

Однако то, что было нормой для традиционного театра, в произведениях джадидов, особенно в драмах и трагедиях, где поднимались социально важные темы, связанные, в том числе, с женской тематикой, вызывало смех. Чтобы не провоцировать публику, актеры не выходили на авансцену, не произносили монологов даже тогда, когда речь шла именно о воплощаемых ими женских персонажах. Говорили за них другие лица, комментируя их поступки и человеческие качества.

В данной ситуации появление женщины на узбекской сцене стало поистине историческим и культурным событием, изменившим ход развития национальной драматургии, содержание, концепцию театрального искусства.

И этой женщиной была татарская актриса Дурия хоним, исполнившая роль Лейли в спектакле ташкентской труппы «Лейли и Меджнун», осуществлённом 30 декабря 1916 года на сцене «Колизея» азербайджанским актером и режиссером Сидхи Рухуллы. Играли в нем Сидхи Рухулла (Меджнун), А.Авлони (Малу), А.Мухарримов (Навфаль), Н.Исамитдинов (Ибн Салом). В эпизодических ролях выступили М.Уйгур, Г.Зафари. Оркестр, хор, балет были приглашены из процветавшего тогда юпатовского цирка, располагавшего большим и профессиональным творческим составом.

Трудно сегодня судить о качестве постановки, поскольку здесь речь шла не о драматической пьесе, а об оперном сочинении У.Гаджибекова, где актерам приходилось не только играть, но и петь арии, дуэты, многоголосные хоры. Поэтому многие из них, не будучи профессиональными вокалистами,

больше напевали или декламировали под музыку, нежели пели. Самое большое впечатление произвела Лейли, правдиво воплотившая возвышенную любовь и возвышенные страдания женщины, избравшей смерть, нежели разлуку с любимым.

Ещё одним откровением стала роль Марьям в исполнении молодой актрисы Хадича хоним в трагедии Хамзы «Отравленная жизнь», поставленной в 1918 году. В роли Софии в трагедии Хамзы «Жертвы голода» успешно выступила в 1919 году Наима хоним, раскрыв внутренний мир женщины, не желающей мириться с несправедливостью, борющейся за своё человеческое достоинство. С конца 1919 года в драматической труппе имени К.Маркса (бывшая «Туран»), руководимой в те годы Манноном Уйгуром, работают Масума Сигиддинова, Асхаб Назирова. В 1921 году к ним присоединяются Фатима Камалова – супруга Камала Первого, несколько позже – Фарида хоним, Зайнаб хоним и другие женщины.

Творческий путь Масумы Сигиддиновой в драматической труппе начался в 1919 году с роли жены Халифа в спектакле «Последние дни Андалузии» Мухаммада Саида Орду-Боды, а также Мехриноз в спектакле «Захак маран» Г.Юнуса, вызвавших положительные отклики публики. В 1920 году она создала ряд незабываемых образов, таких как Зулайхо («Чин севиш» А.Фитрата), Марьям («Отравленная жизнь» Хамзы), Джамилия («Бай и батрак» Хамзы), Халима в музыкальной драме «Халима» Г.Зафари.

Её героини – это натуры любящие, искренние, сопереживающие и жертвенные. Любовь к родной земле, мужество, решительность, верность гражданским и нравственным принципам характеризуют индийскую девушку Зулайхо, вступившую в схватку с иноземными завоевателями. Марьям, по мнению газеты «Иштиракиюн» от 12 марта 1920 года, это новое и смелое прочтение образа женщины на узбекской сцене, женщины, бунтующей всем своим существом против старого мира. Мечтательная, романтическая Джамилия тоже проявляет силу и цельность характера, защищая свою честь и достоинство. Чувство одиночества, безысходности, отчаяния и в то же время величие духа, презрение к обывательской, рабской психологии свойственны Халиме,

обнажившей то, что было «скрыто на женской половине дома», – пишет Чулпон в газете «Кизил Байрок» 27 июня 1922 года. Это стало причиной того, что «который раз идёт спектакль, а свободных мест нет» – отмечает газета «Туркистон» 16 декабря 1922 года.

Зрители настолько верили Халиме, что в сцене её самоубийства не давали актрисе доиграть роль и бросались освобождать её из петли. Бывали случаи, когда финал спектакля превращался в митинг, призывающий к борьбе за раскрепощение женщин-узбечек, а символ женского беспорядка – паранджа скидывалась с плеча и летела прямо в костёр. Настолько сильно было эмоциональное воздействие игры актрисы, ставшей «недосягаемым образцом сценической правды».

И в последующих своих работах, таких как Луиза в трагедии Ф.Шиллера «Коварство и любовь» (1921 г.), Гульнара в пьесе А.Фитрата «Або-Муслим» (1922 г.), Ховар в пьесе Г.Джавида «Иблис» (1923 г.), Хумор в трагедии Г.Джавида «Шайх Санъон», Ширин в музыкальной драме Хуршида «Фархад и Ширин» (1924 г.), Масума хоним достоверно воссоздаёт внутренний мир, духовно-нравственные ценности женщины, устремленной к любви, мечте и свободе.

Вплоть до прихода в 1927 году в театр первого поколения узбекских актрис, получивших профессиональную подготовку в Бакинской театральной студии имени Мирзы Фатали Ахундова и в Московской студии, весь репертуар труппы вынесли на себе татарские актрисы. В условиях той жестокости и нетерпимости со стороны фанатиков по отношению к узбекским женщинам, открывшим лицо и вышедшим на сцену, это был поступок, достойный уважения и восхищения, имеющий не только художественный, творческий, эстетический, но и гражданский смысл.

В 30-70-е годы в узбекских театрах успешно работали режиссёры и актёры Али Ардобус, И.Илялов, З.Садриева, К.Бурнашева, А.Миралимбаева, А.Рахимов, хормейстеры Ф.Файзи, Л.Шамшин, танцовщицы Г.Измайлова, Р.Каримова, О.Тангуриева, Р.Тангуриев, Л.Баширова, Ф.Кайдани, Р.Ходжисаидова, певицы Ойниса и Рафаат Кучликовы,

Н.Хашимова и многие другие признанные мастера, завоевавшие почётные звания Народных и Заслуженных артистов республики.

Молодёжный театр Узбекистана – один из ведущих творческих коллективов Ташкента – своей плодотворной деятельностью на протяжении многих лет во многом обязан режиссёру Г.Мустафину. Лучшие спектакли Узбекского государственного музыкального театра имени Мукими созданы режиссёром А.Рахимовым, который в последующем стал одним из главных постановщиков массовых мероприятий Республиканского масштаба.

В целом, деятельность представителей татарской культуры, татарского театра в Узбекистане – область, заслуживающая более глубокого, всестороннего изучения. И это не только долг, который следует возвращать, но и дело чести для современной искусствоведческой науки Узбекистана.

«BEL CANTO» В КОНТЕКСТЕ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА

Преодолев за два минувших столетия свои национальные границы, искусство *bel canto* становится достоянием других национальных культур. Тому способствуют спектакли с участием знаменитых итальянских певцов, деятельность итальянских трупп, известных маэстро, воспитывающих профессиональные певческие кадры, культивирование оперы в высших аристократических кругах, светское домашнее музицирование и вокальное обучение детей и юношества с помощью иностранных педагогов-вокалистов как незыблемые нормы придворного этикета.

Внутри *bel canto* вначале только различались, а затем стали противопоставляться друг другу два направления: кантиленное *largo* с незначительными украшениями, а также фигуративное пение, отмеченное виртуозными орнаментально-вариационными приемами и импровизациями, демонстрирующими высокий класс профессионально-технического мастерства. Характерное особенно для кастратов, ещё более подчеркивавших условность оперного жанра, второе направление, вызывая далёкие от жизненных реалий ассоциации, служило больше мифологической идее, а не эмоционально-психологической правде характеров. Оно больше усиливало зрелищность, декоративность постановок, изображало, нежели выражало, внутренний мир живых людей. И, если классицизм при всей своей рациональности, художественной логике, соразмерности, разумности средств не противился искусству такого рода, находя в нем черты позднего маньеризма, отождествляя с игрой на музыкальном инструменте, пытаясь обновить его содержание героическим материалом, то романтизм отнесся к нему весьма критически. Его интересовали не всемогущие боги, сверхестественные силы, мифологические сюжеты и персонажи, а сложный мир чувств, страстей, переживаний одинокой личности, устремленной к

несбыточной мечте, блуждающей по свету или гибнущей в тщетных поисках счастья и душевной гармонии.

Опера Людвиг Вана Бетховена «Фиделио» (1805, либретто И.Зоннлейтнера и Г.Трейчке) как бы обобщает на высочайшем художественном уровне классицистские тенденции и открывает первые страницы музыкального романтизма. Исполненная действенности, напряженного драматизма, она соединила в себе ораториальные, бытовые, комедийные сцены с развернутыми ариями, ансамблями, речитативами, оркестровыми страницами и разговорными диалогами, близкими к зингшпилю.

Вокальные партии многогранно отражали душевное самочувствие действующих лиц. Страстные, ликующие, светлые, грустные, они говорили о многоплановости и усложнении выразительных сфер, а вместе с тем о наступлении новых героев – любящих, сомневающих, страдающих, борющихся за свои идеалы, ценности, вступающих в противоречие с окружающей действительностью, главное – несущих земные черты и человеческую глубину.

Объединяющим началом романтического стиля в музыке стал глубокий интерес к произведениям литературы и изобразительного искусства, к рыцарскому средневековью, экзотическим странам, к народным песенно-танцевальным истокам. Контрастная образность, проникновенный лиризм и мелодическое богатство, а вместе с тем и возвышенная грусть и авторское соперничество определяли поэтику камерно-симфонических, вокально-инструментальных произведений Вебера, Шуберта, Мейербера, Мендельсона, Вагнера, Листа, Берлиоза, Шумана, Шопена – ярких представителей музыкального романтизма XIX века.

Романтическими мотивами любви к истории, средневековым героям и легендам пронизаны оперы «Вольный стрелок» – 1821 (либретто Ф.Кинда по народным преданиям), «Эврианта» – 1823 (либретто Г.Фон.Хези по французской новелле XIII в.) Вебера; «Пуритане» - 1835 (либретто К.Пеполи по роману В.Скотта) Беллини; «Лючия ди Ламмермур» – 1835 (либретто С.Каммарано по роману В.Скотта) Доницетти; «Вильгельм Телль» – 1829 (либретто В.Этьена и И.Би по драме

А.Лемьера) Россини; «Гугеноты» – 1836 (либретто Э.Скриба и Э.Дешана по мотивам повести П.Мериме), «Пророк» – 1849 (либретто Э.Скриба) и «Роберт-дьявол» – 1831 (либретто Э.Скриба и Ж.Делавиня) Мейербера; а также «Тангейзер» – 1845 (либретто Вагнера по саге XIII века), «Кольцо нибелунга» – 1876 (либретто Вагнера по скандинавскому эпосу XIII века) и «Тристан и Изольда» – 1865 (либретто Вагнера на основе романа Г.Страсбургского) Вагнера; «Ромео и Джульетта» – 1867 (либретто Ж.Барбье и М.Карре по трагедии Шекспира) Гуно.

Очевидно, что многие композиторы черпали вдохновение из литературной классики: трагедий Шекспира («Ромео и Джульетта», «Отелло»), Шиллера («Вильгельм Телль»). Нередко литературным первоисточником служили романы Виктора Гюго («Эрнани», «Король забавляется»), Вальтера Скотта («Ламмермурская невеста», «Пуритане» и «Елизавета, королева Английская»).

В ранних операх Верди «Набукко», Атилла», «Жанна д'Арк» получила воплощение национальная идея, столь актуальная для романтиков. В основу опер зрелого Верди «Риголетто» – 1851 (либретто Ф.М.Пиаве по драме В.Гюго), «Травиата» – 1863 (либретто Ф.М.Пиаве по драме А.Дюма-сына), относящихся к периоду позднего романтизма и раннего веризма, легли судьбы, чаяния, надежды простых людей, которые пытаются противостоять жестокой реальности и сохранить своё человеческое достоинство. «Лакме» Делиба уже адресует к экзотическим сюжетам, также излюбленным романтиками.

Разнообразные по темам и музыкальным средствам романтические оперы, раскрывая тонкий, ранимый и в то же время трепетный, щедрый на откровение и сострадание мир человеческой души, знаменовали собой новый этап оперно-исполнительского искусства, связанный с драматическими интонациями, экспрессией, исповедальностью, правдиво передающими богатую гамму человеческих чувств и эмоций. На арене борьбы за вокальные приоритеты одерживают победу природные голоса – тенора и женские сопрано, соединившие техническое мастерство с кантиленой, выражая и правду, и мысль, и настроение.

Джоаккино Россини (1792-1868) – выдающийся итальянский композитор, в своих операх «Итальянка в Алжире» – 1813 (либретто А.Анелли), «Золушка» – 1817 (либретто Я.Ферретти по сказке Перро), «Севильский цирюльник» - 1816 (либретто Ч.Стербини), а также «Танкред», «Отелло», «Моисей», «Вильгельм Телль» раздвигает рамки оперы-буффа и оперы-серия социально-сатирическими и героическими мотивами. Великолепный знаток *bel canto*, сторонник льющихся звуков, легкой эмиссии, сочетания певучести с блеском виртуозных каденций, рулад, он фиксирует в нотах колоратурные украшения, «посягнув» на свободу виртуозов-импровизаторов, подчинив пение драматургическим задачам и усилив тем самым его содержательную глубину.

Если комедиям Россини присущи меткость, реалистичность зарисовок, стремительность действия, сверкающее остроумие, театральность, живость ритмики и щедрость мелодики, бравурность пассажей и ясность оркестрового письма, то его серьёзные оперы отмечены героико-романтическими интонациями, монументальностью идейно-художественного замысла, достигаемыми посредством развернутых арий, величественных хоров и ярких оркестровых страниц.

Оперы Винченцо Беллини (1801-1835), такие как «Сомнамбула» – 1831 (либретто Ф.Романи), «Норма» – 1831 (либретто Ф.Романи по трагедии А.Суме и Бельмонте), «Пуритане» – 1835 (либретто К.Пеполи по роману В.Скотта), проникнутые лирико-патетическими мотивами, изящные по мелодике, мягкие по звучанию, утонченно-мечтательные по поэтике, а также блистательные, тщательно выверенные по форме, представляют в свою очередь наглядные образцы искусства *bel canto*. В них нашел претворение и оперный речитатив, усовершенствованный, исполненный певучести и декламационной выразительности, что требовало высокого вокально-технического мастерства, исполнительского дарования, способного раскрыть сложную и многокрасочную палитру эмоциональных переживаний оперных персонажей.

В различных жанрах (буффа, французская комическая опера, большая французская опера, мелодрама) работает

Гаэтано Доницетти (1797-1848) – автор известных опер «Любовный напиток» – 1832 (либретто Ф.Романи по пьесе Э.Скриба), «Лукреция Борджиа» – 1833 (либретто Ф.Романи по драме В.Гюго), «Лючия ди Ламмермур» – 1835 (либретто С.Каммарано по роману В.Скотта), «Дон Паскуале» – 1843 (либретто Дж.Руффини) и т.д. Примечательные богатством оркестрового и гармонического языка, ансамблевой целостностью и контрастной образностью, сочные и колоритные по музыкальным характеристикам, они отличаются также преломлением в неразрывном единстве искусства *cantabile* и *figurato*.

Россини, Беллини, Доницетти представляли Неаполитанскую школу, продолжая и последовательно развивая согласно с художественно-эстетическими установками своей эпохи лучшие её традиции, связанные с раскрытием внутреннего мира живых людей. Лучшие певцы эпохи Джульетта Ригетти-Джорджи, Андреа Нодзари, Изабелла Анджела Кольбран, Луиджи Дзамбони, Джудитта Паста, Джованни Баттиста Рубини, Джулия Гризи, Антонио Тамбурини, Луиджи Лаблаш подчинили этой задаче весь арсенал вокально-технических средств.

Идеи музыкального романтизма – утверждение человеческого достоинства, обличение социальной морали, национально-освободительные мотивы – в полную силу заявили о себе в творчестве великого итальянского композитора Джузеппе Верди (1813-1901). Автор популярных опер, таких как «Риголетто», «Трубадур» – 1853 (либретто С.Каммарано по драме Г.Гутьерреса), «Травиата», «Бал-маскарад» – 1859 (либретто А.Соммы), «Дон Карлос» – 1867 (либретто Ж.Мери и К.дю Локля по драме Шиллера), «Аида» – 1871 (либретто А.Гисланцони), «Отелло» – 1887 (либретто А.Бойто по трагедии Шекспира), «Фальстаф» – 1893 (либретто А.Бойто по комедии Шекспира), он главное внимание обращает на развитие драматического конфликта, эмоционально-психологическую достоверность музыкальных образов. Его неизменно привлекают душевное самочувствие и умонастроение одинокой личности – природы светлой, одухотворенной, преисполненной романтических надежд и чаяний, бросившей вызов обществу,

где процветает ложь и лицемерие, но в силу банальных условий не достигшей своей цели.

Непревзойденный мастер оперной формы и искусства *bel canto* Верди ищет наряду с новыми темами и вокально-технические средства выразительности для полноценного раскрытия образов героев. В отличие от своих выдающихся соотечественников, он нередко использует высокую тесситуру мужского голоса для раскрытия эмоционально-драматической силы образа.

Действенность, яркая театральность, острота противопоставлений, а также драматически насыщенные ансамбли и сольные партии вердиевских героев требовали органики вокального и актерского мастерства, широкого, полнозвучного диапазона и прикрытия верхних его участков, ровности, однородности звучания, а также усиленной работы смешанного регистра. Колоратурные украшения как важнейшие атрибуты певческой культуры являются не самоцелью, а служат обрисовке персонажей, выявлению тех или иных красок, оттенков, обусловленных художественно-драматургическими задачами.

Верди, прекрасно разбираясь в певческих школах, тесно связывал вокальную технику с контекстом роли и авторского замысла в целом, достигая жанрово-стилистического единства и гармонии между разнообразными частями композиции. Отсюда и избирательность изобразительно-выразительных приемов в вокальных партиях, которые строились не только со знанием основ *bel canto*, но и природы всех типов голосов, а также специфики певческого механизма, что стало ещё одной причиной широкой «репертуарности» произведений композитора во всём мире. На операх Верди вырос знаменитый «вердиевский баритон» – исполнитель героических партий Дж.Ронкони. Пройдя его оперную и вокальную школу, достигли мировой известности Марианна Барбьери – Нини, Варези Феличе, Франческо Таманьо, Фраскини Гаэтано, Де Джули Тереза, София Крувелли, Виктор Морель, Леоне Джиральдони и др.

В конце XIX века в искусстве возникает новое направление – веризм (от слова *vero* – правдивый, истинный),

характерные черты которого – отображение жизни социальных низов, мелодраматическое наполнение любовной драмы на фоне простой бытовой коллизии. Веристскую оперу, демократичную по своей идейно-содержательной сущности, привлекали больше открытость, душевная простота героев, выражаемые яркой мелодией. Развивая с одной стороны пение кантабиле широкого дыхания, она не поддавалась соблазну украшательства, что способствовало усилению в ней реалистических черт.

Оперы «Паяцы» – 1892 (либретто композитора) Руджеро Леонкавалло (1858-1919), «Сельская честь» – 1890 (либретто Дж.Гарджони-Тоццетти и Г.Менаши по пьесе Дж.Верги) Пьетро Масканьи (1863-1945), несмотря на банальность сюжетного развития, отмечены стремлением к правде эмоционального высказывания. Переживаемые героями неистовые страсти, предельная напряженность душевных сил, скорбность, отчаяние, которые сменяются взволнованной лирикой, патетикой или же элегичностью, созерцательностью, отрешенностью, определяют стилистику певческого искусства, основанного на свободно льющейся и эмоционально насыщенной кантилене с весьма сдержанным применением колоратуры.

Выдающийся итальянский композитор Джакомо Пуччини (1858-1924) раздвигает рамки веризма волнующей современной тематикой, живыми, колоритными характерами, проявляя творческую и психологическую проницательность, знание не только сцены, но и реальной действительности. Его операм «Манон Леско» (1893, либретто Л.Иллики, Д.Оливы, М.Праги, Дж. Рикорди по роману А.Прево), «Богема» (1896, либретто Дж.Джакозы и Л.Иллики по роману А.Мюрже), «Тоска» (1900, либретто Дж.Джакозы и Л.Иллики по драме В.Сарду), «Чио-Чио-Сан» (1904, либретто Дж.Джакозы и Л.Иллики по драме Д.Беласко) присущи стремительное развитие действия, острые драматические положения, страстный порыв, взволнованность. Мастер вокального письма, он органически соединил певучие арии и мелодичный речитатив. Напевные, задушевные, пылкие, тревожные, исполненные драматической экспрессии, а порой живописных, акварельных красок, они передают

одухотворенно-поэтический мир героев, открытый для сострадания и понимания.

На этой высокой и гуманной ноте, обращенной к сердцу людей, призывающей к любви к человеку, завершается целая эпоха в истории итальянской оперы. Эпоха, давшая великолепные образцы оперно-исполнительского искусства, стимулировавшая развитие национальных школ, служившая благодатной почвой для творческого поиска и связующим звеном между классицистской, романтической, веристской и реалистической оперой в разнообразных жанрово-стилевых проявлениях, которые обуславливали и вокально-технические средства выражения.

Своими достижениями на протяжении всего XIX века итальянская опера была обязана не только композиторам, но и певцам, и вокальным педагогам – практикам и теоретикам, ищущим образец идеального звукообраза, пути и методы его достижения, изучающим, анализирующим технологию сольного пения и его выразительный инструментарий.

МУСИҚАЛИ ТЕАТР ҚЎШИҚЧИСИ

Ўзбек мусиқали драмасида хонанда – актёрнинг ўрни юзасидан бир қатор қарама-қарши фикрлар пайдо бўлган, улар ижодий амалиётда ҳам баъзи тортишувларга сабаб бўлиб, жанрни илмий-назарий талқинида чалкашликларга олиб келди. Зеро ҳар қандай мусиқали драма асарининг мазмунини инсон, унинг ҳис-туйғу ва ўй-хаёлларининг мураккаб дунёси ташкил этади. У сахнада яшайди, ҳаракат қилади, воқеаларнинг бевосита иштирокчиси сифатида, уларга баҳо беради. Ҳар бир алоҳида образнинг, шу билан бирга бутун спектаклнинг бадиий-ғоявий моҳияти инсоннинг бошқа кишилар, атроф-муҳит билан ўзаро муносабатларида, тўқнашувларида намоён бўлувчи динамикасида, характерининг узлуксиз диалектик ривожланишида очиб берилади. Мусиқали драма сахнасида бу вазифани кўшиқчи-актёр бажаради. Шунга кўра спектаклнинг концепциясини ишлаб чиқишда у муҳим аҳамият касб этади.

Ўзбек мусиқали драмасида кўшиқ жанрнинг ва актёр ижросининг асосий жиҳати ҳисобланади. Кўшиқ сахнавий жараёнини ифодаласагина драматургиянинг ажралмас қисми бўлади. У ўзининг мустақил санъатлигини йўқотиб, бошқа санъатлар билан бирга драматургик йўналишга сингиб кетади ва яхлит асар қиёфасини ташкил этади.

Воқал мусиқаси драматургия хусусиятлари, характерлар тўқнашуви, ечими, асарнинг умумий оҳанги билан белгиланиб, образ яратувчи, сахна воқелигини боғланувчи, уйғунлаштирувчи, умумлаштирувчи воситаларга хизмат қилади. Демак, у драматургиянинг фаол, таъсирчан ифодавий-тасвирий кучи ва ғоясини идрок этади, монолог ва диалогларда қаҳрамонларнинг ҳиссиётларини очиб беради.

Кўшиқ мусиқали драма асарига жўшқинлик, романтик йўналиш бахш этади. Драматургик вазифаларини бажармаган ҳолда, у сахнавийлик хусусиятини йўқотади ва мустақил воқал номерига айланиб қолади. Кўшиқчи-актёр асар қаҳрамонининг ички дунёси, фикр-ўйлари тизимини ташкил этиб, шу билан бирга ғоявий ва психологик юкни ҳам ташийди. Образ драматик санъат, ашула, ракс, сахна ҳаракати каби ўзаро уйғун бўлган ижро жиҳатлар занжири орқали амалга оширилади. Кўшиқ ва

кўшиқчи-актёрнинг вазифаси ҳам ҳеч қачон драматургик жараён ривожига тўсқинлик қилмаслик, аксинча, тўқнашувларнинг чуқур илдизларини очиб бериш, образ рухиятига кириб боришга, характер эволюцияси мантиғини яратиш кабилардан иборат бўлмоғи керак. Афсуски, мусикали драма амалиётида вокал мусикаси кўпинча қахрамоннинг рухий ҳолатини ёритувчи муҳаббат, лирик жиҳат сифатида берилади. Кўп ҳолларда у севги-муҳаббат мазмунидаги сахналардан иборат бўлади.

Кишининг воқеаларга муносабатини билдирувчи, унинг қалбини очиб берувчи хонандалик санъатига ҳозирги пайтда эҳтиёж ўсиб бормоқда. К.С.Станиславский ва В.И.Немирович-Данченколарнинг сахналаштирган мусикали асарлари адабиёт ва мусика уйғунлигига ижодий ёндашишнигина эмас, балки сахна хонандалиги қонунларини билишнинг ҳам ёрқин намунаси ҳисобланади. Таниқли немис новатор режиссёри В.Фельзенштейн «Туйғу ва фикрга тўла товушгина ҳақиқатгўйдир ва айнан шу нарса драматикдир» деб ҳисоблайди.

Ҳозирги жаҳон режиссураси мусикали сахна асарлари устида ишлашнинг турли усул ва методларига эга. Драма театри режиссёрларининг опера ва мусикали театр режиссураси соҳасидаги фикрлари диққатга сазовордир. Л.Ротбаум, Эдуардо де Филиппо, В.Фельзенштейннинг опера постановкалари жозибадорлиги билан эътиборни тортди. Улар драматик сахна қонунларини мусикали сахнага олиб кирдилар. Бунинг натижасида ушбу жараён тарафдорлари ташаббускорлигини кучайтириб, соҳа муҳолифлар қаршилигини ҳам ошириб юборди. Мусикали театр режиссураси амалиёти ҳам сахна кўшиқчилиги масалаларини ҳал қилишдаги изланишлари жадал амалга ошаётганлигидан далолат беради. Лекин бу билан ҳам анъанавийликдан воз кечишга илож бўлмади. Анъанавий опера режиссураси хонандани мизансахналардангина халос қилиб қолмай, балки унинг санъатини чекловчи омиллардан, роль психологиясига чуқур кириб бориш билан боғлиқ вазифалардан ҳам озод этиб, янада кўпроқ анъанавий шаклчилик услубига боғлаб қўйди. Янги режиссура эса мизансахналарни сунъий фаоллаштириш йўлидан борди. Иккала ҳолда ҳам муаммога бир

томонлама ёндашиб, театрнинг ҳозирги ютуқлари камситилди, фақат режиссура асосий мақсадга айланиб қолди. Мизансаҳналар кетидан қувиш, замонавий режиссёрлик қонунларини очиқ қабул қилмаслик натижасида кўпинча хонанда актёрнинг мусиқали спектакль концепциясидаги ўрни ва аҳамияти, биринчи навбатда мусиқа партитурасини, саҳна кўшиқчилиги мазмуни ва эстетикасини яхши билиши лозим бўлган режиссуранинг роли унутилади.

Мусиқали саҳна асарларини тайёрлаш жараёнида пайдо бўладиган барча муаммоларга жанр табиатининг ўзи, унинг мусиқаси, сўз ва оҳангларда ифодаланган ҳиссиёт-у, фикр-ғояси жавоб беришга кўмаклашади. Нега инсон овози, бадиий кўшиқчилик опера жанри спецификасини ташкил этади, деган савол туғилади? Гап шундаки, композиторлар ўз дунёқарашини, орзу-идеалларини, ҳис-туйғуларини, шахсий муносабатларини, кадриятларини хонандалик орқали тасвирлашга интиладилар, улар вокал санъатини олам билан мулоқотда бўлишнинг олий эстетик шакли деб ҳисоблайдилар. Инсон овози саҳнавий образ ибтидоси бўлиб, ҳаракат хусусиятини идрок этади. Шу сабабли ҳам ҳозирги саҳна кўшиқчилигининг бадиий мезонларидан бири маъноли, ифодали ижро бўлиб, у фақат опера асарининггина эмас, оперетта, мусиқали драма жанридаги спектаклларнинг ҳам асосини ташкил қилади.

Саҳна образининг ғоявий ва бадиий тўлақонлиги ижрочининг драматик ва вокал маҳоратини стилистик яхлитлигига боғлиқдир.

Ўзбек мусиқали драмасида хонанда-актёр муаммоси ўзининг узоқ тарихига эга. Жанрнинг синтетик табиати драматик, кўшиқчилик ва рақс санъатига таянган актёр ижрочилигида органик синтез сифатида белгиланади.

Жанр шаклланишининг дастлабки даврларида актёрларда ижрочилик қобилияти мажмуасигина бўлиши кўзда тутилган эди. Улар ўз табиий салоҳияти ва қобилиятини намоён қилган ҳолда кўшиқ айтарди, сўзларди, образ яратарди, рақсга тушарди. Фақат, сўз ва ҳаракатгина эмас, балки мусиқа ҳам муҳим ўрин тутган. «Ҳалима» мусиқали драмасидан бошлаб ижрочилик воситаларини уйғунлаштириш жараёни бошланди.

1920 йилда драма труппаси жамоасининг етакчи актёрлари А.Ҳидоятлов ва М.Қориева ҳали профессионал ижро маҳоратига эга бўлмади туриб, ижодий вазифаларини ўз ихтиёрларидаги воситалар ёрдамида эришишга уриниб кўрдилар. Москва театр студиясини тугатган драма актрисаси Т.Саидазимова ёрқин, ифодали овоз соҳиби бўлганлиги туфайли ижрочилик малакасини янги босқичга – профессионал даражага кўтарди. Т.Саидазимованинг санъати бундай синтез натижасида ҳақиқий эстетик жиҳат касб этди ва ўзбек мусикали драмаси ривожига катта улуш қўшди.

1929 йилда ташкил этилган Ўзбек мусикали театрида бадий образнинг мусиқа – вокал – рақс уйғунлиги жиҳатлари изланди. М.Қориёқубов, Тамарахонимлар қаҳрамонлар характери талқинида хонандалик санъатини аҳамиятини сифат жиҳатидан янги поғонага кўтардилар. Миллий-бадий анъаналарини ва таракқий топган театр-мусиқа маданиятларининг илғор тажрибасини ўзлаштириш натижасида ўсиб борган ўзбек мусикали театри сахнада таъсирли, ишонарли, ҳаётий тўлақонли образлар яратишни ўзининг асосий мақсадларидан бири сифатида қабул қилди ва галдаги босқичга қадам қўйди. Маҳсул вокал сабоғини олган хонандаларнинг, жумладан, Б.Мирзаев, Ҳ.Носирова, К.Зокиров сахнада яратган образлари бадий-эстетик яхлитлик ва теран психологик талқин билан ажралиб турарди.

1939 йилда Ўзбек давлат мусикали театри жамоаси иккита гуруҳга бўлиниб, ҳар биттаси мустақил ижодий ҳаётга қадам қўйди. Мусикали драма жанри Муқимий номидаги мусикали драма ва комедия театри елкасига юкланди. Спектаклнинг марказий сиймоси бўлиб қолган қўшиқчи актёрнинг ўрни сахнада янада мустаҳкамланди ва ушбу муаммога қизиқиш янада ортди. Мусикали театрнинг ижодкорлари жанрнинг бойитиш йўллари, унга ўзига хослик бахш этувчи ва шу билан бирга умумлашма фикрларни ҳал қилишга имкон берувчи янгидан-янги замонавий бадий воситалар ҳақида жиддий ҳамда чуқур ўйлашлари керак эди.

Сахнадаги изланишлар жадал ва кўп қиррали тарзда олиб борилди. Шу билан бирга чуқур психологик, эмоционал хусусиятга эга бўлган санъатга интилиш кучайди. Муқимий

номидаги театр замонавий психологик изланишлари руҳида бир қатор тарихий, замонавий, афсонавий мавзудаги асарларни сахналаштиради. Хусусан, «Муқимий», «Нурхон», «Равшан ва Зулҳумор», «Олтин кўл», «Ватан ишқи», «Момо ер», «Қонли тўй», «Жоним фидо» спектакллари галдаги жараёни энг яхши тамойиллари ўзбек мусиқали драма театри сахнасида ўз ифодасини топаётганини кўрсатади. Ушбу спектакллардаги теран психологизм, романтик кўтаринкилик, метафорик театрнинг жўшқинлиги уларнинг муваффақиятини таъминлади, актёрлик санъатининг энг муҳим хислатларини белгилаб берди.

Спектаклдаги кўшиқнинг, мусиқанинг ўрни билан боғлиқ кўпгина муаммолар Ўзбекистон Композиторлар уюшмасининг пленумида таҳлил этилган. Ана шу муаммоларнинг амалиётда ҳал этилишида шу нафақат театр жамоаси, балки композиторлар ижоди, хонанда-кадрлар тайёрловчи олийгоҳлар билан боғлиқдир.

1985 йил.

«МАДАНИЯТШУНОСЛИК ИСТИҚБОЛИ»

Санъатшунослик институтининг маданиятшунослик бўлими турли номлар билан аталиб келинди. Дастлаб «санъат тарихи ва назарияси» сектори бўлиб, унга Л.И.Ремпель раҳбарлик қилди. Кейин «Санъат назарияси ва социологияси ва уни прогнозлаш», сўнг «Санъат социологияси ва уни прогнозлаш» (мудири А.Сосновская), «Санъат назарияси ва эстетика» (мудири Т.Маҳмудов) деб аталди. 90-йилларда «Социология» бўлимига (мудири Э.Мухторов), 1993 йилга келиб эса маданиятшунослик бўлимига (мудири М.Ҳамидова) айлантирилди.

Бўлим номи унинг иш кўлами ва тадқиқотлар доираси кенгайиб борганлигини ҳам акс эттириши лозим эди. Қандай номланган бўлмасин бўлим учун тараққиёт йиллари силлиқ ўтгани йўқ. У гоҳ кенгайди, гоҳ қисқарди, унинг илмий ходимлари, раҳбарлари ўзгариб турди. Лекин амалга ошириладиган тадқиқотлар нуқтаи назаридан бўлим фаолият моҳияти. Тадқиқотлар алоҳида соҳа доирасидан чиқиб, маданият ходисалари, унинг туб омилларини яхлит умумлаштирувчи моҳиятига кўра хилма-хил илмий-услубий воситалар ёрдамида тушунтириб бериш, муаммоларни комплекс таҳлил этишнинг назарий чегараларини белгилаб олишдан иборат бўлди.

Шу жиҳатдан олганда етмишинчи йилларнинг охирида янги сектор ташкил этилган пайтда санъатнинг айрим турлари ва жанрлари, тарихи ва назарияси, ижрочилик санъати, умуман нафис санъат жиҳатларини ўрганиш бўйича санъатшунослик институтида етарлича ижобий тажриба тўпланган эди. Бу илм билан шуғулланувчи институтнинг назарий ўзаги бўлиб қоладиган махсус бўлимни тузиш ғоясини ўртага ташлади. Дастлабки йиллардан янги бўлимга заковат ва билим соҳиби Ўрта Осиё санъати назариясининг тамал тошини қўйган Л.И.Ремпель бошчилик қилгани бежиз эмас.

Л.И.Ремпельнинг илмий асарлари бўлғуси бўлимнинг илк пойдеворини қўйишга асос бўлди ва унинг илмий истиқболини белгилаб берди. «Панжара» (Халқ амалий санъати. –Т., 1957.), «Ўзбекистон меъморчилик нақшлари. Ривожланиш тарихи ва

тузилиши назарияси» (-Т., 1961.), «Ўзбекистон санъати тарихи қадим замонлардан XIX аср ўрталаригача» (ҳаммуаллиф Г.Пугаченкова. –М., 1965.), «Рус санъати ва Шарқ тарихий маданий ва бадий муаммо сифатида» (-Т., 1969.), «Афросиёбнинг ўйма нақшлари» (Ҳаммуаллиф Э.Аҳоров. –Т., 1971.), «Ўрта Осиё санъати ёдгорликлари» (ҳаммуаллиф Г.Пугаченкова. –М., 1978.), «Ўрта Шарқ санъати» (Санъат назарияси ва тарихига оид танланган асарлар. –М., 1979.) каби тадқиқотлари юқорида айтилганидек бўлимнинг илмий йўналиши, келажагини кўрсатди.

Л.И.Ремпелнинг шогирдлари ва маслақдошларидан бири фалсафа фанлари доктори, профессор Тилаб Маҳмудовдир. У санъатшуносликнинг эстетика, фалсафа ва тасвирий санъат соҳаларида тадқиқотлар олиб боргани учун бўлимга асос солинган кунданок унинг заҳматкашларидан бирига айланди. Т.Маҳмудовнинг «Санъатни эстетик таҳлил этишнинг услубий масалалари» (ҳаммуаллиф А.Петров. –Т., 1984.), «Ўзбекистон санъатида инсон концепцияси» (-Т., 1988.), «Эстетика ва маънавий қадриятлар» (-Т., 1993.) монографияларида бадий асарларни баҳолашнинг фалсафий мезонлари, мустақиллик шароитида санъатни, жамиятнинг маънавий ҳаётини ўрганишнинг методологик жиҳатлари чуқур ўрганиб чиқилган. «Санъаткор истеъдоди ва жамият» (-Т., 1971.), «Эстетика ва маънавий қадриятлар» (-Т., 1993.) китобларида ижод фалсафаси ва психологияси масалалари тадқиқ этилган. Бунда муаллиф бадий қобилият ривожининг тарихий қонуниятларини, санъаткор ва жамият, сиёсат ва маданият каби тушунчаларнинг ўзаро муносабатини тадқиқ этган. «Ўзбекистон рангасвир эстетикаси» (-Т., 1983.), «Абдулҳақ Абдуллаев» (-Т., 1982.) монографиялари ва бошқа бир қатор мақолаларида Т.Маҳмудов замонавий бадий жараёнини яхлит таҳлил этади, унинг таракқиёти йўналишлари ва истиқболларини очиб беради. Э.Юсупов билан ҳаммуаллифликда ёзилган «Маънавий юксалиш чўққилари сари» (-Киев, 1981.) асарида у ўзини Ўзбекистон бадий маданиятининг ажойиб тарғиботчиси сифатида кўрсатди. Олим сифатида илмий қизиқишлар доирасининг кенглиги, даврни нозик ҳис этиш, бадий-эстетик

воқеликни чуқур англаш, уларни илм этикаси нуқтаи назаридан баён қилиш Т.Маҳмудовга хос хусусиятлардир.

