

Жанат ОРДАЛИЕВА

“СОЗВУЧИЕ”:
Габит Мусрепов
и музыка

528827

Жанат ОРДАЛИЕВА

**«СОЗВУЧИЕ»:
ГАБИТ МУСРЕПОВ
И
МУЗЫКА**



АЛМАТЫ
2006

ББК 85.317

О-65

**Выпущена по программе Министерства культуры и
информации Республики Казахстан**

О-65

ОРДАЛИЕВА Ж.

**«Созвучие»: Габит Мусрепов и музыка. — Алматы:
КАЗакпарат, 2006 — 125 стр.**

ISBN 9965-654-43-3

В книге рассматривается творческое наследие крупнейшего казахского писателя Габита Мусрепова в его сопричастности с музыкой. Освещаются роль писателя в истории национальной музыкальной культуры, вопросы музыкальности его литературного творчества, содержание его музыкально-критических статей. Центральный раздел книги посвящен казахским операм, воплотившим драматургию Мусрепова на оперной сцене: «Кыз Жибек», «Амангельды», «Туткын кыз», «Ахан-серз — Актоты» и др. В них рассмотрены вопросы музыкальной драматургии и стилистики опер, а также прослеживаются проблемы музыкального прочтения литературной классики в оперном искусстве в целом.

Книга рассчитана на искусствоведов, литературоведов, культурологов, широкого круга любителей литературы, музыки и театра.

Рекомендовано Ученым советом Института литературы и искусств им. М.О.Ауэзова НАН РК.

Рецензенты: Каракулов Б. И., доктор искусствоведения

Ергалиева Р. А., доктор искусствоведения

528827

ББК 85.317

4905000000
О 00(05)-06

ISBN 9965-654-43-3

Северо-Казахстанская
областная библиотека
им. С. МУКАНОВА
г. Петропавловск

© Ордалиева Ж., 2006

© «КАЗакпарат», 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	6
-----------------------	----------

Глава 1. Г. Мусрепов и музыкальная культура

1.1. Творческая деятельность Г.Мусрепова в контексте художественной культуры Казахстана	15
---	----

1.2. Проблемы музыкального искусства в критико-публицистическом наследии писателя	23
---	----

1.3. Музыкальное начало в поэтике литературного творчества.....	32
---	----

Глава 2. Музыкальное прочтение произведений Г.Мусрепова

2.1. Драмы и оперные либретто Габита Мусрепова (интерпретация литературной классики в музыке).....	46
--	----

2.2. Драматургия Г.Мусрепова в казахской опере 30—50-х годов:.....	59
--	----

а) оперы на основе казахского эпоса:	60
--	----

«Кыз Жибек».....	65
------------------	----

«Козы-Корпеш — Баян сулу».....	72
--------------------------------	----

б) исторические драмы.....	75
----------------------------	----

«Туткын кыз».....	77
-------------------	----

«Амангельды».....	88
-------------------	----

2.3. Пьеса Г. Мусрепова в современном оперном прочтении «Ахан-серэ — Актокты».....	96
--	----

Заключение.....	116
------------------------	------------

Литература.....	123
------------------------	------------

«Пальцы поэта все чаще задерживаются на нижних ладах домбры. При таком захвате на удивление красиво сливаются и согласно звучат обе струны, и это созвучие как бы напоминает поэту о многих еще не разгаданных тайнах писательства. На их постижение уходит вся жизнь, да и всей жизни, оказывается, недостаточно. А созвучие — это вовсе не одинаковое звучание двух струн, не примитивный унисон, а согласие, взаимность!.. Без такого согласия слов — нет ни поэзии, ни прозы. И добиваться его с годами — все труднее, потому что становишься еще суровее, требовательнее к самому себе.»

Г.Мусрепов

Классика, классическая литература, классическая музыка... Все знают высокое значение этих слов, понятий. Это — само совершенство, гармония содержания и формы, глубина идей, красота стиля, языка и т.д. Но, наверное, самым определяющим здесь является творческое «долголетие». Произведения художников продолжают жить и после их смерти, вызывать постоянный и неизменный интерес у новых поколений ценителей искусства. Классика — это и образец, и точка отсчета, и источник новых творческих замыслов.

В классическом художественном наследии Казахстана творчество крупнейшего казахского писателя Габита Мусрепова — явление значительное, яркое и уникальное. Его многогранная деятельность обусловлена масштабами самой личности писателя. «Есть горы выше туч, есть люди выше из основоположников казахской современной литературы, но и сыграл важную роль в истории всего национального

искусства Казахстана. Можно без преувеличений сказать, что воздействие его личности велико для развития казахской культуры в целом.

Одна из граней деятельности писателя — его участие в становлении и развитии профессионального музыкального искусства Казахстана, оказавшее несомненное влияние на казахскую музыку, и в первую очередь, на историю оперного искусства. В данной книге предпринята попытка определить роль и значение Г.Мусрепова в истории национальной музыкальной культуры республики, рассмотреть вопросы музыкального воплощения его литературных сочинений.

Творчество Г.Мусрепова предоставило темы для большого числа оперных и балетных произведений, составивших «золотой фонд» национального музыкального наследия. Г.Мусрепов был автором пяти либретто к казахским операм. Речь идет о «Кыз Жибек» Е.Брусиловского, «Туткын кыз» В.Великанова, «Амангельды» Е.Брусиловского и М.Тулебаева, «Ахан-серэ — Актокты» С.Мухамеджанова, «Козы-Корпеш — Баян сулу» М.Тулебаева (осталась незавершенной в связи с кончиной композитора). Последняя тема легла в основу одноименного балета Е. Брусиловского, оперы «Ак Баян» С.Мухамеджанова (также незавершенной) и симфонической поэмы-сюиты «Козы и Баян» М.Мангитаева. Среди перечисленных особое место занимает работа Мусрепова над либретто «Кыз Жибек» — самой первой оперы, с которой и начинается история казахского оперного театра. Большой успех, широкая популярность и плодотворная жизнь этой поистине «жемчужины» казахского искусства во многом обязаны перу Г.Мусрепова.

В работе представлены все оперные произведения, созданные на либретто Г.Мусрепова, а также освещена музыкально-критическая деятельность писателя. Попытки же осмысления литературного наследия Г.Мусрепова в его сопричастности с музыкой привели к следующему положению — не только о значительной роли музыки в творчестве, но и о заметном влиянии ее на стиль писателя. Он — один из самых «музыкальных» прозаиков в казахской литературе. О «напевном стиле» Г.Мусрепова неоднократно отмечал его старший современник, классик казахской литературы и искусства Мухтар Ауэзов. В этом отношении показательна мысль самого писателя, приведенная в эпиграфе. Подобное созвучие присутствует и в многочисленных примерах взаимосвязей творчества Г.Мусрепова и музыкальной культуры Казахстана.

ВВЕДЕНИЕ

Характерная тенденция современного искусствознания — рассмотрение художественных явлений в контексте всей культуры. Подобный комплексный подход к изучению, например, музыкального творчества является следствием закономерного развития художественного мышления вообще, а именно, его устремления к синтезу различных компонентов. Процессы взаимодействия и взаимовлияния в сфере искусства приобрели глубокий и всеохватный характер, тем самым, подтверждая тезис М.Бахтина о первозданном «единстве искусства — как области единой человеческой культуры» (19, с. 10). Часть этой культуры — музыка — также развивается не изолированно от окружающего ее мира. Несомненно, что «характерное для нашего века активное взаимодействие различных художественных способов освоения мира втянуло и музыку в свою орбиту» (102, с.5) и моменты внемузыкального в ней оказались довольно разнообразными и разносторонними.

Интегрирующие тенденции в музыке, на наш взгляд, наиболее широко и многопланово проступают в ее контактах с литературным творчеством. Сфера музыкально-литературных взаимосвязей имеет достаточно глубокие корни в истории культуры. Пути взаимодействия, а значит, и взаимовлияния двух искусств разнообразны и обусловлены многими моментами — определенным стилем, направлением, жанром творчества, индивидуально-личностными особенностями авторов и другими. Порой выявление именно синтезирующих факторов становится необходимым при анализе литературных и музыкальных произведений, так как только в этом случае возможно истинно верное понимание и раскрытие закономерностей их содержания.

К примеру, тема музыкального начала в поэтике литературных произведений — один из важных компонентов современной литературной критики. Как отмечают сами литературоведы, понимание творчества какого-либо писателя «Без учета его отношения к музыке не может быть достаточно полным, а значит и

правильным» (88, с. 268). Или другое (это уже точка зрения музыковеда) — «музыкальная «ассоциативность», запрограммированная писателем, находится в прямой связи со структурой художественного содержания, и игнорирование музыкальных закономерностей может привести к недопониманию особенностей композиции» (175, с.2).

В музыкознании проблема синтеза искусств стоит еще более остро в связи со спецификой некоторых основополагающих музыкальных жанров, которые уже в основе своей предполагают органичное сочетание различных видов искусств. Как верно замечено, — «вне художественного сплава... они в принципе существовать не могут» (29, с.10). В первую очередь это касается вокальных жанров, самый крупный из которых — опера — представляет собой синтез нескольких искусств — музыки, литературы, актерского и режиссерского мастерства, живописно-декоративного искусства и т.д. Поэтому полный и всесторонний анализ оперного произведения возможен только в случае совокупного рассмотрения всех элементов, входящих в систему его выразительных средств.

В оперном спектакле одним из важных слагаемых целого выступает как раз литературная основа оперы. Сущность жанра, его главный признак заключен в драматическом действии, которое, в свою очередь, выражается в нем музыкальными средствами. На это указывали многие исследователи; в частности, по определению Б.Покровского, — «опера есть драма, написанная музыкой» (144, с.260). А.Хохловкина утверждает, что «вне действия (включая сюда и сценическое, и словесное его выражение), раскрываемого музыкой, нет оперы» (171, с. 22).

Таким образом, драматическая канва оперного произведения — его первооснова, один из фундаментов оперного спектакля. Рассмотрение этого звена оперы — литературной основы — выдвигает ряд проблемных вопросов опероведения, в том числе анализ литературного первоисточника. Зачастую в основе музыкально-сценических композиций — известные произведения, составляющие классическое наследие литературного жанра. Характер их «переинтонирования» в опере, создания оперной «транскрипции» литературных сочинений — один из первоочередных вопросов раскрытия особенностей содержания оперы. Затем на первый план предстает проблема оперного либретто — специфической структурной единицы музыкально-сценического жанра. Она является одной из самых трудноразрешимых в комплексе оперного синтеза,

так как действительно, «эта обширная область художественного творчества по существу выпала из поля зрения теории искусства и в силу своего пограничного положения между его видами образует как бы «нейтральную зону», которая затрагивается учеными лишь косвенно» (39, с. 78). «Пограничное» положение либретто предполагает изучение двух его основных связей — с литературным первоисточником (где по законам нового жанра переосмысливаются его содержание и структура) и с музыкальной драматургией оперного произведения. В последнем случае важны моменты их взаимообусловленности и взаимозависимости. Вышеназванные темы выступают всегда в едином комплексе анализа.

Интерпретация классических литературных произведений в музыке, несмотря на близость генетической природы различных видов искусства, сложна и требует высокого мастерства его создателей, так как содержание подобной первоосновы всегда уникально и чаще всего неповторимо при переводе в иную художественную систему. Здесь можно вспомнить мысль великого оперного драматурга М.Мусоргского — «Настоящее, истинно-художественное не может не быть капризным, не может легко воплотиться в другую художественную форму, потому что самостоятельно и требует глубокого изучения со святой любовью» (176, с. 109).

Поэтому неслучайно, что на протяжении всей истории оперы вопросы музыкальной интерпретации произведений литературы — одни из важнейших проблем, и вместе с тем дискуссионных, в изучении оперного жанра. Иногда это явление рассматривалось только в масштабе конкретного сочинения. Чаще же интерес к взаимосвязи литературной и музыкальной сторон вырастал в более обширные темы: в сферу специального исследования вовлекалась уже личность того или иного крупного поэта, писателя, отмеченного масштабностью и широтой воздействия, анализировались стиль и метод его творчества в их контактах с художественной культурой в целом. Можно привести наиболее известные труды: «Пушкин и советский музыкальный театр» В.Богданова-Березовского, «Шота Руставели и музыка» Т.Брославской, «Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры» И.Бэлзы, «Достоевский и музыкально-сценическое искусство» А.Гозенпуда, «Шекспир и Шостакович» Д.Житомирского, «Чехов и музыка» Ю.Кремлева, «Оперы Верди на сюжеты Шекспира» Г.Орджоникидзе, статьи «Шекспир и мировая музыка» И.Соллертинского, «Поэма Гоголя на оперной сцене», «Драма Чехова без слов («Чайка» в музыкальном прочтении

Р.Щедрина)» М.Тараканова, а также тематические сборники статей «Блок и музыка», «Шекспир и музыка», «Толстой и музыка» и т.д. (22, 24, 25, 26, 37, 45. 51, 64, 82, 85, 95, 105, 138, 143, 146, 157, 162, 172, 174).

Тема «писатель и музыка», которая выходит за рамки собственно музыковедения и стоит на стыке с литературоведением, представляет, на наш взгляд, значительную ценность для обеих наук, так как рассмотренные процессы взаимовлияния, взаимодействия личности и творчества писателя в его контактах с музыкой, раскрывают подчас те вопросы, которые невозможно обнаружить при одностороннем подходе.

Проблемы, вокруг которых формируются исследования данной темы, восходят к двум параллелям: «Музыка в жизни и творчестве писателя» и «Творчество писателя в музыкальном искусстве». Для разработки этих проблем характерна множественность самых различных установок. Это может быть выявление более глубоких закономерностей в содержании музыкальных произведений через общность эстетических позиций, творческого метода и идеалов писателя и композитора. Ряд работ рассматривают проблемы связи писателя с музыкальным искусством, его роли в творчестве, а также воздействия личности и творчества писателя на композиторов и на музыкальное развитие в целом. При воплощении в музыке произведений того или иного писателя также представляет интерес рассмотрение самих многообразных путей и методов «перевода» литературного текста на язык музыки. Последний из этих вопросов наиболее часто становится объектом исследований музыковедов, остальные же освещаются лишь частично.

Масштабнейшей фигурой в современной культуре Казахстана является крупнейший казахский писатель Габит Махматович Мусрепов. Однако проблемы роли, места и значения Г.Мусрепова в истории национальной музыкальной культуры никем ранее не разрабатывались.

Правомерность рассмотрения подобной параллели — писатель и музыкальное искусство, конкретно оперный театр в Казахстане, — глубоко почвенна и закономерна, так как находит отражение в самих условиях зарождения оперного искусства в республике. Дело в том, что опера как жанр профессиональной музыкальной культуры в Казахстане самоопределилась лишь в советское время, притом в очень короткий срок. Как и в других республиках, здесь имел место так называемый «ускоренный» метод, показательной чертой которого являлось то, что в работу были вовлечены многие творческие деятели

республики: писатели, создававшие либретто для первых опер, профессиональные композиторы, талантливые народные певцы, а также артисты драматического театра. Таким образом, создание нового жанра — оперы — явилось делом не только композиторов, но и коллективным трудом многих служителей искусства, истинно заинтересованных в развитии отечественной культуры, национальной музыки. У истоков музыкального театра, наряду с Е.Брусиловским, композитором, создателем первых опер, стояли молодые драматурги Б.Майлин, М.Ауэзов, Г.Мусрепов; талантливые народные певцы — К.Байсеитова, К.Байсеитов, М.Ержанов, К.Джандарбеков и многие другие. В этом «проявляется общенсторическая закономерность, подтвержденная всем ходом развития оперного жанра, когда зрелость национальной литературы и драматического театра предвзряют и стимулируют появление оперы» (54, с. 120).

Итак, сама специфика становления оперного искусства в Казахстане уже в первые годы и предопределила взаимообусловленное, взаимозависимое развитие различных видов искусства. К этому периоду можно применить понятие «целостного культурного феномена» (106, с. 2). Это касается в первую очередь проблемы взаимодействия драматического и оперного искусства.

Общеизвестна особая роль драматического театра в развитии оперного жанра, в частности, для становления той или иной национальной школы. Б.Ярустовский подчеркивал, что драматический театр «почти всегда шел несколько впереди своего собрата, и это, в общем, понятно, ибо в театральных пьесах быстрее и мобильнее сказывались и ведущие идеи эпохи, и новые стилистические веяния, и эффективные поиски в драматургии» (176, с. 39). В мировой истории оперного искусства нередки случаи прямого воздействия драматического театра на создание тех или иных опер. Классический пример вышеназванного — опера «Дидона и Эней», где именно драматический театр «во многом определил эстетические принципы, образный мир, особенности сюжета, драматургии и музыкального языка «Дидоны» (99, с. 20).

В казахском оперном искусстве также достаточно явственно прослеживается влияние драматического театра. Оперный театр республики вырос непосредственно из постановок драматического театра (который был сформирован почти на десять лет раньше открытия оперного коллектива), а именно, из созданной при драматическом театре музыкальной студии. Разрастание музыкальных номеров в ее постановках и привело к формированию

жанра оперы. Таким образом, как и в других национальных культурах, прообразом казахской оперы была драматическая пьеса с использованием музыкальных средств выразительности (песня, кюй, танец и другие). Наследуя основные принципы, традиции драматического искусства республики, она, в свою очередь, оказывала влияние и на дальнейшее развитие драмы. И если исследователь М.Бахтин рассматривает проблему взаимодействия жанров в единстве литературы определенного исторического периода, то мы можем констатировать взаимодействие различных искусств в данный период (таковы в Казахстане драма и опера в первые годы становления сценического искусства). Здесь именно тот этап развития художественного осмысления действительности, когда многие жанры «гармонически дополняют друг друга» (19, с. 448). И поэтому представляется исторически оправданным рассмотрение творчества драматурга Г.Мусрепова и вопросов развития музыкального искусства, жанра оперы в их взаимодействии.

Предпринятый в работе анализ не только вышеназванных опер, но и литературного наследия Г.Мусрепова в его сопричастности с музыкой обозначил, на наш взгляд, сами ракурсы исследования. Как в литературоведческом, так и в музыковедческом плане здесь обозначились следующие направления изысканий: охарактеризовать как отдельные эстетические положения, так и художественный мир творений Мусрепова; выявить музыкальность стилистики, особенности слога Мусрепова; и, наконец, поставить вопросы интерпретации драматургии Мусрепова в музыкальном искусстве, музыкального воплощения его литературных сочинений. Последние наиболее полно и всеохватно обобщают тему как значения музыки в наследии писателя, так и его роль в становлении и развитии музыкальной культуры Казахстана.

Таким образом, основная тема работы рассмотрена на пересечении раскрытия ряда взаимодополняющих друг друга вопросов: музыкальное начало в литературном творчестве писателя и анализ музыкальных произведений, созданных по произведениям Г.Мусрепова. В первом из них выявлена музыкальность прозы писателя на уровнях фабулы, драматургии, композиции и стилистики. В разделе, посвященном анализу оперных произведений, затронуты вопросы интерпретации драматических пьес в оперном жанре, проблемы оперного либретто, его взаимосвязей с литературным первоисточником, соотношения либретто и музыкальной драматургии оперы, их взаимообусловленности. В данном ракурсе исследования выявлены те особенности композиции, характера

конфликта и методов его раскрытия, языка драматических произведений писателя, которые и предопределили его работу в качестве либреттиста. Музыкальные композиции на либретто Г.Мусрепова принадлежат перу разных композиторов и созданы на различных этапах истории казахской оперы. В силу этого в их анализе затронуты вопросы, прежде всего, индивидуального авторского стиля композиторов, повлиявшего на саму трактовку литературного первоисточника. Установленная нами периодизация рассредоточена не только по тематическому принципу, но и с учетом исторического ракурса – определенного периода истории казахской оперы.

Специфика темы исследования вызвала необходимость обращения к литературе из различных областей искусствознания – по теме «писатель и музыка», труды по истории и теории оперы, литература по проблемам казахского музыкального театра, а также литературоведческие труды о творчестве писателя Г.Мусрепова.

Общеизвестно, что литература по теории и истории оперы обширна и многочисленна. Основополагающими были для нас фундаментальные труды Б.Асафьева, М.Друскина, Вл.Протопопова, В.Фермана, А.Хохловкиной, Б.Ярустовского, А.Гозенпуда, М.Тараканова, Г.Кулешовой, М.Гейлиг и других (11, 43, 44, 58, 59, 99, 100, 145, 166, 171, 176-179). Их широко признанные книги об опере посвящены выявлению основных этапов становления жанра, его исторической обусловленности в общем процессе развития музыкального искусства, рассмотрению идейно-тематической направленности, архитектоники, ведущих музыкально-стилевых черт и т.д. Одним из принципиально важных и сложных вопросов, возникающих при анализе оперной формы, является проблема изучения «механизмов» целостности оперного спектакля. В силу характерной для оперы эволюционности и жанровой гибкости, осмысление ее теоретической базы находится в фазе постоянного развития и обогащения. Поэтому почти невозможны единые, раз и навсегда установленные концепции в разработке ее проблем. Мы в своей работе опирались на основные закономерности, выявленные вышеназванными авторами. В основе анализа опер использованы положения крупнейшего теоретика оперы М.Друскина. В заключение книги «Вопросы музыкальной драматургии оперы» автор приходит к следующему выводу: «На основе сценического действия, заложенного в тексте либретто, при глубоко осознанном использовании драматургии интонации, тонального плана как одного из стержней музыкального развития и специфических принципов формообразования, посредством которых выявляются и обобщаются

главные «звенья» и «узлы» композиции, вырастает опера как художественное целое» (58, с. 330).

Поэтому при анализе опер мы придерживались этой схемы, где главное внимание уделено сценарной драматургии, интонационной драматургии, тональному плану и принципам формообразования, а также характеристике основных образов произведения. Ввиду специфики темы работы также рассмотрены вопросы соотношения литературного первоисточника и либретто, музыкальной интерпретации пьес Г.Мусрепова. С этой темой непосредственно связан анализ сценарной драматургии. Так как в основе оперы лежит сочетание законов музыкальной композиции с законами драматического сценического произведения, то в этом вопросе мы опирались на основные положения трудов по теории драмы. При анализе опер прослеживаются этапы развития драмы, отмечаются общепринятые моменты его развертывания в сценарной драматургии.

Литература по проблемам казахского музыкального театра сравнительно не многочисленна. Труды Л.Гончаровой, В.Мессман, Г.Бисеновой, С.Кузембаевой (21, 46, 47, 96, 113, 114) раскрывают в основном в историческом аспекте вопросы становления и развития оперы в Казахстане. Проблемные моменты разработаны в исследованиях Т.Джумалиевой (54, 55) и Г.Абулгазиной (2). В центре исследовательских интересов Т.Джумалиевой — опера «Биржан и Сара», а в основе работ Г.Абулгазиной — три оперы 70-х годов — «Алпамыс», «Жумбак-кыз», «Енлик-Кебек».

Для наиболее полного раскрытия избранной нами темы представилось необходимым первую главу — «Г.Мусрепов и музыкальная культура» — посвятить творчеству писателя. В ней мы опирались на труды казахстанских писателей и литературоведов М.Ауэзова, А.Тажибаева, З.Кедриной, Н.Габдуллина, Х.Адибаева, Т.Ахтанова и других (3, 12, 73, 76, 86, 160). Предметом рассмотрения стали его литературное творчество, музыкально-критическое наследие, автобиографические заметки, тексты выступлений, высказываний по вопросам музыкального искусства.

Вторая глава — «Музыкальное прочтение произведений Г.Мусрепова» — посвящена вопросам музыкального воплощения сочинений писателя на оперной сцене. Первый раздел имеет теоретическую направленность и раскрывает общие вопросы интерпретации литературных произведений в других видах искусства. Рассмотрены проблемы либретто и более конкретно — основные принципы драматургии Мусрепова (пьесы и либретто). Последующие разделы посвящены анализу опер, написанных по либретто Г.Мусрепова.

До сегодняшнего дня названные оперы (за исключением «Кыз Жибек») не получили должного освещения в музыковедческой литературе. Если оперы «Туткын кыз» и «Амангельды» лишь упоминаются в различных источниках и очень кратко, почти в тезисном виде характеризуются в музыковедческих трудах (Л.Гончарова, В.Мессман, А.Темирбекова), то последняя опера «Ахан-серэ — Актокты» в музыкознании совершенно не исследована. Незавершенная опера «Козы-Корпеш — Баян сулу» имеет сложную судьбу и как явление в наследии Г.Мусрепова и в истории казахской оперы. Отрывочность материала естественно не дает возможности охватить логику общего построения в целом. Указанные моменты и конкретные трудности предопределили специфику рассмотрения каждой из этих опер. Раскрывая основную проблему нашего исследования — вопросы интерпретации пьес Г.Мусрепова на оперной сцене — мы также попытались охарактеризовать некоторые положения музыкальной драматургии опер.

Таким образом, сложная и ранее не разработанная задача — исследовать значение и роль писателя Г.Мусрепова в становлении и развитии музыкальной культуры Казахстана, в данной работе представлена впервые. Она необходима и важна, на наш взгляд, для целостного изучения развития национального оперного искусства. ♣

Г.МУСРЕПОВ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Творческая деятельность Г.Мусрепова в контексте художественной культуры Казахстана

Имя писателя Г.Мусрепова стоит в одном ряду с выдающимися представителями казахской культуры — М.Ауэзовым, Б.Майлиным, С.Сейфуллиным, И.Джансугуровым. Всем им присущ яркий талант, цельность, широта мировоззрения, высокая образованность и масштабность замыслов. Как справедливо отмечал поэт О.Сулейменов, — «это было самое плодоносное поколение в казахской советской литературе. Всех мы называем Учителями. Все они входят в когорту основоположников, каждый по-своему, каждый особой чертой своего дарования украсил родную словесность» (79). Многогранность деятельности была в высшей степени свойственна этой генерации творцов. В этом отношении выгодно выделяется талант Г.Мусрепова. Он был не только писателем, но и ученым-литературоведом, сценаристом документальных и художественных фильмов, либреттистом оперных произведений. Подобную разносторонность сам Мусрепов мотивировал исторической необходимостью первых этапов формирования казахского профессионального искусства и сфере новой для него общеевропейской традиции. Он писал: «Может показаться, что я недопустимо разбрасывался, и не только в выборе жизненного материала. Писал прозу, передовицы и очерки в газете, пьесы, сценарии документальных и игровых фильмов, занимался переводами, выступал в качестве литературного и театрального критика. Но причина тут не в легкомыслии, не в самомнении, что все, мол, мне доступно, за что ни возьмусь. Национальным писателям моего поколения (и не только казахским, но и киргизским, узбекским, туркменским и таджикским то же) приходилось быть едиными даже не в трех, а во многих лицах. Звонили из газеты: «Ты писателем стал, а нам нужен очерк и еще — рецензия на новую книгу». Встречался режиссер театра и упрекал: «Ты же писатель, а нам требуется пьеса,

своя». Приходили композиторы: «А что, если Вы подумаете над либретто, либретто для оперы?» (123, с. 52). Успех же творений Г.Мусрепова вне литературного поприща, на наш взгляд, убедительно свидетельствует не только о своеобразии таланта писателя, но и об известной универсальности мышления, о глубоких познаниях во многих областях знания.

Роль Мусрепова-писателя в истории художественной культуры Казахстана огромна. Его рассказы, пьесы и романы продолжают жить. Литературное наследие, хотя сравнительно немногочисленно, но охватывает почти все жанры. Среди них – романы «Солдат из Казахстана», «Пробужденный край», «Улпан – ее имя», драмы «Кыз Жибек», «Амангельды», «Козы-Корпеш – Баян сулу», «Ахан-серз – Актокты», несколько десятков повестей, рассказов. Творчество Мусрепова обрело жизнь: на сценах театров республики с постоянным успехом идут его пьесы. В ноябре 1992 года в столице республики прошел театральный фестиваль, посвященный 90-летнему юбилею Г.Мусрепова. Впервые в истории театрального искусств Казахстана фестиваль прошел в рамках творчества одного драматурга. В нем приняли участие 7 театров республики. На трех ведущих сценах прошли 9 спектаклей (4 пьесы и инсценировка романа «Улпан – ее имя»). Произведения писателя стали объектами многочисленных исследований.

Литературное наследие Мусрепова охватывает более чем полувековой период. Наиболее логичным, на наш взгляд, предстает разделение его на три этапа¹:

Первый этап – начальный – 30-е годы. В это десятилетие творческой деятельности писателя (1928 – 1938) появляются как ранние рассказы («В пучине», «Кос-Шалкар»), посвященные теме революции, так и более зрелые произведения, которые уже утверждают имя Г. Мусрепова как сложившегося автора. В последнем случае речь идет о цикле новелл о матери, оперном либретто «Кыз Жибек», пьесе «Амангельды» (в соавторстве с Б.Майлиным).

Второй этап – центральный – охватывает 40 – 50-е годы. Это самый плодотворный и насыщенный период в творческой биографии Г.Мусрепова. Создается большое количество произведений, обращенных к фольклорным богатствам – это, ставшие знаменитыми, пьесы «Козы-Корпеш – Баян сулу», «Ахан-серз – Актокты», переработана «Амангельды». Написаны также два романа по современным мотивам – «Солдат из Казахстана», «Пробужденный край».

¹ В этой квалификации мы использовали отдельные положения периодизации литературоведов Х.Адибаева и М.Жумабекова (3, 65).

528827
Третий этап — завершающий — 60 — 80-е годы. Зенит мастерства. Его можно условно разделить на два подпериода. Начальный — 60-е годы, где интерес писателя сконцентрирован, в основном, на малом жанре — рассказе («Зов жизни», «Этнографический рассказ», «Волчий брод», «Однажды — и на всю жизнь», «Сказание об орлах»). Они характеризуются изяществом формы и стиля, философским характером сюжетной канвы, часто с символическим оттенком. Основное содержание рассказов этих лет — проблема преемственности поколений, вопросы человеческого бытия — смысла и сущности жизни. И, наконец, последнее десятилетие творческой деятельности (1975—1985), которое ознаменовалось созданием крупных полотен — двух романов — «Улпан — ее имя» и второй книги «Пробужденного края», пьесы «Завет потомкам». В них продолжена тема философского осмысления жизни. Контекстом же служит широкая панорама исторической действительности.

Масштабность, философское обобщение — одна из отличительных особенностей творческого мышления Г. Мусрепова. Наверное, поэтому так часто влекла его именно историческая тема и крупные формы (роман-эпопея, многоактная драматическая пьеса). Современник революции, воспитанный этим временем и живший в искренней вере в ее идеалы, писатель стремится отразить в своих произведениях огромные социальные перемены в истории своего народа. Но талант литератора заключался в способности отражать жизнь в ее целостности, во множестве переплетений, а не выхватывая только определенные, необходимые для воплощения какой-либо идеи, факты и события. Поэтому даже в произведениях с политизированной окраской сюжетов (например, о революционных мятежах, о гражданской войне и т.д.) писатель избежал высокопарности и надуманности, так как отражал в них, прежде всего духовную атмосферу времени. И чаще исторические события в них выступают как внешний фактор, как определенные приметы времени, а глубинный слой заключен в нравственно-психологической стороне проблемы. Поэтому главные мотивы творчества Мусрепова — это вечные темы смысла жизни, поисков счастья, глубины духовности человека, воспевание красоты, любви, материнства. «Прежде всего, меня как художника интересует человек, его жизнь и деяния во всех проявлениях. Душа человека, отзывчивая и просветленная, ее движения в поворотных моментах, скрещение судеб — вот предмет настоящей литературы, объект художественного исследования», — отмечал писатель (78, с. 3).

Северо-Казахстанская
областная библиотека
им. С. 17 КИМОВА
г. Петропавловск

Отличительная черта Мусрепова в выборе тем — тяготение писателя к эпосу. Восхищение народными дастанами, глубокое знание эпических источников вдохновили его на создание двух самых масштабных пьес по мотивам народного эпоса — это «Кыз Жибек» и «Козы-Корпеш — Баян сулу». Но даже повествования о современности (романы, повести, рассказы) всегда проникнуты эпичностью. В исторические полотна тонко вплетены народные предания, сказки, легенды, а характер сюжетного развития отличает эпическая развернутость, поэтичность. Все это и придает произведениям Г.Мусрепова своеобразную красоту и жизненность.

Художественное наследие писателя обладает подлинно народным характером. «Я видел: жизнь, которая окружала меня с детства, которую я знал до малейших подробностей, может стать материалом литературы, если бы нашелся писатель, знающий ее столь же хорошо, как мы — степняки» (123, с. 42), — писал Мусрепов, в сочинениях которого раскрываются жизненные коллизии казахского народа, его судьба.

Художественному методу Мусрепова свойственны историзм, психологическая достоверность образного мира, простота и ясность изложения. Настроение повествования всегда отличает романтическая приподнятость тона. В первых опусах литературоведы отмечают влияние «романтического пафоса молодого Горького» (3, с. 511) (особенно в цикле рассказов о матери), но добавляют, что «казахский писатель более сдержан в проявлении своих чувств» (там же). Сам Мусрепов в автобиографии признавал наличие в первых сочинениях элементов натурализма и желании воспринять «романтизм Горького и Шекспира» (120). Постепенно был выработан свой неповторимый стиль, так органично сочетавший психологизм, глубину обобщения, проникновенную лирику, а временами — высокую патетику и тонкий народный юмор. И, действительно, как охарактеризовал Д. Снегин, «письмо Мусрепова реалистично, многоструйно, красочно... Все — от тематики до стилистики — свое, блистательно-самобытное, мусреповское» (78).

Самое высокое достоинство его литературного письма заключено в стилистике слова. Как пишет литературовед З.Кедрина, — «Габит Мусрепов — один из самых собранных композиционно и «выработанных» стилистически казахских писателей. Стиль произведений Г.Мусрепова всегда характеризовался изящной законченностью» (86, с. 235). Эта отточенность, рафинированность в соединении с тонкостью и изяществом стиля писателя дали основание многим критикам говорить о нем как о «ювелире слова».

Об этом же свидетельствует Х.Адибаев: «Одна из обаятельнейших черт таланта Г.Мусрепова — это выразительный, точный, эмоционально насыщенный стиль, вобравший лучшие свойства родной речи — ее образность и красоту» (3, с. 465). Может быть, поэтому его творчество вызывает такие образные ассоциации, которыми так поэтично оперирует современный казахский поэт Т.Молдагалиев — «Если среди звезд казахской литературы самая сильная и высокая — звезда Джамбула, то, по-моему, самая красивая, самая нежная, светящаяся как жемчуг — это звезда Габита» (65, с. 85).

Творения писателя в других жанрах искусства отличаются чертами, во многом схожими с его литературными опусами, а самое главное — почти идентичной историей и судьбой, выпавших на их долю. Показательны в плане сказанного работы Мусрепова в казахском кино. Художественные параметры сценария игрового фильма обычно не входили в круг исследуемых вопросов киноведов республики (да и не только республики). Успех же кинокартины, как произведения синтетического, во многом зависит от его литературной основы.

