

RU

Таджикская национальная композиторская школа: этап восстановления и определения путей развития

Дрожжина М. Н.

Аннотация. Цель исследования – осмысление причинно-следственных связей и формулировка выводов о перспективах развития таджикской национальной композиторской школы. В настоящей статье представлен самый сложный этап в истории таджикской национальной композиторской школы, который был обусловлен преимущественно внешними по отношению к ней обстоятельствами – попаданием в эпицентр потрясений, охвативших постсоветское культурное пространство в конце XX столетия. Определено, что для развития системы таджикской национальной музыкальной культуры, необходим баланс двух типов музыкального профессионализма – устного (традиционного) и письменного (композиторского). В результате проведенного исследования сделан вывод о том, что для обеспечения полноценного функционирования таджикской национальной композиторской школы необходимо развивать несколько направлений в ее деятельности: демократические жанры (песенный, эстрадный, музыкально-драматический), сочинения для оркестра народных инструментов, академическую музыку. Выявлены основные черты монгольской музыкальной драмы: непосредственная преемственность в сфере национальных традиций, связанных со сценическим искусством; опора на народную песенность; расположение на границе двух типов музыкального мышления – монодийного и многоголосного.

EN

Tajik National Composer School: The Stage of Restoration and Identification of Development Paths

Drozhzhina M. N.

Abstract. The aim of the research is to comprehend the cause-and-effect relationships and formulate conclusions about the prospects for the development of the Tajik national composer school. The paper presents the most difficult stage in the history of the Tajik national composer school, which was mainly due to the circumstances external to it, i.e. getting into the epicenter of the upheavals that engulfed the post-Soviet cultural space in the late XX century. It is determined that a balance of two types of musical professionalism – oral (traditional) and written (a composer's) – is necessary for the development of the system of Tajik national musical culture. As a result of the research, it has been concluded that the full functioning of the Tajik national composer school requires the development of several areas in its activities: democratic genres (song genre, popular genre, musical drama), compositions for the orchestra of folk instruments, academic music. The main features of the Mongolian musical drama have been identified: direct continuity in the sphere of national traditions associated with the performing arts; reliance on folk melodiousness; position between two types of musical thinking – monodic and polyphonic.

Введение

Исследование феномена «восточной композиторской школы» всегда было сопряжено с рядом трудностей, обусловленных фактическим отсутствием теоретического осмысления самого понятия «национальной композиторской школы». Возможно, именно поэтому (вплоть до начала XXI столетия) в формулировках проблематики и темы исследований оно вполне оправданно избегалось, хотя в содержательном плане играло существенную роль (назовем фундаментальные исследования Н. Головневой, В. Гуревича, Б. Кабиловой, А. Маклыгина и др).

Рамки и задачи статьи не позволяют углубиться в теоретические обоснования, тем не менее, ряд характеристик феномена необходим, поскольку настоящая статья нацелена на осмысление причинно-следственных связей и формулировку выводов о перспективах развития его конкретного проявления – таджикской национальной

композиторской школы. К настоящему времени автором статьи разработана детальная концепция универсального феномена «молодой национальной композиторской школы» (далее — МНКШ) как одного из ярких и неординарных явлений музыкальной культуры и искусства XX столетия, функционирующего в контексте неевропейской традиционной музыкальной культуры (Дрожжина, 2004). На данной основе автором рассматривалась и таджикская композиторская школа на разных этапах ее развития (Дрожжина, 2018). Такую школу мы рассматриваем как систему передачи знаний, умений и навыков, функционирующих в результате осознанной преемственности и определяемых синтезом академических многоголосных традиций, сложившихся в европейской культуре с суммой традиций конкретной национальной культуры.

Однако исторические реалии становления таджикской школы имеют свою специфику. Ее относительная молодость, а также прерванная гражданской войной естественная динамика развития, не обеспечили возможности корифеям, получившим на этапе интенсивного развития рассматриваемого феномена прекрасную подготовку в центральных вузах в русле русской школы и создать школы собственные, и далее передавать опыт в рамках национальной таджикской. Однако к тому времени уже можно было говорить о сложившемся феномене, на этапе становления которого роль трансляторов национальной традиции выполнили Ш. Сохибов, Ф. Шахобов, З. Шахиди и др., чьи знания и навыки, вкупе с законами композиторского письма, принесенными в республику представителями русской школы, послужили базой для его формирования. Это обеспечило необходимую преемственность в условиях решения проблем «Восток–Запад», «монодия–многоголосие», «композитор–фольклор».

Нельзя забывать, что практически все неевропейские (или «восточные») композиторские школы на пути своего становления периодически подвергались тем или иным формам противодействия в контексте социокультурного развития. Подобные эксцессы вызваны периодически поднимающимися волнами охранительной традиционализации, приходящими на смену этапу модернизации и обусловлены представлениями о якобы разрушающем воздействии многоголосного письменного профессионализма на восточную устную монодийную традиционную систему (и в целом на национальные традиции).

В качестве примера приведем мощную модернизационную (вестернизационную) волну эпохи Мэйдзи в Японии (вторая половина XIX века), однако через 15 лет преобразований здесь возникло противодействие наступлению европеизации во всех сферах искусства. В СССР заметная волна традиционализации пришлась на середину 50-х годов прошлого века. Она прошла в виде серьезных дискуссий в среднеазиатских республиках бывшего СССР (интересно, что в это же время аналогичные дискуссии охватили и Китай). Более мощный импульс эта тенденция получила в период распада СССР. Особой интенсивностью выделяется ситуация с композиторским творчеством европейского типа в Иране, сложившаяся в ходе осуществления Февральской революции 1979 года (Дрожжина, 2007, с. 415).

В этом плане нагляден фрагмент интервью композитора К. Яхьяева (ученика А. Хачатуряна), несколько лет (1974–1977; 1989–1992) работавшего главным редактором музыкальной редакции Таджикского радио: «Они хотели чтобы мы не пропагандировали жанры профессиональной (композиторской – М. Д.) музыки, а ограничивались в основном музыкальными номерами из народного музыкального творчества» (Розикова, 2019, с. 76). Однако то, что во главе музыкальной редакции нередко стояли композиторы: С. Баласанян (а он был даже заместителем председателя Комитета 1949–1953), З. Шахиди (1969–1970) и др., свидетельствует о понимании руководством республики важности пропаганды этого искусства. В данном контексте представляется весьма красноречивым и позитивным фактом назначение Х. Низомова (до 2020 года возглавлявшего Союз композиторов) директором Объединения творческих групп Гостелерадио.

Не вдаваясь в детали, обозначим лишь основной аргумент в опровержение данного тезиса. Характер проблемы взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада требует дифференциации уровней такого взаимодействия. На первом уровне необходимо рассматривать взаимодействие монодийной и многоголосной систем непосредственно в композиторском творчестве (что никоим образом не разрушительно для национальных традиций, напротив, обеспечивает им новый уровень функционирования), в то время как на втором – учитывать системность самих современных национальных неевропейских культур, включающих в себя две ветви профессионализма – устного и письменного. В этом случае взаимодействие не должно допускать как замещения первой ветви – второй (для этого необходима соответствующая регулирующая культурная политика), так и ущемления возможностей второй, что может привести к сокращению трансляции достижений национальной культуры за ее пределы. Именно баланс ветвей создает благоприятные условия для развития национальной музыкальной культуры (Дрожжина, 2007).