«Санъат тарихи ва назарияси» шўъбасида кам сонли ходимлар илм билан шуғулланган бўлишига қарамай (Л.И.Ремпель, Т.Маҳмудов, Э.Эшонкулов, У.Валиев, кейинроқ А.Сосновская ва бошқалар), кўп ўтмай салмоқли илмий маҳсулот бера бошлади. Э.Эшонкулов «Ижодий жараёнда дунёқарашнинг роли» мавзuida номзодлик диссертациясини ёқлади, А.Сосновская киносанъаткорлар ҳақида китоб ёзди, Н.Зайко Тошкентнинг уруш йилларидаги бадиий ҳаётини, И.Коптелова Ўзбекистондаги ёшлар маданиятини ўрганди. Кейинчалик, уларнинг сафига Ўзбекистон тасвирий санъатининг 1970-1980 йиллардаги аҳволини ўрганган Р.Эргашев, Тошкентнинг оммавий горизонтал коммуникациялари ва филармония концертларини уларнинг социологик мазмуни нуқтаи назаридан тадқиқ этаётган А.Семеркин, Ю.Презумент, ўзбек ёшларининг маънавий эҳтиёжларига мурожаат этган А.Зоитов сингари аспирантлар келиб қўшилдилар. Бўлим ўтган аср 90-йилларнинг бошларида санъатнинг эмпирик (амалийлик) социологиясига диққат-этиборини қаратди. Тошкент бадиий ҳаётини ўрганишга доир кенг қамровли анкета тайёрланди. Унинг ёрдамида томошабинлар, театр, мусиқа, адабиёт, архитектура, тасвирий санъатга оид қизиқишлар, бу санъатларнинг шакл, жанрларига бўлган эътибор, ўтмишдаги ва ҳозирдаги бадиий маданиятнинг у ёки бу ҳодисалари ҳақида тасаввур ҳосил қилиши керак эди.

1991 йилда мустақиллик туфайли янги ижтимоий муҳитни ўрганиш даври бўлди. Илмда янги тафаккур ва таҳлил қилиш усуллари талаб қилган янги дунёқараш шакллани бошланди. Яна фан санъат ва томошабин эҳтиёжларини илмий ўрганишга киришди.

Бугунги кунда маданиятшунослик бўлимининг илмий изланишлари доираси кенгайди, уларнинг назарий ва амалий мазмуни чуқурлашди. Алоҳида фанлар ҳамда турдош фанлар тажрибаларидан фойдаланиб келаётган маданиятшуносликнинг бошқа фанлар (психология, педагогика, иқтисодиёт, фалсафа, филология кабилар) билан интеграциялашув жараёни рўй берди.

Бўлим ходимларининг кейинги йилларда эълон қилинган ва кўлзма асарлари бунга далилдир.

Булар жумласига фалсафа фанлари доктори Т.Махмудовнинг «Эстетика ва маънавий кадриятлар» монографияси, санъатшунослик доктори М.Ҳамидованинг «Ҳалима Носирова», «Миллий мусиқа сахнаси поэтикаси», санъатшунослик номзоди В.Чуховичнинг «Ёш рассомларнинг жонли дунёси», санъатшунослик номзоди С.Ғуломованинг «Ёшлар ва 90-йиллар бадиий маданияти», Г.Иброҳимованинг «Ўзбекистоннинг ҳозирги босқичдаги маънавий маданияти. Ривожланиш йўналишлари», Т.Йўлдошевнинг «Саҳна томошаси ва уни томошабинлар идрок этиши», Р.Назаровнинг «Ўзбекистоннинг кам сонли миллатлари маданияти», Б.Абдурахимовнинг «Маданият инвестициялаш объекти сифатида» каби илмий асарлари ва мақолалари, шунингдек, Ўзбекистондаги бадиий ҳаёт ўзгаришларини таҳлил этишга бағишланган маърузалар, радио ва телевидениедаги чиқишлар кабиларни киритиш мумкин.

Маданиятшунослик соҳасида талай ишлар қилинган бўлса-да, бўлим ҳали ўзининг мустақил бўлинма сифатидаги ҳуқуқини ҳимоя қилиши, келажак ҳақида ўйлаши керак бўлади. Бунинг учун, афтидан, маданиятшунослик соҳасига чуқурлашув, ўта оғир вазифалар кўймаслик, қамраб ололмайдиган масалалар билан ўралашиб қолмаслик керакка ўхшайди.

Бунда мавзуларни майдалашиб кетмаслигига эътибор бериш ҳам муҳим аҳамиятга эга. Негаки, бадиий маданиятнинг турли элементлари, санъат турларининг ўзаро таъсири, мафкура, этика, эстетика, мифология, ахлоқ кабилар билан алоқаси маданиятшунослик муаммолари мажмуининг ўзаги ҳисобланади.

1998 йил.

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ПОДГОТОВКИ НАУЧНЫХ КАДРОВ ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И АРХИТЕКТУРЫ

За период с 1992 по 2006 годы Высшей Аттестационной Комиссией Республики Узбекистан утверждены по искусствоведению 77 диссертаций (56 на степень кандидата, 21 на степень доктора искусствоведения), а по архитектуре 31 (25 на степень кандидата, 6 на степень доктора архитектуры), в целом 108 диссертаций.

Из 77 искусствоведческих работ по специальности «театральное искусство» (17.00.01) – 19 диссертаций (12 кандидатских и 7 докторских), «музыкальное искусство» (17.00.02) – 32 (24 кандидатских и 8 докторских), «изобразительное и декоративно-прикладное искусство» (17.00.04) – 20 (15 кандидатских и 5 докторских), «кино и телевидение» – 2 (обе кандидатские), «теория и история культуры» (17.00.08) – 4 (3 кандидатские и 1 докторская). Не рассматривались вовсе диссертации по специальностям 17.00.06 – «дизайн и техника», 17.00.07 – «музееведение».

Т.е. на один год работы Специализированного Совета по искусствоведению в среднем пришлось 5,13 защит по 4 шифрам. Относительно больше защит (по 8 в год) состоялось в 1997 – 1998 гг., а также (по 7 в год) 1993, 1994, 1999, 2005 гг.

В искусствоведении очевидно преобладание диссертаций по музыкальному искусству (41,6 %), по сравнению с изобразительным и декоративно-прикладным (25,9%), а также с театральным искусством (24,6%). Отставание наблюдается в области теории и истории культуры (5,3%), киноискусства и телевидения (2,6%).

Из 31 диссертации по архитектуре по шифру 18.00.01 – «теория и история архитектуры, реставрация памятников архитектуры» утверждены 16 (51,6%) диссертаций, по шифру 18.00.02 – «архитектура зданий и сооружений» – 10 (32,3%), а по 18.00.04 – «градостроительство, районная планировка, ландшафтная архитектура и планировка сельскохозяйственных

населенных мест» – 5 (16,1%). В среднем – 2 диссертации в год, а по отдельным специальностям – 0,7.

Не умаляя важности достигнутых в искусствоведении и архитектуре результатов плане разработки актуальных научных проблем, факты всё же свидетельствуют не только о неравномерности развития, но и отставании отдельных специальностей. Сигнализируя о сложившихся тенденциях, они побуждают к размышлениям о научных приоритетах, необходимости оптимизации той или иной отрасли, деятельности соответствующих институтов, воспитывающих творческие и научные кадры или отвечающих за состояние, тактику и стратегию развития интеллектуального потенциала.

В данной связи вполне уместны рассуждения относительно эффективности подготовки научных кадров, координирования тем, общей направленности исследований с целью многогранного и максимального охвата объекта в динамике, трансформациях, в разнообразных проявлениях, связях, взаимосвязях в историческом, проблемно-аналитическом и теоретическом осмыслении. Так, как того требует специфика диссертаций по искусствоведению и архитектуре, ценность которых обуславливается, наряду с другими факторами, самой проблематикой и масштабами пространственно-временного освещения художественных реалий, концептуальностью и глубиной их раскрытия.

В этом плане докторские диссертации распределены следующим образом. Если из 21 искусствоведческой работы посвящены исторической тематике 11, искусству XX века – 6, а современным проблемам – 4, то из 6 докторских диссертаций по архитектуре в 3-х случаях исследуются памятники средневекового зодчества, а в 3-х – современные сооружения.

А по отдельным специальностям, в частности – «театральное искусство» (17.00.01), 2 из 7 диссертаций построены на материале истории национальных театров. В 3-х из них изучаются отдельные виды и жанры профессионального сценического искусства XX века (узбекская комедия, актерское творчество, историческая драма). А 2 обращены к современным творческим проблемам режиссуры и актерского искусства.

Следует в то же время заметить, что театроведческие (и докторские и кандидатские) работы больше проявляют интерес к драматическому театру. Музыкальный театр, в том числе опера, оперетта, балет, музыкальная драма с присущими им закономерностями, особенностями, идейно-художественными исканиями, ввиду отсутствия специалистов в этой специфической области, требующей и музыковедческой и театроведческой подготовки, на протяжении многих лет остаётся вне поля зрения исследователей.

Давно нет диссертаций о детском театре, кукольном театре, областных театрах, народно-сценическом искусстве. Классический танец, национальная хореография, творчество танцевальных коллективов, цирк тоже не находят на сегодняшний день должного внимания со стороны искусствоведов. Вне поля зрения, за редким исключением, остаются и вопросы театральной критики.

Во всех 8 докторских диссертациях по музыковедению предпочтение отдано музыкальному наследию (фольклору, макомам, монодии, классическим учениям). Изучая национальные музыкальные традиции, теоретические труды, трактаты по музыке известных учёных Востока, обнаруживая в отдельных случаях глубокий научный анализ, способствующий всестороннему осмыслению материала, что, несомненно, представляет большую ценность, они обошли молчанием современный музыкальный процесс.

Данный пробел, связанный с современными реалиями (живым творческим процессом, видами, формами, жанрово-стилистическими веяниями, направлениями в развитии музыкальной мысли, музыкальной критики, конкретно с поисками композиторов Узбекистана в различных сферах музыкального творчества) в определённой степени заполняют кандидатские диссертации по музыковедению. Наиболее примечательны в плане новизны материала изучение эстрадной музыки, хорового многоголосия и национального коллективного пения.

В то же время остаются наименее разработанными вопросы исполнительской интерпретации народной и классической музыки, традиционное и академическое вокальное

исполнительство, творчество отдельных музыкальных коллективов (хоровых, камерно-симфонических, народных, профессиональных, эстрадно-симфонических, джазовых, традиционных, академических и т.д.).

Данное обстоятельство говорит не столько в пользу привлекательности той или иной проблематики, в частности, – традиционной музыки, акцентирующей особенно в докторских исследованиях крен в сторону истории. Здесь усматривается и другая причина, которая имеет прямое отношение к практике координирования научных трудов, требующего целенаправленности и оптимизации в этом плане решений.

Из 5 докторских диссертаций по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, изучающих этнокультурные тенденции средневекового Узбекистана, декоративно-прикладное искусство Узбекистана и центрально-азиатского региона, живопись региона и т.д., 1 работа основана на истории, 2 – на материале XX века, 2 – на современности.

Остались без рассмотрения такие виды и жанры пластических искусств, как скульптура, графика, фото произведения, современные синтетические формы. Выставочная деятельность и иные объекты, входящие в сферу интересов данной специальности и являющиеся приоритетными с точки зрения актуальности, важности разработки, тоже не нашли освещения в искусствоведческих диссертациях. Нет также работ, связанных с оценкой и обобщениями художественного творчества XX века.

Социо-динамика художественной культуры Узбекистана XX века стала объектом 1 искусствоведческой докторской диссертации по теории и истории культуры. В отличие от других, она подытоживает историческое развитие, анализирует весь XX век, включая современность, обобщает целостный процесс.

В целом, театральное, изобразительное и декоративно-прикладное искусство показали, по сравнению с музыкальным искусством, кино и телевидением, более широкие временные рамки материала, исследуя не только опыт далёкого прошлого, но и творческую практику последних столетий, в том числе XX века и отдельных его периодов, включая сегодняшний день.

Содержание диссертаций по искусствоведению и архитектуре, определяемое актуальной тематикой, новизной и глубиной проблематики, вкладом в теорию и практику культурного строительства, приобретает подлинную ценность не только благодаря концептуальности научного подхода. В отличие от других гуманитарных наук, определяющее значение в них имеет духовно-нравственный, идейно-художественный, этический, эстетический контекст, гуманизирующий общественное художественное сознание, воспитывающий в человеке личностные качества.

Многое решают соблюдение норм профессиональной и научной этики, умение обобщать и делать соответствующие теоретические и практические выводы, культура изложения, культура и стилистика языка. То, что характеризует особенно искусствоведческие труды, призванные адекватно, с глубоким пониманием художественно-образной сущности искусства, раскрыть материал. Что и становится нередко для молодых исследователей сложной в плане реализации задачей.

В подаче текста, в стилистике высказывания большинства искусствоведческих работ преобладает описательность. Мало места занимают в них теоретические обобщения по завершении отдельных глав, а также в заключительной части. Недостаточно внимания уделяется, как того требует специфика диссертаций, конкретным научно-практическим рекомендациям по дальнейшему развитию, совершенствованию и гипотетическим перспективам развития той или иной области, придающим исследованию практическую весомость.

Диссертации, особенно кандидатские, страдают также с точки зрения структуры и оформления научного аппарата (цитат, сносок, списка литературы). Вызывает тревогу безадресное и безнаказанное заимствование в переводе или без перевода на узбекский и русский языки материалов из Интернета, кочующих в изменённом виде из одной диссертации в другую.

Уязвимым местом многих исследований являются многословие, повествовательность, повторы, обилие цитат, комментирование чужих мыслей вместо обнародования собственных.

Бросаются в глаза малочисленность или отсутствие обобщающих фундаментальных теоретических исследований, базирующихся на современных аналитических методах и технологиях, осуществляющих многомерное, многогранное раскрытия объекта. Их место занимает эмпирическое искусствознание, построенное на привычных (чаще устаревших в моральном и интеллектуальном отношениях) приёмах.

Много вопросов вызывают названия диссертаций. Призванные выражать, как на том настаивает мировая наука, не только сам предмет, его уточняющие, характеризующие признаки, но и пространственно-временной охват, а также аспект исследования, они нередко ограничиваются лишь частью информации о предполагаемом объекте.

Эта же тенденция выявляется и в процессе обсуждения поступивших из различных научных и учебных заведений заявок на предмет публикации в Бюллетени ВАК тематики диссертационных исследований.

Если указано, что и какой предмет изучается, то не указано, каковы место и время функционирования этого предмета (его пространственно-временной диапазон), в каком плане ведётся научная разработка (аспект исследования).

Избежать наиболее характерных для названий диссертаций словесных нагромождений, добиться чёткости, краткости и ёмкости формулировок, точности смысловых акцентов, отличить главное от второстепенного, внешнее от внутреннего можно только при очень внимательном отношении к данному вопросу, тщательном, детальном, доскональном его обсуждении.

Подводя итоги, следует заметить, что динамика развития искусствоведения и архитектуры, как и всякой другой науки, имеет свои объяснения. Качественный и количественный рост показателей связан с комплексом сопутствующих обстоятельств, таких как повышение статуса той или иной дисциплины, кадровая политика в развитии отрасли, наличие способных, хорошо проявивших себя в науке молодых людей.

Успех диссертационных исследований обуславливается также уровнем базовой подготовки научных кадров,

требовательностью и профессионализмом научных руководителей и консультантов.

Немаловажную роль при этом играет эффективность работы аспирантуры, докторантуры, теоретических кафедр вузов, отделов НИИ по организации научного производства с целью привлечения молодых и опытных специалистов, обеспечения их квалифицированной помощью, создания необходимых условий для плодотворных поисков в различных направлениях искусствоведения и архитектуры.

Таким образом, реализация вышеуказанных предложений будет способствовать повышению качества подготовки научных кадров в области искусствоведения и архитектуры и откроет новые перспективы в разработке новых приоритетных направлений.

II. ЎЗБЕК МУСИҚАЛИ ТЕАТРИ: ЮТУҚ ВА МУАММОЛАР

ИЗ ИСТОРИИ УЗБЕКСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

История узбекского музыкального театра тесно связана с историей узбекской музыкальной драмы. Родившись в начале прошлого столетия и пройдя сложный путь профессионального становления, этот жанр занял важное место в репертуаре большинства театров республики. Опора на национальные истоки (литературно-поэтические, театральные, музыкальные, певческие, танцевально-пластические), элементы драматической и музыкальной сцены, а также синтез традиционного, академического и современного искусств определили его жанрово-тематический диапазон, формально-содержательную основу, направленность идейно-творческих устремлений.

Хореография в контексте музыкальной драмы – это народно-сценический, характерный танец. Пение также следует традициям народно-профессиональных форм. Импровизация, четкость ритмического рисунка, широкая интонационно-звуковая амплитуда, яркость и музыкальность речи, заостренность красок, идущие от старинных площадных представлений, обусловили стилистику актерской игры.

Не только творческое использование и развитие опыта прошлых лет, но и взаимодействие с современным музыкально-театральным процессом в его позитивных исканиях и трансформациях характеризовали лучшие произведения жанра уже в 20-е годы, у истоков его становления.

Спектакли «Халима» Гуляма Зафари, «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» Хуршида, в отличие от популярных тогда одноактных агитационных пьес («Эй, рабочий!», «Эй, эй, стреляем!», «Дети свободы», «Фиалки», «Туйгуной», «Лолахон»), представляли собой крупные сценические полотна, освещающие сложные темы и сюжеты. Это патриархальная жизнь с её предрассудками, моралью, устаревшими обычаями, ломающими судьбы молодых людей; или воспетые в легендах извечные мотивы добра и зла, столкновения разных миров и ценностей.

Мелодический материал к ним (это фольклорные цитаты, инструментально-вокально-хоровые фрагменты из макамов, лирические песни крупной формы) подбирался по принципу эмоционального соответствия событиям и переживаниям центральных героев и сопровождался ансамблем народных инструментов.

Ставили спектакли в 20-годы Камал Первый, Музаффар Мухамедов, Фатхулла Умаров, Зухур Кабулов, Ятим Бабаджанов. Однако наибольших результатов в плане реализации специфических признаков узбекской музыкальной драмы достигли Драматическая труппа Маннона Уйгура и Концертно-этнографическая труппа Мухиддина Кари-Якубова. Если первая внесла в жанр яркое драматическое начало, то вторая, объединившая в своём составе известных певцов, танцоров, инструменталистов, обогатила его музыкально-вокальное, танцевально-пластическое содержание.

И «Халима», и «Фархад и Ширин», и «Лейли и Меджнун» имеют свою историю драматургического, музыкального, сценического осмысления от любительства, иллюстративности, детализации, гиперболизации образов, передачи собственных переживаний, бытовой пластики и бытового пения до уровня профессионального искусства, основанного на всестороннем анализе идеи и содержания, цели, задачи и сверхзадачи, на профессиональном исполнительском творчестве.

Уже к концу 20-х годов, в связи с подготовкой национальных кадров в Московской Театральной студии при Узбекском Доме просвещения и в Бакинской студии при Театральном техникуме имени Мирзы Фатали Ахундова, в музыкальных драмах «Халима», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» прослеживается стремление к единству и целостности средств выражения. Копирование режиссерского показа или увиденного в реальной жизни вплоть до деталей, жестов, движений, интонаций голоса уступает место художественным обобщениям. Расширяют свои этнографические функции театральная декорация, музыкальные, танцевальные и массовые сцены. По-новому осмысливается значение монологов и диалогов: теперь это не лирическое

повествование или созерцание, а проникновение в существо образа, раскрытие чувств и переживаний героев.

Поиск сценических решений – прерогатива не только режиссера или художника, но и актера, обогащающего замысел сопереживанием, живыми, яркими эмоциями. Работа над дикцией, звуковой партитурой речи, выразительностью фразы, внутреннего и внешнего рисунка роли, а также с помощью известных музыкантов над вокальной партией способствует целостности сценического образа и подчиняется драматургическим задачам.

Дальнейшее развитие узбекской музыкальной драмы осуществляется в рамках вновь организованного в 1929 году Государственного узбекского музыкального театра, взявшего курс на создание национального репертуара, основанного на симфоническом многоголосии, на традициях европейского музыкального театра. А это в свою очередь предполагало дирижерское, режиссерское, сценографическое, балетмейстерское, хормейстерское и исполнительское искусство, а также умение работать с концертмейстером, симфоническим оркестром и дирижёром, с ансамблем, хором, петь, двигаться, играть в условиях музыкальной сцены.

Обучением молодых артистов пению, танцу, актерскому мастерству, музыкальной грамоте, сценическому движению занимается с 1930 года Театральная студия при Музыкальном театре, а с 1934 года – Узбекская оперная студия при Московской государственной консерватории.

Спектакли на острозлободневную тему «Товарищи» К.Яшена (музыка Т.Джалилова), «Искры из пламени» Акрама Кадыри (музыка П.Рахимова, М.Муминова, гармонизация А.Четвертакова), «Шторм» С.Абдуллы (музыка Т.Джалилова, П.Рахимова, Т.Садыкова) – это первые опыты объединения народных инструментов с симфоническими, гармонизации и оркестровки народных мелодий, привлечения профессиональных дирижеров, режиссеров, балетмейстеров, хормейстеров, а также исполнителей из числа студийцев. Но они, как правило, не долго оставались в репертуаре Музыкального театра. И тому причины – тенденциозность, схематичность решений, гипертрофированность, полярность

характеристик, отсутствие единства между сценическим и музыкальным действием.

К середине 30-х годов музыкально-драматическое творчество набирает новые обороты, обусловленные достижениями в области национальной драматургии, музыкально-театрального образования. В спектаклях «Гульсара» К.Яшена, М.Мухамедова, музыка Т.Садыкова, Р.Глиэра, «Лейли и Меджнун» Хуршида, музыка Т.Садыкова, Н.Миронова, «Фархад и Ширин» Хуршида, музыка В.Успенского, Г.Мушеля (новые варианты) национальный мелос с присущими ему ладогармоническими, метро-ритмическими, интонационно-динамическими особенностями и приёмами развёртывания подвергается профессиональной обработке. Инструментальные разделы, арии, ансамбли, хоры становятся важными звеньями музыкальной драматургии. Размеры их, вызванные опорой на объёмные лирические мелодии и фрагменты из макамов, сокращаются, а выразительное начало усиливается. Усложняются принципы симфонического развития.

Драматическое и вокальное мастерство актеров, получивших специальное образование, способствует росту исполнительской культуры, которая выстраивается в строгом соответствии с музыкальной партитурой, с тембровыми, колористическими красками оркестрового звучания. Глубокое осмысление текста, вокальной фразы, интонационная, тембровая палитра голоса придают сценическим решениям ярко индивидуальные черты. А органика драматического, певческого и пластического искусств определяет художественно-эстетический уровень спектаклей.

Хореография, где имеет место и стилизация пластического языка, подчиняется режиссерскому замыслу. Условная образность обуславливает сценографические решения. Ансамбли и хоры базируются на двухголосии. Трансформируется само понимание специфики жанра, в основе которого – функциональность, выразительность и синтез слова, музыки, пения, танца, актерской игры.

Но самыми главными достижениями узбекской музыкальной драмы были ее актеры: М.Кари-Якубов,

Л.Сарымсакова, Х.Насырова, К.Закиров, Б.Мирзаев, Г.Абдурахманов, Н.Иногамова, Р.Бабаджанов, создавшие яркие, неповторимые характеры, исполненные бурных страстей и эмоций, соединившие искусство перевоплощения и вокальное мастерство.

В сопровождении симфонического оркестра под управлением М.Ашрафи, Т.Садыкова, в постановке режиссеров М.Уйгура, М.Мухамедова, Э.И.Юнгвальд-Хилькевича, А.Хидятова, М.Кариевой, художников Т.Шорахимова, В.Афанасьева, балетмейстеров Усто Алима, Тамары Ханум, М.Тургунбаевой, вышеназванные спектакли, претворившие на новом уровне художественного осмысления глубоко национальные традиции, стали важной вехой в истории Музыкального театра, достигшего в те годы небывалых высот.

С 1940 года в жанре узбекской музыкальной драмы начинает работать Республиканский театр музыкальной драмы и комедии имени Мукуми (ныне Узбекский государственный музыкальный театр), в состав которого вошли ряд актёров и режиссеров бывшего Музыкального театра, областных театров, артисты Ташкентской филармонии, а также труппа Театра сатиры.

Лучшие работы нового коллектива в трудные годы его становления – это спектакли «Тахир и Зухра» С.Абдуллы, Т.Джалилова (1941г.), «Нурхон» К.Яшена, Т.Джалилова (1942 г.), «Офтобхон» К.Яшена, Х.Тохтасинова (1944 г.). Освещая разнообразную тематику (сказочно-легендарную, социально-бытовую, военно-патриотическую), они опирались на музыкальное наследие и творчество мелодистов. Инструментальные вступления к каждому действию, песни, арии, танцевальные эпизоды, а также дуэты, хоры, представляющие собой чередование, а затем слияние голосов в унисон, соответствуют характеру событий и эмоциональному состоянию героев. В оркестре национальные инструменты ведут мелодическую линию, а симфонические составляют гармонический фон.

Если «Тахир и Зухра» (реж. В.Азимов и Ф.Умаров) отличается эпической монументальностью, живописностью, картинностью режиссерских и актерских решений, что

продиктовано стилистикой произведения и, отчасти, участием в нем народных певцов-хафизов Ж.Гиясова, Ж.Султанова, М.Узакова, то «Нурхон» (реж. И.А.Донатов) и «Офтобхон» (реж. М.Мухамедов) характеризуются рельефностью, выпуклостью конфликта и идейно-смысловых акцентов. Певческое мастерство Л.Сарымсаковой, Т.Джафаровой, Ш.Рахимовой, Х.Ахмедова, М.Юнусова, построенное на национальных традициях в сочетании с достоверностью образов, а также мощное драматическое и комедийное дарование А.Исматова, А.Бакирова, А.Юсупова, Р.Болтаева обеспечили успех обоих спектаклей.

50-60 годы для узбекской музыкальной драмы – период интенсивных поисков в области драматургии, музыкальных, сценических средств выразительности, связанных с деятельностью выпускников Среднеазиатского театральнo-художественного института имени А.Н.Островского: режиссеров, актеров; Московской и Ташкентской консерваторий: композиторов, дирижеров, инструменталистов; Ташкентского хореографического училища.

В спектаклях «Нурхон» К.Яшена, музыка Т.Джалилова и Г.Сабитова (новая редакция), «Мукими» С.Абдуллы, «Равшан и Зулхумор» К.Яшена, музыка Т.Джалилова и Г.Мушеля, «Нодира» Х.Раззакова, музыка К.Джаббарова, С.Хайтбаева, «Фархад и Ширин» К.Яшена, музыка Ю.Раджаби, Г.Мушеля, разнообразных по жанровому и идейно-тематическому содержанию, унисонное проведение мелодий, обогащённое тембровым колоритом, сочетается в ряде случаев с многоголосием. Оркестровые, вокальные разделы (сольные, диалогические, ансамблевые, хоровые) превращаются в неотъемлемую часть музыкальной драматургии.

Поставленные режиссерами Р.Хамраевым, М.Уйгуром, М.Мирталиповым, З.Кабуловым, они обнаружили внимание к сквозному действию, к более сложным характеристикам не только в системе положительной, но отрицательной образности. Естественные и правдивые краски в обрисовке героев, вместе с тем ощущение пространства, темпа, ритма, музыкальной интонации присущи Ф.Рахматовой, Э.Джалиловой, А.Абдурахманову, С.Пулатову. М.Гафуров наиболее ярко себя

проявил в героико-романтическом плане. Гротесковые заострения, интонационная палитра речи, виртуозные импровизации отличали искусство Л.Сарымсаковой, С.Ходжаева. Актеры Р.Хамраев, Х.Умаров обнаружили склонность к иронии, интеллектуально-аналитической игре.

В те же годы, наряду с сочинениями, созданными в соавторстве, появляются произведения композиторов Узбекистана, самостоятельно и по-разному претворяющих музыкально-драматургические задачи. Это и песенные формы («Олтин куль», «Влюбленный Тошболта» композитора М.Левиева), и приёмы конфликтной драматургии («Любовь к Родине» С.Бабаева), которые способствовали активизации музыкального действия, индивидуализации вокальных партий, многогранному раскрытию духовного мира людей.

Последующие, новаторские по духу, произведения музыкальной драмы «Материнское поле» по Чингизу Айтматову, инсценировка Т.Тулы, «Кровавая свадьба» по Гарсиа Лорке, музыка Икрама Акбарова – открыли путь к мировой литературе, к темам и характерам большого психологического и философского насыщения. Яркий мелодизм, тяготение к лейтмотивности, ведущее положение оркестровой музыки, несущей огромную выразительную, драматургическую нагрузку, усиливая контекстуальную и полифоническую глубину, обобщая мысли, – это качественно новые черты жанра, поставившие перед Музыкальным театром новые условия. Успех обеих спектаклей (реж. А.Рахимов) – в сочетании исповедальности с ироничностью, возвышенной романтики с внутренним монологом, выявляющим душевное состояние героев, а метафоры, символики, стилизации с приёмами реалистического театра.

Если в «Материнском поле» особую роль играют многоголосные хоры, то в «Кровавой свадьбе» многое решают танцы как действенная сила драматургии, выражение внутренней экспрессии. Проникновение в скрытые пласты человеческого самочувствия при лаконичности художественных средств определяют в целом стилистику актерской игры.

Значительным событием в истории музыкальной драмы 80-х годов стала сатирическая комедия «Козни шариата»

Р.Н.Гюнтекина, М.Махмудова. Представляя уникальный сплав литературной и музыкальной концепций, совмещая гротескное и лирическое, логическое и абсурдное, саркастическое и философское начала, нашедшие в постановке Б.Ихтиярова своеобразное сценическое толкование, она открыла новые содержательно-стилевые границы жанра.

Музыка теперь – не только повествование, эмоционально окрашенный фон или иллюстрация обобщенного настроения, а интенсивность, глубина и богатство чувств, острая характеристичность, рельефно воплощающая портретные черты, все изгибы души и помыслов героев. То, что придаёт ей подлинно театральные качества.

Правдивая драматическая и окрашенная разнообразными тембрами вокальная интонация Н.Пулатовой, М.Ихтияровой, Ш.Расулова, С.Рахимджанова, Ф.Ахмедова дополнялась лирико-поэтическим высказыванием Д.Сафоевой, а также ярко комедийной образностью Ф.Фаязова, Х.Шарипова, Б.Ихтиярова.

Наряду с интересными находками и решениями, со строгим и чётким отбором художественных средств, соответствующих специфике музыкального театра, в практике последних десятилетий накопилось множество проблем как репертуарного, так и творческого плана. Положение усугублялось уходом из труппы, в силу различных обстоятельств, её ведущих сил: режиссеров, дирижёров, актеров. Новое поколение оказалось не только оторванным от традиций, но и не подготовленным к самостоятельной работе. Сказывалось отставание в области музыкальной режиссуры, вокальной культуры, которая эксплуатировалась без учёта природы и специфики певческого механизма. На сцене культивировались бытовые формы пения, пластики, актерской игры.

Единичные победы не могли поддержать на должной высоте былого величия театра, интересы которого всё более замыкались вокруг легких комедий, шуток, интермедий, музыкальных пьес. Композиторы тоже не утруждали себя сложными сочинениями. Простейшие формы инструментального сопровождения, песни (не лишённые порой мелодической привлекательности) – вот, что составляло

музыкальный фон произведений. Многоголосные хоры, ансамбли, крупные оркестровые разделы, а также монологические, диалогические, массово-хоровые и танцевальные сцены, навсегда, казалось, покинули стены Музыкального театра.

В 90-е годы на сцене Музыкального театра продолжает господствовать семейно-бытовая коллизия, о чем говорят сами названия пьес («Конкурс женихов», «С днём бракосочетания», «Всегда чего-то не хватает», «Что за напасть?», «Влюбленный Тошболта – предприниматель», «Конкурс невест», «Операция Саибходжи», «Суперсвекровь», «Зрелище после свадьбы» и др.). Посредством эксцентрики, порой гротесково-острой и смешной, порой (уву!) грубой, вызывающей и даже переходящей границы, театр пытается привлечь зрителя, а, быть может (что мало вероятно), заставить увидеть то жалкое и нелепое, что порой происходит с нами и вокруг нас, но в силу нашего же равнодушия обретает немислимые формы.

Среди комедий тех лет своей яркой театральностью, актёрством в духе традиционного театра с его песнями, плясками, пантомимами, масками, ритмическими конфигурациями, выражающими человеческие радости, печали, заботы, тревоги, отличается «Путешествие в Ташкент» Хамзы (инсценировка Б.Дарवेशа, музыка Н.Халилова), в постановке О.Салимова. Благодаря качеству материала, разнообразию игровых, изобразительно-пластических приёмов и решений она сыграла важную роль в развитии музыкальной комедиографии.

В традициях «жёсткого реализма» спектакли середины 90-х годов «Фатима и Зухра» У.Умарбекова, Ф.Алимова, «Юродивый» Р.Мадиева, Ф.Алимова, «Исход» Р.Мадиева, Б.Умиджанова. Глубокое погружение в душевный мир женщины характеризует музыкальную драму «Судьба» Р.Мадиева, Б.Лутфуллаева. Трагикомедия «Дорог, да после смерти» Х.Хурсандова, Ф.Алимова поднимает тему взаимоотношения разных поколений, оказавшихся по разные стороны морали, идеалов, ценностей.

В произведениях на историческую тему «Нодирабегим» Т.Тулы, Ф.Алимова, «Бабур» Х.Мухаммада, музыка А.Исмаилова, С.Хаитбаева, М.Отаджанова нет документального

и скрупулёзного следования хронологии. Здесь прослеживается интерес больше к духовным, психологическим пластам, раскрывающим личностные качества героев на фоне отдельных событий. Незаурядность Нодиры при женственности, мягкости и поэтичности её натуры – в нравственных принципах, в непоколебимости веры в созидание, в идеалы красоты, добра и справедливости. Величественная, талантливая, образованная женщина Востока, чей ум, миротворческая политика и поэтический дар вызывали восхищение современников, не могла не вызвать зависти могущественного и коварного соседа. Однако Нодира как личность оказалась сильнее тех, кто её предал и кто вынес ей смертный приговор. И в этом особенность трактовки спектакля в постановке Б.Юлдашева.

Бабур предстал человеком ярким, талантливым, мужественным и в то же время мечтательным, романтичным и глубоко подверженным внутренним противоречиям. Философское созерцание и глубокий психологизм, осознание несовершенства мира и воспевание радостей бытия, восторг и печаль, надежда и разочарование, воля к действию и опустошение – такова партитура сценической жизни героя, тесно связанная с режиссерским замыслом Х.Аппанова.

В обоих случаях игру актеров определяют не столько эмоционально-контрастные краски, сколько внутренний монолог, исполненный страсти и экспрессии.

Преимущественно во всех спектаклях 90-х годов, о которых шла речь, музыка имеет сопровождающее, а в ряде случаев – интонационно и ритмически организующее значение. Оркестровые, вокальные разделы, построенные по принципу отдельных автономных номеров, создают определённое настроение, но не являются неотъемлемой частью драматургического действия.

В сфере отрицательной образности отмечаются укрупнение конфликта, подражательность, предсказуемость, а в сфере комедийной – увлечение внешней характерностью.

В 2001-2005 годы в музыкальной драме сохраняется пристрастие к житейским мотивам, осуществлявшимся на уровне дидактического освещения («Разбитое чувство», «Небо без границ», «Мой отец», «Женщина-ангел»), к комедийности

(«Алимандар женится», «Суперсвекровь-2», «Хасан-кайфий», «Что со мной?», «Невестка из местных» и др.), а также к апробированным приёмам в надежде на хорошие зрительские дивиденды. Но время несло вперёд, менялись вкусы, интересы, приоритеты. То, что казалось забавным вчера, сегодня вызывало укор и раздражение. Было бы вернее двигаться вперёд, а не тиражировать сомнительный успех.

Страдая отсутствием художественных обобщений, поэтики романтического искусства, многие постановки тех лет производили впечатление грузных, осевших на дно, что противоречило природе музыкальной сцены. Музыка, режиссуре, актерской игре не доставало динамичности, саморазвития и контекстуального обогащения.

В спектаклях «Будь счастлива, подруга!» (Р.Мадиев, Ф.Алимов), «Шайка» (Н.Кобил, Б.Лутфуллаев) театр пытается выйти за рамки семейно-бытовых коллизий, вынести проблемы социальные, в том числе кричащие, шокирующие откровения из жизни современной молодёжи. Но делает он это, к сожалению, иллюстративно, плакатно, без глубокого анализа и постижения сути драматического конфликта и характеров.