Тема «Г.Мусрепов и казахский кинематограф» требует, на наш взгляд, более развернутого рассмотрения. Мы лишь кратко охарактеризуем наиболее показательные работы писателя в этой сфере искусства.

В первую очередь необходимо отметить, что Мусрепов стоял у истоков казахского кино, являясь одним из авторов сценария кинофильма «Амангельды»². Он был снят после успешной премьеры одноименной пьесы Мусрепова (написанной в соавторстве с Б.Майлиным) в драматическом театре. Закономерно, что фундаментом становления кино как новой области национального искусства явилось именно творчество казахских писателей: пьесы, романы, повести. «Кинодраматургия рождалась как новая область зрелой национальной литературы», — отмечали киноведы этот неоспоримый факт (139, с. 183). И в дальнейшем успехи кинематографа республики находились в очевидной зависимости от той или иной степени участия казахских писателей в создании кинолент. «Уровень художественной кинематографии находится в прямой связи с уровнем литературы», — неоднократно констатировали киноведы, призывая к «содружеству с писателями», к «контактам казахского кино с литературой» (139, с. 152).

² «Амангельды» — 1938 г. Сценаристы Г.Мусрепов, Б.Майлин, Вс.Иванов, реж. М.Левин, оператор Х.Назарьянц.

Фильм «Амангельды» имел большой успех. Во-первых, это был самый первый игровой фильм, в котором приняли участие известные и любимые артисты — Е. Умурзаков, К. Куанышбаев, С. Кожамкулов и блиставшие в первых оперных постановках Ш. Жиенкулова, К. Джандарбеков, К. Байсеитов. Во-вторых, профессионализм литературной основы, где сочетались динамизм, конфликтность хода событий, яркость, выпуклость образов, сыграли также немаловажную роль в признании картины, в достаточно долгой ее судьбе (новая редакция была осуществлена в 1966 году). Общепризнанна принадлежность этой ленты к национальной классике кинематографа республики.

В исторических очерках о первенце казахского кино отмечают и вклад Г. Мусрепова, выделяя столь характерные для его творчества черты — «Драматурги мастерски построили фабулу фильма. Несмотря на сложность и разнообразие материала, почти все сцены закономерно вытекают одна из другой, отличаются внутренней напряженностью и драматизмом» (139, с. 80).

Этот фильм часто сравнивают со знаменитой лентой «Чапаев». Действительно, налицо и внешняя схожесть (революционная тематика) и некоторая идентичность в стилистике и драматургии. В центре показана судьба популярного народного героя. Вместе с тем, «фильм самостоятелен. Он отличается исторической и научной достоверностью, правдиво передает обычаи и нравы казахского народа» (139, с. 52). Одно из достоинств сценария ленты — исторический ракурс, где и подвиги главного героя — Амангельды выступают частью общей картины жизни степи в те переломные и непростые годы.

Свойственная творчеству Г. Мусрепова склонность к широте исторической панорамы, эпичности всей атмосферы повествования отличает еще одну вершину казахского кинематографа — картину «Кыз Жибек»³. Как писал сам Мусрепов, — «фильм не только о любви двух молодых сердец. Это философское раздумье о формировании нации, о судьбе народа, его горестях и чаяниях, его вековой мечте о свободе» (139, с. 195). В сценарии писателя трагедия влюбленных перерастает в философскую эпопею о жизни смерти, добре и зле, о губительной вражде между людьми и созидательной, но хрупкой силе любви.

«Кыз Жибек» — наиболее удачная экранизация народного эпоса, и первая столь масштабная двухсерийная кинолента в республике. Также примечательно то, что картина не стала копией своей знаменитой первоосновы — популярной одноименной оперы, а

³ «Кыз Жибек» — 1970. Сценарий Г. Мусрепова, реж. С. Ходжиков, оператор А. Ашрапов, худ. Г. Исмаилова, комп. Н. Тлендиев.

явилась самобытной интерпретацией эпоса средствами киноискусства. Возможно, именно это и явилось одной из причин сопутствовавшего ей успеха. Подобное «переинтонирование» единого сюжета (притом, нашедшего уже столь совершенную форму в казахской опере), гибкое объединение закономерностей различных видов искусства свидетельствуют о мобильности творческой палитры Г.Мусрепова, о способности писателя к многожанровому видению и отображению явлений.

Однако, разумеется, далеко не все экранизации сочинений Мусрепова были равно удачными. «Поэма о любви» («Козы-Корпеш — Баян сулу»)⁴ — еще один фильм по сценарию писателя, созданный намного ранее «Кыз Жибек», отличается неровностью. Ему свойственен более механический путь «перевода» пьесы в иной вид искусства, что вполне объяснимо в связи с отсутствием в национальной кинематографии опыта экранизации литературных произведений.

С именем Г.Мусрепова тесно связана история казахского музыкального искусства. Как уже было отмечено, он стал автором либретто пяти казахских опер⁵. Во многих замыслах писатель непосредственно участвовал как либреттист (оперы «Кыз Жибек», «Туткын кыз», «Амангельды», «Ахан-серз — Актокты», «Козы-Корпеш — Баян сулу»). Но часто его пьесы, впечатления от спектаклей, имевших всегда огромный резонанс в общественной жизни республики, служили сильнейшим стимулом возникновения творческих замыслов, даже не связанных непосредственно с участием Г.Мусрепова (например, балет Е. Брусиловского «Козы-Корпеш — Баян сулу», новая киноверсия этой же темы)⁶.

⁴ «Поэма о любви» — 1954 г. Сценарий Г.Мусрепова, реж. К.Гаккель и Ш.Айманов, худ. П.Зальман.

⁵ В сохранившейся автобиографии писателя датированной 1941 годом, есть упоминание о работе над еще одним либретто по названию «Отан» («Родина») — «Қызақ әдебиеті» 20 марта 1992 г. (120).

⁶ «Кыз Жибек» — 1934 г. — опера Е.Брусиловского. 1970 г. — кинофильм реж. С.Ходжилова. «Амангельды» — 1937 г. — пьеса (в соавторстве с Б.Майлиным). 1938 г. — кинофильм реж. М.Левина. 1945 г. — опера Е.Брусиловского и М.Тулбаева. «Козы-Корпеш — Баян сулу» — 1940 г. — пьеса. 1954 г. — кинофильм «Поэма о любви» реж. К.Гаккеля и Ш.Айманова. 1950-60-е годы — работа над оперой М.Тулбаева 1966 — 1971 г. — балет Е.Брусиловского (либретто Д.Абиров) 1972 г. — симфоническая поэма-сюита «Козы и Баян» М.Мангитаева 1990 г. — работа над оперой «Ак Баян» С.Мухамеджанова 1992 г. — новая киноверсия (реж. А.Ашимов по мотивам народного эпоса) «Ахан-серз — Актокты» — 1942 г. — пьеса 1982 г. — опера С.Мухамеджанова.

Но не только творческие труды — либретто писателя — внесли вклад в историю казахского оперного искусства. Дело в том, что созданию в 1934 году музыкального театра в республике (в очень короткий срок — менее года) во многом способствовали глубоко заинтересованное отношение к судьбе отечественной культуры и организаторские способности писателя, работавшего в те годы начальником управления по делам искусства при правительстве республики. Он привлек к работе над оперным либретто всех ведущих казахских драматургов. Об этом крайне лаконично упоминается в статье «Наш Би-ага», посвященное писателю Б.Майлину: «После приезда в Казахстан в 1933 г. Л.И.Мирзояна создались исключительно благоприятные условия для бурного расцвета нашего искусства и литературы. Мирзоян сразу же взял в свои руки дело создания казахского музыкального театра. Сектор искусства подчинился Наркому просвещения Темирбеку Джургенову, человеку красноречивому и решительному, напористому и энергичному. Так как начальником сектора был я, то меня Джургенов и обязал за год открыть театр. В тот же день он попросил собрать писателей и провел собрание. Бейимбет (Майлин) пообещал написать либретто по «Жалбыру» и «Памятнику Шуги», Мухтар (Ауэзов) — по «Айман-Шолпан», я — по «Кыз Жибек». Менее чем через год постановкой «Айман-Шолпан» открылся Казахский музыкально-драматический театр» (125, с. 260). Мы можем добавить, что постановкой «Кыз Жибек» Г. Мусрепова и Е. Брусиловского театр по праву стал называться оперным.

Об этой странице истории казахского музыкально-сценического искусства вспоминал и знаменитый певец, артист и режиссер оперного театра К.Байсеитов: «Даже в то время, будучи совсем молодым и энергичным, Г. Мусрепов писал очень выразительно и образно, взвешивая слова... Он много сделал в создании и развитии казахского оперного искусства. И больше, чем артисты, испытал на своих плечах трудности и сложности этого дела» (14, с. 195).

Как видно, роль Г.Мусрепова в процессе становления музыкального искусства Казахстана, несомненно, значительна и весома.

Все либретто писателя обрели сценическую жизнь. Это действительно примечательный и, в какой-то степени, даже неординарный случай в практике писателей-либреттистов, так как многие замыслы (конечно же, по самым разным причинам) остаются невостребованными (например, четыре либретто М.Булгакова). Если

верна гипотеза В.Володина о работе М.Булгакова в качестве либреттиста — «Либретто оперы «Петр Первый», вероятно, также принадлежит к тем произведениям Булгакова, которые писались, если и не целиком из-за денег, то и не «по зову сердца» (31, с. 61), — то в отношении Г.Мусрепова здесь налицо протизоположный момент — либретто создавалось именно «по зову сердца», и явилось одним из ярких, близких его мироощущению, творческих устремлений.

А тот факт, что первое сценическое произведение Г.Мусрепов написал именно для музыкального театра и лишь после этого удачного дебюта создал свои многочисленные драмы, говорит в пользу не только значительной роли Мусрепова в казахской музыкальной культуре. Здесь речь должна идти и о роли музыкального искусства в становлении творческой личности писателя, в определении направленности его художественных исканий.

Проблемы музыкального искусства в критико-публицистическом наследии писателя

В изучении творчества писателя одним из важных звеньев является рассмотрение его критико-публицистических работ. Они с их конкретностью, документальной достоверностью и целенаправленным характером, вероятно, наиболее доказательно свидетельствуют об эстетических позициях литератора и законах его мастерской.

Критическое наследие Г.Мусрепова довольно многочисленно и посвящено различным темам — это труды по проблемам литературного творчества, по вопросам искусства в целом, а также статьи о событиях социальной жизни, о политике. Подобно многим деятелям искусства и науки своего поколения, Мусрепова отличало всестороннее знание истории и культуры своего народа, поэтому так разнообразна тематика статей и глубина раскрытия той или иной проблемы. В выявлении же основного характера этих работ выразительно слово самого писателя, который в одной из статей отмечал, что «...настоящие успехи наших критиков... лежат в области литературоведения, а не в живом, повседневном и активном участии ее в литературной практике сегодняшнего дня» (125, с. 194). Именно такое участие и характеризует деятельность Г.Мусрепова в данной области. Это был всегда живой непосредственный отклик на какие-

либо значительные события, явления современной жизни. Отличительная их интонация — решительность, принципиальность, яркая критичность, но всегда в соединении с объективностью отношения и тонкостью, красотой изложения.

Многие положения работ Мусрепова лежат, конечно же, в русле господствующих идеологических установлений тех лет. Но это не умаляет существенных достоинств статей писателя, особенно по вопросам современного литературного процесса и искусства.

В литературоведческих статьях Г.Мусрепова получают развернутую характеристику творчество многих писателей и критиков, они насыщены новыми именами, названиями произведений. Много работ посвящено проблемным вопросам драматургии, стиля и языка литературы. Наиболее выразительны статьи — портретные зарисовки соратников по перу. Они выявляют присущую автору открытость всему талантливому и яркому, искренность, особую доброжелательность. Таковы работы о М.Ауэзове, С.Сейфуллине, С.Муканове, Б.Майлине и др.

В огромном наследии критических работ Г.Мусрепова заметно выделяются статьи, всецело посвященные вопросам музыки. Думается, что это не столь обычное явление для нашего столетия с его размежеванием творческих «функций» художника, «узкой специализацией» во всем. Ничто так наглядно не демонстрирует особое отношение писателя к музыке, как именно статьи, где так ярко выступает его желание познать и понять «слагаемые» музыкального искусства, пружины его воздействия и выразить свои мысли, навеянные музыкой, и те или иные впечатления.

Статьи Мусрепова о музыке представляют собой значительную историческую и научно-познавательную ценность. Даже, несмотря на то, что писатель как бы в оправдание своих гипотез о музыке неоднократно скромно подчеркивал, — «Я не музыкальный критик, я просто слушатель» (119, с. 124), или с юмором — «В моем лексиконе имеются всего-навсего 2-3 музыкальных термина, которыми, к тому же, я пользуюсь не всегда к месту, может быть, не всегда точно» (125, с. 274).

Тонкие наблюдения писателя, стоявшего у истоков зарождения всего профессионального искусства республики, в том числе и музыкального, принимавшего самое непосредственное участие в этом, могут определить многие еще нераскрытые закономерности пройденного пути. Заметим, что, несмотря на упомянутый автокомментарий, в статьях Г.Мусрепова проявляются довольно широкие и глубокие познания в музыкальном искусстве. И если

народную музыку он знал и любил, так как вырос и жил в ее окружении, то осведомленность писателя в вопросах, например, профессионального, в частности оперного искусства, свидетельствует о его заинтересованности и постоянном внимании к этой области культуры.

Основные направления творческих интересов Г.Мусрепова в сфере музыки — это традиция акынов, искусство айтыса; портреты выдающихся музыкантов и вопросы музыкального театра республики.

Об акынском искусстве, особенно об айтысах — состязаниях акынов в искусстве пения и импровизации — Г.Мусрепов размышляет во многих своих статьях («Айтыс возрожден», «Песня — оружие» и другие). Здесь следует отметить и составление им сборников песен акынов — «Сборник песен народных акынов» — в 1937 году совместно с М.Каратаевым и «Акындар айтысы» («Айтыс акынов») в 1944 году. Писатель приветствовал возрождение айтыса в современных условиях жизни, характеризуя его «как популярный в народе, самый действенный вид устного народного творчества». Он акцентирует роль акынского творчества во всей истории народа, ведь «как восхваление, так и критика в метких и образных выражениях акынов оставляет глубокий след в памяти людей... Акынам, народной памяти мы обязаны спасением колоссального героического и лирического казахского эпоса... Блестящие доклады и резолюции часто не могут так сильно действовать на человека, как действует правда, высказанная устами народных акынов, этих непосредственных выразителей народной мысли» (125, с. 17 — 19).

Мысли Г.Мусрепова об акынском искусстве как исключительном и значительном явлении в истории национальной культуры как бы симфонизированы в его литературных произведениях. Писатель отмечает: «прошлая наша история написана копытами коней на огромных просторах великой казахской степи, а содержание ее бережно сохранили для поколений сестры- близнецы — Поэзия и Музыка» (125, с. 308).

Г.Мусрепов был всегда в центре основных событий и в области профессионального музыкального искусства республики. Известны его выступления, посвященные видным представителям казахской музыкальной культуры — Куляш Байсеитовой, Мукану Тулебаеву, Ахмету Жубанову и другим. В речи Мусрепова, произнесенной на юбилее А.Жубанова, очень точно и полно определены основные творческие свершения композитора, музыковеда и общественного деятеля. Речь шла о создании национального оркестра, об

исследованиях фольклора и композиторских опусах автора. Но этим не ограничивается круг затрагиваемых в статье вопросов. Г.Мусрепов говорит и о музыкальном искусстве Казахстана, особенно о жанре оперы, фундаментом которого, по определению писателя, явилось богатейшее наследие — народное творчество и песни профессиональных композиторов XIX века Биржана, Ахана, Абая, Жаяу-Мусы, Ибрая и других. Приведем строки, ярко отражающие тонкость восприятия писателем оперной музыки, вдумчивое прочувствование ее специфического настроения — «Самое возвышенное и благородное, глубокое и завершенное, глубину печали, силу ненависти и гнева я лично слышу в знаменитой арии Абая из одноименной оперы А.Жубанова и Л.Хамиди» (125, С. 272).⁷

В критико-публицистическом наследии Г.Мусрепова видное место занимают статьи, полностью посвященные **вопросам музыкального театра республики** — «Народная сокровищница» — об опере «Кыз Жибек» Е.Брусиловского (119, с. 111-116); «Абай» — новая веха казахской оперы» (127, с. 190-194) — об опере «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди; «Подвиг, воспетый искусством» (119, с. 107-111) — об опере Е.Рахмадиева «Песнь о целине» и проблемная статья «Необходим народный музыкальный театр» (119, с. 119-125)⁸.

В рамках темы о деятельности писателя в качестве либреттиста, именно эти работы представляют наибольший интерес. В них рассмотрены произведения разных периодов становления казахской оперы (можно условно их обозначить как начальный, этап становления и современный), поэтому они как бы обобщают, дают полное представление о взглядах Мусрепова на путь развития оперы в республике. Здесь можно почерпнуть не только сведения о характере восприятия событий музыкальной жизни, их той или иной оценки, но самое главное — выявить его основные принципы в отношении жанра оперы, то есть творческое кредо Мусрепова-либреттиста⁸.

В первую очередь, необходимо отметить, что Г.Мусрепов интуитивно верно определял особенности формирования и перспективы дальнейшего развития казахской оперы. Это особенно касается вопросов избранного композитором Е.Брусиловским цитатного метода как единственно верного в создании первых

⁷ Указанные статьи Г.Мусрепова в оригинале написаны на казахском языке. Используемые в работе отдельные их положения в подстрочном переводе представлены автором книги.

⁸ Многие выдержки из статей на эту тему использованы в разделах о либретто писателя.

оперных сочинений (ст. «Народная сокровищница»). Он пишет: «...Благодаря правильности первоначальных творческих принципов сегодня слушатель легко воспринимает новое в современной музыке» (119, с. 113). Именно в этой статье Г.Мусрепов довольно подробно освещает проблемы становления казахской оперы, сложности отбора тем из народной музыки и соответствия их драматической сюжетной канве, целенаправленного обращения к народно-эпической и исторической тематике как необходимом условии жизнеспособности нового жанра. Таким образом, налицо попытки углубленного осмысления пути оперы в республике. По мнению писателя, о верности задач, намеченных в те первые годы, свидетельствуют дальнейшие успехи казахского оперного искусства. Как национальную классику он выделяет оперы «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди и «Биржан и Сара» М.Тулбаева и отмечает успехи их продолжателей и учеников — Е.Рахмадиева, Г.Жубановой, С.Мухамеджанова и других.

Наибольшая ценность этой статьи Г.Мусрепова заключена в самом тоне повествования — перед нами предстает историческая летопись. Автор как бы вновь возвращается к тем годам и живым, эмоционально ярким и выразительным языком передает саму атмосферу зарождения нового музыкального жанра — оперы, неоднократно акцентируя трепетное отношение создателей к опере как к «вершине искусства» (119, с. 113).

Особо Г.Мусрепов отмечает работу либреттистов первых опер, подчеркивая заинтересованное отношение почти всех казахских писателей-драматургов к работе в музыкальном театре. Речь идет о Б.Майлине, М.Ауэзове, С.Муканове, А.Тажибаеве, К.Джумалиеве, К.Сагырове и других.

В этой статье затронуты вопросы творческой деятельности Е.Брусиловского. Мусрепов пишет об огромной самоотверженности композитора, о его истинной любви к казахской народной музыке, таланте педагога. О работе над первой оперой «Кыз Жибек» читаем: «Не принимать это за большой труд было бы исторически несправедливо. Брусиловский из различных отдельных песен создал оперы с полнокровной музыкальной драматургией» (119, с. 113). *(О существовавшей крепкой дружбе этих двух мастеров казахского искусства ярко свидетельствует письмо Г.Мусрепова, которое хранится в архиве Е. Брусиловского: «Евгений! Только сейчас я понял, что ты уезжаешь от нас навсегда. Уезжает один из немногих честных людей, и все струны ломаются одна за другой. Один Мухтар, с кем можно*

будет так откровенно и так честно поговорить, как с тобой. Прими, милый, честный друг, эти строки, как последний мой прощай! Еще раз привет твоей подруге Ане! До счастливого свидания. Весь твой Габит» (169)).

Мусрепов подробно останавливается на основных положениях анализируемой оперы. Говоря о первенце казахской оперы, он скромно вспоминает о своем труде — либреттиста, и высказывает много теплых, восторженных слов в адрес первой исполнительницы главной роли—Куляш Байсеитовой. «Кыз Жибек»—это Куляш, Куляш —это «Кыз Жибек», — констатирует автор (119, с. 114).

Мусрепов поднимает еще одну проблему, не решенную и сегодня—отсутствие клавиров казахских опер. Писатель доказывает необходимость издания всех оперных клавиров казахских композиторов. Говоря об этом, он аргументирует основные трудности этого непростого дела. Речь идет о наличии многих изменений и в сюжете, и в музыкальной основе, привнесенных при каждой новой постановке. Писатель взывает к необходимости тщательного просмотра словесного текста и музыки в целях сохранения первоначального смысла.

Как непосредственный отклик-рецензия на премьерные показы новых опер казахского музыкального театра были написаны Мусреповым две статьи: «Абай — новая веха казахской оперы» (1945 г.) и «Подвиг, воспетый искусством» (1980 г.). Они очень ярко отображают многоохватность восприятия писателем музыкально-сценического жанра, так как в сферу его внимания попали все компоненты: оперы: сценическая драматургия, исполнительское мастерство (как артистическое, так и певческое), сценография (решение режиссеров и художников), а также рассмотрение музыкальной основы спектакля.

Статья «Абай — новая веха казахской оперы» посвящена опере А.Жубанова и Л.Хамиди, общепризнанной классической вершины казахского оперного искусства. Каждый новый сезон театра открывается с постановки именно этого произведения. «Анализ музыки оперы «Абай» — дело, конечно же, профессиональных музыкантов. Мы только можем выразить свои впечатления и симпатии от оперы», — писал Мурепов (127, с. 191-192). Но, на наш взгляд, это далеко не просто зарисовки, вызванные новой театральной постановкой. Налицо глубокий, довольно развернутый анализ оперы, в котором затронуты многие вопросы ее драматургии — построения конфликта, его развития, сценического решения авторских идей. Безусловно, для характеристики оперы как произведения

комплексного, в первую очередь театрального, подобные «впечатления» необходимы. Общеизвестно, что именно они бывают недостаточно весомыми в профессионально-музыковедческих работах. Неслучайно в последнее время акцентируется проблема поисков новых путей исследования оперного спектакля, а именно, целесообразность объединения двух планов анализа — театроведческого и музыковедческого.

Развивая мысль о самобытности замысла как либреттиста М.Ауэзова, так и композиторов, а также об исполнительских достижениях многих артистов-певцов, Г.Мусрепов уделяет определенное место и спорным, на его взгляд, положениям. В этом плане наиболее подробно писатель рассматривает либреттную основу оперы. Следует отметить, что именно в данной статье Мусрепов углубился в вопросы либретто оперного произведения, что представляет для нас особую значимость работы. Он выделяет несколько моментов. Первый — о главном стержне драмы — конфликте. По его мнению, если произведение посвящено такой значительной личности, как Абай, то главный конфликт должен быть непосредственно связан с историей жизни и творчества самого Абая. В опере акценты смещены — это трагедия любви молодых героев — ученика Абая Айдары и Ажар. В этом случае «Идея оперы была бы намного ярче и весомее», — пишет Мусрепов (127, с. 192). Второй момент связан с недостаточно выявленным, на взгляд писателя, характером действий героев драмы. Например, не раскрыты причины убийства Айдары, не усилена тема противоборства Абая. «Не показана внутренняя природа данного злодейства» (127, с. 192), что и ведет, по мнению Мусрепова, к упрощению основного смысла произведения. В-третьих, писатель отмечает несоответствие, на его взгляд, сценарной и музыкальной драматургии. «Музыкальное развитие сконцентрировано на образе Абая, но суть драмы — в линии Айдары и Ажар. Поэтому, с точки зрения сценарной драматургии, обеднен образ Абая, а с музыкальной — образы Айдары и Ажар» (там же). Подобная постановка проблемы о равновесии либретто и музыкальной основы оперного сочинения — планомерного распределения в нем драматического и музыкального — убедительно демонстрирует глубину проникновения в саму суть специфики данного жанра, а также в определенной мере характеризует творческие задачи, цели Мусрепова-либреттиста. Приведенный в данной статье подробный анализ драматургии либретто обнаруживает, прежде всего, чрезвычайную тщательность в процессе работы самого писателя в жанре оперного искусства.

Статья Г.Мусрепова «Подвиг, воспетый искусством» посвящена состоявшейся в 1980 году премьере новой оперы Е.Рахмадиева «Песнь о целине». В данной работе писатель по традиции тех лет завышает достоинства анализируемой оперы, которая вследствие конъюнктурности темы довольно-таки спорная, хотя в художественном плане не лишенная определенных положительных моментов.

Вместе с тем, статья Мусрепова представляет несомненную ценность и как свидетельство особой «причастности» писателя к истории казахской оперы, и как пример некоторых закономерностей его музыкально-критических размышлений. Представляет интерес сам «анализ» оперы писателем Г.Мусреповым, некоторые его замечания, неожиданно точные и проникновенные. Например, тот факт, что он рассматривает оперу с точки зрения развития творческого замысла композитора, выделяя, что ее написанию предшествовало создание Е.Рахмадиевым двух кантат и отмечая их мелодические связи, интонационную общность. Такие выводы мог сделать только человек, достаточно осведомленный в вопросах музыкального искусства.

В статье присутствует ряд положений, которые ярко характеризуют как общий взгляд драматурга на оперный жанр, так и раскрывают некоторые моменты «творческой мастерской» либреттиста. Так, например, он отмечает, что опера «состоялась» в первую очередь благодаря взаимопониманию, «совместно-согласованному труду композитора и драматурга» (119, с. 108). Это один из самых сложных вопросов в истории казахской оперы, да и оперы вообще. В своей работе над либретто, а потом, следя за дальнейшей судьбой своего детища, Г.Мусрепов неоднократно сталкивался с необходимостью взаимопонимания, соответствия замыслов всех участников-создателей этого синтетического произведения. В первую очередь – со «стыковкой» позиций, творческих задач и мастерства драматурга и композитора. Воспоминания современников сохранили свидетельства непростых «переговоров» писателя с композиторами, создававшими оперы по его пьесам.

Интересны высказывания Мусрепова о соотношении сценического действия и музыки в опере – «Музыка должна полностью соответствовать сценическим ситуациям и положениям» (119, с. 109). Здесь, наверное, нашли отражение художественные поиски писателя, его мысли и желания о создании музыкального «эквивалента» драматическому слову, жесту, движению на сцене.

Отсюда он и находит объяснение характеру музыки оперы Е.Рахмадиева — гимническому апофеозно-деятельному, в соответствии, как указывает Мусрепов, своей теме и идее.

Всесторонним знатоком песенного фольклора выступает Г.Мусрепов в статье «Необходим народный музыкальный театр». Он призывает к защите бесценных сокровищ народного творчества от бездумного и порочного отношения к ним — от самовольных изменений и привнесений чуждых ему элементов некоторыми издателями. Для бережного сохранения народных песен, их истинного содержания и в текстовом и музыкальном отношении, по мнению Мусрепова, необходимо создать в республике новый музыкальный театр, наравне с существующим оперным театром, репертуар которого будут составлять оперы, основанные на народной музыке. Одним из оснований этого писатель находит сложность для исполнителей — солистов театра исполнять столь различные репертуары одновременно. Но самое главное — в желании возродить некогда славившиеся спектакли оперного театра «Айман-Шолпан», «Кыз Жибек», «Ер-Таргын», «Шуга», «Жалбыр» в их целостности и первоначальном варианте. В новом театре соединились бы воедино народная песня, кюй, танец, к тому же в исполнении оркестра народных инструментов. А в дальнейшем он стал бы центром национальной музыкальной культуры, своеобразным историческим музеем народной музыки.

В решении такой сложной проблемы, как дальнейшее развитие народной музыки, поднимаемой в этой статье, работа требует особого внимания и специального изучения. Знаменательно, что писатель видит решение этой проблемы именно в оперном жанре.

Таким образом, само существование в творческом наследии писателя статей о музыкальном искусстве наглядно подтвердило, что музыка занимала весомое место в его творческой жизни.

Рассмотрение работ Г.Мусрепова предоставило возможность ощутить и изучить сам процесс постепенного вхождения писателя в мир закономерностей оперного искусства, размышлений драматурга о специфике этого жанра, определения характера взаимоотношений определенных компонентов, входящих в этот синтез. Все наблюдения и выводы писателя затем воплотились в конкретной работе над оперным либретто. Статьи стали как бы своеобразным прологом, этапами создания либретто.

Музыкальное начало в поэтике литературного творчества

Работа писателя в качестве либреттиста опер предполагает определенные знания закономерностей не только драматургии, но и специфики музыкального искусства в целом — его семантических, образных, конструктивных и многих других особенностей. Поэтому перед тем, как обратиться к рассмотрению собственно либретто Г.Мусрепова и анализу опер, целесообразным и, на наш взгляд, необходимым предстает поиск, выявление музыкального начала в литературном наследии писателя.

В теме о соотношении литературы и музыки, столь широко разрабатываемой в последние годы, наименее изученным является направление о музыкальном начале в произведении литературы, о музыкальности художественной прозы. В подобных трудах наличие музыкального начала в литературе отмечается чаще всего только на сюжетном уровне, где рассматриваются та или иная степень обращения писателя к музыкальным образам, описание чувств, переживаний, вызываемых музыкой и т.д.

Среди немногочисленных работ музыковедов, где тема «Музыка в художественной литературе» представлена весомо и глубоко, можно отметить труды А.Альшванга (9), Я.Платека (143), И.Кузнецовой (98). В ранней из них статье А.Альшванга (1944 г.) проведены аналогии в строении и содержании литературного романа («Преступление и наказание» Ф.Достоевского) и симфонии. Автор вводит такие понятия, как «литературный симфонизм», «литературная сонатная форма», а свойственное романам Достоевского непрерывное развитие, напряженное динамическое нарастание повествование приводит к известной парадоксальной формуле, где признается, что литературный роман «более симфоничен, чем музыкальная симфония» (9, с. 89).

Интерес музыковедов к данной теме, на наш взгляд, сконцентрирован, в основном, на выявлении принципов музыкальной формы в литературных произведениях. Труды же литературоведов, как ни странно, отражают более широкий ракурс исследования. Здесь затронуты вопросы соответствия словесного творчества и музыки на уровнях фабулы, драматургии, композиции, стилистике. Яркое этому свидетельство — знаменитый труд М.Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (18). Целенаправленный поиск в этом отношении характеризует и книгу «Литература и музыка» под

редакцией Б.Реизова (108), где авторы-литературоведы всецело обращаются к моментам музыкальности тех или иных произведений литературы. Интересны некоторые положения работ Г.Гачева, в которых рассмотрены «музыкальные страницы» литературных произведений, например, прозы Ч.Айтматова (40, 42). Здесь отмечено их претворение определенной музыкальной формы (в данном случае народной песни), вернее, изменение ритма повествования в зависимости от специфики «музыкального развития» сюжета и есть выводы о значительной роли музыкальных образов в драматургии целого, так как словесное мышление в анализируемых произведениях, зачастую прибегает «за помощью к мышлению музыкальному» и превращает «словесное повествование в поток музыкально организуемых образов». При этом «цепь ассоциаций уже организована не словесной мыслью, а мыслью музыкальной» (40, с. 398).

Обобщающим и систематизирующим характером отличаются работы И.Кузнецовой, посвященные теме «Музыкальность художественной прозы» (98). Автор расширяет рамки данной проблемы. Углубляя поиск, разрабатывает так называемый **«феномен музыкальности»** и раскрывает его как «новую категорию литературной поэтики», то есть тема рассматривается на уровне «взаимодействия двух языковых систем», а именно, влияния принципов музыкального мышления на поэтику литературы. И.Кузнецовой выделены три основополагающих принципа включения музыкального начала в поэтику литературы: «Программно-сюжетный (фабульный уровень), образно-процессуальный (уровень драматургии), концепционно-конструктивный (проявление музыкальных принципов одновременно на нескольких уровнях художественной структуры): замысел, драматургия, композиция, стилистика (98, с. 223).

В творчестве Г.Мусрепова музыкальность проявляется довольно широко и развита на всех уровнях.

Определить весомость и развитость, а иногда даже и наличие музыкального начала в литературе представляет определенные трудности. Они связаны с личностным характером художественного процесса, сложностью, порой «неразгаданностью» природы творческого мышления. Литературоведы отмечают, что «еще мало известны закономерности и «технология» творческой деятельности художников слова, законы и принципы художественного восприятия ими образов смежных искусств, еще менее мы знаем о природе воздействия зрительных и звуковых образов на литературу» (88, с.

272). В силу этого при анализе литературных источников раскрытие тех или иных элементов «музыкальной системы» отличается всегда довольно условным, а порой и спорным характером.

Надо заметить, что разрабатываемая нами проблема в первую очередь восходит к особенностям творческого облика писателя, к специфике его мышления и восприятия. В данном случае, художественное сознание Г.Мусрепова определяет, на наш взгляд, его ярко национальная синкретическая природа. Писатель принадлежал к старшему поколению творческих деятелей республики — основоположников нового профессионального искусства, сила таланта которых была заключена, прежде всего, в крепких и глубоких связях с историей и культурой народа.⁵ Преемственность традиций здесь не была нарушена, что свойственно в значительной степени последующим поколениям, и взгляды художников, их мироощущение во многом определялись устоявшимися в веках народными представлениями. В анализируемых случаях возникает как раз та «целостность охвата жизни, в силу живучести «изначальных» эпических форм жизни и мышления», о которой писал Г.Гачев как о «преимуществе культур младописьменных народов и литератур» (42. с. 32).

В данном случае, «музыкальность», скорее всего, была свойственна писателю изначально, в неразрывном единстве его художественного сознания (в историческом плане он продолжает своеобразные традиции национального типа творца-акына, органично сочетавшего в своем творчестве поэзию и музыку). В результате мы рассматриваем не привнесение музыкальных качеств в прозу писателем, а, наоборот, стремимся вычленить их для возможности охарактеризовать особенности «феномена музыкальности» литературных творений мастера.

