

УДК [78.078+782](575.3)
DOI: 10.48164/2713-301X_2024_18_139

М.Н. Дрожжина

Москва
Фонд «Духовное наследие Святого Апостола Павла»
drozhzhina.14@mail.ru

ТУФА ФАЗЫЛОВА – ПРИМАДОННА ТАДЖИКСКОЙ ОПЕРЫ

Выдающаяся таджикская певица и актриса Туфа (Туфахон) Фазылова (1917–1985) стояла у истоков адаптации европейского оперного искусства в Таджикистане и формирования самобытной национальной оперы. В статье прослеживаются основные вехи жизни, творчества и профессионального подвига примадонны таджикской сцены. На примере певицы показаны ключевые проблемы, которые пришлось решать национальным артистам-первопроходцам на пути освоения многоголосного жанра европейской оперы в условиях монодийной культуры («композитор – фольклор», «монодия – многоголосие», «устность – письменность»). Автор приводит информацию о сценических образах Туфы Фазыловой и ее участии в постановке опер, оперетт, музыкально-театральных представлений, музыкальных драм.

Ключевые слова: *Belcanto.ru, Туфа Фазылова, Таджикский академический театр оперы и балета им. С. Айни, советская опера, национальная таджикская опера, классическая европейская опера.*



С. Баласанян. Восстание Восе (1939 г.).
Назир – А. Муллокандов, Восе – Б. Тураев,
Гулизор – Т. Фазылова (1941 г.)

В далеком 2009 г. российский интернет-портал пианиста и музыкального критика Ивана Анатольевича Федорова Belcanto.ru известный своей последовательной, эффективной работой по пропаганде академического, в том числе оперного, искусства начал реализацию проекта «Советские примадонны». Проект был посвящен «певицам бывшего Советского Союза, получившим

в нашей некогда общей Родине наивысшее признание их таланта» – народным артистам СССР, блиставшим на отечественной оперной сцене. Автор проекта – Александр Матусевич¹ – подчеркивал: круг имен сознательно ограничен только театральными певицами, чье искусство непосредственно связано с оперным исполнительством [1].

Среди семидесяти имен, изначально внесенных в запланированный список – имя выдающейся таджикской певицы и актрисы Туфы Фазыловой (1917–1984). До настоящего времени создано только двадцать именных статей: «Антонина Нежданова», «Валерия Барсова», «Бэла Руденко» и др.². Однако статьи о Т. Фазыловой среди них нет. Можно предположить, что не последнюю роль здесь сыграло отсутствие необходимых

¹ А. Матусевич – выпускник РГСУ и МГИМО, музыкальный (преимущественно оперный) обозреватель, публикуется с 2001 г.

² Согласно информации, полученной от И.А. Федорова, проект был заморожен на неопределенное время.

сведений. Скупые строчки официальной биографии в основном говорят лишь о количестве ролей в театре и кино, о датах премьер и получении заслуженных наград. Но во имя чего достигались эти рубежи и награды? В чём смысл ее непродолжительного, но плодотворного творческого пути¹ в оперном исполнительстве? Ответы на эти вопросы мы и постараемся найти в данном исследовании.

Рамки статьи не позволяют детально рассмотреть все обстоятельства зарождения (точнее – адаптации европейского жанра) оперы в Таджикистане. В целом они достаточно схожи во всех неевропейских культурах. Этому посвящено немало исследований, где выделяются такие параметры, как наличие предпосылок в традиционном искусстве; деятельность европейских композиторов; опора на музыкальный и танцевальный фольклор; наконец, первенство и главенство оперы в последовательности освоения крупных жанров. Еще больше сходства мы увидим при изучении раннего этапа жизни оперы в республиках (союзных и автономных) бывшего СССР. Здесь совпадают и хронологические рамки² (1930-е гг., преимущественно их конец), и участие представителей русской композиторской школы, и ведущая роль исполнителей, искусство которых предварительно формировалось в русле фольклора или профессиональной устной традиции. Туфа Фазылова – яркий пример такого типа исполнителей.

Так сложилось (и вполне правомерно), что практически все музыковедческие труды, связанные с исследованием ускоренного становления оперного жанра в музыкальных культурах, изначально

основанных на монодийных традициях, посвящены композиторскому творчеству³. Непосредственно о таджикской опере мы можем узнать из интересных, наполненных деталями «из первых рук» статей старейшего таджикского музыковеда Б.И. Кадыровой [2], а также масштабного комплексного исследования Ш.О. Мирзоевой [3]. Проблемы оперного жанра затрагиваются в панорамных исторических трудах Б.Т. Кабиловой [4], этнографа и театроведа Н.Х. Нурджанова [5]⁴. Безусловно, не изучив досконально композиторское творчество, невозможно составить представление о феномене неевропейской оперы, как и оперы вообще. Именно здесь высвечиваются основные проблемы его формирования: «композитор – фольклор», «монодия – многоголосие», «устность – письменность» и др.