Здесь за последние годы мало, что изменилось в плане музыкального раскрытия материала, которое сводится, как правило, к простому аккомпанементу лирических по своему настроению песен и арий, далёких от драматургических целей.

По сравнению с современной темой, в области эпоса («Возвращение Алпомыша» У.Азима, Ф.Алимова) и исторической драмы («Ни небо я, ни ангел» Н.Кобила, Ф.Алимова, «Бабуршах» Х.Даврона, Б.Лутфуллаева) достижения Музыкального театра более очевидны в отношении как авторской, так и сценической разработки.

Особенность музыкальной драмы «Возвращение Алпомыша» – в обращении к эпическим истокам, воспевающим славу мудрости народа, храбрости, мужеству лучших его сынов – защитников родной земли, верных своему долгу, живущих сердцем и мыслями болью, чаяниями и радостями простых людей. В постановке В.Умарова, это масштабное по замыслу, героическое по духу произведение приобретает присущие его сценическому эквиваленту театральные качества, в данном

случае – глубокий драматизм, а также человеческое страдание и сострадание, светлую, возвышенную интонацию и торжествующую энергию.

Выросшая из фольклорных мелодий музыкальная ткань пьесы, включая оркестровые, монологические, диалогические, хоровые эпизоды, выражает эмоции, переживания героев и настроение народных масс, их гнев, восторг, печаль, обогащает образы, служит многогранному воплощению авторского замысла.

«Ни небо я, ни ангел» тоже убеждает искренностью, психологической правдой характеров, единством и многообразием выразительного строя, где нашли место и условно-метафорические, и пластические формы как способ передачи внутреннего состояния персонажей. Взаимоотношения Офокой и Машраба – это сложная, тонкая, загадочная, исполненная болезненной и бесплодной страсти игра двух отчаянных, независимых, принадлежащих разным мирам, проповедующих разные истины людей. Героиня, самозабвенно, жертвенно любя человека, отказавшегося от плотских угод, отдавшего себя целиком и полностью служению божественной идее, убивает его ударом кинжала, потеряв надежду на ответные чувства. Иного выбора у отвергнутой и гордой женщины не было.

Спектакли «Возвращение Алпымышы», «Ни небо я, ни ангел» не лишены и недостатков. Не все линии в них тщательно продуманы и выдержаны в нужном ключе. В отдельных случаях наблюдается приземлённость трактовок, упрощающая романтическое звучание произведений. Свой отпечаток накладывает и музыкальный текст, порой нейтральный, изолированный от действия, а порой просто концертный, но, отнюдь, не театральный.

Музыкально-драматическое творчество сегодня трудно назвать безоблачным. Искусство концептуальное во всех своих ипостасях – в драматургии, музыке, постановочной и исполнительской культуре, искусство синтетическое, многогранное и органичное, щедрое на эмоции, чувства, мысли и идеи, многокрасочное и неповторимое – важнейшее условие современности Музыкального театра.

Соответствовать духу перемен, вписаться в их созидательный контекст – означает вступить в диалог с реальностью, выразить на высоком профессиональном, идейно-художественном уровне своё отношение к текущим событиям, фактам, сохранив при этом свою национальную, творческую идентичность и уникальность. Таково насущное требование времени.

МУСИҚАЛИ ДРАМА МУАММОЛАРИ

Ҳозирги театр ва драматургия масалаларига бағишлаб ўтказилаётган мунозараларда сахна санъатининг муҳим соҳаларидан бири – мусиқали драма жанри муаммолари тўғрисида етарли фикр юритилмаётганлиги ачинарли ҳол. Тўғри, атоқли шоир ва драматург Туроб Тўланинг ҳамда Ўзбекистон халқ артисти Раззоқ Ҳамроевнинг худди шу жанр аҳволига доир мақолалари жамоатчилик томонидан қизгин кутиб олинди. Бироқ ўзбек мусиқали драма театрларининг ҳозирги ривожланиш даражаси бу масалага янада жиддийроқ эътибор беришни, мусиқали драма жанри масалаларини янада назарий жиҳатдан чуқур ва атрофлича таҳлил этишни тақозо қилади.

Мана, бир неча йилдирки, ўзбек мусиқали драмаси қизгин тортишувларга сабаб бўлмоқда. Баъзилар, мусиқали драма эскириб қолди, у ўзининг ифода воситаларини қайта-қайта такрорлайвериш театр маданиятини орқага судрамоқда деса, бошқалар мусиқали драмани ўзгача театр шакллариغا мувофиқлаштирмоқ зарур, мусиқали сахна ижодининг аниқ усуллариغا эга бўлган ҳаётийроқ жанрга буриб юбориш керак, деб ҳисоблайдилар. Бошқалар мазкур жанрга тарихий жиҳатдан ёндашиб, унга миллий ўзбек операсининг босиб ўтилган босқичи сифатида қарамоқдалар, яъни мусиқали драманинг мустақил санъат эканлиги рад қилинмоқда. Айниқса, кейинги йилларда мусиқали драмага яна шундай ишончсизлик билан қарала бошланди. Бироқ, ўзбек мусиқали драмаси тақдири ҳақидаги масала оддий масалалардан эмас.

Ўзбек мусиқали драмаси 20-30-йилларда, оғир тарихий шароитда дунёга келди. Ушбу жанрга эҳтиёж кўп бўлганлиги туфайли мусиқали драма театрларининг сони ортиб борди. Лекин республикада бу соҳада малакали ижрочи кадрлар етишмасди. Ўша вақтда мусиқали драма қайси йўналишда бўлиши керак, қандай шакллардан фойдаланиш лозим, деган турли-туман саволлар туғилар эди. Бироқ, ҳаммага маълумки, жанрнинг ривожланиш тарихи мусиқали драманинг бир жойда қотиб қолмаганлигидан далолат беради. У тажриба тўплаб, ўсиб борди, замонавий сахна ижодининг методи ва принципларини

Ўзлаштирди, мавзуни ривожлантириш, режиссура, тасвирий-безак масалаларини ҳал қилиш йўлларини излади. Жанр эволюциясининг ҳар бир тарихий даври ўз самарасини берди.

Муסיқали драманинг тематик моҳияти ва муסיқали тасвир воситалари анча кенгайди. Унда симфоник оркестр ва чолғу асбоблари имкониятидан кенг фойдаланилди. Ансамбллар, оммавий ракс сахналари, безаклар зиммасига катта бадиий-эстетик вазифалар юклатилди. Буларнинг ҳаммаси асосий мазмунни очиб беришга хизмат қилиб, асар ғоясига бўйсундирилди. Драматургия билан муסיқа ўзаро узвий боғланди.

Албатта, энг муваффақиятли асарларда ҳам жанр имкониятларидан тўла-тўқис фойдаланилмаган. Ҳали барча йўналишлар бўйича муаллифнинг яратувчилик фаолияти, режиссура, актёр маҳорати ва бошқа соҳаларда кўплаб изланиш керак. Айниқса муסיқали драма синтетик элементларининг ўзаро боғланиши масаласи кўп йиллардан бери мавҳум бўлиб келмоқда. Муסיқали драма театрлари жамоалари ифодали воситаларини қай йўсинда ишлатилиши, уларни бир-бири билан қай даражада ва қандай тартибда уйғунлаштириш муаммоларини ҳалигача тўла-тўқис ҳал қилишнинг уддасидан чиқа олмаётирлар. Хореографиянинг эстетик, бадиий мезонлари аниқланмаган. Айниқса вокал ижрочилиги ҳозирги кунда орқада қолмоқда. Спектаклларда органик бирлик, бадиий яхлитлик йўқ. Бундан ташқари, муסיқали драматик асарларнинг муаллифлари ўз ижодида эски мавзуга, эски турмуш ақидаларига мурожаат этадилар. Шу билан бирга томошабинларнинг маънавий маданияти, диди юксалиб кетганлигини унутиб, ўтмиш мавзулари эскирган усуллар билан механик тарзда ҳал қилинмоқда. Вилоят театрлари янги ижодий тажрибаларни суствлик билан ўзлаштирмоқда. Бунинг натижасида ҳамда бошқа кўп сабабларга кўра жанр тараққиёти анча вақтгача бир жойда тўхтаб қолди.

Агар биз ўзбек муסיқали драмасининг равнақи ҳақида ўйлайдиган бўлсак, унда сифат ўзгаришларнинг зарурлиги тўғрисида, замонавий томошабиннинг талаби борган сари ўсаётгани, эстетик дидига мос асарлар яратиш ҳақида ўйлаш лозим. Жанрнинг барча йўналишларини, яъни драматургияни,

композитор ижодини, мусикали-вокал ижрочилик усулларини, режиссурани қайта кўриб чиқиш зарур.

Ҳаммага маълумки, жанр назариясини билмай туриб, мусикали драма санъатида йирик муваффақиятларга эришиш мумкин эмас.

Санъатшунослик илмий тадқиқот институтида ўзбек мусикали драмасининг назариясига оид амалга оширилган сўнгги илмий тадқиқотларга таянган ҳолда бир қатор фикр-мулоҳазаларни ўртага ташлаш эҳтиёжи туғилди.

Аввало, мусикали драма жанрининг хусусияти ҳақида. Мусикали драма синтетик санъат сифатида сўз, мусиқа, чолғу асбоблари, вокал, хореография, актёрлик, рассомлик санъати, архитектура ва бошқалардан иборатдир. Уларнинг ҳар бири ўз моҳиятига кўра аҳамиятли бўлиб, мустақил равишда ўзининг ифодали тилига, образли тизимига эга. Шу билан бирга улар жанр талабига кўра бир-бири билан уйғунлашиб кетади ҳамда яхлит драматик материалга узвий равишда бирикиб, асарнинг асосий бадиий ғоясини томошабинга етказишдек умумий мақсадга хизмат қилади. Шунингдек, барча мустақил санъатлар ёрдамида спектаклнинг яхлит бадиий образи яратилади.

Санъатнинг хилма-хил турларидан қандай фойдаланилади, уларнинг бир сахна асари доирасида органик жиҳатдан яшашига қандай йўллар билан эришилади?

Бунинг учун аввало, драматургия қонунига риоя қилиш лозим. Мусикали драма учун энг муҳим нарса асардаги асосий фикрни ривожлантиришдир.

Жанрнинг ифодали воситалари бир мақсад талаби билан бирлашиб қизгин эмоционал шароитни яратиш, ёрқин сахна образини вужудга келтириш учун хизмат қилади.

Масалани янада аниқроқ тушуниш учун бу компонентларнинг қандай қонуниятлар орқали яшашини, уларнинг бир-бири билан ўзаро қандай алоқада бўлишини кўриб чиқамиз.

Сўз, чолғу асбоблари мусикаси, якка ижрочи, ансамбллар, хорлар, рақсларнинг драмада жойлашиш тартиби турли-туман бўлиши мумкин. Бу ўринда энг муҳим нарса шуки, юкоридаги элементларнинг ҳар бири драматургиянинг бир қисми мақомида иштирок этади. Улар олдинги ҳодисалардан туғилиб, кейинги

воқеалар билан боғлиқ бўлади. Ҳар бир қисмлар зиммасига асар мазмуни тўла юклатилган бўлади ва у шаклланиб ва ривожланиб боради.

Шундай қилиб, мусиқали драмадаги «синтетизм» спектаклнинг муҳим хусусияти ҳисобланади. Шу билан бирга «синтетизм»дан оқилона ижодий фойдаланилмаса бу ҳолат жанрга путур етказилади.

Мусиқали драма театрлари тажрибасида жанр назариясига етарли амал қилинмаётганлиги кўзатилади. Айрим спектаклларда мусиқа ҳам, рақс ҳам, ашула ҳам, хор ҳам, яъни мусиқали драма учун нимаики зарур бўлса – ҳамма нарса мавжуд... Бироқ жиддийроқ ўйлаб кўрилса ва ҳодисалар моҳиятига чуқурроқ назар ташланса, уларда мусиқа ҳам, рақс ҳам, ашула ва хор ҳам шунчаки фавқуллодда иштирок этаётганлиги равшан бўлади. Улар асарнинг мантиқига тўғри келмайди. Баъзан драматургия талаб қилмаса ҳам нима сабабдандир спектаклнинг у ёки бу кўринишига вокал, рақслар зўрма-зўраки киритилган бўлиб қолади.

Бу ўринда театрлар шунчаки хўжақўрсинга иш кўрадилар. Ҳар бир компонентга маълум вазифани тақсимлашда ғоявий мазмундорликни бош мезон қилиб олмайдилар.

Баъзан пьесада юз бераётган ҳодисаларни ҳар бир персонаж ўз ҳолича бошидан кечиради. Айтайлик, бирдан мусиқа янграйди. Қатнашчилардан бири олдинга чиқиб, қайғули арияни куйлай бошлайди. Бошқалар ўз ўрнида сукут сақлаб турадилар. Композитор бу ўринда нима учун фақат бир персонажга аҳамият берган? Қолган иштирокчилар ҳам мазкур психологик вазиятга ўз муносабатларини билдиришлари мумкин эди-ку? Бунга эътибор берилмайди. Мусиқали драмалардаги бундай нуқсонларни бартараф этиш учун инсон характери табиатига чуқурроқ кириш, ҳодисаларнинг ҳаётий моҳиятини очиб бериш лозим. Масалага шундай ёндашилса, сахнавий воситалар нафақат ўз-ўзини оқлай олади, балки образларни чуқур ёритишга хизмат қилади.

Қайси бир мусиқали драма театрининг фаолиятига мурожаат қилинмасин, уларнинг деярли ҳаммасида жанрнинг эстетик қонуниятларига зид иш тутилаётганлигини, шаклнинг

мазмунга мос келмаслигини, сюжетлар мусиқа-вокал жиҳатидан тўлиқ очиб берилмаётганлиги кузатилмоқда.

Хуллас, ўзбек мусиқали драмасининг орқада қолиши муаллифнинг мусиқали пьеса яратишидан тортиб, то сахна тажассумининг шакл ва воситаларига қадар – ҳамма нарсада кўринади. Шунинг учун ҳам театр жамоалари, кадр тайёрловчи муассасалар, ижодий кенгашлар, тадқиқотчи-санъатшунослар олдида ушбу жанрнинг яшаш ҳуқуқи учун кураш олиб боришдек катта ва масъулиятли вазифа турибди. Зеро, мусиқали драма ўзининг барча хусусиятларига кўра ажойиб жанр сифатида унинг учун жиддий изланишлар ва ижодий ҳаракатларни талаб қилади.

1980 йил.

МУСИҚАЛИ ДРАМА ТАҚДИРИ

Ўзбекистондаги театрларга эътибор бериладиган бўлса, уларнинг ярмидан кўпи мусиқали драма театрлари эканлиги маълум бўлади. Мусиқали драма жанрига ўзбек драматик жамоалари ҳам, кўшни давлатлар театрлари ҳам эътибор бермоқда.

Шунга кўра республикаимиз вилоятлари марказлари ва катта шаҳарларидаги мусиқали драма театрлари мунаққидлар, мусиқашунослар ва олимларнинг диққат марказида бўлиши ажабланарли ҳол эмас. Барча ушбу йўналишдаги ижодий жамоалар давр талаб қилаётган ягона мақсад – ғоявий-бадий ва эстетик тарбия вазифаларини бажаришдек муқаддас бурчларини амалга оширишга ўз фаолиятларини йўналтирганлар. Бу эса ўзбек мусиқали драма жанри масаласи нақадар муҳим муаммо эканлигини белгилаб беради.

Баъзи асарларнинг бадий савияси ва драматургик материалларнинг мукамал эмаслиги, мусиқали драма жанри принципларидан чекиниш ҳолатлари ҳамда енгил-елпи мусиқали комедиялар айрим театр танқидчиларининг мусиқали драма жанри борасида кескин салбий, субъектив ҳукм чиқаришига олиб келди.

Бундай нуқтаи назардаги мутахассислар орасида мусиқали драма жанрини замоннинг маънавий талабларига жавоб беришга ожиз деганлари ҳам йўқ эмас.

Бошқа бир қатор мутахассислар эса ушбу жанрнинг ўзи нима, унинг тарихий келиб чиқиши қандай, унга қай йўсинда ёндашиш керак, деган саволларни ўртага қўядилар. Улар фикрича мусиқали драма жанри ўзбек операсига олиб ўтувчи кўприк бўлиб, миллий опера санъати тараққиётида фақат бир босқич ролини ўтайди. Бу жанр ўз вазифасини уддалади, опералар ҳам майдонга келди, энди зарурият бўлмаганлиги туфайли уни архивга топширса ҳам бўлади, деб даъво қиладилар.

Албатта, миллий опера санъати ривожланишида ўзбек мусиқали драмасини ўзига хос ўрни бор эканлигини инкор этиб бўлмайди. Ҳақиқатдан ҳам опера яратувчилар учун ижоднинг тўғри йўлини танлашда, ўзбек халқига нотаниш бўлган опера

санъати билан ошно қилиш ва уни тушунишда бу жанр катта ёрдам берди. Бироқ, опера майдонга келгандан кейин ҳам у заволга учрамасдан, аксинча яшайверди. Халқнинг ихлоси совумади, балки қизиқиш тобора кучайиб борди. Ўз қаторида вилоят театрлари замонга ҳамнафас равишда томошабинларни мусиқали драма санъатига бўлган қизиқишини мустаҳкамлашда муҳим ўрин тутдилар. Лекин биз мақолада кўтараятган «Мусиқали драма тақдири» муаммоси сўнгги пайтдагина майдонга чиқди.

Хўш, бу қандай муаммо? Бундай талабнинг, эътирозларнинг туғилиши, бизнингча, бир томондан томошабинларнинг маънавий жиҳатдан ўсиб бораётганига боғлиқ бўлса, иккинчи томондан жанрнинг оқсаятганлигидандир. Негаки, ҳозирги давримиз технологиялар ривожланаётган давр ҳисобланади. Шунинг учун бугунги кундаги замонавий санъат ижтимоий ҳаёт ва инсонлар психологиясига чуқур кириб бормоқда. «Ойнаи жаҳон» орқали унинг бой ва гўзал дунёси билан танишиш имкониятларига эга бўлди. Юксак ижод намуналаридан бахраманд бўлиш бахти узок масофаларда яшовчиларга ҳам насиб бўлмоқда. Лекин замондошимиз мусиқали драма театрида ўз ниятига, эзгу мақсадларига монанд келмайдиган жўн спектакллар кўриб ундан кўнгиллари тўлмаётган қолмоқда.

Шуларга қарамай баъзи труппаларнинг сая-ҳаракати ва мусиқали драма жанрининг синтетик характерга эга бўлганлиги туфайли у ҳали ҳам ўз мавқеига эга. Маълумки, кўшиқ ва рақс, тасвир ва нур ушбу жанрнинг муҳим компонентлари ҳисобланади. Бу жиҳатларини унутмаслик керак. Шу боисдан ўзбек мусиқали драмаси ҳозирги ҳаётимизда ўз ўрнига эга, унинг ижодкорлари ва ишқибозлари ҳамон мавжуд. Шундай экан, энди тадқиқотларда бу жанрни зарурлиги ҳақида эмас, балки уни янада тараккий эттириш, сифат ўзгаришларини таъминлаш, унинг ҳозирги замон томошабинининг ўсиб бораётган эстетик диди талабларига монандлиги мос эмаслиги ҳақида гап бормоғи керак.

Мусиқали драма – мураккаб жанрдир. Бу мураккаблик энг аввало кадрлар масаласига бориб тақалади. Вилоятдаги театрларда мусиқали театр режиссёри соҳаси бўйича

мутахассислар камдан-кам учрайди. Муаммонинг яна бир муҳим томони шундаки, республикамизда мусикали драма театрлари кўп, лекин улар мусикали драма жанрининг хусусиятларини профессионал даражада биладиган ва амалга оширадиган режиссёрларга муҳтож.

Вилоят театрларида мусикали драма актёрлиги бўйича махсус маълумот олган ижрочилар, яъни куйловчи актёрлар деярли кўп эмас, уларнинг аксарияти ҳаваскорлик тўғрақларидан кириб келган, овозлари ишланмаган, куйлаш техникасидан йироқ бўлган ёшлардир. Тошкент театр ва рассомлик санъати институтида мусикали драма актёрлари тайёрлаш бўлими яқинда очилган бўлса-да, бу бўлимни битириб чиқаётганлар сон жиҳатидан театрларимиз эҳтиёжини ҳали кондира олаётгани йўқ. Лекин кейинги вақтларда баъзи бир вилоят театрлари фаолиятида сезиларли ўзгаришлар учраса-да, улар ҳал қилувчи аҳамиятга эга эмас. Демак ҳар томонлама қобилиятга эга (яъни ҳам куйлайдиган, вақти келса рақс тушадиган, ҳам драматик актёрлик маҳорати бор) ёш талантлар керак.

Биз мусикали драма жанри ҳақида, унинг истикболи устида қайғурур эканмиз, энг аввало, унинг мундарижасидаги ўта чекланганлигини бартараф қилиб, янги-янги тарихий ва замонавий мавзулар, янги сюжетларга мурожаат қилишимиз, тор оилавий-маиший пьесалар қобиғидан чиқиб кетишимиз керак. Сир эмас, кўпгина театрларимиздаги спектаклларда маиший-ахлоқий мавзулар жуда жўн, эскирган шаклларда, таъсирсиз мусикалар ёрдамида сахнага қўйилади.

Ўзбек мусикали драма жанри ҳозирги юксак бадиий жиҳатдан ибратли бўлган композиторлик ва бастакорлик ижодига таяниши керак. Унда сўз ва мусиқа ҳал қилувчи компонентлар ҳисобланади. Улар аҳамият жиҳатидан бир-бири билан чамбарчас боғланган ва бир-бирини тўлдиради. Шу муносабат билан бу жанрдаги асарлар мусиқа ҳамда адабий матн асарнинг ғояси, сюжети, образларини ёритишда бирдек ўрин тутуши керак. Бу ерда гап мутаносиблик ҳақида эмас, балки спектаклнинг ғоявий-бадиий ечимини, мураккаб мазмунини ифодалаш ҳақида бормоқда.

Муסיқали драма жанрини янада тараққий этириш масаласи тўғрисида фикр юритар эканмиз, уни таржима асарлари ҳисобига бойитиш муҳим аҳамият касб этади. Тўғри, театр ўзининг миллий репертуари асосида ўсди, камол топди, эл эътиборини қозонди, халқчиллик, ватанпарварлик, анъанавийлик ғояларини ривожлантирди. Бу эса томошабинлар доирасини, эстетик онгини ўсишига олиб келди. Эндиликда муסיқали драма театрлари олдида янги муаммо – ҳаётни бадий ифодалашда сюжет-тематик диапазонни кенгайтириш, янги тасвирий-ифодавий йўллارни топиш масаласи қўндаланг қўйилди. Бу муаммони ҳал қилишда таржима асарларига, биринчи навбатда жаҳон драматургияси ва қардош халқлар драматургиясига мурожаат қилиш мумкин. Шунини эслатиш ўринлики, ўзбек муסיқали драма театрлари «Сорочинск ярмаркаси», «Аршин мол-олон», «Полтавалик Наталка», «Баядера», «Малиновкада тўй», «Қонли тўй», «Қайнона», «Ҳижрон» спектакларини намойиш этиб, ўзбек томошабинларининг эътиборини қозонган эди. Шундан кўринадики, миллий сахна бошқа халқлар ҳаётини тасвирлаб беришга қодир бўлмаса, унинг ижоди бир қолипда бўлиб қолган, чегараланилган дейиш табиийдир.

Ўзбек муסיқали драма театрлари рус, татар, козоқ, тожик, туркман, озарбайжон, грузин каби миллий шакли, мазмуни яқин бўлган пьесаларни танлашлари маълум даражада яхши тажриба эканлигини қайд қилиш мумкин. Лекин репертуар масаласига чуқурроқ қараганда, уни нафақат таниш халқлар асарлари билан, балки мумтоз ва машҳур замонавий, театр амалиётига ижодий янгилик олиб келадиган асарлар билан ечиш мумкин. Шундай экан, баъзан яқин, қардош бўлмаган халқлар драматургияси билан қандай муносабатда бўлиш керак? Ахир пьесада, сахнада ўзбекона хусусиятга хос бўлмаган муҳит пайдо бўлганида ифодавий тил, шу жиҳатдан муסיқа тили, қўшиқ куйлаш шакли ўзбек хонандалари, артистлари қандай қабул қилади? Шу маънода Муқимий театри жамоасининг Гарсиа Лорканинг «Қонли тўй» драмаси асосида яратилган муסיқали спектакли устида олиб борган иши диққатга сазовордир. Бу шунчаки кизиқувчанлик иши бўлиб қолмасдан, айтиш чоқда муסיқали драма жанри келажакга назар ташлашга сабаб

бўлади. Театрнинг ифодавий-гасвирий имкониятлари Гарсиа Лорканинг асарига мос келадими? Бу спектаклни мусиқа ва вокал жиҳатидан муваффақиятли чиққанлиги нималарда кўринади, деган саволлар туғилади.

Композитор Икром Акбаров ўз вазифасига ижодий ёндашган ҳолда, ёрқин, бетакрор натижаларга эришди. Унинг композицион йўналиши лейтмотив усулида намоён бўлди. Бу мотив бора-бора бош моҳиятга айланадида, ранг-баранг, эсда қолувчи оҳанг билан мусиқали драматургиянинг бутун тўқимасига сингдириб юборилади. Унинг уйғунлаштирилган ифодасини гоҳ хор, гоҳ ёлғиз чолғуда эшитиш мумкин. У гоҳ инсоннинг олижаноблиги ва қудратини шарафлаб фожиавий оқибатларга олиб келишини башорат қилса, гоҳ воқеалар ва образларнинг турли-туман ҳолатини акс эттиради, гоҳ шиддат билан сахнавий ҳодисаларни бошлаб боради. Муаллиф мусиқа драматургиясида ракс, кўшиқ ва хор номерлари силсиласини яратиб, ундан моҳирона фойдаланади. Булар ҳаммаси испан фольклоридан баҳраманд бўлиб ёзилган, бу ерда деҳқон халқ кўшиқларининг оҳанглари ҳам эшитилиб туради.

Артистлар, хонандалар маҳорат билан куйлайдилар. Вокал партиялар халқ услубида ижро этилади. Муқимий номли театрда мавжуд бўлган анъанавий кўшиқчилик усули испан деҳқон кўшиқлари билан монанд келган. Демак театр таржима асарини яхши танлай олганлиги учун ҳам у сахналаштирилиши, вокал ва мусиқавий ижроси жиҳатидан ҳам муваффақият қозонган.

Шу ўринда яна бир муаммо пайдо бўлади. Чунончи, ҳамма вақт ҳам халқ кўшиқчилик усулига монанд келадиган пьесалар кўйилавермайди! Ана шу ерда бироз ўйлашга тўғри келади. Ўзбек актёрларининг анъанавий йўлидаги куйлаш маданияти бугунги кун талабларига жавоб бера оладими, у янада мураккаб шаклларга йўл очиб бера оладими, деган савол туғилиши табиий. Бу саволларга жавоб бермоқ учун ҳозирги кунда вилоят театрларининг вокал маданияти қай даражада эканлигини одилонга баҳолаш керак. Жойлардаги мусиқали драма жанри тақдири ҳаваскорлик тўғарақларидан чиққан йигит ва кизлар кўлида қолган. Хонандалар бирор вокал мактабини кўрмасдан, махсус тайёргарлик олмай, профессионал театр сахнасига

ҳаваскорларча куйлаш усулини олиб келмоқдалар. Тошкент театр ва рассомлик санъати институтида махсус мусикали драма бўлимини битирганларнинг аксарияти вилоят театрларида ишлашни хуш кўрмайди. Улар олий ўқув юртида ўрганган куйлаш кўникма ва малакаларини мусикали сахнага эмас, балки эстрадага татбиқ қиладилар.

Агар ўзбек хонандаси табиий овозга ва маҳоратли куйлаш санъатига эга бўлса, шубҳасиз у эл назарига тушади, муваффақият қозонади. Ҳатто кичик диапазон овозли хонанда ҳам анъанавий усулда куйлаганда ўзининг ширали, ёқимли овози билан томошабин эътиборини тортиши мумкин. Аёл хонандалар овози ўрта пардада жаранглайди, юқори ва паст пардаларда эса улар махсус мактабларга эга бўлмасалар, қийналиб куйлайдилар. Шунингдек театрларимизда вокал партияларни овоз даражасига қараб тасниф қилиш қоидаси амалга оширилмайди. Бир кўшиқчининг ўзи ҳам сопрано, ҳам альт партияларида куйлайверади. Бунда томоқ пардаларига катта куч сарфланиб, зўриқади. Бу ҳол эса томошабинда аллақандай нохушликни уйғотади. Шу нарса ачинарлики, анъанавий куйлаш йўли юзасидан ҳеч қандай илмий тадқиқотлар олиб борилмайди, миллий ижрочилиги усуллари ўргатилмайди ва услублари ишлаб чиқилмаган.

Эркакларнинг кўшиқ айтиш санъати аёлларга нисбатан анча мукаммаллашган. Чунки халқимизда Ишқомий, Гулиги, Биниги мактабининг намояндалари, халқ ҳофизлари санъатининг таъсири ҳамон сақланиб келмоқда. Бадиий ҳаваскорлик тўғарагидан чиқиб келаётган ва сахналаримизда роль ўйнаётган, концертларда куйлаётган хонандаларимиз ўша анъаналарга амал қилмоқдалар. Шунингдек, эркаклар айтадиган кўшиқлар ҳам ниҳоятда сайқал берилишга муҳтож.

Вилоят театрларида вокал маданияти пасайди. Бу эса композиторлар олдида бир талай қийинчиликларни келтириб чиқарди. Композиторларимиз оҳангларга бой, нозик психологик мазмунга, юксак маҳорат талаб қиладиган драматик моментларга эга, юксак кўшиқ санъати талаби даражасидаги мусикалар кам ёзмоқдалар. Ансамбллар, хорлар саноғи камлиги, фактура талқинининг оддийлиги ҳам композиторларимизнинг

асар ёзишдан аввал ижрочиларнинг бор имкониятларини ҳисобга олишларини тақозо қилади.

Демак, муסיқали драма жанри имкониятлари ҳақида гап борар экан, куйлаш даражасининг ниҳоятда пастлиги ҳам жанр таракқиётига салбий таъсир кўрсатаётганини таъкидлаш лозим. Ана шу нуқсонлар бартараф қилинса муסיқали драма жанрининг истиқболи яна ҳам порлоқ бўлади. Агар улардан қутилиш мумкин бўлмаса сюжет ва тематика нуқтаи назардан тор қолипга тушиб қолиши мумкин.

Муסיқали драма жанрини ўсиши учун имкон яратиш керак. Бу эса драматургия, композиторлик ижоди, ижрочилик ва режиссурани янада ривожланишини талаб қилади. Бу жиҳатлар синтезидагина юксак савиядаги, жанр камолига эришмоғимиз мумкин. Ана шундагина муסיқали драма давр талабига жавоб берадиган, кенг қамровли, мукамал, мустақил санъат бўлиб қола олади.

1976 йил.

ЎЗБЕК МУСИҚАЛИ ДРАМАСИГА БИР НАЗАР

Тарихий шарт-шароитлар тақозоси билан асримизнинг 20-йилларида вужудга келган ўзбек мусиқали драмаси миллий маданиятимиз (мусиқа, хонандалик, ракс, пантомима, уларнинг синтези) ва Европа профессионал театри (драматик, опера, оперетта, мюзикл) анъаналари унсурларини ўзида мужассам этди. Одамларнинг қалбига яқин бўлган миллий руҳдаги санъат синтези ғояларини ўзида ифода этганлиги учун ҳам театр санъатининг бу янги тури умумий бадиий жараёнга узвий қўшилиб кетди ва қисқа вақт ичида катта ютуқларни қўлга киритди. Унинг ўзига хос миллийликка дахл бўлган жанр-тематик диапозони (драма, комедия, фожа), тили (адабий, мусиқий, ракс) вужудга келди. Бу, бир томондан, ўзбек мусиқали драмасининг услубини, иккинчи томондан, унинг соф маҳаллий аҳамиятга эга эканлиги ҳақидаги тасаввурни яратди.

Хўш, мусиқали драма ҳақида илм-фан нима дейди? Бу ҳақда мусиқашуносликда мусиқали драма сахна санъатининг мусиқий-нутқий жанри бўлиб, унда сўз ва мусиқа тенг ҳуқуқли, бир-бирини тўлдирувчи унсурлардир қабалида таъриф берилади.

Ўзбек мусиқали драмасининг ташқи шаклига таянган ҳолда ана шу таъриф ҳақида фикр юритиш мумкин бўлади. Ташқи кўриниши жиҳатидан мусиқали драмани унга яқин бўлган опера ва драма билан таққослар эканмиз, агар драматик театрда сўз, операда мусиқа асосий ўрин тутса, мусиқали драмада сўз ва мусиқа тенг ҳуқуққа эга деган хулосага келамиз. Жанрнинг адабий пойдевори драматик шакл қонунлари асосида қурилган пьесадир. Агар драма мусиқасиз яшай олса, мусиқали драма мусиқасиз яшай олмайди, чунки сўз матни ва мусиқа бир-бирдан ажралмас бир бутунликни ташкил этади.

Мусиқали драма опера ва оперетта билан умумий жиҳатларга эга, мазмун жиҳатдан у опереттага нисбатан кенг, операга эса яқин туради. Бинобарин, ўзбек мусиқали драмаси адабий материалнинг ҳажми ва жанр ранг-баранглиги нуқтаи назаридан драмадан қолишмайди.

Композицион мазмун ва синтетик тамойилига кўра эса санъатнинг мусиқий сахнавий турлари билан баробар туради.

Бирок айти замонда мусикали драма пьеса мазмунини ифодалашнинг асосий усули – сўз, мусика, ракс, ҳаракат синтездан иборат анъанавий ўзбек театри бағрида вужудга келгандир. Шуниси ҳам борки, синтез умумтеатр воқелиги бўлиб, у на маҳаллий, на Европа театр маданияти учун етакчи омил ҳисобланади. Унинг келиб чиқиш илдизлари муаммолари таҳлилига киришмасданок бундай жараёнлар турли мамлакатлар маданиятлари учун хос хусусият эканлигини таъкидлаш мумкин. Бирок ўзбек мусикали драмасининг ривожланиш тажрибаси, унинг типологик хусусиятлари қабилар турли шарт-шароитлар тақозоси билан Европа мусикали театри билан чамбарчас боғлиқ эканлигини кўрсатади.

Бу – олдиндан чиқарилган ҳулоса.

Драматургия асарнинг услуги, жанри, мусика ва ракс характери қабиларни белгилаб туради. Мусика фольклор ва оғзаки анъанадаги касбий мусикага, кейинчалик, композиторлик ижодига асосланиб, асар мазмунини очади, сахна кўринишларини бир-бири билан боғлаб туради, воқеаларни тасвирлайди ёки умумлаштиради, уларнинг ҳаракатини маълум бир мақсадга йўналтиради. Мусикали партитура чолғу қисмидан ва мавзуларнинг лейтмотив тараққиёти ёки тугал бўлимларидан, алоҳида олинган оркестр, ракс, хор, ансамбль, яккаҳон нумерлардан иборат вокал қисмидан вужудга келиб, улар актёрлар диалоглари ҳамда монологлари билан қоришиб кетади. Шунингдек, мусикали партитурада прологлар, эпилоглар ҳамда речитативлар бўлиши эҳтимолдан холи эмас.

Мусикали драма қаҳрамонларининг ариялар, ашула сингари яккаҳон чиқишлари эркин қурилмага эга бўлиб, опера шаклларига мос келмайди, улар қаҳрамон характеристикаси, воқеаларга ҳиссий баҳо бериш учун хизмат қилади. Вокал ансамбллари ва хорлар драматик вазиятга муносабат тарзида вужудга келиб, психологик маъно, алоҳида олинган мавзуларга полифоник «оҳор» беради.

Мусикали драма сценографияси мусикали сахна жанри табиати билан боғлиқ театр қонуниятларини ҳисобга олишга эътиборни қаратади. Зеро у ташқи тузилиши юзасидан ҳам опера, ҳам оперетта билан умумий ўхшашликларга эга. Бирок бу жанр ўзининг вужудга келиш вақти, адабий ва мусиқий манбаси

характерига кўра мюзиклга яқин туради. Маълумки, ўз вақтида мюзикл ҳам фольклор заминида вужудга келганди. Бундан ташқари, мюзиклнинг бир қатор асарларида диалог ва мусиқа баб-баравар бадий-драматургик вазифани бажаради, яъни сўз ҳамда мусиқа бир хилда амал қилувчи омил бўлиб қолади. Бир қарашда бундай қиёслаш жоиз бўлса-да, хулосалар чиқаришга шошилмаслик керак.

Бинобарин, мусиқашуносликда жанрни белгиловчи таъриф предметнинг (мусиқали драманинг) моҳиятини узил-кесил ифодалаб бермаса-да, ўзбек мусиқали драмасининг ўзига хос хусусиятларини унинг ташқи моделларидан эмас, балки бошқа сифатлардан излаш лозимлигини тақозо этади (Шу нарсани тан олиш керакки, ҳеч бир жанр бир жойда қотиб қолмайди, балки муттасил ўзгариб, такомиллашиб туради ва барча жанрлар албатта бир-бирини бойитади).

Мусиқали театр актёри опера актёридан ҳам кўра кўпроқ драматик маҳорати билан ажралиб туради. Шунга қарамай атоқли опера хонандлари ҳам хонандалик, ҳам драматик истеъдодни ўзида мужассамлаштиради.