Основная часть

Реальное присутствие системы (школы) в художественной практике современного Таджикистана обнаруживает себя триадой композитор–исполнитель–слушатель. Для этого в советский период были созданы: профессиональный кадровый состав (авторский, исполнительский и педагогический); инфраструктура, создающая условия, необходимые для полноценного существования и развития национальной композиторской школы. А именно – учреждения, обеспечивающие многоступенчатое обучение (школа, училище, вуз) в русле европейской традиции (но в содержательном плане наполненное представлениями о традиционной музыкальной культуре) и учреждения, создающие возможность демонстрации творческих достижений (музыкальные театры, филармонии, клубы и т. д.) с включенными сюда творческими коллективами (оркестры, ансамбли); наличие среды, способной воспринимать достижения школы, то есть слушательской аудитории

(обеспечивающей востребованность творческих результатов). Еще одно важное для ее функционирования условие – наличие исследовательской, педагогической и публицистической литературы, обеспечивающей научную рефлексию и пропаганду достижений.

В декабре 1991 года состоялся IX съезд композиторов Таджикистана (всего с 1939 года – года основания Союза композиторов (далее СК), проведено 14 съездов), на котором Дамир Дустмухамедов (1941–2003) был вновь избран председателем Союза композиторов республики. В 1998 году председателем СК стал композитор Талабхуджа Сатторов, после него (2001–2007) – музыковед Аслиддин Низомов, а с 2007 до 2016 композитор Кудратулло Хикматов. Сменивший его в 2016 году Шухрат Ашуров трагически погиб через 5 месяцев после своего избрания. С 2017 до 2020 СК возглавлял Хуршед Низомов, с 2020 года руководит Амирбек Мусоев.

Выстояв в условиях проявления охранительной тенденции конца 50-х годов, накопив опыт, позволивший таджикским мастерам перейти к преодолению и внутреннему преобразованию европейских нормативов через углубленное изучение закономерностей традиционного искусства (Дрожжина, 2018), на третьем этапе своего роста (70–80-е годы) таджикская школа продемонстрировала динамичное развитие. Именно в это время создавались сочинения, получившие признание за пределами Таджикистана. Благодаря им можно утверждать: таджикская национальная композиторская школа – сложившийся действующий феномен. Поскольку сам факт его наличия удостоверяется трансляцией достижений за пределы национального культурного пространства). Безусловно, сочинения таджикских авторов и ранее звучали за пределами республики (достаточно вспомнить Декады таджикского искусства в Москве 1941 и 1957 гг.). Однако это были показательные мероприятия, презентующие достижения таджикской культуры в целом. По отношению же, собственно, к композиторской школе, подобная презентация была скорее авансом, нежели отражением её истинного состояния. Исполненные сочинения фактически принадлежали приезжим авторам, хотя некоторые из них создавались с участием соавторов-консультантов из числа талантливых местных музыкантов. Сочинения Ф. Бахора, Д. Дустмухамедова, Ю. Мамедова, З. Миршакар, Ф. Одинаева, Я. Сабзанова, Ш. Сайфиддинова, Т. Сатторова, С. Хамраева, К. Хикматова, З. Шахиди, Т. Шахиди, А. Ядгарова, К. Яхьяева и др. красноречиво свидетельствовали о возможности взаимодействия модальной восточной и тональной западной систем на первом уровне – непосредственно в сфере многоголосного искусства. За десятилетие до кризиса (в начале 1980-х) Союз композиторов Таджикистана пополнился новым поколением талантливой молодежи. Это А. Латиф-заде, Х. Ниёзи, Л. Пулатова (Толис), Т. Сатторов, П. Турсунов, П. Туроби, М. Хасанова, К. Хикматов. Все они получили прекрасную профессиональную подготовку в ведущих вузах страны. Однако уже на заре 1990-х школу Таджикистана поджидали серьезнейшие испытания. Необходимо отметить, что в социальном плане период распада единого культурного пространства СССР (в той или иной степени) был переломным для композиторского творчества на всей территории бывшего СССР. Экономический хаос и смена формации практически лишили это творчество государственной поддержки.

Обозначив выше достаточно универсальные для разнонациональных проявлений феномена восточной композиторской школы характеристики, подчеркнем, что в данный (постсоветский) период, который в Республике Таджикистан получил название «Периода независимости», на долю таджикской школы выпали потрясения, обусловленные не только социокультурными, но и военно-политическими факторами. В этом плане неимоверно трудными стали 90-е годы. Гражданская война (1992–1997) обострила ситуацию до предела. К оттоку профессиональных кадров, постепенно усиливавшемуся с начала 90-х годов и достигшему апогея во время боевых действий, прибавились тяжелейшие условия жизни, не способствовавшие творчеству. М. Хасанова отмечает: «В 90-е годы многие композиторы и музыковеды покинули страну. Так, Я. Сабзанов, Г. Александров, З. Таджикова, А. Латиф-заде эмигрировали в США, Б. Юсупов, Б. Пиговат, А. Ядгаров – в Израиль, Ф. Бахор и музыковед Э. Гейзер – в Германию, в России стали проживать А. Яковлев, Е. Лобенко, К. Тушинок, П. Тураби, П. Турсунов» (Хасанова, 2018, с. 48). Как следствие – начала разрушаться создаваемая десятилетиями прекрасная инфраструктура, без которой существование национальной композиторской школы практически невозможно. Трудности привели к фактическому устранению композиторской организации (СК) из реальной деятельности. С 1993 в течение нескольких лет его фактически подменял созданный творческой молодежью Союз творческой интеллигенции и молодежи «Мехрафруз». По сравнению с динамичным ухудшением ситуации с кадрами, слушательская аудитория оставалась (до определенного времени) более сохранной.

Так, с началом военного конфликта в 1992 году прекратили существование симфонический оркестр и другие коллективы Госфилармонии (в связи с отъездом музыкантов). Однако сезон 1992 года был закрыт концертом камерного оркестра под управлением В. Хазратова. С большим успехом в здании Академического театра оперы и балета им. С. Айни были исполнены произведения Э. Моцарта, Э. Грига, А. Аренского, Т. Шахиди (Хасанова, 2018, с. 52). Сейчас, по прошествии трех десятилетий это кажется особенно удивительным на фоне интенсивных дискуссий конца 1980-х годов, предшествующих трагедии 90-х. В то время в интеллектуальной среде вновь начинала зарождаться очередная, достаточно заметная волна охранительной тенденции, нацеленная и на отношение к «европеизированной» сфере музыкального искусства. Показательно, что в этом же году был создан Военно-духовой оркестр МВД Республики Таджикистан, а в 1994 (26.08) – Военно-духовой оркестр Комендантского полка Министерства обороны Республики Таджикистан. Однако подобные дискуссии не изменили отношения широкой аудитории к композиторской музыке. Данный уровень сохранялся на протяжении нескольких лет – самых трудных – военных. И значительный вклад в поддержание интереса к композиторской музыке, как мировой, так и таджикской, вносили (наряду с исполнителями и музыковедами) композиторы Таджикистана.