Несмотря на то, что в биографических сведениях Фазыловой нередко подчёркивается отсутствие специального, необходимого оперному певцу образования, из всех молодых артистов, принятых на работу в музыкально-драматический театр им. А. Лахути, Туфа была одной из самых образованных и опытных как в сфере традиционного исполнительства, так и в области нового музыкально-театрального искусства. Еще в 1930 г. она, будучи тринадцатилетней девочкой, участницей самодеятельного кружка при Канибадамском театре, начала выступать на сцене этого театра [7]. Затем Ташкент, где начинающая актриса несколько лет работала в Узбекском музыкальном театре и училась у известных музыкантов – Халимы Насыровой⁵, «узбекского Шаляпина»

¹ Непосредственно оперному исполнительству певица посвятила девять лет – с 1939 по 1948 г.

² Исключение – Азербайджан и Армения, где первые оперы были созданы еще до революции, причем не приезжими композиторами, а представителями национальной традиции, получавшими, однако, образование в России (Уз. Гаджибеков – «Лейли и Меджнун», 1908) или Западной Европе (Т. Чухаджан – «Аршак II», 1868).

³ Труды Ф.А. Абуковой (Туркмения), Д.А. Адылходжаевой (Узбекистан), С. Касимовой (Азербайджан), С. Кузембаевой (Казахстан), Г. Тигранова (Армения) и др.

⁴ В этих исследованиях уже можно увидеть определенное внимание к личностно-исполнительскому аспекту. Косвенно он проявлен в диссертации историка Х.А. Муминовой [6].

⁵ Халима Насырова (1913–2003) – советская узбекская оперная певица, актриса, педагог, народная артистка СССР (1937). Окончила Бакинский театральный техникум (1927), узбекскую оперную студию при Московской консерватории (1937).

Мухиддина Кари-Якубова¹, актера и режиссера Маннона Уйгури² и др. Эти замечательные деятели театра (помимо знания традиционной культуры) имели не только природный талант, но и образование в области музыкально-театрального искусства.

Вернувшись на родину профессионально подготовленной актрисой, Туфа Фазылова работала в Канибадамском, затем – в Ходжентском театрах, в 1934 г. переехала в Сталинабад. Спустя год музыкальный ансамбль Таджикского гостеатра Наркомпроса Таджикской ССР им. А. Лахути был реорганизован в музыкальную театр-студию, слившуюся с драмтеатром в Сталинабаде [8, с. 63]. Думается, именно с данного момента берет начало непосредственный процесс формирования таджикской национальной оперы. К этому времени молодая актриса уже была известна и как исполнительница народных песен. И если для таджикской оперы все только начиналось, то у певицы позади был самый сложный жизненный этап, требовавший не только самоотверженного труда (без которого не состоялся еще ни один выдающийся исполнитель), но и огромного мужества. Известно, что вплоть до 1925 г. женские роли играли мужчины [6, с. 31]. Несмотря на то, что певцов и артистов любил простой народ, сопротивление участию женщин в этой деятельности³ (особенно

со стороны родственников) было жестким и часто приводило к трагедиям⁴. Большую опасность во время гастролей представляли и встречи с басмачами. Выдающийся таджикский балетмейстер Г. Валамат-заде впоследствии вспоминал⁵: «Вокруг время от времени еще появлялись басмаческие банды, которые свирепо расправлялись с артистами, особенно с артистками; еще не были изжиты феодальные пережитки, на артистов смотрели осуждающе. Средств к существованию – почти никаких. И, тем не менее, театр развивался, его ряды с каждым днем все более и более пополнялись. Конечно, среди нас были и такие, которые, не выдержав трудностей, уходили; их было немало. Но все те, кто остался в театре, стали настоящими большими художниками в искусстве. В концертную бригаду входили Зиёдулло Шахиди, Фозил Солиев, Пошохон и Мадаминчон Исхаковы, Давид Кандов, Сурия Бахор, Тути Гафарова, Туфа Фазылова» [10, с. 24].

Еще одна выразительная цитата (также из воспоминаний Г. Валамат-заде) отчетливо демонстрирует цели и мотивацию устремленной в будущее молодежи: «Мы вернулись из Москвы с одним желанием: построить в Душанбе такой же Большой театр, чтобы простые наши люди – дехкане и горожане сопри-

¹ Мухиддин Кари-Якубов (1896–1957) – узбекский советский театральный деятель, певец, один из основоположников узбекского музыкального театра. Народный артист Узбекской ССР (1936). В 1922–1924 гг. обучался на вокальном отделении Государственного института театрального искусства.

² Маннон Уйгури (Маджидов; 1897–1955) – узбекский советский режиссёр, актёр, драматург. Один из основателей узбекского советского театра. В 1924–1927 гг. учился в Москве в драматической студии при Узбекском доме просвещения.

