

SYNTHESIS OF THE NEWEST RHYTHMOFORMULES AND NATIONAL IDENTITY OF RHYTHMICS IN THE MODERN SCENOGRAPHY OF UZBEKISTAN

Savchenko Ch.V. (Republic of Uzbekistan) Email: Savchenko573@scientifictext.ru

Savchenko Christina Vladimirovna – Teacher,
DEPARTMENT OF VARIETY ART AND MASS PERFORMANCES,
STATE INSTITUTE OF ARTS AND CULTURE OF UZBEKISTAN,
Actress,
STATE ACADEMIC RUSSIAN DRAMA THEATER OF UZBEKISTAN,
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN

Abstract: the article analyzes the features of the national rhythm of Uzbekistan, identifies the characteristic features of its differences from the West. The fundamental principles of the national rhythm are revealed, starting with the treatises of the thinkers of the East of the Middle Ages, who left the most important information about the understanding of sound, acoustics, modes and intervals, the development of music in accordance with the rhythm of poetry, rhythmic accentuation, durations, ways of complicating the rhythm and transition from one type to another. The structure of 11 rhythmic circles, created by the music theorist and poet Abdurrahman Jami, which constitute a kind of root, the basis of the foundations of the national rhythm, is examined in detail, a comparative analysis with modern circles of the rhythm of Uzbek musical art is carried out. It was revealed that the rhythm of art in Uzbekistan today is not a vicious circle, but a spatio-temporal sphere, which is always open to new trends and metamorphoses. The article examines specific director's concepts, experimental findings and methods, original stylistic solutions of modern directors in specific productions of the Uzbek theater.

Keywords: rhythm, tempo, energy, dynamics, message, movement, time, space, Central Asia, metamorphosis, rhythmic circles, aleatorics, rhythm formula.

СИНТЕЗ НОВЕЙШИХ РИТМОФОРМУЛ И НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ РИТМИКИ В СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ УЗБЕКИСТАНА

Савченко К.В. (Республика Узбекистан)

Савченко Кристина Владимировна – преподаватель,
кафедра искусства эстрады и массовых представлений,
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана,
актриса,
Государственный академический русский драматический театр Узбекистана
г. Ташкент, Республика Узбекистан

Аннотация: в статье проанализированы особенности национальной ритмики Узбекистана, выявлены характерные черты ее отличия от западной. Выявлены первоосновы национального ритма, начиная с трактатов мыслителей Востока Средневековья, которые оставили важнейшие сведения о понимании звука, акустики, ладов и интервалов, развитии музыки в соответствии с ритмом поэзии, ритмической акцентировке, длительностях, способах усложнения ритма и перехода от одного вида к другому. Подробно рассмотрено строение 11 ритмических кругов, созданных теоретиком музыки и поэтом Абдурахманом Джамии, которые составляют своеобразный корень, основу основ национального ритма, проведён сравнительный анализ с современными кругами ритмики узбекского музыкального искусства. Выявлено, что ритм искусства Узбекистана сегодня - не замкнутый круг, а пространственно-временная сфера, которая всегда открыта новым тенденциям и метаморфозам. Исследованы конкретные режиссерские концепции, экспериментальные находки и методы, оригинальные стилистические решения современных режиссёров в конкретных постановках узбекского театра.

Ключевые слова: ритм, темп, энергетика, динамика, посыл, движение, время, пространство, Центральная Азия, метаморфозы, ритмические круги, алеоторика, ритмоформула.

Театр Узбекистана сегодня создаёт новую культурную парадигму. Рассматривая мир как плюралистический универсум, где взаимодействуют различные народы и традиции, многообразные ритмы, для театра Узбекистана — это способ осознать саму жизнь, в которой мы живем, и воссоздать её на сцене. Эта идея созвучна нынешнему этапу развития театральной мысли в Узбекистане и, вообще, общемировым тенденциям в сфере культуры и искусства. Аппелируя к наследию Востока, современные режиссёры обогащают образную систему народной музыки, развивают жанровую структуру, модифицируют стилистику и способы формообразования. Данный процесс органично сочетает две

тенденции. С одной стороны, сохраняется наша национальная самоидентификация, что связано с использованием исконно восточных законов организации музыкальной целостности, так и материал, традиционные мелодии и напевы, западные композиторы создают новый музыкальный метаязык, определяющий будущее искусства.