Подлинным подвижником в этом нелегком деле стал неофициальный лидер школы, выпускник Московской консерватории (ученик Арама Хачатуряна, сын одного из основоположников национальной школы – Зиядулло

Шахиди) Толибхон Шахиди. Шахиди Толибхон Зиёдуллоевич (род. в 1946 г.), Народный артист Таджикистана, Лауреат государственной премии им. Рудаки РТ, обладатель золотой медали Союза композиторов Москвы (2012). Являясь в тот период художественным руководителем театра оперы и балета, он создал из отдельных музыкантов оркестра театра оперы и балета камерный оркестр «Гармония мира» и возглавил его: «Из оставшихся музыкантов я создал камерный оркестр «Гармония мира» – по названию симфонии Пауля Хиндемита. С этим оркестром мы играем музыку Баха, Моцарта, Бетховена. Министерство культуры, театры, посольства и международные организации оказывают нам поддержку» (Панфилова, 1999). Звучали в исполнении оркестра также произведения таджикских композиторов. В том приснопамятном 1992 году, когда оркестр играл для своих слушателей, совсем рядом шли антагонистические митинги – оппозиционный на площади Шахидон и в поддержку правительства – на площади Озоди. В таких условиях выступал с таджикским коллективом и Хадем Васиби, исполняя «Реквием» Моцарта (Дрожжина М. Н. Беседа с композитором Т. Шахиди // Личный архив М.Н. Дрожжиной. 2 марта 2021).

Т. Шахиди работал в Таджикистане до отъезда в Россию в 2011 году, разделив с народом все трудности сложного времени. Особенно плодотворными были творческие поиски композитора, создавшего оперы «Красавица и чудовище» (для детей, 1992), «Амир Исмоил» (1999), одноактный балет «Сиявуш» (1992), концерты – для скрипки с оркестром (1993), № 3 (для ф-но с оркестром, 1994), четыре Concerto-Grosso (1996; 1999; Концерт № 3 – для необычного состава – скрипки, сантура и камерного оркестра, 2005; Концерт № 4 – создан к юбилею (100 лет) Д. Шостаковича, 2006), значительный ряд инструментальных, вокальных и хоровых сочинений. С 2007 по 2011 год преподавал композицию в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова. Среди его учеников – А. Мусоев (с 2020 года он возглавляет Союз композиторов Таджикистана), З. Турдалиев (Рахими) (В связи с отъездом композитора завершал консерваторию у Л. Толис, а в 2019 году – ассистентуру-стажировку у выпускника Московской консерватории (1977-1982) киргизского композитора, ректора Киргизской национальной консерватории М. А. Бегалиева. – прим. М. Н.), Д. Курбанов (класс по специальности); З. Хамдамова (факультатив).

Подчеркнем: несмотря на тяготы военного времени, проблема подготовки кадров оставалась в поле зрения. При этом центр подготовки переместился из втянутой в войну столицы (Душанбе) – в Худжанд, где в 1993 году по инициативе музыковедов Н. Хакимова и Ф. Ульмасова была основана Академия музыки (в 2001 году преобразована в факультет искусств Худжандского государственного университета им. Б. Гафурова). Учебные планы академии и тематика исследовательских работ преимущественно были ориентированы на традиционное искусство. Интересно, что к деятельности Академии были привлечены российские ученые-востоковеды – доктор искусствоведения, профессор И. Р. Еолян (НИИ искусствознания) и член Президиума РАН, доктор исторических наук, профессор А. Вафо (член Президиума РАН).

Однако среди преподавателей были и известные композиторы – Народный артист Таджикистана, лауреат Государственной премии им. А. Рудаки, профессор Ш. Сайфиддинов, заслуженный деятель искусств Таджикистана, доцент Ф. Бахор. В 1999 году состоялся юбилейный концерт (к 70-летию со дня рождения) профессора Ш. Сайфиддинова, издана монография Н. Хакимова «Шарофиддин Сайфиддинов».

Позднее, несмотря на послевоенные трудности, в 2003 году на базе факультета Таджикского института искусств им. М. Турсунзода в Душанбе (по инициативе ряда энтузиастов) была основана Таджикская национальная консерватория, впоследствии названная именем одного из этих энтузиастов, ее первого ректора – композитора Т. Саттарова (1953-2007).

Тем не менее, несмотря на усилия творческой интеллигенции, 90-е годы в истории таджикской национальной композиторской школы можно считать периодом регресса. Более того, само ее существование было поставлено под вопрос. Сказывались наличие идеологической неопределенности, отсутствие государственной поддержки. Если исполнителям и музыковедам было проще найти применение своим профессиональным компетенциям, то непосредственно композиторское творчество было гораздо менее востребованным, что сказывалось на материальной стороне. Несмотря на это, создавались сочинения как наиболее демократических жанров (песни и романсы), так и сочинения крупной формы (среди них, помимо упомянутых выше произведений Т. Шахиди: симфоническая поэма «Мавриги» (1993) А. Одинаева, оперетта «Дугонахо» (1993) и детская опера «Биё, Барфи Бобо» (1999)) Д. Дустмухамедова, сюиты для оркестра народных инструментов В. Абдурахмонова, опера «Умари Хайем» (1993-1998) Ф. Бахора, Симфония № 1 для струнного оркестра (1993-1996) З. Миршакар, поэма «Суруши дил» (1998) А. Мусоева, кантата «Сомониенем» (1999) Ш. Сайфиддинова, две Симфонические картины (обе – 1999), Поэма - фантазия для скрипки (гиджака) и камерного оркестра (1997) Т. Сатторова, Пассакалья (1995) для органа Л. Толис, кантата «Гурди сомониен» (1999) К. Хикматова, струнный квартет (1997) и Симфоническая поэма «Устод» (1996) Р. Баротова (посвящена его педагогу Т. Сатторову).

Стараниями энтузиастов осуществлялись немногочисленные постановки, концерты инструментальной музыки. При этом новых сочинений было крайне мало, как и возможности услышать их исполнительскую реализацию. Статус профессии, ориентированной на серьезные академические жанры, высокий уровень академической культуры, терял свою привлекательность.

Справедливым будет отметить, что в отличие от соседних стран постсоветского пространства, Таджикистан (переживший к тому же трудности гражданской войны и глобальные кадровые проблемы) в целом сумел сохранить инфраструктуру, необходимую для функционирования композиторской музыки. Вспомним о сворачивании директивным путем (в конце 90-х годов XX в.) таких очагов функционирования (в филармонии, оперном театре, музыкальном вузе) в Туркменистане. В этой же связи следует упомянуть о менее кардинальном, но довольно красноречивом событии – перепрофилировании одного из двух оперных театров в Узбекистане (Самаркандского). И главное, можно утверждать: таджикская культура не просто устояла в столь тяжелое время. Она помогала

выстоять народу, способствовала возрождению поставленного под вопрос единства нации. И пусть на данном этапе основное внимание уделялось сфере традиционного искусства (не в последнюю очередь в связи с наличием исполнителей и с отсутствием необходимости в масштабной инфраструктуре), композиторская музыка также сумела сыграть заметную роль в обозначенном процессе. Работа профессиональных композиторов в «легком» жанре эстрадной музыки, по сути, оградила и продолжает ограждать национальную культуру от агрессии разрушающего воздействия западной поп-музыки и чрезмерно ориентированных на ее закономерности любительских опусов, от падения уровня музыкального вкуса у массовой молодежной аудитории (более подробно об этом см. ниже).

