



Т.Э. Батагова

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ НА ОСЕТИНСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Т.Э. Батагова*

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы становления и развития осетинского музыкального театра, характеризуются оперы на исторические сюжеты, представляющие основной корпус национальных музыкально-театральных произведений. Типологическими чертами национальной оперы стали эпическая драматургия, обязательное включение массовых и обрядовых сцен, прочная связь музыкального языка с фольклорным материалом.

Ключевые слова: осетинская музыка, опера, эпос, история, национальный музыкальный театр.

Рождение национальной оперы ознаменовало важный этап развития осетинской академической музыки. Появление двух первых осетинских опер – «Коста» Х. Плиева (1960), одноактной оперы на русском языке, и «Азау» И. Габараева (1968), трехактной на осетинском языке, – свидетельствовало о том, что молодая композиторская школа прошла позитивный и динамичный путь становления, успешно освоив основные жанры классического музыкального искусства: от камерных (вокальных, инструментальных), хоровых до масштабных оперно-симфонических. Параллельно и взаимосвязанно с развитием композиторского творчества и формированием оперного жанра решались проблемы музыкального образования, подготовки исполнительских кадров, создания материально-художественной базы для открытия в 1972 году Северо-Осетинского государственного музыкального театра. Этому значительному событию предшествовали интенсивный и длительный художественный процесс, истоки которого восходят к музыкально-театральной жизни Владикавказа (с 60-х годов XIX века) и планомерная организационно-творческая работа советского периода, в которой были задействованы композиторы и педагоги, драматурги и художники, певцы и танцоры, и, конечно же, заинтересованные представители местной власти. Как верно заметила М. Черкашина, «музыкальная сторона оперного дела



Фото 1. В роли Коста – Ю. Бацазов
Х. Плиев «Коста»

настолько сложна, связана с соблюдением стольких требований, с такой затратой труда и длительной подготовкой, что обзаведение своей оперой означает для каждой страны и народа скачок на качественно новый уровень музыкальной культуры» [13, с. 60]. Таким образом, в формировании национального оперного театра были задействованы все стороны художественно-практической жизни и творческого композиторского процесса Осетии.

На рубеже XIX–XX веков активность осетинской творческой интеллигенции в области музыкально-театрального дела была напрямую связана с интенсификацией общественно-политической и культурной жизни, обусловленной ростом национального самосознания. Уже в первых спектаклях любительских драматических кружков, создаваемых осетинской учащейся молодежью во Владикавказе, селениях Осетии, Тифлисе, Баку, Киеве, музыка

становилась неотъемлемой частью представлений. В музыкальном акте, называемом обычно оперные певцы, музыканты-инструменталисты, исполняющие произведения музыкальной классики. Так, Б. Алборов, вспоминая о постановке в 1904 году в селении Ольгинском комедии Е. Бритаева «Уæрæседзау» силами студентов и гимназистов, написал и о музыкальной части представления: «Вместе с подготовкой пьесы шла подготовка к хоровому выступлению. Хористами были те же лица, которые разыгрывали пьесы, и еще несколько дру-

* Батагова Татьяна Эльбрусевна – доктор искусствоведения, профессор Московского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный деятель искусств РЮО (batagon@mail.ru).

гих. Управлял хором Мамиев Е., обнаруживший впоследствии способности к пению и не раз выступавший с сольными номерами в хоре, в дуэтах и т. д. на осетинской сцене» [2, с. 314].

В театральные представления и благотворительных вечерах выступали осетинские певцы А. Аликов, М. Калманов, А. Дзлиев, Е. Мамиев. В начале XX века были осуществлены первые национальные музыкально-театральные постановки: оперетта «Фаризат» А. Кубалова на осетинском языке и пьеса с песнями, танцами, обрядовыми номерами на русском языке «Дети гор» Д. Кусова (1912). Постановка пьесы «Дети гор» «имела успех, особенно у зрителей-осетин» [7, с. 54], премьера спектакля воспринималась местной публикой как некое торжество, о чем свидетельствуют следующие слова-воспоминания драматурга: «В день премьеры я направился в театр задолго до начала. Подхожу и слышу: на театральной площади играет оркестр. Подхожу ближе – на площади огромная толпа, собралась, как на праздник. А касса продавала уже последние билеты...» [там же].

В качестве оперного певца начинал свою артистическую деятельность один из первых осетинских музыкантов-профессионалов Ахполат Николаевич Аликов (1877–1949), выступавший также под псевдонимом «Аполлон Аликов». С конца 1890-х годов юноша занимался вокалом с Иосифом Ратилем в Тифлисе, затем совершенствовался на Высших оперных курсах проф. М. Медведова в Киеве (1909), подвизался на театральных сценах Киева, Харькова, Пятигорска. И, хотя с 1935 года А. Аликов жил и работал в Осетии, руководил ансамблем национальной музыки при Северо-Осетинском радиокомитете и Государственным ансамблем песни и пляски Северной Осетии, о родной оперной сцене певец только мог мечтать.