Современная сцена - есть фронт ритмических действий. Именно время раскрывает образы памяти - архетипы, проливает свет на ритмическую структуру и объединяет тело с духом. Зритель призван общаться с актером посредством своих чувств и фантазий. И чем более актёры делают свою ритмическую энергию более насыщенной и постоянно ощущают ее подсознательно, тем более их тела становятся ядром энергии и мощным источником искусства. Тело становится полем битвы, сосудом для брожения и средством художественного выражения, что является настоящим ключом к воплощению самого ядра постановки. Рассмотрим генезис основ национального ритма, вернёмся к специфике, тенденциям и возможностям воссоздания исконно национального ритма на современной узбекской сцене

В Центральной Азии существует своя многовековая интерпретация ритма и понимание ритмического содержания. Ближний и Средний Восток в IX в. уже изобилует философскими трудами и трактатами, которые по сей день являются ценным теоретическим наследием для национального ритма, в то время как в Европе учёные обратились к этой категории музыки значительно позже - в XII–XIII веках.

Аль-Фергани (около 798-861), разработавший специфические восточные ритмические фигуры и формулы, а также способы усложнения ритма и переход от одного вида к другим, по праву является основоположником теории музыки Востока.

Ибн-Сину (Авиценну, 980-1037) в «Книге исцеления», «Книге спасения», в разделах, посвященных музыке, интересовала, прежде всего, специфика ритма, как одного из видов художественной терапии многих телесных недугов. Ещё тогда он задумывался над уникальной способностью ритма эмоционально воздействовать на слушателя и даже излечивать психологические травмы, наподобие современного метода арт-терапии. Ибн-Сина давал ритму следующее определение: «Ритм-это сочетание ударов, отделённых определёнными промежутками времени» [1, с. 300].

Среднеазиатский мыслитель Аль-Фараби (871–950) в трактатах «О классификации ритма», «Большой трактат о музыке», «Музыкальные стили» рассматривал науку о музыке как математическую, и в то же время, отдавал предпочтение и эстетическим вопросам ритма и воздействия его на художественное восприятие человека. Он занимался всесторонним исследованием звука, акустики, ладов и интервалов, а также затрагивал проблемы развития музыки в соответствии с ритмом поэзии.

Из утверждений Аль-Фараби следовало, что «музыкальный период соответствует стиху, фраза – полустихию, мелодические члены фразы – частям полустихия. Эта наука опиралась на тождественность законов стихосложения законам ритма и законам ритма – законам музыки» [2, с.79]. Таким образом, ритм в Центральной Азии считался связующим звеном между поэзией и музыкой. Стихосложение и музыка развивалась по арабской системе метрики, которая называлась «Аруз». Для первичной ритмической единицы, то есть, для произнесения слога, требуется определённое количество времени. Такое сложение ритма и метра является квантитативным, проще говоря, количественным. Близость к музыке наиболее характерна именно для этого квантитативного стихосложения, где слогу соответствует нота (как длительность и высота звука во времени).

Ритмические периоды выражались в виде определённых сочетаний слогов. Одни служили для обозначения ритмического сопровождения, другие – для обозначения ритма стихотворного текста.

Говоря о музыке Востока в Средневековье, следует отметить, что, ещё не подвергшись влиянию Запада, она была замкнутой и монодийной в звучании, однобокой и недоразвитой в плане гармонии, и ориентировалась, прежде всего, на слово, которое вело её за собой (своеобразная художественная напевная речь).

Абдуррахман Джами (1414 - 1492), поэт-мистик, теолог и теоретик музыки, единицу измерения длительности определяет следующим образом: «Всякая (временная) длительность, разделяющая две никре, может быть такой, что между этими двумя никре уже нет больше места для ещё одной никре в мелодическом ходе. Такая длительность ... является единицей всех других (образований из) никре» [3, с. 50].

Если переводить на музыкальный язык наших дней длительность «никре», то она аналогична современному музыкальному размеру $1/8$. «Никре» могла увеличиваться в несколько раз, кратной самой себе (четверть, половинная,) но первая длительность (восьмая) на практике встречается редко, так как «в силу её совпадения с никре, она находится вне соизмеримости» [3, с. 51].

Таким образом, именно Абдуррахман Джами тщательно разобрал «длительность» в арабской ритмической теории, кроме того, он является создателем около 11 ритмических кругов, которые он зафиксировал для обозначения музыкальной ритмики и размеров, дав им определённые четкие названия. Отследив структурные особенности ритмических основ Востока, мы можем отметить, что характерной чертой для восточного ритма является синкопированность. Равномерная и неравномерная переменность

характерна для этих кругов. Так как в западной музыке синкопа чаще всего является нарушением ритмического порядка, очевидно характерное различие между музыкой Запада и Востока.

Ритмические круги характерны и для национального ритма музыки и поэзии Узбекистана. Это своеобразный корень, основа в теории кругов; они называются асль и фуруь (что дословно переводится как «ветви», в ед.ч. - «ветвь»). Часть и целое в узбекском ритме-основа основ. Основной символический смысл-замкнутый круг (Концепция круга-как смыкание конца с началом), который в теории узбекского ритма проявляется на двух уровнях. «Рукн» (стопа), «асль» («основа, исход»), «джузв» («часть») «зарб» («соединение»), «бахр-стопа», «ибтида» («начало»), «махрадж» («корень»), «накорат» («соединение ритмических ударов») как части единого целого, это стопы музыкального и поэтического ритма – обозначаются терминами др. В отношении законченного круга, т.е. целого, наиболее часто используемыми являются «усуль», «джам» (система), «доира» (круг), подразумевающие некую «совокупность», и «бахр» (множественность).