Необходимо выделить еще один специфический спектр в раскрытии нашей темы. Речь идет о ярко выраженной национальной почвенности восприятия музыки писателем. На протяжении многих веков средоточием казахской духовной культуры было поэтическое, и, прежде всего, музыкальное творчество. Музыка занимала особое, значительное и весомое в жизненном укладе кочевников. «Наличие у казахов такого исключительного влечения к музыке, пропитанностью ею их быта, до самых прозаических его сторон включительно», — было проникновенно подмечено одним из первых исследователей казахской музыки А.Затаевичем (67, с. 14). Отсюда — и характерное для кочевой культуры особое преклонение перед музыкой, возложение на нее почти божественной миссии. Мысль литературоведа Г. Гачева

о киргизской песне применима и к казахской — «Песня была больше, чем искусство, она была исполнена сакрального смысла, была заклинанием...ее удельный вес в жизни, истории и культуре народа неизмеримо больший, чем в странах оседлых, торговых, промышленно-городских» (40., с 393, 395). И неслучайно сложено так много легенд об эмоциональной силе музыки, ее необыкновенных возможностях — предания о Коркыте, Аксакулане, Птице-песне, пролетавшей так долго и низко над казахской степью.

Традиция обожествления музыки, признания ее особой «магической» силы прослеживается и в творчестве Г.Мусрепова.

Последовательно остановимся на тех моментах музыкальности литературы Г.Мусрепова, которые проявляются на уровнях фабулы, драматургии, композиции и стилистики.

Как уже отмечалось, особая поэтичность, музыкальность стиля Г.Мусрепова была всегда в центре внимания исследователей его творчества, об этом неоднократно писали М.Ауэзов, З.Кедрина, Т.Ахтонов и другие. Как вспоминал поэт О.Сулейменов, — «Мусрепов отличается от своих друзей-коллег особым поэтическим слухом» (79). Но положения о музыкальности произведений Г.Мусрепова зачастую сводилась лишь к констатации его выразительного, пластичного языка, «ювелирности» слога и т.д. Нами делается попытка осветить эти вопросы более последовательно, с использованием методов анализа, особенностей подхода к материалу исследований о музыкальности литературного творчества, столь распространенных в последнее время.

Наиболее ярко и выпукло музыкальность выступает в сюжетном плане произведений Г.Мусрепова, так как образ музыки занимает в нем достаточно значительное, даже в какой-то степени исключительное место.

В зависимости от жанра произведения есть определенные закономерности обращения писателя к темам музыки. В крупных полотнах — романах, пьесах и, отчасти, в повестях — музыкальное начало выявлено в образном плане более обобщенно, где раскрываются особенности искусства традиционных носителей культуры — акынов и кюйши. (романы «Улпан — ее имя», «Пробужденный край», повесть «Однажды — и на всю жизнь», пьесы «Кыз Жибек», «Козы-Корпеш — Баян сулу», «Ахан-серз — Актоты»). Характерная для них, в основном, народно-национальная тематика (историческая, эпико-романтическая) и предопределила необходимость и органичность введения фольклорных музыкальных

источников. И хотя в столь крупных масштабах этих произведений образы музыкантов порой не занимают главные позиции, но и драматургическая значимость и весомость в семантике целого огромна, ведь это часто «авторское слово», комментарий, внутренний, глубинный смысл событийного ряда. Магическая сила музыки помогает писателю выразить «невыразимое», что и составляет подчас саму суть искусства. Поэтому в общем плане романа или пьесы роль музыки соизмерима с ролью главных персонажей, так как часто именно они — носители идеи произведения.

Для небольших жанров — рассказов — характерны другие приемы. Здесь музыке присущ более абстрактный характер, без фольклорной, национальной конкретизации. Она использована в функции яркого символа и метафоры. Музыкальность в этих рассказах проявляется не только в фабуле, но и в композиции, стилистике.

В произведениях крупной формы идет упоминание о многих народных песнях и кюях. Писатель свободно оперирует их названиями, как и легендами, рассказами о них, и поэтому такие страницы часто представляют своеобразные памятники народного творчества, так как содержат неожиданно точную, редкую и к тому же художественно выразительную информацию об этом искусстве. Например, охарактеризовывая творчество крупного сказителя прошлого века Сегиз-серэ, литературовед Б.Азибаева отмечает: «Впервые же о Сегиз-серэ как об именитейшем из именитых акынов своего времени писал Г.М.Мусрепов в своей повести «Улпан» (5, с. 18). Можно сказать, что литературное наследие Г.Мусрепова хранит в себе определенный свод сведений о казахской музыкальной культуре — исторических, культурологических, семантических и других. Аналитики, и в том числе музыковеды, могут почерпнуть здесь еще неразгаданные и невысвеченные свойства традиционной музыки. В этом, наверное, и заключена сила художественного прочтения и отображения жизни талантливого писателя. То или иное явление здесь раскрывается многоохватно, глубинные пласты отображают такие моменты, которые могут пройти незамеченными для тех, кто анализирует их, обособляя от духовной культуры в целом.

Из музыкальных образов произведений Г.Мусрепова самый яркий — это образ акына — представителя традиционного и народно-профессионального творчества. О его особой, важной и незаменимой роли в жизни народа писатель свидетельствует в следующих строках повести «Однажды — и на всю жизнь»: «Казахи чтут больше по привычке святых и самого пророка, а имя его повторяют без должного священного трепета. Зато нет для вольного степного народа никого

выше акына — поэта, которому дано от бога так слагать стихи, что давно знакомые слова обретают неожиданный смысл, поэта, которому предоставлено право судить людей и их поступки» (123, с. 72).

Чаще писатель воссоздает как бы обобщенный образ акына. Даже если фигурируют достоверные имена народно-профессиональных композиторов (например, о Биржане в повести «Однажды — и на всю жизнь»), эти произведения нельзя назвать биографическими. Но здесь уместнее напомнить о силе литературно-художественного слова, которая наделяет (в отличие от научного) эти образы более яркой выразительностью, тонким и глубинным раскрытием сути их искусства. Писатель живо и образно описывает творческий процесс музыканта, особенности рождения его песни или кюя. Музыкальное сочинение предстает в его целостности — от замысла, приемов воплощения до непосредственного звучания и воздействия на слушателей. Поэтому подобные страницы раскрывают специфику музыкального творчества во всей его полноте.

В данном отношении показателен фрагмент из романа «Пробужденный край», где живо и образно передается творческий процесс акына, специфические особенности рождения его песни.

Повествование идет о неудаче акына, не сумевшего спеть «хвалебную песню в честь знатного вельможи:

«Слаб был акын, любил подарки, но сочинять с ходу не умел... Принялся рыскать вокруг купола султана Кожамета, — дальше ходжи пойти не смог... Пропустил длинной скучной рысцой, странствуя по давно прошедшим и нынешним временам. Вконец измучился, проскакал по всей необъятной степи. Никто не помог бедняге, не остановил... Акын кое-как дотрусил наконец до благословений — обычной концовки. И, спотыкаясь, теряя надежду на иноходца, остановился. — Мой биеке был прав, устал я, не в голосе, — сказал и в досаде отбросил домбру. Отбросил, а не прислонил к стене, как положено» (126, с. 19).

Последняя фраза — проникновенный нюанс в раскрытии особенностей традиции акынского искусства.

Одну из главных ролей образ акына занимает в основной фабуле пьесы «Козы-Корпеш — Баян сулу». Именно от него Баян узнает о судьбе своего нареченного Козы, и на протяжении всей драмы он является духовным наставником влюбленных. Сцены с его участием превращены в лирическую импровизацию, здесь как бы останавливается движение драмы, и все внимание сосредоточено на поэтическом вдохновении акына. Именно эти островки покоя и созерцания так схожи с настроением, языком эпической первоосновы самой пьесы.

— «Жаркын — Выслушай меня, Баян. Сколько раз я пытался пробиться к твоему сердцу, но смелость оставляла меня, разум говорил: «Подожди», и язык не повиновался мне. Но дальше молчать я не вправе. Песня сложилась в моем сердце. Выслушай ее — она твоя. Как ветер весенний, моя песня. Пусть все, что гнетет тебя, отлетит, как легкий пух, пусть моя песня раскроет перед тобой небо, бескрайнее как море, пусть моя песня вольет в твою душу большое, широкое счастье! Мы, певцы, не продаем своих песен — они подарок душе. И лучший сон твой — самый нежный и легковейный — не сможет соперничать с моей песней.

... Это повесть о том, чего я не видел, но что знаю сердцем. Трудно начать — продолжать легче. Слушай.

Это было далеко и высоко... Где это было — не могу сказать тебе точно. Но когда-то я видел это место... Начинаю несвязно, сердце твое простит мое замешательство. Не верь сну, слетевшему на твои ресницы, но верь моей бессвязной песне. Верь, как правде, верь, как себе...» (124, с. 16).

Музыкальность проявляется здесь не только в сюжетном плане, но и пронизывает всю архитектуру произведения.

Страницам, посвященным музыке, всегда присущ эпический склад повествования: с традиционным для него замедленностью и неторопливостью раскрытия событий. Движение времени останавливается или как бы исходит в другом временном измерении. Подобные эпизоды характеризуются полнотой вдохновенно-чувственного восприятия и большой глубиной, тонкостью выражения, особой приподнятостью тона, что зачастую приводит к гиперболизации образов и ситуаций. Мусрепов-писатель воссоздает картины музыки, как поет о них акын, и в этот момент они неотделимы — писатель и акын. В таких моментах повествования меняется не только ритм, характер развития, но, в известной степени, и жанр произведения. Например, в упомянутой ранее пьесе жанр драмы (притом, в «чистом» виде — с ярко очерченным конфликтным началом, специфической логикой и формой построения, развития и движения фабулы, образов) персонифицируется в эпический сказ. Тем самым она отходит от определенной схемы-канона традиционных европейских жанров литературы, в частности, драматической пьесы, в область национальной поэтики — в эпос.

В музыкальных эпизодах произведений Г. Мусрепова встречаются тонкие наблюдения о мастерстве традиционного исполнительства на народных инструментах. Например, в повести «Однажды — и на

всю жизнь» домбра — постоянная спутница размышлений героя — поэта, минут его творческих озарений. Проникновенные страницы, описывающие его общение с домброй, полны к тому же интересных нюансов домбровой техники.

«Пальцы поэта все чаще задерживались на нижних ладах домбры. При таком захвате на удивление красиво сливаются и согласно звучат обе струны, и это созвучие как бы напоминает поэту о многих еще не разгаданных тайнах писательства...» (123, с. 111).

«Он не любил хлестать по струнам. Он едва касался их пальцами, и от этих незаметных прикосновений рождалась легкая ускользящая мелодия. Вот пробирается по степи спокойный ручей. А это — ветер заглянул по дороге в шумную и беззаботную тополиную рощу...» (123, с. 60).

В передаче музыкальных впечатлений у Мусрепова присутствует элемент изобразительного их отображения. Подобное «прочтение» музыки характерно для многих писателей. Но здесь мы имеем дело с определенной исторической семантикой народных музыкальных образов и налицо именно тот момент, о котором очень точно сказано Г.Гачевым: «Здесь нет фальши, нет никакого произвола субъективных зрительных импрессий... Здесь слушается отстоявшаяся веками песня, ей соответствует народно отстоявшиеся зрительные впечатления. Это государственно общезначимые картины...» (40, с. 414).

Второй принцип включения музыкального начала в поэтику литературы — на уровне драматургии — представлен в литературных произведениях Г.Мусрепова довольно ярко и своеобразно.

Писатель тонко изображает атмосферу звучащих кюев и песен, передает ощущения слушателей, их состояние погружения в эти звуки, в мысли, навеянные и расцвеченные этими звуками. Тонкими штрихами он рисует картину постижения музыки, когда возникшие у слушателя ассоциации-воспоминания приводят к раскрытию внутреннего подтекста, сути данной ситуации. И здесь возникает интересный поворот в драматургии произведения. Музыка вклинивается в однообразную, обыденную жизнь персонажей и выражает саму суть вещей, сокровенные мысли человека (подобные моменты наиболее ярко — в романе «Улпан — ее имя», который весь пронизан музыкальными «вставками»).⁹

⁹ Эпизод из романа, где выявлена связь музицирования с контекстом и подтекстом, упоминает А. Мухамбетов в статье «аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макама» в сб. : «Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур». Алма-Ата, 1991, с., 57-58.

Таким образом, прежде всего в самой концепции произведения писатель отводит музыкальным образам огромную драматургическую роль. Они воздействуют на ход событий и взаимоотношений героев весьма широко. Например, через звучание кюя или песни герои иногда приходят к истинному пониманию событий, и именно музыка отражает глубинную правду происходящего.

«Может быть, еще и потому так действовала на слушателей песня, что горе влюбленных становилось горем Кенжетая, вместе с ними он надеялся и страдал оттого, что надеждам не суждено сбыться». «Улпан этот кюй — «Алгашкым» — слышала и раньше, но сегодня не узнавала его. Вдруг Мусреп — почти сорок, не мальчик... — заиграл так, словно впервые нашел эти звуки... Для нее? О ней? Ей было грустно, словно впервые нашел и не было безысходности. Она поняла, что Мусреп, посланный Есенеем, сейчас прощается с ней. Прощается... И она должна попрощаться с ним» (122, с. 248, 278).

В этом, наверное, находит своеобразное продолжение традиция старинной легенды об Аксак-кулане, где о событии повествует не слово, а именно звуки музыки. Они говорят то, что не подвластно выразить человеку.

Вследствие этого музыкальность проступает в произведениях писателя не только как внешне-иллюстративный фон, но и как яркий выразительно-психологический момент. Она выступает уже на более глубинном внутреннем уровне общей архитектоники произведения, и поэтому использованные здесь музыкальные аналогии намного тоньше и сложнее.

Иная тенденция музыкальности, как уже отмечалось, проявляется в малых формах произведений Г.Мусрепова — в основном, в рассказах. В них не акцентируется фольклорная направленность, а именно, акынская тенденция. Здесь нет и обращения к конкретным музыкальным жанрам. Писатель использует музыкальные средства в совершенно другом ключе — в функции яркого символа, метафоры, своеобразного философского обобщения. Этот принцип характеризуется более традиционным отражением музыкальных средств в литературе, где в общей конструкции сюжета и драматургии им часто отводилось символическое место. Например, в произведениях М.Горького, Л.Толстого, Ф.Достоевского, Стендаля, Р.Роллана, Т.Манна и многих других писателей, музыка была представлена как самый сильный и выразительный образ, часто

концентрирующий в себе основной смысл повествования, подтекст сюжетной линии, и к тому же уже сложилась довольно устойчивая традиция семантики музыки как символ возвышенной красоты, идеала, выступающего в противовес и контрастом реальности.

Названный прием встречается также и у Г.Мусрепова. Он был предопределен спецификой содержания данной группы произведений. Здесь тип сюжета необычен для общей направленности творчества писателя и заключен в отходе от последовательной, исторически-программной тематики к философской притче. В подобных случаях на первый план выступают условность, мифология, а порой и фантастика (одушевление Природы, как, например, в рассказе «Зов жизни»). Сказанное наблюдается, в основном, в рассказах позднего периода творчества — «Зов жизни», «Легенда об Ер-Каптагае», а также «Аклима», где внешне-последовательный момент реалистического показа действительности тяготеет больше к более обобщенной образности, к метафоричности.

Обращение к фантазии, свободной ассоциации, метафоре предопределило использование наиболее выразительного в этом смысле языка музыки. В данных рассказах писателя — философских притчах образы музыки оказываются самыми яркими, центральными, так как выполняют роль «разгадки», раскрытия смысла. Характерное для подобной стилистики углубление психологической наполненности образности более убедительно и сильно выражают музыкальные ассоциации с их насыщенным эмоциональным началом.

Даже как выразительное сравнение выступают именно образы музыки.

«Каждый день израненное тревогой сердце матери вздрагивало от всякой весточки с фронта, как туго натянутые струны домбры при малейшем дуновении ветерка» (рассказ «Аклима») (123, с. 141).

«Я всю ночь думал над этим письмом, так похожим на песню. Оно пьянило меня. К утру я принял решение...» (роман «Солдат из Казахстана») (121. с. 420).

Образы музыки в этих произведениях выступают на самой высшей точке повествования, в моменты психологической напряженности. Например, в рассказе «Зов жизни» тема песни возникает в самой кульминации сюжета, в минуту «ослепительного» откровения. Здесь музыка олицетворяет собой символ самой жизни, радости бытия и тайны его бессмертия.

— «О, эта песня лилась с вышины! Эта песня без слов всколыхнула холодные рыбы души. Это был огонь, сжигающий и в воде, это было таинство, чудо, оживляющее даже мертвых» (123, с. 211).

А в рассказе «Аклима» в трагическую сюжетную канву — в самом конце письма солдата к матери, где он пишет о своих несчастьях, о страшном ранении — неожиданно вклинивается образ песни. Если до него повествованию был присущ сдержанно-напряженный характер, то здесь возникает новая звуковая волна — восторженная и умиротворенная одновременно. Эти несколько строк — самые высокие тона всего произведения. Здесь музыка выступает как символ надежды, возрождения, единственной спасительной нити жизни:

«... что-то большое всегда поднималось во мне, будто я плыл по бескрайнему морю или стоял на вершине высокой горы. Я забывал все горести, уныние, страх, злость. Я пел... А почему бы и сейчас не запеть мне, почему?..

... Лицо мое обезображено, ног нет... Но я хочу жить» (123, с. 147-148).

Мотив сохранения жизни, неизменности всего родного и близкого находит претворение в музыкальных образах в рассказе «Легенда об Ер-Каптагае». Здесь основная мысль заложена в следующей метафоре — «Чужая» песня, хоть и самая прекрасная, поет только в чужих руках: «... чудилось в этих звуках старику и другое: если поддаться им, то неузнаваемо изменится его жизнь и перестанет он быть похожим на самого себя» (123. С. 196).

Как видно, музыкальное начало отражается и на архитектонике рассказов. В кульминационных моментах повествования, где и появляются темы музыки, происходит изменение слога, стилистики языка, что влечет за собой иной метроритм и временно-пространственный уровень.

Преломление закономерностей архитектоники музыки, прежде всего народной, присутствует в произведениях Г. Мусрепова и на уровне композиции. У него немало рассказов, отличающихся романтической приподнятостью изложения, возвышенным строем образности в соединении с напряженной атмосферой сюжетной канвы. Для них характерен определенный отказ от описательно-конкретной образности, одноплановости фабулы и нарастание внутреннего психологизма. Цель повествования — в выражении определенной идеи. Необычный тип литературной поэтики и направил, на наш взгляд, поиски писателя в русло музыкальных

ассоциаций. (Это рассказы «Сказание об орлах», «Мать», «Материнский гнев» и уже знакомые — «Зов жизни», «Легенда об Ер-Каптагае»). Не во всех из них присутствуют темы музыки, но особое впечатление от их стиля вызвано тем, что стремительное нарастание сюжета, потока как бы вырвавшихся на свободу слов напоминает неудержимое движение музыкальных звуков. Если вслушаться в это звучание, то невольно возникают ассоциации с домбровым кюем. Сама же архитектура рассказа оказывается в чем-то близка процессу развертывания кюя. Здесь так же, как в кюе, присутствует главенствующее настроение — повествование идет в одном ключе, тема постоянно усиливается и приводит (как бы на одном дыхании) к успокоительному финалу — завершению этой яркой эмоциональной волны.

Здесь можно привести аналогии с «литературным симфонизмом» («принципом непрерывного развития и нарастания») из статьи А.Альшванга (9). Следующая цитата из нее может быть применима и к анализируемым нами рассказам — «...Образуется мощное монолитное повествование, сосредоточенное на одной идее, стремящееся к единой цели, — широкий музыкальный поток...» (9, с. 95). Это вполне объяснимо, если вспомнить о близости кюевого развития симфоническому. Основополагающая черта кюя (как симфонии) — непрерывность развития и «напряженнейшее качественное нарастание» (9, с. 77).

Идентичен с кюем и момент восприятия, реакции на прослушивание. Воплощенное здесь чувство — ощущение прослушанного кюя особенно отчетливо выражено в конце рассказа — повествование с первых слов-звуков захватывает, с силой магнетизма приковывает внимание и даже после конца еще долго не отпускает, держит в своем необычном мире звуков. Это особое ощущение — происходящего «таинства» при звучании кюя — определяет, наверное, его ярчайшую суть, закрепленную в национальном сознании слушателей. Это, например, тонко подметил еще А.Затаевич, когда писал о кюе как «гипнотизирующем», и как к нему «в оцепенении прислушиваются». А главное настроение, чем завораживает кюй слушателей — это «величавой серьезностью и эпическим складом своего музыкального содержания» (66, с. 7). Сказанное почти идентично основной тональности вышеназванных рассказов писателя Г.Мусрепова. Легендарный или романтический сюжет подчеркнут всем стилем, настроением, движением, темпом, напоминающим исполнение кюя на домбре. Можно сказать, что это «литературные импровизации, новеллы в стиле кюя».

Таким образом, здесь — момент «скрытого присутствия закономерностей музыкального мышления» (98, с. 224), характеризующийся психологической динамизацией повествования даже без сюжетных связей с музыкой. Это, наверное, пример наиболее сложного всеохватного, самого яркого претворения музыкального начала в поэтику литературы писателя Г.Мусрепова, действующего на высшем принципе — «концепционно-конструктивном», который проявляется на уровнях замысла, драматургии и композиции.

Как видно, что касается композиции произведений Г.Мусрепова, то музыкальное начало проявляется здесь довольно весомо, с использованием специфически музыкальных структур, «вылившихся, конечно, не преднамеренно, органически из самого сюжета» (9, с. 80).

Музыкальное начало пронизывает всю ткань сочинений Г.Мусрепова. Совершенно отличные по сюжету произведения объединяет схожесть в настроении стиля — все повествование наполнено воздухом, музыкой. Описываемые картины всегда звучат, мир в них обрисован разнообразными звуковыми красками. Писатель не только видит мир, но и чутко слышит его. Незаметными тонкими штрихами он передает богатый звуковой образ степи:

— *«Перед юртой поочередно то пели, то стихали два самовара», «Отчетливо слышны жалобное ржанье отбившихся от табуна жеребят да грызня псов где-то на границе между аулами»* (126, с. 26, 31).

Эпизоды зарисовок природы в произведениях писателя настолько поэтичны, элегичны, окутаны особым настроением, что невольно всегда появляются ассоциации с музыкой.

Голоса персонажей у Г.Мусрепова всегда тембрально высвечены, определены, и от этого возникает ощущение реальности происходящего, зримости и слышимости образов, их «одушевленности». Часто специфический тембр голоса, сила его — одна из главных характеристик персонажа. Например, в рассказе «Мать» еще нерастратенная сила героя — 85-летнего старца — выражена одной фразой: «Звучный голос его играл над шанраком» (123, с. 114), а образ героя — чужестранца в рассказе «Легенда об Ер-Каптагае» раскрывается, в основном, через его голос: «Он мягко выговаривал незнакомые певучие слова», «... голос его звучал мягко, журчал, как речка Акау, когда она принесет уже шальные талые воды и успокоится к середине лета», «Запел стихи звучным приятным голосом» (123, с. 193, 196).

При всей национально обусловленной синкретичности

художественного мышления писателя, где слиты воедино слово и музыка, в произведениях литературного жанра степень включения музыкального начала в поэтику зависит во многом от способности и глубины музыкальной восприимчивости писателя. В данном случае можно утверждать, что для творчества Г.Мусрепова характерна глубокая внутренняя музыкальность. Она проявляется в конкретных примерах обращения к музыке и в сюжетах повествований, и в драматургии, композиции произведений, то есть музыкальное начало отражено во всем комплексе выразительных средств литературного наследия. И даже можно говорить не только о значительной роли музыки в творчестве, но и о заметном влиянии ее на стиль писателя.

Приведенные в нашей работе характеристики музыкальности литературного творчества писателя вполне доказательно свидетельствует о наличии в его творческом методе, в особенностях литературного мастерства определенных, всесторонне проявляемых моментов музыкального мышления.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г.МУСРЕПОВА

Драмы и оперные либретто Г.Мусрепова (интерпретация литературной классики в музыке)

Понятие интерпретации (от латинского слова *interpretatio* — «разъяснение») используется довольно широко в различных областях знания. В обыденном смысле — это толкование, объяснение каких-либо предметов, явлений действительности. В области художественного творчества этот термин чаще всего употребляется в отношении исполнительской деятельности, а именно, — «для обозначения процедуры истолкования художественного произведения в творческом процессе исполнения» (55, с.3). Но есть еще одно направление — интерпретация какого-либо произведения искусства средствами другого вида творчества.

Во всех случаях применения этого термина суть понятия составляют два на первый взгляд несовместимых и взаимоотвергающих друг друга момента. Они исходят от природы ее главного назначения, ведь цель интерпретации — истолкование чего-либо, разъяснение, которое предполагает наиболее достоверное и глубокое раскрытие смысла исходного объекта. Оно может быть более или менее широким, подробным, развернутым. Но главное здесь — необходимость достоверности и бережного отношения к первоисточнику. Второй момент заключен в изначально творческой природе данного понятия. Это «пересказ чего-либо», который, естественно, всегда привносит новое, самобытное и самое главное — иное, не идентичное первоначальному. Таким образом, корень этого явления всегда двойственен, что накладывает отпечаток на те или иные примеры интерпретации, а также и на истолкование самой интерпретации.

Вопросы художественной интерпретации, когда какое-либо произведение «переводится» на язык другого вида искусства, всегда входили в круг основных искусствоведческих проблем. Они вплотную

затрагивали такую актуальную тему, как «взаимосвязь и синтез искусств». Сама возможность и широкая распространенность подобного «перевода» обусловлена несомненной близостью генетической природы различных видов искусства. Перефразируя мысль М.Бахтина о литературе, можно сказать, что и искусство, как «совокупность жанров, есть в значительной мере некое органическое целое высшего порядка» (19, с. 448). И поэтому для него характерны тенденции взаимодействия, взаимовлияния и взаимопроникновения. Как раз интерпретация наиболее ярко высвечивает эти связующие процессы, где вступают в соединение различные системы, языки, художественные «модели мира» и где выявляются как моменты общности типологии, так и специфика индивидуальных черт.

Наиболее традиционна в искусстве интерпретация литературного произведения. Существующая на протяжении уже достаточно долгого времени устойчивая тенденция ее «прочтения» иными художественными языками объяснима и с точки зрения богатства выразительных средств самой литературы — возможность многоохватного отображения жизненных явлений, разнообразие тематики, образного мира, что зависит в основном от природы ее языка — слова, его универсальности; и с точки зрения особенностей восприятия, а именно, возникающей «потребности» визуального переложения словесного текста, своеобразной «материализации» ее образов. К тому же в синтетической природе многих видов искусства обязательно присутствует та или иная литературная основа (пьеса, кино, опера, балет, программная инструментальная музыка, некоторые виды изобразительного искусства — например, книжная графика).

Трактовка литературного первоисточника в них может быть самой различной — от детальной, в которой почти полностью охвачен словесный текст, до самой обобщенной, вплоть до распространенного ныне направления — «по мотивам того или иного произведения». Детальное следование оригиналу очень часто отличает экранизации литературной классики кинематографом. Для них характерно бережное, внимательное и подробное освещение всего мира литературного произведения, где соблюдаются малейшие детали сюжета, композиции, образного плана. Но обобщенный подход к первоисточнику вовсе не означает его нивелирования или упрощения. Зачастую подобные интерпретации в конечном итоге оказываются ближе к оригиналу, выражая внутренний глубинный смысл произведения, проникая в самую его суть и характер. А, наоборот, детализация при переносе в другую языковую систему

приводит иногда к обратному эффекту, где перегруженность литературных средств довлеет над драматургией и концепцией нового произведения.

Усиливающаяся в последние годы тенденция к синтезу искусств еще более расширила рамки этой темы и открыла, следовательно, новые горизонты исследований. Во-первых, выбор литературного материала стал намного свободнее и гибче, исчезли какие-либо запреты и ограничения. Теперь находят воплощение столь своеобразные литературные опусы, которые совсем недавно пользовались авторитетом «закодированных систем», не поддающихся «переводу» в иные языки, и где изначально предполагалась невозможность осуществления замысла художника-интерпретатора. Во-вторых, в интерпретацию «включились» такие виды искусства, которые по своей природе и выразительным возможностям, казалось бы, неспособны воплотить природу художественного слова. В основном это характерно для современного балетного театра, где даже возник своеобразный новый жанр **«литературного балета»**. (Балеты «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» Р.Щедрина, «Ревизор» А.Чайковского, «Макбет» К.Молчанова). Несмотря на необычность выбора сюжета, данные произведения представляют собой крупные художественные достижения со своей достаточно развитой системой координат и ценностей. Вследствие этого обострился интерес к относительно новой теме музыковедения — интерпретации литературных произведений в балете. Ей посвящены обстоятельные работы М.Тараканова, Т.Курышевой, С.Наборщиковой, В.Киселева, М.Галушко и других¹⁰. В них первостепенное место занимают именно вопросы соотношения литературного первоисточника и музыки, а также акцентируется то, что содержание интерпретируемой литературы — ее неоднозначность, тяготение к символике, обобщениям — как раз глубже могут выразить пластические виды искусства.

«Литературный балет» в последние годы несколько отодвинул интересы исследователей от оперного жанра, где вопросы

¹⁰ *М.Тараканов*. «Драма Чехова без слов («Чайка» в музыкальном прочтении Р.Щедрина)» (161),

Т.Курышева. «Балеты композиторов Москвы: в поисках музыкального прочтения русской литературной классики» (103),

С.Наборщикова. «Интерпретация литературного произведения в балете». Автореферат диссертации (131).

М.Галушко. «Гоголь в балете» («Ревизор» А.Чайковского) (37).

интерпретации литературной первоосновы всегда стояли на видном месте. Это искусство, несомненно, больше, чем балет, располагает к «переводу» произведений литературы, так как также оперирует словесным текстом. В основе опер могут быть различные литературные жанры. Более всех распространена, конечно же, драма как наиболее родственная опере по своей театральной, сценической основе. Но в последние годы в качестве литературного источника все шире привлекаются, например, прозаические произведения, лирические стихотворения, публицистика, документалистика и многие другие жанры.

В данной работе внимание сосредоточено в основном на интерпретации **драмы**, «перевода» ее на оперную сцену. Сама природа пьесы имеет двойственный характер. Это не замкнутая система, к которой можно в какой-то степени причислить другие виды литературного творчества, а, наоборот, рассчитанная изначально на определенный «перевод». Для полного завершения замысла художника необходима сценическая версия драмы, которая, естественно, предполагает те или иные подходы к «расшифровке» ее знаков. И подобная «движущая» система — пьеса — становится основой нового воплощения — уже на музыкальной сцене. Во многом эти проблемы разрешаются в оперном **либретто** — специализированной конструкции с целью «перевода» пьесы в оперу, но часто художественный мир той или иной пьесы отражается на всех уровнях музыкальной драматургии оперного спектакля — не только в сюжете и сценарной драматургии, но и в характере конфликта, ритме его разрешения, в эмоциональном тоне, подтексте, глубинном внутреннем уровне произведения. Вышеизложенное положение приводит к необходимости комплексного рассмотрения литературного первоисточника (содержания, принципов построения и языка драматических пьес) и созданного на его основе оперного либретто. Поэтому в данном разделе уделено внимание двум моментам: закономерностям драматургии Г.Мусрепова и общим вопросам его либретто к казахским операм.

Прежде чем перейти к практической части нашей работы — об опусах Г.Мусрепова, необходимо сделать небольшой экскурс по проблемным ракурсам **оперного либретто** в целом.

Отношение к либретто на протяжении всего периода истории оперного жанра отличалось неоднозначностью — от полного отрицания до преувеличения его роли в опере, когда на него возлагалась основная миссия в драматургии произведения. Эта уже

историческая закономерность свойственна и сегодняшнему дню. Достаточно напомнить некоторые высказывания. Например, в следующем фрагменте из книги крупнейшего оперного режиссера Б.Покровского заметно определенное нивелирование роли либреттной основы оперы — «Событие, факт, логика действия, характер персонажа — это еще внешний, первый слой драматургии, ничего еще не говорящий. Когда мы знакомимся с либретто незнакомой оперы, то никакого впечатления об опере не складывается. Внешне-событийный ряд драматургии в опере лишь футляр, содержимое которого неизвестно» (144, с. 43).

Существует и иная трактовка либретто, где подчеркнуты его большая значимость, а порой — даже главенство в опере. С положением итальянского философа XVIII века Франческо Альгаротти о том, что «именно от либретто, прежде всего, зависит успех или неуспех оперы» (48, с. 363), соприкасаются выводы современного ученого — «текст оперного либретто в значительной мере определяет жанр и тип музыкальной драматургии» (Б.Ярустовский) (177, с. 155).

Противоречия в оценке сущности либретто и предопределили необходимость разработки специальной теории — либреттологии, о которой пишет Г.Ганзбург (39), считающий, что «проблема, которая из-за постоянного невнимания к ней давно стала «больной», даже «хронически больной» — уровень наших знаний обо всем комплексе явлений, связанных с либретто» (39, с. 78).

Эта проблема уходит своими корнями в саму синтетическую основу оперного жанра, где соотношение драмы и музыки всегда отличалось непростым характером, так как каждая из них представляет собой самостоятельный вид искусства со своими специфическими содержанием и законами построения. Но, воссоединившись в опере, они подчиняются уже законам нового жанра, видоизменяясь обе в этом процессе. Названное соотношение всегда вызывало споры. Например, «Лессинг в «Лаокоие» спрашивает, как можно сочетать в театре и драматическое действие и музыкальное начало без того, чтобы одно из них не пострадало» (48, с. 10).

Подобные дискуссии присутствовали на протяжении всей истории оперного жанра — драма ли подчиняется музыке, или наоборот, музыка обусловлена драмой. Это исходит оттого, что порой не учитываются их взаимообусловленность и взаимозависимость. Либретто как раз и является тем «перевоплощением» драмы, которое необходимо в опере, и связующим звеном между драмой и музыкой.

Очень спорно несколько парадоксальное высказывание Г.Галля о том, что либретто «является литературно-историческим курьезом, на который история литературы по праву почти никогда не обращала внимания» (38, с. 362). Но, возможно, для исследователей литературы данное явление не имеет столь существенного значения, тогда как понять природу оперного жанра без рассмотрения этого «курьеза» будет не просто.

Часто в анализах оперных произведений внимание сосредоточено только на раскрытии закономерностей музыкальной драматургии, а сведения о либретто сводятся лишь к констатации фактов — по какому литературному первоисточнику создана опера и кто автор либретто. Опера же как жанр синтетический требует аналитического разбора не только музыки, но и глубокого, всестороннего исследования ее литературной основы — как первоисточника, так и либретто. Музыковедческие критерии в подходе к музыкальной и либреттной сторонам оперы зачастую неоднозначны, и наиболее критического отношения удосуживаются именно либретто. Как верно заметил исследователь Г.Ганзбург, — «Стало дурной традицией умалять заслуги либреттистов, их роль в создании музыкальных шедевров: по мнению многих авторов таких работ, неудачи обычно постигают композиторов по вине либреттиста, а удач он добивается вопреки либреттисту («несмотря на недостатки либретто»)). Критические суждения о конкретных либретто почти всегда сводятся к необоснованным отрицательным оценкам их качества» (39, с. 78).