Новый этап накопления сил, становления и развития осетинских музыкально-сценических жанров в целом и оперы в частности, наступил в 1920–1930-е годы, когда радикальные изменения в общественно-политической и культурной жизни страны вызвали всплеск интереса к масштабным музыкальным жанрам и осмыслению современной истории художественно-музыкальными средствами. В оперных театрах страны велась интенсивная творческая работа по освоению героико-революционной темы, по созданию и постановке современных опер, в которых, по словам Б. Асафьева, «отражалась яркая смена художественных воззрений и перерождение вкусов под натиском современных идеологических течений» [4, с. 296]. В оперном жанре на первый план выдвинулись произведения на исторические сюжеты, в которых, как писал Б. Асафьев, чувствовалось «стремление тесно связать музыкальное творчество с запросами текущей

жизни» [3, с. 295]. Не только в Москве, Ленинграде, но и в национальных республиках писались оперы о крестьянских восстаниях, бунтах, народных героях, о современных революционных событиях. Приведем названия лишь нескольких героико-исторических опер, написанных и поставленных в советской стране в 1920–1930-е годы: «Орлиный бунт» А. Пашенко, «Степан Разин» П. Триодина, «Декабристы» В. Золотарева, «Прорыв» С. Потоцкого, «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссак, «Латавра» З. Палиашвили, «Алмаст» А. Спендиарова, «Золотой обруч», «Щорс» Б. Лятовского, «Качкын» («Беглец») Н. Жиганова.

Злободневной идея создания национальной историко-героической оперы стала для Осетии, уже имеющей достаточно развитые театральные и музыкально-концертные традиции. Кроме того, осмысление национальной истории в научных, научно-популярных и литературных трудах осетинских авторов¹, свидетельствовавших об актуальности данной темы, о настойчивых попытках постичь фундаментальные основы бытия этноса в историческом пространстве, во многом определило направление творческих поисков и художественных решений осетинских драматургов, поэтов, художников в первые десятилетия XX века. Стремлением художественно-концептуального осмысления древней и современной осетинской истории отмечены драмы «Хазби» (1906) Е. Бритаева, «Смерть вождя Алгуза» (1928) А. Кубалова, «Белый туман» (1928) Д. Кусова, «Ос-Багатар» (1929) Ц. Гагиева, «Башня Кола» В. Дзасохова, повести «Чермен», «Сыновья Бата» (1926) У. Шанаева, живописные полотна «Разгром белыми селения Христиановское», «Путь белых по реке Урух» (1927), «Чермен» (1928), «Чаба Гоконяева» (1929), «Генерал Тормасов и пленные вожди-повстанцы в 1810 году» (1932), «Защита крепости Кехви революционерами в 1905 году» (1933), «Расстрел тринадцати коммунаров в Цхинвали в 1920 году» (1934) М. Туганова.

Идея создания национальной осетинской оперы в 1920-е годы в осетинской художественной среде возникла неслучайно. В послереволюционном Владикавказе, объявленном в январе 1921 года столицей Горской республики, музыкальная жизнь отличалась удивительным богатством и разнообразием: в 1920 году была открыта областная Горская народная консерватория, преобразованная в 1922 году в техникум, работали Государственная опера и Государственный симфонический оркестр Горской республики. В организованном Союзе работников искусств (Сорабис) действовало несколько секций, в том числе оперная и опереточная. В местной прессе регулярно появлялись сообщения об оперных постановках, в том числе таких как «Демон», «Паяцы», «Борис Годунов», «Русалка», «Трави-

¹ Назовем, к примеру, работы «Горцы-переселенцы» (1878) И. Канукова, «Эпизод из времени бунта в Осетии в 1806 г.» (1887), «К страничкам прошлого» (1912) Г. Цаголова, «Иры истори» («История Осетии», 1913) С. Темирханова, «Война и осетины» (1914) С. Каргинова, «Осетины на войне и в тылу» (1916) М. Туганова, «Первая осетинская газета» (1924) Ц. Гагиева, «Очерки по истории Осетии» (1926) Г. Кокиева, «Первый осетинский поэт Темирболат Османович Мамсуров» (1926), «Первая печатная осетинская книга» (1928) Б. Алборова.

ата». В конце 1920-х годов во Владикавказе был создан «Коллектив артистов русской оперы и драмы», члены которого организовывали музыкально-литературные вечера, концерты, ставили оперные спектакли.

В 1925 году в Осетию по приглашению Областного Отдела Народного Образования для сбора фольклора прибыл композитор В.И. Долидзе. Музыкант записал свыше 200 мелодий в городах и селениях Северной и Южной Осетии, часть из записанных В. Долидзе мелодий была опубликована в первом национальном нотном издании «Осетинский музыкальный фольклор»². Кроме того, на основе своих фольклорных записей композитор создал симфоническую сюиту «Осетинские песни и танцы». Успешное исполнение сюиты в симфонических концертах побудило Долидзе задуматься о продолжении композиторских проектов, и в частности о написании оперы. 2 сентября 1926 г. музыкант обращается во Владикавказский исполком со следующим заявлением: «Песенный материал для создания осетинской оперы уже имеется, так как записано свыше 215 песен. Имеется также блестящий, весьма захватывающий исторический сюжет для оперы «Алгузиани» Александра Кубалова, недавно получивший первую премию на конкурсе осетинских дрампроизведений. Недостаточно только записать народные песни: их надо еще закрепить и пропагандировать, хотя бы в соседних городах. Принимая во внимание все вышесказанное, я обращаюсь в исполком со следующим предложением: я обязуюсь в течение трех месяцев заняться пропагандой осетинской народной музыки по городам СССР, а также написать одну сцену из предполагаемой оперы и представить ее в г. Владикавказе в виде официального публичного зрелища» [6, с. 318–319].