Симптоматично: после того, как 27 июня 1997 года было подписано соглашение об установлении мира и национального согласия (Президентом Таджикистана Э. Рахмоном этот день был объявлен Днем всенародного единства – «Вахдат»), в декабре того же года парламент республики принял Закон «О культуре», а вскоре и Концепцию развития культуры. Это свидетельствовало о понимании роли культуры в жизни народа, а также о стремлении руководства не допустить разрушения преемственности культурных, идеологических и духовных ценностей. В контексте проблем, связанных с состоянием национальной композиторской школы, подчеркнем, что к концу 90-х в поле социальной активности начало вступать молодое поколение, не получившее соответствующего музыкального образования и воспитания. Резерв слушательской аудитории (как и авторского корпуса) у композиторской музыки начинал иссякать.

Подобная ситуация не могла не тревожить. Поэтому в Душанбе (в 1999 году) был проведен международный семинар «Таджикская музыкальная культура начала 21 века: приоритеты развития». Его основной целью стало обсуждение перспектив развития системы профессионального музыкального образования. Наряду с этим также обсуждались проблемы развития традиционного музыкального искусства. В выступлениях композиторов Ш. Сайфиддинова, Т. Саттарова прозвучала критика сложившейся ситуации и предложения по созданию государственной программы по исправлению последней (Хасанова, 2018, с. 56).

Основной возможностью обеспечить контакт с новым, недостаточно подготовленным слушателем, всегда были жанры так называемой легкой музыки: песни, музыкальная комедия/драма. Созданные профессионалами, они не только воспитывали навыки восприятия композиторского искусства, потребность к общению с ним, но выполняли также и функцию моральной поддержки, давали возможность пережить сложные времена. В контексте проблематики настоящей статьи назовем песни Х. Абдуллоева, В. Абдурахмонова, М. Атоева, А. Одинаева, Дж. Обидова, Дж. Охунова, А. Рахимова, Х. Саидова, П. Сохибовой, А. Тошматова, Л. Толис, А. Хамдамова и других авторов. Думается, не случайно в творчестве Д. Дустихамедова, ранее отдававшего приоритет сложным жанрам, наполненным глубоким философским смыслом, в 1992 году появляется оперетта «Дугонахо», а в 1999 – опера для детей «Биё, Барфи Бобо». Это вторая детская опера композитора. Первая – «Хонаи Заргуш-биби», была написана двадцатилетием ранее, в 1978 году. Произведения для детей создавали в рассматриваемый тяжелый период 90-х и другие композиторы. Это опера Т. Шахиди «Красавица и чудовище» (1992), 3 сюиты для детей (для оркестра народных инструментов) Ш. Бедакова, детская опера «Лесная сказка» (2008) и сборник пьес для детей А. Мусоева «Мир сказок» (2005), хоровые песни и инструментальные сочинения С. Хомидова, Х. Ниёзи. Внимание к музыке для детей можно объяснить также скромными постановочными и исполнительскими возможностями коллективов.

В определенной степени рубежным стал 1999 год, отмеченный празднованием 1100-летия государства Саманидов. Несмотря на то, что трудности военного времени не были преодолены, благодаря титаническим усилиям к юбилею были поставлены оперы Т. Саттарова («Рустам и Сухроб», на основе поэмы «Шахнаме» А. Фирдоуси) и Т. Шахиди («Амир Исмоил» – в центре которой образ основателя таджикского государства Саманидов). Эти и ряд других сочинений (кантаты Ш. Сайфиддинова, К. Хикматова и др.) подтвердили сохранение одной из важнейших функций национальной школы – откликаться на важные для жизни народа события, способствовать сплочению нации, укреплению государственности, сохранению преемственности традиций и продемонстрировали значимость всех пластов музыкальной культуры, функционировавших в довоенное время – традиционной и академической.

Обратившись к процессам следующего десятилетия, нетрудно заметить, что первые годы оно проходило под знаком укрепления позиций устного профессионального музыкального творчества. Указы Президента РТ Эмомали Рахмона о введении новых праздников: 12 мая – День Шашмакома (2000) и 10 октября – День Фалака (2007) сыграли важную роль, обеспечив, в первую очередь, укрепление социального статуса феноменов традиционного профессионализма (напомним также о присвоении государственного статуса ансамблям «Шашмаком» (2001) и «Фалак» (2002)). Основной движущей силой процесса стало формирование новых образовательно-концертных очагов: кафедры фалака в Таджикской национальной консерватории, Академии макома в Душанбе (под руководством Народного артиста Таджикистана, кандидата искусствоведения А. Абдурашидова), центра «Хунар» в Худжанде (руководитель – кандидат искусствоведения, дутарист С. Худойбердиев) и др.

То, что чаша весов перевесила в данном направлении, было вполне оправданным. Еще до развала СССР в отношении к традиционному профессионализму существовал ряд проблем. Под угрозой находился принцип устной традиции обучения «устод-шогирид». И хотя наблюдались заметные позитивные сдвиги, гражданская война затормозила процессы.

Напомним, что для плодотворного развития системы таджикской национальной музыкальной культуры, необходим баланс двух типов музыкального профессионализма – устного (традиционного) и письменного (композиторского). Первоначальное внимание к традиционному давало возможность восстановить «фундамент». Заметным сигналом, свидетельствующим о возобновлении внимания к композиторской деятельности, стала установленная в 2004 году премия имени Борбада в области академического музыкального

искусства (которой награждаются как композиторы, так и исследователи). В плане появления новых сочинений ситуация стала более благополучной. Однако наряду с проблемой квалифицированного слушателя, возникла проблема кадрового состава авторов и исполнителей/педагогов. И если с основанием консерватории в купе с практикой обучения в музыкальных вузах за рубежом (преимущественно в российских) проблема исполнительства постепенно становится менее острой (этому способствовало принятие Государственной программы подготовки высококвалифицированных кадров в области культуры, искусства), то пополнение композиторской школы высокопрофессиональными авторами пока не обрело необходимой динамики. Корифеи, чьими трудами в 70-80-х это искусство завоевывало мировое признание – Толиб Шахиди и Фируз Бахор, являясь членами Союза композиторов Таджикистана, живут за его пределами. Получившие блестящее образование в московских вузах (но несколько позднее) – талантливый, много и плодотворно работающий по специальности Алишер Латиф-заде, его ровесники Павел Турсунов и Парвиз Туроби покинули Таджикистан в годы войны. Радует, что все они (в той или иной степени) своим творчеством продолжают транслировать достижения таджикской школы за пределами ее локации, поддерживают тесные связи с родной культурой. Так, в октябре 2017 года в Душанбе приезжал Заслуженный деятель искусств Таджикской ССР Фируз Бахор.