Данная уже довольно устойчивая традиция при подходе к оперному произведению — заниженная оценка либреттной основы, а порой и полное отрицание ее каких-либо достоинств, повлекла за собой то, что многие страницы истории оперного жанра так и остались не востребованными. Ведь признание «недостатков» либретто приводит соответствующий анализ к обратному результату — не к ожидаемому противопоставлению ему совершенств музыкальной основы оперы, а, наоборот, к негативной оценке всего произведения, так как либретто представляет собой не привнесенное извне дополнение к музыке, а часть неделимого целого. И если оперу отличает спорный характер, то только стремление разобраться во всем комплексе ее выразительных средств, куда входит равноправным членом и либретто, может быть признано действительно объективным и единственно верным. При таком подходе, возможно, будут вновь пересмотрены многие оперные произведения, признанные в свое время неудачными и неинтересными, и сошедшие, казалось бы, навсегда из поля зрения исследователей. В истории

казахского театра — это забытые оперы «Туткын кыз» В.Великанова, «Алтын астык» Е.Брусиловского, «Бекет» А.Зильбера и многие другие. Либретто данных произведений содержит устаревшие, идеологизированные моменты, что вполне объяснимо с точки зрения исторического контекста.

При более глубоком рассмотрении либреттной основы оперы мы, возможно, сможем намного тоньше разобраться в содержании произведения. О подобном принципе очень выразительно сказано литературоведом Г.Гачевым: «Тогда лишь, при таком охвате, у нас будет гарантия того, что наше исследовательское зрение адекватно предмету и не отсекает произвольно (исходя лишь из рамок и требований своей специальности, ее предмета и категорий) никаких его сторон и элементов, которые неотделимы от целостного явления и принадлежит ему по существу» (40. С. 2).

Анализ оперного либретто представляет определенные трудности из-за отсутствия собственно методологии исследования этой области, а, следовательно, и критериев оценки их художественного качества.

Либретто в основном различают по форме и характеру использования литературных первоисточников. Или это либретто, основанное на одном литературном источнике, или — не нескольких сочинениях одного автора, или использующие произведения различных авторов, или самостоятельные либретто, без литературного источника. Таким образом, уже в либретто осуществляется первый этап интерпретации произведения литературного жанра. И здесь мы вплотную подходим, наверное, к основному комплексу проблем, существующих в этом направлении — о взаимоотношении литературного первоисточника и либретто, то есть, к вопросу собственно интерпретации.

Главные нападки критиков, слушателей зачастую были направлены на «искажение» литературного первоисточника в опере. Вспомним, как А.Серов отзывался об опере «Фауст» Ш.Гуно — «величайшее посрамление гениального поэтического сюжета», «внутреннее содержание гетевой драмы, душевный мир действующих в ней лиц, очарование мысли и чувства — где это все? — всего этого в жалком французском либретто и в помине не осталось» (33, с. 121). Или, как говорил В.И.Немирович-Данченко об опере «Кармен» Ж.Бизе, — «образы Мериме, страстные, полные грешной и полнокровной жизни, либреттисты «Кармен» загримировали в шаблоннейшие оперные фигуры» (33, с. 118). Этих обвинений не избежали почти все оперы, созданные на основе известных

литературных произведений. Иногда они были справедливыми, так как действительно, во многих операх литературное сочинение искажено до неузнаваемости, основные характеры персонажей представлены в на много упрощенном и легковесном виде. Но чаще всего здесь не учитывается то, что в процессе интерпретации создается новое произведение, в котором по законам данного жанра происходит переосмысление сюжета и образов. Иной язык, иная природа всех выразительных средств требуют видоизменений не только в отношении фабулы, но и во многих композиционных и драматургических решениях литературного источника.

Музыкальное воплощение литературного опуса представляет всегда определенные трудности. Вывод Г.Исаханова о том, что «связь с литературным произведением заключается прежде всего в претворении его основной идеи» (33, с. 118), и о необходимости «сохранить саму сущность конфликта» (33, с. 144), наверное, — наиболее оптимальное решение вопроса интерпретации литературных сочинений средствами оперного искусства. Подобный обобщенный подход к первоисточнику характеризует чаще всего именно творческий отношение к нему и ведет в большей вероятности к успеху в процессе художественного «перевода». Ведь не случайно А.Гозенпуд признавал, что «... конгениальными творчеству поэта (Пушкина) в сознании миллионов оказались оперы, более чем свободно интерпретировавшие пушкинские тексты, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Но исследователь при этом подчеркивал и другой очень важный момент — «что причина заключалась не в свободе обращения с текстом, а в глубине раскрытия внутренней жизни героев средствами оперной драматургии» (44, с.8).

В нашем случае, рассматривая интерпретацию творчества Г.Мусрепова в музыке, задача облегчена тем, что либретто анализируемых опер создано самим писателем — автором литературных первоисточников, и те изменения в сюжетной канве, в основном тоне, присутствующие в либретто, явились, очевидно, на взгляд писателя, вполне допустимыми.

Прежде всего, охарактеризуем особенности его драматургии в целом. Данный раздел не претендует на развернутый и полный анализ драматического творчества писателя. Нами лишь делается попытка выявить те возможности литературного метода Г.Мусрепова, которые предопределили плодотворную работу писателя в качестве либреттиста казахских опер. Обращение в первую очередь к драматургии Г.Мусрепова обусловлено характером

взаимоотношений рассматриваемых двух жанров его творчества. В основном либретто создавались на базе пьес, уже известных и имеющих довольно длительную сценическую судьбу («Амангельды», «Козы-Корпеш», «Ахан-серз — Актоткы»), лишь «Кыз Жибек» возникла сначала в качестве либретто оперы, а позднее трансформировалась в ныне самую репертуарную пьесу казахского драматического театра.

В разножанровом наследии Г. Мусрепова драматические произведения занимают особое место. Именно в них наиболее ярко проявлялись характерные черты творческого слога писателя, такие, как «напряженный сюжет, образный и словесный лаконизм при густой насыщенности смысловым материалом» (З. Кедрина. 86, с. 258). Эти качества важны как раз в сценическом искусстве, где напряженность действия и лаконизм внешних выразительных средств имеют первенствующее значение. Можно даже добавить, что, на наш взгляд, в произведениях несценического жанра писатель также ярко «драматургичен». Свойственные его творчеству, помимо названных моментов, концентрированность мысли, конфликтное начало, стремление к обобщениям более высокого уровня и предопределили возможность драматической интерпретации многих его сочинений — рассказов, романов. (Например, прошедшая на сцене драматического театра республики театральная инсценировка романа «Улпан — ее имя»).

Пьесы Г. Мусрепова отличаются различной тематикой и жанровой направленностью. В первую очередь необходимо назвать работы, созданные на основе казахского эпоса — «Кыз Жибек» и «Козы-Корпеш — Баян сулу». Это самые известные пьесы писателя и представляющие лучшие стороны его драматургии. Не случайно на проходившем в 1992 году в Алма-Ате фестивале мусреповской драматургии из 9 спектаклей 4 представляли собой различные версии пьесы «Козы-Корпеш — Баян сулу». Особое место занимают также его исторические драмы — «Амангельды» и «Ахан-серз — Актоткы». Драматургическая канва, отображение основных образов в этих пьесах различны, но их объединяет присущий обеим особый эмоциональный тонус — приподнято-патетический с героическим пафосом.

В драматургическом наследии писателя есть пьесы и на военно-патриотическую тематику — «Обнаженный клинок» в соавторстве с М. Ауэзовым, «Полковник Чудов». Они созданы в годы Великой Отечественной войны как непосредственный отклик на трагические события. Пьесы на современную тематику — «Как бы поступил ты»,

«Завет потомкам» — оказались наименее удачными в творческой биографии Г.Мусрепова, быстро сошли с репертуара и в дальнейшем не восстанавливались.

Драматургия Г.Мусрепова явилась богатейшим художественным материалом, широко претворяемым в других видах искусства — в кинематографе и в казахской опере.

Тесное взаимодействие драматургии Г.Мусрепова с казахским оперным искусством обусловлено, на наш взгляд, двумя основными моментами, которые представляют собой отличительные достоинства его драматургии. Первый заключен в характере раскрытия основного стержня драмы — конфликта. Воспроизведенные в пьесах драматурга сюжетно острые, стремительно развивающиеся события, напряженный драматизм, столкновение сильных, значительных по своим масштабам и глубине характеров, психологически тонкое раскрытие образов — все это привлекало композиторов в создании музыкально-сценических произведений. Следует отметить, что именно из-за статичности, неразработанности драматургических ходов и бесцветности образных характеристик и заслуживала казахская опера частые критические выступления. Второй момент — особая поэтичность, музыкальность литературного языка. «Драматические произведения Г.Мусрепова заслуживают особой оценки потому, что в них люди, их страсти, чувства, настроения обрисованы поэтично... Народная стихия языка в пьесе поэтически озвучена и выражена в прекрасном напевном стиле» (12, с. 38, 187).

При всей значительности своей роли в опере, либретто все же представляет собой жанр прикладной, существующий только в опере и создаваемый для оперы. Здесь, следуя положению Г.Галля о том, что о либретто «вообще нельзя судить иначе, как во взаимосвязи с музыкой, которая дала ему жизнь» (38, с. 370), мы не будем подробно останавливаться на разборе либретто писателя (об этом — в конкретных анализах опер), а лишь коснемся некоторых вопросов деятельности Г. Мусрепова в качестве либреттиста — его отношения к либретто, основным закономерностям драматургии либретто.

«Создание оперного театра, первых шагов оперной музыки мы (писатели) в свое время считали делом большой исторической значимости, экзаменом на талант и важной ступенью к художественному совершенству», — писал Г.Мусрепов (119, с. 112). Эти строки наиболее ярко свидетельствуют об огромном месте оперы в творческой деятельности писателя, об особо серьезном, вдумчивом отношении к работе в музыкальном театре. Он не только создавал литературную основу для оперы, но и участвовал постоянно в

процессе постановки спектакля. Часто в ходе работы по просьбам исполнителей, режиссеров вносились поправки, дополнения, изменялись сюжетные ходы и нюансы психологических трактовок ролей. Поэтому оперы по драмам Г.Мусрепова представляет собой примеры музыкально-литературного сотворчества драматурга и композиторов республики.

Основное кредо писателя-либреттиста можно выявить в следующем высказывании относительно первого опуса — «Кыз Жибек». Он писал: «Я поставил перед собой задачу — на материале старинной легенды создать первое близкое к казахской опере произведение, которое по качеству, по оформлению сюжета отвечало бы высоким требованиям, какие предъявляет сейчас советский зритель к драматургии. Я исходил из того, чтобы в пьесе и музыка, и слово, и балетные номера были подчинены содержанию, логически вытекали из драматического сюжета, из развития действия» (135). Таким образом, основополагающим для писателя было — во-первых, использование в построении либреттной основы всего арсенала выразительных средств современной драмы, во-вторых, обусловленность музыки и слова от развития действия, их логическая взаимосвязь.

Классифицировать либретто писателя можно по содержательному принципу:

- на основе народного эпоса («Кыз Жибек», «Козы-Корпеш — Баян-сулу»);

- историко-легендарная («Ахан-серз — Актоткы»);

- исторические драмы («Туткын кыз», «Амангельды»).

Первые две группы можно условно объединить и по тематике (народно-национальные образы и сюжеты), и по характеру передачи сюжетной фабулы в особом поэтически-возвышенном, романтическом ключе. Третью группу составили оперы о героях революции и гражданской войны.

Определяющие, наиболее сильные стороны либретто Г.Мусрепова (как и всей драматургии) — концентрированность сюжетного развертывания, логика и выверенность всех драматургических узлов, действенность характера развития. И второе, о котором уже упоминалось выше, — особые свойства литературной речи — красота, утонченность, поэтичность и в то же время лаконичность. Примечательный факт — все либретто, в отличие от пьес, написаны стихотворной речью. Таким образом, по либретто писателя мы можем судить и о красоте его поэтического слога, которому свойственны тонкость образов и глубина, особая «эпичность» всего строя речи.

Названные особенности дарования Г.Мусрепова как драматурга проявились именно в операх на народно-национальную тему — «Кыз Жибек», «Ахан-серэ — Актокты». Здесь налицо романтическая приподнятость фабулы, поэтичность языка, «ювелирность» речи и стиля. В либретто историко-революционной тематики такие стороны его письма не находят должного отклика (особенно в «Туткын кыз»), и поэтому они в какой-то степени уступают по мастерству и художественности вышеназванным произведениям. В этом проявляется схожесть судеб драматических пьес писателя и его либретто. Наиболее плодотворная жизнь суждена была его пьесам с народно-национальной тематикой, с использованием мотивов народного эпоса, народных преданий и легенд. Исторические же пьесы с политизированной окраской сюжетов («Амангельды», «Обнаженный клинок» и другие) отличались спорностью и неровностью, несмотря на то, что драматург стремился придать естественность, жизненность многим положениям, обусловленным идеологическими факторами. На наш взгляд, историко-революционный материал менее свойственен характеру художественного миропонимания писателя. Здесь можно напомнить фрагмент из автобиографической повести Г.Мусрепова — «Приходили композиторы: «А что, если вы подумаете над либретто для оперы?» Либретто для оперы?... Я в любую минуту мог представить заросшие камышом берега озера Кожабай, услышать голос дяди Ботпая и его дочери Батимы. Они первыми приобщили меня к искусству, и я на всю жизнь сохранил неизгладимое впечатление от народных дастанов «Кыз Жибек» и «Козы-Корпеш—Баян сулу». Я постарался на их основе создать сценические представления» (123, с. 52).

При всех очевидных достоинствах либретто писателя есть и спорные моменты. Отсутствие опыта казахских драматургов в либреттистике сказывалось на качестве первых либретто. Часто это были просто драматические пьесы, которые в процессе работы над постановкой оперы впоследствии изменялись, переделывались. И не учитывать этот исторический фактор, на наш взгляд, неправомерно. Многие либретто Г.Мусрепова также далеки от совершенства. Зачастую некоторые из них грешили усложненностью фабулы, более свойственной драматическому театру («Туткын кыз») или чрезмерной риторикой в раскрытии гражданственных тем («Амангельды»). Именно поэтому сценическая судьба данных опер сложилась не столь успешно, как первой оперы «Кыз Жибек» или последней — «Ахан-серэ — Актокты». Может быть, эти неудачи и

послужили причиной того, что драматург обратился к созданию оперного либретто (столь привлекательного для него, судя по высказываниям писателя, жанра творчества) лишь спустя довольно долгое время. Есть и другое объяснение этому, если обратиться к воспоминаниям композитора М.Тулебаева, относящиеся к 50-м годам: «В свое время такие виднейшие драматурги республики, как Ауэзов, Мусрепов, Муканов и другие совместно с композиторами, создавая ответственность за судьбу роста нашего театра, сосредоточили свои творческие усилия для создания произведений, которые могли бы пополнить наш репертуар,—сгруппировались вокруг театра и его коллектива. Это было хорошим началом, которое, к сожалению, не получило положительного развития, и люди отошли в сторону... Связь театра с художественной общественностью потеряна в результате инертного отношения руководителей театра к вопросам творчества, к вопросам творческой атмосферы в самом театре» (167, с.12).

Только в 1982 году, спустя почти сорок лет после спектакля «Амангельды» (первого варианта) была поставлена новая опера по либретто Мусрепова — «Ахан-серэ — Актоткы» С.Мухамеджанова. Поэтому в нашей работе классификация оперных произведений, созданных по произведениям Мусрепова, дана не только по тематическим признакам, но и с учетом исторического контекста. Первая группа, следовательно, — это оперы 30-50-х годов. И вторая — современная постановка — опера «Ахан-серэ — Актоткы».

Оперы по либретто писателя созданы композиторами различной стилистической ориентации. Так же, как пьеса неодинаково интерпретируется разными режиссерами, так и либретто видоизменяется в зависимости от стиля, языка, профессионального уровня, характера мироощущения композиторов. Можно продолжить эту мысль, высказав, может быть, спорное мнение, что либретто в опере целиком уже не является детищем только драматурга, а часто, перевоплощаясь в самом процессе создания оперы, несет на себе отпечаток и композиторского замысла.

Следует отметить еще один момент — неровность, противоречия музыкальной драматургии оперы также влияют на отношение к либретто (о его спаянности, сопричастности с музыкой оперного спектакля отмечалось ранее). Например, наибольших критических нападков заслужила опера «Туткын кыз», действительно не лишенная слабых сторон. Но именно ее невыразительная музыка высвечивает их так ярко и выпукло.

Если в целом охарактеризовать весь путь деятельности Г.Мусрепова в качестве либреттиста, то можно определить довольно различимые вехи, эволюцию мастерства драматурга-либреттиста. Если в первой опере либретто построено на чередовании разговорных диалогов и музыкальных номеров, что более свойственно драматическому спектаклю с музыкой («Кыз Жибек»), а для следующей («Туткын кыз») характерен экспериментальный уклон, но также с большим удельным весом закономерностей драматического театра, то последующие отличаются подлинно оперной спецификой («Амангельды», «Ахан-серэ — Актоткы»). Здесь либретто представляют собой значительное переосмысление литературного первоисточника, и где построение сцен и актов соответствует принципам чисто оперной композиции. В сюжетном плане отобраны лишь важные, узловые моменты, сокращены второстепенные, не столь существенные в развитии фабулы действующие лица драмы. Словесная основа, по сравнению с пьесой, намного сжата, переведена в поэтический ряд, изобилует частыми повторами небольших, лаконичных фраз. Таким образом, в последних либретто писателя прослеживается следование всем основным законам классического либреттного жанра.



Драматургия Г.Мусрепова в казахской опере 30-50-х годов

Наиболее плодотворный период работы Г.Мусрепова в качестве либреттиста и осуществления его замыслов в этой области творчества — 30-50-е годы. В это время на сцене казахского музыкального театра были поставлены три оперы по либретто писателя — «Кыз Жибек» (1934 г.), «Туткын кыз» (1939 г.), «Амангельды» (1945 г.). В 50-е годы драматург работал над четвертой — «Козы-Корпеш — Баянсулу». Разноплановый характер содержания и стилистики оперных произведений позволяет разносторонне выявить важные тенденции драматургии писателя в целом.

Названные оперы относятся в основном к начальному периоду становления казахского музыкального театра, который широко исследован в трудах музыковедов. Характеристика его отличительных положений, принципов и направлений не входила в круг представленной нами проблематики. Отметим лишь неравную степень глубины изученности оперных постановок этого периода. Наибольшего внимания заслужили произведения самого раннего

этапа — так называемые «фольклорные» оперы, основанные на цитировании народной музыки, и классические оперы 50-х годов — «Абай» и «Биржан и Сара». Многие же произведения переходного периода — 40-х годов (например, анализируемая нами: «Туткын кыз») — остались полностью как бы вычеркнутыми из поля зрения искусствоведов. Лишь в последнее время наметился определенный сдвиг в этом отношении — происходит переосмысление «забытых» оперных сочинений, более глубокое и всестороннее изучение их закономерностей. В исследовании этих работ основная трудность заключена в преодолении инерции установившихся взглядов, подходов и, главное, оценок. Необходимым условием объективного анализа опер именно этого периода является исторический ракурс, учитывающий контекст современной им эпохи, специфические особенности конкретного исторического периода.

Четыре оперы по либретто Г.Мусрепова мы классифицировали по тематическому принципу, где в первую группу вошли произведения на основе народного эпоса — это «Кыз Жибек» и «Козы-Корпеш — Баян-сулу», а во вторую — исторические драмы — «Туткын кыз» и «Амангельды». Общая тема, конечно же, в какой-то степени их сближает, но не предполагает идентичности всех положений опер. Например, вторая группа рассматриваемых опер характеризуется наибольшей сложностью в сравнительном аспекте, так как опера «Амангельды», хотя и развивает однотипную тему с «Туткын кыз», но во многом отличается от нее и по стилю, образному строю ближе соотносится с национально характерными операми.

а) Оперы на основе народного эпоса: «Кыз Жибек», «Козы-Корпеш — Баян сулу»

Рассмотрение опер «Кыз Жибек» и «Козы-Корпеш — Баян сулу» в ракурсе нашей темы — об интерпретации драматургии Г.Мусрепова на оперной сцене — характеризует два момента. С одной стороны, в их основе — самые значительные, содержательные и репертуарные пьесы драматурга, представляющие классику казахского драматического искусства. И к тому же — созданные по мотивам популярнейших образцов народного наследия — лиро-эпоса. Таким образом, литературный первоисточник обладает бесспорными достоинствами и высоким ценностным ориентиром. Но с другой стороны, существует ряд трудностей, осложняющих возможность полно и всесторонне охарактеризовать основные закономерности как музыкального материала, так и вопросов интерпретации как

таковой. Опера «Козы-Корпеш» осталась незавершенной (лишь небольшие фрагменты), а «Кыз Жибек» – первый опыт композиторов республики в оперном жанре – отличаясь рядом достоинств, все же представляет собой не вполне оперную композицию, так как здесь «еще не нашли полного и законченного завершения все многообразные формы и приемы оперного письма...» (Я.Пеккер. 4, с.15).

Но, несмотря на это, анализ данных произведений выдвигает ряд проблем, расширяющих рамки нашей темы. В них уже довольно ярко выступают принципы композиционного оформления либретто, работа драматурга над образами и т.д. Все эти темы, на наш взгляд, так или иначе сводятся к основному, исходному и первопричинному для них вопросу – преобразованию писателем Г.Мусреповым эпических источников в драму и оперное либретто или, иначе говоря, вопросов «переинтонирования» эпоса в драматическое, а затем и оперное произведения. Выделим некоторые общие для рассматриваемых опер положения.

Тема использования Г.Мусреповым эпических источников исследована в трудах литературоведов и театроведов республики (Х.Адибаев, С.Каскабасов и другие). Попытаемся обобщить некоторые выводы этих работ, придав им целенаправленный характер и выдвигая на первый план особенности «технологии» преобразования эпических источников в драматургии Г.Мусрепова.

Прежде всего, обратимся к самому источнику – казахскому эпосу. Дело в том, что соотношение «эпос и драма» в казахском варианте обладает специфическим характером ввиду локальных особенностей содержания и функционирования самого народного источника. Именно они предоставили достаточные аргументы к следующему заключению – об органичности и свободном преломлении эпоса в драматическую форму в связи с наличием более тесного и гибкого соотношения двух разных жанров, можно сказать, разных типов мышления – эпоса и драмы.

Вышеназванные аргументы¹¹:

Первый касается вопросов композиции. Определяющее свойство структуры эпоса многих народов – это незамкнутость, многосоставность, а порой и отсутствие каких-либо моментов централизации формы. Ведь эпосея, как справедливо указывал

¹¹ В этом вопросе мы опирались на положения работы литературоведа Ш.Ибраева (68), где он пишет о локальных особенностях казахского эпоса в сравнении с эпосом других тюркоязычных народов на уровне языковых средств, художественно-определятельных сочетаний.

Г.Гачев, «трактует самые коренные вопросы бытия: жизнь и смерть, войну и мир. Все, что было и есть в жизни (и смерть) может входить в объект повествования. Поэтому она пространна, нетороплива и даже рыхла по композиции: нет ей границ, все может захватывать и включать в себя» (41. С. 82) или другое — «В ней всегда нет полного единства. В повествовании — перебои, перехваты линий, непоследовательность, в отличие от прямолинейного движения логического доказательства» (41, с. 100).

В казахском эпосе вопрос структуры обладает спецификой, противоположной этой теории Г.Гачева. Здесь, во-первых, преобладает цельное и завершенное построение, а во-вторых, — единое развитие какого-либо определенного сюжета. То есть, налицо — моменты кристаллизации формы, организации содержательного и структурного целого. «Автономность отдельного сюжета», «единое повествование» (68, с. 209–210), характерные для казахского эпоса, и являются самой яркой первопричиной естественного характера его переинтонирования в драму, так как не несут в себе каких-либо серьезных изменений, перестройки всей архитектоники в таких основополагающих моментах, как композиция и сюжетное развитие.

Второй аргумент — это присущие повествованию активность, действенность в противовес обычной традиции эпоса — неторопливому разворачиванию событий. И даже столь свойственное эпосу «детальное портретное изображение, которое замедляет динамику сюжета, здесь отодвигается на второй план» (68. С. 213).

Третий момент — монументальность, обобщенный подход в обрисовке персонажей во многих эпических источниках приводит порой к типизированным характеристикам. Герои не обладают специфическими чертами и поэтому так схожи между собой, образуя определенные «клише» в образном строе различных произведений. В казахском эпосе, по свидетельству фольклористов-филологов, наблюдается, наоборот, определенная индивидуализация характеристики персонажей сказаний, что, несомненно, также сближает поэтику эпоса с драмой.

Четвертое — еще одна локальная особенность казахского эпоса заключена в отношении к сказочному элементу. Сюжет здесь более земной, ближе к конкретным реальным событиям, хотя и не исключает полностью сказочных элементов. По определению литературоведа А.Петросяна, это «поэзная структура с тяготением к реалистическому способу изображения» (142, с. 55). Яркое свидетельство этому — сравнение одного и того же источника с

вариантами других народов. Например, «Козы-Корпеш — Баян сулу» — «У алтайцев сюжет этот сильно мифологизирован, и эпос изобилует сказочными и мифологическими мотивами, ситуациями и образами» (84, с.55).

И последний, пятый аргумент, который одновременно служит и причиной вышеназванных особенностей, заключен в устной форме бытования казахского эпоса. Он предопределил наименьшую архаичность языкового материала и более живую, действенную и незамкнутую систему всего мира эпоса. В нем постоянно происходило переосмысление содержания, оценки событий и стиля повествования. Очень тонко подметил это положение сам Г.Мусрепов: «У многих народов легенды сохранились в своем первоначальном, нетронutom виде, как бы законсервировались раз и навсегда. В творчестве иных народов, в том числе в казахском эпосе, образы, сюжеты, художественно-бытовые детали при неизменной условно-сказочной фантастической основе, активно обновляясь, впитывали в себя приметы реальной действительности» (135).

Таким образом, исключительные особенности казахского эпоса предопределили более гибкий характер трансформации его в драматическую форму. Но, несмотря на это, первые годы истории драматического искусства республики характеризуются упрощенными трактовками эпического наследия ввиду механического «перенесения» эпоса в драму без учета ее специфики, закономерностей строения. На наш взгляд, именно в творчестве Г.Мусрепова эпическое сказание получило наиболее адекватную и интересную транскрипцию, так как соблюдалось не только первое условие любой интерпретации — сохранение богатства содержания и стиля источника, но и второе — истинно творческий подход, преобразование в новое качество с привнесением характера нового жанра — драмы.

Прежде всего, необходимо отметить особенное место эпического в творчестве писателя, что, несомненно, предопределило успешность его интерпретаций эпоса. О пристрастии Г.Мусрепова к народному эпическому наследию уже упоминалось в первой главе работы. Наиболее ярко о роли эпоса в его жизни и месте в творчестве свидетельствуют следующие строки писателя: «Детство мое прошло в мире народного эпоса. Любил слушать и сам с упоением рассказывал наизусть целые стихотворные поэмы» (125, с. 318). Эпическое проявлялось не только в тематике произведения, но и во всем комплексе выразительных средств литературного письма, например, в характере сюжетного развития, даже не связанного

непосредственно с эпосом, где преобладали эпический склад повествования, эпическая развернутость; в образном мире с его сдобным, как бы всеобщим типом отображения. Очевидно, тяготение к эпическому предопределено эпическим типом мирозерцания писателя, а именно, «жаждой всеобщего универсального охвата и понимания бытия» (41, с. 87).

Другой стимул успешной трансформации эпоса в драматургии писателя заложен в самом подходе и определенных приемах, используемых им в этом процессе. Основной вопрос здесь — временно-пространственный уровень. Традиционная характеристика эпоса — «поэма о прошлом». Как указывал М.Бахтин, он «никогда не был поэмой о настоящем, о своем времени, и где «изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недостижимом ценностно-временном уровне, отделенном эпической дистанцией» (19, с. 457). Но, во-первых, сама «эпическая дистанция» в казахском эпосе намного завуалирована вследствие исторических закономерностей — жизнь казахских степей сохраняла свою первозданность на протяжении многих веков, — а также устного характера его бытования. Мир казахских эпических сказаний был намного ближе к современности, повествуемые события тесно связаны с настоящим, то есть не «отгорожены абсолютной гранью от всех последующих времен» (19, с. 459). А во-вторых, Г.Мусрепов сделал «перевод» эпоса в драму, творчески переосмыслив многие положения первоисточника, еще более приблизив к современности, к настоящему, привнося, естественно, и субъективный оттенок в передаче этого «самого объективного жанра». Сказание о старине передается сквозь призму чувств и мыслей современника, тем самым драматург во многом разрушает «эпическую дистанцию». В помощь ему, как уже было отмечено, — сама гибкая система казахского эпоса, более подвижная, лишенная «недостижимости». Уничтожить эту «абсолютную грань от последующих времен» — значит «уничтожить форму эпоса как жанра», — писал М.Бахтин (19. С.459).

Да, эпический материал транспонируется в драматический с использованием всего арсенала жанра драмы, всех его основных компонентов, но при этом он сохраняет богатство мира эпического источника, его значительность, «притчевость», высокую духовность. Следует отметить, что очень часто совмещают эти понятия — народный эпос и драму по его мотивам, особенно по отношению к творчеству Г.Мусрепова. Хотя это еще раз подтверждает жизненность его принципов интерпретации эпоса, но все же пьесы драматурга не являются зеркальным отражением эпоса, а представляют самостоятельные

произведения со своей системой координат, со своим специфическим художественным обликом. В первую очередь, по законам драматического жанра переинтонируются образы эпического первоисточника. Г.Мусрепов наделяет их яркой динамикой развития. Если в эпосе характеры персонажей отличаются цельностью, ясностью, законченностью, то в драме в них преобладают и такие моменты, как поиск, сомнения, развитие и противоречивость. Более подробно принципы интерпретации Г.Мусреповым эпических сказаний рассмотрены на конкретных примерах — либретто и музыкальной основы опер — «Кыз Жибек» и «Козы-Корпеш — Баян сулу».



«Кыз Жибек»

Опера «Кыз Жибек» занимает исключительное место в истории культуры Казахстана. Это первая казахская опера (премьера — 7 ноября 1934 года), ей всегда сопутствовал большой успех и до сегодняшнего дня она является самым популярным спектаклем казахского музыкального театра. Опера по яркости и богатству содержания явилась действительно «жемчужиной» национального искусства и по праву принадлежит к самым лучшим, классическим произведениям оперного жанра республики.

В качестве первоисточника либреттист использовал знаменитую лиро-эпическую поэму «Кыз Жибек» о трагической любви красавицы Жибек и джигита Толегена¹². Музыка основана на мелодиях народных песен, кюев, а также сочинений композиторов XIX века — Абая, Мади, Мухита, Ибрая и других.

Уникальность оперы заключена не только в богатстве содержания, но и в истории ее создания. Это детище истинно творческого союза группы талантливых мастеров — композитора Е.Брусиловского, блестящей плеяды первых исполнителей, «народных самородков» — певцов и артистов К.Байсеитовой, К.Джандарбекова, К.Байсеитова, М.Ержанова, танцовщицы Ш.Жиенкуловой. Все они впоследствии стали ведущими мастерами музыкального и драматического искусства республики. Достоинством оперы являлось и либретто Г.Мусрепова,

¹² Основная сюжетная фабула оперы: ханская дочь Жибек встречается юношу Толегена, который приехал издалека, привлеченный молвой о красоте девушки. Они полюбили друг друга, и Толеген уезжает в свой аул с известием о свадьбе. Жибек с нетерпением ждет своего возлюбленного, но на обратном пути Толегена убивает соперник Бекежан. Узнав о гибели Толегена, Жибек в отчаянии бросается с утеса в озеро.

и имя драматурга заслуженно стоит всегда в ряду с именем композитора. Как вспоминал К.Байсеитов, — «заслуги Мусрепова в написании либретто огромны. Он создал яркое, колоритное, самобытное полотно из жизни казахского народа» (14, с. 194).

Драматургия «Кыз Жибек» обладает спецификой, свойственной всем первым операм национальных театров. Она построена на чередовании музыкальных номеров и разговорных диалогов. Особо следует отметить, что либретто написано стихотворной речью, очень красивой, образной, в стиле народных дастанов, и поэтому разговорные фрагменты оперы очень органично соотносятся с музыкальными. Ввиду своеобразия оперы следует признать, что основное содержание, смысл драмы воплощен в большей мере в сюжетном, сценарном плане произведения. Действительно, «драматургическую нагрузку здесь все же несут речевые диалоги; в них осуществляется развитие сюжета, показ конфликтных ситуаций, трансформация образных характеристик. Музыкальные номера лишь фиксируют определенные внутренние состояния героев, трактуя их преимущественно в лирико-эпическом плане» (4, с. 15).

Поэтому наш подход к этому произведению — акцент на либреттной основе — предопределен не только ракурсом избранной нами проблемы, но и специфическими чертами самой оперы.

Анализ литературной основы оперы целесообразно начать с вопроса трактовки драматургом эпического источника, соотношения эпоса и либретто.

Народный эпос «Кыз Жибек» состоит из двух частей, в которых разрабатываются два сюжета:

- история любви Толегена и Жибек, убийства Толегена Бекежаном;

- повесть о дальнейшей судьбе Жибек, которая, сохраняя верность памяти Толегена (по традициям родового общества), выходит замуж за младшего брата Толегена Сансызбая, тем самым подчеркивается мотив амангерства.

В либретто оперы Г. Мусрепов использует только первую часть эпоса — историю несчастной любви Жибек и Толегена, и усилено воспевание чистоты и величия чувства любви — его герои Толеген и Жибек погибают преданными и верными друг другу. Это изменение в сюжетной канве, как указывали многие исследователи оперы, было предопределено желанием автора достичь наибольшего эмоционального воздействия старинной легенды и особенностями современного уклада жизни.

Но самое главное в этом вопросе — в использовании драматургом

только первой части эпоса — заключено в его отношении к общей конструкции источника. Дело в том, что Г.Мусрепов был убежден и аргументировано доказывал самостоятельность первой части эпоса «Кыз Жибек» как по своим композиционным и стилистическим особенностям, так и по историческому бытованию и функционированию. Именно на трактовку писателя ссылаются многие исследователи данного эпического источника (И.Дюсенбаев, С.Каскабасов). Например, С.Каскабасов пишет: «О том, что она исполнялась в народе отдельно от второй части, свидетельствовал известный писатель — академик Казахстана Г.М.Мусрепов» (84, с. 69).

Если глубже подойти к этому вопросу, то, действительно, две части эпоса «Кыз Жибек» во многом разнотипны и это «два разностадийных по происхождению сюжета» (84, с. 67). Первая часть и по содержанию, и по стилю изложения представляет собой образец романического эпоса, а вторая¹³ — построена в традициях героического эпоса (который намного древнее по происхождению в сравнении с романическим).