Выбрав в качестве основы для либретто своей оперы «Замира» драму А. Кубалова «Фæтæг Алгъуызы мæлæт» («Смерть вождя Алгуза»³), композитор В. Долидзе рассчитывал через воплощение исторического сюжета, в центре которого находился легендарный герой, исключительная личность, осмыслить, как говорил М. Мусоргский, «прошедшее в настоящем». В послереволюционные годы композиторы, ощущавшие основной нерв эпохи как непримиримый конфликт старого и нового мира, обращались к переломным, трагическим эпизодам прошлого, видели в них аналогии с бурными событиями современности. Неудивительно, что В. Долидзе заинтересовался трагическим сюжетом из средневековой истории. В ходе работы композитора с либреттистом сюжет драмы изменился, в него вплелись мотивы легенды о Чермене. И в народном сознании, и в произведениях осетинского искусства Чермен предстает в облике «легендар-

ного народного героя, борца за свободу народа» [12, с. 11]. Под воздействием легенды о Чермене изменился облик главного героя: из вождя-государя Алгуза он превратился в борца за народное освобождение Алхаса, погибшего вследствие козней заговорщиков.

Назвав свою оперу «Замира»⁴ по имени центрального женского персонажа, В. Долидзе подчеркнул двойственность ее жанрово-драматургического решения, включающего народно-героический и лирический модусы. В ключевых картинах герои выступают на фоне массовых сцен: пира крестьян (I акт), победного возвращения войск (II акт), гибели и оплакивания героя Замирой и народом (IV акт). На противоположном полюсе – лирические сцены взаимоотношений главного героя со своими близкими: возлюбленной Замирой, другом Солтаном, сестрой Саниат, стариком Бибиром. Мелодика ариозно-песенного склада, составляющая основу вокальных характеристик главных оперных персонажей, основана на фольклорных интонационных моделях. Вокальная выразительность, естественность и национальная характерность мелодики способствует яркой передаче чувств и душевных переживаний героев. Не менее выразительна оркестровая партия, способствующая единству музыкально-театрального действия. Особенно удачно включение симфонических танцевальных эпизодов (II акт), сообщающих развитию дополнительную динамику. К сожалению, композитор не завершил работу над оперой. Лишь несколько фрагментов из героико-исторической оперы «Замира» В. Долидзе были поставлены во Владикавказе (1928) и Тбилиси (1930) и с большим энтузиазмом приняты публикой. Рождение национальной оперы, манифестирующей идейно-художественное явление, названное М. Фроловой-Уокер «социалистическим культурным национализмом» (цит. по: [14, с. 416]), было отложено еще на несколько лет.

В 1931 году композитор начинает работу над оперой «Чермен», о чем свидетельствует переписка с драматургом А. Болаевым: «Теперь уже от вас зависит, как вы разовьете этот акт. Вы совершенно свободны в этом отношении. Я музыку буду писать на тот текст, который вы мне пришлете» [9]. Опера эта, однако, так и не была написана.

Принципы воплощения исторического материала музыкальными средствами осетинские композиторы первоначально осваивали в музыкально-драматических спектаклях. Т. Кокойти, А. Поляниченко, Х. Плиев, И. Габараев, Д. Хаханов до создания своих оперных произведений интенсивно работали в драматическом театре, проникали в тонкости музыкально-сценической драматургии, упорно постигали формы и методы театрализации музыкального

² Осетинский музыкальный фольклор: Для пения и ф.-п. / Ред. коллегия: заслуж. деятель искусств Сев.-Осетин. АССР Цопанов Х.Г.; Комп. Кокойти Т.Я., Колесников Е.А., Полянич А.А., Тонский Д.И.; Отв. ред. заслуж. деятель искусств Сев.-Осетин. АССР Тотиев А.С. – М.; Л.: Музгиз, 1948. 198 с.

³ Написана по мотивам поэмы И. Ялауидзе-Габараева «Алгузиани» («Поэма об Алгузе»).

⁴ Имя Замира В. Долидзе дал заглавной героине оперы в честь старшей дочери Александра Тибилова, с которым сблизился во время своих фольклорных экспедиций по Южной Осетии.

материала. Так, например, А. Поляниченко, автор лирико-драматической оперы «Фатима» (1949), с середины 1930-х годов активно работал в драматических Русском и Осетинском театрах, оформляя пьесы разных жанров, в том числе и исторические. В 1938 году композитор выступил в газете со статьей «Создадим осетинскую оперу», где писал: «Имеющийся опыт в осетинской драме ставит сейчас перед мной задачу создания осетинской оперы. Все дело теперь сводится к написанию либретто осетинской героической музыки, отражающей революционную осетинскую героиню. Сейчас я работаю над планом оперы и подбором определенного материала, который ляжет в основу осетинской оперы» [10]. Свое намерение А. Поляниченко выполнил спустя десятилетие, создав, правда, не героико-революционную, а лирико-драматическую оперу «Фатима» по поэме К. Хетагурова.