Опереттада актёр-хонанда ҳам куйлаб, ҳам роль ижро этиб, ҳам рақс тушса-да, у комедия жанри доирасида чегараланиб қолади. Мюзиклда ҳам актёр-хонанда етакчи ўрин туттади. Унда қаҳрамонларнинг рақслари опереттага нисбатан кўпроқ сахна воқелигида қатнашади. Бундан ташқари, мюзиклнинг мусиқаси эстрада, аниқроғи, жаз мусиқасига асосланганлиги ижрочининг янги типи авлодини шакллантирди. Натижада актёр ҳам эстрада хонандаси, ҳам раққос (раққоса) ва драматик маҳоратга эга шахс сифатида ўзини кўрсатди. Ўзбек мусиқали драмасида сўз ва мусиқанинг ўзаро алоқадорлиги табиати санъаткорнинг айна чокда ҳам актёр, ҳам хонанда бўлишини тақозо этади. Бундай омил айниқса, марказий қаҳрамонларга тааллуқлидир. Шунга қарамай жамоадаги бутун актёрлар ансамблининг узвий боғлиқлиги ҳар қандай спектаклнинг муваффақиятини таъминлайди.

Мусиқали драмада оперетта, опера, мюзикл кабилардан фарқли ўлароқ ўзига хос рақслар ҳам муҳим ўрин туттади. Бундай рақслар халқона сахналар ва маиший шаклда бўлиб,

бадий тафаккурнинг ўзига хос усули сифатида миллий сифатларни яққол ифодалаб кўрсатади.

Муסיқали драмада вокал санъатининг «биниги», «гулиги», «ишкоми» каби анъанавий куйлаш маданияти шакллари ўзига хос бўлган ўрин тутати. Хонандаликнинг юкорида номлари келтирилган шакллари ҳам умумий, ҳам таққослаш сифатларга эга. Булар у ёхуд бу ижрочилик мактаби маҳаллий тилга хос фарқлар, жанрга хос майллар ва хонандаларнинг индивидуал хусусиятлари билан боғлиқ тарихий-маданий омиллар билан изоҳланади.

Биниги (бурун) шаклида куйловчи хонандалар ўта тик ва кенг камровли, 2,5-3 жам(октава)га эга овоз соҳиблари бўлиб, улар регистрларни бир ҳолатдан иккинчи ҳолатга ўтказиш техникасини мукамал эгаллаган бўладилар. Товуш оғизнинг олдинги қисмида шиддат билан тўпланиб, бурун орқали катта куч билан ташқарига чиқади. Бунда ўпкада тупланган ҳаводан ҳосил бўлган товуш бурун орқали юзага келиши ижрочиликнинг ана шундай мактабига асос солган. «Биниги» шаклида куйловчи хонандалар кўпинча лирик тенор соҳибларидир. Уларда юмшоқ, товланувчи, бирмунча бўғиқ тарздаги товуш юкори пардага келиб, куч билан портлайди. Аммо овоз ҳосил қилувчи аппаратининг чаккон ҳаракати туфайли товуш очикдан бўғиқ ҳолга ўтган каби таассурот қолдиради.

Асарнинг энг қийин қисми – бу катта авжни чаккасига келтириб ижро этишдан иборат. Зеро катта авж мураккаб ва нозик товланувчи усулга эга. Кўп вариантли бадиҳа тарзидаги ашуланинг бу қисмини биниги йўлида куйловчи хонандаларгина «забт этадилар» (ўрта авж гулиги хонандалари томонидан ижро этилади). Бу мактабнинг салафлари унчалик кўп эмас, чунки бу ижро мактаби хонандадан юксак техника ва улкан диапазонни талаб қиладики, бу камдан-кам ижрочиларга насиб этадиган бахтдир.

«Гулиги» (тожикча «томоқ» сўзидан олинган) хонандаликнинг кенг тарқалган мактабларидан бири бўлиб, артикуляцион белгиларнинг теран, каттиклиги билан ажралиб туради. Бунда оғиз бўшлиғида шаклланган кучли овоз товуш пайчаларини тебратиш орқали пайдо бўлади ва оғиздан чиқиш чоғида тугал ҳолига келади, тўйинади. У хонанда кўксидан

келаётган нафас ёрдамида (гоҳо у диафрагма ёрдамида тутиб турилади) етакчи регистрга шиддат билан ёпирилиб келиб, фақат бирмунча драматик оҳор билан йўғрилган бўлади. Бундай овоз хиёл бўғиқликка мойиллиги билан ажралиб туради.

Ишкоми усулида куйловчи хонандаларнинг санъати ҳам ижро техникаси, ҳам маъно урғулари билан фарқ қилиб, товуш ҳосил қилишнинг барча унсурларига таянади. Нафас олишда диафраграммага асосий куч келади, товуш найчалари титраши, товуш тўлқини ҳаракатининг оғиз бўшлиги резонаторларида акс этиши эркиндир. Ана шу сифатларга кўра, хонанданинг овози майинлашади, учкур бўлади, баланд товушлар гўё яшириниб, тугаллик ва жарангликни таъминлайди.

Халқ кўшиқчилиқ мактаблари вакилларида ташқари, бахшилар, кизиқчилар, хаваскорлар ҳам вокал анъаналарини ривожлантирадилар. Халқ достонларини куйловчи бахшилар овози учун бўғизда куйлаши матннинг мазмунини тингловчига пухта етказувчи аниқ дикция хос ҳисобланади. Қизиқчилар турли-туман услублардан фойдалансалар-да, ҳажвий, мутойиба кўшиқлар талабига мувофиқ декламациядан иборат муқаддимани афзал кўрадилар.

Аёллар, одатда, «табиий» овоз билан куйлайдилар. Диапазон кўкрак регистрининг чўзилиши ҳисобига кенгайиб, бунда фальцетлар (жуда юқори товуш) ва асосий регистрлар сафарбар этилмаган. Камдан-кам аёлларгина «биниғи» йўллари билан фойдаланиб куйлай олганлар.

Вокал анъаналарининг ўзига хосликлари талқинида хонанданинг у ёки бу мактабга мансублигидан ҳам кўра, унинг ижро хусусиятлари етакчи ўрин тутишини кўрсатади. Негаки ижро санъатида урғулар ва паузалар, фикрнинг осуда кечиши, алоҳида олинган сўзларни маромига етказиб куйлаш, маромий жадваллар доирасида сўзларнинг анча эркин интонацияси муҳим аҳамиятга эгадир.

Ўзига хос усуллар билан ифодаланадиган динамик товланишлар, нозик қочиримлар, нолишлар миллий хонандалигимизни асосий белгиларидир. Машҳур ҳофизлар санъатида булар нафақат техник, балки кўпроқ эстетик қиммат касб этади.

Дастлабки пайтларда вокал анъаналаримизни ўзида мужассамлаштирган таниқли хонандалар, уларнинг салафлари ва шогирдлари мусикали драма жанрида ижод қилдилар. Уларнинг бирин-кетин ижро оламини тарқ этишлари билан сахнада, афсуски, кўпроқ оддий, ҳар қандай жозибадан маҳрум, маиший шаклдаги ижрочилик кенг тарқалди. Бу эса кейинги йилларда мусикали драма табиатига мос келмайдиган омиллардан бири бўлди. Бироқ анъанавий кўшиқчилик анъанавий рақс каби ҳаққоний воқелиқдир. Бу ҳодиса ўзбек мусикали драмаси миллий заминига эга эканлиги билан изоҳланади.

Мусикали драманинг миллий илдизларини, шунингдек, адабий ва мусиқий тағзаминдан излаш керак бўлади. Миллий сюжетлар асосида қурилган пьеса, унинг куй-интонацион тузилиши бу изланишларнинг асосий бўғинларидандир.

Шундай қилиб, биз миллийлик сифатларини ўзбек мусикали драмасининг ташқи моделларидан эмас (ташқи модель бизни Европа санъатининг мусиқий-сахнавий турларига мурожаат қилишга ундайди), унинг миллий ботиний оҳангдорлиги, миллий бадиий-эстетик идрок, миллий психологиянинг ифодаловчи хонандалик ва рақснинг анъанавий шаклларида, унинг образлар қаторида кўраимиз.

Шу нарса аён бўлдики, ўзбек мусикали драмаси Европа санъати муваффақиятларидан бебаҳра қолмади, маълум даврда у ёки бу мақбул бўлган жиҳатларини қабул қилди. Бироқ сахна санъатининг бу тури ўз ифодавийлиги билан миллий маданият анъаналарига содиқ қолди, зеро миллийлик деганда биз алмисоқдан қолган аъмолларнигина тушунмасдан, балки кечагина пайдо бўлган ва бугун туғилган унсурларни ҳам назарда тутмоғимиз лозим.

Мусикали драмани мусиқий-сахнавий санъатнинг бошқа турлари билан қон-қардошлигини рад этмасдан, ўз мавзуси, ўз тили борлигини инкор этиб бўлмайди. Мусикали драма бадиий асар ғоясини очишнинг мусиқий-вокал, рақс-пластик усулларини излади, ўзининг ички қонунларини ишлаб чиқди. У фаол изланишда бўлди, янги-янги тажрибаларни синаб кўрди, сахна санъатининг у ёхуд бу жанрига мослашди, яратувчилик вазифасини муваффақият билан бажарди. Синтез механизми

янгидан янги талқин муқобилларини юзага келтириб, янги ғоялар ва ишланмаларнинг туғилишига ижобий таъсир кўрсатди.

Муסיқали драма актёр олдига сахнада инсон қиёфасини яратиш билан боғлиқ ягона талабни қўяди. Шу маънода сўз, муסיқа, кўшиқ, рақс, сценография, режиссура кабилар ўзаро мувофиқлашиб қаҳрамоннинг ҳиссий, маънавий, интеллектуал оламини тўлақонли ифодалашга хизмат қилади. Актёрлар ижросида миллий ижрочилик анъаналари профессионал маҳорат ва бир қатор ижодий вазифалар билан чамбарчас боғланиб кетганки, бу концептуал ечимига эга бўлган ўзбек муסיқали драмасидаги актёр санъатининг ғоявий-эстетик дастурини ташкил қилади.

Шундай қилиб, ўзбек муסיқали драмасининг ўзига хос хусусиятлари фақатгина унинг миллий образлигида эмас, балки унинг замонавий санъат билан ўзаро алоқаси, сафарбарлиги, ижодий вазифаларни амалга ошириш учун барча воситаларни аниқ ифодаланганлиги билан ҳам изоҳланади.

Ўзбек муסיқали драмаси эстетика нуқтаи назаридан ноёб ходиса сифатида талқин қилинар экан, у ўз табиатига эга бўлган ҳолда, кескин ижодий изланишлардан холи эмас. У ўз истиқболи йўлида ижодий доирасини янада кенгайтиради, миллий анъаналар ҳамда илғор жаҳон тажрибалари билан бойитади. Унинг замонавийлиги шулардан иборатдир.

1996 йил.

СУДЬБА ЛЮБИМОГО НАРОДОМ ЖАНРА

Некогда афиши Республиканского музыкального театра имени Муками, расклеенные по всему Ташкенту, собирали много людей, готовых сию же минуту ринуться в бой за билетами на очередной нашумевший спектакль. Популярность этого коллектива, работавшего в жанре узбекской музыкальной драмы, и его актеров, таких как Л.Сарымсакова, С.Ходжаев, Р.Хамраев, Х.Умаров, М.Юнусов, М.Гафуров, Ф.Рахматова, Э.Джалилова, была настолько велика, что нередко становилась гарантией успеха любого произведения.

В 70-80-е годы, увы, все чаще и чаще возникают разговоры о том, что Театр имени Муками теряет своё лицо, отстаёт в развитии, единичные его достижения тонут в лавине накапливаемых и нерешённых проблем. Положение усугубляется тем, что к тому времени ведущие силы труппы, в силу различных обстоятельств, покинули её стены. Вместе с легендарным поколением ушли и лучшие традиции национальной музыкальной сцены. Новая поросль, призванная искать собственные пути, опираясь на опыт прошлых лет, оказалась, с одной стороны, оторванной от истоков, с другой – не готовой и к самостоятельному творчеству. Она была далека и от понимания природы жанра, которая выражается не только в синтезе искусств и в национальной образности, но и в характере взаимоотношений слова, музыки, пластики, сценического действия, в открытости музыкально-драматического процесса для поисков.

О том, что узбекская музыкальная драма – явление глубоко самобытное, но в то же время динамичное, развивающееся и ставящее перед театром сложные художественные задачи, говорит сама история становления этого жанра, когда кристаллизовались лучшие его черты; то, что определило его подлинные свойства, сделало достоянием национальной культуры.

Спектакли 20-30-х годов «Халима» Г.Зафари, «Фархад и Ширин» Хуршида (музыка В.Успенского, Г.Мушеля), «Лейли и Меджнун» Хуршида (музыка Т.Садыкова, Н.Миронова), «Гульсара» К.Яшена, М.Мухамедова (музыка Р.Глиэра,

Т.Садыкова). примечательны тем, что они впервые в истории узбекской музыкальной сцены соединили элементы традиционного искусства (музыки, танца, пения), драматического театра (драматической формы, сценического действия, актерской игры), а также оперы, оперетты, мюзикла (арии, ансамбли, хоры).

Если в «Халиме» в качестве мелодической основы использовались только фольклорные цитаты и фрагменты из профессиональной музыки устной традиции (фрагменты макомов, песни крупной формы), то со второй половины 30-х годов традиционный мелодический материал подвергается профессиональной обработке с целью достижения органической связи с литературным текстом.

Музыкальная драма 40-50-х годов дала свои шедевры, такие как «Тахир и Зухра» С.Абдуллы, музыка Т.Джалилова и Г.Шперлинга, «Нурхон» К.Яшена, Т.Джалилова и Г.Сабитова, «Мукими» С.Абдуллы, Т.Джалилова и Г.Мушеля, отмеченные глубоким проникновением в природу национального художественного мышления и освещением общечеловеческих мотивов. Этот период в истории музыкальной драмы назван соавторским: в создании музыкальной ткани произведения участвуют бастакор, сочинявший мелодии, и профессиональный композитор, который занимается гармонизацией и оркестровкой этого материала. В партитуре преобладало унисонное проведение мелодий на фоне простого гармонического сопровождения, обогащённое тембровым многообразием, а ряде случаев – двухголосием.

Следующий этап в развитии музыкальной драмы (конец 50-х – 70-е годы) связан с самостоятельными композициями. Спектакли «Любовь к Родине» З.Фатхуллина, Ш.Сагдуллы и композитора С.Бабаева, «Материнское поле» по Чингизу Айтматову (инсценировка Т.Тулы), музыка И.Акбарова, «Кровавая свадьба» Гарсиа Лорки, музыка И.Акбарова открыли пути и средства воплощения психологически сложных тем и характеров, в переводных источниках в том числе. Музыка здесь предстала в неразрывном единстве с литературой как важнейший фактор драматургического развития. Важное место в ней заняли многоголосные хоры, ансамбли, развернутые

сольные номера, танцевальные сцены, инструментальные разделы, претворившие на уровне профессионального осмысления ладоинтонационные, ритмические особенности национального мелоса (в данном случае – узбекского, киргизского, испанского).

Репертуар такого характера поставил перед Музыкальным театром сложные в постановочно-исполнительском плане задачи, к решению которых он, увы, не был готов. Мешали комедийные штампы, бытовые формы пения, пластики. А психологическая глубина, богатая гамма эмоциональных красок, контекст, подтекст, вокальная и пластическая выразительность; то, чем жил и завоевал славу этот коллектив, казалось, навсегда покинули его стены.

К тому времени главным режиссером Театра имени Мукими назначен актер Б.Ихтияров, получивший режиссерское образование в Театрально-художественном институте имени А.Н.Островского (ныне Ташкентский институт искусств имени Маннона Уйгура). Его попытки возобновить спектакли «Влюбленный Тошболта», «Любовь к Родине», «Тахир и Зухра» сопровождалась активизацией мизансцен и темпоритма, безжалостными, ничем неоправданными сокращениями, смещениями акцентов, смакованием «смешных» ситуаций. Повторяя себя, с каким бы материалом (драмой, комедией) он ни работал, Б.Ихтияров приходил к одним и тем же результатам. Актера переживающего, думающего на сцене заменил актер забавляющий.

Надежда поправить положение дел в театре была возложена на новый репертуар. К сатирической комедии «Козни шариата» Р.Н.Гюнтекина и М.Махмудова Б.Ихтияров подошел с новой режиссерской установкой. Его увлекли и сама пьеса, где показано, как под благочестивой маской шариата заключаются отнюдь не благочестивые сделки с четью и совестью, и музыка, сочетающая гротескное и лирическое начала, дающая точные портретные характеристики.

Испытывая как актер склонность к острой комедийности, Б.Ихтияров – режиссер в каждом отдельном персонаже, в каждом повороте событий находил «зерно» для импровизации, в свою очередь поощрявшей инициативу и самоотдачу всего

исполнительского ансамбля. Игра сценическими положениями, совмещение несовместимого – логичного и абсурдного, реального и ирреального – создали необычайный художественный эффект, открывший доступ к саркастической философии Р.Н.Гюнтекина. Так, проникшись актерским энтузиазмом, творческим воображением, Б.Ихтияров добился успеха, коего никто от него уже не ожидал. Но как режиссер музыкальной драмы он дальше этого, увы, не пошел.

Центральным героем сатирической комедии «Бег по кругу» драматурга А. Ибрагимова и композитора М.Бафоева в постановке Н.Атабаева является Ворисов – руководящий работник «среднего эшелона». Человек посредственный, он прочно благоустраился в номенклатурной среде, успешно проваливает одно дело за другим. Но его не снимают, а только перемещают с должности на должность. Как щербатый подшипник, он «бежит по кругу», подтачивая и разрушая систему.

Музыка спектакля строится на лаконичных песенно-танцевальных формах, близких к лапарам и ялла и получивших лейтмотивное развитие. Для портретных зарисовок композитор использовал своеобразные мелодические обороты и гротескные усли – национальные ритмоформулы, подчеркивающие характерные черты персонажей.

Тема Ворисова, пронизывающая музыкальную партитуру от увертюры до финала, постоянно трансформируется, раскрывая в разных ситуациях сущность героя, который и льстит, и обхаживает, и подчеркивает своё превосходство, а также унижает и выкручивается из сложного положения.

Примечательны действенность оркестрового сопровождения, зрелищность постановки и реализация в ряде актерских работ исполнительского комплекса.

В спектакле «Нурхон» К.Яшена, музыка Т.Джалилова и Г.Сабитова (режиссер Р.Бабаханов) активно задействованы разнообразные средства выразительности, в том числе песни, танцы, которые усиливали поэтическую интонацию произведения.

Художественное оформление, в цветовом плане резко контрастное, насыщенное (художник А.Слугин), оттеняя с

одной стороны драматизм событий, что продиктовано содержанием пьесы, с другой как бы противоречило столь важной для режиссерского замысла лирической теме: любви молодых людей, которая и толкнула их на решительный шаг. Однако при просчетах не только сценографического, но и актерского и вокально-исполнительского характера, имевших место в «Нурхон», было очевидно движение режиссерской мысли, стремление выйти из замкнутого круга проблем, найти пути реализации природы национальной музыкальной сцены.

Музыкальные драмы «Раджа» Р.Тагора, музыка М.Бафоева, «Прометей» Ю.Марцинкявичуса, М.Бафева, основанные на переводном материале, представляли для театра ещё одну ступень сложности. В первой из них речь идет о поиске истины посредством философского осмысления сущности человеческого бытия. Раджа прекрасен, ибо прекрасна его душа. Но принцесса Шударшона отвергает его: она ищет в нем совершенство тела, а не духа. Только пережив лишения и нравственные муки, она постигает смысл любви.

Литературный источник, построенный на древнеиндийском эпосе, объясняет обращение композитора к ладовым системам, интонациям, ритмам индийской музыки, претворенным в контексте содержания пьесы. Две главные темы, переплетаясь, конфликтуя, вслушиваясь, отдаляясь или объединяясь друг с другом, получают симфоническое развитие, выражая внутренний мир героев, два мировоззрения, два разных начала, то есть страсть, молодость, внешний блеск и разум, мудрость, глубина; поверхностная оценка земных ценностей и жизненный опыт, знания, анализ, обобщения, которые как бы спорят друг с другом.

В реминисценции темы Раджи участвует ситар, тембровый колорит которого на фоне ударных инструментов или симфонического оркестра придает образу героя эмоциональную и философскую содержательность. По мере дальнейшего развёртывания, лирическая мелодия обретает мощь и драматизм, провозглашая победу правды над ложью, подлинного, настоящего над иллюзиями, духа над телом.

Примечательна также роль симфонического оркестра, который выполняет важнейшую драматургическую функцию. В

отличие от музыкальной комедии «Бег по кругу», здесь инструментальные и вокальные партии развернуты и требуют большого голоса и вокально-исполнительского мастерства.

Арии, дуэты отмечены импровизационностью, свободным высказыванием, характерным для индийских раг.

Музыкальную партитуру обогащает также разнообразие выразительных, темпоритмических и динамических приёмов, использованных в процессе лейтмотивной разработки ведущих тем.

Произведение, сложное по форме и содержанию, требовало соответствующих усилий со стороны театра. Однако достичь цели помешали разные причины: эклектика средств, когда в один узел свелись решения условные, натуралистические, возвышенные, приземленно-бытовые; пение и пластика, которые не отвечали характеру музыки и возвышенно-романтической стилистике произведения в целом. В результате главная тема ушла на второй план, сделавшись как бы фоном для действия, но не основным его двигателем.

В музыкальной драме «Прометей» выдвинута на первый план извечная тема борьбы двух сил: добра и зла, света и мрака, свободы и рабства. Первую олицетворяет Прометей, вторую – Зевс. Он выводит Прометея на общественный суд, чтобы убить веру людей в справедливость и благородство. Огонь ему нужен лишь для укрепления собственного величия. Прометея, несущего свет, тепло, спасение, Зевс, подкупив свидетелей, наказывает.

Основная тема Прометея представляет собой элемент хора в стиле Баха, появляющийся то у хора, то у оркестра, то в сольных номерах, вступая в конфликт с темой Зевса. Арии героя в духе «орфеевских» выражают лирическую линию произведения. Хор выполняет характерные для античной трагедии функции: комментирует, связывает, обобщает, высказывает авторскую мысль, участвует в действии.

Однако театр свои задачи понял слишком прямолинейно. Прославляя (не без пафоса) Прометея и яростно разоблачая Зевса, он упустил главное: философский контекст пьесы Ю.Марцинкявичуса. Лишь в сценах с Ио образ Прометея обретал необходимую сложность и глубину.

То есть, в обеих постановках незавершенность сценических реалий не стала исключением. Очевидно, что, имея замечательный литературный и музыкальный материал, театр не до конца справился со своими задачами. Ему не хватало профессионализма в области хоровой, хореографической, музыкально-исполнительской, певческой, ансамблевой культуры и сценической пластики. Кроме того, сказывалась привычка работать больше в легком комедийно-бытовом жанре.

Музыкальная драма «Гуль и Навруз» С.Абдуллы, М.Мухамедова с музыкой Т.Джалилова и Г.Мушеля, по одноименной поэме поэта XIII-XIV вв. Лютфи, возвратила театр в мир исторического эпоса, события которого разворачиваются на фоне феодальных междоусобиц.

Герои произведения Гуль (что означает цветок) и Навруз, названный так в честь праздника Весны, с приходом которого на традиционном Востоке наступает Новый год, переживают трудные испытания и выходят победителями.

Старинные народные мелодии, а также оригинальные сочинения Т.Джалилова и Г.Мушеля легли в основу музыкальной ткани произведения, соединив прошлое и настоящее в неразрывное целое, обогатив образы героев и сценическое действие новыми красками и мотивами, близкими и понятными современному зрителю, такими как верность высоким идеалам, любовь к родной земле, стремление к новому, прекрасному.

Однако и эта попытка театра (режиссер Н.Атабаев) реанимировать добрые традиции национальной музыкальной сцены: красочность, зрелищность, массовость, богатую эмоциональную палитру, подтекст, органику актерской игры, синтез выразительных средств и т.д. не реализовалась в полной мере. Вновь сказался разный уровень профессионального мастерства артистов. Кроме того, реалистичность общего замысла постановки плохо сочеталась с условностями романтической легенды.

Итак, узбекская музыкальная драма, где всё взаимосвязано, взаимообусловлено и воздействует на зрительское восприятие, требует от театра комплексного, на высоком художественном уровне воплощения и качественного

обновления. Ибо без движения, без поисков, без совершенствования мастерства, всех сторон музыкально-драматического процесса жанр этот плодотворно функционировать не может. Предшествующая практика подтверждает эту простую истину.

РЕСПУБЛИКА ТЕАТРЛАРИНИНГ БУГУНГИ АҲВОЛИ ҚАНДАЙ?

Журналнинг ушбу саволи ўз олдига, энг аввало, республика театрларининг ўтган мавсумдаги ижодига баҳо беришни мақсад қилиб қўяди, албатта. Мутахассисларнинг бундай даврда фикр алмашувлари, театр тараққиёти масалаларига оид энг муҳим амалий ва илмий концепциялар ҳақида мушоҳадалар юритишлари ҳар бир жамоанинг ижодий истиқболини аниқлаш имкониятини яратади. Муқимий номидаги мусиқали театри, Тошкент Оперетта театри, вилоятлар мусиқали драма уларнинг ижодий фаолиятини таҳлил қилиш натижасида уларнинг ташкилий тузилиши тобора мустаҳкамланиб бораётганлиги, молиявий ва иқтисодий интизоми яхши йўлга қўйилаётганлиги, репертуарни юксалтиришга оид изланишларнинг узвий олиб борилаётганлиги маълум бўлди.

Муқимий номидаги театрда 1983 йили Ҳ.Ғулом ва М.Левиевларнинг «Тошкентликлар», «Мангулик», «Тошболта ошиқ», М.Бобохонов ва М.Бафоевларнинг «Еттинчи жин», З.Фатхуллин, Ш.Саъдулла ва С.Бобоевнинг «Ватан ишқи» асарлари сахналаштирилди.

Репертуарни яхшилаш борасида ёш ижрочилар, муаллифлар билан олиб борилган ишларни алоҳида таъкидлаб ўтиш керак. Зеро, асар муаллифлари билан яқиндан ҳамкорлик қилиш спектаклларнинг сифатига самарали таъсир кўрсатди. «Мангулик», «Тошкентликлар», «Еттинчи жин» мусиқали драмаларида қаҳрамонлар образларини талқин қилишда сийқаси чиққан анъанавий қолиплардан воз кечиш, замонавий долзарб муаммоларга алоҳида эътибор берилиши театрга ёш актёрларни жалб этиш билан боғлиқдир. Спектакллар жўшқинроқ, қовушганроқ ўйналадиган бўлиб қолди.

Бирок, бундай ижобий ўзгаришлар билан бирга кўпгина камчиликларни ҳам кузатиш мумкин. Спектакллардаги серҳаракатлилик, асарни ўринсиз қисқартиришлар («Тошболта ошиқ», «Ватан ишқи») теран психологизмдан чекиниш, ролларни бир текисда ўйнаш, конфликтларнинг ички тўлқинларини бўғиб қўйиш каби ҳолатларга олиб келди. Бу эса

сахнавий ечимларнинг жозибасини ва асарнинг бадиий-ғоявий моҳиятини хиралаштириб қўйди. Барча спектаклларнинг режиссураси заифлашгани ва актёрлар ижросида чуқур драматизм зарарига енгиллик, сунъийлик, кўтаринки кайфият ва комик элементларнинг кўпайганлиги сезилди. Натижада фақат драматик тўқнашувнинг ўзи кучсизланиб қолмай, балки асарнинг асосий ахлоқий-эстетик вазифаларини ифодаловчи ижодий образлиликка ҳам путур етади...

Оперетта театри классик репертуардаги И.Кальманнинг «Баядера», И.Штрауснинг «Лўлилар барони» оперетталарига мурожаат этиш билан бирга замонавий асарларни ҳам сахналаштирмоқда, жумладан, Е.Птичкиннинг «Ширин мева», В.Казениннинг Тошкентнинг 2000 йиллигига бағишланган «Чайладаги жаннат», Э.Солиҳовнинг «Фаришта Ойгул эртаги» кабилар томошабинга ҳавола этилди.

Оперетта театри жамоасида ижодий иқлимнинг яхшилангани ўз самарасини берди. Буни ўтган йиллардаги премьераларидан ҳам билса бўлади. Спектаклдан спектаклга ўтган сайин сахна маданиятининг ўсганлиги, партияларнинг ижрочи кучларга тўғри тақсимланганлиги туфайли янгидан-янги бадиий имконият ва воситалар кўзга ташлана бошлади. Постановкалар шу тариқа оммавийлашиб, ансамблилик хусусиятига эга бўлди. Ўтган йиллардаги репертуарда кўзга ташланган асосий тенденция замонавий мавзуларга («Ширин мева», «Чайладаги жаннат») мурожаат қилиш билангина эмас, балки одамларнинг ахлоқи, муносабати, ватанга бўлган мухаббати, бир-бирларини тушунишга интилишлари каби замондошларимизни ҳаяжонга солган муаммоларни ёритиб бериш билан белгиланади. Театрнинг бу ижобий сифати унинг репертуарида тобора мустаҳкамланиб, классик асарларни янгича тушуниб талқин қилишга ёрдам бераётгани ижобий ҳол. И.Кальманнинг «Лўли премьер» опереттаси юқоридаги фикримизга мисол бўла олади.

Мазкур жамоада оркестр, хор, балет ижрочилигининг аста-секин юксалиб бораётганлиги кўзга ташланмоқда. Шу билан бирга театрда етакчи актёр-хонандалар, балет солистларининг етишмаслиги кузатилади. Миллий кадрларни танлаш ва тайёрлаш масаласи катта муаммога айланди.

Муқимий номидаги театрида ҳам бош ролларни ижро этувчи актёр-хонанда бўлиши камдан-кам учрайдиган бахтли ходиса бўлиб қолди. Ундаги ёш артистларнинг барчасини ҳам мусиқали театр талаби даражасида қобилиятли деб бўлмайди.

Тошкент оперетта театри ўзининг дастлабки йилларида ўзбек композиторлари билан қизгин иш олиб борган бўлса, 80-йилларга келиб, бу маънода алоқаларни анча сусайтириб юборди. Э.Солиҳовнинг «Хўжа Насриддин» опереттасининг муваффақиятини ёдга оладиган бўлсак, ушбу жамоанинг ўзига хос жозибаси, ёрқинлиги унинг миллий бадиий аънаналар билан алоқасида намоён бўлади. Бизнинг фикримизча, театр ўзининг бу ютуғини ҳеч қачон ёдидан чиқармаслиги керак.

Оперетта билан мусиқали драма синтетик жанрлар сифатида сўз, оркестр, вокал мусиқаси, хореография, тасвирий санъат ва бошқа бадиий компонентлардан иборат бўлади. Мусиқали спектакль ҳақида гапирар эканмиз, биз унинг қандай қисмлардан таркиб топишини, вазифалари ва эстетикасини қайси йўллар, воситалар билан уюштирилишини ҳеч қачон унутмаслигимиз лозим. Асарнинг мужассамлиги, бадиий яхлитлиги, унинг барча компонентлари муваффақиятли қўлланганлигидан иборат. Унинг бирор бир қисми заиф бўлса, бу мусиқали спектаклга салбий таъсир кўрсатмай қолмайди.

Мусиқали театрларнинг тараққиёти уларнинг барча компонентларини ривож билан боғлиқдир. Профессонал сахна санъати юксак намуналарига амал қилиши лозим. Шу маънода мусиқали театрлар ижоди барча талабларга мувофиқ деб, ишонч билан айта оламизми?

Мусиқали драма ижодиёти амалда анчагина оқсаётганлигини кузатмоқдамиз. Фақат вилоят театрларигина эмас, балки Муқимий номидаги театр драматургия, мусиқа, сахналаштириш ва ижрочилик маданияти нуктаи назардан орқада қолмоқда. Андижон, Фарғона, Наманган ва бошқа вилоят театрларида мусиқали драма асарлари билан бир қаторда драма асарлари қўйилмоқда. Бунинг сабаби, драматик пьесалар ҳисобига репертуарларини бойитишдир. Бироқ мусиқали спектакллар нафақат ўзининг сони, балки сифати билан ҳам томошабинларнинг маънавий, эстетик талабларига тўла жавоб бера олмайди. Бунинг сабаби, мусиқали драма жанрининг

ниҳоятда жиддийлигида эканлиги белгиланади. У адабий мактабни, композиторлик мактабини, профессионал ижрочилар базасини, мусиқали театр санъатини яхши тушунадиган ва таҳлил қиладиган ижодкорларни талаб қилишидадир.

Мана шу меъёрларсиз ўзбек мусиқали драма ва комедия театрлари сахнасида ҳақиқий мусиқали драматик спектаклларнинг пайдо бўлиши мушкул бўлиб қолаверади.

1984 йил.

ТАРИХ САҲИФАЛАРИНИ ВАРАҚЛАГАНДА

Адиб Хуршид 1922 йили Шарқда кенг тарқалган афсона асосидаги «Фарход ва Ширин» пьесасини ёзди. Уни биринчи марта Хуршид ва Ю.Қиличбековлар «Намуна» тўғарагида сахнага қўйди ва спектакль 1923 йили Колизейда намоиш этилди. Ҳаваскор актёрлардан М.Каримов (Фарход), А.Усмонов (Ширин), П.Раҳимов (Шопур), Ю.Курбонбоев (Хусрав) ва бошқалар спектаклда иштирок этдилар. Диалоглар ва монологларга Шожалил, Шораҳим, Шонаби, Давлат Охун каби таниқли созандалар ижро этган халқ куйлари жўрлик қилди.

Спектакль муваффақиятли чиққанига қарамай унинг иккинчи қўйилишидан кейин гўё ишчи-деҳкон томошабин дидига тўғри келмайди, деб таъқиқлашади.

1923 йилда «Фарход ва Ширин» пьесасини Маннон Уйғур қайта сахнага қўяди. Театр режиссёрлиги ва актёрлигида катта тажриба орттирган М.Уйғур асар ғоялари ва марказий қаҳрамонлар образларини аввалги вариантдан ўзгачароқ талқин қилди. Бош ролларда театр жамоасининг А.Ҳидоятлов (Фарход), М.Қориева (Ширин), О.Жалилов (Хусрав), Б.Қориев (Баҳром), Ф.Умаров (Шопур) каби етакчи актёрлари ижро этдилар. Энг муҳими М.Уйғур сахнада хорни, рақс гуруҳини олиб чиқди. И.Шораҳимов ёрдамида музиканинг ўрнини янада мустаҳкамлади.

Бироқ бу ҳам Хуршиднинг пьесаси каби «ўтмишни идеаллаштириш», тушкунлик, оммадан ажралиб қолиш, ижтимоий фикрини йўқотиш сингари тўқима айблардан қутқара олмади. Бундан ташқари сахна асарини Навоийнинг буюк достони «Фарход ва Ширин» билан таққослай бошладилар ва бу қиёслашда пьеса яққол ютқазди.

1926 йил Камол I режиссёрлигида қўйилган спектаклнинг янги вариантыда муаллиф баъзи персонажлар ўрнини алмаштиради. Феодал доиралар вакилларини салбий образлар силсиласига ўтказди. Архаик сўзлар ва ифодаларини соддалаштирди. Туркча ва арабча истилоҳларга барҳам берди, ҳаракатдаги шахслар характеристикасини чуқурлаштиради.

Бироқ бу ерда ҳам танқидсиз иш битмади. Воқеалар Навоий достонидан узоқлашиб, етти актга чўзилиб кетган,

дейишди. Ш.Шоумаров ва Ю.Ражабий томонидан танланган мусиқа ҳам ёкмади. Гўёки куйларнинг ҳаммаси ҳам образлар ечимига мувофиқ келавермайди, деган хулосага келинди.

Саҳналаштирувчи-режиссёр ҳам тўқнашувлар моҳиятини ва айрим персонажларни жўнлаштириб юборишда, тушкунлик кайфиятида айбланди.

Актёрлар иши ҳақидаги фикрлар бир-бирига тўғри келмайди. Баъзи танқидчилар Фарход ролини ўйнаган А.Султонов ва Ширин ролини ўйнаган Фарида Туташ (Камолова)нинг «яхши овозлари» ва «яхши ўйинлари»ни қайд этдилар. Бошқаларини А.Султоновнинг «томошабинлар юрагини забт этган» ўйини қаттиқ тўлқинлантирган. «Актёрнинг ҳаракати, овози у қадар яхши эмас, лирик саҳналари ҳам унчалик чиқмаган, у жуда тез гапиради» қабилидаги фикрлар ҳам билдирилди. Ва ниҳоят, «жамоа ўсмаяпти, артистлар нима деяётганларини ва нима қилаётганларини ўзлари ҳам тушунмайдилар» дейилган умумлашган баҳо берилди.

Хуршид ўз пьесасини мустақил драматик асар сифатида химоя қила олмади, яъни уни Навоийнинг достони эмас, афсоналарга таянганлигини айтиб, ўзи исботлаб бера олмади.

Чўлпон ҳаммуаллифлигида Хуршиднинг пьесаси Навоийнинг шу номдаги достони томон кескин бурилиш ясади. Чўлпон воқеалар жойини Арманистонга кўчиради, биринчи актни 4 та арияси учун янги шеърлар ёзади, учинчи актга шеърлий диалоглар ва монологларни қўшади, бутун матни, шу жумладан, Фарход ва Хусрав саҳнасини таҳрир қилиб, инсонпарварлик ғояларини кучайтириш ва персонажлар образларини бойитиш мақсадида Навоий матнига яқинлаштиради.

Режиссёр М.Уйғур 1927 йили саҳналаштирган спектаклда муҳаббат, самимият, садоқат, адолатни куйлаш ва улуғлаш билан боғлиқ улуғ шоир Навоийнинг талқинидан келиб чиқади. У адабий шаклнинг ғоявий-бадий бутунлигини тўлалигича саҳнада айнан акс эттириш мураккаблигини тушунган ҳолда асарнинг асосий мазмунига урғу беради, унинг бош йўналишини бўрттиради.