Основная сюжетная фабула второй части эпоса — это поединок Сансызбай с новым соперником — калмыцким ханом Кореном — где Сансызбай побеждает войско Корена и женится на Жибек. Перед нами типичный героический эпос, богатырское сказание, в основе которого традиционная сцена поединка и освобождения батыром своей возлюбленной. По свидетельству филологов-фольклористов, этот сюжет был привнесен в эпос позднее, в XVIII веке, в эпоху войн казахского народа против джунгарских захватчиков. Сказители вновь обратились к древним сказаниям о богатырях, обновляя их, переосмысливая в соответствии с современной действительностью, и включали в наиболее известные эпические источники. Некоторые мотивы сюжетного плана героического эпоса, более древнего по происхождению, все же зачастую не подвергались изменению и контрастировали с содержанием нового источника.

¹³ Содержание второй части эпоса: Проходит восемь лет после гибели Толегена, но судьба его неизвестна ни Жибек, ни его младшему брату Сансызбай. Он решается на поездку в аул Жибек. Бекежан сознается в убийстве Толегена в надежде на то, что теперь Жибек выберет его, но Сансызбай сохраняет клятву, данную Толегену в день его отъезда — в случае несчастья защитить Жибек, полюбить и жениться на ней. Жибек и Сансызбай решаются на побег, но возникает новый соперник — калмыцкий хан Корен, который требует отдать ему в жены красавицу Жибек. Сансызбай выходит на поединок с ним, убивает Корена и побеждает его войско. Заканчивается эпос на счастливой ноте славения героя и его возлюбленной — Жибек.

Очень ярко это противоречие, например, в «Кыз Жибек» заметно раскрытии центральной линии эпоса — темы выбора в любви. В древних эпических сказаниях сговор родов направлял любовные чувства героев, что соответствовало патриархально-родовым нормам, обычаям. Как верно подмечено Г.Гачевым, «именно потому, что коллектив рода участвовал в выборе, тогда любовь была более общественно важным, ценным и священным делом, чем в новое время» (40, с. 363). Это находит свое подтверждение в содержании, например, эпической легенды «Козы-Корпеш — Баян сулу». А «Кыз Жибек», по сведениям историков, филологов, сложена значительно позже нее, и здесь присутствует самостоятельный выбор героев, а отнюдь не согласие родов. Данная легенда — один из первых фольклорных источников, где акцентируется индивидуальное, личностное начало в раскрытии и отображении чувств, образов. Но если свободный выбор совпал с «новой системой ценностей», то конец эпоса, наоборот, соответствовал древнему патриархальному идеалу (мотив амангерства). Может быть, в этом противоречии и кроется причина того, что, как отмечает литературовед З.Кедрина, «в поэтическом отношении изображение любви Кыз Жибек и Тулегена, их тайных встреч и свиданий, их верности, тоски, мечтаний, значительно ярче, чем история чувства Сансызбая к невесте убитого брата и ее отношения к Сансызбаю» (86, с. 23).

Выделим еще один момент своеобразия построения эпоса «Кыз Жибек». Соединение двух различных сказаний в одно целое привело, в свою очередь, к необходимости более естественной связки между сюжетами. Это предопределило внесение изменений в первую часть — романический эпос. Поэтому уже здесь, в начальном разделе повествования прослеживаются некоторые несоответствия в сюжетном плане. Например, отмеченный исследователем С.Каскабасовым, мотив несогласия отца Толегена на брак с Жибек. Он не стыкуется с остальным материалом содержания. Ведь именно отец с раннего детства освободил Толегена от каких-либо обязательств в отношении сватовства и разрешил ему самому выбрать себе жену. Именно он «сам напутствовал его на поиски Жибек, дал табуны и отправил с ним друзей и слуг» (84, с. 70). Этот мотив поступков героев нелогичен для первой части эпоса, но зато выражает основную мотивировку событий второй части — героического эпоса. Отец не благословил героя, и как следствие его непослушания, нарушения запрета приходит наказание — смерть от руки убийцы. Также, очевидно, пришлось ввести нового персонажа — младшего брата Толегена (Сансызбая). По преданию, Толеген — долгожданный

и любимый сын восьмидесятилетнего богатого бая, у которого до него трагически умирает девять сыновей. И по законам жанра романического эпоса он должен быть единственным и потому — особенным — «Красотой Толеген похож был на ангела, нравом — гурии был он сродни» (104. С. 5).

Таким образом, версия Г.Мусрепова о самостоятельности первой части сказания, представляющего собой классический образец романического эпоса, и существовании его как отдельного варианта оказалась вследствие выяснения композиционных, драматургических основ самого народного источника вполне доказательной.

Следует напомнить еще один момент из истории либретто Г.Мусрепова. К сожалению, оно подвергалось не только вполне допустимым изменениям эпической основы. Например, третья редакция оперы (1954 г.) привнесла такое переосмысление действия и характеров персонажей, которое уже полностью не соответствовало эпическому источнику. Вследствие новых, во многом ложных и неверных установок идейного плана на страницах республиканской партийной печати оперу обвиняли в идеализации патриархального строя, поэтизации знатности и родовитости главных персонажей — Жибек и Толегена. Драматургом были усилены социальные мотивы сюжета. Как, например, главная героиня Жибек стала в опере дочерью бедняка, а не бая, старейшины рода. Социальную «расшифровку» получили и образы Бекежана, Толегена. Но этот вариант не закрепился на сцене оперного театра и остался лишь в исторической летописи оперного искусства республики.

В либретто Г.Мусрепова к опере «Кыз Жибек» ярко выступает стремление писателя к «жанровой модуляции» — к «переводу» эпоса в иную систему — в драму, с присущими ей специфическими законами и характером развития. Весь художественный мир эпического источника видоизменяется в зависимости от требований драматического искусства. Как отмечали театроведы республики, «создавая пьесы на основе народных поэм, драматурги не могли не испытывать на себе воздействие принципов современной драмы, что определяло в значительной степени художественный строй их произведений» (23. С. 106). В либретто оперы драматург значительно обострил конфликт, углубил и акцентировал его основные «узлы». Все действие сжимается и концентрируется вокруг центральной сюжетной линии. В связи с этим, многие детали содержания эпоса не вошли в драматическую канву, так как могли бы замедлить общее действенное развитие фабулы. Например, специфически эпическая

традиция начала — история рождения героя Толегена, поиски им невесты, его долгие приготовления к поездке и проводы.

Для создания большего напряжения в развитии конфликта драматург порой изменяет некоторые сюжетные ходы. Они не столь существенно влияют на основной смысл и идею эпического первоисточника, но необходимы и предопределены законами драмы. Персонаж «коварного» соперника влюбленных — Бекежан — введен уже в первом действии, где он принимает активное участие в развитии драмы, ярко демонстрируя свое отношение к происходящим событиям. Тогда как в эпосе он появляется значительно позже, тем более что сцен объяснения с Жибек в эпосе нет, а характеристика Бекежана присутствует только в момент убийства: «Хоть в лицо он Кыз Жибек / Сам ни разу не видал, / Но соперником своим / Толегена он считал» (104, с. 70). Столкновения Толегена с Бекежаном вырастают в опере в развернутые сцены словесных поединков, где постепенно и неуклонно драматург обостряет и сгущает краски и приводит к кульминации и развязке. Есть еще один интересный момент, используемый драматургом преднамеренно, о котором упоминает исследователь С. Каскабасов. Г. Мусрепов вводит в действие мотив сна, но смысл его отличен от эпической традиции. Жибек снится сон о свадьбе с Толегеном, где все озарено счастьем, радостью, весельем, затем наступает внезапное пробуждение и сразу за ним — известие о трагической смерти Толегена. Таким образом, здесь семантика сна совсем иная — это яркий драматургический прием контраста, еще более усиливающий напряжение ситуации.

Общая схема либретто такова:

- экспозиция главных действующих лиц — Жибек, Толегена, Бекежана. Завязка конфликта — счастливая встреча Жибек и Толегена и последующая угроза любви героев со стороны Бекежана.

- развитие сюжета: введение новых персонажей — отца Толегена Базарбая, матери и сестры.

- трагическая кульминация. На пути к ожидающей Толегена Жибек его убивает Бекежан.

- развязка событий. Смерть Жибек.

Уже в первом сценическом произведении драматурга прослеживается логичность и стройность композиции и ее соответствие всем канонам драмы.

Концентрация сюжетной линии, сгущение событийности предполагает более углубленное и всестороннее отображение мотивов поступков, ситуаций. Поэтому для драматурга основополагающим становится созидание образного мира.

Окончательный вариант сценической версии эпоса сложился у него не сразу. Вводились новые персонажи, переосмысливались старые. В этом отношении интерес представляет работа писателя над образом Бекежана. Очевидно, именно образ Бекежана таил в себе «перспективы» для конфликтного развития, где можно было бы показать специфику драмы как рода искусства с его «бездной различий и противоположностей» (41, с. 115), тогда как идиллическая линия любви Жибек и Толегена воплощала более стабильное и одноплановое начало. Наверное, поэтому наибольшей трансформации по сравнению с эпосом подвергся именно образ Бекежана. В эпическом источнике — это несколько схематичный образ коварного злодея, разбойника, в драме Г.Мусрепова — это сложная, противоречивая и неоднозначная личность. Он — причина всех несчастий, но и сам страдает от непонимания, одиночества и неразделенной любви. Если обратиться к источникам — выступлению Г.Мусрепова об опере в печати 1934 г., то видны оправдательные мотивы в раскрытии этого характера. «Бекежан в пьесе — положительная фигура, но беспрограммный бунтарь-одиночка. Несмотря на бедность, незнатное происхождение, он намного выше, значительно лучше и богаче Толегена...», — писал Г.Мусрепов (135).

В дальнейшем драматург отказался от такого прямолинейного объяснения поступков героя. Он подчеркивал отрицательную сущность образа, вину в гибели основных персонажей — Жибек и Толегена. Но герой оперы все же сохранил эту свою неоднозначность, олицетворяя собой необъяснимость многих поступков человеческих. Интересный момент — во многих современных постановках драмы на сценах драматических театров республики, в противовес оперной версии, главным героем зачастую выступает именно Бекежан. Например, в постановке пьесы Джекказганским казахским областным театром театровед С.Мусина отмечает, что «режиссер обратился к раннему изданию трагедии 1935 года. Смещение акцента в системе персонажей позволило ему раскрыть философскую, социально-психологическую и нравственную проблематику сложнейшего произведения Г.Мусрепова... В спектакле — и это тоже нетрадиционно — Толеген убит в честном поединке, потому вины его противника нет. Зал сострадает Бекежану: человек не преступил законов человечности, остался лучшим из людей. Он честно и тяжело боролся за счастье, пережил столько унижений и горя, и все обернулось трагическим исходом. Но содержание игры несет пафос понимания трагичности жизни. И присутствие в ней тайн, в которые никому не дано проникнуть, например, тайна любви» (117, с. 119. 121).

В искусствоведении довольно широко разработана музыкальная основа оперы «Кыз Жибек», а именно, выбор композитором той или иной мелодии из казахского народного наследия для определенных ситуаций действия и характеристики персонажей. В опере не только удачно подобраны народные песни и кюи, но и использованы методы разработочного плана. Например, вычленив несколько мотивов из одной песни, композитор приводит их в качестве лейтмотивов героя, выражающих его различные душевные состояния (песня «Аккум» в партии Бекежана), или изменяет тему и проводит в необычном регистре инструмента в зависимости от определенных драматургических задач (тема «Гакку» в танце «Алты каз» из III акта). Особенно свободно развивает композитор темы народных песен и кюев в оркестровых фрагментах оперы. Здесь есть интересный момент — поручение темы инструментального кюя «Аксак кулан» вокальной партии с подтекстовкой (сцена смерти Толегена в III акте). Таким образом, несмотря на (исторически оправданную) простоту в драматургии и технике построения музыкального материала и т.д., первая опера заслуживает всестороннего внимания и обращения к ней исследователей. В этом, очевидно, немаловажную роль играет содержательность и глубина либреттной основы оперы.

«Козы-Корпеш — Баян сулу»

Пьеса «Козы-Корпеш — Баян сулу» (или в другом варианте — «Песнь о любви») была создана драматургом в 1939 году. В основе сюжета — также одна из самых распространенных старинных лиро-эпических поэм. По происхождению она более древняя, чем «Кыз Жибек», доказательством чему служит то, что сюжет этот встречается у многих тюркоязычных народов (алтайцев, башкир, уйгуров и других). Легенда повествует о любви двух юных прекрасных героев, которых людское непонимание, злоба и предательство обрекают на раннюю трагическую смерть.

Подчеркнем примечательный мотив основной ее сюжетной фабулы. Завязкой трагедии, ее первопричиной служит клятвопреступление отца Баян — Карабая, который после смерти отца Козы — Сарыбая отступил от своего слова поженить детей. Стремление героев, никогда не видевших друг друга, направлено именно этим моментом — Баян и Козы поклялись исправить ошибку отцов и исполнить священный обет. Как раз в нарушении этой клятвы и видится в эпосе причина гибели героев, так как они несут на себе

проклятия отцов. Тема сговора родов, отцов — обычный предназначения друг другу еще не родившихся детей — соответствует древнему происхождению легенды (об этом подробнее в разделе об опере «Кыз Жибек»).

В пьесе Г.Мусрепова сохранены основные персонажи эпоса (Козы, Баян, Карабай — отец Баян, Кодар — соперник Козы), переданы отличительные черты их характеров (особенно ярко акцентирована жадность Карабая); но многое изменилось и в зависимости от специфики жанра драмы, и направленности творческого замысла, целей автора произведения. Основной мотив — клятва отцов — также присутствует в сценической интерпретации эпоса, но он несколько сглажен, и на первый план в соответствии с современными реалиями выдвинута тема взаимного чувства героев. В этом отношении интересен введенный драматургом новый сюжетный поворот — Баян и Козы росли вместе и были разлучены отцом Баян Карабаем, но память о проведенных днях детства сохранилась и также явилась причиной поисков друг друга.

Основное различие пьесы Г.Мусрепова от эпического источника заключено в изменении трактовки конфликта, в ее социальной направленности. В пьесе наличествуют мотивы осуждения патриархального строя и акцентирована социальная подоплека действий персонажей, что вполне объяснимо, если вспомнить суровое время создания пьесы и ее постановки — время репрессий и строжайшей цензуры. Так, Козы из сына богатого хана становится бездомным сиротой, и это служит причиной для Карабая в отказе ему жениться на Баян.

Но эти положения трагедии Г.Мусрепова все же не являются главенствующими. Их заслоняют сильные положительные стороны пьесы — «В целом драма Г.Мусрепова, драматически крепко построенная, обладает острым конфликтом, хорошим темпом развития действия, преодолевающим традиционное многословие ранней казахской драмы» (86, с. 260), а также наличием ярких художественных образов, олицетворяющих наиболее типичные черты человеческих характеров. Это благородство Баян и Козы, остро сатирический образ Карабая, ненасытного в своей жадности, которого часто сравнивают с известными типами мировой литературы — Плюшкиным, Гобсеком, Гранде; интересен новый образ пьесы — Жантык, являющийся воплощением подлости, лживости и лицемерия. Именно он своей клеветой и обманом толкает людей на убийства и гибель. Его часто сопоставляют с образом Яго из знаменитой трагедии «Отелло» Шекспира. Гибнут юные герои не

только от руки непосредственного убийцы Кодара, но и от существующих издревле человеческой черствости, ненависти и коварства. Как справедливо замечал И.Сельвинский, «драмы Г.Мусрепова — это драмы сильных, шекспировских страстей» (73, с. 516). Таким образом, драматург избирает метод глубокого обобщения, акцентируя философский подтекст трагедии. В этом плане основное внимание уделено именно разработке образного мира, который насыщается многоплановостью характеристик и высокой степенью типизации. Так же, как в «Кыз Жибек», для обострения конфликта он преодолевает статичность некоторых линий эпического источника и показывает героев в развитии, в учащемся темпе динамики сюжетного построения.

О введении драматургом образа Жаркына упоминалось в первой главе работы (о музыкальном начале в литературном творчестве) и подчеркнуто его особое положение в драматической канве. Образ акына является средоточием эпического мироощущения, и сцены с его участием представляют своеобразную обратную «жанровую модуляцию» — в эпическую основу. Подобные перевоплощения придают содержанию пьесы Г. Мусрепова особое очарование и неповторимость.

Столь богатый художественный мир писателя, конечно же, привлекал внимание многих деятелей искусства республики. Например, в 1971 году был поставлен балет Е.Брусиловского «Козы-Корпеш — Баян сулу». Либретто было создано постановщиком-балетмейстером Д. Абиловым, но, на наш взгляд, именно знаменитая, известная в театральном мире республики пьеса Г. Мусрепова служила ее первоисточником, в частности — трактовка драматургом эпического источника.

Последнее произведение, над которым работал известный талантливый композитор М.Тулебаев, — это опера по либретто Г.Мусрепова и Н.Баймухамедова «Козы-Корпеш — Баян сулу». В архивах композитора сохранилась запись, повествующая о замысле и объеме работы композитора (относящаяся к концу 50-х годов): «Что касается моих творческих планов на ближайшее будущее, то я работаю над оперой «Козы-Корпеш — Баян сулу», посвященной теме чистой и преданной любви юных сердец, столь поэтично воспетых в известной казахской народной легенде. К настоящему моменту я уже закончил первый акт и работаю над вторым. Очень хочется создать оперу, достойную этой изумительной народной легенды» (167). Но преждевременная кончина композитора в 1960 году прервала работу над окончанием этой оперы. В архивах сохранились

два варианта либретто Г.Мусрепова. Интересный факт, что первое либретто датируется 1943 годом создания, то есть сразу после выхода пьесы на сцену драматического театра, задолго до обращения композитора М.Тулєбаева к этому замыслу. Второе либретто представляет собой лишь одну небольшую начальную часть (дата — 1946 г.) (167).

Сюжетная фабула пьесы в либретто почти не изменилась, сохранены все образы (за исключением акына Жаркына), но текст значительно сокращен, оставлены лишь самые основные положения, а главное, — написан стихотворной речью.

Очень жаль, что этот замысел остался неосуществленным, ведь автор музыки М.Тулєбаев — один из самых талантливых композиторов республики и его единственная опера «Биржан и Сара» стала классикой, вершиной оперного искусства Казахстана. И, конечно же, новый замысел автора мог бы стать следующей «жемчужиной» казахской оперы.

Как мы уже указывали в предыдущих главах, рассматривать подробно либретто без музыкальной стороны оперного произведения сложно, так как при непосредственной работе над оперой оно часто подвергается изменениям, и логичнее разбирать его в соотношении с музыкой. Возможно, со временем композиторы республики сделают попытку завершить данный замысел, и тогда детальный анализ этой оперы, наверное, — за будущим.

б) Исторические драмы: «Туткын кыз», «Амангельды»

Вторая группа опер по либретто Г.Мусрепова, созданные в 30 — 50-е годы, отличается рядом особенностей, как в сравнительном плане, так и в анализе содержания каждой оперы в отдельности.

Одна из них — «Туткын кыз» — создана по мотивам малоизвестной и незавершенной повести писателя. Наоборот, опера «Амангельды» основана на довольно известной драме Мусрепова, которая прошла до нее определенный сценический путь. При анализе данных опер будет уделено особое внимание вопросам соотношения литературного первоисточника (а не народно-эпического материала, как в операх предыдущей группы — «Кыз Жибек» и «Козы-Корпеш») и либретто опер.

Специфика именно этой группы опер заключена также в самой их тематике. В отличие от опер на основе народного эпоса, здесь достоинства литературной основы небесспорны и ее оценочные

моменты отличаются непростым характером. Мы уже отмечали, что историко-революционная тема, на наш взгляд, менее свойственна характеру художественного миропонимания писателя, поэтому этим пьесам, а также и операм чаще всего не сопутствовал успех, и сценическая судьба их не столь благополучна. Неровность, противоречивость самой литературной основы осложняет, конечно же, анализ опер в целостности. Возникают свои сложности и при раскрытии нашей темы — вопросов интерпретации драматургии писателя на оперной сцене.

Но необходимо отметить, что либретто Мусрепова, повествующие о событиях революции, гражданской войны, были созданы с учетом некоторых канонических явлений во всей советской драматургии 30-х годов. Этот период ознаменовался развитием нового жанра литературы — героической драмы на историко-революционном материале. Достаточно напомнить наиболее известные пьесы — «Человек с ружьем» Н.Погодина, «На берегу Невы» К.Тренева, «Правда» А.Корнейчука, пьесу «Борьба» таджикского драматурга А.Усманова, «Партизаны» — белорусского автора К.Крапивы и другие.

Внутри этого направления также определилась как самостоятельная ветвь тема женской судьбы в эпоху революционных перемен. Речь может идти, например, о пьесах «Хаят» М.Ибрагимова (Азербайджан), «Гульсара» К.Яшена (Узбекистан), «Алтын-кыз» Д.Боконбаева (Кыргызстан). С ними как раз и соприкасается героический образ девушки-революционерки Науши из оперы «Туткын кыз». Новый литературный жанр обладал своими закономерностями и специфическими чертами. Наряду с положительными качествами — драматизмом, эпическим размахом, колоритностью образов, он грешил схожими для всех пьес недостатками — иллюстративностью, излишней патетикой в изложении.

Эти черты в большей мере отличают либретто «Туткын кыз», в котором присутствуют столь свойственные тому периоду резкое, плакатное противопоставление двух лагерей — белых и красных, тенденциозность в обрисовке персонажей и гиперболизация идейности. Подобные противоречия в содержании либретто вполне объяснимы с исторической точки зрения, и невозможно обвинить в неискренности авторов и либретто, и музыки, но, несмотря на это, художественный уровень произведения из-за вышеназванных моментов заметно снижается.

В традициях тех лет преувеличенная патетика присутствует и в

воплощении героико-революционной темы в опере «Амангельды» (особенно в «заздравных» номерах — хор о Ленине, казахский государственный гимн и т.д.) Но в то же время, в опере «Амангельды» этот момент более скрашен по сравнению с «Туткын кыз», потому что в трактовке революционного сюжета ярко выделяется эпическая направленность. Главный герой оперы — Амангельды — в народном сознании всегда ассоциировался с образами богатырского эпоса, подсознательно близкими и современному слушателю драмы. Образ Амангельды в пьесе Мусрепова решен в традициях эпических сказаний. Он наделен всеми атрибутами подобных персонажей — смелостью, силой, добротой и любовью к народу. Тем более что «герои казахского эпоса не владеют волшебством, они реальные земные люди, мироощущение которых не выходит за рамки конкретных событий кочевой жизни» (142, с. 56). И в драме Г.Мусрепова именно тот пример, о котором писал Г.Гачев — «... в самих жанровых, сюжетных и прочих формах новой литературы начинают вдруг ясно проступать контуры коренных, древних, традиционных поэтических построений...» (40, с. 372). Эпизация образа и придает персонажу Амангельды большую жизненность и правдивость.

И, наконец, еще одна особенность анализа опер данной группы заключена в выборе ракурса исследования. В рассмотренной ранее группе опер в центре нашего внимания был вопрос воплощения Мусреповым народного эпического источника средствами современной драмы (то есть, соотношение «эпос и драма»), а раскрытие особенностей интерпретации драмы писателя в опере не было столь существенно (ввиду специфики музыкальной основы «Кыз Жибек»). Здесь же совсем иная проблематика. Предметом исследования являются музыкальные произведения с отчетливой жанровой определенностью и достаточно развитой музыкальной основой. Поэтому главное внимание в их анализе сосредоточено не только на содержании либретто оперы, но и на вопросах музыкального воплощения драм Мусрепова, а именно, на основных положениях музыкальной драматургии.

«Туткын кыз» («Пленница») В. Великанова

Опера В.Великанова «Туткын кыз» — второй опыт Г.Мусрепова в либреттистике (соавтором был известный певец и режиссер театра К.Байсеитов). К сожалению, он не был столь удачен, как первый —

опера «Кыз Жибек». «Туткын кыз» быстро сошла со сцены, и театр больше никогда не возобновлял ее постановку. А ведь, как верно отмечал К.С.Станиславский, — «только на подмостках театра можно узнать сценическое произведение во всей его полноте и сущности» (99, с.18). Поэтому судить об опере можно в какой-то степени односторонне — по сохранившимся нотным материалам и очень кратким, тезисным (и к тому же исключительно критического плана) выводам казахстанских музыковедов Л.Гончаровой, А.Темирбековой, В.Мессман. Их размышления в основном относились к музыке В.Великанова (либретто в подобных случаях всегда соотносят с музыкой).

Опера «Туткын кыз» занимает особое место не только в творчестве Мусрепова, но и в истории оперного искусства республики. В этом во многом кроется причина ее непростой судьбы. Дело в том, что опера создана в специфический период казахстанского оперного театра, и задачи, возложенные на нее, и предопределили противоречия ее сценического будущего. Опера написана в 1938 году, а премьера состоялась на сцене в 1939 году. Это был сложный переходный период истории казахского музыкального театра — время творческих поисков, а вернее, эксперимента, отбора, присущего любому театру в момент его становления. С 1938 по 1940 годы на смену первым цитатным музыкальным спектаклям, основанным исключительно на фольклорном материале («Кыз Жибек», «Жалбыр», «Ер-Таргын»), должны были прийти полнокровные оперные сочинения с использованием всего арсенала выразительных средств данного жанра. В этот период были поставлены три оперы: «Терен-коль» И.Надилова (либретто А.Тажимаева), «Туткын кыз» В.Великанова (либретто Г.Мусрепова и К.Байсеитова) и «Алтын астык» Е.Брусиловского (либретто С.Муканова). В них поиски композиторов сконцентрированы на создании собственного музыкального языка (то есть в отказе от сплошного цитирования). Осваивались новые темы (из практики современности — «Алтын астык» или историко-революционные — «Терен-коль» и «Туткын кыз»). Шел процесс освоения новых средств выразительности: интонационно-мелодических, гармонических и драматургических. В первые годы решение столь сложных задач не всегда сопровождалось удачами. В созданных в данный период операх налицо определенные просчеты и неровности. «Единственное успокоение от этих неудач — безусловный рост нашего опыта и мастерства, бесконечные поиски, стремление создать что-то новое и самобытное», — вспоминал режиссер театра тех лет К.Байсеитов (14, с.196).

Однако традиционное для казахского музыкознания отрицание этих опер заслоняет одну из интересных тем ее эволюции. Речь идет о путях развития казахской оперы, которые сегодня можно определить как экспериментальные, где наблюдаются попытки нащупывания новых жанровых, драматургических направлений. Именно они по разным причинам не были взяты на вооружение композиторами последующих лет.

Для выяснения многих спорных положений данного произведения прежде всего необходимо обратиться к литературной основе оперы. В ракурсе нашей темы — о претворении драматургии Мусрепова на оперной сцене — данная опера представляет ряд исключительных положений. Именно в «Туткын кыз» прослеживается наиболее значительная взаимообусловленность либреттной и музыкальной сторон драматургии. Соотношение литературного первоисточника с либретто здесь весьма непростое и обладает рядом противоречий. К тому же литературный первоисточник отличен от содержания первоосновы других опер по либретто Мусрепова («Кыз Жибек», «Амангельды», «Ахан-серз — Актоты»). Если они созданы на основе известных драматических пьес драматурга, то здесь — небольшое прозаическое произведение.

Сама возможность рассмотрения литературного первоисточника представлена только в наши дни, так как долгие годы это произведение Мусрепова было неизвестно широкому кругу и малодоступно специалистам.

В основе либретто — неоконченная повесть «Туткын кыз» («Пленница») крупнейшего писателя — классика казахской литературы Габита Мусрепова. Она печаталась в журнале «Сдебиет майданы» в последних номерах 1938 года (№ 10-12). В произведении применена латинская графика, широко использованная в те годы в республике (с 1929 по 1940-е годы). Впоследствии при создании нового казахского алфавита на основе русской графики многие литературные произведения остались в забвении (как бы «зашифрованными») и лишь постепенно, спустя годы переиздавались уже в системе современной письменности. Та же участь постигла и повесть Мусрепова, которая лишь в 1993 году была «отреставрирована» и вышла в свет в сборнике повестей писателя под названием «Туткын кыз» (составитель А.Нарымбетов). В литературоведении повесть всегда характеризовалась как незавершенная, и замысел писателя официально считался неизвестным. В музыкознании сведения об этом произведении представлены в другом ракурсе. На сцене оперного театра республики в 1939 году

была поставлена опера В.Великанова «Туткын кыз» по либретто Г.Мусрепова и К.Байсеитова, полноправно вошедшая в историю оперного искусства Казахстана. Но о существовании литературного первоисточника нигде не упоминалось.

Таким образом, вполне очевидно, что замысел оперного либретто возник у писателя непосредственно при создании самой повести, но воплощенный в опере данный сюжет не был завершен Мусреповым в своем первоначальном литературно-художественном варианте¹.

Как видно из вышеизложенного, сопоставление «литературный первоисточник и опера» здесь отличают определенные трудности. Несмотря на это, обращение к содержанию, стилю, языку, всему комплексу выразительных средств самой повести, на наш взгляд, крайне необходимо для наиболее полного истолкования рассматриваемой оперы.

Итак, что же представляет собой незавершенная повесть «Туткын кыз» Г.Мусрепова? Тема — события гражданской войны на казахской земле, с противопоставлением двух лагерей — партизанского отряда красных и группы врагов — белых, японского командования, отряда Алаш-орды. Такая раскладка и оценка сил, естественно, вызывает у современных читателей множество противоречивых моментов в восприятии. Идейность, высокопарность некоторых положений как неизменные атрибуты данной тематики, присутствуют здесь в полной мере. Но налицо и ряд достоинств — высочайшее мастерство слова, техники построения сюжетной интриги, тонкости в раскрытии ситуаций, жизненность зарисовок, а главное, что и отличает произведения Г.Мусрепова — отточенность и изящество стиля. Принимая во внимание законы данного жанра и воплощенной в те годы темы, мы видим, как высокая трагедия получает политизированную окраску и романтизированное отражение революционных событий.

В произведении довольно отчетливо присутствуют два пласта, где первый — собственно фабула — представляет лишь верхний слой повествования и не отражает всего содержания сочинения. Он окутан более глубоким уровнем, обобщающим сказанное, выражающим философское осмысление этих коллизий. Определенная событийная

¹ Содержание либретто: Действие развивается в двух положениях — в лагере партизан, во главе с большевиками Вольновым и Арманом и в штабе белого генерала Беляева и отряда «Алаш-орды». Завязка драмы — пленение белыми невесты Армана Науши. Арман, переодевшись в японского офицера, и японка Таказ, пробравшись в стан врага, спасают Наушу и вместе с друзьями способствуют разгрому вражеского лагеря.

сторона повести предстает как отражение общечеловеческих, как бы надвременных представлений и положений. Если вслушаться в звучание авторской интонации, то описываемые им события не сводятся к однозначным положениям. Здесь все намного тоньше, глубже и сложнее. Повествование наполнено пафосом гуманистических идей, понимания сложности человеческой судьбы, зависимости ее от жестокости обстоятельств, губительного скрещения противоборствующих сил, воли.

Свойственные перу Мусрепова историчность, эпический размах осмысления, панорамное раскрытие жизненных ситуаций также пленяют и в этой повести. Достаточно напомнить один ее фрагмент - описание картины затихшего кровопролитного сражения. Писатель, используя скупые, лапидарные средства письма, психологически тонко и проникновенно выражал трагедию и предельной жестокости войны как таковой, с легкостью обрекающей массы людей на смерть, и тягостное раздумье о тайне смерти и жизни:

«... Солнце исчезло за окомом. Мгновенно установилась сибирская ночь, накинув на все свои покровы. Война тотчас остановилась, оставив до утра списки завтрашних мертвецов. Стихли и тягостные стоны всего живого мира. Бурая гора издала последний на сегодня приглушенный стон, вздохнула, потом погрузилась во всегдашнее горестное забытие. Один только всегда озабоченный ветер, как бы поспешив разнести повсюду запах человеческой крови, разлитой словно вода, резко проснулся, зевнул и понесся. Погладил раны одних, утешил дыханием омраченные души других и помчался по увалам и лощинам. Кажется, он единственный, кто оплакивал убитых и помогал раненым...» (перевод С. Мусиной) (130, с. 375).

Показательна для стиля Мусрепова еще одна особенность содержания повести. Речь идет о нерасторжимом триединстве: трагедийности, лиризма и комедийного начала. Самое отличительное, необычное для данного жанра — это включение довольно обширных стихотворных фрагментов. На первый взгляд, это может показаться несоответствующим всему сюжетному развитию. Именно они придают повести особое своеобразие и также многопланово «подпитывают» содержание интриги. Включенные в сюжетную канву стихотворные обращения (часто это — самовыражения главных героев, порой — зарисовка определенных ситуаций) звучат на редкость органично, придавая повествованию особую глубину переживаний, обобщений. Поэтический дар писателя здесь раскрылся наиболее рельефно. Эти фрагменты, скорее всего,

развивают исконно национальную традицию старинных эпических сказаний. С другой стороны, можно предположить, что определенное влияние на этот пласт оказали структурные закономерности оперного либретто. Произведение было создано писателем вслед за его музыкальной драмой «Кыз Жибек», и очевидно, принципы оперной композиции были использованы и в данной повести. Сюжетная линия здесь перемежается «сольными выступлениями» главных персонажей (типа оперных арий).

Как раз эти стихотворные фрагменты вошли в либретто оперы «Туткын кыз», и их ритму, настрою полностью соответствует остальной материал, дописанный автором специально для оперной версии.

Еще одна ипостась повести — это бытовые зарисовки, органично вкрапленные в сюжетное повествование. Все повествование перемежается шуточными фрагментами (например, как в военном подразделении солдаты-казахи разделялись по привычной степной традиции на жузы, поэтому численность отдельных отрядов была смехотворно различной, о встречах на поле боя оказавшихся по разные стороны знакомых-родственников, односельчан — необычайно радостных и душевных). Даже эти, незначительные, на первый взгляд, детали наводят на горестные размышления о нелепости подобной «надуманной» и не соответствующей никаким законам человеческого бытия войны.

Такая напряженная, казалось бы, линия — история пленной девушки Науши, ее заточения в ограде враждебной стороны, отсутствие родных, допросы командования — обрисована не столь мрачно и трагично, так как дополняется многими, одновременно существующими с основной темой, ситуациями, в их числе — неудавшееся «сватовство» начальника отряда — детское поведение его племянника, оказавшегося «нареченным женихом» Науши. Подобные художественно-выразительные детали придают повествованию искренность, достоверность и особую увлекательность.