Деятельность руководства республики по созданию национальной оперы не была обусловлена исключительно местной художественной ситуацией. По справедливому замечанию И. Коткиной, начиная с 1930-х годов, «как только власть начала воспринимать оперу как жанр, придающий режиму самолегитимизацию, она начала распространять оперную культуру по всему пространству многоэтничного и многонационального Советского государства» [17, р. 505]. Чтобы активизировать процесс создания национальной оперы, руководство республики поднимает вопрос о создании оперной студии. В 1940 г. открылась Осетинская оперная студия при Московской консерватории, где учились юноши и девушки, впоследствии ставшие видными деятелями национального искусства. Конкурсный отбор музыкально одаренной молодежи, зачисленной в оперную студию, был завершен 16 июля 1940 года, и в сентябре того же года начались занятия студийцев в Московской консерватории. Декан вокального факультета МГК профессор Д. Аспелунд, декан композиторского факультета Московской консерватории профессор Г. Литинский, принимавшие участие в экзаменационных прослушиваниях, выступили в местной прессе со статьей, где подчеркнули важность данного начинания для развития национального музыкально-театрального дела: «Студия комплектуется вокалистами и композиторами, совместный рост которых должен обеспечить будущему оперному театру Осетии как репертуар (национальные оперы), так и ведущее исполнительское ядро. <...>Создание осетинского оперного театра оказывается неразрывно связанным с общим подъемом массовой музыкальной культуры в республике, с развитием музыкального образования и т. д.» (Из статьи в газете «Социалистическая Осетия» от 18 июля 1940 года об отборе кандидатов в организуемую осетинскую оперную студию) [6, с. 358].

В разные годы – с 1940 по 1950-е – в консерватории в осетинской оперной студии учились певцы

Х. Абаев, Л. Акоева, К. Бзаров, М. Бигаев, Н. Ботоева, М. Бугоев, С. Галустян, В. Голунова, С. Давидян, Ц. Джатиева, Н. Едзиева, В. Еремина, С. Калаев, З. Калманова, Д. Камбердиева, Х. Карацев, З. Кариалева, Ч. Касаев, И. Кесаева, И. Кокаев, Н. Кокаева, М. Котолиева, М. Купеев, Р. Купеева, З. Медоева, Ю. Мерденов, Ф. Суанов, С. Тедеев, О. Тезелашвили, Т. Тогоева, М. Томаев, Н. Тотиева, С. Урумова, С. Харебов, А. Хасиева, композиторы Л. Кулиев, Х. Плиев, Ф. Хуцистова, Б. Цаллагов, режиссер музыкального театра Ю. Леков, хоровой дирижер З. Дзугати, музыковед З. Туаева.

Выпускники студии составили костяк Оперного ансамбля, функционировавшего при республиканской филармонии с 1951 по 1957 год, а с 1958 года ставшего музыкальной частью труппы Северо-Осетинского музыкально-драматического театра. На сцене театра в 1960 году нашла воплощение первая осетинская опера «Коста» Х. Плиева. Либретто М. Цагараева и И. Шароева, основанное на поэтическом сборнике «Ирон фæндыр» («Осетинская лира») и фактах из жизни основоположника осетинской литературы К.Л. Хетагурова, послужило основой историко-героической оперы, в которой реальные герои и события мифологизировались, приобретая при этом актуальную идейно-политическую окраску. Заглавный герой представлял выразителем вековых чаяний народа и борцом за социальную справедливость. В трактовке универсальных образов (Мать сирот, сказитель Кубады, Голос Земли, Плакальщица) было подчеркнуто символическое начало, и даже реальные лица (князь Дзахсоров, генерал-лейтенант Коханов, Анна Цаликова, протоиерей Александр Цаликов, Варвара Шредерс) обрисованы весьма обобщенно.

В музыкально-драматургическом плане образ Коста трактован как героический. В его вокальной партии преобладают решительные интонации и четкая ритмика, гибкая декламация сочетается с напевностью, при этом в оркестровом сопровождении проступает четкая метрическая поступь. В партии заглавного героя и в хоровых сценах проходит лейттема, основанная на народной песне «Додой» («Горе»), звучащая как символ народного страдания. Важную роль в опере играют хоровые сцены, придающие действию черты ораториальности и масштабно разворачивающиеся в узловых сценах действия (например, в сцене пожара в ауле). Через хоровые сцены композитор проводит идеи единения героя с народом (в поэтичной хоровой обработке народной песни «Фсати» и шуточной песне из третьего эпизода) и социального протеста (в драматичном хоровом фугато «Взметнулось к небу пламя беспощадное», хоре «Додой»). Именно в народно-хоровых сценах наиболее ярко выражена национальная характерность сочинения Х. Плиева, ибо здесь, говоря словами С. Баласаняна, «в форме мирового оперного искусства использованы специфические

⁵ Постановщик – И. Шароев, режиссер – У. Дарчия, дирижер – В. Дударова, хормейстер-консультант – А. Хазанов, хормейстер – З. Дзугати, Коста – С. Харебов, Мать сирот – З. Калманова, Кубады – Х. Абаев, ведущий – М. Икаев.

приемы национального музицирования» (цит. по: [11, с. 283]).