Существует также условная формула для отсчета ритмических стоп «фoйил или афoйил-тафoйил», которая используется, в основном, в узбекской поэзии. «Бум бак бака бакко» - ещё одна формула, фиксированная, в основном, для ритма, исполняемого на ударных инструментах. Пристальное внимание в современных театрах Узбекистана стало уделяться постановке спектаклей, созданных по мотивам восточных произведений, которые отличаются монументальностью, условной метафоричностью формы и содержания, своей уникальной спецификой ритмического устройства. Интерес мировых режиссёров к Востоку неиссякаем; их обращение к ориентальным мотивам зарождает проникновение в театральный язык специфической интонации, ритмической организации, стилистических нюансов, и, наконец, создаёт новые оригинальные формы на стыке слияния мировых культур. Безусловно, проявляться ориентальный мотив должен не только в форме, но и в содержании постановки. Часто режиссёры пытаются вновь обратиться к истокам зрелищных форм драмы - к магическим ритуалам и «акустическим медитациям», действие похожим на церемонию.

Удачным экспериментом, который существует на сцене Узбекистане уже 10 лет (постановка 2010 года), стала постановка по мотивам суфийской поэмы Алишера Навои - «Семь лун» в Театре Марка Вайля «Ильхом», совместно с российской студией «SounDrama» В спектакле воссоединилась традиционная музыка Востока и динамичные ритмы Запада, образовав биполярный хаос двух энергий. Пластика восточного танца и сдержанность европейского жеста, еле заметная уловимость, элегантность офисных костюмов и пестрые цвета узбекских халатов, всё это можно рассматривать как единый фактор контраста ритма, который находится на стыке всех чувств восприятия, аналогичным синестезии.

Эксперименты над ритмическим содержанием и выход из «классического круга» - непростая задача с режиссёрской точки зрения, так она связана и с работой драматургов, но вынуждена, порой, принять отказ от трёх первооснов - места, времени, действия. Новый зритель требует новаторские решения, дабы воспринимать как исторические произведения, так и классику, современным взглядом, с обновлёнными ресурсами, соответствующим динамике и темпо-ритмом восприятия сегодняшнего дня.

В Государственном Академическом Русском Драматическом Театре Узбекистана, режиссёр-постановщик и театральный деятель Узбекистана - Бахтияр Хамидов зрелищно воплотил пять эскизов по мотивам «Хамсы «Алишера Навои» по своей собственной ритмоформуле. Слова на мелодичном «фарси» (оригинальные фрагменты текста из поэм на «фарси» в прочтении Народным артистом Узбекистана – Афзалом Азимовичем Рафиковым), музыка, исполняющаяся на исконно национальных инструментах (дойре, чанге, нагге, сато) и танец смешиваются в единый ритмический колорит Востока, который передаёт самую тонкую суть суфийской сверхзадачи самой «Пятерицы». Ритмоформула, которая является основным энергетическим «ядром» спектакля, чаще всего – лейтмотив в спектакле, который толкает его к событийному и действенному развитию. Именно ритм ведет спектакль и рассказывает события современным театральным языком, переводя его на языки всех шести чувств, сливающихся в сознании зрителя воедино.

Аналогичную формулу Б. Хамидов использовал в своей сценографии «Ревизора», разбавляя классическую постановку существованием на сцене Петрушки, русскими народными мотивами бродячих музыкантов и ряжеными, «обалаганив» беспорядочным ярмарочным ритмом классическое действие.

Режиссёры могут прибегнуть и к вещественной помощи предметов, (к примеру, нахождения на сцене старинных часов с поломанным механизмом вылета «кукушки, которые беспощадно отстукивают метрономом ушедшее время), чтобы создать определённый механизм, счётчик ритмического восприятия. Отсюда можно заключить, что материя ритма на сцене – это не только пространственно-временная сфера, но и символический мир предметных и вещественных показателей, имеющих свои физические и качественные свойства во времени, к примеру, текучесть.