Уйғур ўзига ишонган ҳолда репетиция қиларди ва энг муҳими, ҳаракатларни нафақат кўрсатар, балки ҳар бир

образнинг ечимини, ижро маҳоратини хусусиятини тушунтирар эди. У ўз вазибалари ҳақида аниқ тасаввурга эга ҳолда ишларди.

Иш билан бирга томошабинларни асарни саҳналаштириш билан боғлиқ тағзамин воқеаларни идрок этишга тайёрлайди. Спектаклдаги баёнчи – олиб борувчи режиссёрнинг топилмаси эди. Ойна сирини ечиш кўриниши ҳам қизиқ ҳал қилинган. Хусравнинг ёғоч отчаларидаги аскарлари аллақандай кулгили хотираларни кўзгагандай бўлади.

Золим ва қудратли Хусрав Х.С.Исломов ижросида фавқуллодда айёр ва маккор. Император – Ҳокон (Б.Қориев), аксинча ёлғиз ўғли – тож вориси ҳижронига чидай олмаган олижаноб аламзада, (достондаги Ҳокон – хайрли шон-шуҳратни излаган, Фарҳодни буюк қахрамонликларга илҳомлантирувчи жасур киши). Отасининг ўтинишларига қарамасдан Фарҳоднинг ўз идеалини топишга интилишидаги жону жаҳдини кўрсатиш учун Навоидан шартли равишда ўзгача йўл тутилган.

Шу ўринда бошқа мавзу – ҳасад ва тахтга ташналик хусусиятини ўзида жамлаган Баҳром ўз ғаразли мақсадлари йўлида Фарҳодни ҳалокатга бошлайди, (Навоий асарида бу қахрамоннинг ўзга хислатлари мужассам – у ўз дўсти учун қасос олади ва қолган умрини унинг қабри ёнида Шопур билан бирга ўтказди).

Ёсуман ўз моҳиятига кўра ёвузликнинг йиғма образи бўлиб, С.Табибуллаев ва Е.Бобожонов талқинида рамзий аҳамият касб этган. Бу ёвузлик мадад ва ҳимоя истаган ғарибгина кампир қиёфасида намоён бўлиб, унинг фитнасида ўйланган қабих режалар Фарҳоднинг ҳалок бўлиш саҳнасида асл юзини кўрсатади.

Ш.Маҳзумова ижросидаги Ширин образи бадий жиҳатдан тўлақонли очилган.

Актёрлар Р.Бобожонов ва А.Султонов асар Фарҳод ролини кучли ва чуқур хис-туйғуларга бой равишда гавдалантирган. Ширинга нисбатан беғараз ва фидойиларча муҳаббат, шафқатсизликка нафрат, оддий ва мазлум халққа ачиниш каби олий хислатларнинг Фарҳод учун табиийлигини томошабин кузатди ва намуна бўларли тарзда қабул қилди.

Бироқ М.Уйғурнинг талқини ҳам тўлалигича бадий талабларга жавоб бера олади, деб бўлмайди. Драматургик

ноуйғунликларни енгиб ўтишга, ихчамликни характер ва харакатлар ривожининг мантиқийлигини касб этишга турли сабаблар ҳалал берди. Энг аввало иккита, бутунлай мустақил концепцияни (Навоий достони ва Хуршид пьесаси) талофатсиз бир бутун асарга айлантириш мумкин эмас эди. Шунга қарамай, режиссёр сифатида М.Уйғурнинг иши театр мухлисларини ўзига жалб эта олди. Театрга хос шартлилик, томошавийликдан фойдаланиб, мусиқа, кўшиқ, рақс, пантомима, халқ ўйинлари усуллари, кўғирчоқ томошаси ифода воситаларини кенг жалб этиб, ёрқин, пурмаъно спектаклни яратди ва унда эпик анъаналарнинг шартли романтик ва аниқ маиший ечими ҳамда характеристикаларидаги нурнинг синиш нуқталарини топди. Ўйиборлиси шундаки, Уйғур қандай янгилик киритган бўлса, бу асар кейинги таҳрирларида ўзининг давомини топди ва айниқса, 30-йилларнинг иккинчи ярмида Ўзбек давлат мусиқали театрининг «Фарҳод ва Ширин» спектаклида, Муқимий номидаги мусиқали драма ва комедия театрининг 50-60-йиллардаги спектакларида ёрқин намоён бўлди. Лекин «Фарҳод ва Ширин» энди мусиқали пьеса эмас, балки мусиқали драма жанрининг ҳақиқий намунаси сифатида шуҳрат қозонган эди.

2000 йил.

АЙБ ЖАНРДАМИ?

Театрнинг ҳозирги ижодий киёфаси унинг кечаги куни билан чамбарчас боғлиқдир. Дарҳақиқат, айнан бугун театрнинг келажига пойдевор қўйилади. Айни вақтда ўзбек театрларида олиб борилаётган янги шароитдаги омилкорлик бир қарашда кўп нарсадан далолат беради. Бироқ изланиш, эксперимент сифатида тақдим этилаётган ишлар ҳамиша ҳам ривожланиш диалектикасини белгилаб беради, деб ўйлаш тўғрими экан? Аслида, булар театрга чинакам янгилик бермаётир, чунки уларда яратувчанлик, ҳақиқий ижод, дадил, новаторона, замонавий нуқтаи назар етишмаётганга ўхшайди.

Муқимий номидаги ўзбек давлат мусиқали театри ва вилоятлардаги мусиқали драма ҳамда комедия театрлари мусиқали драматик ижодни ривожлантиришга маълум маънода хисса қўшишга ҳаракат қилмоқдалар. Агар эътибор берилса, улар изланаётирлар. Хўш, уларнинг тажрибалари қандай янгилик бермоқда? Нимаси билан ўзига тортмоқда?

Бу масалага театр санъатининг юксак бадиий мезонлари, шунингдек, бадиий танқиднинг ҳақиқий талаби бўйича ёндашадиган бўлсак, кейинги ўн йиллик тажриба шуни кўрсатадики, мусиқали драматик ижодиёт республика театр санъати жараёнининг қоқоқ соҳаларидан бири бўлиб қолмоқда. Бу ўринда мусиқали драма жанрини айблаш ноўрин. Зеро, бу жанрнинг тарихи мусиқали драманинг имкониятлари ғоят кенглигидан далолат беради. Асосий сабабни амалиётдан излаш лозим: аввало, асарнинг адабий ва мусиқавий асосида, саҳналаштириш принципларида, театрларнинг ижрочилик маданиятида демак.

Андижон, Фарғона, Наманган вилоят театрларидаги ажабланарли ҳол шундаки, уларда мусиқали ва драма асарлари ўртасидаги ғоявий-бадиий савиянинг фарқи яққол кўзга ташланади. Ҳар икки турдаги постановкаларда ҳам ўша актёрлар иштирок этадилар. Бироқ драма пьесалари баркамол саҳнавий ечимлар сифатида тақдим этилгани ҳолда, мусиқали драмаларнинг сифати талабдан паст бўлиб қолмоқда. Режиссёр Н.Отабоев Фарғона вилоят театрида саҳналаштирган «Қандала» (В.Маяковский), «Ўз аризасига кўра» (Ў.Умарбеков)

спектакллари бунинг ёркин далилидир. «Қандала» янгича, ўзига хос талқини билан ажралиб туради. Унда ёркин режиссуравий тафаккур, воқеликнинг бошқариб турувчи, актёрлик маҳоратининг янги қирраларини очишга хизмат қилувчи аниқ режиссёрлик нуқтаи назар бор. У ажойиб ижрочилик ансамбли, ўткир киноя ва ижтимоий юмори билан кўзга ташланади.

«Ўз аризасига кўра»да эса Н.Отабоев пьеса қаҳрамонлари Қ.Ботиров ва унинг рафиқасининг бой маънавий дунёсини биринчи ўринга олиб чиқиб, юксак маънавий курашлар муаммосини кескин драматик тарзда очиб беради. Шу ўринда бош рол ижрочилари Х.Икромов ва Ё.Ҳотамованинг ўзида замондошларимизнинг энг яхши хислатларини мужассам этган қаҳрамонларини алоҳида қайд этиб ўтиш ўринли. Актёрлар талқинидаги, оқиллик, мулоҳазакорлик романтик кўтаринкилик билан уйғунлашиб кетган. Уларнинг ижроси область театрларимизда актёрлик санъати янги поғонага кўтарилганидан далолат беради. Шу билан бирга, Н.Отабоевнинг «Интиқом» ё бошқа мусиқали драма постановкалари ҳали бу соҳада анчагина ишларни амалга ошириш лозимлигини кўрсатиб турибди.

Андижон театрида сахналаштирган «Отелло», «Заҳириддин Муҳаммад Бобур», Наманган театри сахнасига олиб чиқилган «Сирли бошқоқ», «Истеъдод фожиаси» каби драмалар ижодий гуруҳ ёндашиши жиҳатидан ниҳоятда қизиқарлидир. Аммо «Севги ва сармоя», «Нотаниш танишгинам» каби спектакллар театр жамоаси мусиқали драма жанрининг ўзига хос хусусиятларини чуқур билишлари, режиссёр ва актёрлар эса мусиқавий партитурани тушунишлари шартлигидан далолат беради. Шу билан бирга, баъзи театрларда вокал маҳорати ўсиб бораётганини қайд этиш лозим. Наманган театри артистлари Ҳ.Охунова, Ў.Нуралиев, Андижон театри артисти М.Бойматовалар бунга мисол бўла олади. Бирок, умуман олганда, мусиқали драма ижодиётининг ахволи кўнгилдагидек эмас. Бунинг сабаби фақат ҳақиқий мусиқавий режиссуранинг йўқлигидагина эмас, балки мусиқали драма жараёнининг эскирган аънаналари оқибатидир.

Театрлар бу вазиятдан чиқиб кетиш йўллари изламоқдалар, амалиётларига замонавийлик бағишлашга ҳаракат қилмоқдалар. Лекин жанр хусусиятларидан, асар моҳиятини

чуқурлаштиришдан, театр шакли ва тилини мукамаллаштириш ишидан йироқ бўлган бундай тажрибалар яхши натижалар бермаётир.

Шу муносабат билан Муқимий номидаги республика мусикали театрининг «Мангулик», «Тошкентликлар», «Еттинчи жин» спектакллари хусусида тўхталиш ўринли, деб ўйлаймиз. Буларнинг аҳамияти шундаки, илгари мавжуд бўлган театр ва муаллифлар ўртасидаги ҳамкорлик жонланди ҳамда сезиларли самаралар берди. Театр жамоаси ёшлар ҳисобига мустаҳкамланди.

Албатта, адабий ва мусикавий мазмуни, сахнавий талқини нуқтаи назаридан барча ҳаракатлар тенг эмас.

«Гулсара», «Лайли ва Мажнун» мусикали драмалари янги ифодалари билан кадрли бўлса, «Мангулик» ва «Тошкентликлар» ҳам ўзига хос ютуқларга эга. Бу воқеаларнинг драматизмга бойлиги, мусикаларнинг ёрқин ва оҳангдорлигидир. «Еттинчи жин» эртаги жамоанинг болалар учун ҳам жон куйдираётганидан дарак беради.

«Ватан ишқи» спектаклида эса режиссёр Б.Ихтиёров экспериментга киришиб кетиб, биринчи навбатда, асарнинг энг яхши эпизодларини – Нарзининг ўғли билан суҳбати (бу вариантда ўғил образи умуман йўқ) ва «Яллама ёрим» сахнасини ўта қисқартирган. Бундан ташқари, айрим образлар ечимига ўзгартиришлар киритилган. Хуллас, драматургия, мусика ва сахнавий характерларнинг энг таъсирли томонлари сахна ортида қолиб кетган.

Театрнинг «изланишлари» «Тошболта ошиқ» комедиясининг янги постановкасида ҳам ўз ютуқ ва камчиликлари билан намоён бўлди.

Шубҳасиз театрнинг эртаси бугундан бошланади. Агар бугун у бўш бўлиб қолса, унинг эртасига ишонч қолмайди. Шунинг учун театрнинг келажаги ҳақида бугун жиддий ўйлаш зарур. Унинг маданиятини сифат жиҳатидан юқорига кўтариш, шакл ва эстетикасини такомиллаштириш, барча йўналишлар (драматургия, мусика, режиссура, актёрлик ижроси) бўйича изланишлар олиб бориш бугунги куннинг вазифаси.

1984 йил.

ПЕРЕЛИСТЫВАЯ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ УЗБЕКСКОГО ТЕАТРА

Общеизвестно, что история театра – это история его этапных спектаклей, то есть спектаклей идейно и художественно завершённых, новаторских в плане реализации замысла, поисков и обретений. В числе таковых опера «Ер-Таргын» Е.Брусиловского, поставленная на сцене Узбекского государственного музыкального театра в 1938 г. Это первая работа коллектива на оперном поприще, во многом определившая дальнейшую его судьбу. Это первое оперное произведение, прозвучавшее на узбекском языке в исполнении узбекских артистов (дирижёр М.Ашрафи, режиссёры Э.Юнгвальд-Хилькевич, С.Мухамедов, художник С.Афанасьев).

О спектакле «Ер-Таргын» писали и писали восторженно и вполне справедливо, когда речь касалась выбора материала, режиссерского и актерского мастерства, качества художественного оформления. Однако в сказанном больше патетики и официоза, нежели критического анализа того, что же на самом деле составляло подлинную ценность данной постановки, ту ценность, которая была заложена в глубине контекста, выражая силу иронии по отношению к действительности. Но в те годы вслух об этом говорить было нельзя.

В основе сюжета оперы – легенда о Ер-Таргыне, доблестном рыцаре и воине, борце за справедливость. Преследуемый властями, он покидает родные края и блуждает по свету в поисках правды, мира и согласия между людьми. Однако тщетны его стремления: кругом вражда, беда, нет счастья простому человеку.

Ер-Таргын приносит победу Акшахану, за что назначается военачальником. Дочь хана – красавица Акжунус – пытается обольстить его. Но сердце Ер-Таргына отдано пленнице Тана. Коварная принцесса убивает несчастную женщину.

Музыкальный театр решает финал иначе. Погибает Ер-Таргын, а Тана брошена в темницу. То есть там, где правит произвол, торжествует зло, а не добро. Такова обобщающая правда данной трактовки.

Либретто оперы с казахского языка на узбекский язык перевёл К.Яшен. Задача его заключалась в том, чтобы создать адекватный оригиналу стихотворный текст, отражающий авторскую мысль в единстве с музыкальной. Необходимо было также разрешить проблему адаптации переводного материала к исполнительским возможностям узбекского театра. И в этом направлении была проделана огромная работа.

Казахская музыка в свою очередь представляла собой новую ступень сложности для узбекских певцов с точки зрения организации певческого звука, технико-выразительных средств раскрытия образа. Для того, чтобы она звучала естественно и органично, понадобились многодневные репетиции с концертмейстерами, дирижерами, режиссерами, симфоническим оркестром, хормейстерами. Помогла академическая вокальная подготовка ведущих солистов театра в Ташкентской и Московской оперных студиях.

В партии Ер-Таргына выступили Мухиддин Кари-Якубов и Карим Закиров. Герой М.Кари-Якубова – могучий воин, защитник добра, покровитель бедных и обездоленных – сохранял цельность, монументальность легендарного персонажа. Обладатель недюжинной физической и нравственной силы, он простодушен, искренен и способен на глубокие чувства. Он любит Тану, но попадает в искусно расставленные сети Акжунус и терпит поражение.

В исполнении К.Закирова Ер-Таргын – натура более сложная, чувствительная, утонченная. Любит ли он Тану или только жалеет бедняжку – остаётся загадкой. Иначе, зачем изменяет ей, поддавшись соблазну другой? Не пленён ли он убийственной красотой, тайнами обжигающей плоти Акжунус – этой упрямой, избалованной, порочной женщины?

Ер-Таргын – раб своей страсти, в сладостные, алчные и смертельные объятия которой он отдался.

С Таной в исполнении Назиры Ахмедовой связана светлая, лирическая тема произведения. Для Ер-Таргына она утешение, душевный покой, умиротворение. Вовлечённый в любовную интригу с коварной Акжунус, герой испытывает угрызение совести перед невинной и беззащитной девушкой, для которой

он единственная надежда на спасение от рабства и унижения. Тана предчувствует беду, но изменить ничего не может.

Акжунус Халимы Насыровой словно ядовитая, назойливая песенка впивается в душу Ер-Таргына. Циничная, обворожительная, она стала для него неизлечимым недугом, навязчивой идеей. Она манит и отталкивает, ревнует, завидует и ненавидит одновременно. Ер-Таргын для Акжунус – игра, забава, он полностью в её власти. Потому-то больше ей не нужен. Как не нужна надоевшая игрушка. Но Акжунус эгоистична. Она не отдаст его другой женщине. Таков её каприз, её неукротимый нрав.

Акжунус победила Тану, предала своего отца, жениха, убила Ер-Таргына, любви которого так яростно добивалась. Она зло, губящее всё живое и прекрасное.

Это был новый, ранее не выявленный контекст, который в условиях 30-х годов вызывал прямые ассоциации с действительностью, с её искаженной моралью и нравственными стереотипами.

Случайно или сознательно постановщики и участники спектакля пришли к столь смелому для своего времени и рискованному обобщению, которое могло создать для них серьезные проблемы. К счастью, под прикрытием легенды, условно отдаленной от событий тех лет, этого не произошло. Театр вышел из сложного положения.

ФИДОЙИЛАР МАДҲИ

1957 йили Муқимий номидаги республика мусикали театрида композитор Собир Бобоев, драматурглар Зиннат Фатхуллин ва Шукур Саъдулланинг «Ватан ишки» мусикали драмаси илк бор намоиш этилди. Унинг марказида шахсининг ички дунёсини бутун мураккаблиги билан ёритувчи, севги ва бурч тушунчалари билан чамбарчас боғланиб кетувчи чуқур инсоний драма туради. Спектакль қаҳрамонлари Ватанга садоқат ва сотқинлик сингари бир-бирига зид икки ҳолат олдида тўқнашадилар. Ана шу ғоя спектаклда ижтимоий-ахлоқий умумлашма даражасига кўтарилади.

Бу асар республикамизнинг бошқа кўплаб театрлари саҳнасидан ўрин олди. Айниқса, Максим Горький номидаги Фаргона вилоят мусикали драма ва комедия театри саҳналаштирган варианты ўзининг тўлақонлиги ва ўзига хос талқини билан ажралиб туради. Бу ҳақда матбуотда эълон қилинган тақризлар ва мақолаларда ҳам илиқ фикрлар айтилди.

Яқинда мазкур асар Алишер Навоий номидаги Давлат академик Катта театрида «Фидойилар» номи билан опера сифатида юзага келди. Композитор Собир Бобоев мусикали драмани қайта ишлаб уни фаол таъсир этувчи динамик ўсишда кўрсатди. Партитура қаҳрамонларнинг турли ҳолатлардаги ички олами ва психологик руҳиятини акс эттирувчи кўп овозли ансамбл, оркестр мусикаси, речитативлар, яқка ижролар билан бойитилди. Салбий персонажларнинг мусикали ечими анчагина бўрттирилганлиги операнинг психологик-эмоционал ва ғоявий мазмунини янада чуқурлаштирди. Композитор баъзи салбий характерларни индивидуаллаштиришга, уларни қиёфасини чуқурроқ очиш учун ёрқин ифодалар буюқлар топишга ҳаракат қилади. Мусиканинг бойлиги, сўзларнинг жарангдорлиги асарнинг ҳар жиҳатдан мукамал бўлишини таъминлади. Унинг мусикий асоси миллий мусика билан қоришиб кетади. Зотан, кейинги йилларда театр репертуарида ўзбек опера асарлари кўринмаётган эди. Бу ҳақда матбуотда бўлиб ўтган қатор баҳс-мунозараларда ҳам айтилди. Бизнингча, театр ижодий жамоаси ўзига билдирилган жиддий танқидий фикрлардан тўғри хулоса

чиқарган. Ўйлаймизки, улар бу эзгу ишни яна давом эттирадилар.

Лекин шу нарсани қайд этиш керакки, оҳангларнинг ёрқинлиги, оркестр фактурасининг ифодавийлиги жиҳатидан партитуранинг барча саҳифаларини бирдек бадиий қимматга эга, деб бўлмайди. Қаҳрамонларнинг якка чиқишларидаги интонацион-ритмик курилишда такрор ва ўхшашлик сезилади. Бу ҳол, томошабинни зериктиради ва чалғитади. Бироқ, умуман олганда, «Фидойилар» операси саҳна учун қизиқарли материал бера олади. Бу ерда режиссура ва ижрочиларнинг вазифаси турли ҳаётий қарама-қаршиликлар асосида образлар ва ҳолатларнинг ўткир драматизмни келтириб чиқарувчи кескин тўқнашувлар мавжуд бўлганлиги туфайли мураккаблашади. Бу ҳолатни воқеалар ривожининг кетма-кетлигини, психологик курашнинг фаол ўсиб боришини, қаҳрамонларнинг ички кечинмаларини театр томошабинларга етказа олган. Шу маънода у маълум натижаларни қўлга киритган. Умумий эпизодлар билан боғлиқ қатор мизансаҳналар, жумладан, ҳосил байрами кўринишлари ғоят жозибали. Айниқса, «Яллама ёрим» саҳнаси кучли таассурот қолдиради. Бунга сабаб унинг мусиқа ечимидир. Режиссёр О.Узоқов партитурага таянган ҳолда ундаги асосий фикрларни юзага чиқаришга ёрдам беради. Омманинг онгини акс эттирувчи ушбу саҳнага спектаклнинг барча қатнашчиларини фаол жалб этиш жонли, ҳаяжонли ҳаракатни юзага келишини ҳамда мазмуннинг кўпқиррали бўлишини таъминлаган. Актёрлар инсоний изтиробларни, она Ер соғинчини, оғир ўйлар ва кечинмаларни табиий идрок этганлар. Бу ерда иккиланишлардан, хатолардан эзилган оддий кишилар кийёфаси бутун мураккаблиги билан кўзга ташланадн.

Ҳосил байрами эса жамоа меҳнат қувончини, орзусини, янги ҳаёт нашидасини ифодалайди. Асардаги айрим саҳналарда ҳиссиёт ва кечинмалар носозлиги тўлиқ очиб берилганда, у янада ёрқинроқ ва ишончлироқ чиққан бўларди. Бир неча мизансаҳналарда баъзан мантиқий чалкашликлар, қайтариқлар кўзга ташланади. Шу билан бирга, айтиш керакки, режиссурада мазмунан чуқурликка интилиш, изланиш, ифода воситаларининг лўндалиги кузатилади.

Карим (Ю.Ёқубов, Б.Расулов), Олимжон (М.Хуррамов), Зулфия (Ш.Тўхтабоева) образлари ғоят таъсирчан, самимийлиги ва Субҳонқул (Ҳ.Кичимбоев, Т.Ҳусанов) ички иродаси билан ажралиб туради. О. Кучликова ижросидаги Нарзи ўзбек хотин-қизларининг жасоратини, мустаҳкам этикодини акс эттирган. Т.Баҳромов, В.Абрамовларнинг қаҳрамони Кузьмин ғалабага ишонч, фуқаролик позициясининг аниқлиги билан томошабин диққатини жалб этади.

Салбий образлар спектаклда ранг-баранг тарзда ифода этилган. Давронбек (А.Бозоров), Одилшоҳ (А.Тўлаганов), Хушмамат (М.Мошеев), Азимбой (Я.Хакамов), адашган йигит (Х.Тоиров) каби персонажлар бир-бирини такрорламайди. А.Бозоров, А.Тўлаганов, М.Мошеевлар катта ижрочилик имкониятларига, кенг актёрлик диапозонига эга эканликларини намойиш қилдилар. Айниқса, истеъдодли хонанда ва актёр А.Бозоровнинг Давронбеги образи жонли, табиий ва ишончли. У образ аслига шунчалар берилиб кетганки, томошабин кўз ўнгида золим, қамчисидан қон томадиган шахснинг ваҳший қиёфаси яққол намоён бўлади. Ш.Ғафуров талқинидаги Ёдгорбек ёвуз, очикдан-очиқ душман, У.Тошматов ижросида эса у ниқобланган сотқин ва бузғунчидир. Унинг сўнгги сахнада фош бўлиши рамзий маънода халқ озодлигини белгилайди.

Спектаклнинг тасвирий ечими (рассом Т.Шораҳимов) жуда ифодали чиққан. У воқеалар характерини, мухитини, кайфиятни, бадийй ғояни тўла ва аниқ очишга хизмат қилади.

Шуни афсус билан айтиш керакки, спектаклда вокал-ижрочилик масалаларида ҳали ишланиши лозим бўлган ўринлар мавжуд. Баъзи ролларда чуқур ички кечинмалар, бой эмоционаллик етишмайди. Шунингдек, баъзи актёрлар ижросида сўзларни ғализ талаффуз қилиш ҳоллари сезилади. Саҳналар ўртасида узилиш бор. Ўйлаймизки, опера устидаги изланишлар ҳали давом этади.

1985 йил.

И ПРИВЛЕКАЕТ, И РАЗОЧАРОВЫВАЕТ

Опера Джузеппе Верди «Риголетто» почти полтора столетия привлекает неизменный интерес публики своей замечательной музыкой, напряженным драматизмом, конфликтами и характерами. Будучи одним из самых репертуарных произведений мировой музыкальной классики, она видела множество сцен и попыток её осмысления. И нет ничего плохого в стремлении ГАБТа имени Алишера Навои осуществить очередную постановку этого сочинения, если она воплощает величие и поэзию авторского замысла, мысли и страсти, пережитые композитором и обогащенные творческим опытом художественного коллектива.

Как заявлено в программе, театр предлагает на сей раз новую версию, обвинив Риголетто – этого убогого человека – в страшных грехах перед Людьми, хотя композитор совсем по-другому относится к своему герою.

Защитить слабого – призыв, идущий от Бога... Разве не об этом думал маэстро Верди? Разве его щемящая сердце опера – это не трагедия, не крик души маленького отчаявшегося человека в мире глухих и немых, не его тщетные усилия отомстить за унижения, поруганную честь.

Вслушайтесь в музыку, в ней всё сказано с присущим композитору-романтику богатством психологических оттенков и характеристик. Риголетто – нежный, любящий отец, живущий под прикрытием маски. И в то же время он придворный шут, чей едкий и язвительный ум направлен против зла. Он высмеивает лесть, трусость, разврат, произвол, а также безнаказанность, царящую в высшем обществе. Это то, что, по словам Риголетто, и есть преступление.

Однако создаётся впечатление, что режиссер (он же и художник) А.Слоним сосредоточился не на музыке, а на мизансценах, и чуть ли не с самого начала потерял связь с первопричиной оперы – её музыкальной партитурой.

Трактовку образа центрального героя нельзя признать удачной, потому что она противоречит замыслу Демонстрация казни старого графа, блуждание придуманных режиссером масок Смеха, Отчаяния, Любви и Смерти, загрузивших сцену

ненужными подробностями, не вписываются ни в музыкальный, ни в пластический контекст спектакля, который распался на отдельные части, разрушив целостное.

Авторская идея не нашла должного отражения ни в постановочном, ни в исполнительском решениях. «Гармония эстетического наслаждения от каждого факта искусства», на что всегда так рассчитывал великий режиссер А.Я.Гаиров, здесь не состоялась.

Спасибо дирижёру симфонического оркестра А.Абдукаюмову, пытавшемуся сохранить в этой сложной ситуации верность Верди. Оркестр под его управлением благодаря уважению к подлиннику, сопереживанию музыкальному действию, культуре инструментальной игры – несомненная удача театра. Красочно, органично и по образу и по конструкции художественное оформление спектакля. Оно передаёт дух произведения, оттеняет характеры персонажей и событий. Досадное исключение составила архитектура первой картины первого действия, подавляющая своими масштабами.

Нельзя также не отметить работу хора в финале первой картины – имеется в виду игриво-саркастический хор придворных «Тише-тише». Но в целом и массовка, и хор, и танцевальные эпизоды оставляют желать много лучшего в плане ансамблевого и исполнительского мастерства. Что же помешало театру добиться полноценного успеха? Причины – и в малых и в больших проблемах как конкретного коллектива, так и оперного творчества в целом. Очевидно, сказалась и спешка, столь привычная для театральной жизни. Однако то, что не доработано, можно поправить. Но то, что театру оперы следует серьёзно подумать о профессиональном уровне постановочной и исполнительской культуры, – это однозначно. Согласитесь, что опера без хорошего пения теряет смысл.

Особого разговора в день премьеры заслуживает зритель. Его можно было сравнить с учтивым гостем, благодарно отзывающимся на малейшие проявления знаков внимания со стороны хозяев, которые не очень хорошо подготовились к приему. И ничего не поделаешь, если в следующий раз зритель, вместо того, чтобы пойти на очередную премьеру, предпочтёт остаться дома.

КАКОЙ БЫТЬ ОПЕРЕ?

Кажется, не столь уже отдаленны те времена, когда стены Государственного академического театра оперы и балета имени Алишера Навои буквально ломились от публики. Желающих попасть на спектакли с участием М.Кари-Якубова, Х.Насыровой, Б.Мирзаева, К.Закирова, Р.Бабаджанова, Н.Иногамовой, Н.Ахмедовой, Г.Абдурахманова и других было не счесть.

Конечно, и сегодня хорошие спектакли не остаются без внимания. Но в целом на оперных спектаклях зрителей немного. Что и дало повод отдельным бойким ораторам публично заявить, что опера узбекскому зрителю не нужна, что она чужда его духу.

Не будем спорить с теми, кто не любит оперу – это их право, их выбор. Кому-то не нравится, скажем, балет, а кому-то цирк. У каждого искусства – своя аудитория. Безусловно, опера – жанр сложный, без специальной подготовки или особого музыкального и эмоционального восприятия её не понять. Но сегодня не густо и в драматических театрах, и в театрах музыкальной драмы, и даже в популярных некогда кинозалах.

Выходит, дело вовсе не в отсутствии «оперного вкуса». Утверждать такое – значит не знать историю культуры своего народа, перечеркнуть творческие достижения не одного поколения композиторов, дирижёров, певцов, музыкантов, режиссеров, художников, танцоров, работу многочисленных культурных учреждений, учебных заведений, таких как Государственная консерватория Узбекистана, Ташкентский государственный институт искусств имени Маннона Уйгура, Институт национального танца и хореографии, Институт художеств и дизайна, музыкальные колледжи, училища, школы.

В то же время, нельзя сказать, что у национальной оперы нет проблем. Есть и очень серьезные. Проблема национального репертуара, вбирающего как достижения минувших лет, так и современные искания в области композиторского письма. Проблема постановочной культуры, которая базируется на знании партитуры, специфики национальной музыкальной сцены, новых развивающихся сценических, пластических

концепций. Проблема вокально-исполнительской практики, которая отвечает современным требованиям.

Сегодня перед оперным театром стоит задача профессионального развития и совершенствования всех сторон оперного творчества с целью достижения высокого уровня постановок, поиска тех выразительных средств, которые способны привлечь публику, наладить с ней духовный диалог, сделать оперу духовно востребованным и поистине национальным достоянием.

В этом плане огромная ответственность ложится на систему подготовки оперных кадров в республике, которая сегодня нуждается в профессионализме, в комплексном, научном подходе и соответствии мировым образцам. Большую помощь могли бы оказать творческие контакты с известными зарубежными специалистами, изучение лаборатории крупных итальянских маэстро. Ведь школа бель канто тоже не стоит на месте. Она развивается в сторону раскрытия глубины художественного образа, выявления неисчерпаемых выразительно-технических возможностей человеческого голоса.

Что бы ни говорили оппоненты, завоевания мировой культуры близки и дороги узбекскому зрителю. Весь вопрос в том, что ему нужны не просто условно опера, балет, оперетта или музыкальная драма. Ему, как и любому другому зрителю, нужны хорошая опера, хороший балет, хорошая оперетта или музыкальная драма.

Здоровый творческий процесс, тщательный на конкурсной основе отбор кадров, неустанная работа над совершенствованием мастерства делают оперный театр современным, дееспособным, ищущим творческим организмом. В противном случае, он рискует приобрести дурную славу «нахлебника», от которого под любым предлогом пытаются избавиться.

ОПЕРЕТТА ТЕАТРИ

Тошкент Давлат Оперетта театри нисбатан ёш (1972 йил очилган) бўлишига қарамадан, ўзининг рўй-рост шаклланиб улгурган мумтоз ва замонавий асарлардан иборат репертуарига эга. Бугунги кунда унинг жанр диапазони француз опереттаси, Вена ва янги Вена опереттаси, водевиллар, мусикий комедиялар, комедия-буффлар, мюзикллар, шунингдек, хилма-хил услубий оқимлар муштарақлигидан вужудга келган муқобил шакллари камраб олади.

Театрда мумтоз асарларга (бундай асарлар айти вақтда репертуарнинг катта қисмини ташкил этади, улардан баъзилари – янги, баъзилари эса анча олдин сахналаштирилган бўлиб, айнан 90-йилларда янгидан сахнага олиб чиқилди) жузвий қисқартириш ёки қисман ўзгартиришлар билан умумий қоида асосида муаллиф томонидан талқин этилади. И.Кальманнинг «Лўли премьер», «Баядера», «Голландиялик ойимқиз», «Кабаре соҳибжамоллари», «Цирк маликаси», «Марица», И.Штрауснинг «Лўлилар барони», «Кўршапалак», Ф.Легарнинг «Қувноқ бева», Ж.Оффенбахнинг «Гўзал Елена» асарлари фикримизни исботлайди.

Фақат, Ф.Эрвеннинг «Мадемуазель Нитуш» (1999 й.), И.Кальманнинг «Монмартр бинафшалари» (2000 й.) асарларида сюжет ёки образлар таъсирчанлигини кучайтириш мақсадида бирламчи манбага анча эркин ёндашув сезилади. Хусусан икки хил усулда яратилган В.Моцартнинг «Фигаронинг уйланиши» ва Д.Россинининг «Севилия сартароши» (1997 й.) комик операларини бўлиб ва уни мазмунан боғлаган ҳолда яхлит бир спектакль яратишга театрнинг уриниши эътиборни тортади.

И.Кальман қаламига мансуб «Лўли премьер» (А.Суценко либреттоси) опереттасининг эътиборга лойиқ жиҳати шундаки, венгер халқи кўшиқ-рақслари характерлар тўқнашувига асосланган муҳаббат коллизияси кабилар ёрқин, ҳис-туйғуга бой мусикада намоён бўлади. Унда бадий асар билан уйғунлик, сержило рангдорлик, томошавийлик ва асосийси – яккахон скрипкачи В.Юденич мусика орқали талқин этган қаҳрамоннинг бетакрор руҳий олами ўз аксини топади.

«Баядера»да моҳиятан мустақил икки драматургик йўналиш мавжуд бўлиб, улардан бири шарқона мотивларга бой Одетта ва Ражами бўлса, иккинчиси Мариэтта, Наполеон ва Филиппларнинг каскад триоларидир. Улардан дастлабкиси лирик талқинга, иккинчиси эса комедикликка мойил бўлиб, ҳаётий мувозанатни акс эттиради. Бу ўз навбатида, композиторга ҳам, театрга ҳам ранг-баранг (контрастли, зиддиятли) бўёқлар ва усулларни кенг қўллаш имкониятини яратган. Ушбу асарда шоирона лирик образлиқ актёрлик талқинлари билан уйғунлашиб, бири иккинчисини тўлдиради.

«Лўлилар барони» спектаклида оммавий хор ва ракс саҳналари, муттасил ҳаракатга асосланган хореография, лексик ва пластик чизгиларнинг ўзига хослиги, колоритли (рангдор), эҳтиросли персонажлар муҳим аҳамият касб этади. Бунда театр мазмунан ғоявий теранликни ўзлаштиргани баробарида, кўлами ва монументаллиги жиҳатидан опера партитурасидан қолишмайдиган мураккаб мусиқий партитурани ҳам муваффақиятли ўзлаштира олган.

Режиссёр К.Васильевнинг юқорида қайд этиб ўтилган уччала постановкасида ҳам саҳналаштирувчи ва ижрочилик гуруҳларининг ўзаро ҳамжиҳат ижодлари самараларини эътироф этиш ўринли. Дирижёр Б.Расулов, рассомлар В.Факторович, Т.Мирова, хормейстер Г.Гольдман, балетмейстерлар А.Хорст, А.Лян, шунингдек актёрлар Г.Шумский, И.Шаломаев, Ю.Летов, В.Мишин, В.Гостишев, Л.Бессарабова, З.Соловей, Н.Димова, Н.Чамина, В.Василенко, Н.Шибаета ва бошқаларнинг ҳамкорлиги ўзаро уйғунлашиб, касб этиб, театрнинг ижодий камолотига ўз ҳиссасини қўшди.

90-йиллар охирида театр И.Штрауснинг «Кўршапалак» опереттасига (К.Гафнер ва Р.Жене либреттоси) яна қайтади, бироқ бу сафар аввало мусиқий матнга, яъни асарнинг кайфияти, изчиллиги, суръати – ритмикаси ва яхлит ҳолда поэтикаси кабиларга муайян қисқартиришлар киритилади. Қисқартиришлар натижасида ноёб ва нодир бўлган мусиқа ҳамда сўзлашув диалоглари орасидаги мувозанат бузилган. Комик унсурлар заифлашиб, нафислик, ёрқинлик ва енгиллик фазилатларини йўқотилди ҳамда мазкур спектаклнинг тугал яхлитлигига путур етди.