Уже нет среди нас старейшины Шарофиддина Сайфиддинова (1929-2015), на протяжении многих лет возглавлявшего Союз композиторов и собственным примером вдохновлявшего молодежь. Ушел Талаб Сатторов (1953-2007), чья музыка – колоритная, почвенная и одновременно соответствующая самым современным требованиям, предъявляемым к этому виду творчества, наполняла пространство души, создавая порожденные таджикской ментальностью образы. Его класс композиции окончили Р. Баротов, П. Мародасейнов, в настоящее время основное внимание уделяющие административной и педагогической деятельности. В мире ином Дамир Дустмухамедов – сдержанный, внешне строгий, но в действительности очень добрый человек, тонкий и глубокий музыкант, объединявший строгие каноны полифонии с богатством национального мелоса. На творческом взлете прервалась жизнь Шодмона Пулоди (1943-1995), раскрывавшего слушателю красоту и необычность звучания ритмов и интонаций Памира, реализованных в современной композиторской технике. Не будет новых сочинений Абдуфаттоха Одинаева (1938-2010), где композитор как всегда показал бы возможности бережного и творческого отношения к традиционным источникам, не услышат ходжентцы новых музыкально-драматических произведений Одилджона Назарова (1929-2003), на которых десятилетиями держался репертуар Государственного театра музыкальной комедии им. К. Худжанди. Ранее – Ленинабадский музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина.

Но где взять достойную молодую смену? В Таджикской национальной консерватории преподают композицию две выпускницы Московской консерватории: Зарина Миршакар – первая в Таджикистане женщина-композитор (окончила консерваторию в 1974 году по классу Сергея Артемьевича Баласаняна, много лет проработавшего в Таджикистане) и Лола Толис (выпуск (1982) класса Тихона Николаевича Хренникова). Прекрасное профессиональное образование, врожденный талант, высокий уровень общей и музыкальной культуры, заложенный в семьях и развитый в годы обучения в столице СССР, предоставлявшей возможности услышать выдающиеся сочинения в блестящем исполнении – все это создает условия для передачи ценного опыта молодому поколению. Однако количество учеников совсем не так велико, как хотелось бы. В классе Лолы Толис – два выпускника: Зафар Турдалиев (Рахими) и Бахтиер Убайдзода (с 2014 года работает на кафедре композиции Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова). Оба отдают предпочтение крупным академическим жанрам, являются финалистами конкурса «Таджикистан, моя любимая Родина» (конкурс 2019 года: Зафар Турдалиев – первое место, Бахтиер Убайдзода – второе) в номинации «академическая музыка».

Джасур Халилов композицию изучавший факультативно у З. Миршакар, представляет другое направление. Джасур – создатель группы этноджаза «Авеста». Его композиции в исполнении группы звучат на международных фестивалях. Они востребованы как в родной стране, так и за рубежом. Это объясняется характерной стилистической особенностью этноджаза, зафиксированной в самом названии. И талант Джасура, нашедшего свое призвание, получил полную реализацию как в творчестве, так и в педагогике, где он на высоком уровне пропагандирует джаз как направление, опирающееся на традиции таджикского фольклора.

В связи с этим нельзя не отметить явленную на всех этапах развития таджикской композиторской школы ее конструктивную роль в поддержании уровня массовой (эстрадной) музыки. Конструктивную роль сыграло создание в 2003 году эстрадно-симфонического оркестра Министерства культуры РТ и функционирование факультета эстрадной музыки и звукорежиссуры в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова. Безусловно, данное направление нуждается в серьезном внимании и совершенствовании, поскольку является одним из действенных инструментов воздействия на состояние массовой культуры.

Внимание массовой (эстрадной) музыке уделяли такие мэтры как З. Шахиди. Ш. Сайфиддинов, Д. Дустмухамедов и др. Много и успешно трудились на данном поприще З. Зульфикаров (рук. ансамбля «Согдиана»), Ш. Пулоди, Ф. Одинаев. Плодотворно сотрудничали с эстрадным ансамблем «Гульшан» З. Миршакар, К. Тушинок, Х. Саидов (который был также руководителем этого и других эстрадных коллективов). А З. Нишанов, руководивший ансамблем «Орзу», советник ансамбля «Гульшан», создатель эстрадно-духового оркестра Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова, воспитал смену, способную проявить себя именно в данном направлении. Его ученик Закир Фарход Махмаджон работал аранжировщиком в эстрадном ансамбле «Ориё», а сейчас руководит ансамблем «Дарё» Комитета по телевидению и радио при Правительстве РТ.

Таким образом, на современном этапе композиторское творчество, находясь в условиях жесткой конкуренции с низкопробными продуктами массовой культуры, продолжает поддерживать приемлемый уровень

этой культуры. Проблема постоянно пребывает в поле зрения, обсуждается на форумах. Так, в процессе работы XII съезда Союза композиторов (2012), К. Хикматов (в то время – глава Союза), высказал обеспокоенность безмерным распространением стиля рэп, губительного для музыкальной культуры (Глава союза композиторов Таджикистана: «Рэп угрожает национальной идентичности» // Эхо Москвы в Санкт-Петербурге. 29.11.2012. 14:04).

Действительно, не имеющая связей с национальной традицией, современная западная массовая музыка, безудержно распространяемая с помощью современных средств массовой коммуникации, представляет собой самый «неуправляемый» пласт в системе музыкальной культуры. Даже в западных исследованиях, включающих анализ конкретной ситуации на рынках музыкальной индустрии (Wallis, Malm, 1987), сформулированы четыре принципиально возможных типа культурной трансмиссии (взаимодействия): 1) культурный обмен; 2) культурное доминирование; 3) культурный империализм; 4) культурная транскультурация. Экспансия массовой западной поп-культуры осуществляется в рамках третьего варианта – который обозначен как «культурный империализм». Концепция «культурного империализма» сложилась в западной культурологии, где он отождествлялся с политическим и экономическим подчинением стран «третьего мира» в XIX веке (Bell, 1976; Tunstall, 1977.) Ситуация осложняется тем, что ряд направлений в отмеченной культуре представлен весьма сомнительной не только в нравственно-этическом плане, но и с точки зрения духовного здоровья музыкой.

Таким образом, творчество национальных композиторов, по своей функции находится между пластами традиционной и западной массовой музыки. В случае его исчезновения западная поп-музыка вестернизируя, а затем подменив собой массовую музыку фольклорного типа, нарушит сложившееся равновесие культурных пластов и создаст определенную угрозу мировоззренческому канону и национальному менталитету. Поэтому для обеспечения полноценного функционирования национальной композиторской школы необходимо развивать несколько направлений в ее деятельности. Обозначим их следующим образом:

1. демократические жанры (песенный, эстрадный, музыкально-драматический).
2. сочинения для оркестра народных инструментов;
3. академическая музыка.

Приведенная дифференциация достаточно условна, так как все ее пункты имеют точки пересечения. Пожалуй, самым проблемным на данном этапе является пункт третий, поскольку композиторская специализация в высокой академической традиции требует в обучении не только наличия таланта, специальной подготовки, максимальной самоотдачи, но и пребывания в соответствующей художественной среде, обеспечивающей знакомство с высокопрофессиональным исполнением классической и современной композиторской музыки. Всем этим в полной мере обладают композиторы старшего поколения, получившие образование в центральных консерваториях многонациональной страны.