³ Очень трудно было отойти от старых установок, согласно которым женщина не могла выступать перед мужчинами и вместе с мужчинами [традиционное женское пение «созанда» предполагало выступление на женской половине дома]. В сущности, исполнительницы оказались в авангарде начавшегося в 1927 г. движения «Худжум» [араб. «Наступление»] – за раскрепощение женщин в Средней Азии. См. об этом движении: [9].

⁴ В 1928 г. в Старой Бухаре была убита мужем «узбекский соловей» Турсунуй Саидазимова. В этом же году прямо на сцене ножом в сердце убили актрису Топохон из этнографической труппы М. Кари-Якубова. В 1929 г. братом (по наущению отца) убита уроженка Маргилана певица и танцовщица Нурхон Юлдашходжаева. Порой даже муж-актер мог не выдержать поцелуй жены с другим исполнителем по ходу действия. Так, Н.Х. Нурджанов приводит факт из жизни Государственного таджикского театра начала 1930-х гг.: актрису Хикоят Фозылову убил муж-актер – после поцелуя на репетиции пьесы К. Яшена «Два коммуниста» [8, с. 39].

⁵ Г. Валамат-заде (1916–1993) – народный артист СССР, артист балета, танцовщик, балетмейстер, оперный режиссёр, педагог. В 1930–1932 гг. учился в музыкально-театральном техникуме, 1944–1946 гг. – практика в Московском хореографическом училище при Большом театре СССР, в 1947–1951 гг. учился на балетмейстерском отделении ГИТИСа.

коснулись со сказочной красотой, с удивительным волшебством» [10, с. 34].

Деятельность выдающейся таджикской актрисы и певицы Туфы Фазыловой (как и ее, без преувеличения, боевых соратников) – это путь первопроходца смелого, рискующего и одновременно ответственного. А рисковала она не только в художественно-эстетическом плане, но нередко и просто собственной жизнью. Творческие риски выступили на первый план позднее, когда был запущен непосредственно процесс освоения оперного жанра. К данному моменту определились и лидерские позиции Т. Фазыловой в профессиональной сфере, обусловленные сочетанием природного таланта и мастерства. По данным Н.Х. Нурджанова, «в сезон 1935-1936 года труппа музыкального театра-студии состояла из семнадцати человек. Наиболее опытными актерами в ней были Туфа Фазылова, Авнер Муллокандов, Ходжикул Рахматуллоев, Саадулло Джурабоев. Только Фазылова и Муллокандов были певцами...» [5, с. 65]. А это значит – на ней (как исполнительнице главных ролей) лежал основной груз ответственности за успех или неуспех спектакля. Впрочем, ответственность не ограничивалась собственной ролью. Ведь «Актерскому искусству невозможно научить, можно только научиться, – вспоминал Г. Валамат-заде. – И мне повезло, что учился я этому искусству на сцене или, сидя в зрительном зале, у великодушных актеров, ставших народными артистами СССР: Халимы Насыровой, Тамары Ханум, Сары Ишантураевой, Абрара Хидоятова, Мухамеджана Касымова, Туфы Фазыловой» [10, с. 34]. Удивительно, но самой актрисе в 1936 г. исполнилось всего девятнадцать лет. Несмотря на это, ей предстояло участвовать в решении принципиальных проблем художественного плана, в «полный рост» вставших на начальном этапе становления оперного жанра в Таджикистане.

Проблема первая – «композитор – фольклор», на первый взгляд, не имеющая отношения к исполнителю. Тем не менее в ее рамках высветился весьма существенный аспект, обозначенный С. Баласаняном¹ в статье с красноречивым названием: «Что мешает развитию оперы в Средней Азии»². Здесь автор поднимает вопрос об учете композитором особенностей и условий живого звучания фольклора. В сущности, речь в публикации идет о явлении, впоследствии очень точно обозначенном известным советским этномузыковедом И.И. Земцовским как «музыкальный контекст» в его разновидностях [12, с. 188]. Думается, что в случае отсутствия в партитуре понимания роли контекста, груз ответственности ложился на исполнителей, компенсирующих данное отсутствие талантливым и чутким воплощением национальных традиций. Так, Туфа Фазылова, наделенная от природы красотой и обаянием, своим мастерством воссоздавала особенности женского национального характера, колорит жизненного уклада, исполнительские и, шире, этнографические нормы функционирования того или иного традиционного жанра, задействованного композитором в партитуре спектакля. Этому способствовало знание не только музыкальных традиций, но и жизни,

¹ Композитор С.А. Баласанян (1902–1982) – народный артист Таджикской ССР, народный артист РСФСР – один из основоположников композиторской школы в Таджикистане, автор первой таджикской национальной оперы «Восстание Восе» (1939) и целого ряда произведений различных жанров, демонстрирующих опору на таджикские музыкальные традиции. В их числе – балет «Лейли и Меджнун» (1947), опера «Бахтиор и Ниссо» (1954). В 1936 г. приехал в Таджикистан для подготовки к Декаде таджикского искусства в Москве. После возвращения в Москву (1943) продолжал участвовать в развитии таджикской национальной композиторской школы. В Московской консерватории у С.А. Баласаняна учились композиторы З. Миршакар и Т. Шахиди (продолживший затем свое образование у А.И. Хачатуряна).