«Кўршапалак»дан фаркли ўларок, И.Кальманнинг «Монмартр бинафшалари» (Ю.Браммер ва А.Грюнвальд либреттоси, реж. Л.Бессарабова, балетм. Р.Биктемирова, рас. С.Чуфарнов) опереттасида асл манбага ўзгартиришлар киритилган бўлса-да, мусиқанинг мазмун-моҳияти сақланиб қолган. Театр мелодрамага урғу берар экан, характерларнинг матни, ҳазин лирикаси билан чекланмайди, балки ёрқин, кўтаринки-романтик оҳанглар излайди.

90-йилларда театр мумтоз опереттадан ташқари, ўзига янги репертуар танлашга интилди («Тентак қиз» – Лопе де Вега пьесаси асосида Э.Солихов асари, Д.Шевцов либреттоси, «Америкача никоҳ» В.Колло асари, Жусто ва Густасен либреттоси). Бундай интилиш айниқса 90-йилларнинг иккинчи ярмида кучаяди ва А.Канчелининг «Имеретиялик келин» (Б.Рацер, В.Константинов либр, 1997 й.), В.Дмитриевнинг «Бурга» (В.Константинов ва Б.Рацер либр, 2000 й.) мусиқали комедиялари, В.Ильин, В.Лукашовнинг «Муҳаббат гирдобини» (Д.Шевцов либр, 2000 й.) комедия буффи, В.Баграмовнинг В.Шукшин қиссаси асосидаги «Хўрознинг учинчи қичкириғига» (2000 й.) мусиқали эртаги каби асарлар саҳналаштирилди. Юқорида қайд этилган сўнгги асарнинг ўзига хос хусусияти – рус деҳқонлар хороводи услубидаги халқ кўшиқчилигидан кенг фойдаланилгани бўлиб, бу мусиқий фабулани характерлайди.

«Америкача никоҳ» (реж. Л.Бессарабова, рассомлар В.Фесько, Т.Мирова) спектаклида Д.Гершвин ва Уоррен мусиқаси муаллиф концепцияларини тўлдиради. Ўткир водевиль вазияти мюзикл хусусиятини касб этиб, кенгайтирилган камер лирик саҳналар жаз, вокал, чолғу ва ракс мусиқаси билан уйғунлашган.

Шиддатли ҳаракат, актёр-хонанда талқини, 1930-40-йилларда оммавийлашган шаҳар услубидаги раксларга хос пластик драматургия постановкага оммавийлик ва замонавий рух бахш этади.

Театрнинг сўнгги йиллардаги кўплаб спектаклларида ёш актёрлар Т.Баталова, Д.Миняева, О.Нугаева, И.Новикова, Ф.Мақсудов, Н.Комарь, С.Ортиқов, А.Каримов, К.Измайлов, Е.Исаева, Б.Аршан, У.Мақсумов, Х.Қориев, Ф.Газзаева қабилар

илк марта сахнага чиқишди. Етакчи санъаткорлар эса одатдагидек характерли ва катта ёшли ролларни ўйнадилар.

Оперетта театрининг ижодий биографиясида Ўзбекистон композиторларининг асарлари алоҳида ўрин эгаллайди. Э.Солиҳовнинг «Ойгул пари совғалари» (М.Шербаченко либр.), «Қувноқ гуноҳкор» (В.Виткович либр.), «Сехрли доира» (Д.Рубин либр.), «Тентак қиз» (Д.Шевцов либр.), А.Эргашевнинг «Ушоққина» (Ж.Летраз пьесаси асосида А.Колмогоров либр.) ва бошқалари маҳаллий ҳамда таржима манбаларга таянган бўлиб, сон жиҳатдан кўп эмас. Улар турли даврларда яратилганига қарамадан айримларигина узоқроқ сахна ҳаёти насиб этди. Масалан, миллий оперетта услубининг шаклланишида муҳим роль ўйнаган «Ойгул пари совғалари» мусикали эртаги ажойиб ифодавий хусусиятлари туфайли хозирга қадар театр репертуаридан ўрин олиб келмоқда.

Мазкур постановканинг қиммати мавзуни ривожлантириш услуби ва замонавий талқинида янграган куйлари, ғоя ва образларнинг аниқ ва серқатламлиги, эртакнамо (маконий) шаклга монандлиги, ҳамда актёрлардан талаб этилган пластик ечим кабилар орқали намён бўлган (реж. Л.Вилькович, дириж.А.Серебряник).

90-йилларнинг биринчи ярмига қадар «Қувноқ гуноҳкор» мусикали комедияси (реж. К.Васильев, дир. Б.Расулов, балетм. В.Завьялов, рассомлар В.Факторович, Т.Мировалар) театр сахнасидан тушмай келди. У ўзининг мазмуни, мусиқий оҳанги ва сахна тилининг равллиги ҳамда Э.Каприелов, Н.Шацкий, Ф.Оленева каби актёрларнинг ролга ижодий ёндашуви натижасида асар бадиий ғоясини янада кенгрок очиб бергани билан эътиборга тушди.

90-йилларда сахналаштирилган «Тентак қиз» спектаклида оперетта анъаналари жаз элементлари ҳамда услублашган испан мусикасининг ўзаро уйғунлашгани сезилиб туради. Сценографик безак, костюмлар, жўшқин испан мусикасига монанд рақслар қахрамонларнинг нозик, рангин ички дунёсини ёритишда муҳим аҳамият касб этади. Шунингдек, ёкимли ва қувноқ, кинояли ҳазилга мойил жаз ва услублаштирилган мусика спектаклга янада жозиба бахш этган.

1999 йилда қўйилган «Ушоққина» спектаклида кўпроқ замонавий усулга урғу берилиб, лирик комедия жанридаги асарда мусиқа ечимининг янги сифатлари намоён бўлади. Бирок миллий репертуар қатор ютуқларга эришганига қарамасдан, унинг чекланганлиги ачинарлидир. Бундай тақчилликни жанр ва актёрларнинг ижро йўналишига доим ҳам тўғри келмайдиган, диалогларнинг кўплиги ҳисобига мусиқанинг аҳамияти саёз, ўз дастурига монанд бўлмаган («Хотин, ишонмасанг ўламан» Э.Қаландаров ва У.Солихов мусиқаси, Исфандиёр либреттоси) асарлар билан тўлдиришга уринди.

Оперетта томошабин учун «енгил» санъат ҳисобланса-да, ижодий жамоа учун «машаққатли»дир. Гуруҳнинг тузилиши (симфоник оркестр, хор, балет, актёр-қўшиқчи), бадий етакчилиқ (режиссёр, дирижёр, хормейстер, балетмейстер, сценограф, концертмейстерлар) жиҳатидан, актёрлардан ҳар томонлама баркамолликни, қўшиқ айтиш ва рақс маҳорати, сахнавий пластика, драматик ижро ва ташқи кўринишдаги тўқислик ҳамда катта истеъдодни талаб этиши бу жанрни ҳамиша мураккаб санъатлар қаторига қўшган.

Бугунги кунда ноёб хусусиятга эга оперетта театри олдида томошабинга қувонч ва эстетик завқ бағишлаш, санъатга астойдил хизмат қилиш вазифаси турибди. Спектакл сахналаштирувчилари ва ижрочилари (асосан яққохон ва етакчи гуруҳлар) малакасини ошириш, сахна асарининг бадий-ғоявий даражасини кўтариш, мумтоз ва замонавий опереттанинг бой мусиқий анъаналарини тиклаш ҳақида ўйлаб кўриши зарур.

2001 йил.

ОЙГУЛ ПАРИ, ҚУВНОҚ БЕВА ВА ЛЎЛИЛАР *Тошкент давлат оперетта театри репертуарида*

Тошкент Давлат оперетта театри нисбатан ёш (1972 йил ташкил топган) бўлишига қарамай, шаклланган мумтоз ва замонавий репертуарга эга санъат масканларидан биридир. Бугунги кунда унинг жанр диапазоли ўзига француз, Вена, шу жумладан янги Вена опереттаси, водевиллар, мусикали комедиялар, комедия-буффлар, мюзикллар, шумингдек, турли услубий оқимларни синтезлаштирувчи муқобил шакллардаги томошаларни қамраб олади.

И.Кальманнинг «Лўли премьер», «Баядера», «Холланд хоним», «Майхона гўзаллари», И.Штрауснинг «Лўлилар барони», Ф.Легарнинг «Граф Люксембург», «Қувноқ бева», Ж.Оффенбахнинг «Гўзал Елена» сингари мумтоз асарлари (бундайлар кўпчиликни ташкил қилади)да гарчи қисқартирилган ёки урғу ўрнини ўзгартирилган тақдирда ҳам, умуман, муаллиф кўрсатмаларига амал қилади. Фақат айрим ҳоллардагина (Ф.Эрве «Мадемуазель Нитуш», И.Кальман «Монмартр бинафшалари») мавзу ёки образ йўналишини кучайтириш мақсадида асл манбага дадил ўзгартириш киритиш кўзга ташланади. Икки хил кўринишли бир бутун сифатида кўшиб яхлит асар (П.Бомарше пьесаси асосида «Фигаронинг уйланиши») ҳосил қилишга уриниш сезилиб туради. Бу нарса В.Моцартнинг «Фигаронинг тўйи» комик операси ва Д.Россинининг «Севилия сартароши» синтезида ёрқин ифодасини топгандир.

И.Кальманнинг «Лўли премьер» опереттасининг (А.Сушченко либреттоси) ўзига хослиги шундаки, у венгер халқининг ёрқин оҳангларига асосланган жўшқин мусикасига тўйинган бўлиб, характерлар драмаси билан тўқнашувдаги муҳаббат зиддиятларини очиб беришга хизмат қилади. Ушбу сахна асарида (сахналаштирувчи режиссёр К.Васильев, дирижёр Б.Расулов, рассомлар В.Факторович, Т.Мирова, балетмейстер А.Хорст, хормейстер Г.Гольдман) материалдаги уйғун мавжудлик, ёрқин томошабоп муқаддима ва энг муҳими, қахрамоннинг ички ҳаракатчан, бетакрор руҳий олами ўзига

жалб қилади. Бу ҳолат яккахон скрипка (В. Юденич) ижросида жуда ифодали акс этади.

«Баядера» опереттасида иккита мустақил драматургик йўналиш кўзга ташланади. Булар шарқ мавзуларидаги Одетта ва Ражамилар ҳамда Мариэтта, Наполеон ва Филлиппнинг шўх ашула ва рақслар триосидан иборат томошасидир. Улардан биринчиси лирик, иккинчиси эса комедия юкини ифодалаб, ҳаётий воқеаларни акс эттиради. Худди шу нарса бастакорга ва театрга бир-биридан кескин фарқ қилувчи бўёқлар ва усулларни кенг жалб қилиш имконини беради ва айни пайтда улар, бир томондан, шоирона беаб тасвирланган лирик образлилик, иккинчи томондан эса, актёрлик маҳорати билан бойитилган ўткир характерлилик ёнма-ён бўлади.

Оммавий хор ва рақс сахналари, муфассал ҳаракатга хос бўлган хореография, лексик ва пластик тасвирларнинг оригиналлиги, шунингдек уйғун рангли ва жўшқин қаҳрамонлар «Лўлилар барони» опереттаси (В.Шваркин либреттоси, дирижёр Б.Расулов, рассом В.Фактарович, балетмейстер А.Лян, хормейстер Г.Гольдман)нинг характерини белгилайдиган муҳим омиллари. Бу ўринда театр асарнинг ғоя ва мазмунини теран ҳис этган ҳолда унинг қамров ва маҳобати жиҳатидан операдан қолишмайдиган мураккаб мусикий партитурасини муносиб равишда ўзлаштира олди.

Биз сўз юритаётган К.Васильевнинг ҳар учала постановкасида ҳам сахналаштирувчи ва ижро этувчи гуруҳнинг уйғун ҳаракати сезилиб туради. Г.Шумский, И.Шаломаев, Ю.Летов, В.Мишин, В.Гостишчев, Л.Бессарабова, З.Соловей, Н.Димова, Н.Чамина, В.Василенко, Н.Шибеева сингари актёрлар ижро ва драматургик маҳоратлари туфайли театр изланишлари ривожига ўз ҳиссаларини қўшдилар, унга уйғунлик ва мувофиқлик бахш этдилар.

90-йилларнинг охирида театр И.Штрауснинг «Кўршапалак» опереттасига қайта мурожаат этади (К. Гафнер ва Р. Жене либреттоси). Лекин бу сафар асар, айниқса, унинг мусиқа матнини анча қисқартирилган ҳолда сахналаштирилади. Яъни опереттанинг руҳи, ички ўзаги ўзгаради. Шу билан уни кайфияти, жўшқинлиги, умуман бутун нафосатига путур етказилди. Шу боисдан мулоқот диалоглари билан мусиқа

ўртасидаги мутаносиблик бузилди, комик унсурлари хиралашди ва нафис уйғунликдан маҳрум бўлди. Табиийки, бу нарса спектаклга фойда эмас, зарар келтирди.

«Кўршапалак»дан фаркли ўлароқ, И.Кальманнинг «Монмартр бинафшалари» опереттаси (Ю.Браммер ва А.Грюнвальд либреттоси, режиссёр Л.Бессарабова, дирижёр Б.Расулов, балетмейстер Р.Биктимирова, рассом С.Чуфарнов, хормейстер Г.Гольдман)га ўзгартириш киритилганига қарамай, муסיқа аҳамияти сақлаб қолинган. Театр мелодрамага алоҳида урғу бераркан, характерларнинг юмшоқ, ғамгин лирикаси билан чекланиб қолмай ёрқин, кўтаринки-романтик оҳанглари кидириб топишга интилади.

Мумтоз оперетталардан ташқари 90-йилларда театр ўзи учун янги бўлган репертуар танлади, янги, замонавий руҳдаги асарларга қўл урди. А.Канчелининг «Имеретиялик келин» (Б.Рацер ва В.Константинов либреттоси), В.Дмитриевнинг «Бурга» (В.Константинов ва Б.Рацер либреттоси) муסיқали комедиялари, В.Ильин, В.Лукашовларнинг «Севги парраги» комедия-буффи (Д.Шевцов либреттоси), В.Баграмовнинг «Хўрозларнинг учинчи қичқириғига» муסיқали эртаги (В.Шукшин асари асосида) шулар сирасига киради. Кейинги спектаклнинг ўзига хослиги шундаки, унда рус деҳқон лапарни услубидаги халқ қўшиқчилигидан кенг фойдаланилган. Бу нарса спектаклнинг муסיқий фабуласини мустаҳкамловчи асос бўлиб хизмат қилди.

В.Коллоннинг «Америкача никоҳ» асарида (Жусто ва Густасен либреттоси, режиссёр Л.Бессарабова, рассомлар В.Фесько, Т.Мирова) муаллифлик концепциясини Д.Гершвин ва Уоррен муסיқаси тўлдиради. Ўткир водевил вазияти мюзикл хусусиятини касб этиб, лирик сахнанинг жаз чолғу асбоблари ва ракс муסיқаси билан уйғунлашиб кетади. Тинимсиз ҳаракат, актёр-ижрочилик маҳорати 30-40-йилларнинг услублашган шаҳар ракси асосига қурилган нафис драматургия ва ниҳоят, унда иштирок этаётган бутун ижро ансамбли бу сахна асарини янада оммавий, уйғун ва замонавий бўлишини таъминлайди.

Театрда кейинги йилларда сахналаштирилган кўпгина спектаклларида труппага келиб қўшилган Т.Баталова, Д.Миняева, О.Нўгаева, И.Новикова, Ф.Мақсудов, Н.Комарь,

С.Ортиқов, А.Каримов, К.Измайлов, Е.Исаева, Б.Аршан, У.Мақсумов, Ҳ.Қориев, Ф.Газзаева сингари артистлар синовдан ўтдилар. Театрнинг етакчи кучлари эстафетани актёрларнинг навбатдаги авлодига топшириб, характерли ролларга ўта бошлайдилар.

Театрнинг миллий оперетта репертуари бастакор Э.Солиҳовнинг «Ойгул пари совғалари», «Қувноқ осий», «Сехрли доира», «Тентак қиз», А.Эргашевнинг «Увоқ» ва бошқа спектакллар билан бойиди. Уларда маҳаллий ва таржима асарлардан кенг фойдаланилди.

Ушбу рўйхатдаги биринчи саҳифани 70-йиллардаёқ «Ойгул пари совғалари» эртаги олган эди. Бу спектакль ўзининг ажойиб ифода хусусиятлари туфайли миллий оперетта усулининг шаклланишида муҳим роль ўйнади.

Асарнинг энг муҳим сифати унинг тематик ривожланиш воситалари ёрдамида амалга оширилган замонавий талқинда янграган мусиқий маром асосидир. Булар ғоя ва образларнинг аниқ ва тиниклиги, шартли эртакона безатилиши, шунингдек, нафис ижро санъатида (М.Шчербаченко либреттоси, режиссёр Л.Вилькович, дирижёр А.Серебряник) намоён бўлади.

Ёрқин характерлилик ва миллий оҳангдорлик, эътиборли мусикали драматургиянинг қўшимча концерт дастури билан тўлатилиши ва унда лирик саҳнанинг оммавий ашула ва рақс томошалари билан алмашилиб туриши «Қувноқ осий» опереттасининг (В.Виткович либреттоси, режиссёр К.Васильев, дирижёр Б.Расулов, балетмейстер В.Завьялов, рассомлар В.Факторович, Т.Мирова) ўзига хослигини таъминлади. Спектакль руҳан ҳаётбахш характерига кўра жонли ва жўшқин бўлиб, карнай, сурнай, ноғора ва доира билан кучайтирилган симфоник оркестр жўрлигида давом этади. Спектакль мазмундор, жўшқин оҳанг ва саҳна тили ҳамда актёрлар ансамбли (Хўжа Насриддин – Э.Каприелов, Ю.Летов; Гулжон – Л.Бессарабова, Н.Димова; Мунажжим – Н. Шацкий, Б.Балабанов; Амирнинг тўнғич хотини – Ф.Оленева, В.Митрофанова; Амир – Г.Шумский, В.Гостишчев)нинг моҳирона ижросида саҳна санъатининг ёрқин намунаси бўлишга эришди.

«Сехрли доира» (Д.Рубин либреттоси) опереттасининг мусикали негизда оҳангдор драматургия биринчи ўринни эгаллайди. Моҳиятга кўра, доира роли характерловчи аҳамиятга эга бўлиб, персонажларда уларнинг ҳақиқий моҳиятини очиб беришга хизмат қилади. Театрнинг вазифаси ҳам айнан актёрлар ўйини, ҳаракат ва бой оҳангдорликни узвий бир бутунликка сингдиришдан иборатдир.

«Тентак қиз» спектакли (Лопе де Вега пьесаси бўйича Д.Шевцов либреттоси)да оперетта анъаналари доирасида жаз унсурлари билан услубланган испан мусикасининг қўшилиб кетиши намоён бўлади. Жаз оҳанги ҳамда енгил қувноқлик ва ҳазил-мутойибали матнни акс эттирувчи мусика тили ва рангоранг безаклар, кийим-кечак, испан оҳангига ишорали рақслар сахнанинг ифода воситаси ўлароқ қаҳрамонларнинг эпчил ва жўшқин ички дунёсини томошабинга етказди.

«Увок» опереттаси (Ж.Летраз пьесаси асосида А.Колмогоров либреттоси) мусикий ечимнинг бошқа сифатларини намоёиш этди. Бу спектаклда асарнинг лирик-комедия негизига мос келувчи замонавий жўшқин оҳангдорликка алоҳида эътибор қаратилади.

Бироқ, умуман олганда театр эришган ютуқларга қарамай, унинг миллий репертуари жуда чекланган. Бу сахнадаги камомадни театр бир қатор сабабларга кўра ўзига хос бўлмаган асарлар билан қоплашга уриниб кўрди (масалан, Э.Қаландаров ва У.Солиҳовнинг «Ишонмасанг, хотин, ўламан», Исфандиёр либреттоси). Мазкур театрға хос бўлмаган сабабларнинг асосийлари жанрлик хусусиятининг актёрлик услубига мос келмаслиги, мулоқот диалоглари фойдасига мусика аҳамиятини камайтириш ва ҳоказоларда кўринади.

Оперетта жанри – томошабин учун «енгил», театр учун эса «оғир» эди ва шундай бўлиб қолаётир. Бундай оғирлик эса театрнинг таркиби (симфоник оркестр, хор, балет, кўшиқчи-актёрлар), бадиий раҳбарияти (дирижёрлар, режиссёрлар, хормейстер, балетмейстерлар, стенографлар, концертмейстерлар) касбий маҳорати борасида яққол кўзга ташланади. Зеро, актёрлардан кўп қиррали истеъдод талаб қилинади. Айни пайтда унинг куйлаши, нафис, драматик

ижроси, ташқи қиёфаси ҳамиша диққат марказида бўлишига алоҳида эътибор берилади.

Оперетта театри олдида бугунги кунда ўзининг эмоционал ва эстетик завқ берувчи санъатга хизмат қилишдек бурчига мувофиқ жиддий вазифа турибди. У сахна асарларининг ғоявий-бадий савиясини кўтаришга, мумтоз ва замонавий опереттанинг бой мусиқий анъаналарини ҳаётга тадбиқ этишга қодир малакали сахналаштирувчи ва ижро этувчи кадрлар (айниқса куйловчи гуруҳлар) ҳақида жиддий ўйлаши керак.

2001 йил.

ЖАНГОВАР ЙИЛЛАР ҚАСИДАСИ

Юнус Ражабий номидаги Жиззах вилоят мусикали драма ва комедия театри адиб Саид Аҳмаднинг «Уфк» пьесасига мурожаат қилиб, унинг асосий ғояларини сахнада акс эттиришга ҳаракат қилди. Инсценировка муаллифи О.Абдураззоқов меҳнат қилаётган, ташвиш ва хавотир, қувонч ва умид билан яшаётган асар қаҳрамонларининг ҳаётидаги кескин лаҳзаларига томошабинлар эътиборини тортди. Театр талқинида улар ўз навбатида бир-бирига сира ўхшамайдиган, мингларча кишилар тақдири мужассам бўлган умумлашма даражасидаги образлардир. Ҳар бирларида минглаб кишиларнинг юраги тепади ва ўзига хос хусусиятга эга бўлган инсоний хислатлар кўзга яққол ташланади. Шу жиҳатдан қараганда, спектаклда қаҳрамонларини бирлаштирувчи ҳамда шахсларнинг ўзигагина хос бўлган кечинмаларни тажассум эта олинди. Шахсий кечинмалар омманинг дардлари билан узвий боғланиб кетади, мақсад ва интилиш бирлигини ҳосил қилади. Бу билан театр асарни ғоявий умумлаштириш ҳаракат қилди. Спектаклнинг асосий қаҳрамонлари Икром, Жаннат, Тоға, Низом, лейтенант ва бошқалар ҳақида ҳаяжонланмай гапириб бўлмайди. Чунки улар халқ ишини, давлат олдидаги бурчини барча нарсдан юксак кўйишади.

Актёр Х.Бекинов ўз қаҳрамони Икромнинг фашистлар билан жангда сўнгги қувватини ҳам аямаслигини, ғалабага ташналигини, олижаноб қалбини очиб беради. Уруш, оғир яралар Икром иродасини бука олмайди. У душман қарши фронтда ҳам, ичкарида ҳам жанг қилганини, ўз ҳаётидаги ҳар бир дақиқа тинчликни, ғалабани яқинлаштиришини виждонан ҳис этди.

Ўғлининг урушдан қочиб, беркингани Икромнинг юрагида оғир тош бўлиб қолди. Қалб изтиробларида қолган ота сахнада қизғин ҳиссиёт билан яшайди ва спектакль охиригача чинакам инсонийлигини, ахлоқини, фуқаролик камолотини маҳорат билан намойиш этади. Икром кўрқоқ ва аблаҳ фарзанд ўстиргани, унга яхши қарамагани учун ўзига-ўзи танбеҳ беради. Ички дарду аламлар унинг гап-сўзларида, ҳаракатида аниқ сезилади. Виждон азоби осойишта ишлаш ва яшашига ҳалал

беради, унинг дардини, ғазабини ҳеч нарса юва олмаслигини билади. Шу билан бирга қандайдир қасосга ўхшаган, ўзи дунёга келтирган фарзандини ботиний суд қиладиган ва уни ўз кўли билан қаттиқ жазолайдиган, аллақандай даҳшатни кутиб яшайди.

Тоға ҳам, Низом ҳам, ногирон ва чойхоначи ҳам оғир дамларда Икромнинг кўнглини оғритмайдиган қилиб тасалли беришади. Бу Икром ва ногирон (артист Л.Ўтагенов) ўртасидаги суҳбатда кўзга яққол ташланади. Спектаклда исми, касби кўрсатилмаган бу киши саҳнага омма билан бирга, уруш икки оёғи, оиласи, боласидан айирган аянчли тақдирли одамлар тимсоли сифатида кириб келади. Улар эса Ватан тақдири учун куюнади, қувонади, ташвиш чекади. «Ўзингни тут, Икром!» деб, ҳаяжонга тушган дўстини тинчлантирмоқчи бўлади. У бу сўзларни шунчалик ишонарли айтадики, гўё қалбидаги алам, кўз ёши, ҳасратдан пайдо бўлган эски яранинг кўзи очилиб кетгандай бўлади. Уруш мажруҳ қилган олижаноб, гўзал бу инсон тақдирига ачиниш уйғотиб, у ҳасса ёрдамида саҳнадан тезда чиқиб кетади.

Актриса Р. Иброҳимова Жаннат мисолида кўрқоқ ва хоин кишининг онаси бўлиш ғоятда мусибатли қисмат эканини ифода этади.

Икром билан кўришиш саҳнасида унинг онага, аёлга хос бўлган ҳиссиётлари, олижаноблиги ва қалбининг гўзаллиги яққол кўринади. У ўғлининг урушдан қочганлиги ҳақидаги хабарни Икромдан эшитади. Ҳақиқатни билгач, Р.Иброҳимованинг Жаннати қандайдир бир дақиқа орасида ларзага тушади, уни шубҳа, ғазаб, номус азоблайди. Оналикнинг нозик ҳис-туйғулари зимдан сезилади. У ўғлининг кийимини қачонлардир бағрига босиб, аллалаб тебратган бешиқдай кучоқлайди, гоҳ у билан гаплашаётгандай, қилиқларини оқлаш учун баҳона топгандай бўлади, яна нафрати кўзиб кийимни итқитади. Онаизорлиги тутиб, Икром балки янглишдимикин, ўғли ҳақидаги хабар ёлғондир, деган умид учқунига ишонади. У ана шу ўй билан яшайди ва қандайдир мўъжизани кутади.

Жаннат ўғлидан айбини бўйнига олиб, тегишли жойга боришини талаб қилиши беҳуда эканини, у ўз сийнаси билан разилни боқиб катта қилганини тушунгач, ҳалок бўлади.

Артист У.Раҳмонов талқинидаги Турсунбой иродасиз, заиф, характери ожиз кишидир. Қўрқоқлик уни шахс сифатида инкирозга учратади. У юрмайди, балки судралади, ер узра эмаклайди. У гапирмайди, балки шивирлайди, одамлардан яширинади. У пешонасини ўққа тутишдан, тўқайда ўтиришни афзал кўради. Турсунбойни ўз ҳаётидан бошқа ҳеч нарса, ҳатто ота-она шарафи, номуси ҳам тўлқинлантирмайди.

«Уфк» спектаклининг режиссёри Н.Қобуловнинг актёрлар билан роль партитураси устида ишлаши эътиборга моликдир. Режиссёр актёрларнинг ижрочилик имкониятларини очиш, уларнинг индивидуал қирраларини, ҳаётий позицияларини, онгини ва маънавий оламини инкишоф этиши персонажларнинг психологик жиҳатларини мустаҳкамлашга хизмат қилди.

Шу билан бирга спектаклда бир қатор кўринишларни ноўрин ечимга олиб келган вақт ва макон қоришиқлиги бор. Масалан, Низомнинг ота уйини тарк этишга мажбур этган ҳолатлар ҳақидаги ҳикояси, шунингдек синглиси билан учрашув саҳнаси матннинг беазаги бўлиб қолган, холос. Пьесанинг асосий бадиий мазмунига путур етказган саҳнавий хатти-ҳаракатнинг ғоявий-ҳиссий жиҳатдан заифлашуви худди шу ердан бошланади.

Спектаклда ишлатилган мусиқавий материал маънодор бўлса-да, созандаларнинг ижрочилиги янада профессионал бўлишини истардик. Хулоса қилиб айтганда, Ю.Ражабий номидаги мусиқали драма ва комедия театри жамоаси спектакль орқали инсоний кадриятларни, ахлоқий-маънавий гўзалликни бор камоли билан кўрсата олган. Спектакль урушга қарши норозилик, озодлик йўлида собит турувчи ватанпарварлар шаънига айтилган мадҳия каби янграйди.

1985 йил.

НАФОСАТ БИЛАН УЧРАШУВ

Иркутск мусикали комедия театрининг гастроллари ўтаётган М.Горький номидаги рус драма театрининг биноси айти кунларда томошабинлар билан гавжум... Кишиларни бу даргоҳга санъатга бўлган табиий эҳтиёж бошлаб келган.

Гастроль томошалари бошланган чоғидаёқ санъат ихлосмандларида катта қизиқиш уйғотди. Аввало тошкентликларни театр репертуарининг ранг-баранглиги, мазмундорлиги ва кўпқирралилиги ўзига жалб этди.

Репертуарда И.Штрауснинг «Кўршапалак» ва «Лўли барони» оперетталари асосий ўрин эгаллади. Классик асарларни саҳналаштирганда ҳамиша уларнинг аввалги саҳнавий ифодасини муайян даражада такрорлаб қўйиш, услуби ва образли тилини таъсирчан ифодалай олмаслик хавфи туғилади.

«Кўршапалак» мана юз йилдирки, жаҳоннинг кўпгина театрлари саҳнасида тушмай келаётган ажойиб асардир. Ундаги қизикарли характерлар, воқеаларнинг кескин ривож, мусиқанинг оташин шукуҳи кишида байрамона кайфият пайдо қилади.

Иркутск театрининг санъаткорлари опереттанинг образ қурилишига ажойиб йўналиш топа олишган. Спектакль нафосатга бойлиги, янгича талқини ва равонлиги билан ажралиб туради. Ундаги воқеаларининг тезкорлик билан ривожланиши ҳар бир актёрдан кайфият ва руҳий талқинини бир лаҳзада қайта ўзгартиришни талаб этади. Театрнинг бош режиссёри М.Лукавецкий етакчилигида қўйилган спектакль нозик ва латиף қурилган бўлиб фавқулудда ҳолат ва характерларнинг тезлик билан алмашиши ғоят муваффақиятли ҳал этилган. Залда ўтирган томошабин бутун вужуди билан саҳна воқелигига сингиб кетади.

Актёрлик санъатини вокал ижроси билан мувофиқлаштирган қизикарли изланишларни қайд этиш жоиздир. Хусусан, Розалина (артист Н.Данилина) саҳнада энгил ва нафис ҳаракат қилади. У ўз эри Генрих Айзенштейнни жондидан севади, самимий, ишонувчан, ўз интилишларида соддадил ва покиза. У ўзини алдаб юрган эри билан шундай жўшқин ўйинга берилиб кетади, лекин у билан хайр – хўшни

хақиқий аёлларга хос амалга оширади. Актрисанинг кўшиқларидаги оҳанг ҳам И.Штраус мусикасининг табиатига тамоман мос тушади. Бу ғоят кенг, вальсда гоҳ қувонч, гоҳ ғазаб ифодаланган лирик поэмадир.

Спектаклда Генрих Айзенштейн (артист Е.Васильев) ва театр директори Фальк (артист Г.Данилин) ажралмас дўст, умрини беҳуда ўтказувчи улфатлар сифатида намоён бўлади. Улар ўзларининг енгил ҳаётларига яраша жазоланганлар. Е.Васильевнинг хушчақчақ овози қаҳрамоннинг эркин табиатли ва мўминтойлик фазилатини яхши акс эттиради. Г.Данилин санъаткорлик иқтидорининг жозибаси ҳар сахнага чиққанда жўшқин ҳаёт тўлқинини юзага келтиради. Ташқи жиҳатдан қадди-қомати келишган жаноб, князь Орловский (артист Н.Прошин) хусусида ҳам тўхталиб ўтиш лозим. Актёрнинг кўшиқчилик маҳорати, бурро гапириши, сўзларни маданият билан талаффуз қилиши князь Орловскийнинг жонли қиёфасини яратишда ғоят қўл келган.

Опереттада хор жуда муваффақиятли иштирок этади. Артистлар сахнада ўзларини, залдагилар эътиборини жалб этган ҳолда, жуда енгил ҳис қиладилар. Спектаклнинг иккинчи қисми оммавий кўринишларга бойлиги, дилбар рақс, хор кўшиқларининг жозибаси ҳисобига яхши таассурот уйғотади. Балет артистлари Н.Клеева, И.Макеева, В.Раков, С.Чернянколарнинг чиқишлари ҳам ўзига хос шукуҳ бахш этган. Лекин спектаклда баъзи бир кўзга ташланадиган нуқсонлар ҳам йўқ эмас. Бу баъзи бир эпизодларнинг сустиги, асарнинг хотимасига бориш жараёнидаги ҳаракатчанликни бирмунча пасайишида кўринади.

Умуман олганда, «Кўршاپалак» опереттаси Иркутск мусикали театри жамоаси томонидан маҳорат билан ижро этилган. Театр мухлисларининг давомли қарсақлари садоси спектакль ижрочиларига билдирилган юксак баҳо бўлиб жаранглади.

1980 йил.

III. ИЖОДИЙ ПОРТРЕТЛАРГА ЧИЗГИЛАР

ПУШКИН – АБАЙ – УСМАН НАСЫР

Конференция «Пушкин – Абай: диалог культур» многоаспектна по содержанию и даёт неисчерпаемый материал для обсуждения и размышлений.

Пушкин как явление русской литературы давно превзошёл национальные границы, став достоянием всего человечества. Сегодня, о каком бы жанре литературы или искусства ни шла речь, везде отмечается его присутствие. Достойны внимания темы «Пушкин и литература XX века», «Пушкин и театральное (музыкальное, изобразительное и декоративно-прикладное) искусство», открывающие новые грани поисков, связанных с именем великого поэта и его ролью в современном культурном пространстве.

В каждую историческую эпоху рождаются личности, остро чувствующие духовные потребности времени, общества, служащие мостом между цивилизациями, расширяющие, обогащающие гуманитарные познания поколений бесценными творениями человеческого разума и гения. К числу таковых принадлежал и Абай.

Творчество Абая – ещё один неповторимый, уникальный пласт культуры: и национальной и общечеловеческой. Воплотив в себе созидательный опыт и мудрость веков, оно и по сей день остаётся остро современным, актуальным и востребованным в плане этико-нравственных ценностей, силы, глубины и правды переживания и сопереживания, художественной выразительности авторского слова, любви к простому человеку, к родному краю, к истории своего народа.

Абай одним из первых в регионе обратился к произведениям русских классиков – Пушкина, Лермонтова, Крылова, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого. Только пушкинских стихов он перевёл более 50, не говоря о 7 отрывках из романа «Евгений Онегин», включая «Письмо Татьяны». И сделал это настолько талантливо, красноречиво и художественно убедительно, что его детище, многогранно отразившее выразительно-смысловую, образно-метафорическую

ёмкость пушкинского контекста, не теряя подлинности, самоценности, связи с оригиналом, приобрело самостоятельное художественное значение. В нём раскрылись и засверкали мотивы, нюансы, интонации, ритмика, духовно близкие казахскому читателю и потому нашедшие место в сердце казахского народа.

Обращались к классикам и узбекские поэты, в том числе Усман Насыр. Появившись на литературной арене в середине 30-годов прошлого века, он, как отмечали современники, «ветром, ураганом пронёсся по национальной поэзии», в корне изменив её стилистику, насытив её внутренней динамикой, блистательным каскадом образов, метафор, иносказаний, ассоциаций, повернув поэтическое сознание в сторону позитивного, светлого мироощущения.

«На литературном небосклоне Узбекистана засверкала новая звезда – звезда Усмана Насыра» – писали современники. Автор ряда поэтических сборников («Куёш билан сухбат», «Сафарбар сатрлар», «Тракторобод», «Юрак», «Мехрим»), двух поэм («Норбута», «Нахшон»), четырёх драм («Атлас», «Зафар», «Сунгги кун», «Душман»), он занимался также переводом сочинений Гёте, Гейне, Байрона, Пушкина, Лермонтова. В «Бахчисарайском фонтане», «Демоне» до сих пор нет ему равных по силе драматической экспрессии, тонкости и изяществу лиризма, мастерству и отточенности техники стихосложения, эмоционально-образной насыщенности текстов переводов.

Вот они, первые строки «Бахчисарайского фонтана», которые воспроизводят сумрачно-печальный мир грозного Гирея, вводят читателя в атмосферу ханского дворца, живущего своими тайнами и заботами:

Ковок солиб ўтирар Гарой,
Лабларида қахрабо чилим.
Даҳшатли хон атрофида жим
Бош эгиб тек турарди сарой.
Жимжит эди бутун кошона:
Хамма хоннинг хафа юзидан

Ғам ва ўтли ғазаб изидан
Пайқар эди муҳам нишона...

Гирей сидел, потупя взор;
Янтарь в устах его дымился;
Безмолвно раболепный двор
Вкруг хана грозного теснился.
Всё было тихо во дворце;
Благоговей, все читали
Приметы гнева и печали
На сумрачном его лице.

Иная гамма красок, оттенков, иные ноты зазвучали в характеристике образа Заремы, «звезды любви, красы гарема», «смятая грозюю» и поникшей юной головой:

Улар куйлар. Аммо қани у,
Муҳаббатнинг юлдузи қани?
Ҳарам кўрки – кундузи қани?
Қайда қолди Заремабону?
Ҳайҳот, унинг гул ранги сўлмиш,
Ҳайҳот, дили Қайғуга тўлмиш,
Махтовларга солмайди қулоқ,
Кўзларида ёш булоқ-булоқ.
Яшин урган хурмодек қадди
Букулмишдир, йук энди қадди
Ҳеч на унга ёқмасдан қолди,
Чунки Гарой боқмасдан қолди...