Содержание повести включает лишь первую и начало второй картины либретто оперы «Туткын кыз» (состоящей из шести картин). Здесь по законам жанра изменены некоторые положения сюжетной основы, сокращены эпизодические образы. Но в то же время, многие положительные моменты первоисточника не нашли адекватного воплощения в музыкальной композиции. Полностью исчезли бытовой, ироничный аспекты, которые «приземляли», оживляли основную интригу, идею. Лирическая же струя оказалась лишь

фоном центральной темы, — противоборства сторон — которая, соответственно, заполнила собой все остальное пространство сочинения. И самое главное, канва повести (довольно развернутая и динамичная) еще более усложнилась за счет введения новых деталей действия (например, решение выволить из плена Наушу с помощью девушки-японки Таказ, в свою очередь, плененной партизанами и другие).

Таким образом, либретто оперы насыщено сложной, замысловатой интригой с детализированным раскрытием основного содержания. Действие разворачивается в напряженных диалогических сценах, которые более свойственны драматическому театру, нежели оперному. Здесь сюжетная фабула довлеет над собственно раскрытием какого-либо настроения или состояния. В силу этого размышления Б.Ярустовского о специфике оперы «Игрок» С.Прокофьева в известной степени могут быть приложимы к опере В.Великанова, где «стремление к изображению событий, «словесное действие» (Станиславский) многочисленных диалогов явно доминировали в логике построения оперы» (177, с. 106). Воплотить, однако же, этот, в сущности, интересный замысел не позволил как ряд просчетов в музыкальной драматургии, так и сама сюжетная основа, перегруженная событиями, не вполне соответствовавшими духу оперного жанра. По идее эксперимента замысел нес в себе определенные зародыши новых направлений оперного искусства в республике. Подобной драматургии — с непрерывным стремительным характером развития, с преобладающей ролью диалогических форм — еще не знала казахская опера. Возможно, дальнейшее развитие характеризуемого жанра привело бы к созданию самобытных произведений, к поискам необычных решений в драматургии, композиции, тематизме и в других компонентах оперной формы.

Выделяя отрицательные качества либретто оперы «Туткын кыз», было бы несправедливо не отметить и положительные моменты в драматургической коллизии произведения Мусрепова. Это живость темпоритма, действенность пульсации спектакля, логика и выверенность сюжетной интриги, создание колоритных образов — мужественной и в то же время нежной Науши, ее любящего и заботливого отца Сейтена, молодого джигита Армана, генерала Беляева и других. В либретто много ремарок, комментирующих происходящие события и мотивировку поступков героев, оно также написало стихотворной речью, яркой, образной.

При едином непрерывном ритме развития для сценарной

драматургии характерна тенденция к постепенному уплотнению сжатию и концентрации действия к концу оперы. Первые четыре картины попеременно изображают лагерь партизан и лагерь белых (подобно «русскому» и «польскому» актам «Ивана Сусанина» М.Глинки). Вместе с тем, здесь имеет место некое перенасыщение событийности, что и приводит к расплывчатости и громоздкости композиции. В последних картинах, изображающих прямое столкновение враждующих сторон, происходит значительное сжатие (ускорение) действия (по масштабам продолжительность последнего акта почти вдвое меньше первого).

В композиции оперы наличествует и принцип симметрии. В конце проходит хор партизан из первой картины, что служит репризно-арочным тематическим скреплением всего произведения.

В «Туткын кыз» прослеживается наиболее яркая взаимообусловленность либреттной и музыкальной сторон драматургии. Особенности сюжетного построения (динамичность, стремительный характер развития) предопределили специфику музыкальной драматургии. **Опера представляет собой один из первых опытов в освоении композиторами республики сквозного типа драматургии.** Наиболее характерно для оперы в целом — построение действия в виде развернутых динамических сцен, плавно, без отчетливых цезур переходящих одна в другую.

Но структурная организация действия здесь не всегда соответствует исторически сложившимся тенденциям, присущим сквозному типу развития оперного материала. Так, в частности, можно утверждать, что заметная неоднородность присутствует в композиционном решении первых четырех картин, в разноплановости их построений. Картины распадаются на два больших раздела. В основе начального — своеобразное трехфазное распределение музыкально-сценического действия, где центральный эпизод — сольный, ариозного типа (II, III картины) или традиционный дуэт-согласия (I, IV картины), посвященные чувствам главных героев, их взаимоотношениям, обрамляют крупные сцены — диалогические, например, диалоги-поединки (II, IV картины) или массовые сцены — хоровые номера (I, III картины). Второй раздел картин представляет собой единую напряженную ансамблевую сцену с наибольшей концентрацией событийности и действующих лиц. Именно здесь происходят основные поворотные моменты сюжетного развития. Сцена характеризуется непрерывностью и динамичностью развертывания действия, где внимание сосредоточено в значительной степени на словесно-смысловом раскрытии

происходящего (этим они как раз и близки чисто «разговорным» сценам драматического спектакля). Начальные же разделы картин по композиционным и драматургическим функциям больше тяготеют к типизированным формам организации оперного действия. Здесь автором соблюдена та необходимая гармония в соотношении драматического и музыкального, когда «сценические ситуации находят композиционно адекватное музыкальное решение» (100, с. 15). В этом плане наибольший интерес представляет вторая картина, в первом разделе которой присутствуют даже две однотипные структуры. В центре первой из них — сольный эпизод генерала Беляева («Враги окружили»), который находится между небольшой диалогической сценой и оркестровым маршем, а во втором — ариозо Науши («Я — пленница, черные тучи висят над моей головой»), окруженное диалогическими сценами Науши с Беляевым и его отрядом. Построение этого раздела, на наш взгляд, — наиболее удачное решение сцены сквозного типа развития. Общая композиция гибка и подвижна, поэтому сольные номера главных персонажей не замедляют стремительный ритм музыкально-сценического действия. В то же время они характеризуются достаточной законченностью и музыкальной выстроенностью.

Связующую функцию выполняют несколько компонентов. В их числе оркестровая партия. Определенный контраст с окружающими сценами (диалогическими, хоровыми или оркестровыми) придает выпуклость сольным номерам. В основе тематизма — типичные оперные ариозные построения. Здесь чисто оперные формы (сольные, хоровые, ансамблевые, оркестровые эпизоды) становятся «регуляторами сюжетного, музыкального и сценического развития» (100, с. 125).

В целом соответствие специфике оперного действия не отличает всю структуру «Туткын кыз». Драматургическая функция многих сцен не выявлена достаточно ярко и весомо, поэтому развертывание столь сложного для оперы сюжета приводит к общей монотонности и бесцветности формы.

Данный тип сюжетного построения, сквозной тип развития предполагает введение не только специфических и разнообразных драматургических приемов, но и необходимость особой рельефности в характере интонационно-тематического материала.

Естественно, особенности либреттной основы оперы предопределили и специфику ее музыки. Музыка же оперы «Туткын кыз» — самое противоречивое звено произведения (критические отзывы музыковедов в свое время были направлены именно на

просчеты музыкальной драматургии). Одно из обвинений сводилось к следующему — «в опере преувеличена роль речитативов и незначительно развито мелодическое начало» (140, с. 171). Детализированная сюжетная интрига сценария оперы, наоборот, предусматривала необходимость широкого введения именно речитативов. А в анализируемой опере, на наш взгляд, как раз и не использованы богатые возможности декламационно-речитативного интонирования. Возможно, композитор и пытался найти выходы в область речитативного стиля. Налицо определенные поиски автора в сфере использования некоторых речевых прообразов. Например, мотив просьбы отчетливо проступает в краткой реплике японского офицера, плененного красными отрядами. Он подчеркнут и мелодическими контурами. Нисходящие опевания тонов-устоев выделяют заключительную интонацию паузой, в которой сквозит надежда.

Но в целом для оперы характерна преимущественно мелодизированная основа с плавным движением, опеванием тонов и распевными интонациями.

При некоторых удачных и интересных решениях характер мелодического развития оперы в целом отличает неровность, с преобладанием недифференцированного движения, дробность, резкие переходы от одной, не до конца оформленной мелодии к другой. Это и привело к прерывности, неразвитости мелодического движения. В вокальной партии персонажей не прослеживается стремление раскрыть индивидуальный характер образа. Нечеткость, порой бестелесность музыкальных тем служит препятствием для какого-либо их сопоставления, контраста, яркого выявления специфики драматического конфликта оперы как конфликта интонаций. Словесная, смысловая основа поглощает собственно музыкальное развитие и приобретает главенствующее значение. Если иметь в виду экспериментальный уклон произведения, то скорей всего, здесь авторы попытались **расширить рамки мелодического развития цитатной оперы, но техника глубокой и многогранной разработки тематического материала пока еще не получила должного развития.** Тональный план оперы также страдает бледностью, отсутствием определенной логики развития — в основном для него характерен принцип контрастного сопоставления далеких тональностей.

Вследствие этого, в определенной мере новаторское решение оперы — с диалогизированным сквозным действием — оказалось трудноразрешимым на этом этапе истории казахской оперы.

Особенности оперы были обусловлены, разумеется, не только спецификой либретто, но и, в первую очередь, творческим методом В.Великанова. Композитор на протяжении длительного времени работал над музыкой к драматическим спектаклям (им написана музыка более чем к 40 пьесам). Эта работа, несомненно, оказала влияние на формирование его музыкального стиля, особенностей построения как целостной конструкции произведения, так и отдельных деталей — мелодической линии, приемов разработочного плана. Отличительные моменты театральной музыки — в их числе следование сюжетной фабуле, иллюстрация происходящих на сцене событий, эпизодичность музыкальных номеров — обусловили, очевидно, те черты техники письма композитора, которые характеризуют и его музыкальные опусы — оперу, симфонию. В «Туткын кыз» речь идет о лаконичности выражения, четкости линий, некоторой «плакатности» средств выразительности, что в какой-то степени привело к сжатости развития музыкальной мысли, отсутствию длительного характера развертывания музыкального образа. Все это и предопределило прерывистость, неразвитость мелодического движения в опере.

Музыкальную основу оперы упрекали и в «оторванности от реалистической народной почвы» (140, с. 75). Действительно, в музыкальном языке сочинения прослеживаются отдельные интонационные обороты казахского народного мелоса, но они являются чисто «внешней» окраской и соседствуют с «нейтрально-типичными» мелодическими линиями. Отсюда и присущая всей опере «бледность, невыразительность» (140, с. 75), «сухость, тяжеловесность музыкального языка» (164, с. 127).

Оперу В.Великанова, несомненно, отличает ряд противоречий. Но они вполне закономерны, если учитывать ее исторический контекст (тематика, эксперименты в период становления жанра и т.д.). Отдельные удачно решенные моменты драматургии оперы — сквозной тип развития, композиционное решение некоторых сцен (например, двух сцен второй картины), введение оркестровосвязующих построений, что усилило роль оркестра, поиски индивидуализации гармонических средств выразительности — все это, конечно же, обозначилось как определенная веха в развитии казахской оперы. Не следует забывать, что это был для жанра переходный этап, время накопления материала. Реализованная композитором ведущая идея заключалась в отказе от метода сплошного цитирования фольклора и создании оригинальной, национально-характерной музыки. Естественно, задача эта сложна

и нелегко разрешима. Лишь в последующие годы были созданы ярко самобытные произведения, целиком опирающиеся на оригинальный композиторский материал — это оперы «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди и «Биржан и Сара» М.Тулбаева.

Становление и развитие какого-либо жанра — это процесс сложный, во многом противоречивый, и появление несомненных вершин музыкального творчества — произведений ярких, значительных — не бывает случайным, спонтанным. Это — итог долгого пути от экспериментов, неудач к поискам совершенства. При подобном подходе, возможно, будут пересмотрены многие произведения, сошедшие, казалось бы, навсегда из поля зрения исследователей.

«Амангельды»

Опера «Амангельды» Е.Брусиловского и М.Тулбаева была написана в 50-е годы. В это время были созданы и «Абай», «Биржан и Сара», вошедшие в историю развития казахской оперы как ее новая ступень. «Амангельды», хотя и обладает многими достоинствами и стилистически стоит в одном с ними ряду, из-за ряда причин не отличается столь счастливой сценической судьбой. Раскрытию этих противоречий в какой-то степени поможет рассмотрение именно литературной основы оперы — либретто и его соотношения с первоисточником — пьесой Г.Мусрепова, созданной десятью годами ранее. История самой пьесы имеет непростую судьбу и неоднозначна в оценках современников.

Первый вариант «Амангельды» Г.Мусрепов создал в соавторстве с Б.Майлиным. Писатель был репрессирован в 30-е годы и потому его имя долгие годы не упоминалось. Драма посвящена подлинным историческим событиям: судьбе Амангельды Иманова — народного вождя восстания 1916 года. По жанру это — историко-революционная, героическая драма. Нелегкий творческий путь произведения был, на наш взгляд, предопределен объективными трудностями в воплощении подобной темы средствами драматургии.

О сложности процесса создания этого произведения свидетельствует наличие нескольких вариантов пьесы, отличных друг от друга по сюжетному плану. Причина этого, по-видимому, кроется в желании писателей наиболее полно и глубоко раскрыть образ одного из самых ярких народных героев и в то же время избежать столь опасных и часто сопутствующих в подобных темах мотивов риторики, патетики, а отсюда и безжизненности образов и ситуаций.

Замысел произведения возник еще в начале 30-х годов и воплотился в ряде первоначальных вариантов под различными названиями: «Октябрьские дни», «Алаш-Орда». В дальнейшем пьеса неоднократно перерабатывалась уже только одним автором — Г. Мусреповым (Б. Майлин трагически погиб в 1937 году), менялся состав действующих лиц, сюжет и структура. Первая постановка была осуществлена на сцене казахского драматического театра в марте 1937 года и, несмотря на отмеченные театроведами недостатки — хроникальность композиции, схематичность в построении образов — все же имела успех у зрителей за счет умелой режиссуры, актерского мастерства труппы и других компонентов.

На основе пьесы в 1937-38 гг. был создан кинофильм «Амангельды» — первый в национальном кинематографе.

В 1952 г. была осуществлена еще одна постановка драмы с совершенно новым, отличным от первой постановки, содержанием. Мусрепов заменяет многих действующих лиц, глубже разрабатывает композицию и драматургию пьесы. Произведение отличало ряд достоинств — стремительность развития действия, накала страстей, наличие ярких, колоритных образов. Положительно отзывался о пьесе крупнейший писатель М. О. Ауэзов: «эта пьеса, написанная ярким художественным языком драматурга, является одной из значительных реалистических пьес за последние годы» (12, с. 187). Но определенные просчеты присутствуют и в этой постановке. Стремление показать действительный масштаб событий, а, следовательно, охватить большой отрезок времени, к сожалению, опять привело к разорванности построения; слабо разработан был образ Бану, раскрытие других образов грешило риторичностью. Таким образом, сложная тема и в этой постановке не нашла полного, убедительного воплощения.

Подобное же сложное положение возникло и в истории создания либретто. Дело в том, что опера «Амангельды» имела три постановки — в 1945, 1960, 1970 годах. Для последней постановки было создано новое либретто.

В известном историко-искусствоведческом труде театроведа Н. Львова о казахском драматическом театре, где досконально, шаг за шагом прослеживается история постановок театра, есть следующие строки: «Работал Г. Мусрепов и над исторической тематикой, создав несколько вариантов пьесы об Амангельды — применительно к условиям Академического театра, периферийной сцены и музыкальной драмы» (109, с. 146). Таким образом, писатель неоднократно перерабатывал материал в зависимости от жанра

произведения и, очевидно, эти варианты пьесы оказывали друг на друга взаимное влияние.

Как видно, в опере «Амангельды» соотношение либретто и литературного первоисточника сложнее, чем в других музыкально-сценических произведениях Г.Мусрепова. Содержание, сюжетная фабула их различны, либретто не совпадает ни с одним из вариантов пьесы. Действие более сжато, сконцентрировано в основном на внутреннем конфликте различных мировоззрений. Отсутствуют многие образы, а некоторые, наоборот, получают более развернутую характеристику, — например, укрупняется образ Бану (в пьесе носит эпизодический характер). Подобная тенденция проявляется как в лирическом плане (эмоционально выразительная ария Бану, дуэт Бану и Амангельды), так и в драматическом (подчеркиваются героические черты в поступках одного из соратников Амангельды по борьбе). В сказанном наиболее ярко вырисовываются основные ракурсы драматического развития либретто писателя в целом, а именно, присутствия двух самостоятельных и в то же время взаимодополняющих линий — драматической (тема противоборства) и лирической (любовная тематика). И еще одна значительная особенность заключена в том, что пьеса написана прозаической речью, а либретто — стихотворной. Это сказалось на определенной романтизации содержания, приближенного к эпосу. Для либреттной основы оперы характерно следование специфике музыкально-сценического жанра — речь персонажей достаточно сжата и не загружена излишней детализацией. Она отличается народно-эпическим складом, изобилует народными оборотами речи, пословицами, поговорками. В литературном плане язык отличается сочностью и богатством оттенков, глубиной в передаче переживаний, чувств. На достоинства либретто указывали исследователи Л.Гончарова — «драматически насыщенное либретто» и В.Мессман — «хорошее, полное сценической динамики либретто с сильно очерченными характерами» (114, с. 177).

Первое либретто оперы отличалось крупными масштабами, а созданная на ее основе опера — монументальная, массово-героическая — страдала «громоздкостью» и отсутствием «равновесия

между сценами драматическими и лирическими» (140, с. 93). Как вспоминал один из композиторов оперы Е.Брусиловский, — «Спектакль (в постановке 1945 года — Ж.О.) получился длинный, многословный и, в общем, неудачный. Тут было всего много — и политики, и романтики, и героики, и любви, и коварства, и иронии и т.д. и т.п. А в целом, для одного спектакля многовато» (169).

Мы подробнее остановимся на анализе оперы в постановке 1970 года с использованием второго либретто¹⁴, на наш взгляд, более совершенного (в ракурсе нашей основной темы это вполне оправдано). Текст первого либретто здесь намного сжат и сокращен. Опера состоит из двух частей, отличающихся непрерывностью развития, более развит образ Бану, и, следовательно, лирические сцены оперы несколько укрупнились. В содержании есть существенные изменения только в конце — после трагической кончины главного героя — Амангельды — звучит реквием, отсутствующий в первой редакции.

Анализ драматургии либретто оперы помог раскрытию следующих положений: либретто по основным параметрам

¹⁴ Краткое содержание оперы:

Часть первая: по степи бредут обездоленные люди, бежавшие от нищеты и раздоров. Их останавливают сподвижники Амангельды — Даулет, Бану и призывают к сопротивлению врагам ради своего будущего. Им противостоит группа противников, среди которых Зильгара, Кенжегара, уговаривающие пойти на поклон царским властям. Народ в замешательстве, но появляется народный герой Амангельды, который пламенно призывает к борьбе, к активному сопротивлению и народ поддерживает его.

Амангельды размышляет о будущем своего народа, о еще предстоящих трудных испытаниях. Вместе с ним его возлюбленная Бану, связавшая свою жизнь с судьбой и борьбой батыра. Вновь появляются враги и среди них офицер Логинов, который грозит расправой мятежникам. Появляется отряд сарбазов и народ со своим предводителем Амангельды отправляется в поход.

Часть вторая: народ опять стонет от раздоров, но теперь виной всему недавний сподвижник Амангельды, старый воин Кете, опозоривший его имя, связавшийся с врагами (Зильгарой, Кенжегарой). Возвращается Амангельды и прекращает бесчинства Кете, а за измену приговаривает его к расстрелу.

Бану мечтает о светлых днях с Амангельды без расставаний и тревог, и появление Амангельды утешило ее. Но Зильгара внезапно наносит удар и герой повержен.

Завершает оперу Реквием по павшему герою, во славу свободы, независимости и светлой жизни.

соответствует специфике оперного жанра — действие развивается динамично (отсутствует статика), не загружено побочными линиями и образами, отличается логикой и выверенностью всех драматургических узлов. Характеристики образов яркие и выпуклые, поэтический язык литературной основы соответствует жанру оперы — народно-эпической драмы.

Неразрывность, стремительность сюжетного развития предопределили драматургию оперы — оперы сквозного типа. Действие «Амангельды» построено большими сценами, завершенность которых можно определить лишь условно, так как им присуща текучесть и непрерывность, незаметное, без ярких цезур перерастание одной в другую.

Первый акт оперы представляет собой большое развернутое действие (в первой редакции оно было распределено на две картины и это подразделение условно просматривается и здесь). В ней присутствуют основные драматургические узлы действия — экспозиция главных действующих лиц — народа, Амангельды, Бану, Кете, Тарана и их противников — Логинова, Зильгары, Кенжегары; завязка конфликта, его развитие, в котором происходит столкновение двух противоборствующих лагерей (их даже два — I — Амангельды и Зильгары, Кенжегары и II — Амангельды и Логинова), перерастающего в сцену боя, выраженную оркестровыми средствами, и разрешение конфликта победой лагеря Амангельды — звучит народный хор — славление идеи освобождения. Таким образом, все основные параметры действия драмы присутствуют уже в первом акте оперы. Подобное построение необычно для драматургии в целом, но в данном случае, на наш взгляд, логически оправданно с точки зрения сюжетного развития — из стремления показать многочисленные успешные поединки героя, и впоследствии — трагические препятствия на его пути (II акт).

Открывает оперу оркестровое вступление, вводящее в основной конфликтный пласт оперного действия, предусматривающего сопоставление идеи борьбы (темы освобождения) и трагической судьбы главного персонажа. В первом акте можно условно выделить следующие разделы: массовая народная сцена; срединный раздел, включающий три номера (любовный дуэт Амангельды и Бану, дуэт Амангельды и Кете, оркестровый эпизод — «Танец джигитов»); массовая сцена — картина боя и хоровая сцена — славление борьбы Амангельды.

В первом акте уже даны не только экспозиция основных образов и завязка конфликта, но и полнокровное развитие образов и

Амангельды, и Бану, и, особенно, народа. Если в начале — это обездоленная, не знающая пути разрешения своих горестей масса, то в конце — это сознательная боевая сила, активно противостоящая своим врагам.

В построении первого акта можно обнаружить своеобразную рондальность в сочетании с трехчастностью. Схематично его разделы можно определить следующей формулой АВ А ВА, где А — это народные сцены — лагерь Амангельды и его соратников — Бану, Тарана, Кете, а В — столкновение лагерей. Центральный эпизод, как мы уже отмечали, — это лирический центр и комедийное отстранение от основного конфликта. Он также связан с образами положительных героев оперы.

Второй акт оперы меньше по масштабам первого, и общий тонус ее действия ближе к трагедии, тогда как первая часть была ближе к героике. Во втором акте также можно обнаружить тот же принцип организации формы, что и в первом акте: АВ А ВА, где А — это массовые сцены — развитие линии Амангельды, В — столкновение лагерей, а середина — опять лирический центр. Но здесь действенное, стремительное разворачивание драмы приводит к уплотнению сюжетных мотивов, которое выражается в наличии крупных отдельных номеров — арии Бану, сцены Амангельды и «Реквиема». В драматургическом плане — это дальнейшее развитие конфликта, образа главного героя, кульминация и развязка драмы. Реквием после смерти героя — кода и вторая развязка — оптимистическая.

Как видно, общей динамике сквозного развития способствует рельефное, гармонично выстроенное композиционное решение. Проявляемая на уровне всего единого акта трехчастность с напряженными конфликтными крайними частями, где происходит столкновение противоборствующих сил (большие массовые сцены) и центральными (камерными) эпизодами лирического, комедийного плана, придает как выпуклость отдельным музыкальным номерам за счет контраста между ними, так и направленность общего движения в целом. Поэтому сквозной тип драматургии в данной опере по сравнению с предыдущей «Туткын кыз» выдержан более последовательно.

Одним из достоинств произведения является использование многообразных оперных форм, что, как правило, «позволяет достичь гибкости в передаче драматического развития, углубить синтез музыки и драмы, особенно в операх со сквозным типом композиции, где действенные функции оперных форм и их согласованность с движением сюжета выступает со всей очевидностью» (100, с. 124).

В опере, наряду с традиционными ариями, ариозо, дуэтами, интересно решены выразительные речитативы основных персонажей. Характерно также усиление роли оркестра, который активно принимает участие в развитии интонационного фонда оперы (ему поручены самостоятельные обширные номера, такие как «Танец джигитов», «Бой» и оркестровое вступление). Подчеркнем, что сквозное развитие оперы во многом достигается именно оркестровыми средствами, которые детализируют малейшие повороты сюжетной фабулы. Весомы в опере массовые сцены, в которых присутствуют полифонические приемы разработки материала (раскрытие особенностей полифонического развития материала в хоровых партиях оперы может составить тему отдельного исследования).

Удачно решенная и выдержанная на протяжении всего произведения сценарная драматургия (со сквозным типом развертывания действия, с яркой динамикой развития), а также стройное и достаточно выверенное композиционное решение, на наш взгляд, не нашли адекватного подкрепления в интонационном пласте произведения. Интонационная драматургия «Амангельды» обладает рядом противоречивых моментов — к примеру, отсутствием равновесия между образными планами.

Акцент в опере делается на теме освобождения, подвига Амангельды. Основные положительные образы оперы (Амангельды, Бану, Кете и другие) имеют развернутые характеристики не только в больших массовых сценах, но и в отдельных номерах (Ария Амангельды, дуэт Амангельды и Бану, дуэт Амангельды и Кете из I акта; Сцена Кете, Амангельды; Ария Бану из II акта). В ансамблевых и хоровых сценах вокальные партии героев развиты, отмечены выразительной мелодической линией не менее, чем в сольных эпизодах. Противоборствующая же сторона (Зильгара, Кенжегара, генерал Логинов) развита слабо и представлена односторонне. Интонационная основа их партий зачастую не индивидуализирована, не отмечена характеристическими оборотами и мелодическим движением. Поэтому основной конфликт драмы не достаточно выпукло выявлен средствами интонационного развития. В ансамблевых сценах, остро импульсивных, напряженных, в вокальной партии не прослеживается яркого интонационного контраста. Им свойственна однотипная мелодичность, плавность движения с использованием народно-характерных оборотов.

В партиях положительных образов широко использована лейтмотивная система. В этом отношении особо показательна

лейттема Амангельды — рельефная, характеристичная и в то же время гибкая, подвижная, способная на видоизменения. (Здесь воплощены интонации казахского государственного гимна, созданного композиторами оперы совместно с Л. Хамиди). Впервые в полном объеме она звучит в вокальной партии героя в первом акте оперы, в первой же сцене Амангельды (Ц. 41), но начальная интонация уже была экспонирована в оркестровом вступлении к опере.

Начальная трехтактная интонация служит ядром дальнейшей лейтмотивной разработки темы. Например, в последующей за первой сценой арии Амангельды из I акта композитор, сохранив основные контуры темы — скачок вверх с опевающей мелодической основой, полностью видоизменяет характер темы. Замена начального скачка с кварты на терцию, соединение отдельных, прерывистых мелодических ячеек в одну линию придают ей более плавный и спокойный облик. Если первая тема символизировала энергию и мужество, то данная — раскрывает душевное состояние героя в минуты горестных раздумий о судьбе своего народа.

Композиторы зачастую применяют ее в переинтонированном состоянии в партиях другого образа, как бы подчеркивая близость героев.

Итак, опера «Амангельды», подобно своему литературному первоисточнику — одноименной пьесе Мусрепова — по сравнению с другими операми по либретто писателя прошла несколько фаз становления — новые редакции, новые либретто и постановки. Путь произведения (начиная с первой постановки пьесы в 1937 году до последней премьеры оперы в 1970 году) оказался непростым, многоступенчатым и не столь успешным, как созданных в одно время с ней «Абая» и «Биржана и Сары». Очевидно, как мы уже отмечали, сама тематика произведения оказалась не столь органичной как для драматической, так и для оперной сцены. В этом плане вызывает интерес следующее воспоминание об опере одного из ее создателей Е. Брусиловского, в котором так искренне и интуитивно точно передана суть противоречий в судьбе оперы. С одной стороны, автор отмечает стремление театра к многообразию, к эксперименту, к новизне в сюжете, языке и т.д.: «Тема революции, новые персонажи, новая форма либретто и будущего спектакля — все это вызывало интерес. В театре казахской оперы давно назрела необходимость обогащения и углубления его репертуара спектаклями героико-революционного содержания, в противовес лирико-эпической тематике, прочно закрепившейся в театре и ставшей как бы его творческим кредо» (169). С другой стороны — «сопротивление»

данного материала всему характеру оперного творчества республики: «... для театра, тяготеющего к жанру лирической мелодрамы, такой спектакль был чужд и труден. Сколько раз мы не старались «дотянуть» его, сделать более понятным и доходчивым, доделывали, переделывали, но, увы — тема эта была для театра, как говорится, не сродни. Революционная борьба, патетика преодоления контрреволюционного сопротивления — не получалась» (169).

Несмотря на ряд противоречий, «Амангельды» внесла свой вклад в историю становления казахской оперы, в решение, например, проблем сценарной драматургии со сквозным типом развития, композиции, а также использования развитых оперных форм.

В анализе оперы «Амангельды» (премьера — в 1945 г.) мы ориентировались на вариант постановки 1970 года, то есть, вынуждены были перешагнуть рамки нами же ограниченного исторического периода. Но тем естественнее теперь переход к новой опере «Ахан-серэ — Актокты», созданной в 1982 году.

Пьеса Г.Мусрепова в современном оперном прочтении: «Ахан-серэ — Актокты» С.Мухамеджанова

Последняя работа Г.Мусрепова в музыкальном театре — опера С.Мухамеджанова «Ахан-серэ — Актокты», поставленная на сцене оперного театра республики в 1982 году. В основе оперы — известная пьеса драматурга, к 80-летию которого и было приурочено создание оперы.

Пьеса Г.Мусрепова, впервые воплощенная на сцене драматического театра республики значительно ранее — в годы войны — в 1942 году, в первоначальном варианте имела название «Трагедия поэта». Таким образом, создание пьесы — литературного первоисточника — соответствовало тому времени, когда были поставлены оперы «Кыз Жибек», «Туткын кыз» и «Амангельды», а музыкальное воплощение она получила значительно позднее — лишь через сорок лет. Это в какой-то степени сближает рассматриваемые нами оперные произведения и служит своеобразным связующим звеном между ними. И именно опера «Ахан-серэ — Актокты» со своей спецификой — внушительной разницей между постановками драмы и оперного варианта, проведя «арку» с начальным периодом творческого пути Г.Мусрепова, обобщает и подчеркивает целостность и поступательный характер деятельности писателя в качестве либреттиста опер.

В основе драмы — судьба одного из видных и прославленных акынов XIX века Ахана-серэ Корамсина. Тема пьесы традиционна для всей советской драматургии 30-40-х годов. Среди образов исторической драмы, в основе которых жизнь и творчество талантливых народных поэтов, музыкантов, мыслителей, можно привести такие пьесы, как «Абай» М. Ауэзова, «Хамза» К. Яшена и А. Умари (Узбекистан), «Вагиф» С. Вургун (Азербайджан). Следует отметить, что данные образы — довольно традиционные фигуры не только на сцене драматического театра, но и, в первую очередь — музыкального. Образ акына встречается уже в первой казахской опере — «Кыз Жибек» Е. Брусиловского (акын Шеге). Опера А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай» посвящена великому мыслителю, поэту и композитору Абаю Кунанбаеву. Наиболее ярким и многогранным воплощением образов народных акынов явилась опера М. Тулебаева «Биржан и Сара», главными персонажами которой стали знаменитый поэт и композитор XIX века Биржан Кожажулов и поэтесса Сара Тастанбекова. Эту исконно национальную традицию далее развили Е. Рахмадиев в своем произведении «Алпамыс» введением роли жыры — народного сказителя; Г. Жубанова — в «Двадцать восемь», в которой с напутствующим словом к воинам обращается акын Джамбул. Продолжением этой темы явились оперы А. Жубанова-Д. Жубановой «Курмангазы» и рассматриваемая нами «Ахан-серэ — Актоткы».

Ахан-серэ — один из ярких представителей казахского музыкального искусства. Стиль творений акына отличает глубина, поэтичность содержания в сочетании с тонкостью, «рафинированностью» выразительных средств. Главное их русло — лирика — задушевная, чаще интимная, насыщенная психологическим началом. Песни Ахана-серэ, представляющие собой маленькие шедевры казахской музыки, звучат до сегодняшнего дня в исполнении народных певцов и в темах симфонических и оперных произведений композиторов республики. Но не только творчество акына привлекало к себе внимание. Он прожил довольно долгую и интересную жизнь, почти все события его личной и творческой жизни постепенно обросли легендами, и нашли воплощение во многих произведениях литературы и искусства, таких как поэма «Кулагер» И. Джансугурова, роман «Ахан-серэ» Актоткы и одноименная опера С. Мухамеджанова.

¹⁵ Фрагмент из поэмы И. Джансугурова: «Про Ахана сказки ходят всюду там и тут, И святым его каким-то песнопевцы чтут»; о легендах в последние годы жизни Ахана — в книге Е. Исмаилова «Акыны» (71, с. 64).

В вышеназванных произведениях разработка образа Ахана-серэ носит двойственный характер. С одной стороны, герой — лицо историческое, известное всему народу, и придерживаться определенных фактов для их создателей являлось необходимостью, но с другой стороны, сам его образ уже давно «оброс» легендами и мифами¹⁵, в которых трудно подчас отделить реальность и вымысел, а также необходимо учитывать элемент художественности в трактовке образа. С.Жунусова и, наконец, пьеса Г.Мусрепова «Ахан-серэ — Например, в поэме И.Джансугурова образ акына, обобщающий многие характерные черты композиторов прошлого («Ведь гордым был и презирал торгашество и лести! / Был одиноким, изгнан был, не признавал врагов, / И к сильным мира никогда не шел он на поклон»), предстает в особом романтическом ореоле («Славился в степи, в народе наш певец Ахан / песней, что летела в небо, песней громовой») (53, с. 200, 201).

Наиболее полно и глубоко раскрыт образ Ахана-серэ в большой (пятиактной) драме Г.Мусрепова¹⁶. В ее основе — поэтичная история несбывшейся любви Ахана и Актокты а также трагичные взаимоотношения акына с представителями духовенства. Эти две линии тесно перекликаются в сюжете и образуют одну стержневую тему — противоборства Ахана и его искусства с той силой, которая стоит на пути свободы личности, справедливости, чистоты чувств и поступков. Подобное идейное направление повлияло на трактовку образа главного героя Ахана, который предстает не только как творец—поэт и музыкант, но и яркий, сильный борец, защитник жизнеутверждающих светлых начал в жизни — любви и искусства. Годы создания пьесы оказали несомненное влияние на характер содержания. Как писала театровед О.Кайдалова, «в дни войны страстный протест Ахана против изуверства и гнета звучал особенно

¹⁶ Содержание пьесы: Мечеть хазрета Науна. Ее ученик — акын Ахан спасает Марзию (младшую жену хазрета), обреченную по приказу Науана к захоронению заживо за исполнение «грешных песен», затем сам навсегда порывает с мечетью. Он решает посвятить себя искусству. Но хазрет, решая отомстить Ахану, его возлюбленную — Актокты отдает в жены степному богачу Жалмухану. Они запугивают Актокты смертью Ахана, если она не отступится от него. Ради спасения Ахана Актокты дает согласие на брак, но после того, как она пригубила священную свадебную чашу, появляется Ахан и прерывает свадьбу. По приказу Жалмухана Ахана избивают. Эта расправа развязывает руки Актокты и она срывает с себя свадебный убор. Жалмухан приковывает ее к позорному столбу, в защиту встает лишь глухонемой силач Балуан, остальные же в страхе сжимаются вокруг хазрета. Ахан освобождает Актокты, но в момент бегства их настигает погоня. Чтобы спасти Ахана, Актокты пронзает сердце кинжалом.