Спектакль был с успехом показан в 1960 году в дни декады осетинской литературы и искусства в Москве⁵, получив высокую оценку столичной критики: «Авторы проводят мысль о глубокой народности творчества Коста Хетагурова. Опера «Коста» – произведение ярко эмоциональное, глубоко содержательное. Нельзя не радоваться появлению в Северной Осетии этого первенца национального оперного искусства» [8, с. 2]. Не обошли вниманием музыковеды исполнительский ансамбль, подчеркнув роль дирижера В. Дударовой, в трактовке которой «были чутко переданы монументальные, драматичные образы «Коста» [там же], хормейстеров А. Хазанова и З. Дзутцати, благодаря которым «звучание хора отличалось интонационной точностью и слаженностью» [там же], солистов. Особо было отмечено, что «несмотря на более чем юный возраст музыкальной труппы театра (она была создана всего два года назад), коллектив ее артистов – дружный и уже сыгравшийся ансамбль» [там же].

В 1974 году Х. Плиев написал двухактную редакцию оперы «Коста». Именно эта расширенная версия прочно утвердилась на сцене (см. *фото № 1*). Спектакль имел счастливую сценическую судьбу, более двадцати лет в нескольких постановочных версиях с успехом шел на сцене театра⁶, став обязательным спектаклем гастрольного репертуара. Окрашенность оперы в политико-идеологические тона не снизила ее художественной ценности, ибо, как справедливо заметил Л. Акопян, «произведения искусства, выражающие коммунистическую идеологию и выполненные в конвенциях «большого советского стиля» (он же «социалистический реализм»), могут обладать художественной ценностью и доставлять подлинное эстетическое удовольствие» [1, с. 295].

Характерные для отечественного музыкально-театрального искусства 1970-х годов тенденции жанрово-стилевого обновления обнаруживаются в музыкальной драме Р. Цорионти «Зарæг аскъуыди æмбисыл» («Прерванная песня», либретто С. Кайтова, 1975). Обратившись к фундаментальной для художественного сознания советской эпохи теме войны, композитор решил ориентироваться не на классические оперные образцы, а использовать новые сценические формы. Спектакль состоял из



Фото 2. Мухарбек Кочисов – Е. Кулаев, Зарина – А. Галуева.

Р. Цорионти «Прерванная песня»

Фото из архива Музея театрального искусства РСО-А

четырех новелл, посвященных героям войны. О подвиге погибших в годы Великой Отечественной войны поэтов Мухарбека Кочисова и Хазби Калоева, учительницы Чабахан Басиевой, офицера, Героя Советского Союза Алихана Гагкаева рассказывал автор либретто, участник войны драматург Сергей Кайтов.

Композитор ввел в драму героические песни, сделав их итоговыми кульминациями каждой новеллы. В спектакле звучали песни Р. Цорионти об А. Гагкаеве, о братьях Гасановых, песни Ф. Суанова о Х. Калоеве, Ч. Басиевой, С. Калаеве, М. Кочисове. Помимо косвенной, объективной, песенно-хоровой, у каждого героя была прямая сольная характеристика – песня, ариозо, ария, в которой композитор запечатлел психологический портрет персонажа. Спектакль в какой-то мере предвосхитил современные постановки, исповедующие эстетику документального театра. Чтение стихотворений, военных писем погибших поэтов-воинов Х. Калоева, М. Елекоева, Дз. Басиева, включение в музыкальную ткань песен военной поры, как советских («В землянке» К. Листова, «Соловьи» В. Соловьева-Седого), так и осетинских («Алагираг» / «Алагирец» на текст М. Кочисова, «Фыстæг мæ мадмæ» / «Письмо к матери» на текст Г. Хугаева), сообщило музыкально-театральному повествованию демократичный, живой и стилистически убедительный характер (*фото № 2*).

⁶ *Постановка 1974–1975 г. Режиссер-постановщик – Ю. Леков, дирижер – А. Брискин, хормейстеры – А. Ачеев, А. Кокойти, художник – Ю. Фёдоров, балетмейстер – Т. Хацаева. Коста – Ю. Бацазов, Е. Кулаев; Мать сирот – Д. Билаонова, Э. Цаллагова; Анна – А. Галуева, Н. Дзугаева, С. Непомнящая; Кубады-сказитель – М. Бигаев, В. Дзугаев; Дзахсоров – Ю. Бацазов, Е. Кулаев; Шредерс – М. Котолеева, А. Мисикова; Александр, отец Анны – С. Датиев, В. Ушаков; Генерал Каханов – Ф. Суанов, В. Ушаков; Адьютант Каханова – Э. Дзгоев, А. Зангиев; Голос земли – Д. Билаонова, А. Мисикова; Плакальщица – М. Котолеева, Э. Цаллагова; Молодой чабан – Г. Арутюнян, П. Мукагов, А. Тавитов.*

Постановка 1988–1989 г. Дирижеры – А. Лейтуш, П. Панасян, режиссер – Ю. Леков, хормейстер – З. Дзугаев, художники – Н. Левчук, И. Ромашкин. Коста – Ю. Бацазов; Мать сирот – Д. Билаонова; Анна – Г. Артеменко, С. Артеменко, Л. Бацова; Кубады – М. Бигаев; Встати – Х. Кочиев, А. Хугаев; Дзахсоров – Е. Кулаев, А. Малыш; Шредерс – И. Гуцварова, А. Мисикова; Александр – П. Бельченко; Голос земли – Д. Билаонова, А. Мисикова; Плакальщица – Д. Билаонова, А. Мисикова; Алдары – Ф. Суанов, М. Кумалагов, Ю. Дзалаев, К. Забаев.