² Речь идет о статье С.А. Баласаняна, написанной в 1960 г. для журнала «Советская музыка», но в силу своей полемичности и бескомпромиссности, опубликованной только в 2002 г. [См.: 13].

быта. А главное – понимание психологии таджикских женщин [14]. Рассказывая о своем понимании образа Гулизор, любимой дочери Восе, возглавившего крестьянское восстание в Бальджуане¹, она говорит о том, что в горных кишлаках ей приходилось встречать девушек робких, наивных, подобных Гулизор: «Я очень ясно ощущаю, – говорит певица, – малейшее движение их души, каждый жест их для меня понятен, близок, созвучен с моей природой» [Цит. по: 5, с. 76].

Проблема вторая – «монодия – многоголосие», в сферу проявления которой были вовлечены и композиторы, и исполнители, и слушатели. Предварительно кратко формулируем ее суть на уровне композиторского творчества. Закономерности европейской музыки ориентированы не только на многоголосное звучание, но и на тип мелодии, сложившийся под воздействием этого многоголосия. Поэтому традиционный таджикский монодийный мелос (и особенно мелос устной профессиональной традиции) «протестовал» против реализации в нормах профессионального европейского многоголосия. Симптоматично, что именно на начальной стадии становления многоголосной культуры наиболее одаренные приезжие композиторы старались найти предпосылки к ней в традиционной культуре. Они находили их в практике инструментального музицирования и сольного исполнения монодии с аккомпанементом [См. подробнее: 14, с. 129–134] и реализовывали в виде приемов голосоведения² в русле гетерофонной (наиболее естественной по звучанию), гомофонно-гармонической или полифонической фактуры³.

Попутно отметим: к настоящему времени теоретическое музыкозна-

ние определило параметры и номинацию подобных универсальных предпосылок, не зависящих ни от хронологических, ни от географических координат [См. подробнее: 14, с. 112–116]⁴. Они обозначены как «монодийное многоголосие» (термин Ж.В. Пяртлас) и онтологически сопряжены с монодией, а не с многоголосием, так как не разрушают таких существенных характеристик монодии, как «однолинейность» и «момелодийность» (понятия введены С.П. Галицкой) [15]. В целом внимание к этим предпосылкам активизировалось с процессом становления национальных композиторских школ, в том числе и европейских⁵, когда композиторы желали подчеркнуть связь с национальной фольклорной традицией. Однако в европейских школах (включая русскую) к тому времени проблемы «монодия – многоголосие» на уровнях композиторском, исполнительском и слушательском не существовало, поскольку многоголосие присутствовало и в фольклорной, и в конфессиональной музыке⁶.

В условиях же монодийных культур отсутствие слуховой апперцепции⁷, опыта восприятия многоголосного склада, обусловило большие про-

⁴ Отличия заключаются только в исполнении – оно или инструментальное, или хоровое.

⁵ Вспомним, например, бурдоны в мазурках Ф. Шопена, подголосочность в сочинениях русских композиторов.

⁶ Уникальным примером здесь является деятельность русского композитора А.Д. Кастальского (1856–1926), нацеленная на возрождение в условиях многоголосия традиций монодийного знаменного распева в церковном православном пении. Интуиция музыканта подсказала ему необходимость поиска новых норм многоголосия, так как в существующих «знаменные напевы ужасно не любят, когда их начинают обрабатывать и всячески извращиваются, не даются в руки» [16, с. 54]. Направление его поисков было основано на понимании универсализма элементов многоголосия в самых различных монодийных культурах. Так, в издательстве Юргенсона (1904–1906) композитор опубликовал три тетради, содержащие изучение «неуниженной музыки с древнейших времен» [16, с. 57].

⁷ Слуховая апперцепция – зависимость слухового восприятия от прошлого опыта, запаса знаний и общей направленности личности.

¹ Опера С.А. Баласаняна «Восстание Восе», основанная на реальных исторических событиях, премьера состоялась в 1939 г.

² Параллелизмы, бурдон, кварто-квинтовые аккорды и т. д.

³ В контексте гомофонно-гармонической и полифонической фактур это было «крамольным» нарушением классических норм голосоведения.

блемы в освоении оперного жанра¹. Воспроизведение многоголосия создало целый ряд трудностей в работе певцов. Затруднения были связаны как с необходимостью пения в сопровождении симфонического оркестра, так и с исполнением ансамблевых и хоро-вых эпизодов.