Они поют. Но где Зарема,
Звезда любви, краса гарема?
Увы, печальна и бледна,
Похвал не слушает она.
Как пальма, смятая грозюю,
Поникла юною головою;
Ничто, никто не мило ей:
Зарему разлюбил Гирей.
Он изменил!..

А Мария, которая «цвела в стране родной», отцом любима,
кто она в стране чужой?

Ёш Мария якиндагина
Ўзга диёр кўкини кўрди:
Гулдай кўрки билан, кизгина:
Ўз юртида гуллаб югурди.
Унинг юмшок севимли нози,
Табиати, лазиз овози,
Ёниб турган мовий кўзлари
Доно-доно ширин сўзлари
Бир-биридан жозибадорди,
Ҳаммасида ажиб куч борди.
Ҳайҳот! Саклар қўйнида қулдак
Боғчасарой ёш князь кизин,
Эркисликда ёш тўкар гулдак
Сарғайтириб Мария юзин...

Недавно юная Мария
Узрела небеса чужие;
Недавно милою красой
Она цвела в стране родной.
Всё в ней пленяло: тихий нрав,
Движенья стройные, живые
И очи томно-голубые
Природы милые дары
Она искусством украшала;
Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла.
Увы! Дворец Бахчисарая
Скрывает юную княжну.
В неволе тихо увядая,
Мария плачет и грустит...

Усман Насыр сочувствует героине так же, как и Пушкин.
Его мысли сливаются с пушкинскими, обнаруживая
благородство, душевную щедрость, широту человеческой
натуры, которые проявляются как в стилистике высказывания,
так и наполненности поэтического слова особым строем

эмоциональных волнений. Вот где соединились две эпохи, две культуры, два начала, два гения, не соревнуясь, а органично дополняя друг друга во имя служения музе.

Прошла молва, что «Демона» Лермонтова Усман Насыр перевел буквально с листа, с первого прикосновения. «Не может этого быть!» – утверждали скептики. Но случилось так, что в издательстве единственный экземпляр рукописного перевода, подготовленный к публикации, куда-то затерялся. Автора это не расстроило. Он попросил дать ему оригинал и, не отрываясь от него ни на секунду, продиктовал машинистке свой текст.

В 1936 году Усману Насыру исполнилось едва 23 года, когда Первый секретарь ЦК Компартии Республики Акмаль Икрамов всенародно, с большой трибуны назвал его «узбекским Лермонтовым», «Пушкиным Востока». Эти же слова прозвучали в Москве, в конце мая 1937 года, на торжественном заседании по случаю Декады узбекского искусства, в присутствии всего руководства страны, вызвав повышенный интерес к личности молодого поэта всей литературной общественности и центральной печати, которая писала, что «в Узбекистане появился свой гений, свой Пушкин».

Данное обстоятельство не прошло мимо внимания Сталина. Во время приёма узбекской делегации в Кремле он лично просит Усмана Насыра прочитать что-либо из своих сочинений. Неистовый поклонник Пушкина, поэт читает отрывок из «Бахчисарайского фонтана». Читает поистине страстно, пламенно, вдохновенно, артистично, искренно. Не зная узбекского языка, Сталин, казалось, был расстроган столь высоким откровением. «Очень хорошо, – сказал он, протягивая руку молодому человеку. – Хорошо, что Вы знаете и переводите Пушкина. Он прекрасно прозвучал на Вашем языке».

Радость, гордость перемешались в душе Усмана Насыра, которому оказано столько чести и внимания со стороны первой фигуры страны. По завершении декады, возвращаясь поездом домой, он поделился впечатлениями о поездке в Москву, о встрече со Сталиным со своими друзьями – литераторами, тоже участниками декады, и со свойственной ему открытостью, непосредственностью сказал, что вождь его приятно удивил своей простотой, скромностью, и ростом он оказался заметно

ниже, чем его изображают. И в целом внешностью и манерами он напомнил знакомого армянина из Намангана, который продавал керосин. Всем сидящим в купе стало очень весело.

Вскоре, по приезде в Ташкент, Усмана Насыра вызывают в соответствующие органы. Его обвиняют в том, что он оскорбил Сталина, что он националист, поскольку неуважительно говорил о грузинах и армянах. На поэта началась травля с участием тех лиц, которых он считал лучшими друзьями. За это время были арестованы видные государственные и партийные деятели Узбекистана Акмаль Икрамов, Файзулла Ходжаев, Султан Сигизбаев, Акбар Исламов, Зиёд и Нуриддин Ульмасбаевы, поэты и писатели Чулпон, Фитрат, Абдулла Кадыри, Боту, Зиё Саид, Сатти Хусайни многие другие. Эта трагическая участь постигла и Усмана Насыра. Его этапировали на Дальний Восток, затем в Сибирь, в г. Мариинск Кемеровской области, где он и умер в 1944 году от тяжёлой болезни.

Весной 1944 года, находясь незадолго до смерти в тюремной больнице, Усман Насыр передал через освободившегося политзаключенного своей маме – Холамбиби короткую записку, где просил её обратиться в Союз писателей Узбекистана с просьбой похлопотать о его переводе из Сибирских лагерей в местные. Никак не привыкший к суровым морозам, он мечтал в последний раз обогреться узбекским солнцем и быть похороненным в родной земле. Но этой мечте не было суждено сбыться.

Живы слухи о том, что Холамбиби после длительных мытарств и унижений всё же попала в кабинет тогдашнего руководителя писательского союза. Тот, не выслушав до конца убитую горем женщины, раздражённо сказал: «Как вы посмели прийти сюда с нелепой просьбой? Вы, вскормившая грудью змею, врага народа!»

Холамбиби едва устояла на ногах: «Мой сын не змея и не враг народа. Мой сын известный поэт. И вы это хорошо знаете».

«Ничего не хочу знать, освободите помещение!»

«Придёт время, когда всем станет ясно, кто змея, кто шакал, кто червяк, а кто лев или птица, которая порхает высоко в небе».

«Вон отсюда, ведьма, ты слышала, что я сказал?»

Холамбиби прислонилась к двери, присела на корточки, раскрыла свои ладони и произнесла: «О, Аллах! Я никогда никому не желала зла. Но если Ты и вправду существуешь, да исполнится моё проклятье!». Через три дня пришло известие о безвременной, трагической гибели этого человека.

Холамбиби скончалась в 1957 году, после того, как её сын – Усман Насыр – был оправдан посмертно по всем статьям.

Таким печальным образом сравнение с великим Пушкиным отразилось в судьбе молодого узбекского поэта.

РОМАНТИК УЗБЕКСКОГО ИСКУССТВА

«Не история украшает человека, а человек историю, какой бы жестокой и несправедливой она ни была», – заметил странствующий философ, встретив на развалинах разрушенного города плачущего поэта.

«О чем плачешь, поэт?»

«Люблю свою Родину»

«Но нет людей, которые не любили бы Родину!»

«Нет людей, которые любили бы так, как я её люблю!»

«Так напиши об этом!»

«Как же писать, если кругом горе и беда?»

«Тогда пиши о своей мечте!»

«Но мечтать – это ещё не жить!»

«Иди к мечте трудом, это намного больше, чем просто жить!»

Мухиддин Кари-Якубов – великий актер, певец, мечтатель, романтик, преобразователь жизни – принадлежал к числу выдающихся сыновей Отечества, представителей узбекской художественной интеллигенции, стоявших у истоков профессиональной музыкально-театральной культуры Узбекистана.

Человек восторженного ума и сердца, он отличался широтой миропонимания, глубокими знаниями в области народно-профессиональной и европейской музыки, прекрасной внешностью, редким голосом, интерпретаторским и исполнительским мастерством, благодаря чему создал на сцене музыкального и оперного театра ряд незабываемых характеров. Наконец, ему были присущи лидерские и организаторские качества, что сделало его одной из самых блистательных фигур национальной культуры первой половины XX века.

Учится Мухиддин Кари-Якубов в Москве, вначале в музыкальном училище имени А.Рубинштейна (1922-1925), где также, по просьбе В.Э.Мейерхольда, возглавляет кружок восточного танца и песни. Позже, в 30-годы, уже будучи известным артистом, он продолжает свое вокальное образование в Московской консерватории.

М.Кари-Якубов явился создателем Государственного узбекского концертно-этнографического ансамбля (1926), одним из основоположников Узбекского музыкально театра (1929), Оперного театра Узбекистана (1939), а также ряда областных театров республики (Кокандского, Андижанского и др.).

В лучших своих актерских работах, таких как Бутакоз («Уртоқлар»), Фархад, Хосров («Фархад и Ширин»), Ер-Таргын («Ер-Таргын»), Улугбек («Улугбек»), ставших классическими, он поражал размахом своего таланта, масштабностью замысла, неординарностью и глубиной прочтения. Никто из его современников не достиг той высоты, что была доступна только этому удивительному мастеру – художнику национальной музыкальной сцены.

О М.Кари-Якубове как актере высокого класса говорит его герой Хосров в музыкальной драме «Фархад и Ширин» Хуршида, В.Успенского и Г.Мушеля.

...Хосров намерен победить любым способом Фархада. Тогда он становится почти полновластным хозяином мировых владений, куда войдет царство Михин Бану, царство императора Хакана.

Приготовившись к решающей схватке с противником, Хосров неожиданно для себя открывает в нем личность яркую, незаурядную, живущую возвышенными устремлениями и заботами о человечестве. Он впервые видит перед собой человека, которого не волнуют власть и богатства, материальные и земные блага, и потому сильного. Сильного духом, нравственной философией.

Это было новым толкованием образа Хосрова, обогатившим новыми мотивами характеры центральных фигур, в том числе Ширин, ответившей на любовь Фархада, а не могущественного Хосрова, что значительно углубило контекст произведения.

Пение М.Кари-Якубова, порой жесткое и хлесткое, порой глухое и сумрачное, выражало внутреннее состояние героя. Укрупняя звук, чеканно воспроизводя слова, он придавал им нужную динамику и окраску и приходил к многогранному прочтению роли.

Ер-Таргын в одноименной опере Е.Брусиловского – это первая работа М.Кари-Якубова над оперной партией (1938). Благородный, щедрый, добродушный, цельный, сохранивший свою легендарную обобщенность персонаж, при всем своем великолепии, способен на глубокие чувства и переживания. Он сердечно привязан к бедной пленнице Тана. Акжунус для него – тайна. Её уловки, капризы – ни что иное, как упрямство избалованного ребёнка. Великий воин, искатель правды, защитник добра, покровитель обиженных и обездоленных Ер-Таргын – раб своей вспыхнувшей, щемящей до боли страсти к Акжунус – к женщине, далёкой от его идеала. В этом слабость богатыря, которая и губит его.

Никто не ожидал такого успеха, который выпал на оперу «Ер-Таргын» в постановке Узбекского музыкального театра. Е.Брусиловский, приехавший в Ташкент на премьеру своего произведения, сказал, что он увидел спектакль замечательный во всех отношениях, что актерское мастерство и вокальное совершенство певцов превзошли все его ожидания.

Улугбек в опере А.Козловского «Улугбек» в исполнении М.Кари-Якубова обретал философские и психологические черты крупного государственного деятеля и учёного, осознающего духовный упадок общества, где господствуют борьба за власть, а не государственные интересы, личные амбиции, а не нравственные ценности, реакционные догматы, а не наука, культура и прогресс.

Монологи героя, лирические сцены проникнуты разнообразными эмоциональными красками: сомнениями, печалью, радостями природы переживающей, сочувствующей и любящей, ищущей ответа на жизненные вопросы; драмой социального прозрения, которая придавала настоящей трактовке трагедийную глубину.

М.Кари-Якубов пользовался непрерываемым авторитетом среди соратников по искусству и популярностью в народных массах. Но это не мешало ему оставаться доверчивым, мягким, сердечным человеком, который, как и все люди, ошибался, страдал, недоумевал, когда его не понимали.

Вот одна из историй, имевшая место в Ходженте, во время гастролей Музыкального театра.

Дело шло к вечеру, когда со стороны мечети донеслись дивные голоса. М.Кари-Якубов остановился, не зная, что делать и куда бежать в избытке чувств от услышанного. Затем, не ощущая ног под собой, он устремился к мечети и скрылся за её сводами. Некоторое время спустя М.Кари-Якубов появился в сопровождении двух лиц. Как выяснилось, это были известные тогда во всей округе певцы Садирхан и Маруфходжа.

«Достопочтенные учителя, – обратился к ним с волнением в голосе М.Кари-Якубов. – Настал час, когда надо служить родине, народу. Будьте с нами, помогите нашему искусству!» – произнес он не без пафоса.

«Простите, дружище. Это невозможно. Мы – верующие, нам не место на сцене» – ответил Садирхан.

«Зря пропадает такой голос. Вместо того, чтобы дарить людям радость, вы закрылись в стенах мечети» – вымолвил с горечью М.Кари-Якубов.

Он – великий художник, фанатично преданный театру, задававший тон во всем – в одежде, манерах, вкусах; он, которому все подражали, верили, которого любили, казалось, был обескуражен отказом певцов. Ему было трудно смириться с тем, что его ПРАВДУ, его ВЕРУ, ЛЮБОВЬ в искусство не разделили его знаменитые сограждане. Но больше всего он сожалел о потере для узбекского музыкального театра.

К счастью, М.Кари-Якубов жил завтрашним днем, несмотря на глубоко пережитое им вчера и сегодня. Последующие события снегом покрывали следы текущих, наступали новые заботы, в которые он погружался головой с тем же неистовством, которое ему было присуще всегда.

Одно время, одержимый желанием скорее приобщить жителей периферии к европейской культуре, М.Кари-Якубов возил с собой на грузовике пианино. Из-за бесконечных переездов оно, конечно, приходило в негодность и звучало плохо. Люди кричали: «Уберите чёрный ящик! Нам не нужен этот ящик!» Чтобы поправить положение, М.Кари-Якубов со словами «Қошинғизни қаро дейдилар» пускался с Тамарой Ханум в пляс.

«Это другое дело» – успокаивалась возбужденная публика, рассаживаясь по местам. Но наш герой смотрел на будущее оптимистически.

«Эх, чёрный ящик, браток, будет праздник и на нашей улице!»

Эти маленькие штрихи к портрету большого художника, человека, гражданина, который своим трудом, своими делами стремился приблизить свою МЕЧТУ, порой даже опережая время.

ТОХТАСИН ДЖАЛИЛОВ

в дань памяти великого мастера

Народный артист Узбекистана Тохтасин Джалилов вошёл в историю национальной культуры как выдающийся инструменталист-виртуоз, композитор-мелодист, певец, великолепный знаток, интерпретатор и страстный пропагандист народного и народно-классического музыкального наследия, а также как талантливый организатор и театральный деятель, сыгравший огромную роль в становлении профессионального узбекского сценического искусства XX века.

Автор замечательных мелодий, песен, музыкальных драм, таких как «Тахир и Зухра», «Нурхон», «Муками», «Равшан и Зулхумор», он в своих произведениях воплотил подлинно народный дух, исполненный благородства и великого сострадания к человеку, воспел бесстрашие и героизм сынов и дочерей отечества, восставших против бесправия, морального и физического порабощения. Его музыка – яркая, эмоционально насыщенная – это живая ткань спектакля, мысли и душа каждого отдельного персонажа, который призывает к добру, созиданию, учит прекрасному, черпает силу и вдохновение из источников народной мудрости.

Любовь к искусству проявилась у Тохтасина Джалилова ещё в юности, когда он, затаив дыхание, слушал замечательные мелодии и песни в исполнении знаменитых тогда музыкантов Ферганской долины, которые нередко приезжали в Андижан по случаю каких-либо торжеств. Играть на дутаре Тохтасин Джалилов научился у Юсуфжона–чангчи. Гиджак и танбур освоил самостоятельно, доводя своё мастерство до совершенства. Обладая уникальной музыкальной памятью, феноменальным слухом и хорошим от природы голосом, он постепенно овладел и секретами национального пения.

В 1918-1920 гг. Тохтасин Джалилов выступает в качестве гиджакиста в составе различных агитбригад, рядом с ведущими инструменталистами и певцами, такими как Ашурали – дуторчи, Ёкубжон – чангчи, Зокир – доирачи, Орифжон – дуторчи, Беркинбай – хафиз, Дехканбай – хафиз, Рустам – сурнайчи, Исмат – карнайчи, Сайфи – кайракчи. Народные и классические

мелодии «Яллолашайлик», «Айланаман ёрларим», «Ишонма», «Гирья», «Гульёр», «Шахноз», «Раббано», «Кора сочим», «Мирза давлат», «Сурнай навоси», «Оразий», а также уйгурские, русские, армянские, азербайджанские народные песни – это далеко не весь перечень исполняемых ими произведений.

Популярность молодого артиста растёт. Без него не проходит ни одно культурное мероприятие, проводимое в Андижане. В 1919 г. он вместе с Орифжоном, Беркинбаем, Мухиддином Нажмиддиновым принимает участие в «Восточных вечерах» («Шарк кечалари»), организованных Хамзой. В 1923 г. в числе таких мастеров, как Мухиддин Кари-Якубов, Тамара Ханум, Усто Алим, Юсуф–кызык, Ахмаджон Умрзаков, Абдукадыр Исмоилов, Домла Халим Ибадов, Мулла Туйчи, покоряет московскую публику во время проходившей там сельскохозяйственной выставки.

В 1925 г. Тохтасин Джалилов в составе концертной группы едет в Париж, в 1927 г. – в Москву, Ленинград, Казань, Уфу, в 1935 году – в Лондон, а в 1937 г. – вновь в Москву на декаду литературы и искусства Узбекистана, и далее – по городам России и Украины, демонстрируя миру подлинно народное искусство.

Непревзойдённый гиджакист-виртуоз в 1926 г. одним из первых зачисляется в Узбекскую Концертно-этнографическую труппу М.Кари-Якубова, которая объединяла лучшие творческие силы республики, в числе которых Хаит Ахун, Давлят Ахун, Мадаминжон Алимханов, Журахон Султанов, Мамат бобо, Отаходжа Саидходжаев и другие крупные знатоки своего дела.

Народные песни «Азизим», «Гулноз узра», «Найларам», классические песни крупной формы «Ёввойи чоргох», «Ёввойи ушшок», «Бебокча», инструментальные мелодии «Мирза Давлат», «Лайзон гул», «Кари Наво», «Сувори», «Сарбозча», звучавшие в их исполнении, глубоко запечатлелись в памяти музыканта и вскоре легли в основу его театральных сочинениях.

Усилиями Тохтасина Джалилова в 1937 г. при Узгосфилармонии создаётся ансамбль песни и танца, значение которого ввиду участия в нём старейших мастеров Сафо Муганний, Хожи Абдулазиза Абдурасулова, Домла Халима

Ибадова, Шерозий, Бола бахши, трудно переоценить. Представители различных локальных культур и традиций, они пришли с уникальным багажом музыкальных знаний, умений, навыков, передали свой опыт последующим поколениям и украсили репертуар коллектива такими произведениями, как «Яланг даврон», «Э, нозанин», «Жонон», «Хосилим», «Ул париваш», «Абдурахмонбеги», «Э, гузал Фаргона», фрагментами из макомов «Сегох», «Наво».

Истинное восхищение искусством знаменитых музыкантов, высокое почитание их талантов, участие в личных и творческих судьбах многих из них помогали Тохтасину Джалилову проникнуть в тайны ремесла, постичь его природу, суть, глубину, философию, обогатить свои познания в области национального мелоса, совершенствовать своё исполнительское мастерство.

Театральная деятельность Тохтасина Джалилова начинается в 20-годы с подбора мелодий к пьесам «Лолахон» К.Яшена, «Кашгар кизи» С.Абдуллы, поставленным в андижанской любительской труппе «Кизил гунча». В числе его работ одноактные музыкальные пьесы «Эрк болалари», «Бахор», «Туйгуной», музыкальные драмы «Халима» Г.Зафари, «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» Хуршида, «Худжум» В.Яна и Чулпона, «Богбон кизи» С.Абдуллы, где использованы разнообразные образцы песенно-танцевального фольклора и профессиональных форм устной традиции. Отмеченная не только богатством мелодического материала, но и соответствием сценическим ситуациям, музыкальная ткань постановок характеризовалась сугубо «театральными» качествами: эмоциональной насыщенностью, рельефностью и выпуклостью красок.

В спектаклях на остро современную тему «Уртоклар» К.Яшена, «Пуртана» С.Абдуллы, «Ичкарида» К.Яшена, М.Мухамедова, появившихся в начале 30-годов, Тохтасин Джалилов больше обращается к широко распространённым ритмам (усулям) и простым куплетным формам («Чаманда гулзор», «Дуст ялли, ялли дуст», «Олмача», «Ургилай», «Жазоир», «Жон-жон урток», «Жамалагим», «Хай, хай, улан», «Кани-кани», «Хай, ёр-ёр»). Он также делает попытку сочинить

речитативы («Уртоқлар»), вводит двухголосные хоры, связывает национальный мелос с драматическими событиями.

Народные песенно-танцевальные мелодии «Галдир», «Энди сендек», «Тановар», «Савти Мухайяр», «Мугулчай Сегох», «Каландар», «Феруз», «Нетай», а также «Гулузорим», звучавшие в музыкальной драме «Ичкарида» (с 1935 года «Гульсара»), очаровали «красотой и оригинальностью» композитора Р.М.Глиэра, который в 1936 г. совместно с Т.Садыковым создаёт новый вариант произведения, завоевавший всенародную славу.

Предложенная Т.Джалиловым мелодическая версия пьесы «Фархад и Ширин» Хуршида как наилучшая из существующих была положена в основу одноименной музыкальной драмы В.А.Успенского и Г.А.Мушеля, которая в свою очередь благодаря высоким идейно-художественным достоинствам заняла особое место в истории Музыкального театра и открыла новые перспективы в его развитии.

Тохтасин Джалилов, за плечами которого большой опыт работы в профессиональных театральных коллективах (в Драматической труппе Маннона Уйгура, в Андижанском театре, в Узбекском государственном музыкальном театре), в 1940 г. назначается художественным руководителем вновь организованного Узбекского государственного театра музыкальной драмы и комедии имени Муками.

Спектакли «Тахир и Зухра» С.Абдуллы, «Нурхон» К.Яшена, появившиеся в первые годы становления коллектива и ставшие легендарными, это новый этап творчества Тохтасина Джалилова как бастакора, где он не только опирается на музыкальные традиции, меняя, приспособливая их к условиям сцены, но создаёт свои оригинальные сочинения в духе этих традиций.

Насколько автор чувствовал природу, стихию народной музыки, насколько глубоко и органично вживался в материал, что отличить одно от другого не представлялось возможным. Это можно видеть на примере арий Тахира «Эй, куёш», «Айирмуш», «Рубойй», «Ситора», арий Зухры «Сув келар», «Айирганлар», «Каламлар», арии Мохим «Изларинг», песни сироты «Йигларман» или арии Нурхон «Эй, сабо», «Бахту

икбол». Кроме того, Тохтасин Джалилов обладал удивительной способностью придать национальной музыкальной классике и песенно-танцевальному фольклору новую жизнь, связанную с театральной образностью.

В музыкальных драмах «Курбан Умаров» С.Абдуллы и Чусты на военно-патриотическую тему, «Орзу», «Истибод» С.Абдуллы, «Гунчалар» З.Фатхуллина, «Сурмахон» Б.Рахмонова, «Фаргона хикояси» Х.Гуляма, «Дала маликаси» Ж.Машрабий о жизни современников Тохтасин Джалилов сочетает оригинальные и традиционные ритмо-интонации. А «Паранжи сирлари» Хамзы, «Мукими» С.Абдуллы, «Равшан и Зулхумор» К. Яшена – разные по тематике и жанрово-стилистическим особенностям, отличаются близостью к музыкальному быту своего времени. Примеры тому ария Офарин «Ошкор» на основе народной песни «Галдир», песня Шерали «Эй, чехраси тобоним» из ферганского катта-ашула («Мукими») или арии Равшана, Гур Оглы, Зулхумор, выросшие из хорезмского фольклора («Равшан и Зулхумор»).

Свидетельства неустанных поисков проникновенного, эмоционально-насыщенного мелодизма, яркой и богатой ритмики, неповторимой интонационной палитры, произведения эти звучали свежо, новаторски, точно, ёмко по силе и глубине выражения. Привнося в музыкальную драму новое дыхание, новые мысли, многогранно воплощающие драматургический замысел, они стали подлинным откровением.

Талантливый бастакор и инструменталист, Тохтасин Джалилов умело использовал изобразительно-выразительные возможности оркестра и тембровые краски народных инструментов, которые сопереживали героям, выражали их внутренний мир, которые пели, горевали и радовались вместе с ними, звали их на подвиги и свершения и становились как бы живыми участниками действия.

Но при всей своей привязанности к сцене, музыка Тохтасина Джалилова несла нечто большее, чем только театральную правду. Она несла ощущение присутствия личности – сильной, независимой, вселяющей в своё творение торжествующую энергию, дарующей вдохновение и

исполнителям и зрителям, поднимающей человека над обыденным.

Достигнув необычайных творческих высот, общаясь с выдающимися музыкантами, поэтами, драматургами, композиторами, художниками, режиссёрами, актёрами, крупными общественными и государственными деятелями, а также с простым народом, которому он посвятил своё творчество, Тохтасин Джалилов жадно впитывал в себя уроки жизни и мудрости. И потому, вероятно, ему никогда не изменяли скромность, мужество, широта души и доброта.

Музыкальные драмы, а также песни – сольные, хоровые «Фигонким», «Уйнасам», «Сигнал», «Доврук», «Ер экканники», «Пахта шараф-шонимиз», «Пиёламиз», «Гулистоним менинг», «Ул сарвиноз», «Азиз Ватан», «Зафар», марши «Фарход кахрамонлари», «Отлик аскар», романсы «Багишлов» и другие, исполнительское искусство Тохтасина Джалилова составили лучшие страницы отечественной музыкальной культуры XX века.

Дело великого мастера, учителя продолжили его дети: композитор, дирижёр, гиджакист Холхожа Тохтасинов, певица и актриса, Народная артистка Узбекистана Этибор Джалилова, бастакор и инструменталист, Заслуженный артист республики Салохиддин Тохтасинов, дирижёр, Заслуженный артист республики Дехкан Джалилов, певица, педагог Холида Джалилова.

Ученики Тохтасина Джалилова, в числе которых известные композиторы, бастакоры и инструменталисты Ганижон Ташматов, Комилжон Жабборов, Мирзажон Тиллаев, Мамадазиз Ниёзов, Юсуфжон Дадажонов, Обиджон Убайдуллаев и другие, сыграли важную роль в сохранении музыкального наследия и дальнейшем развитии национального музыкально-исполнительского искусства.

НОЁБ ИСТЕЪДОД СОҲИБАСИ

Ўзбек халқининг чинакам булбули, буюк санъаткор Ҳалима Носирова 1913 йилда Қўқон яқинидаги Тоғлик қишлоғида таваллуд топди. Унинг болалиги етимхонада ва кейинчалик эса интернатда ўтди. Қизалоқ ўзининг жарангдор овози билан устозларининг эътиборини жалб қилганди.

1923 йил куз палласида интернатнинг энг иқтидорли ўқувчилари каторида ёш Ҳалимахоним Тошкент қизлар билим юртига юборилди, бу ерда у умумий таълим олиш билан бирга фортепиано чалишдан илк сабоқлар олади. Али Ардобус раҳбарлигида бадиий ҳаваскорлик тўғрагида фаол қатнашади.

1923 йил август ойида Ҳалимахоним истеъдодли ёшлар билан бирга Боқуга, Мирза Фотиҳали Охундов номидаги Театр техникуми қошидаги Ўзбек студиясига ўқишга боради. Бу масканда у театр ва мусиқа тарихини, Фарбий Европа ва Шарқ адабиётини, актёрлик маҳорати асосларини эгаллайди, атоқли озарбайжон кўшиқчилари Булбул Мамедов, Шавкат Мамедовдан хонандалиқ сирларини ўрганади. Буюк санъаткор Узеир Ҳожибеков студия талабаларига раҳнамолик қилди, у билан мулоқотда бўлиш ёш артистларни кенг фикрлашга, санъатни тушуниш ва севишга ўргатди. Улар Боқу театрлари репетицияларига бемалол қатнашиш имконига эга эдилар. Ҳалимахонимни айниқса, Узеир Ҳожибековнинг «Лайли ва Мажнун» операси мафтун этди.

1928 йилнинг баҳорида Ҳалимахоним ҳаётдан бевакт кўз юмган дугонаси Турсуной Саидазимованинг театрдаги ўрнини босиш учун ватанига қайтади. Хушовоз санъаткоримиз Чўлпон, Уйғур, Фатхулла Умаров, Тўхтасин Жалиловлар ёрдамида Гулом Зафарийнинг «Ҳалима» мусиқали драмасидаги Ҳалима, Чўлпоннинг «Ёркиной»идаги Қумри, Гоголнинг «Ревизор»идаги Мария Андреевна, Гоццининг «Маликаи Турандот» комедиясидаги Турандот, Ж.Жабборлининг «Ойдин» пьесасидаги Гюлтекин сингари йирик ролларни маҳорат билан ижро этди.

Ҳалима роли актриса учун ҳақиқий ғалаба бўлганди. Озодликка интилган аёлнинг овози, шоирона юракнинг

изтироблари томошабинларни, айниқса, хотин-қизлар қалбини ларзага солганди.

Ҳалимаҳоним Андижон театрида Хуршиднинг «Лайли ва Мажнун», «Фарҳод ва Ширин» драмаларида асосий образларни, У. Ҳожибековнинг «Аршин мол-олон» мусикали комедиясидаги Гулчехра қиёфасини моҳирлик билан очиб берди.

Ҳалимаҳоним тинмай ўз устида ишлайди, ўзбек мақомлари, лирик кўшиқларни ўрганади, халқнинг мусиқий даҳоси билан яратилган куйларни дилига жо қилади, оҳангларига кулоқ тутади. Устозлари Абдулазиз Абдурасулов, Ҳайит Охун, Абдуқодир ака, Аҳмаджон ака, Мадаминжон ака, Тўхтасин Жалилов, Назирахон аядан миллий ашула айтиш сир-асрорларини ўрганди.

Опера театрида ижод қилиш орзуси уни ҳеч қачон тарк этмади ва бу интилиш уни 30-йилларда Муҳиддин Қориёкубов раҳбарлик қилган мусикали театрга етаклади. Буюк устознинг санъатда янгиликка чанқоқлиги, ижодий изланишлари уни буткул ром қилди.

1932 йилдаёқ Лайли ролининг ижроси учун Ҳалимаҳоним «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» унвони билан тақдирланди. Бу образда фожиали руҳ кучи, севги, дард аламлари мужассамланган бўлиб, Ҳалимаҳоним устозларидан олган сабоқларидан тўла фойдаланиб, Лайли образининг тўлақонли чиқишига эришди.

У 1934 йилдан бошлаб Москва Давлат консерваторияси қошидаги опера студиясининг очилиши ташаббускорларидан ва унинг биринчи талабаларидан бўлди. Таҳсил олиш билан бирга ўзбек мусикали театрида К.Яшиннинг «Гулсара» (Р.Глиэр, Т.Содиқов мусикаси), Хуршиднинг «Фарҳод ва Ширин» (В.Успенский ва Г.Мушел мусикаси) спектаклларида бош қаҳрамон ролларини қойилмақом қилиб ижро этди.

Ҳалимаҳоним яратган образлардаги ҳаққонийлик ва куч-қудратнинг сири нимада деган саволга у бу образларни тўлақонлигида, томошабин қалбини забт эта оладиган даражадалигида, чиройли ва сирли оҳангларида деб бемалол жавоб бериш мумкин.

1939 йилда Ҳалимаҳоним ўзбек опера театрининг етакчи хонандаси. М.Ашрафий ва С.Василенколарнинг «Бўрон»

операсидаги Норгул, Р.Глиэр ва Т.Содиқовларнинг «Лайли ва Мажнун» операсидаги Лайли партиялари – актрисанинг жуда катта ютуғи, деб тан олинди ва биринчи марта у Давлат мукофотига сазовор бўлди. Унинг Лайлиси энг олижаноб эзгу ниятлар тимсоли, соф муҳаббат туйғуси билан суғорилган дил изхоридир.

Таҳликали уруш йилларида Ҳалима Носирова концерт жамоалари билан бирга жанг қилаётган аскарлар ҳузурда саҳнага чиқади.

Унинг репертуарида ўзбек нодир куйлари, халқ кўшиқлари, фронт кўшиқлари, дунё халқлари кўшиқлари кенг ўрин олган эди. Тошкентга қайтиб келганидан сўнг яна театрнинг янги томошаларида ўзининг ноёб истеъдоди билан шавқ-завққа тўлиб иштирок этади. Бу даврда «Даврон ота», «Шерали» ва «Ўзбекистон қиличи» каби ҳарбий ватанпарварлик асарларда бош ролларни ижро этди. Худди шу йилларда композитор А.Козловскийнинг тарихий мавзуга бағишланган «Улуғбек» операсида Ҳалимахоним Син-Дун-Фан образини гавдалантирди. Бу хитой аёли актриса талқинида ўз маъшуқасининг шубҳаларига, кулфатларига ва ҳатто ҳалокатли қисматига шерик бўлиб, маънавий ҳалокатни эмас, балки жисман ўлимни афзал кўради.

Лайли, Оқжунус, Син-Дун-Фанлар Ҳалимахонимнинг фақатгина муаллиф ўй-фикрини истеъдод билан идрок этиши ва ифодалаши натижаси деб бўлмайди. Бунда буюк санъаткорнинг ҳаётни ҳис қилиши ва ундаги инсоний фазилатларнинг ҳам ҳиссаси бор. 1949 йили яратилган Гулсара образи ўз зиддиятлари билан 1937 йилги Гулсарадан кескин фарқ қилади. Кейинги Т.Жалилов ва Б. Бровциннинг «Тоҳир ва Зухра» операсидаги Зухра, Т.Содиқов ва Б.Зейдманнинг «Зайнаб ва Омон» операсидаги Зайнаб каби хилма хил қаҳрамонлар ўзида ишқ-муҳаббат ва садоқат нурини мужассамлайди, табиатнинг янги кирраларини очиб, атрофдаги ҳаёт билан ҳамоҳангликни вужудга келтиради.

С.Юдаковнинг «Майсаранинг иши» операсидаги Майсара – Ҳалимахонимнинг ижрочилик маҳоратини ошириб, ўзида истехзоли, ҳийлакор ва ҳаётни севадиган аёлнинг халқчил характерини мужассам этади. С.Бобоевнинг «Ҳамза»

операсидаги Саодат ҳис-туйғу ва бурч орасидаги иккиланишлар билан ажралиб туради.

Ўзининг барча персонажларида Ҳалимахон Носирова ўзига хос хусусиятларни, ранг-баранг бўёқларни излаган, шу боис ҳам улар ўзининг инсонийлик ва психологик моҳияти жиҳатидан бир-бирига ўхшамаган ва ўзига хосдир.

Ҳалимахон Носирова драматик сопранода кучли ва бетакрор овоз эгаси эди. Ўз истеъдоди бўйича тенги бўлмаган Ҳалимахоним деярли ярим аср мобайнида ўзбек мусиқали ва опера театрида етакчи ўрин эгаллаган. Концерт сахнасида ҳам мақомлар, халқ қўшиқлари, романслар, мусиқали драма ва опералардан парчалар ижро этган. Классик куйларни талқин қилиш маҳорати юзасидан (Наво, Гулёр, Феруз, Дугоҳ, Сегоҳ, Ушшоқ ва бошқалар) у ҳатто ўзининг буюк устозлари билан баҳслаша оларди.

Ҳалима Носирова ажойиб, кўнгилчан, ўз халқининг яратувчилик кучига ишонган инсон бўлган ва шундай бўлиб қолмоқда.

Жуда кўп воқеаларни ўз кўзи билан кўрган, иштирок этган бетакрор ижодкор ҳозир ҳам уларни тўлиб тошиб, ҳаяжонланиб ҳикоя қилиб бера олади. Эҳе... Ҳалимахоним кимлар билан учрашмаган, қандай шодиёналар, тантаналарда, томошаларда қатнашмаган дейсиз. Назаримда, босиб ўтилган ҳар бир дақиқалар улуғ санъаткор умрининг мазмуни, ҳаётининг ширин лаҳзалари десак, муболаға бўлмас.

2000 йил.

«ХАЛИМА – ЭТО ЧУДО!»

Халима Насырова – чем объяснить легендарную популярность этой замечательной артистки в 30-40-50-годы? Сколько времени прошло, а второй Халимы нет, она и сегодня остаётся загадкой.

В официальной биографии Халимы Насыровой много недосказанностей. Умалчивалось, что её отец – Мухаммад Носир – был образованным человеком, пользовался особым расположением кокандских властей. Мать – Хосиятхон – после смерти мужа осталась с четырьмя детьми. Определив в интернат младших – Халиму и Расулджана, она устроилась на фабрику.

Халима уже тогда выделялась звонким голосом и хорошей памятью, читала стихи, выступала в детских спектаклях. Её заметили Хамза, Маннон Уйгур, Мухиддин Кари-Якубов, Юлдаш Ахунбабаев и рекомендовали продолжить учёбу в Ташкенте.

Осенью 1923 года лучшие ученицы интерната, в красном вагоне, в сопровождении Сабиры Халдаровой, прибыли в Ташкент. Встретила их прекрасная, добрая Саодат-ханум, заменившая им родную мать. Здесь Халима впервые услышала чудесные татарские и русские мелодии в её исполнении, получила первые уроки игры на фортепиано.