В контексте настоящей статьи следует подчеркнуть еще один очень важный момент: целое поколение таджикских композиторов, получивших подобное образование, своими успехами обязаны появлению в республике Юрия Тер-Осипова, ученика выдающегося азербайджанского композитора К. А. Караева. Ю. Г. Тер-Осипов (1933-1986) советский композитор, в 1958 окончил Азербайджанскую консерваторию по классу композиции К. А. Караева (ученика Д. Д. Шостаковича), автор 8 симфоний, 2-х балетов, камерно-инструментальных и вокальных сочинений. С 1958 года он, по приглашению Союза композиторов Таджикистана (благодаря личному письму, адресованному К. А. Караеву главой Союза – Зиёдулло Шахиди) жил и работал в Душанбе. Преподавая композицию в музыкальном училище, талантливый педагог воспитал плеяду молодых композиторов, продолживших обучение в ведущих консерваториях страны. Имена его учеников – Т. Шахиди, Д. Дустмухамедова, З. Миршакар, Ф. Бахора, Ш. Пулоди, А. Солиева, С. Халилова, Е. Лобенко вошли в историю советской музыкальной культуры. Перед нами конкретный пример результативного воспитания талантов.

В послевоенной (имеется ввиду гражданская война) истории таджикской школы мы обнаружим в чем-то аналогичную яркую, но трагически прерванную гибелью педагога попытку воспитания юных композиторов. Шухрат Ашуров (1962-2016), выпускник факультета культурно-просветительской работы ТГИИ им. М. Турсун-заде, свои первые шаги в композиции делал в рамках факультативных занятий с Я. Сабзановым и Д. Дустмухамедовым. После окончания с отличием вуза, был направлен на стажировку (класс композитора К. К. Баташова) в училище при Московской консерватории. С 1989 года – учеба в Российской академии музыки им. Гнесиных, сначала на дирижерском, затем – теоретико-композиторском факультете (класс Н. И. Пейко, затем В. В. Пьянкова). В период учебы начинается его преподавательская деятельность: в Московском институте культуры (1992-1995) и в колледже им. Альфреда Шнитке (1996). С 1998 – до возвращения в Таджикистан в 2006 году – Ш. Ашуров работал директором Московского государственного симфонического оркестра при правительстве Москвы. По возвращении приступил к активной преподавательской деятельности в школе и консерватории. В июне 2010 года в зале Таджикской консерватории состоялся первый концерт восемнадцати совсем юных композиторов, учеников его класса, демонстрировавших свои сочинения (Композиторы..., 2010, с. 37). В 2019 году в Сочи на V Международном фестивале-конкурсе «Красота и гармония в творчестве» в номинации «Молодой композитор» (21-25 лет) первое место занял один из его бывших учеников – Сохибджон Хасанов – выпускник Республиканской специализированной музыкальной школы-интерната имени М. Атоева, студент III курса композиторского факультета Краснодарского государственного института культуры. Здесь он ученик председателя Союза композиторов Краснодарского края,

Однако уровень профессиональной подготовки нередко практически любительский, его необходимо совершенствовать, талант (как драгоценный камень) нуждается в огранке. Совсем недавно (в 2020 году) главный дирижер Государственного симфонического оркестра Исполнительного аппарата президента (созданного

в соответствии с Указом Президента РТ Эмомали Рахмона от 8 августа 2016 года), он же дирижер Таджикского государственного академического театра оперы и балета им. С. Айни Далер Тиллоев был удостоен Гран при конкурса композиторов академической музыки «Мой любимый Таджикистан». При этом талантливый музыкант не имеет специальной композиторской подготовки. Возможно, в подобных случаях были бы полезны стажировки в образовательных заведениях признанных центров академического искусства; командировки из этих центров в Союз композиторов Таджикистана ведущих педагогов для проведения занятий «школы композиторского мастерства». Стоит подумать также о возможностях современных коммуникаций и технологий, позволяющих вести дистанционное обучение (не забывая при этом, что истинное обучение всегда строится на личном общении учителя и ученика, которое должно быть первичным по отношению к дистанционным дополнениям). Наконец, в качестве идеальной цели можно представить профессиональный билингвизм автора-творца – с равной по мастерству степенью постижения двух основ – устного и письменного профессионализма. А это значит – создание экспериментальной системы подготовки, сочетающей изучение законов монодийного макомо- и фалакотворчества с европейской многоголосной композицией. К такому редкому типу авторов относятся азербайджанские композиторы Узеир Гаджибеков и Фикрет Амиров, иранские Али Наги Вазири и Мирзаде Эшки, узбекский композитор Мухтар Ашрафи, японские музыканты Мияги Митио и Мотоори Нагае и др.

Отдельного разговора заслуживает проблема воспитания слушательской аудитории. Как правило, основное внимание на форумах уделяется музыкальному образованию. Но воспитание слушателя – не менее важная задача. Конструктивным шагом в данном направлении стало создание Государственной детской филармонии (2017). Данная проблема характерна для современного социума в целом. Печально, что система массового музыкального воспитания, сформированная в СССР, фактически была разрушена повсеместно. О важности возобновления самой серьезной работы в данной сфере красноречиво свидетельствует такой факт: в Новосибирской консерватории в 2017 году открыто новое направление «музыковедение/музыкальная педагогика», где включена также профессионализация по линии преподавания в общеобразовательной школе (в классе автора настоящей статьи выполняет дипломную работу студентка из Таджикистана. Тема связана с исследованием воспитательного аспекта в детских операх Д. Дуستمухамедова и А. Одинаева (кстати, детские оперы таджикских композиторов еще не были объектом исследования)). И здесь необходима координация деятельности Союза композиторов с педагогическими вузами и образовательными учреждениями. Организация семинаров, концертов, научные исследования, разработка программ – все это дает свои плоды. Важно наличие специально подготовленных педагогических кадров для общеобразовательных школ. На существующих факультетах музыки и пения, культурно-просветительной работы полезно обеспечить непосредственное знакомство с творчеством таджикских композиторов, встречи с ними должны стать элементом учебного процесса. В республике есть специалисты, способные организовать такую работу. Например, доктор педагогических наук, действительный член (академик) Академии социальных и педагогических наук России, Отличник народного образования республики Таджикистан, Мавджуда Рахматовна Юлдашева имеет высшее музыкальное образование как пианистка.

Но и в сфере демократических жанров есть проблемы, ожидающие своего решения. Речь пойдет об одном из самых интересных и специфических из них – музыкальной драме, которую определяют как музыкально-речевой жанр, где слово и музыка выступают равноправными, дополняющими друг друга компонентами. Первой музыкальной драмой в Таджикистане была «Восе» (Драматурга Г. Абдулло, 1937), созданная С. Баласаняном и впоследствии переработанная в оперу «Восстание Восе» (1939). Существует множество примеров создания оперных спектаклей путем подобной переработки музыкальных драм. Так, музыкальная драма «Нюргун Боотур Стремительный» (1940) с музыкальным оформлением М. Жиркова, считается «предвестницей» первой якутской оперы «Нюргун Боотур» (1947) М. Жиркова и Г. Литинского; Р. Глиэра и Т. Садыкова «Гюльсара» (1937), переработанная в содружестве с Т. Садыковым в одноименную узбекскую оперу (1949) и многие другие.