Вот как описывает Г. Валамат-заде первую совместную репетицию теноров и басов в театре имени Лахути, заранее выучивших свои партии: «Теноры дружно и звонко повели мелодию; басы поначалу что-то промывали, потом сбились и пошли вразнобой, кто как мог, за тенорами. Но так как теноровую партию они не знали, получилось что-то невообразимое. Концертмейстер бросил теноровую партию, и что есть силы ударяя по клавишам, старался вернуть басов в их мелодию; тут уж сбились и теноры. <...> А хор пел с полным энтузиазмом, все более и более набирая силу звука, причем сильно сказывалась излюбленная манера певцов солировать и тянуть на свой лад понравившиеся звуки. <...> Постепенно какофония звуков сошла на “нет” и наступила пауза» [10, с. 40-41]. Это был 1937 г., шла работа над драмой Г. Абдулло «Восе» с музыкой С.А. Баласаняна. Справедливо будет подчеркнуть, что уже в 1938 г. при постановке музыкальной драмы «Гульсара» Р. Глиэра, где широко задействовано двухголосное пение, проблем подобного рода не было, а еще через год занятия певцы легко справлялись с трехголосными хорами [См.: 17, с. 12-14].

Для таджикских солистов сложным было ансамблевое пение, но здесь композиторы, как правило, старались либо свести к минимуму моменты совместного звучания голосов, либо обеспечить простоту голосоведения. Не менее, а, пожалуй, более сложным для них стало освоение необходимого для оперы исполнения под симфонический оркестр (с его ярко выраженным

многоголосным и мощным звучанием²). Туфе Фазыловой пришлось осваивать вокальную традицию, совершенно новую для таджикской музыкальной культуры³. И она с честью выполнила задачу. Так, в музыкально-театральном представлении «Лола» («Тюльпан»), созданном С.А. Баласаняном и С.Я. Урбахом [1938] по мотивам древних традиций народного гуляния «Сайри лола», известного в Бухаре и ее окрестностях (Гиссаре, Исфаре), Туфа Фазылова «впервые в сопровождении симфонического оркестра исполнила знаменитую песню “Ёри мастчохи” на слова А. Лахути» [11, с. 95].

Наконец, проблема третья – «устность – письменность» – в большей степени соотносится с деятельностью исполнителей. И дело здесь далеко не только в трудности освоения нотной грамоты и, соответственно, нередкого заучивания «на слух». Певцу, сложившемуся в условиях устной традиции (а это значит, имеющему право на определенную импровизацию при исполнении), сложно было ограничивать себя строгими рамками нотного текста, не отражающего всего богатства народной (или близкой к ней по духу) мелодии⁴. А доскональная и точная фиксация тех или иных особенностей национального мелоса в нотной записи – и по сей день остается задачей, волнующей этномузыковедов, связанных с изучением самых различных музыкальных культур⁵. К изложенному

² Далеко не все певцы с европейской постановкой голоса могут петь в опере, ограничиваясь камерным исполнительством. Поэтому можно воспринимать как чудо природные данные и великолепную традиционную постановку, позволявшие Туфе Фазыловой исполнять главные партии в европейских операх.

³ Н.Х. Нурджанов сообщает: «В период с 1937 по 1941 год молодые певцы осваивали манеру пения европейской вокальной школы» [8, с. 68].

⁴ Не случайно в мугамной опере азербайджанского композитора У. Гаджибекова (1885-1948) «Лейли и Меджнун» [1909] даже после окончательной доработки партитуры сохранились ненотированные импровизационные партии солистов в сопровождении тара.

⁵ В качестве примера: в Новосибирской государственной консерватории в марте 2017 г. состоялась конференция «Проблемы этномузыкознания: источники, нотная транскрипция».

¹ Отсутствие подобного опыта мешало воспринимать многоголосную музыку и слушателям.

добавим: сторонники культурного изоляционизма не ограничивались дискуссиями. Они «срывали изучение нотной системы, мешали таджикским певцам осваивать европейскую вокальную школу» [8, с. 71].

В этих условиях Туфа Фазылова оставалась лидером и примером для подражания. О том, с какой ответственностью она отнеслась к организованным для певцов занятиям с заведующим вокальной частью театра, певцом и педагогом Е.А. Прокофьевым¹, можно судить по факту, отмеченному Н.Х. Нурджановым: «Упорной работой певица добилась того, что ее небольшой по силе, но приятного тембра голос постепенно сделался богаче и гибче» [8, с. 76]. А когда во время декады 1941 г. в Москве певица выступила в партии Гулизор («Восстание Восе» С.А. Баласаняна), в прессе появились следующие характеристики: «ее музыкальности, безупречной точности ее интонаций могут позавидовать многие опытные оперные певицы» [8, с. 76].