Рассмотрим также ритмическую структуру постановки европейского режиссера Кемаля Султанова с ведущими актёрами театра Марка Вайля «Ильхом» в Узбекистане (2018 г.). Его «Антигону» смело можно назвать зрелищем-ритуалом, совмещающим вокально-хоровое действие, ритмический танец и отстранённую поэтическую декламацию, которая служит основными критериями выражения

трагического духа. И постоянное соприкосновение с сырой землёй, как символ вечного времени в пространстве жизни и смерти. Режиссёр здесь столкнулся с определённой задачей - зафиксировать определённое время на сцене. Здесь мы можем заметить, что современный актер, работая над античной трагедией, также раскрывает с помощью себя время, ритм, развивает его материю, стремящуюся свернуться и ограничиться одной фразой и сформировать малую идею роли. Желая подчеркнуть, что настойчивая работа актера над медленным темпом в античной трагедии порождает разнообразные взрывы и промежуточные, непредвиденные времена с густой ритмической энергией. Мы убедились, что практикующие актёры, часто сталкиваются в своих исследованиях с такой фразой режиссёра «Медленное время имеет цель» [4, с. 51]. Этот метод работы над ритмом имеет перекрёстные аналогии с режиссёрской техникой выдающегося современного греческого театрального деятеля- Теодоруса Терзополуса, который в своих трудах открывает путь к ядру ритма античных постановок. Чаще всего, именно тело порождает время, которое в свою очередь рождает ритм, как носитель смыслов, чувств и образов. Время ритмически организует тело и порождает неожиданные косвенные телесные и языковые оси, слова-пули, тягучую песнь, совершенно деконструированный монолог, который может иметь иной смысл, дать обещание нового.

Кемаль Султанов также использует алеаторику — метод композиции, допускающий вариабельные отношения между элементами музыкальной ткани (в том числе — нотного текста) и музыкальной формы, а также свободная ритмическая импровизацию, в которой элементы композиции четко обусловлены алгоритмом существует как серия чистых констант, поток вибрирующей звуковой материи, калейдоскопа идей, знаков, ассоциаций.

Рассмотрим ещё один спектакль, поставленный на сцене ГАРДТУз Главным режиссёром - Валиханом Умаровым (2019 г.). Основой для спектакля "Одинокая лодка" стала драма народного писателя Узбекистана Эркина Агзама - "Танхо кайик, ёхуд девонанинг орзуси". Притча о высохшем море и опустошённых душах начинается с тревожно звонящего колокола и уходящей воды (которую на сцене воплощает светло голубое полотно), медленно утекающей со сцены. Песок, рассыпанный на сцене, который зачерпывает и пересыпает в ладонях главный герой, словно «песочные часы», как символ необратимости, звездное небо и звук колокола, режущий пространство настоящего на части - как символ вечности; всё это адекватное современному восприятию звукоизвлечение и визуальный ряд. Интересным решением стали выходы актрис в алых каракалпакских национальных нарядах под народные мотивы в начале, середине и конце спектакля, совершающие ритмические движения скорби вместе с утекающим «в никуда» морем. Единения статики с активным движением в полную величину, координацию звука и жеста, сочетание энергетической наполненности взгляда и глубокой моральной скорби и опустошённости душ;- всё это ведёт к момент-форме. Момент – форма особо характерна для принципа Востока и отражает восточную идею «все во всем». Речь идет о концепции времени, в котором прошлое, настоящее и будущее сливаются в одно мгновение.

Режиссёр осуществляет также метод ритмического контраста: переход от пустоты – к наполненности, от статичного безмолвия мизансцен - к движению, а порой, даже к неожиданным здесь эстрадным элементам хореографического номера (клип, который якобы снимают прямо на сцене). Тем не менее, режиссёры, создавая акцент на ритмической интонации, производя на сцене сплав музыки, слова и движения, прежде всего, должны стараться достичь эффекта, чтобы в сценографии не было отдельных вставок, выбивающихся из основного корпуса драмы. Интерес узбекской сценографии к музыкальному авангарду проявляется на уровне формообразования. Увлечение западной музыкой дает импульс к созданию новых ритмических форм сценографии: открытой формы, алеаторической формы, статической формы, момент-формы. Таким образом, именно в сфере ритмики проявляются признаки единичности, сингулярности каждой нации, чувственно выявляются особенности ментального и национального мышления. Тем не менее, мы убеждаемся, что ритмика в сценографии Узбекистана - это пространственно-временная сфера, которая всегда открыта новым тенденциям и трансформациям в искусстве, и представляет собой органичный сплав национально-самобытного, традиционного, новаторского, и индивидуально-авторского.

Список литературы / References

1. *Абу Али Ибн Сина (Авиценна)*. Канон врачебной науки. Кн. 1. Ташкент, 1954. Цит. по: Джумаев А. Музыкально-эстетические взгляды Ибн Сины // Музыка народов Азии и Африки. М.: Советский композитор, 1984. С. 300-305.
2. *Векслер С.* Очерки истории узбекской музыкальной культуры / С. Векслер. Ташкент, 1965. С. 79.
3. *Джами А.* Трактат о музыке. / А. Джамии. Ташкент, 1960. С. 51-53.
4. *Терзопулос Т.* Возвращение Диониса. Москва, 2014. С. 51-60.