В историю монгольской музыки спектакль по драме Д. Нацагдоржа «Три печальных холма», созданный в 1933 году в содружестве монгольского композитора Б. Дамдинсурэна и советского композитора Б. Смирнова, вошел как первая монгольская опера. Однако в полном смысле он таковой не являлся. Наличие разговорных диалогов, преобладание песенности свидетельствуют в пользу музыкальной драмы. Кроме того, монгольские певцы пели в гортанной народной манере, не имели прочных навыков пения с большим оркестром. В 1942 году авторы выполнили новую редакцию, реализовав все принципы композиции оперного жанра. И по сей день опера с успехом ставится на сцене Государственного академического театра оперы и балета в Улан-Баторе. Аналогичную ситуацию можно наблюдать с оперой/драмой «Кыз Жибек» казахского композитора Е. Брусиловского, где почти совпадают и хронологические параметры: 1934 – первая редакция, 1945 – вторая. В сущности, перед нами типичный для базирующихся на монодийных традициях музыкальных культур пример переработки музыкальной драмы в оперу.

Возможно, именно поэтому, обращаясь к исследовательской литературе, мы можем обнаружить фиксацию определенной несамостоятельности жанра, «модулирующей» роли при переходе от одного типа профессионализма к другому. Кроме того, в многочисленных публикациях, посвященных проблемам становления оперы, музыкальная драма представлена в качестве своеобразного предварительного эксперимента или первой ступени на пути освоения музыкально-сценических жанров. Подобный взгляд был вполне возможен при отсутствии хронологической дистанции, что не позволяло проследить пути дальнейшего развития музыкальной драмы.

Аналогичную позицию мы можем обнаружить и в высказываниях композитора Мукана Тулебаева (1913-1960, Казахстан): «Надо попутно искать и какие-то промежуточные, переходные формы национального искусства. <...> Музыкально-драматический театр – хорошая школа для национального композитора, стремящегося

вести народную песню в «светлую горницу» профессионального искусства. <...> Музыкально-драматический театр – отличная школа и для национального слушателя, которому порой кажутся непривычными европейские формы концертного музицирования» (Цит. по: Дрожжина, 2020, с. 335-336).

В реальности, с появлением первых национальных опер, «советская» музыкальная драма развивается параллельно с ними, взаимодействуя, но сохраняя свою автономность. Несмотря на рост композиторского профессионализма, успешное освоение представителями этих школ всех моделей европейской жанровой системы, она не исчерпала себя вплоть до настоящего времени. Перед нами пример формирования универсальной самодостаточной, самоценной жанровой модели в различных национальных культурах, в том числе и в отдаленных друг от друга регионах. Однако общим для всех вариантов модели является ее становление в условиях взаимодействия европейского письменного музыкального профессионализма с устной традиционной монодийной культурой неевропейского типа. Данное обстоятельство обусловило наличие ряда универсальных параметров, характеризующих не только сферу художественных решений, но (хотя и в меньшей степени) социокультурные факторы, в контексте действия которых развивался феномен. Здесь можно выделить два магистральных пути, определяющих его бытование. Первый (исторически более ранний и протяженный во времени) – арабская музыкальная драма – обусловлен общностью культур народов арабского мира. Второй – «советская» музыкальная драма – сформировался в течение достаточно короткого времени в условиях «планового» построения единой советской культуры, одновременно нацеленной на культивирование этнических и музыкальных традиций не только народов СССР. Так, например, становление и развитие монгольской музыкальной драмы имеет много общего с условной советской, в хронологическом плане слегка опережая ее. Это можно объяснить тем, что сюда даже раньше, чем в восточные советские республики приехали музыканты из России.

Специфичность модели объясняется не просто тесной связью с традициями народного искусства, но также непосредственным и постепенным «переплавлением» их в специфический национальный жанр. Этому способствуют:

1. непосредственная преемственность в сфере национальных традиций, прямо или опосредованно связанных со сценическим искусством: а) театром марионеток, б) с эпосом, фольклорным и религиозным вариантами сценических действий и др.; в) преданиями и легендами, бытование которых сопряжено с искусством сказителей. Отсюда – некоторые «переходные» жанровые черты в характере сценического действия первых музыкальных драм: импровизационность, первоначально проявленная в практически устном характере и сценического, и музыкального элементов;

2. опора на народную песенность, также нередко способствовавшая возникновению своеобразных форм сценического решения, особенно в самых ранних образцах, предвещающих создание музыкальной драмы, когда народная песня, включалась без предварительной обработки. В отдельных случаях большую роль играли элементы театральности, заложенные уже в самой народной песне;

3. расположение на границе двух типов музыкального мышления – монодийного и многоголосного, что обусловило изначально устный характер музыкальных эпизодов, преобладание на первых порах унисонного и монодийного типа гетерофонного звучания оркестра и хора, народную манеру вокального исполнения (Дрожжина, 2004, с. 199-216; 2020).

Именно такие музыкальные драмы Одилджона Назарова, созданные им преимущественно для Ходжентского (Ленинабадского) театра, принесли композитору любовь слушателей, а для последних открыли путь в мир музыкального театра, недаром имя Народного артиста Таджикской ССР Одилджона Назарова присвоено Государственному музыкальному театру юного зрителя в Худжанде. Богатая мелодика, доступный гармонический язык и тесная связь с народной песенностью в спектаклях «Кучабоги ошикон» (драматург А. Шукухи), «Интихоби домод» (Х. Садык), «Садокат» (С. Сафаров) «Иродаи зан» (А. Сидки) и др. отражают инвариантные черты жанра. Но они же, эти черты, нашедшие своего слушателя и востребованные им, делают (подчеркнем, напрасно) жанр в глазах большинства профессионалов неким преддверием оперы. Думается, интересно будет узнать, что в музыкальной культуре стран арабского мира она так и не стала преддверием (поскольку опера практически не вошла в поле зрения композиторов в силу ее невостребованности, что, разумеется, само по себе не является образцом для подражания), оставаясь любимым музыкально-театральным (а впоследствии также кинематографическим и телевизионным) жанром.

Впрочем, не все профессионалы недооценивают рассматриваемый демократический жанр. Вспомним, что у Д. Дуستمухамедова, в творчестве которого явлено глубоко философское осмысление действительности, музыкальной драме отведено значительное место. Композитор-мыслитель, создававший оперы и симфонии, понимал значимость жанрового разнообразия в палитре национальной культуры. В его драмах «Модар нигарон буд» (1971), «Суруди Бахтиёр» (1979), «Суруди нотамом» (1980) более сложная музыкальная драматургия, и в целом они обладают универсальными признаками, определяющими общежанровые пути становления музыкально-сценической драматургии жанра, такими как:

- 1) тенденция к разрастанию музыкальных эпизодов и преодоление их дивертисментности через включение в процесс движения сюжетной линии;

- 2) усиление функциональной роли музыки как драматургического средства, в отдельных случаях приводящее к частичному преодолению номерной структуры и реализации принципа сквозного развития;

- 3) обусловленное этим процессом возрастание роли оркестра, хора.

Показательно, что на рубеже XX-XXI столетий, катаклизмы, сотрясавшие постсоветские восточные школы, менее всего затронули музыкальную драму. В сложившейся ситуации она даже заметно укрепила позиции.