Мариинский театр, 2018 г. Муз. руководитель – Л. Гергиева, реж. пост. – А. Галаев, художник-сценограф – И. Сувьянов, художник по костюмам – З. Дзасоха, хореограф – Т. Сикоев. Коста – Д. Дулаев; Поэт – А. Галаев; Мать сирот – И. Гагит; Кубады – Г. Григорян; Запевала – О. Тайсаев; Плакальщица – Э. Цаллагова; Анна – И. Козловская; Дзахсоров – В. Козловский; Шредерс – Е. Скалдина; Священник Александр – В. Федотов; Голос Земли – А. Кикнадзе.

Все же в относительно стабильные 1960–1970-е годы жанр исторической оперы перестал быть приятательным для композиторов, на первый план их творческих интересов вышли лирико-трагедийные сюжеты. Композитором И. Габараевым были написаны две оперы на собственные либретто: «Азау» по одноименной повести С. Гадиева (1968) и «Оллана» по повести В. Иксуля «Святой Илья горы Тбау» (1972); композитором Д. Хахановым – основанная на народной легенде лирическая оперная трагедия «Хъанты цагъд» («Осетинская мелодия», либретто С. Кайтукова, 1975).

В начале 1980-х годов композиторы, словно предчувствуя приближающуюся эпоху перемен, смену идеологии и коллективной идентичности в стране, вновь обращаются к переломным историческим событиям. Музыканты пытаются осмыслить и дать художественную оценку грозному времени революции и гражданской войны, установления советской власти в Осетии. Исторические оперы ведущих осетинских оперно-симфонических композиторов И. Габараева и Д. Хаханова освещают разные этапы революционных событий на Кавказе. Оперы Д. Хаханова «Огни в горах» (либретто М. Цагараева и И. Шароева по мотивам повести М. Цагараева «Пастух Черной горы», 1980) и «Кавказская горлинка» (либретто Д. Темиряева, 1985) посвящены событиям революции 1917 года и гражданской войны, эпизодам борьбы большевиков за Терскую советскую республику. Спектакль «Огни в горах» композитор и постановщик (режиссер Ю. Леков и художник Ю. Фёдоров) решили в стилистике большой оперы, насытив сценическое действие

контрастными музыкальными и визуальными образами, яркими пластическими решениями (фото № 3 и 4).

В опере «Бонвæрнон» («Утренняя звезда», 1982) И. Габараев обратился к документальным страницам советской истории. Для создания атмосферы подлинности композитор, вновь выступивший в качестве автора либретто, использовал архивные и опубликованные материалы, посвященные таким малоизученным и противоречивым событиям северокавказской истории, как деятельность осетинской большевистской партии «Кермен», августовский мятеж бичераховцев во Владикавказе, борьба большевиков и революционно настроенных горцев с отрядами генерала Шкуро. Наряду с вымышленными персонажами – керменистами Махаром, Бемболом, девушкой-горяжкой Мадией, офицером-белогвардейцем Мулдаром – в опере действуют Нина Зубкова, Чаба, революционер Георгий – герои, имевшие реальных и известных в Осетии прототипов. Разворачивая драматические судьбы героев на фоне широкой исторической панорамы, композитор использовал приемы сквозной драматургии, лейтмотивной техники, гибкой и певучей декламации. Характерными для осетинской эпико-исторической оперы явились хоровые сцены, наиболее приближенные к представлениям о «национальной акустике» (Brian Currid, цит. по: [15, с. 318]). Ярким музыкально-драматургическим средством, акцентирующим кульминационные моменты действия, стал хор «Адæм» («Люди», на стихи Ц. Гадиева), которым завершались вторая, пятая и шестая картины.



**Фото 3. Мать – Д. Биляонова.
Д. Хаханов «Огни в горах»**

Фото из архива Музея театрального искусства



**Фото 4. Мусса – Ф. Суанов,
управляющий – А. Тавитов.
Д. Хаханов «Огни в горах»**

Фото из архива Музея театрального искусства



Фото 5. Анбал – А. Шаповалов (в центре). А. Макоев «Аланы»

Новый виток интереса к воплощению исторической тематики в музыкально-сценических жанрах обнаруживается у композиторов постсоветской Осетии. Разительные перемены, произошедшие в социокультурном пространстве, инициировали «процессы возрождения культурной идентичности, отчетливо выражающейся в музыке» [16, с. 669]. Современность поставила перед деятелями театра (литераторами, режиссерами, композиторами, художниками), оказавшимися в положении рефлексивного Гамлета, с его духовной доминантой «Прорвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!», такие вопросы, ответить на которые было невозможно без глубинного знания истории, без осмысления настоящего и будущего этноса, без интерпретации его судеб, в том числе ключевых событий прошлого. В катастрофичные 1990-е годы обращение театров к образам драматичного средневекового прошлого Осетии в спектаклях «Отверженный ангел»⁷, «Черная жемчужина»⁸, «Аланы»⁹, было и артистической попыткой выхода из кризисной атмосферы, и экзистенциальным поиском смысла бытия, и художественной трактовкой переломных моментов истории. Важную роль в театральнo-историософских конструкциях играла музыка композиторов Ж. Плиевой и А. Макоева. Продолжением работы А. Макоева над историческими сюжетами стала его опера «Аланы», повествующая о проблемах Аланского государства в V веке н. э., увидевшая сцену в 2012 году лишь однажды в

рамках фестиваля «В гостях у Ларисы Гергиевой» (фото № 5).