Прелюдией к решению сложнейших вокальных задач стали роли в музыкальных драмах. Здесь, где слово и музыка равноправны и дополняют друг друга, в полной мере было востребовано мастерство актрисы и певицы. Среди образов, созданных в этом жанре, – Халима («Халима» Г. Зафари, 1937), Гулизор («Восе» Г. Абдулло, 1937) Гульсара («Гульсара» К. Яшена и М. Мухаммедова, 1938), Нурхон («Нурхон» К. Яшена, 1943).

Подчеркнем: в музыкальной драме происходило постепенное «переплавление» традиций народного искусства в специфический национальный жанр², сложившийся на пересечении таджикских и академических европейских традиций. Жанр, заслуживший признание

и любовь самых широких слоев слушателей. Именно в музыкальной драме творчество Туфы Фазыловой по сей день остается непревзойденным эталоном, в то время как опера с ее жесткими требованиями к профессионализму, основанному на прочной европейской вокальной школе, была лишь успешным этапом творческого пути. В 1949 г. она стала актрисой Таджикского академического театра драмы им. А. Лахути. Но этим этапом была открыта дорога и тем, кто пришел вслед за ней – профессиональным оперным певицам Х. Мавляновой, Л. Кабировой, О. Сабзалиевой и др.

Была ли Туфа Фазылова оперной примадонной (от итал. *prima donna* – первая дама – певица, исполняющая первые роли в опере, оперетте) в буквальном смысле этого слова? Безусловно, была. При этом нельзя сказать, что она являлась профессионалом, требующим особого внимания, и считала себя незаменимой. Туфа Фазылова «обладала не только прекрасным голосом и отличными музыкальными данными, но и в жизни была чрезвычайно веселым человеком, любила шутки» [5, с. 97]. По словам таджикского композитора Толиба Шахиди, «она была очень оригинальной, уверенной, обаятельной. Таких певиц как она (наряду с Ханифой Мавляновой, Реной Галибовой, Шоистой Мулоджановой, Барно Исаковой), в которых сочетались бы и национальная самобытность, и общая музыкальная культура – уже нет у нас. Эта была целая эпоха, о которой теперь говорим с особым волнением...»³. Туфа Фазылова была первой во всем: исполняя главные партии в первых национальных операх «Восстание Восе» (Гулизор, 1939), «Кузнец Кова» (Нушофарин, 1941) С.А. Баласаняна⁴; в одноименной опе-

¹ Е.А. Прокофьев приехал в Таджикистан в 1936 г. В годы Великой Отечественной войны с певцами также проводил педагогическую работу эвакуированный талантливый певец и педагог Р.И. Чаров (Гурович).

² Детальный анализ жанра с учетом широкого спектра его проявлений дан в работах автора настоящей статьи [См.: 14, с. 199-216; 18].

³ Из письма Толиба Шахиди, адресованного автору настоящей статьи. Произведения его отца, Зиёдулло Шахиди, составляли заметную часть репертуара певицы.

⁴ Опера «Кузнец Кова» создавалась при участии композитора-мелодиста Ш. Бобкалонова.

ретте С.А. Баласаняна и З. Шахиди (Розия, 1942); «Тахир и Зухра» (Зухра, 1944) А.С. Ленского. Первой из таджикских певиц она выступила в классическом оперном репертуаре, исполнив партии Татьяны в «Евгении Онегине» (1946) П.И. Чайковского, Марфы в «Царской невесте» (1948) Н.А. Римского-Корсакова и др. Композиторы (среди них Ф. Солиев, З. Шахиди и др.) нередко доверяли ей первое исполнение песен, которые, в том числе и благодаря певице, обрели

заслуженную популярность и народную любовь. Так, например, случилось с первым таджикским вальсом «Мепарварам» – песней Ф. Солиева на слова А. Шукухи. В этом и было призвание, смысл жизни актрисы и певицы – прокладывать путь нового искусства. Вместе со своими современниками – Р. Галибовой, Ш. Муллоджановой, А. Муллокандовым, Б. Тураевым, Г. Валамат-заде, З. Шахиди и др., Туфа Фазылова «делала историю» – создавала рисунок нового элемента формирующейся культуры.