современно, и обращенные к Актокты слова о величии и благородстве человеческой любви были проникнуты воинствующим гуманизмом» (80, с. 294).

Идея противоборства вызвала некоторое преувеличение антирелигиозных настроений героя пьесы и усиление социальной направленности его мировоззрения и творчества. Но драма Г.Мусрепова обладала несомненными художественными достоинствами, ее особенностью были жанровое многообразие, сочетающим в себе черты психологической драмы и романтической поэмы, а главное, «это пьеса большого философского обобщения. В ней есть мысли, серьезные философские раздумья и над жизнью, и над существом искусства, и над ролью и местом художника в жизни народа», — отмечала театровед И.Вишневская (52, с. 206). Пьеса характеризуется также высокой поэтичностью языка. Ее литературный слог в основе своей представляет белый стих и отличается образностью и особым пафосом.

Присущее пьесе жанровое многообразие, сложность сюжетной интриги, глубина характеров предопределили двойственное отношение к ней как к литературной первооснове музыкального произведения. С одной стороны, благодаря наличию ярко выраженного конфликта, поэтической основы языка и тому, что в центре драмы — фигура народного певца и композитора, пьеса Г. Мусрепова органично соответствовала оперной сцене. К тому же, в самой драме было предусмотрено широкое использование музыкальных средств выразительности: приемов импровизации, песен Ахана, музыкально-обрядовой сцены — свадьбы. С другой стороны, ее содержание отличает глубина и многоохватность в передаче сюжетных коллизий, наличие большого количества действующих лиц. Основной тонус драмы — напряженный и действенный, а главным персонажам поручены крупные, развернутые сцены, выступления и сценах-монологам, и в массовых сценах. Все это представляет определенные трудности при «переводе» ее в систему оперного произведения. Ибо жанр оперы, выдвигая свои специфические условия, не предполагает многословия, риторичности, чрезмерной загруженности событиями и излишней детализации драматических коллизий.

В основе оперы «Ахан-серэ — Актокты» — видоизмененная трактовка пьесы Г.Мусрепова. Либреттист изменил и сюжетную канву, где трагическая развязка заменена счастливым соединением влюбленных Ахана и Актокты, и общую направленность тонуса — от глубоко трагедийного, почти патетического к лирико-

психологическому. Эта преднамеренная лиризация сюжета привела к сокращению, «притушению» некоторых подробностей драматической коллизии за счет углубления в показе лирической любовной линии.

Например, в начале вместо напряженного, резкого монолога Ахана — осуждения жестокости религии — в опере звучит лирическая песня любви Ахана, текст которой в пьесе появляется лишь во втором действии. В опере эта песня Ахана имеет большую смысловую нагрузку и подчеркивает главенствующий в ней лирический характер.

Другой пример — самый драматичный момент в пьесе — история с Марзией, являясь ярким свидетельством жестокости хазрета — пропущена в либретто. Гнев Ахана, возмущение этим злодеянием — преднамеренным убийством человека — переосмысливается в опере. Толчком для отречения Ахана от мечети послужило сочувствие к судьбе любимой, то есть опять акцент — на лирической линии Ахана и Актоты.

В пользу лиризации сюжета говорит и другой пример — небольшая сцена из IV действия пьесы — решение Актоты спасти Ахана и их диалог — вырастает в опере в развернутое действие, в котором этот сюжетный поворот решен с огромной широтой и глубиной передачи малейших нюансов.

И последний момент — основной для определения жанровой трансформации сюжета — изменение финала из трагического в оптимистически-торжествующий. В пьесе Актоты ради спасения своего возлюбленного от расправы кончает жизнь самоубийством, в опере же за героев заступает весь народ и заканчивается она счастливым соединением влюбленных и прославлением их любви и таланта Ахана.

Таким образом, рассмотрение особенностей либретто оперы «Ахан-серэ — Актоты» по сравнению с литературным первоисточником, равно как и изменение, сокращение его или, наоборот, углубление, разрастание определенных моментов способствовали раскрытию жанра данного произведения, сочетающего в себе черты разных направлений лирического начала (лирико-драматического, лирико-психологического, лирико-романтического).

Подобное изменение первоисточника является правомочным в оперном произведении. Характеры главных персонажей оперы в основном адекватны своим литературным прообразами, но лиризация пьесы в опере отразилась в нюансах их трактовок. Это относится в первую очередь к главному герою — Ахану-серэ. Оставаясь в

основном верным своему литературному прообразу (яркая, талантливая, творчески одаренная личность и борец за справедливость), он выступает в опере более ярко лирической гранью. Следует лишь отметить существенное, коренное переосмысление образа народа, что повлекло за собой и возможность изменения финала. Если в пьесе он достаточно пассивен, то в опере представляет собой грозную, уверенную в своих возможностях силу, которая противостоит натиску врагов Ахана-серэ.

Автор оперы — Сыдык Мухамеджанов — крупнейший казахский профессиональный композитор старшего поколения, один из основоположников композиторской школы республики. Это признанный классик казахской музыки XX века, воплотивший в своих сочинениях неповторимый самобытный художественный мир. Творческий путь композитора весьма продолжителен (три десятилетия) и продуктивен, так как охватывает почти все основные жанры. В его багаже — оперы, симфонии, оратории, концерты, песни, романсы, хоры, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Основными чертами его композиторского дарования являются богатый по своей красоте и напевности мелодизм и ярко выраженная национальная почвенность музыкального языка. В его творчестве глубоко претворена природа традиционного музыкального мышления, так как на всех уровнях его произведений — идейно-содержательном, сюжетно-композиционном, системы образов и музыкального языка в целом — прослеживаются преемственные корни с казахской традиционной музыкальной культурой. В первую очередь это проявилось в тематизме, в котором преломление черт казахской национальной музыки сочеталось с выразительным самобытным индивидуальным почерком. Когда композитор прибегал к цитированию фольклорных источников (что не столь характерно для его творческого метода), то его оригинальная музыка всегда органично соотносилась с ними, так как была неразсторжимо связана с народным мелосом.

Персонажи его опер — люди богатых душевных качеств, показанные в переломные моменты своей жизненной судьбы, застигнутые в исключительных обстоятельствах. Таким образом, в центре внимания композитора — человеческая личность в её духовных устремлениях, в единстве мысли и действия.

При всех достоинствах опер С. Мухамеджанова необходимо отметить присущие им некоторые просчеты музыкальной драматургии. Зачастую усиление лирических моментов за счет других линий, отсутствие сквозного музыкального развития приводит к

растянутости и статике сценического действия. В опере «Ахан-серэ—Актокты» эти просчеты намного скрашены благодаря достоинствам литературной первоосновы и либретто. Яркий сюжетный конфликт, наличие крупных, сильных, графически очерченных характеров, высокохудожественное начало во всем содержании пьесы Г.Мусрепова явилось богатой почвой для создания оперы С.Мухамеджанова, которая в целом характеризуется колоритной, ярко-национальной музыкой, проникнутой особой одухотворенностью и выразительным мелодизмом.

Тип драматургии оперы «Ахан-серэ — Актокты» не определяется однозначно. С одной стороны, здесь присутствует конфликт двух враждебных сторон (Ахан — Хазрет), и он развивается по единой «сквозной» линии, то есть налицо — драматургия «сквозного» и «контрсквозного действий» (К. Станиславский). С другой стороны, для первоначальных основных этапов — экспозиции и завязки (в какой-то степени и для последующего развития) характерны постепенность и многоступенчатость показа, что свойственно эпической драматургии.

Следует отметить также наличие двух контрастирующих направлений: с одной стороны — лирико-психологическая драма Ахана и Актокты, с другой — борьба двух противоборствующих сил (Ахан — Хазрет). Они взаимосвязаны, но сохраняют при этом известную самостоятельность. В соответствии с этими двумя линиями — лирической и драматической — и строится все действие.

В пользу сквозной драматургии говорит и тот факт, что сцены оперы взаимосвязаны большой аркой, перекинутой от I к IV действию. В ней «скреплены» две важные в драматургическом плане темы:

— тема песни Ахана («О, жок, жаным, кешіре гөр» — «Милая моя, меня прости») из вступления к опере. Она звучит затем в напряженный момент сцены свадебного обряда из IV действия (№ 23), когда Актокты должна дать согласие на брак с Жалмуханом, и служит толчком к резкому повороту событий. Тема повторена также и в финале оперы, в дуэте Ахана и Актокты, символизируя идею торжества любви.

— тема хора («Дала жолы жолсыздык, дала заны зансыздык» — «Степная дорога — бездорожье, степные законы — беззаконье») из II картины I действия. Звучит она в начале финала (№ 25) и по сравнению с первым показом более развернута, использованы полифонические приемы изложения. Если в I действии она служит лишь напоминанием о предстоящих трагических событиях, то в IV —

олицетворяет величие и силу народного духа, незыблемость нравственных идеалов.

Общая схема построения музыкально-драматического действия в опере такова:

I действие, I картина — экспозиция I и II линий; завязка конфликта; развитие образов;

II картина — отстранение от основного конфликта; экспозиция побочных линий; развитие;

II действие — кульминация I линии; развитие II линии;

III действие — (только I линия) поворотный момент в развитии I линии; драматическая кульминация I линии;

IV действие — кульминация II линии; сплетение I и II линий; общая развязка.

(I линия — лирико-психологическая драма героев Ахана и Актокты; II линия — борьба противоборствующих сил — Ахана и Хазрета. Или лирическая и драматическая линии развития).

Сценарная драматургия

Первое действие оперы распадается на две картины.

I картина — это развернутое «введение» в оперу, в котором постепенно и разносторонне раскрываются одна за другой основные драматические коллизии. Композиция картины отличается стройностью и завершенностью. Здесь два центра — лирический (№2. Сцена Актокты и Ахана) и драматический (№ 3. Сцена Хазрета и Ахана), соответственно двум основным линиям драматургии. Им предшествует хор учеников медресе (№ 1), функция которого традиционна — это показ окружающей среды. Обрамляют эти сцены два номера: вокальные партии Ахана («Вступление» и № 4. Монолог Ахана), придающие всей картине округленность и замкнутость.

Построение двух центральных сцен отличается развернутостью и масштабностью. Композитор избирает здесь очень богатую в своих возможностях оперную форму — диалогическую сцену. Но если лирическая линия — Ахан-Актокты — решена в более спокойной манере через применение традиционного дуэта, то сцена хазрета с Аханом представляет собой напряженный музыкальный «поединок». Сцены включают несколько разделов, построенных по принципу контраста — интонационно-тематического, темпового, тонального. Но в то же время они отличаются слитностью, так как характеризуют в драматическом плане единую нарастающую сюжетную и музыкально-интонационную линии.

В I картине оперы определены также предпосылки дальнейшего

развития сюжетной канвы. В Монологе после долгих раздумий и колебаний Ахан решает на изменение своей судьбы и выбирает новый путь.

II картина — дальнейшее развитие сюжетной линии, а также включение жанрово-бытовых эпизодов с участием второстепенных персонажей драмы. В драматургическом плане — это преднамеренное отстранение от острых конфликтных ситуаций первой картины, от резких противопоставлений разных образных миров. Здесь на первом плане — комедийный персонаж и комедийная ситуация. Все действие разворачивается вокруг одного события — предстоящей свадьбы Актокты. Простодушный Конкай, отец Актокты, смешон в своем неумном тщеславии — ведь он породнится с потомком самого Чингизхана. Над ним иронизирует Мылкау-Балуан — глухонемой атлет-борец — образ глубоко трогательный в своей чистоте и доброте. Он полон нежности и сострадания к Актокты. Новый персонаж — акын Сердалы относится к «лагерю» хазрета, так как в душе, затаив злобу на Актокты за отвергнутую любовь, мечтает о мести. Но комедийные моменты не составляют всего содержания этой картины. Между двумя сценами с Конкаем вводится женский хор «Дала жолы жолсыздык дала заны заңсыздык» — «Степная дорога — бездорожье, степные законы — беззаконье», который привносит в атмосферу картины совсем иной оттенок. Печальное акапельное пение раскрывает истинную трагедийную сущность предстоящих событий.

Таким образом, вторая картина — это экспозиция не только ярко-колоритных образов (Конкай, Балуан, Сердалы), это одновременно — дополнение, расширение уже заданной в первой картине завязки и развитие основного конфликта, а также предвосхищение новых коллизий.

Драматургическая функция II действия в крупном плане идентична первой картине — наличие двух последовательно раскрываемых планов, соответствующим двум линиям развития — лирической и драматической. Это новый «виток» драмы, характеризующийся углублением конфликта, его разрастанием, чему способствует введение новых персонажей, новых ситуаций и более многообразное раскрытие чувств. Если в первой картине для каждой линии соответствовала одна картина, то здесь разделы этих сцен вырастают в отдельные построения, отличающиеся цельностью и самостоятельностью.

Первая линия (Ахан-Актокты) включает три номера: № 10 — сцену, где наряду с Аханом и Актокты полновесно выступает хор, № 11 — дуэт главных персонажей, № 12 — ариозо героини и хор.

Вторая линия (Ахан-хазрет) также включает три музыкальных номера: № 13 — сцена с участием Ахана, Жалмухана и Сердалы, № 14 — ария Жалмухана — представителя лагеря хазрета. Заканчивается второе действие сценой (№ 15) с участием хазрета, Сердалы и Ахана, в которой также выделено отдельным номером сольное выступление главного персонажа — Баллада Ахана.

Во втором действии, как видно встречаются оперные формы, ранее не использованные композитором — арии, ариозо и баллада. Здесь происходит постепенное сближение (но еще не соединение) двух основных линий — лирической и драматической. Вторая часть действия посвящена раскрытию II линии, но Ахан выступает здесь как защитник своей любви и возлюбленной, а лагерь хазрета, пополнившийся новыми представителями — Жалмуханом («женихом» Актокты) и Сердалы, силу своего гнева и борьбы направляет именно на то, чтобы разлучить влюбленных. Таким образом, в сюжетном плане эти две враждующие стороны впервые взаимодействуют так ярко и открыто. Соединение же их в одну неразделимую линию (борьба Ахана и Актокты с лагерем хазрета) произойдет в IV действии оперы. Опять перед нами, в проекции всей оперы — единая, устремленная вверх линии развития; но в то же время, если рассматривать только II действие, то налицо постепенность, многоступенчатость раскрытия конфликта.

Третье действие оперы посвящено полностью лирической линии. Основная его функция — перелом, резкий поворот в развитии темы любви, которая завершилась в предыдущем действии апофеозным утверждением. Она постепенно начинает приобретать драматическую направленность в связи с решением Актокты расстаться с Аханом. Таким образом, в драматургическом отношении здесь две функции — это продолжение второго этапа, то есть развития образов и «поворотный момент» (термин М. Друскина) в драме, а также драматическая кульминация первой линии оперы.

В третьем акте обозначен свой центр, к которому направлено все движение. Это сцена (№ 19) Ахана, Актокты и Сердалы. Последующие два номера (№ 20. Ария Ахана и № 21. Речитатив и ария Актокты) — послесловие происшедшей драмы. Подготавливает эту центральную сцену три номера: Баллада Актокты (№ 16), сцена Сердалы и Актокты (№ 17) и Ариозо Актокты (№ 18). Происходит постепенная драматизация событийной стороны — от беззаботности и полноты счастья к трагическому осознанию действительного положения.

Четвертое действие — это заключительная часть музыкальной драмы, в которой присутствуют два центра — кульминация и вытекающая из нее развязка конфликта. Его отличает наибольшая концентрация драматизма, насыщение музыкального развития постоянным, неуклонно растущим напряжением. Это одновременно и вершинная характеристика образов оперы, и итог всего произведения, в котором выражена его основная идейная сущность. Две важнейшие линии развития — лирическая и драматическая — сливаются воедино, их представители вступают в последнюю схватку.

Вследствие напряженности развития в IV действии все вокальные оперные формы укрупнены. Они широкомасштабны, содержательны и в музыкально-художественном значении наиболее совершенны. Для раскрытия конфликта композитор также использует диалогическую сцену, но здесь почти отсутствуют отдельные самостоятельные вокальные номера, все приобретает обобщенно-сконцентрированный характер.

Композиция действия состоит из вступительного хора и последовательности трех крупных сцен, объединенных единой сюжетной, музыкально-интонационной линией развития, и насыщенных столкновениями, контрастами, открытыми драматическими поединками.

Таким образом, в крупном плане (на уровне всего произведения) в опере «Ахан-серэ — Актокты» прослеживается единая сквозная драматургия, а на уровне отдельных «звеньев» композиции, то есть действий, картин, сцен развитие конфликта основывается, в целом, на принципах эпической драматургии. В этом и заключена особенность музыкальной интерпретации пьесы Г.Мусрепова — при соблюдении стремительного ритма развертывания драмы (как в первоисточнике) привнесены специфически оперные «остановки» действий, где полно и глубоко раскрываются мир чувств героев, «переживание поступков, столкновений, событий» (102, с. 41).

Интонационная драматургия

Тезис Б.Асафьева гласит о том, что драматический конфликт в опере раскрывается через интонационный конфликт. «Драматургия интонаций — первопосылка каждой безусловной, несомненной драмы» (58, с. 307).

Для интонационной драматургии оперы «Ахан-серэ — Актокты» характерны два момента:

- 1) Наличие ярких характеристик главных персонажей.

Особый интерес в этом отношении представляет вокальная партия главного героя оперы Ахана. В ее богатой интонационной сфере можно выделить однотипные мелодические ячейки. Одна из них — повтор звука с подчеркиванием последней доли и затем — плавный спуск вниз с заполнением нижней октавы — несет в себе главенствующую функцию и встречается на протяжении всей партии Ахана, приобретая в конечном итоге значение лейтинтонации в обрисовке персонажа (I действие. Вступление — №2. Сцена Ахана и Актокты — №3. Сцена — II действие. №9 — 13 “А”. Ариозо Ахана).

Лейтхарактеристики отрицательных персонажей оперы (хазрета, алмухана, Сердалы) решены в основном оркестровыми средствами.

2) Развитие драмы посредством противопоставления различных интонационных сфер — двух противоборствующих сил в лице Ахана и хазрета. Основное направление данного типа драматургии заключается в сопоставлении песенности и декламационности. Отсутствие плавного мелодического развития, широкого вокального дыхания, прерывность (наличие частых цезур), дробность метроритмической структуры (нередко применение пунктирного ритма) — таковы особенности декламационного принципа, которым композитор наделяет интонационный «словарь» враждебного лагеря хазрета и его сторонников. Музыкальный же язык Ахана и Актокты, наоборот, отличается напевно-мелодическим характером с претворением интонаций народно-песенной культуры.

Тональный план

Основная функция тонального плана оперы «Ахан-серз — Актокты» также заключена в наиболее рельефном выявлении драматических коллизий.

1) Образы акына Ахана и его сторонников объединены в опере одной тональностью — *es-moll*, которая приобретает значение лейттональности всего произведения (Вступление. Песня Ахана — III действие. Ариозо Актокты — IV действие. № 23, партия Актокты, Песня Ахана из вступления — IV действие. Финал, партия хора. — IV действие. Финал, Заключительная сцена, в которой участвуют хор, Ахан и Актокты). Таким образом, она служит и в качестве тональной «арки» всей оперы.

2) Драматический конфликт в опере композитор обостряет тональным конфликтом. Например, после вступления, в котором звучит песня Ахана в *es-moll*, следует хор учеников медресе хазрета Науана в *a-moll*. Тритоновое соотношение, далекое для тонального развития данной оперы, символизирует противоречие между

идеалами, творческими принципами акына и служителей хазрета. Таким образом, конфликт драмы намечен уже в самом начале построения через тональное развитие.

3) Для всей оперы характерно и выявление определенных драматических соответствий, подчеркивающих близость персонажей, посредством тонального плана. Например, во II действии вся лирическая линия драматургии (Ахан-Актокты) объединена единым стержнем — тональным единством. (Песня-приветствие Ахана (средний раздел № 9) написана в тональности е-moll, в которой затем будут изложены ариозо Актокты и хор — славление любви (№ 12), баллада Ахана (№ 15 «А»), а в параллельной тональности — Es-dur написано Ариозо Ахана (№ 13 «А»).

Основные персонажи оперы

В «Ахан-серэ — Актокты» «силы действия» и «противодействия» выступают в противопоставлении двух групп контрастирующих образов. Первая сконцентрирована вокруг Ахана, вторая — вокруг хазрета Науана. В показе их взаимной нетерпимости и враждебности раскрывается содержание произведения.

Особое развернутое воплощение получают лирические образы — Ахан и Актокты.

Музыкальная характеристика Ахана в опере является одним из сильных ее достоинств и представляет лучшие, на наш взгляд, страницы оперной партитуры. Образ Ахана претворен как через его собственные песни, так и через оригинальную музыку композитора, что и типично для практики национальной композиторской школы при создании образов народных музыкантов в сценическом искусстве. Художественные достоинства оперы заключены в глубоком и тонком взаимопроникновении этих двух планов — оригинального тематизма композитора С.Мухамеджанова с мелодико-интонационным строем песен Ахана-серэ. За счет этого вся вокальная партия главного персонажа выступает как неразрывно единый музыкальный организм, целостный по своей природе. С.Мухамеджанов многие годы изучал творческое наследие Ахана-серэ, собирал и записывал его песни, а в дальнейшем вместе с ученым-музыковедом Б.Г.Ерзаковичем опубликовал их отдельным сборником (6). Этот труд, на наш взгляд, и явился тем стержнем, с помощью которого возможно было столь свободное проникновение в образный и музыкальный мир песенного наследия Ахана-серэ, характерное для интонационного развития вокальной партии героя в опере. В этом отношении интересна лейтинтонация партии Ахана,

о которой уже упоминалось выше. Если обратиться к песенному наследию самого Ахана-серэ Корамсина, то и в его сложной узорной мелодике можно выделить определенные закономерности интонационного развертывания, присущие индивидуальному стилю композитора. Отличительное достоинство его музыкальной палитры — это пластичная, красочная мелодика, отличающаяся особой «ветвистостью», что дало основание одному из первых исследователей его творчества А.В. Затаевичу говорить о его «цветистой и замысловатой», «на редкость пластичной и плавной» мелодической линии (66, с. 264, 266).

Характерные особенности его мелодики: это октавный зачин-остов, представляющий собой краткую мелодическую линию, устремленную от начального основного тона к своей другой вершине (почти 22 песни); нисходящее плавное мелодическое движение (10 песен); опорное значение IV ступени (11 песен) и неоднократный повтор начального тона (11 песен). Все названные черты присутствуют в лейтинтонации вокальной партии Ахана в опере (I действие. Вступление — Песни Ахана “Жылкылы бай”, “Эудемжер”, “Алтыбасар” и “Аксаусак”).

В одной из тем вокальной партии героя оперы также имеются подобные интонационные ячейки, идентичные попевок песен Ахана-серэ — октавный остов-зачин, но нисходящий (II действие. № 10. — Песни Ахана “Макпал и Кулагер”).

Подобные интонационные соответствия прослеживаются на уровне не только зачинов, но и кадансирования, а также общих контуров всего мелодического движения вокальной партии Ахана.

В качестве цитатного материала в опере С. Мухамеджанова использована подлинная песня Ахана-серэ «Алай-көк» (заимствован только припев песни Ахана-серэ). Она звучит в важных, узловых моментах оперной драматургии — в большом лирическом дуэте Ахана и Актокты из второго действия (№ 11) и в сцене Ахана, Актокты и Сердалы из третьего действия (№ 19), олицетворяя собой одну из основных тем оперы — тему любви Ахана и Актокты.

Музыкальный материал вокальной партии Ахана в целом строится на оригинальной музыке С. Мухамеджанова. Многогранность характера образа — народный певец и композитор, бунтарь, противник насилия, нежный влюбленный — находит выражение и в интонационной сфере его вокальной партии, и в оркестровой разработке целой группы инструментальных тем, связанных с характеристикой акына. Среди них можно выделить «тему отречения от религии» (I действие, № 3, 4) и «тему противоборства»,

представляющую собой группу родственных тем, звучащих в оркестре перед каждым гневным выступлением акына против хазрета и его служителей. Но наиболее ярким в силу общей лирической направленности всей драматургии оперы является лейтмотив любви Ахана и Актокты. Нежно-одухотворенная, возвышенная, она звучит на протяжении всей оперы в важных кульминационных отделах. Особенность ее развития — постоянная трансформация в зависимости от характера сценической ситуации.

Наиболее яркое воплощение образ Ахана находит в вокальной партии героя — в развернутых сценах и в больших сольных номерах, таких, как «Песня» из вступления ко всей опере, Монолог из первой картины (№ 4), «Приветствие» из средней части № 9 второго действия, Ариозо (№ 13 «А») и Баллада (№ 15 «А») из второго действия, Ария из третьего действия (№ 20).

Песня Ахана («О, жок, жаным, кешіре гөр» — «Милая моя, меня прости») открывает оперу, то есть вместо традиционного оркестрового вступления композитор вводит камерный вокальный номер, который к тому же несет в себе важную драматургическую нагрузку — идейно-тематической арки общей композиции, а также интонационного ядра всей вокальной партии героя. Песня служит основной характеристикой персонажа и отличается яркой мелодической линией — глубоко распевной и выразительной. Затем она звучит в самый драматический момент сюжетного развития в IV действии, способствуя решению Актокты прервать свадебный обряд, а также именно на ней ликующе завершается вся опера.

В последующих двух сценах Ахана с Актокты (№ 2) и с Хазретом (№ 3) вокальная партия героя подчеркивает резкие смены настроений, чувств героя. В обращении к Актокты это — певучая лирическая кантилена, в разговоре с Хазретом у Ахана — уверенные, четкие, чеканные интонации.

Развернутой экспозицией образа является и следующий за сценами Монолог Ахана (№ 4), состоящий из нескольких разделов. Начальный раздел — это раздумье о своей судьбе, где вспоминаются бесцельно прожитые в мечети годы без музыки и песен. Вокальная партия перефразирует интонации богослужебных молитв. Средний раздел — мечта о возвращении тех счастливых дней всепоглощающего служения любимым песням. В вокальной партии явно проявляются интонации подлинных песен Ахана-серэ (особенно близка песня «Әудемжер»). И, наконец, завершающий раздел — кульминация в драматургии самого номера и всей картины. Колебания отброшены и Ахан выбирает путь свободного певца и

поэта. Тема Ахана-акына — восторженная, «раскрытая чувствам» мелодическая линия, близкая к лейттеме любви.

Во II действии образ Ахана также раскрывается в двух основных направлениях — в отношении к Актокты и в противоборстве с Хазретом. Первая половина действия (№ 9 — 12) связана с лирической линией драмы, получающей здесь многоплановое развитие и, неуклонно нарастая, приходящей к своей кульминации — апофеозу любви. Открывает действие хор (№ 9), возвещающий о приезде Ахана в аул Актокты, который является своеобразной косвенной характеристикой образа любимого и почитаемого в народе акына. Его средний раздел — Песня-приветствие Ахана («Сәлем бердім, қайран елім, Қарауыл»). Это традиционного акынского приветствие родной земле, народу. Интонационно тема приветствия восходит к своему первоначальному «зерну» — первой песне Ахана из вступления (то же плавное нисходящее движение).

В дуэте Ахана и Актокты (№ 11) впервые появляется цитата из песни Ахана-серэ «Алай көк». Это традиционный дуэт согласия — дуэт любви. Вторая половина действия резко контрастирует всему предыдущему развитию и представляет продолжение драматической линии противоборства. Она включает две широкомасштабные сцены — № 13 (Жалмухан, Ахан, Хазрет, Сердалы) и № 15 (Хазрет, Сердалы, Ахан). Для них характерен более сильный драматический накал и соответственно ему — резкие повороты, контрасты, в то время как развитие лирической тематики в первой половине действия в целом отличалось образным, музыкально-интонационным единством. Партии персонажей резко контрастны и в первую очередь контраст находит выражение в характере вокального интонирования — народно-песенные напевные интонации в партии Ахана и декламация в партиях его противников. В данные сцены вклиниваются отдельные вокальные номера — Ариозо Ахана (№ 13 «А») и Баллада Ахана (№ 15 «А»). Эти развернутые лирические эпизоды вносят явный перевес борющихся сил в сторону Ахана и его последователей. Ариозо Ахана посвящено его светлой любви к Актокты. Жанр баллады в вокальной партии персонажей впервые используется в казахской оперной музыке. Так как отличительной чертой баллады является повествовательность, народно-легендарное содержание, то вполне оправдан выбор композитором этого жанра для вокальной партии Ахана в опере. Размышления героя над тяжелой участью акынов приводит к воспоминаниям народной легенды о злоключениях «прародителя музыки и пенья». Ахан выступает от имени всех акынов, поэтому особенностью

мелодического развития в балладе является привнесение более спокойного, «объективного» начала — отсюда метрически ровное, однообразное движение. В образном плане баллада перекликается с Монологом из первой картины. Речь в ней тоже идет о непобедимой силе искусства, но здесь Ахан прибегает к совершенно другой форме изложения — к небольшой философской притче. В балладе два раздела: I — философское раздумье о тяжелой, бесправной судьбе певца и повествование народной легенды о «прародителе музыки и пенья». Мелодическая линия вокальной партии Ахана более спокойна и выдержана в едином настроении; II — романтически восторженный сказ о музыке («Көк толкыннын үстінде туган эн мен күй» — «Вы знаете, что музыка и пенье на волнах моря были рождены») и утверждение высокой силы искусства песни и кюя, которое создал народ («Эн мен күймен боска алысып эуре болма, Хазрет» — «В борьбе с песней и кюем бессилен ты, Хазрет»). Мелодическое развитие наполняется широтой и распевностью. Оркестр полным составом усиливает вокальную партию Ахана. Здесь дана характеристика Ахана как известного акына с его правом высказываться от имени своего народа.

III действие в развитие образа Ахана привносит новые краски. Все действие посвящено раскрытию только лирической линии драматургии — взаимоотношениям Ахана и Актокты. Это ее драматическая кульминация. В сцене с Актокты (№ 19) Ахан от восторженного состояния через различные смены настроений, чувств (недоумение, вызванное словами Актокты об отречении от любви, воспоминание о прошлом счастье) приходит к осознанию трагической безысходности жизни. Начинает сцену песня Ахана «Алай кльк» — основная тема дуэта из II действия (исполняется за сценой без оркестрового сопровождения). После драматического объяснения с Актокты звучит Ария Ахана (№ 20), представляющая собой кульминацию в развитии образа героя. Это развернутый вокальный номер, состоящий из трех резко контрастных разделов (контраст характера, всего интонационного строя, темпоритма, тональности). Музыкальные интонации тонко следуют за настроением и поэтическим строем стихов. Заканчивается ария на высокой драматически накаленной струне.

В IV действии главной героиней драмы предстает, по существу, Актокты. У Ахана здесь в партии только одна тема — уже знакомая Песня из вступления («О, жоқ, жаным, кешіре гөр» — «Милая моя, меня прости»).

Как видно, образ главного героя Ахана-серэ получает в опере

многогранное и полнокровное раскрытие и воплощается посредством многих оперных форм. Все сцены с его участием и большие сольные номера персонажа создают вдохновенный образ талантливого поэта, певца и композитора.

Лирическую направленность оперы С. Мухамеджанова углубляет музыкальный облик Актоткы. Он дан в развитии, в процессе внутреннего становления, перевоплощения характера от лирического, страдающего в начале к героическому — в конце. Это проявляется и в масштабном увеличении роли. Если в первом действии раскрытию образа Актоткы отведена только одна сцена (№ 2), а во втором действии вся его первая половина — лирическая, то в третьем и четвертом действиях Актоткы — одна из главных героинь оперы. В третьем действии ее образ поднимается до вершин трагедийности, а в четвертом — он наделяется новыми чертами — силой, мужеством, самоотверженностью, выражающихся в способности к самопожертвованию ради любимого человека. Все эти черты героини, ее действенный отпор врагам, открытое обвинение и угроза, направленные в сторону Хазрета — выдвигают ее образ параллельно с образом Ахана-серэ на главенствующее положение.

Вокальная партия Актоткы по мелодической основе родственна партии Ахана — напевная, широкого дыхания, в традициях народных песен. Следует отметить, что основная лейттема оперы — тема любви — связана с раскрытием именно ее образа. Она впервые звучит перед появлением Актоткы на сцене (№ 2). Многие интонации вокальной партии героини вырастают из этой темы. Образ Актоткы воплощен также посредством разнообразных сцен с участием героини и больших сольных номеров — Ариозо (№ 12) из второго действия, Баллада (№ 16), Ариозо (№ 18), Речитатив и Ария (№ 21) из третьего действия.

Значительное место в опере занимает хоровая партия, роль которой, в отличие от предыдущих опер композитора, активна и действенна. Остро реагируя на происходящие события действия, хор принимает самое непосредственное участие в развитии драматического конфликта. Хоровые страницы оперы мелодичны, распевны, в основе своей содержат так же, как и вокальные партии Ахана и Актоткы, народно-песенные интонации. Особо яркое развитие он получает в четвертом действии, где, наряду с главной героиней Актоткы, становится ведущей силой драмы. Народ сочувствует героине и выступает в ее защиту в самый накаленный момент сюжетного развертывания. Лишь с помощью народа удастся предотвратить трагедию и становится возможным завершение оперы

оптимистическим финалом. Хор появляется в последнем акте шестикратно, тем самым композитор подчеркивает его особую драматургическую функцию.

Образами «второго плана» можно назвать такие колоритные фигуры, как глухонемой силач — Мылкау и отец Актоты Конкай. Кульминацией развития образа Мылкау является Колыбельная — «Бесік жыры» (IV д., № 25, Ц. 212). В основе песни — интересно и своеобразно использованные композитором ритмо-интонации народных причитаний, плачей. Народно-национальные черты оперы усилены С. Мухамеджановым введением комического персонажа — хвастливого Конкая (I д., II картина — Баллада Конкая). Баллада предворяется оркестровым вступлением, в котором звучит бравурная, повторяемая неоднократно мелодическая фраза («тема хвастовства»). На ней в основном построена вся его вокальная партия. В средней части баллады мелодическая линия партии как бы «выпрямляется», становится суше и строже — Конкай вспоминает о «милости» Хазрета.

Силы «противодействия» в опере воплощены в образах Хазрета Науана, Жалмухана и Сердалы.