Девочка отлично учится, участвует в художественной самодельности под руководством Али Ардобуса.

В августе 1924 года в числе наиболее одарённых юношей и девушек Халима едет в Баку, в Узбекскую драматическую студию при Бакинском Театральном техникуме имени Мирзы Фатали Ахундова. Её увлекли занятия по истории театра, музыки, по актерскому мастерству. Она разучивает азербайджанские мугамы, народные песни, берёт уроки сольного пения у Шавкят и Булбул Мамедовых.

Студийцев лично опекал Узеир Гаджибеков, чья опера «Лейли и Меджнун» потрясла Халиму. Посещая спектакли и репетиции азербайджанского драматического и музыкального театров, она окунулась в мир профессионального искусства; услышала вольное, раскованное, блистательное пение и поняла силу и глубину музыкального слова, что было для неё

настоящим откровением. С тех пор ею овладела мечта стать оперной певицей.

Весной 1928 года Халиме пришлось прервать учёбу в Баку и возвратиться на родину, чтобы заменить в Драматическом театре безвременно погибшую Гурсуну Саидазимову. За короткий срок она освоила почти весь репертуар ведущей актрисы (роли Халимы в музыкальной драме «Халима» Гуляма Зафари, Кумри в пьесе «Яркиной» Чулпона, принцессы в «Принцессе Турандот» К.Гоцци, Клариче в «Слуге двух господ» К.Гольдони, Марьи Андреевны в «Ревизоре» и другие), и зритель принял её.

В те же годы Халима знакомится с макамами. «Это целая наука, целая философия, как многообразны и неистощимы таланты, как прекрасен и свободен распеваемый звук ауджей», – говорила она, слушая пение своих учителей. Только теперь она поняла, почему плачет Хаит Охун, играя на танбуре выстраданные сердцем мелодии, почему часами могут музицировать Абдукадыр-ака, Ахмаджон-ака, Мадаминжон-ака, Усто Олим, воспроизводя невероятные по вдохновению и экспрессии мелодии и ритмы.

В 1929 году Халима неожиданно для всех переходит в Андижанский театр, где осваивает новый для себя репертуар: Гульчехру («Аршин мал-алан» У.Гаджибекова), Дильбар («Два коммуниста» К.Яшена), Лейли, Ширин...Её героини – бесстрашные, непреклонные натуры, способные на самопожертвование во имя возвышенных целей. Им верили, их любили, понимали, за ними шли. Они заставляли иначе относиться к женщине, уважать её стремления и чувства, видеть в ней личность, прежде всего.

Но через год мысль о карьере оперной певицы привела Халиму во вновь организованный под руководством М.Кари-Якубова Узбекский государственный музыкальный театр. Её увлекли грандиозные планы создания музыкального репертуара с участием симфонического оркестра, студии для подготовки национальных кадров, дух поиска, новизны и фантазии, которая кипела и переливалась через край.

Вокруг театра сплотились лучшие исполнительские силы республики, а также приглашённые из Москвы и Ленинграда

музыканты и педагоги. Спектакли «Уртоклар» («Товарищи»), «Утдан парчалар» («Искры из пламени»), «Пуртана» («Шторм»), «Ичкарида» («На женской половине дома») на современную тему увидели свет именно в это время.

Всенародное признание приходит к Халиме в 1930 году, в Москве, во время Олимпиады национальных театров, когда К.С.Станиславский, прослушав в её исполнении «Гулузорим», воскликнул: «Халима – это чудо!», а зал стоя рукоплескал молодой певице из Узбекистана. Было ей тогда всего семнадцать лет.

В свои девятнадцать лет она получает звание Заслуженной артистки республики. Многих тогда потряс трагедийный пафос и психологизм воплощённого актрисой образа Лейли в музыкальной драме «Лейли и Меджнун».

В 1934 году Халима – стажер Большого театра Союза ССР, инициатор организации Узбекской оперной студии при Московской государственной консерватории и первая её воспитанница. Не прошло и двух лет, как во время декады узбекского искусства в Москве за исполнение партий Ширин и Гульсары в музыкальных драмах «Фархад и Ширин» Хуршида, В.Успенского и Г.Мушеля, «Гульсара» К.Яшена, М.Мухамедова, Р.Глиэра, Т.Садыкова она удостоилась звания народной артистки СССР. О Насыровой писали: «Молодая артистка сочетает в себе чудесное дарование актрисы и певицы – сочетание редкостное, всегда знаменующее собой крупный талант».

Но 1937 год принес не только праздники. Уходили один за другим те, кем гордилось её поколение, чьими произведениями зачитывалась молодёжь. Список очередников в небытие стремительно возрастал, и в нём немало тех, с кем Халима была связана давней дружбой и взаимной симпатией, – Боту, Фитрат, Чулпон, Абдулла Кадыри, Усмон Насыр, Гулям Зафари, Эльбек, Зиё Саид, Сатти Хусайни, Акмаль Икрамов, Файзулла Ходжаев, Султан Сигизбаев, Акбар Исламов, братья Ульмасбаевы... Механизм отбора лучших из лучших действовал безукоризненно. Не миновал он и Халиму, всенародная слава которой не стала гарантией её безопасности.

Жизнь её словно потекла в двух измерениях: угрозы, допросы, гнусные намёки, унижения и аплодисменты, овации, цветы. Тогда же и начались репетиции над партией Акжунус в опере Е.Брусиловского «Ер-Таргын». К этой партии Халима пришла зрелым человеком, за спиной которого были невосполнимые человеческие утраты.

Её героиня ласкает и кусает, морит жаждой и топит в вине одновременно. Такова обворожительная Акжунус, достойная соперница самого дьявола... В той политической обстановке данный контекст мог вызвать скандал. К счастью, легенда оказалась хорошим прикрытием, и опасность миновала. Спектакль имел грандиозный успех.

Ещё одной победой Халимы стала партия Наргуль в опере «Буран» М.Ашрафи и С.Василенко. Здесь решился важный и в эстетическом, и в методологическом планах вопрос о возможности преломления в узбекской опере национальных певческих традиций и опыта академического пения.

Халима работает также над партией Лейли в опере «Лейли и Меджнун» Т.Садыкова и Р.Глиэра, принесшей ей первую Государственную премию. Лейли – героиня возвышенных помыслов, натура страстная, величественная, бескорыстная и прекрасная своими душевными порывами. Она погибает потому, что не может жить без веры в идеал.

В годы войны Халима много выступает в составе фронтовых концертных бригад. По возвращении в Ташкент целиком поглощается работой над очередными оперными партиями, концертными программами, активно участвует в общественной жизни столицы.

Всё её последующее творчество проникнуто идеей созидания, поиска новой глубины и выразительных средств исполнительского искусства. Гульсара из одноименной оперы в постановке 1949 года, принеся актрисе вторую Государственную премию, в отличие от наивной и романтической Гульсары 1937 года, сильна внутренними противоречиями и сомнениями. Зухра в опере «Тахир и Зухра» Т.Джалилова и Б.Бровцына – это символ не только любви и верности, но и высокой нравственности и гуманизма.

Ещё не раз Халима вернётся к своим героиням, открывая в них новые грани характера. Неповторимы в её трактовке и ищущая гармонии с окружающим миром Зайнаб («Зайнаб и Омон» Т.Садыкова и Б.Зейдмана), и лукавая, жизнелюбивая, находчивая Майсара («Проделки Майсары» С.Юдакова), мятежная и глубоко страдающая Саодат («Хамза» С.Бабаева) и другие персонажи, воплотившие не только авторский замысел, но и жизненный, профессиональный опыт, а также личностные качества актрисы.

Многие годы Халима Насырова занимала ведущее положение в театре, не имея себе равных в масштабных и психологически сложных ролях.

Недосыгаемой она была и на концертной сцене. В её репертуаре макомы, арии, романсы, песни народов мира, современные произведения. Техниклой исполнения и толкования старинных мелодий Дугох, Сегох, Ушшок, Чапандози Наво, Гульёр, Феруз, Тановар Халима Насырова могла поспорить со своими великими учителями, такими как Ходжи Абдулазиз Абдурасулов, Назирахон, Тохтасин Джалилов, Юнус Раджаби, и многими другими мастерами, с кем посчастливилось ей встретиться на протяжении всей своей жизни.

Творчество Халимы Насыровой принадлежит к тем проявлениям человеческого духа, которые были и будут достоянием не только прошлого и настоящего, но и завтрашнего дня.

Говорят, счастье женщины – дом, очаг, семья. Но счастье талантливой женщины – это ещё и успех, и признание.

ЁРҚИН ИСТЕЪДОД
Ўзбекистон халқ артисти Карим Зокиров
таваллудининг 90 йиллигига

Ўзбек мусикали театри тарихининг энг ёркин саҳифалари ажойиб хонанда ва актёр Карим Зокиров ижоди билан боғлиқдир. Ноёб истеъдод эгаси бўлган бу инсон миллий саҳна санъатига қалб кўрини, мусиқа ва образ моҳиятига ҳамоҳанг овозининг жозибасини, майин ва гўзал ҳаракатларини бахшида этди.

Карим Зокиров катта, кўп болали, меҳнаткаш оилада туғилди, ўзаро ҳурмат, кексаларга ва болаларга меҳр-мурувват руҳида тарбия топди. Унинг отаси Зокир ота ва онаси Сарви хола қариндош-уруғ ва қўни-қўшнилар орасида меҳридарё, саховатли инсонлар сифатида танилган эди. Дам олиш пайтлари бутун оила тўпланганда, ҳазил-мутойиба қилишар, кўшиқ айтиб, рақсга тушар, ота-она доира ва дуторда жўр бўлишар эдилар. Мунгли куй таралганда, ҳаммалари жон кулоғи билан тинглашарди. Шундай онларда Каримжон таъсирланиб, кўзига ёш оларди.

Буниси бошқача, – дерди она.

Бу артист бўлади-ёв, Мулла Тўйчига ўхшаб шуҳрат қозонади, – дерди ота.

Дарҳақиқат, кўп ўтмай, Каримжон санъатга меҳр қўйиб, ўзини синашга киришади. Алишер Навоий номидаги 1-сон мактабда ўқиб юрар экан, Рисқи Ражабий раҳбарлик қилган бадий ҳаваскорлик тўғарагига қатнашади. Ойбекдан адабиётни севишни, Юнус Ражабийдан мусиқага меҳр қўйишни ўрганади. 1929 йилда 17 яшар Каримжон Ёш ижрочиларнинг Биринчи Ўрта Осиё кўригида «Сувора» мақомини ижро этиб, ҳайъатда ўтирган Муҳиддин Қориёкубов, Тўхтасин Жалилов, Абдуқодир Исмоилов, Аҳмаджон Умрзоқовларнинг эътиборига тушади. Ёш хонанда жўшқин, ҳаяжонли, ширали овози билан уларни лол қолдиради. Ўша йили Маннон Уйғурнинг таклифига кўра Ҳамза номидаги драма театрида ўз фаолиятини бошлайди. Унинг биринчи қахрамони Ғулом Зафарийнинг «Ҳалима» мусикали драмасидаги Неъмат, режиссёр Фатхулла Умаров ёрдамида таъсирланиб ўзининг самимийлиги билан Неъматнинг алам-

изтироблари, шу руҳдаги ариялари томошабин диққатини тортди. Фитратнинг «Арслон» драмасида ҳам Карим Зокиров бош ролда чиқди. 1930 йилда Ишчи ёшлар театрига ўтиб, хонандалик қилди, спектакллардан парчалар кўрсатди.

Карим Зокировни ижодий ҳаёти 1932 йилдан бошлаб Ўзбек давлат мусикали театри билан боғланди. Унинг «Кимга» (1932), «Ичкарида» (1933), «Пўртана» (1934) номли замонавий мусикали драмаларда яратган Мушкулжон, Йўлдош, Ботир образлари, айниқса, «Лайли ва Мажнун» да гавдалантирган Қайси эътиборли бўлди. Актёр драматизм ҳолатларини мусика билан узвий боғлаш, сўзлар маъносини чуқур ифодалаш, донадона талаффуз қилиш, персонажнинг ўзига хослигини таъкидлаш, вокал куйларини эса мумтоз хонандалик анъаналари руҳида ижро этиш Мулла Тўйчи, Ҳожи Абдулазиз ҳофизлардан кўп жиҳатлар ўрганган бўлса-да, кўшиқчиликда ўз усулини топишга ҳаракат қилди.

1934 йилда Карим Зокиров бир гуруҳ ёш санъаткорлар билан Москва Давлат консерваторияси қошида очилган опера студиясига ўқишга боради. Профессор Н.И.Сперанскийдан таҳсил олади, хонандалик маҳоратини ўзлаштиради, оҳангдор, ифодали куйлаш сирларини ўрганади. Бироқ кейинчалик ўз ижодида академик ижрочилик кўшиқчилиги услуби билан уйғунлаштирди, натижада кўшиқ табиатини талқин этишда яхлитлик ва табиийликка эришади, миллий ўзига хосликни сақлаб қолади.

Бундай тажриба Хуршиднинг «Фарҳод ва Ширин» (В.Успенский ва Г.Мушель мусикаси), К.Яшин ва М.Мухамедовнинг «Гулсара» (Р.Глиэр ва Т.Содиқов мусикаси) мусикали драмаларида яратган Фарҳод ва Қодир, сўнгра Иброҳим образларида яхши натижа берди. Карим Зокиров уларда юқоридаги асарларда рол ижро этар экан ўзининг саҳнани яхши сезиши, пластик ҳаракатлар устаси эканлиги, ҳам ашула, ҳам драматик маҳоратга эғалигини намойиш қилди. Карим Зокировнинг Фарҳоди – улуғвор, олийжаноб, ақлли, олийҳиммат, ўз идеалларига содиқ, оддий кишиларга меҳр-саховатли инсон. К. Зокиров «Дугоҳ Ҳусайний» ариясини юқори баритон овоз билан куйлаганда Ширинга васиятдай, муҳаббат изҳоридай қабул қилинади. «Мискин-2» ашуласи қаҳрамоннинг

жўшқин ва қудратли ҳолатини ифодаласа, «Тўлқин», «Чоргоҳ» ариялари унинг ички дунёсини очиб, нозик ҳис-туйғуларини тараннум этади.

1938 йилда Муסיқали театр сахнасида биринчи опера – қозоғистонлик композитор Е.Брусилковскийнинг «Ер Тарғин» операси қўйилди. Бош ролни М.Қориёқубов билан К.Зокиров ижро этдилар. М.Қориёқубов қахрамони – пурвикор, умумлашма афсонавий образ. У самимий, олийжаноб, чуқур хиссиётли инсон. К.Зокировнинг «Ер Тарғин»и эса мураккаб, ёрқин ва таъсирчан чиққан. У яхшилик ва ҳақиқат изловчи, эзилган кимсалар раҳнамоси, маккора аёлга бўлган муҳаббат қурбонидир. 1939 йил 11 июнда намоёиш этилган М.Ашрафий ва С.Василенконинг биринчи ўзбек миллий операси «Бўрон»да (либретто К.Яшинники) бош қахрамон Бўрон партиясини Карим Зокиров ижро этди. Маълумки, асарда 1916 йилдаги мардикор олишга қарши халқ кўзғолони акс эттирилади. К.Зокиров Бўронни ўз меҳнати билан рўзгор тебратувчи оддий деҳқон, меҳрибон ота сифатида гавдалантиради. Актёр шу асосда кенг камровли умумлашма образ яратишга муваффақ бўлди. Зеро, К.Зокировнинг Бўрони янгиликка интилувчи, ўз аянчли ахволи туфайли ижтимоий ўзгаришлар зарурлигини тушуниб етган янги замон вакилидир. Бўроннинг арияларида актёр драматик ва лирик хусусиятларини уйғунлаштиришга муваффақ бўлди.

30-йиллар охири, 40-йиллар бошида К.Зокиров М.Магомаевнинг «Наргис» операсида Оллоёр, М.Ашрафий ва С.Василенконинг «Буюк канал» операсида Тўхтасин партияларини ижро этди. Иккинчи жаҳон уруши даврида «Даврон ота», «Шерали», «Ўзбекистон қиличи» муסיқали драмаларида бош ролларни ижро этди. Композитор О.Чишконинг «Махмуд Торобий», А.Козловскийнинг «Улуғбек» операларида Махмуд Торобий ва Улуғбек образларини яратди. Улуғбек образи К.Зокиров ва М.Қориёқубовнинг ижодий баҳсига айланди ва ҳар иккала санъаткорнинг бадиий такомилени юксалишига хизмат қилди. М.Қориёқубов Улуғбекнинг фалсафий ва инсоний хусусиятларини омухта қилиб кўрсатган бўлса, К.Зокиров турли ифода воситаларини ишлатиб, образни мурак-қаблаштириш – зиддиятли қилиб тасвирлаш йўлидан борди. Мирзо Улуғбекни

рухан исёнкор ва изтироб чекувчи инсон сифатида гавдалантирди.

1944 йилда Карим Зокиров Ж.Бизенинг «Кармен» операсида Эскамильо партиясини ижро этди. Шундан эътиборан Елецкий (П.Чайковский, «Пиковая дама»), Яго (Верди, «Отелло»), Роберт (П.Чайковский, «Иоланта»), Амонасро (Верди, «Аида»), Жермон (Верди, «Травиата»), Ҳасанхон (У.Ҳожибеков, «Кероғлу») ва бошқа бир қатор роллари билан турли услуб ва жанрларда эътиборга молик образлар яратди.

Тоҳир, Сардор (Т.Жалилов ва Б.Бровцин, «Тоҳир ва Зухра»), Омир (Р.Глиэр ва Т.Содиқов, «Лайли ва Мажнун»), Шоҳ Баҳром (М.Ашрафий, «Дилором»), Ҳамза (С.Бобоев, «Ҳамза»), Муқимий (М.Ашрафий, «Шоир қалби»), Ёрмат (Р.Ҳамроев, «Зулматдан зиё») қабилар Карим Зокировнинг 40-60 йиллардаги қаҳрамонлари ҳисобланади. У яратган энг етук образлари Карим Зокиров ҳаётий тафсилотлар орқали уларга мантиқий тугаллик, юксак бадиийлик бахш этди. Унинг Ҳамза, Сардор, Муқимийлари – ўз эътиқодлари учун курашувчи, ахлоқий ва фуқаролик бурчини юксак қўювчи, ноёб истеъдод эгалари сифатида талқин этилади.

Сулаймон Юдаковнинг «Майсаранинг иши» (1959) комик операсида К. Зокиров Мулладўст партиясини ижро этиш чоғида ўзининг актёрлик маҳоратидаги янги қирраларни намоён этди. К.Зокировнинг Мулладўсти – содда, самимий, жозибали, олижаноб инсон, шу билан бирга биров қув, қузатувчан, топқир, энг оғир дамларда ҳам тушқунликка тушмайди, ўз устидан ҳам, зўравонлар устидан ҳам қулиб, ўзини хурсанд қилиб юради. Мулладўст – К.Зокиров бир ҳалол-покиза келин бўлса деб орзу қилади, тинч ва осуда ҳаёт кечиршни ўйлайди, Майсарага қўнғил қўяди. Хуллас, актёр Мулладўстнинг ёлғизлигига урғу беради, халқнинг ақл-заковати, келажакка умидворлиги, қувноқ кайфиятини ўзлаштирган тимсол мақомида гавдалантиради.

Карим Зокиров нафақат театрда роль ижро этувчи актёр, балки республикамизда, хорижий мамлакатларда бўлиб ўтган концертлар қатнашчиси. У ёдда қоларли қўшиқлар қуйлади, аҳоли орасида тарбиявий-маърифий ишлар олиб борди, радио эшиттиришлари ва телекўрсатувларида чиқишлар қилди, энг яхши ашулалар ва арияларни грампластинкаларга ёздирди.

Мақом кўшиқлари ижрочиси сифатида эса бутун Шарқда шуҳрат қозонди. Хуллас, бир умр фаол меҳнат ва ижод қилди, халқ ҳаёти, орзу-умидлари билан яшади. Катта бир ижодий сулолага асос солди. Унинг фарзандлари Ботир, Луиза, Навфал, Фаррух, Жамшид, Равшан ҳамда неваралари санъат соҳасида Карим Зокиров анъаналарини давом эттиришди.

2002 йил.

БАРАКАЛИ УМР ВА ИЖОД

Актёрнинг театр санъатига қўшган хиссаси репертуар ёки ўйнаган ролларининг саноғи билан эмас, балки ижрочилик маҳорати, ижодий меҳнатининг мазмун-моҳияти билан белгиланади. Машраб Юнусовнинг ижоди бунга ёрқин далил бўлади. У ўзбек саҳнасида узоқ йиллар давомида баракали ижод қилди. Ва барча санъаткорларга ибрат бўларли умр кечирган актёрлар авлодига мансуб.

Юксак ҳиссий ва ақлий кечинмалар, чуқур психологизм билан йўғрилган улкан маҳоратга эга бу катта истеъдод соҳиби Ўзбекистон театри санъатида ҳақли равишда ўз ўрнига эга эди. Унинг драматик ва вокал иқтидори, ўзига хос жозибали ташки қиёфаси ва саҳнани яхши сезиши ҳам мусиқий, ҳам драматик асарларда бош қаҳрамонлар образини яратишига замин бўлди. Машраб Юнусов ҳаётда юмшоқ табиатли инсон бўлишига қарамай, ижодда ўта талабчан ва масъулиятли санъаткор эди. Маънан соф бўлган инсон у ҳамиша виждони амрига кўра яшади. Катта-кичик барча ролларда бадиийлик юксак дидни мезон қилиб олди. Санъатдаги фаолияти ўз касбига муҳаббат, изланиш, тинимсиз меҳнат таомили асосига қурилди. Шунинг учун ҳам Машраб Юнусов саҳнада ҳеч қачон мағлубият нималигини билмади.

Шу кунгача саҳнанинг етакчиси бўлиб келаётган санъаткор 1912 йили Яйпан қишлоғида туғилди. Унинг отаси Муҳаммадюнус Сиддиқов меҳнатсевар инсон бўлиб, қишлоқдаги барча камбағал оилаларга оёқ кийими тикиб берарди. Онаси Ойниса ая уйда бир ўғил ва бир қизнинг тарбияси билан машғул эди. Ўзлари бир амаллаб кун кўраётганларига қарамай, ота-она ўғилларини эски усул мактабига ўқишга беришади. Машраб Юнусов қизиқишлари доирасининг кенглиги ва ўткир хотираси билан бошқа тенгдошларидан ажралиб турарди. Бу ҳол ўқитувчи Ҳомиджон Ҳожининг эътиборидан четда қолмади. Зехни ўткир бола Навоий, Жомий, Фузулий, шунингдек, замондош шоирлар асарларидан юзлаб саҳифаларни тез ёдлаб оларди. «Хамса» асарининг мазмунини тўлалигача ёдида сақлаб қолган эди. Бу асардан парчаларни шундай оҳангдор ва қироат билан

ўқирдики, уни эшитганлар Навоийнинг хаёлот дунёсига сайр қиларди. Бир йилдан сўнг имтиҳонларни муваффақиятли топширгач, М. Юнусов Бешарикда қайта очилган иқтидорли болалар интернатига ўқишга кирди. Интернат директори Муҳаммаджон Нурий ёшлар орасидаги изланувчанлик ва ижодий руҳни ҳар томонлама қўллаб-қувватларди. Ана шундай ижод учун яхши шароит яратилган муҳитда Машраб қўшиқ ва шеърлари билан концертларда катнаша бошлади. Иқтидорли йигитчага М.Нурийнинг дўстлари Ҳамза ва Мақсудхон Ҳамидовнинг назари тушди. Улар Машрабни Ғ.Зафарийнинг «Эрк болалари» мусикали пьесасидаги Ойхон ролига таклиф этдилар. Уч кунлик репетициядан сўнг спектакл бешариклик томошабинларга кўрсатилди ва натижада Ҳамза Машрабга ўзини актёрликка бағишлашни маслаҳат беради.

1925 йил Машрабнинг отаси вафот этди. Машраб интернатни ташлаб, уйга қайтишга мажбур бўлди ва у Яйпанда Мақсудхон Ҳамидов раҳбарлигидаги жамоа хўжалигида ишлай бошлади. 1930 йили қишлоқда ҳаваскорлар театри очилди. Унда машҳур созандалар Аҳмаджон Умрзоқов, Мухторжон Муртозоев, Қодиржон Ҳамдамов, шунингдек, режиссёр ва актёрлар Акбар Муҳамедов, Эрийгит Исмоилов, Одилжон Қувватбеков, Ратшод Муҳаммаджонов, Ҳавохон Усмонова каторида Машраб Юнусов ҳам фаолият кўрсатди. Театр репертуарига кўшиқлар, рақслар, Комил Яшиннинг «Лолахон» ва «Ажи-ажи» пьесалари киритилди. Машраб Юнусов театр жамоасида кўшиқлар айтди, юқоридаги асарларда Эргаш ва Тешавой ролларини ўйнади.

1933 йил театрга Тўхтасин Жалилов, Асад Исматов, Расулжон Султоновнинг келишлари Машраб Юнусов тақдирини бир умрга санъат билан боғланиб қолишига сабаб бўлди. Шу йилнинг июн ойидан у Андижон театрида артист бўлиб ишлай бошлади. Драматик маҳорат сабоқларини Исоқ қори Каримовдан, кўшиқчилик сирларини Тўхтасин Жалиловдан ўрганди. С.Абдулланинг «Боғбон қизи» пьесасидаги Маҳкам, Ғулом Зафарийнинг «Ҳалима» мусикали драмасидаги Неъмат образлари унинг сахнадаги дастлабки роллари бўлди.

Хуршиднинг «Фарход ва Ширин» мусикали драмасида Машраб Юнусов ижросидаги мард, олижаноб, ўзгалар бахти

учун кайғурувчи, севгисига содиқ Фарҳодни томошабинлар ҳамон ҳаяжон билан эслайдилар. Бу ролда у қаҳрамонликни, лирика ва чуқур эзгуликни ўзида мужассам этган романтик йўналишидаги санъаткор сифатида кўринди. Турли характер ва йўналишдаги Аскар («Аршин мол-олон»), Нурухон («Ойхон»), Ҳолмат («Бой ила хизматчи»), Норбойвачча («Ҳолисахон») каби образлар орқали актёр иқтидорининг турли қирралари кўзга ташланди. Ниҳоят, С.Абдулла ва Т.Жалиловлар томонидан Андижон театрида саҳналаштирилган «Тоҳир ва Зухра» мусиқали драмасидаги Тоҳир образи (1940 йил) ўзининг софлик, жасурлик, саҳийлиги билан халқ ёдида қолди. Йигирма саккиз ёшли Машраб Юнусовга бу спектакль катта муваффақият келтиргани ҳам тасодиф эмас.

1941 йилнинг март ойида Муқимий номидаги мусиқали драма ва комедия театрида саҳналаштирилган мазкур спектаклда ҳам Машраб Юнусов тошкентлик мухлисларни мафтун этди. Андижон театридан пойтахтга келган актёр бош ролларни муваффақият билан ижро эта бошлади. Уруш йилларида эса биринчилардан бўлиб уруш қаҳрамонлари Қурбон («Қурбон Умаров»), Элёр («Қасос») образларини саҳнада гавдалантирди. 1942 йили К.Яшин ва Т.Жалиловнинг «Нурхон» драмасида Ҳайдар ролини ижро этди. Унинг талқинида Ҳайдар нафақат ўз муҳаббатига содиқ, балки чинакам дўст ва самимий инсон қиёфасида томошабин эътиборига тушди. У Нурхоннинг ўзлигини англашига, ҳаётда ўз ўрнини топишига ёрдам беради, уни рағбатлантиради. Шунини айтиб ўтиш керакки, спектаклнинг кейинги постановкаларида асар ғоясини очишда ғоят муҳим бўлган бу персонаж иккинчи ўринга тушиб қолди.

1945 йили Андижон театри Машраб Юнусовни яна ўз бағрига олди. Буюк мутафаккир Алишер Навоийнинг 500 йиллиги муносабати билан саҳналаштирилган «Лайли ва Мажнун» (К.Жабборов ва Н.Салахов мусиқаси) спектаклидаги Мажнун роли Машраб Юнусовни янада машҳур қилди. Мажнун афсонавий эмас, балки аниқ тарихий шахс сифатида гавдалантириши унинг ижросида янгилик бўлди. М.Юнусов – Мажнуннинг орзуси ҳаммани бирдек ижтимоий фаровонлик сари элтувчи ҳақиқат ва адолатга етишдир.

Уйғун ва Иззат Султоннинг «Алишер Навоий» драмасидаги Навоий образида нозик психологизм эмоционал хиссиётлар билан уйғунлашиб кетади. Улуғ шоир, инсонпарвар шахс, давлат арбоби Алишер Навоий образини томошабин кўз ўнгида гавдалантириш актёрдан чуқур билим ва юксак иқтидорни талаб қилади. М.Юнусов буюк шоир образини ҳар томонлама очиб бера олди. Ан шундай юксак иқтидор эгаси ўз қахрамони – буюк мутафаккир образини бутун мураккабликлари билан гавдалантира олди.

XX асрни 60-йилларининг бошларида Машраб Юнусов давр руҳини чуқур хис этувчи, фикр, ва ҳиссиётларга бой бўлган бир қатор мукамал образлар яратди. «Виждон»да Пулатов, «Ишқ билан ўйнашма»да Тўхтасин ака, «Муқимий»да Муқимий образлари шулар жумласидандир. М.Юнусов қадимий сюжетлар, образлар ва оҳангларда ғояни ифода этиш, ижрочилик талқини кабиларда халқ анъаналари билан боғлиқликни излайди ва кўп ҳолларда шу боғлиқликни топишга муваффақ бўлади. Алпомиш («Алпомиш»), Равшан («Равшан ва Зулхумор»), Ғариб («Ошиқ Ғариб») каби образлар қахрамонлик-эпик умумлашмадан холи эмас. Бироқ, ҳақиқий халқона белгилар ҳар бир характерлар ривожиди саҳнама-саҳна очила боради.

Актёрнинг ўша йиллар репертуарида Мадалихон («Нодира») образи алоҳида ажралиб туради. М. Юнусов шахсий, ғаразли мақсадларини ҳамма нарсадан устун қўювчи ва бу мақсадларига эришиш йўлида ҳеч нарсадан тоймайдиган киши киёфасини яратиши лозим эди. У Нодира олиб бораётган тинчлик сиёсатига ва тараққийпарвар кучларга қарши қўйилади. Салбий қахрамонлар тасвирида бирёкламаликдан қутулиб бўлмаслигини сезган М. Юнусов психологик таҳлилга мурожаат қилади. Бинобарин, бунда у томошабин билан тўғридан-тўғри мулоқотга киришмайди, балки Мадалихонни Нодиранинг кўзи билан кўришга ва тушунишга мажбур этади. Фожианинг бутун даҳшати шундаки, Мадалихон Нодиранинг ўғли. Онасига қўл кўтарган бу ёвузни улуғ шоира оқ сут бериб катта қилган. Бирдан «содиқ» одамлари Мадалихонга хиёнат қилдилар. Шунда томошабин кўз ўнгида ўзини йўқотган, қадди букилган, нажотга муҳтож ҳукмдор киёфаси гавдаланади. У қилган

гуноҳлари учун кечирим сўраши лозим эди. Бирок Мадалихон тўғри хулоса чиқарадиганлар тоифасидан эмас, ҳатто ўлими олдидан ҳам айбни бошқаларга тўнқайди. Машраб Юнусов ўз қаҳрамонини бор қарама-қаршиликлари билан ҳаққоний гавдалантиришга ҳаракат қилади.

Актер ижросидаги Норбойвачча («Холисхон») фақат базму жамшидни яхши кўрувчи одам бўлиб қолмай, балки ўша муҳитнинг маҳсули, давр руҳиятининг бир қисмидир. Холисхон унинг учун бор-йўғи бир эрмак холос. Бегонанинг дарди, тақдири уни кизиқтирармиди? Актёр ижросидан келиб чиқадиган хулоса шуки, Норбойвачча фақат ўзини ўйловчи бир шахсдир.

1963 йили М.Юнусов яна Муқимий номидаги театрга қайтиб келади. Энди у бош партияларни эмас, балки ўз ёшига муносиб характерли ролларнинг моҳир устасига айланди. Старшина («Момо ер»), Уммат («Қизбулок»), Гўрўғли («Равшан ва Зулхумор»), Ҳоқон («Фарҳод ва Ширин»), Ортиқбой («Ҳалима») кабилар шулар жумласидандир. Албатта, актёр ижросидаги бу ролларнинг ҳаммаси ҳам алоҳида драматик аҳамият касб этмайди, лекин сахнавий талқин маъносида ҳар бирининг санъаткор фаолиятида ўз ўрни бор. Айниқса, булар ичида «Паранжи сирлари»даги Умрзоқбой образи ажралиб туради. Машраб Юнусов бу образга ижтимоий-синфий жиҳатдан ёндошмайди, балки характери шаклланган бир кишининг ички драмасини очиб беришга аҳд қилади. Умрзоқбой – М.Юнусов жамиятда шахснинг ўрнини белгилашда пул катта рол ўйнашини яхши билади. Шунинг учун ҳам қизини камбағал Рустамга эмас, балки бойга бериб, ҳам қарзларидан қутулмоқчи, ҳам мавкега эга бўлмоқчи бўлади. «Беномус қиз» уйдан қочиб кетганда эса дастлаб турли хаёлларга боради. Эсини йиғиб олгач эса, шундай хулоса чиқарди: «У қочмаган, ўлган!» Бу эпизод, бир томондан, Умрзоқбой – М.Юнусовнинг кучли, шафқатсиз, қатъийлигидан дарак берса, иккинчи томондан унинг ожиз ва ҳимоясизлигини кўрсатади. Томошабин кўз ўнгида ота, оила бошлиғи, бойлик кулининг фожиаси намоён бўлади. «Тошкентнинг нозанин маликаси» (Ҳ.Муҳаммад асари, М.Левиев мусиқаси) спектаклида санъаткор уруш қатнашчиси, кекса ўқитувчи,

хозирда эса фахрийлар сафида бўлган Қувватов образини яратади. Бу образ фақат хотимада кўринса-да, спектакл бошиданок у ҳақда томошабинда тасаввур пайдо бўлади. М.Юнусов ижроси туфайли Қувватов тўғрилиқ, ҳалоллик, юксак маънавият рамзи даражасига кўтарила олган.

Умуман, катта санъаткор Машраб Юнусов қандай ролни ижро этмасин, ҳамиша томошабин қалбида маълум из қолдиришга муваффақ бўлган. У доимо ўзи яратган образлар дунёсида яшайди, бутун борлиғи билан образ руҳиятига киради. Яқин-яқинларгача ҳам Машраб Юнусов театр сахнасида, спектаклларда тез-тез кўриниб турарди. Зеро, бу санъаткор билан ҳар бир учрашув мухлислар учун катта байрам. Истардикки, бу байрам узоқ-узоқ давом этиб, ҳамиша томошабинларни яхшиликка, эзгуликка чорлайверсин.

1995 йил.

МУНДАРИДЖА

I. ЎЗБЕКИСТОН САНЪАТИ ВА МАДАНИЯТИ: НАЗАРИЯ, АМАЛИЁТ ВА ИСТИҚБОЛ

Художественная культура Узбекистана: теория, практика, перспективы.....	3
Художественный этикет в контексте театральной постановки.....	14
О специфике искусства и искусствознания.....	22
Певческие традиции в культуре древнего мира и средневековья....	29
О типологических признаках узбекской музыкальной драмы.....	52
Роль русской культуры в становлении узбекского профессионального театра XX века.....	58
Татарский театр у истоков становления сценического искусства Узбекистана.....	67
«Bel canto» в контексте вокально-исполнительской культуры XIX века.....	77
Муסיкали театр кўшиқчиси.....	85
«Маданиятшунослик истикболи».....	90
О некоторых вопросах подготовки научных кадров высшей квалификации в области искусствоведения и архитектуры.....	94
II. ЎЗБЕК МУСИКАЛИ ТЕАТРИ: ЮТУҚ ВА МУАММОЛАР	
Из истории узбекского музыкального театра.....	101
Муסיкали драма муаммолари.....	114
Муסיкали драма тақдири.....	119
Ўзбек муסיкали драмасига бир назар.....	126
Судьба любимого народом жанра.....	133
Республика театрларининг бугунги аҳволи қандай?.....	141
Тарих саҳифаларини варақлаганда.....	145
Айб жанрдами?.....	149
Перелистывая страницы истории узбекского театра.....	152
Фидойилар мадҳи.....	155
И привлекает, и разочаровывает.....	158
Какой быть опере?.....	160
Оперетта театри.....	162
Ойгул пари, кувнок бева ва лўлилар.....	167
Жанговар йиллар қасидаси.....	173
Нафосат билан учрашув.....	176

III. ИЖОДИЙ ПОРТРЕТЛАРГА ЧИЗГИЛАР

Пушкин – Абай – Усман Насыр.....	178
Романтик узбекского искусства.....	185
Тохтасин Джалилов.....	190
Ноёб истеъдод соҳибаси.....	196
«Халима – это чудо!».....	200
Ёрқин истеъдод.....	205
Баракали умр ва ижод.....	210

М. А. Хамидова

**САНЪАТ АСАРЛАРИ ТАҲЛИЛИ,
ТАНҚИДИ ВА ТАРҒИБИ**

*санъатишунос-журналист бўлими талабалари
учун ўқув қўлланма*

Наширга масъул:

Д.Карабаева

Техник ходим:

К.Халилов

Босишга рухсат берилди 29.06.2007 йил.
Теришга берилди 5.09.2008 йил. Бичими 148X210/16.
Босма табағи 13. Офсет қоғозида. Адади 300.
Буюртма №34.

ЎзДСИ босмахонасида босилди.
Тошкент шаҳар, Миробод тумани, Мироншоҳ – 123.