Список литературы

1. Матусевич А. Советские примадонны [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/sovprim.html> (дата обращения: 10.02.2024).
2. Кадырова Б. Баласанян и таджикская музыкальная культура. Душанбе, 2009. 140 с.
3. Мирзоева Ш. Таджикская опера: этапы становления и приоритеты образной сферы. Душанбе, 2012. 258 с.
4. Кабилова Б. История композиторского творчества в Таджикистане. Душанбе, 2008. 154 с.
5. Муминова Х.А. Вклад женщин в развитие музыкальной культуры Таджикистана во второй половине XX – начале XXI вв.: дис. ... канд. ист. наук. Душанбе, 2015. 154 с.
6. Туфа Фозилова. Таджикский государственный театр оперы и балета имени Садриддина Айни [Электронный ресурс]. URL: <http://operaballet.tj/vydayuschiesya-artisty.html> (дата обращения: 12.02.2017).
7. Музыкальная жизнь Советского Таджикистана. Душанбе: Дониш, 1974. 175 с.
8. Нурджанов Н.Х. Таджикский театр (очерки истории). Москва: Искусство, 1968. 282 с.
9. Базаров М. Советская религиозная политика в Средней Азии. 1918-1930 гг. // Этнические и региональные конфликты в Евразии: в 3 кн. Кн. 1. Центральная Азия и Кавказ. Москва: Весь Мир, 1997. С. 15-34.
10. Джурабекова М. Как зажигались звезды. Душанбе: Ирфон, 1986. 88 с.
11. Баласанян С. Что мешает развитию оперы в Средней Азии // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 92-94.
12. Земцовский И.И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления. Москва: Музыка, 1974. С. 177-206.
13. Дрожжина М.Н. Тухфа Фозилова дар сарогози операи тоҷик // Анъана меросбари дар фарганги театрии мусикии мардумони Осиёи Маркази: дируз ва имруз. Душанбе, 2017. С. 65-80.
14. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск, 2004. 280 с.
15. Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории. Москва: Academia, 2013. 320 с.

16. Кастальский А.Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах: в 5 т. Т. V: Александр Кастальский. Москва, 2006. С. 49-68.
17. Баласанян С. Моя работа над оперой // Восстание Восе. Москва; Ленинград: Искусство, 1941. 67 с.
18. Дрожжина М.Н. Музыкальная драма как универсальный самодостаточный феномен в творчестве композиторов восточных школ // А.В. Затаевич и проблемы музыкального наследия народов мира: материалы VIII Междунар. конф. «Музыка народов мира. Проблемы изучения: сохранение культурного наследия (к 150-летию со дня рождения А.В. Затаевича)». Москва, 11-12 окт. 2019 г. / Казах. нац. консерватория им. Курмангазы. Алматы, 2021. С. 236-246.

Сведения об авторе:

Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, член правления фонда «Духовное наследие Святого Апостола Павла»

ул. Островитянова, 43А, Москва, 117342
drozhzhina.14@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.10.2024

Одобрено: 29.10.2024

Дата публикации: 25.11.2024

Для цитирования:

Дрожжина М.Н. Туфа Фазылова – примадонна таджикской оперы // Сфера культуры. 2024. № 4 (18). С. 139-149. DOI: 10.48164/2713-301X_2024_18_139

УДК [78.078+782](575.3)

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_18_139

M.N. Drozhzhina

Moscow

St. Paul's Spiritual Heritage Foundation

drozhzhina.14@mail.ru

TUFA FAZYLOVA – THE PRIMA DONNA OF TAJIK OPERA

The outstanding Tajik singer and actress Tufa (Tufakhon) Fazylova (1917-1985) was at the origins of the adaptation of European opera art in Tajikistan and the formation of the original national opera. The article traces the main milestones in the life, creative work and professional feat of the prima donna of the Tajik stage. The singer's work exemplifies the key problems that national pioneering performers had to solve on the way to mastering the polyphonic genre

of European opera in a monodial culture ("composer-folklore", "monody-polyphony", "oral-written"). The author provides information about Tufa Fazylova's stage images and her participation in the production of operas, operettas, musical and theatrical performances, musical dramas.

Keywords: Belcanto.ru, Tufa Fazylova, Ayni Tajik Academic Opera and Ballet Theater, Soviet opera, national Tajik opera, classical European opera.