Характеристика Хазрета Науана выполнена традиционными средствами, какими зачастую создавался в казахской опере образ отрицательного героя: в вокальной партии — это тяжелая, лишенная гибкости мелодика декламационного характера. У героя нет больших сольных номеров, как у лирических персонажей — Ахана и Актоты. Его образ раскрывается в масштабных сценах первой картины: первого, второго и четвертого действий. Лейтмотив Хазрета, звучащий в оркестре при каждом появлении героя, иллюстрирует важную, решительную поступь Науана — властелина человеческих судеб.

Образ Жалмухана создается по тем же канонам, что и образ Хазрета. Вокальная партия также насыщена грозными декламационными интонациями с пунктирным ритмом, настойчивыми повторами звуков. Лейтмотив героя — четырехтактовая тема с резкими скачками, однообразным движением и четким механическим ритмом — рисует образ уверенного в своей значительности и ограниченного человека.

Образ Сердалы менее ярок и развернут даже по сравнению с предыдущими образами. Он является олицетворением столь популярного в драматургии порока — зависти, которая и приводит к предательству и подлости (I д. II к. — Ариозо Сердалы, сцены из III д.). Лейтмотив Сердалы (также оркестровый) — четырехтактовая

повторенная фраза, “скользящая, ползущая” — рисует образ хитрого, коварного, мстительного человека.

Таким образом, опера «Ахан-серэ — Актокты» С.Мухамеджанова, представляющая собой последний труд писателя Г.Мусрепова в качестве либреттиста, является интересной и самобытной страницей истории казахского музыкального театра. Она — яркий пример претворения национального в искусстве, что проявилось и в сюжетной канве (повести о национальном композиторе XIX века), и во всем комплексе музыкальной основы. В этом отношении она соприкасается с операми I группы — на народно-национальные темы («Кыз Жибек»). С другой стороны, в основе оперы — историческая пьеса, олицетворяющая собой классический образ жанра с ярко очерченными характерами, с конфликтным развитием, что сближает ее с историческими драмами («Туткын кыз», «Амангельды»). Обобщая в какой-то степени основные искания писателя в оперном искусстве, опера «Ахан-серэ — Актокты» в то же время представляет совершенно иную ее ступень. В первую очередь, новизна произведения заключена в особом характере самой интерпретации. Здесь первоисточник получил наиболее сильную и глубокую трансформацию. Либреттистом и композитором была проведена определенная лиризация его содержания, и историческая трагедия перевоплотилась в лирико-психологическую драму со счастливым концом. «Перевод» пьесы драматурга был совершен с учетом специфики языковых, драматургических и композиционных компонентов оперного жанра. В результате интерпретации возникло действительно новое произведение, использующее основную сюжетную канву и характер повествования первоисточника, но переосмысливая их через призму уровня музыкально-сценического искусства. Синтез драмы и чисто музыкального развития образов оказался в этом произведении наиболее органичным и цельным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Создание опер на основе известных литературных произведений — довольно традиционное явление для оперного искусства в целом. В казахском театре подобные постановки избежали многих типичных обвинений, столь свойственных музыкальным интерпретациям литературной классики — а именно, в искажении, в отходе от замысла оригинала. Над либретто работали сами же писатели — авторы литературных первоисточников, и к тому же они активно участвовали в постановке оперного спектакля с момента его зарождения и вплоть до воплощения произведения на сцене. Таким образом, роль писателей-драматургов в процессе становления оперы в республике, несомненно, значительна и весома. Жанровая направленность, характер содержания первых казахских опер во многом были предопределены особенностями их драматургии. В основе первых опер — именно высокая литература — это «Айман-Шолпан» М.Ауэзова, «Кыз Жибек» Г.Мусрепова, «Жалбыр» Б.Майлина. Последующее развитие музыкального театра в Казахстане также свидетельствует в пользу благотворного влияния литературы на создание подлинных шедевров национального оперного жанра — как, например, оперы «Абай» А. Жубанова и Л.Хамиди по роману М.Ауэзова, «Биржан и Сара» М.Тулебаева по пьесе К.Джумалиева, «Енлик-Кебек» Г.Жубановой по драме М.Ауэзова, а также рассмотренная опера «Ахан-серэ — Актокты» по пьесе Г.Мусрепова.

Роль крупного писателя в качестве либреттиста всегда важна и необходима для музыкального театра. Ведь высокий профессионализм литературной основы — весьма значимая сторона искомых черт хорошего либретто и одно из условий ценности оперного произведения в целом. Тем более, что при своем взаимообусловленном характере соотношений с музыкальной драматургией, либретто часто предопределяет многие компоненты чисто музыкального замысла. Поэтому, уделяя большое внимание анализу либреттной основы оперы, мы следовали справедливому

выводу А.Серова: «Бросить несколько слов вскользь о либретто еще не значит удовлетворить требованию настоящей критики, где поэтическая задача, мысль, содержание оперы, как пьесы сценической, требует такой же подробной и серьезной оценки, как и музыкальная часть» (153, с. 257).

Но, как верно замечено, «если прежде к сочинению либретто обращались самые высокоодаренные и высококвалифицированные литераторы (Бомарше, Вольтер, Гофман, Островский, Тургенев, Булгаков), то у нынешних поэтов и драматургов работа либреттиста не пользуется популярностью и уважением» (39, с. 78). Пренебрежение этой деятельностью современными писателями существенно отражается на художественной практике, а именно, ведет к снижению уровня оперных постановок, а также обедняет в какой-то степени и их творческую жизнь. Ведь интерпретация литературных образов средствами музыкального искусства служит лишь обогащению источника, привнося новые краски в его содержание. Образы первоисточника как бы продолжают жить в ином художественном мире, где высвечиваются неведомые ранее грани, а порой и глубинная внутренняя суть их характеров. Иногда ярко представлено то, что было только намечено или предугадывалось в литературной первооснове. Мысли и чувства насыщаются новыми психологическими нюансами и становятся эмоционально раскрытыми, выпуклыми. А в дальнейшем эти «переинтонированные» образы, в свою очередь, влияют на восприятие самого источника, и происходит процесс как бы «двойного видения», «двойного отражения».

Позитивную роль музыкальных интерпретаций литературных сочинений осознавали многие крупные мастера словесности, плодотворно работавшие в сфере оперного творчества. Среди них, помимо вышеназванных, — К.Гольдони, В.Гюго, Э.Скриб, Э.Золя, С.Цвейг, Ж.Кокто и другие.

Как видно, данная традиция широко развита и в казахском оперном искусстве. Рассмотренные в работе музыкальные композиции по драмам Г.Мусрепова представляют собой примеры музыкально-литературного сотворчества драматурга и композиторов республики. «Перевод» пьес Мусрепова на язык музыки был совершен при его участии как либреттиста.

Все либретто писателя обрели сценическую жизнь. Это действительно примечательный и, в какой-то степени, даже неординарный случай в практике писателей-либреттистов, так как многие замыслы (конечно же, по самым разным причинам) остаются

не востребуемыми¹⁷. Если верна гипотеза В. Володина о работе М. Булгакова в качестве либреттиста — «Либретто оперы «Петр Первый», вероятно, также принадлежит к тем произведениям Булгакова, которые писались, если и не целиком из-за денег, то и не «по зову сердца» (31, с. 61), — то в отношении Г. Мусрепова здесь налицо противоположный момент — либретто создавалось именно «по зову сердца», и явилось одним из ярких, близких его мироощущению, творческих устремлений.

Осмысление данной темы представило интересные проблемы казахского оперного искусства: народный эпический источник — драматическая пьеса — либретто («Кыз Жибек», «Козы-Корпеш — Баян сулу»), влияние литературной драматургии на музыкальную драматургию опер, а именно, воздействие литературной основы на выбор определенных музыкальных параметров — типа развития, композиции, интонационного материала и т.д. («Туткын кыз», «Амангельды»), трансформация содержания и настроения драматической пьесы в оперном жанре («Ахан-серэ — Актоткы»).

Несомненно, что оперы, вызванные к жизни драматургией Г. Мусрепова, должны обладать схожими типологическими чертами, связанными с воздействием единого стимула. И действительно, различаясь по тематике, образному строю, жанровой направленности, они имеют общее в следующих параметрах: тяготение к сквозной, насыщенной драматизмом форме со стремительным развитием сюжетной фабулы, стройность, четкость и логичность всех драматургических этапов ее развертывания. Особо возвышенный, лирико-поэтический строй литературного слога либретто писателя также является одним из объединяющих моментов рассмотренных опер. В центре драм Г. Мусрепова всегда — незаурядная личность, будь то талантливый народный акын или вождь освободительной борьбы, или герои народного эпоса, прекрасные по своей духовности и чистоте. Они показаны в переломные моменты своей судьбы, где с достоинством выдерживают натиск сложных переплетений жизненных коллизий.

Оперы по либретто Г. Мусрепова — это драмы сильных характеров — действенных, глубоких, мужественных (Жибек, Бекежан, Науша, Амангельды, Ахан, Актоткы). Это еще раз подчеркивает общность типологии данных опер, и даже можно говорить о характерной для них «иной напряженности, истинно шекспировском пафосе больших страстей и могучих характеров»

¹⁷ Например, четыре либретто М. Булгакова.

¹⁸ Здесь мы перефразировали положение Д. Житомирского о соотношении «Шекспир и Шостакович».

(64, с. 128)¹⁸. Если более обобщенно подойти к этому вопросу, то оперы сближены также и общим историческим контекстом. А ведь, как известно, «данная эпоха определяет состояние техники искусства музыки, равно как и многие тенденции ее развития» (163, с. 131).

Необходимо затронуть и иной аспект — выявить индивидуальный подход композиторов в прочтении мусреповского текста. Самобытный стиль каждого творца, естественно, предопределил различия в подходе к литературному первоисточнику, способам его интерпретации. Но в этом случае разная жанровая направленность опер исходит, на наш взгляд, от особенностей самой литературной основы. Одно из отличительных свойств драматических произведений Г.Мусрепова — жанровая многоплановость, где органично слиты черты эпоса, трагедии и лирики одновременно. И каждый композитор по-своему высвечивает эти грани его знаменитых пьес. Например, у С.Мухамеджанова более расширена и развернута именно лирическая сторона, а у В. Великанова стимулом к созданию оперы явилось, очевидно, действенно-драматическое начало пьес Г.Мусрепова.

Стиль Е.Брусиловского и М.Тулебаева наиболее близок к стилистике самого драматурга — идентично их стремление к сквозному развитию, конфликтному началу и в то же время — к широким обобщениям, а также — характерная поэтичность, одухотворенность общего настроения сюжета и языковых слагаемых. В произведении В. Великанова не столь развито творческое преломление драмы Мусрепова, он лишь берет за основу внешнюю линию сюжетного плана и последовательно строит свою конструкцию. У С.Мухамеджанова прослеживается иной момент — драма Г.Мусрепова получает большое лирическое переосмысление, так как главенствующая черта его творческого облика — лирическая направленность как сюжетов, так и музыкального развития. Разрастание лирического плана, превалируя над всем остальным содержанием, смещает акценты первоисточника, хотя и не противоречит основной идее его содержания.

Даже выбор той или иной драмы уже говорит об индивидуальном подходе. У Е.Брусиловского и М.Тулебаева — тяготение к тем пьесам, где присутствует явное равновесие конфликтного развития и глубины психологического обобщения. Наоборот, монологическая структура многих сцен пьесы «Ахан-серэ — Актоты» явилась, очевидно, главным стимулом для С.Мухамеджанова. При воплощении на оперной сцене эти эпизоды как раз и послужили основой для развернутых, эмоционально-насыщенных вокальных «выходов».

Оперы различны и по структуре. «Кыз Жибек» — опера диалогизированного типа, опирающаяся на цитатный метод. Для «Туткын кыз» и «Амангельды» свойственен сквозной тип развития (хотя в первой из них он выдержан еще не столь последовательно). В «Ахан-серэ — Актоты» при общей номерной конструкции действие строится большими сценами и для нее характерен синтез сквозного и эпического типов драматургии.

Рассмотренные оперы по либретто Г.Мусрепова олицетворяют собой разные этапы истории формирования оперного искусства республики. «Кыз Жибек» вобрала в себя основные черты оперного творчества начального периода — цитатность, диалогическую форму, опору на народно-эпический источник. «Туткын кыз» характеризует следующий этап в становлении казахской оперы — переходный, во многом сложный, противоречивый и ознаменовавшийся поиском новых тем, новых средств музыкальной выразительности. Творческие задачи авторов были направлены на создание собственного музыкального языка. Опера «Амангельды», поставленная между двумя классическими произведениями — «Абай» и «Биржан и Сара» — во многом стилистически соответствует этому зрелому этапу в эволюции оперного жанра. Здесь также в центре драмы — судьба яркого по своей масштабности образа и налицо моноцентрическая структура с развитым сквозным типом драматургии. Последняя, «Ахан-серэ — Актоты» — одна из современных постановок. Для нее характерен лирико-психологический уклон содержания, многогранная разработка образов, введение широкой лейтмотивной системы, более глубокое и тонкое претворение фольклорного материала. Оперу отличает яркий национальный стиль, сущность которого, как и многих произведений 80-х годов, определяет уже «не количество использованного цитатного материала, а степень активности, оригинальности его постижения» (4, с. 24).

Суммируя изложенные в работе положения, необходимо затронуть еще один аспект проблемы взаимоотношений драматического и музыкального театров. Дело в том, что на первом этапе становления казахской оперы воздействие более сильной школы — драматургии республики — привело, очевидно, к превалированию в ней черт драматического искусства за счет чисто музыкальных средств. Например, для первых опер (а иногда и для последующих, как бы по традиции) был характерен главный акцент на событийной стороне содержания, на развитии фабулы как таковой. А индивидуальная специфика оперного искусства как «эмоциональной реакции на сценическое действие, разнообразных

переживаний, поступков, столкновений, событий, происходящих на сцене» (102, с.41), оказывалась вне поля зрения драматургов-либреттистов. С другой стороны, в этом ощутимы и просчеты композиторов. Отмечаемая критиками статичность казахских опер исходит часто не от тех или иных «недостатков» либреттной стороны, а кроется в инертности самой музыкальной драматургии, в бесцветности решения моментов специфического «музыкального обобщения» в опере. Чем она и отличается от драмы. В них движение переходит на другой уровень — глубинный, раскрывающий внутренний смысл событий, и только поэтому «действие не только не останавливается, оно как бы ускоряется, становясь более концентрированным, насыщенным, многозначным» (102, с. 67).

В подобных типично оперных разделах действия напряжение не затихает, а, наоборот, сгущается и усиливается. Этот внутренний план развития драмы составляет особенность чисто оперной драматургии, и содержательность, тонкость в его воплощении зависят всецело от мастерства композитора. В решении этой проблемы заложена основа стремительности движения драмы, в данном случае, музыкальной, тогда как очень часто подобные «музыкальные сгустки эмоций» оперной композиции представляют собой типичные и простейшие музыкальные «вставки» в постановках драматического театра.

Что касается сценической реализации опер, то здесь, наоборот, как раз и недостаточно проявилось воздействие принципов драматического театра. Именно оперы по либретто Г.Мусрепова ставят этот вопрос со всей наглядностью. Это оперы не настроений, а действия, которое предполагает соответствующие постановочные решения в виде многоплановых, гибких и действенных сценических форм. К тому же, свойственная им богатая образная палитра требует и мастерства актера-исполнителя. Эти моменты в постановках казахского оперного театра, к сожалению, не отличались совершенством. Поэтому, думается, истинная реализация замыслов как драматурга, та и композиторов рассмотренных опер, скорей всего, за будущим.

* * *

В работе обсуждались разные грани темы о драматургии Г.Мусрепова в казахской опере. Говорить о полном и окончательном выявлении всех положений данной проблематики невозможно и в силу ее новизны и неизученности, а также и по причине основного

правила любой исследовательской работы. Ведь, как верно констатирует И.Барсова, — «колодец фактов никогда не пересыхает и знание материала никогда не может быть конечным. В любой момент история выбрасывает на поверхность новые пласты информации, нередко ставящие под сомнение или опровергающие уже известное и потому требующие новой интерпретации фактов» (16, с.67). Мы постарались систематизировать все найденные источники и на их основе последовательно охарактеризовать выбранную тему и, конечно же, предполагаем ее «открытость» для дальнейших аналитических поисков. Тем более, что, несмотря на наличие музыковедческих трудов, посвященных подобному направлению — параллели «писатель и музыка» — вопрос методологии наиболее полной его разработки до сегодняшнего дня не разрешен. В свою очередь, тема восходит к такой широкой проблеме, как «взаимосвязь музыки и литературы», которая также характеризуется разнообразием исследовательских ракурсов. Ведь как отмечают, например, литературоведы, «влияние музыки на литературу и литературы на музыку может быть столь индивидуальным, неожиданным и неповторимым, что всякий раз оно требует особого к себе подхода, новых вспомогательных материалов и, следовательно, новых приемов исследований» (108, с. 3).

Завершить работу можно показательным высказыванием Г.Мусрепова, раскрывающим его отношение к музыке:

«Относительно музыки у меня есть одна-единственная, может быть, наивная истина, перед которой я преклоняюсь как перед божеством. Это — человек с песней в устах не может ни оскорбить, ни ударить, ни тем более убить другого человека. Отсюда я делаю для себя вывод, что музыкальное воспитание человека — одна из больших проблем, один из решающих факторов, смягчающих характер и нравы людей, пробуждающий в душе человека созвучие благородных линий поведения. К служителям музыки у меня особое уважение, особая любовь к их труду» (125, с. 274).

Наше же исследование — дань глубокого уважения, почитания личности и творчества яркого представителя национальной культуры, писателя-классика казахской литературы Габита Мусрепова, внесшего огромный вклад в развитие художественной культуры Казахстана.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абукова Ф.* Туркменская опера (пути формирования, жанровая типология). — Ашхабад, 1987.
2. *Абулгазина Г.* Казахская эпическая опера семидесятых годов: Автореферат... канд. иск. — М., 1990.
3. *Адибаев Х.* Габит Мусрепов // Казахская советская литература. Т. III. — Алма-Ата, 1971.
4. *Адылходжаева Д.* Становление и эволюция оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстана: Автореферат... канд. иск. — М., 1989.
5. *Азиева Б.* Казахские народные романтические дастаны. — Алма-Ата, 1990.
6. *Ахан серэ.* Песни. — Алма-Ата, 1959.
7. *Ахан серэ.* Манмангер. Песни. — Алма-Ата, 1988.
8. *Акулов Е.* Оперная музыка и сценическое действие. — М., 1978.
9. *Альшванг А.* Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом. // Избранные сочинения в двух томах. Т. I. — М., 1964.
10. *Асафьев Б.* Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки // Музыка народов Азии и Африки. Вып. V. — М., 1987.
11. *Асафьев Б.* Об опере. Избранные статьи. — Л., 1985.
12. *Ауэзов М.* Мысли разных лет. — Алма-Ата, 1961.
13. *Ахметова М.* Источник радости // Композиторы Казахстана. Вып. I. — Алма-Ата, 1978.
14. *Байсеитов К.* На всю жизнь. — Алма-Ата, 1981.
15. *Бакши Л.* Мир поэта в музыке Н. Н. Сидельникова: Автореферат... канд. иск. — М., 1991.
16. *Барсова И.* Самопознание и самоопределение музыки сегодня // Советская музыка. 1988, № 9.
17. *Барсова И.* Малер и Достоевский (опыт сравнения) // Музыка — Культура — Человек: сборник статей. Вып. 2. — Свердловск, 1991.
18. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963.

19. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
20. *Бердяев Н.* Судьба России. — М., 1990.
21. *Бисенова Г.* Национальные традиции в оперном искусстве Казахстана // Музыкальная трибуна Азии. Алма-Ата, 1973 год. — М., 1975.
22. Блок и музыка. Сборник статей. — М.-Л., 1972.
23. *Богатенкова Л.* Верность времени. — Алма-Ата. 1981.
24. *Богданов-Березовский В.* Пушкин и советский музыкальный театр // Статьи, воспоминания, письма. — М.-Л., 1978.
25. *Брославская Т.* Шота Руставелли и музыка: Автореферат... канд. иск. — Л., 1980.
26. *Бэлза И.* Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. — М., 1988.
27. *Ванслов В.* Опера и ее сценическое воплощение. — М., 1963.
28. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. — В 3-х ч. — М., 1972-1978.
29. Взаимодействие и синтез искусств. — Л., 1974.
30. Взаимодействие наук при изучении литературы. — Л., 1981.
31. *Володин В.* Либретто, которое никому не понадобилось. // Советская музыка. 1988, № 2.
32. Вопросы истории и теории музыки Казахстана. — Алма-Ата. 1984.
33. Вопросы оперной драматургии. — М., 1975.
34. Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. — Алма-Ата, 1983.
35. *Вызго-Иванова И.* Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана. — Л.-М., 1974.
36. *Габдуллин Н.* Драматургия Г. Мусрепова: Автореферат... канд. филол. наук. — Алма-Ата, 1968.
37. *Галушко М.* Гоголь в балете. («Ревизор» А. Чайковского) // Музыка России. Сборник статей. Вып. 5. — М., 1984.
38. *Галь Г.* Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — Три мира. — М., 1986.
39. *Ганзбург Г.* О либреттологии // Советская музыка. 1990, № 2.
40. *Гачев Г.* Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. — М., 1989.
41. *Гачев Г.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968.
42. *Гачев Г. Ч.* Айтматов и мировая литература. — Фрунзе, 1982.
43. *Гейлиг М.* К вопросу о методике целостного анализа оперы / Вопросы музыкознания. Вып. 2. — М., 1955.
44. *Гозенпуд А.* Избранные статьи. — Л.-М., 1971.
45. *Гозенпуд А.* Достоевский и музыкально-театральное искусство. — Л., 1981.
46. *Гончарова Л.* Формирование национальной оперы в

Казахстане (Оперы Е. Брусиловского 1934 — 1940 гг.): Автореферат... канд. иск. — Л., 1969.

47. *Гончарова Л.* Зарождение казахского музыкального театра / Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. — Л., 1972.

48. *Горович Б.* Оперный театр. — Л., 1984.

49. *Григорьева Г.* О стилевых направлениях в русской советской музыке 50-70-х годов // Проблемы музыкального стиля. — М., 1982.

50. *Гуренко Е.* Проблемы художественной интерпретации. Философский анализ. — Новосибирск, 1982.

51. *Давыдова О.* Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов: Автореферат... канд. иск. — Киев, 1987.

52. Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1959. — Алма-Ата, 1961.

53. *Джансугуров И.* Избранное. — Алма-Ата, 1984.

54. *Джумалиева Т.* Драматургия либретто оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара». // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. — Алма-Ата, 1984.

55. *Джумалиева Т.* Народные традиции в опере «Биржан и Сара» М. Тулебаева: Автореферат ... канд. иск. — Алма-Ата, 1985.

56. *Долинская Е.* Советская опера послевоенного тридцатилетия // Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. Сборник статей. Вып. IV. — М., 1991.

57. Драматургия. Казахская (С. Ордалиев) // История советской многонациональной литературы. Т. IV. — М., 1972.

58. *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. — Л., 1952.

59. *Друскин М.* Проблемы оперы // О западно-европейской музыке XX века. — М., 1973.

60. *Дюсенбаев И.* Казахский лиро-эпос. — Алма-Ата, 1973.

61. *Ерзакович Б.* Музыкальное наследие казахского народа. — Алма-Ата, 1979.

62. *Жиренчин А.* Мусрепов Г. М. (библиографический очерк). — Алма-Ата, 1958.

63. *Жирмунский В.* Тюркский героический эпос. — Л., 1974.

64. *Житомирский Д.* Шекспир и Шостакович // Дмитрий Шостакович. — М., 1967.

65. *Жумабеков Г.* Мусрепов Г. — Алматы. 1989.

66. *Затаевич А.* 500 казахских песен и кюев. — Алма-Ата, 1931.

67. *Затаевич А.* 1000 песен казахского народа. — М., 1963.

68. *Ибраев Ш.* Художественно-определяющая система героического и романического эпоса тюркоязычных народов // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. — М., 1980.

69. Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. Сборник статей. Вып. IV. — М., 1991.

70. Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. Сборник статей. Вып. V. — М., 1993.

71. *Исмаилов Е. Акыны.* — Алма-Ата, 1957.
72. *История казахской литературы. Дореволюционная казахская литературы. Т. II.* — Алма-Ата, 1979.
73. *История казахской литературы. Казахская советская литература. Т. III.* — Алма-Ата, 1971.
74. *История музыки народов СССР (под ред. Ю. Келдыша): В 5-ти томах.* — М., 1970-1974.
75. *Казахская литература (Р. Бердибаев, К. Джумалиев, С. Ордалиев) // История советской многонациональной литературы. Т. II. Кн. 2.* — М., 1972.
76. *Казахская литература (Сильченко, А. Тажибаев, С. Ордалиев) // История советской многонациональной литературы. Т. IV.* — М., 1974.
77. *Казахская музыка. Традиции и современность.* — Алма-Ата, 1992.
78. *Казахстанская правда.* 1982, 21 марта.
79. *Казахстанская правда.* 1986, 2 января.
80. *Кайдалова О. Традиции и современность. Театральное искусство Средней Азии и Казахстана.* — М., 1977.
81. *Каратаев М. Габит Мусрепов.* — Алма-Ата, 1982.
82. *Каримова З. Навои в музыке: Автореферат... канд. иск.* — Ереван, 1974.
83. *Карягин А. Драма как эстетическая проблема.* — М., 1971.
84. *Каскабасов С. Родники искусства. (Фольклористические этюды).* — Алма-Ата, 1986.
85. *Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка.* — Л., 1989.
86. *Кедрина З. Из живого источника. Изд. второе.* — М., 1966.
87. *Кетегенова Н. М. Тулебаев. Жизнь и творчество.* — Алматы, 1993.
88. *Кишкин Л. Литература с контексте художественной культуры // Взаимодействие наук при изучении литературы.* — Л., 1981.
89. *Композиторы Казахстана. Сборник статей. Вып. I.* — Алма-Ата, 1978.
90. *Композиторы Казахстана. Сборник статей. Вып. II.* — Алма-Ата, 1982.
91. *Конен В. Театр и симфония.* — М., 1975.
92. *Конрад Н. Запад и Восток.* — М., 1972.
93. *Корн И. Проблемы театральности оперы: Автореферат... канд. иск.* — Вильнюс, 1986.
94. *Корамсин Ахан серэ. Сочинения* — Алма-ата, 1963.
95. *Кремлев Ю. Чехов и музыка // Избранные статьи.* — Л., 1976.
96. *Кузембаева С. Воспеть прекрасное.* — Алма-Ата, 1982.
97. *Кузнецова И. Балетная интерпретация поэтики Ч. Айтматова // Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. Вып. IV.* — М., 1991.
98. *Кузнецова И. О музыкальности вне музыки // Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. Вып. V* — М., 1993.
99. *Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы.* — Минск, 1979.

100. *Кулешова Г.* Композиция оперы — Минск, 1983.
101. *Кундакбаев Б.* Путь театра. — Алма-Ата, 1976.
102. *Курышева Т.* Театральность и музыка. — М., 1984.
103. *Курышева Т.* Балеты композиторов Москвы: в поисках музыкального прочтения русской литературной классики // Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. Вып. IV. — М., 1991.
104. *Кыз Жибек.* Лиро-эпос. — М., 1970.
105. *Лев Толстой и музыка.* — М., 1977.
106. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Автореферат... докт. иск. — М., 1992.
107. *Ливанова Т.* Музыка в художественной литературе // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Т. 2. 1955 г. — М., 1956.
108. *Литература и музыка.* (Отв. ред. Б. Реизов). — Л., 1975.
109. *Львов Н.* Казахский академический театр драмы. — Алма-Ата, 1957.
110. *Мазель Л.* Статьи по теории и анализу музыки. — М., 1982.
111. *Мамчур И.* Драма и музыкальная драматургия оперы. К проблеме взаимодействия литературной и музыкальной драматургии в украинской советской опере: Автореферат.. канд. иск. — Киев, 1972.
112. *Мейлах Б.* Комплексное изучение творчества в музыковедении // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974.
113. *Мекишев Б.* Бисенова Г. Казахский государственный академический театр оперы и балета им. Абая. — Алма-Ата, 1954.
114. *Мессман В.* Возрождение песни. Очерк о творческой жизни Каз. Акад. театра оперы и балета. — Алма-Ата, 1958.
115. *Михайлов М.* Стил в музыке. Л., 1981.
116. *Музыка и литература.* (Библиограф. указатель). — М., 1975.
117. *Мусина С.* Перестройка и театр // Перестройка и культура. — Алма-Ата, 1991.
118. *Мусрепов Г.* Легенда о Кыз Жибек // Вечерняя Алма-Ата, 1969, 23 января.
119. *Мусрепов Г.* Заман және әдебиет (Современность — душа литературы). — Алма-Ата, 1982.
120. *Мусрепов Г.* Кыскаша өмір баяным // Қазақ әдебиеті, 1992, 20 наурыз.
121. *Мусрепов Г.* Избранные произведения в двух томах. Т. I. — М., 1982.
122. *Мусрепов Г.* Избранные произведения в двух томах. Т. II. — М., 1986.
123. *Мусрепов Г.* Однажды — и на всю жизнь. Повести и рассказы. — Алма-Ата, 1961.
124. *Мусрепов Г.* Пьесы. — Алма-Ата, 1958.
125. *Мусрепов Г.* Черты эпохи (Статьи). — Алма-Ата, 1970.
126. *Мусрепов Г.* Пробужденный край. Роман. Кн. 1. — М., 1980.
127. *Мусрепов Г.* Суреткер парызы. (Долг художника). Сборник статей. — Алматы, 1970.
128. *Мусрепов Г.* Кыз Жибек (муз. Пьеса в 4-х д., 5-и карт.).

Либретто и материалы к постановке. — Алма-Ата — М., 1936.

129. *Мусрепов Г.* Ахан-серэ — Актокты. Пьеса. Либретто. (Статьи и программа). — Алма-Ата, 1942.

130. Туткын кыз. Повести и размышления — Алматы, 1993.

131. *Наборщикова С.* Интерпретация литературного произведения в балете: Автореферат... канд. иск. — Киев, 1991.

132. *Назайкинский Е.* Проблемы комплексного изучения музыкального произведения // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. — М., 1978.

133. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. — М., 1984.

134. *Никитина Л.* Советская музыка. История и современность. — М., 1991.

135. Обновленная легенда. Беседа с Г. Мусреповым о пьесе «Кыз Жибек» // Казахстанская правда. 1934, 2 ноября.

136. *Оголевец А.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. — М., 1960.

137. *Ордалиев С.* Конфликт и характер — Алматы, 1970.

138. *Орджоникидзе Г.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира. — М., 1967.

139. Очерки истории казахского кино. — Алма-Ата, 1980.

140. Очерки по истории казахской советской музыки (Жубанов А., Брусиловский Е. Дубовский И. и др.) — Алма-Ата, 1962.

141. *Пеккер Я.* Узбекская опера: от возникновения до конца 60-х гг. XX в. 2-е изд. — М., 1984.

142. *Петросян А.* История народа и его эпос. — М., 1982.

143. *Платек Я.* Под сенью дружных муз. — М., 1987.

144. *Покровский Б.* Размышления об опере. — М., 1979.

145. *Протопопов Вл.* Методы анализа современной музыки // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. — М., 1973.

146. *Ракишева М. М. О. Ауэзов и музыкальная культура Казахстана.* Дипломная работа. — Алма-Ата, 1982.

147. *Ротбаум Л.* Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера. — М., 1980.

148. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. — Л., 1977.

149. *Сабина М.* Некоторые теоретические аспекты интерпретации оперы // Советская музыка, 1978, № 11.

150. *Сабина М.* Смотр содержательный, интересный. // Советская музыка, 1972, № 12.

151. *Сарынова Л.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата, 1976.

152. *Сахновский-Панкеев В.* Драма. — Л., 1969.

153. *Серов А.* «Русалка»: Опера А. С. Даргомыжского // Избранные статьи. Т. I. — М.-Л., 1950.

154. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.

155. Советский музыкальный театр. Проблема жанров. — М., 1982.

156. Советская опера. Сборник критических статей. — М., 1953.
157. *Соллертинский И.* Шекспир и мировая музыка // Исторические этюды. — М., 1963.
158. Станиславский — реформатор оперного искусства. Материалы и документы. — М., 1983.
159. Степанова и. Эпос и драма // Советская музыка. 1083, № 8.
160. *Тажибаяев А.* Зарождение и становление казахской драматургии: Автореферат... докт. филол. наук. — Алма-Ата, 1970.
161. *Тараканов М.* Драма Чехова без слов («Чайка» в музыкальном прочтении Р.Щедрина) // Музыка России. Сборник статей. Вып. 5. — М., 1984.
162. *Тараканов М.* Поэма Гоголя на оперной сцене // Советская музыка. 1977, № 10.
163. *Тараканов М.* Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. — Л., 1980.
164. *Темирбекова А.* Алмазная россыпь. — Алма-Ата, 1968.
165. *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. — М., 1984.
166. *Ферман В.* Оперный театр (Статьи и материалы). — М., 1961.
167. ЦГА КазССР. Личный архив М. Тулебаева. Фонд 1675. Оп. 1., Д. 191.
168. ЦГА КазССР. Личный архив М. Тулебаева. Либретто «Козы-Корпеш». Оп. 1., Д. 263, 264.
169. ЦГА КазССР. Личный архив Е. Брусиловского. Фонд 999, Д. 313.
170. *Хамиди Л.* Махаббат жыры // Казак әдебиеті, 1982, 12 акпан.
171. *Хохловкина А.* Западно-европейская опера. — М., 1962.
172. *Хенненберг Ф.* Бертольд Брехт и музыкальный театр // Советская музыка. 1968, № 10.
173. *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. — М., 1983.
174. Шекспир и музыка. — Л., 1964.
175. *Широкова Е.* Межвидовые ассоциации в анализе литературных и музыкальных произведений. Автореферат... канд. иск. — М., 1993.
176. *Ярустовский Б.* Драматургия русской оперной классики. — М., 1953.
177. *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. Книга 1. — М., 1971.
178. *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. Книга 2. — М., 1978.
179. *Ярустовский Б.* Избранное (сост. Е. Долинская). — М., 1989.

Ж.С.Ордалиева

«СОЗВУЧИЕ»: ГАБИТ МУСРЕПОВ И МУЗЫКА

Редактор Т.Жакып

Корректор А.Билалиева

Художественный редактор Ж.Исабаев

Технический редактор Н.Суйеубекулы

ИБ №296

Сдано в набор 14.11.06 ж. Подписано к печати 6.01.07 ж.
Формат 84х108^{1/32}. Бумага офсетная. Гарнитура "TextBookC".
Офсетная печать. Усл. печ. л .8.
Тираж 2000 экз. Заказ №99

Республика Казахстан, г. Алматы,
ул. Жангельдина – Тургенская, 30/26, ИК "КАЗакпарат"
тел: (8-3272) 30-44-40, 30-42-47

Типография ИК "КАЗакпарат"