В спектакле Юго-Осетинского драмтеатра «Аланы» по исторической драме В. Ванеева, воссоздающем события средневековой Алании X века, «музыка Ж. Плиевой выстраивала структуру и темпоритм спектакля, создавала яркие, контрапунктирующие игровым пластически-визуальным, образы... <...> Без музыки Жанны Плиевой полноценный спектакль «Аланы» не состоялся бы» [5, с. 59] (фото № 6).

Иначе ответили на вызовы времени композитор Р. Цорионти и поэт П. Урумов, чья опера-оратория «Зов Земли» не только следовала современным музыкально-театральным идеям, в частности поиску новых форм жанрово-стилевого синтеза, но и опиралась на традиции национального театра. Два персонажа оперы – Земля (меццо-сопрано) и Фарн (бас), понятные и близкие сердцу каждого осетина, протестуют против войны и агрессии, призывают к сохранению вечных человеческих ценностей. Присущие сочинению плакатность замысла и схематичность композиции (чтение стихов антивоенного содержания чередуется с оркестровыми эпизодами и вокальными номерами) компенсируются выразительностью вокального мелоса, пронизанного интонациями осетинских героических песен и плачей-хъарджытæ, а также программной изобразительностью жестких, «военных», оркестровых эпизодов.

⁷ По пьесе Ш. Джикаева, спектакль поставлен в 1991 г. труппой конного театра «Нарты», пост. А. Дзиваев, реж.-пост. С. Бульба, композитор А. Макоев.

⁸ По пьесе Г. Тебеева, спектакль поставлен в 1992 г. на сцене Северо-Осетинского драматического театра им. В. Тхапсаева, композитор А. Макоев.

⁹ По пьесе В. Ванеева, спектакль поставлен в 1996 г. на сцене Юго-Осетинского драматического театра им. К. Хетагурова, реж.-пост. Т. Дзуцев, композитор Ж. Плиева.



Фото 6. Афиша спектакля «Аланы» Юго-Осетинского драмтеатра

Основанную Х. Плиевым в «Коста» традицию историко-биографической оперы удачно продолжила и развила в конце 1990-х Л. Ефимцова, написавшая оперу «Поручик Лермонтов» на либретто своего отца, поэта Т. Ефимцова. В произведении

сфокусировано несколько важнейших историко-культурологических тем: судьба Поэта, его роль в истории, его взаимодействие с народом и властью, взаимоотношения России и Кавказа. В беседе с автором статьи композитор признавалась, что ей важно было показать любовь Лермонтова к Кавказу, его отношение к войне с горцами, а также отношение осетин к Лермонтову. Поэтому важную роль в опере играют лирико-психологические сцены, где главным действующим лицом является М. Лермонтов, военные эпизоды (бой на реке Валерик), финальная сцена, в которой К. Хетагуров читает свои стихи на открытии памятника М. Лермонтову в Пятигорске.

У осетинской исторической оперы непростая судьба. Одни произведения были исполнены фрагментарно («Замира» В. Долидзе), вторые показаны один-два раза («Бонварнон» И. Габраева, «Аланы» А. Макоева), третьи представлены лишь в концертном исполнении («Зов Земли» Р. Цорионти), четвертые вообще не поставлены («Поручик Лермонтов» Л. Ефимцовой). Однако осетинские композиторы, отчетливо осознавая катастрофичность ситуации, в которой пребывает национальная музыкальная культура в последние годы, все же продолжают писать произведения для музыкального театра. Историческая опера оказывается для авторов особенно притягательной, ибо именно в ней они могут высказаться обобщающе полно и метафизически глубоко, могут, связывая «век нынешний и век минувший», создать свою концепцию времени, выразив в художественной форме отношение к волнующим вечным и актуальным проблемам этноса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аюпян Л.О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. № 3. С. 285–298.
2. Алборов Б.А. Из истории осетинского театра. С. 294–358. // Некоторые вопросы осетинской филологии. Книга вторая. – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева. 2005. 412 с.
3. Асафьев Б.В. А. Пащенко «Орлиный бунт» // Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1976. С. 292–295.
4. Асафьев Б.В. В. Золотарев «Декабристы» // Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1976. С. 296–297.
5. Батагова Т.Э. Нартовские архетипы в музыке осетинских композиторов // Известия СОИГСИ. 2011. Вып. 5 (44). С. 54–68.
6. Культурное строительство в Северной Осетии (1917–1941 гг.). Сборник документов и материалов. Т. 1. – Орджоникидзе: Ир, 1974. 546 с.
7. Литвиненко М.А., Плиева Ж.Х., Русанов И.К. Русский театр в Осетии. – Орджоникидзе: Ир, 1971. 263 с.
8. Петрова К. Искусство Северной Осетии. Музыкальные спектакли // Музыкальная жизнь. 1960. Сентябрь, № 17. С. 2
9. Письмо композитора В. Долидзе А. Болаеву. Архив СО-НИИ. Ф. 52. Оп. 1. Д. 55.
10. Поляннич А. Создадим осетинскую оперу // Социалистическая Осетия. 1938. 12 июля.
11. Сайдашева З.Н. Формирование музыкально-сценических жанров в Татарстане // Театр XXI века и вызовы нового времени. – Казань: Институт языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова, 2016. С. 278–287.
12. Цориева И.Т. Тенденции развития советского театрального искусства во второй половине 1940-х – первой половине 1950-х гг. (по материалам Северной Осетии) // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. 2016. № 9-2. С. 9–13.
13. Черкашина М. Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 53–60.
14. Boram Shin. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s // International Journal of Postcolonial Studies. Volume 19, 2017. Issue 3. P. 416-433.
15. Dubinets E. Non-conformism or Nationalism? YuriyButsko and His "Russian Dodecaphony" // StudiaMusicologica. 56/4, 2015, pp. 317–326.
16. Kokisheva M., Nedlina V. Kuy: Traditional Genre in Contemporary Music of Soviet and Post-Soviet Kazakhstan // ACTA HISTRIAE. 24, 2016, 3, pp. 663–676.
17. Kotkina I. Soviet empire and operatic realm stalinist search for the model soviet opera // Revue des Etudes Slaves. Volume 84, Issue 3-4, 2013, Pages 505-518.