References

1. Matusevich, A. *Sovetskie primadonny`* [Soviet Prima Donnas]. URL: <http://www.belcanto.ru/sovprim.html> [Accessed: 10.02.2024]. (In Russian).
2. Kady`rova, B. (2009) *Balasanyan i tadzhikskaya muzy`kal`naya kul`tura* [Balasanyan and Tajik Musical Culture]. Dushanbe. (In Russian).
3. Mirzoeva, Sh. (2012) *Tadzhikskaya opera: e`tapy` stanovleniya i priority` obraznoj sfery`* [Tajik Opera: Stages of Formation and Priorities of the Image Sphere]. Dushanbe. (In Russian).
4. Kabilova, B. (2008) *Istoriya kompozitorskogo tvorchestva v Tadzhikistane* [History of Composing Creativity in Tajikistan]. Dushanbe. (In Russian).
5. Muminova, X.A. (2015) *Vklad zhenshhin v razvitie muzy`kal`noj kul`tury` Tadzhikistana vo vtoroj polovine XX- nachale XXI vekov.: dissertaciya ... kandidata istoricheskix nauk* [The Contribution of Women to the Development of the Musical Culture of Tajikistan in the Second Half of the XXth – Early XXIst Centuries: PhD thesis in historical sciences]. Dushanbe. (In Russian).
6. Tufa Fozilova. *Tadzhikskij gosudarstvenny`j teatr opery` i baleta imeni Sadrididdina Ajni* [Tufa Fozilova. Sadrididdin Ayni State Opera and Ballet Theater]. URL: <http://operabalet.tj/vydayuschiesya-artisty.html> [Accessed: 12.02.2017]. (In Russian).
7. *Muzy`kal`naya zhizn` Sovetskogo Tadzhikistana (1974)* [Musical Life of Soviet Tajikistan]. Dushanbe: Donish. (In Russian).
8. Nurdzhanov, N.X. (1968) *Tadzhikskij teatr (ocherki istorii)* [Tajik Theater (Essays on History)]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
9. Bazarov, M. (1997) *Sovetskaya religioznaya politika v Srednej Azii. 1918-1930 gody* [Soviet Religious Policy in Central Asia. 1918-1930]. *E`tnicheskie i regional`ny`e konflikty` v Evrazii: v 3 knigax Kniga 1. Central`naya Aziya i Kavkaz*. [Ethnic and Regional Conflicts in Eurasia: in 3 Books. Book 1. Central Asia and the Caucasus]. Moscow: Ves` Mir, 15-34. (In Russian).
10. Dzhurabekova, M. (1986) *Kak zazhigalis` zvezdy`* [How the Stars Were Lit]. Dushanbe: Irfon. (In Russian).
11. Balasanyan, S. (2002) *Chto meshaet razvitiyu opery` v Srednej Azii* [What Prevents the Development of Opera in Central Asia]. *Muzy`kal`naya akademiya* [Music Academy], No. 1, 92-94. (In Russian).
12. Zemczovskij, I.I. (1974) *Semasiologiya muzy`kal`nogo fol`klora (metodologicheskie predposyl`ki)* [Semasiology of Musical Folklore (Methodological Prerequisites)]. *Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya* [Problems of Musical Thinking]. Moscow: Muzy`ka, 177-206. (In Russian).
13. Drozhzhina, M.N. (2017) *Tuxfa Fozilova dar sarogozoi operai tochik. An``ana merosbari dar fargangi teatriyu musikii mardumoni Osiyoi Markazi: diruz va imruz*. Dushanbe, 65-80. (In Tajik).
14. Drozhzhina, M.N. (2004) *Molody`e nacional`ny`e kompozitorskie shkoly` Vostoka kak yavlenie muzy`kal`nogo iskusstva XX veka* [Young National Composer Schools of the East as a Phenomenon of Musical Art of the XXth Century]. Novosibirsk. (In Russian).
15. Galiczskaya, S., Plaxova, A. (2013) *Monodiya: problemy` teorii`* [Monody: Problems of the Theory]. Moscow: Academia. (In Russian).

16. Kastal'skij, A.D. (2006) O moej muzy`kal`noj kar`ere i moi my`sli o cerkovnoj muzy`ke [About My Musical Career and My Thoughts on Church Music]. *Russkaya duhovnaya muzy`ka v dokumentax i materialax: v 5 tomax. Tom V: Aleksandr Kastal'skij* [Russian Sacred Music in Documents and Materials: in 5 Vols. Vol. V: Alexander Kastalsky]. Moscow, 49-68. (In Russian).
17. Balasanyan, S. (1941) Moya rabota nad operoj [My Work on the Opera]. *Vosstanie Vose* [The Rebellion of Vose]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
18. Drozhzhina, M.N. (2021) Muzy`kal`naya drama kak universal`ny`j samodostatochny`j fenomen v tvorchestve kompozitorov vostochny`x shkol [Musical Drama as a Universal Self-Sufficient Phenomenon in the Works of Composers of Eastern Schools]. *A.V. Zataevich i problemy` muzy`kal`nogo naslediya narodov mira: materialy` VIII Mezhdunarodnoj konferencii "Muzy`ka narodov mira. Problemy` izucheniya: soxranenie kul`turnogo naslediya (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya A.V. Zataevicha)". Gorod Moskva, 11-12 oktyabrya 2019 goda* [A.V. Zataevich and the Problems of the Musical Heritage of the Peoples of the World: Materials of the VIIIth International Conference 'Music of the Peoples of the World. Problems of Study: Preservation of Cultural Heritage (to the 150th Anniversary of the Birth of A.V. Zataevich)'. Moscow, October 11-12, 2019]. Almaty: The Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 236-246. (In Russian).

About the author:

Marina N. Drozhzhina, Doctor of Art History, Professor, member of the Board of the Spiritual Heritage of St. Paul the Apostle Foundation

43A Ostrovityanova Str., Moscow, 117342
drozhzhina.14@mail.ru