Напомним, что театры оперы и балета в Самарканде и Ашхабаде были трансформированы в музыкально-драматические. Еще один интересный в контексте проблематики настоящей статьи факт: когда в 2004 году (в связи с 60-летием добровольного вхождения Тувы в состав СССР) проходил конкурс на сочинение тувинской национальной оперы, лучшим сочинением была признана не опера, а музыкальная драма С. И. Бадыраа «Буян-Бадырғы». Музыкально-драматические театры успешно функционируют в различных регионах Таджикистана. Нередко авторами здесь выступают талантливые музыканты, не имеющие специальной композиторской подготовки. Думается, и профессионалам не следует игнорировать этот жанр.

В Казахстане феномен демонстрирует примеры, связанные с поиском адаптации к интересам современного зрителя/слушателя. С одной стороны, здесь возникает некоторое пересечение с тенденциями развития арабской драмы (выход в пространство кино- и телеискусства), с другой — стремление соответствовать запросам массовой аудитории. Так, недавно (сентябрь 2019) на телевизионных экранах появился сериал «Рауза» в жанре музыкальной драмы (композиторы Марат Балмырза, Жасулан Нургазиев). Несомненно, данное направление в развитии жанра является вполне конструктивным (Дрожжина, 2020).

Заключение

Представленные наблюдения не фиксируют все проблемы, связанные с функционированием феномена национальной музыкальной драмы, сформированного на границе двух пластов музыкального творчества — традиционного и композиторского. Однако они позволяют сделать ряд выводов. Основным заключается в том, что к настоящему времени сложились условия, выводящие музыкальную драму/комедию на передовую линию в борьбе за сохранение национального своеобразия массовой музыкальной культуры. Это обусловлено как наличием «пограничного» характера функционирования, с вытекающими отсюда параметрами музыкально-выразительных средств, так и прочным укоренением в пространстве национальной культуры. Последнее служит неоспоримым аргументом в пользу самодостаточности и самоценности жанра. Следует отметить, основатель таджикского искусствознания, досконально изучивший историю таджикского театра, Н. Х. Нурджанов неоднократно высказывался о конструктивной, сохраняющей свою актуальность роли музыкально-драматического жанра в национальной культуре.

Нельзя не затронуть также проблему масштабных научных исследований творчества композиторов Таджикистана — одно из слабых звеньев таджикской музыкальной науки (не в плане качества, а в количественном измерении). Если посчитать диссертации, защищенные в русле данной проблематики, то даже с учетом советского периода их не более десяти. Перечислим авторов: Л. Назарова (Москва, 1982), Э. Гейзер (Москва, 1983), Т. Попандогуло (Ленинград, 1985), М. Дрожжина (Ленинград, 1990), Л. Джуманова (Москва, 1991), Б. Кабилова (Душанбе, 2005), А. Галиахметова (Москва, 2011), Ш. Мирзоева (Новосибирск, 2013), П. Тончук (Новосибирск, 2016), С. Давлатова (Новосибирск, 2020). Диссертации П. Тончук и С. Давлатовой защищены под руководством автора настоящей статьи.

Как известно, научная рефлексия не только является показателем зрелости школы, но в некоторой степени и динамизирует ее развитие. Помимо диссертационных исследований, проблемам композиторского творчества посвящены публикации старейшего музыковеда республики Б. Кадыровой, театроведа Н. Нурджанова, исследователей традиционного искусства Н. Хакимова, Ф. Ульмасова и др., композиторов Т. Шахиди, Ф. Бахора, Х. Ниёзи и др. Но этого также недостаточно.

Подводя итоги, можно констатировать: достигнув грани, переступив которую можно было потерять возможность восстановления, таджикская национальная композиторская школа в определенной степени отыграла свои позиции. Безусловно, ее состояние в настоящее время сложно сравнить с предыдущим периодом расцвета. И одним из важных маркеров здесь является снижение не только уровня подготовки, но и социального статуса представителей данного типа музыкального профессионализма, обусловленное как положением последнего в системе культурных ценностей, так и экономическим фактором (что, впрочем, взаимосвязано). Поэтому современный этап можно обозначить как этап постепенной стабилизации. Однако наличие доброй воли руководства Республики Таджикистан, стремление со стороны творческой и педагогической интеллигенции (имеющей доступ к инструментам формирования культурного пространства) к балансу двух ветвей музыкального профессионализма, отчетливая тенденция к укреплению инфраструктуры, понимание важности подготовки квалифицированных кадров, появление новых талантливых сочинений — все это позволяет надеяться, что впереди школу ожидает новый подъем и расцвет.

Источники | References

1. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкальной культуры XX века. Новосибирск, 2004.
2. Дрожжина М. Н. Существование двух типов музыкального профессионализма как фактор стабильности современной неевропейской культуры // Глобализация и справедливость. М., РУДН, 2007.
3. Дрожжина М. Н. Композиторская школа в контексте музыкальной культуры Таджикистана (вопросы истории и теории) // История и теория искусств таджикского народа. Душанбе: Дониш, 2018.

4. Дрожжина М. Н. Музыкальная драма как универсальный самодостаточный феномен в творчестве композиторов восточных школ // Музыка народов мира: проблемы изучения: Материалы VIII Междунар. науч. конф. «Музыка народов мира. Проблемы изучения: сохранение культурного наследия», посв. 150-летию со дня рождения А. В. Затаевича (Москва, 11-12 октября 2019 года) / ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто, В. Е. Недлина. Алматы: Казахская нац. консерватория им. Курмангазы, 2020.
5. Кабилова Б. Т. История композиторского творчества в Таджикистане. Душанбе: Дониш, 2008.
6. Композиторы и музыковеды Таджикистана. Душанбе, 2010.
7. Назарова Л. Музыкальная культура Таджикистана XX – начала XXI столетий (тенденции, проблемы). Душанбе, 2009.
8. Панфилова В. Музыка гражданской войны // Независимая газета. 1999. 10 декабря.
9. Розикова Ш. Некоторые вопросы истории становления музыкальной редакции таджикского радио (1930-1991 годы) // Фарханг ва санъат. 2019. № 2. С. 73-80.
10. Хасанова М. Музыкальная жизнь Таджикистана в конце XX – начале XXI века: дис....канд. исторических наук. Душанбе, 2018.
11. Bell D. The cultural contradictions of capitalism. N.-Y., 1976.
12. Tunstall J. The Media Are American: Anglo-American media in the world. London: Constable Pub., 1977.
13. Wallis R., Malm K. The International Music Industry and Transcultural Communication // II Popular Music' and Communication. Newbury Park, 1987.

Информация об авторах | Author information

RU**Дрожжина Марина Николаевна¹**, д. иск., проф.¹ Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки**EN****Drozzhina Marina Nikolaevna¹**, Dr¹ Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka¹ drozzhina.14@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.11.2022; опубликовано (published): 10.01.2023.

Ключевые слова (keywords): таджикская национальная композиторская школа; музыкальный профессионализм; демократические музыкальные жанры; академическая музыка; монгольская музыкальная драма; Tajik national composer school; musical professionalism; democratic musical genres; academic music; Mongolian musical drama.