NATIONAL HISTORY ON THE OSSETIAN OPERA STAGE

T.E. Batagova

Dr, Professor. Orchestral Conducting Department (Moscow State Institute of Culture) (batagon@mail.ru).

Abstract. *The article deals with the formation and development of the Ossetian musical theater. Operatic performances on historical subjects, representing the main body of national musical and theatrical works are characterized. The epic dramaturgy with obligatory inclusion of mass and ritual scenes, strong connection of musical language with folklore material began to be considered as the typological features of the national opera.*

Keywords: *ossetic music, opera, epic, history, national musical theatre.*

REFERENCES

1. Akopyan L.O. *Do i posle SHostakovicha: vospriyatie sovetskoj muzyki na Zapade // Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii. 2017. T. 18. № 3. S. 285–298.*
2. Alborov B.A. *Iz istorii osetinskogo teatra. S. 294–358. // Nekotorye voprosy osetinskogo filologii. Kniga vtoraya. – Vladikavkaz: Izdatel'sko-poligraficheskoe predpriyatie im. V.A. Gassieva. 2005. 412 s.*
3. Asaf'ev B.V. A.Pashchenko «Orlinyj bunt» // Asaf'ev B. *Ob opere. Izbrannye stat'i. – L.: Muzyka, 1976. S. 292–295.*
4. Asaf'ev B.V. V. Zolotarev «Dekabristy» // Asaf'ev B. *Ob opere. Izbrannye stat'i. – L.: Muzyka, 1976. S. 296–297.*
5. Batagova T.E. *Nartovskie arhetipy v muzyke osetinskih kompozitorov // Izvestiya SOIGSI. 2011. Vyp. 5 (44). S. 54–68.*
6. *Kul'turnoe stroitel'stvo v Severnoj Osetii (1917–1941 gg.). Sbornik dokumentov i materialov. T. 1. – Ordzhonikidze: Ir, 1974. 546 s.*
7. Litvinenko M.A., Plieva ZH.H., Rusanov I.K. *Russkij teatr v Osetii. – Ordzhonikidze: IR, 1971. 263 s.*
8. Petrova K. *Iskusstvo Severnoj Osetii. Muzykal'nye spektakli // Muzykal'naya zhizn'. 1960. Sentyabr', № 17. S.2*
9. *Pis'mo kompozitora V. Dolidze A. Bolaevu. Arhiv SONII. F. 52. Op. 1. D. 55.*
10. Polyanich A. *Sozdadim osetinskuyu operu // Socialisticheskaya Osetiya. 1938. 12 iyulya.*
11. Sajdasheva Z.N. *Formirovanie muzykal'no-scenicheskikh zhanrov v Tatarstane // Teatr HKHI veka i vyzovy novogo vremeni. – Kazan': Institut yazyka, literatury i iskusstva imeni G. Ibragimova, 2016. S. 278–287.*
12. Corieva I.T. *Tendencii razvitiya sovetskogo teatral'nogo iskusstva vo vtoroj polovine 1940-h – pervoj polovine 1950-h gg. (po materialam Severnoj Osetii) // Tradicionnye nacional'no-kul'turnye i duhovnye cennosti kak fundament innovacionnogo razvitiya Rossii. 2016. № 9-2. S. 9–13.*
13. Cherkashina M. *Razmyshleniya o fenomene opery // Muzykal'naya akademiya. 1995. № 1. S. 53–60.*
14. Boram Shin. *National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s // International Journal of Postcolonial Studies. Volume 19, 2017. Issue 3. P. 416-433.*
15. Dubinets E. *Non-conformism or Nationalism? YuriyButsko and His "Russian Dodecaphony" // StudiaMusicologica. 56/4, 2015, pp. 317–326.*
16. Kokisheva M., Nedlina V. *Kuy: Traditional Genre in Contemporary Music of Soviet and Post-Soviet Kazakhstan // ACTA HISTRIAE. 24, 2016, 3, pp. 663–676.*
17. Kotkina I. *Soviet empire and operatic realm stalinist search for the model soviet opera // Revue des Etudes Slaves. Volume 84, Issue 3-4, 2013, Pages 505-518.*

