

Савченко Кристина Владимировна, педагог кафедры «Искусство эстрады и массовых представлений» Государственного института искусств и культуры Узбекистана, Республика Узбекистан, г. Ташкент

РИТМ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР МЕТАМОРФОЗ В УЗБЕКСКОМ ТЕАТРЕ И ТЕНДЕНЦИИ ЕГО СЦЕНИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ

Аннотация: В рамках исследования статья нацелена раскрыть основную сущность, возможности и способы использования ритмической композиционной структуры спектаклей во временно-пространственном континууме современной театральной сцены (на примере узбекского театра). Задачами настоящего исследования стало выявление физиологического и эмоционального воздействия ритма на современного зрителя, а также феномен влияния ритма на процесс приобретения театром новых форм для зрительского восприятия и преобразования театра из разряда зрелищных искусств в искусство всецелого восприятия мира. Новизна исследования определяется широким комплексным анализом, применяемом по отношению к ритмической структуре драмы и особенностям работы с ней на сцене театров Узбекистана. В статье упоминается структура античного ритмического устройства, как обращение к генетической памяти театрального ритма; пристальное внимание уделяется рассмотрению ментальных и национальных особенностей ритмики Востока, с расчётом на истолкование публикой проблем, которые диктует ритм современной жизни и которые волнуют зрителя по сей день. Использован компаративистский метод, который предполагает рассмотрение психологических, онтологических, эстетических основ времени и ритма в работах философов и эстетиков, композиторов и музыковедов. Современный темп жизни производит метаморфозы с современным театром, преобразуя его из разряда словесных и

зрелищных искусств в ритмическое искусство всецелого восприятия мира. Все лишённое ритма зритель вообще не воспринимает, но, если ритм есть, он действует на нас, минуя сознание, физиологически и эмоционально.

Ключевые слова: ритм, темп, время, динамика, пространство, воздействие, полиритмичность, трансцендентность, треугольник, центр, вибрация, концентрация, энергетика, динамика, посыл, ось, деконструкция, переживание, ритмический пульс, ритмические круги, античность, Центральная Азия, тенденции, метаморфозы.

Annotation: Within the framework of the study, the article aims to reveal the main essence, possibilities and ways of using the rhythmic compositional structure of performances in the time-space continuum of the modern theatrical stage (for example, the Uzbek theater). The objectives of this study were to identify the physiological and emotional impact of rhythm on the modern viewer, as well as the phenomenon of the influence of rhythm on the process of acquiring new forms by the theater for the audience's perception and transforming the theater from the category of performing arts into the art of total perception of the world. The novelty of the research is determined by a wide complex analysis applied in relation to the rhythmic structure of drama and the peculiarities of working with it on the stage of theaters in Uzbekistan. The article mentions the structure of the ancient rhythmic device, as an appeal to the genetic memory of theatrical rhythm, close attention is paid to the consideration of the mental and national characteristics of the rhythm of the East, with the expectation of the public's interpretation of the problems that the rhythm of modern life dictates and which excite the viewer to this day. The comparative method is used, which involves consideration of the psychological, ontological, aesthetic foundations of time and rhythm in the works of philosophers and aesthetics, composers and musicologists. The modern pace of life produces metamorphoses with the modern theater, transforming it from the category of verbal and performing arts into the rhythmic art of a complete perception of the world. The viewer does not perceive anything devoid of rhythm at

all, but if there is a rhythm, it acts on us, bypassing consciousness, physiologically and emotionally.

Key words: rhythm, tempo, time, dynamics, space, impact, polyrhythmic, transcendence, triangle, center, vibration, concentration, energy, dynamics, message, axis, deconstruction, experience, rhythmic pulse, rhythmic circles, antiquity, Central Asia, trends, metamorphoses.

Интерес к изучению ритмического устройства сценографии от истоков зрелищных форм до современного театрального процесса мы можем наблюдать сегодня во всех театральных заведениях Узбекистана, которые начали ставить во главу угла своей деятельности процесс возрождения забытых исторических тем и образов, а также поиск новых действенных методов, форм, стилей и выразительных средств.

Ритмическая одаренность сегодня признаётся одной из наиважнейших в режиссуре театра, а в киноискусстве, выражаясь словами Эйзенштейна, «воздействующее построение» действия без ритма вообще немыслимо» [1, с. 13].

Современный темп жизни производит метаморфозы с современным театром, преобразуя его из разряда зрелищных искусств в ритмическое искусство всецелого восприятия мира. Все лишённое ритма зритель вообще не воспринимает, но, если ритм есть, он действует на нас, минуя сознание, физиологически и эмоционально. Именно органичный ритм жизни пытался воссоздать в своих спектаклях Станиславский, отводя ритму по значимости ведущее место в своей системе: «Темпо-ритм действия может прямо, интуитивно, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувство и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов» [2, . 185].

Значительная поддержка государством инноваций в сфере искусства открывает перед театрами Узбекистана невиданные доселе возможности и предоставляет им новейшие пути к самовыражению. Следует отметить, что привитие чувства и ощущения ритма учащимся в Государственном институте

искусств и культуры Узбекистана составляет новую задачу совершенствования системы театрального образования в Узбекистане, а, значит, является неотъемлемым атрибутом мастерства актёра. Обязательная специальная дисциплина по обучению актёров и режиссёров «Ритмика» развивает способность точно подавать жест в соответствии с музыкальной идеей и фразой, а не иллюстрировать слово.

Психологическое восприятие ритма в театре сегодня - это феномен, который недостаточно изучен и который необходимо тщательно исследовать, ведь его возможности выходят за пределы осознанного. Едва ли нужно доказывать, что «темпо-ритм механически, интуитивно или сознательно действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше чувство и переживание» [2, с. 186]. Функции ритма могут быть использованы во всех театральных тенденциях значительно шире, и способствовать зарождению на сцене метафизики, появлению многомерного «пятого измерения», задействовать все шесть человеческих чувств восприятия мира. Учёные исследуют целебные свойства ритма, способные разрешать многие психические траблы и физические недуги, в таких психологических направлениях, как арт-терапия, драматерапия и музыкотерапия, в которых ритм принят за основу всех основ.

Динамика современности требует новых форм и изобразительных средств, таковым, прежде всего, является движение; они изобретаются и совершенствуются, но первооснова остаётся. Произведения античной литературы, отделенные от современности тысячелетиями, невозможно рассматривать, не учитывая культурного контекста, в котором они были созданы, в связи с чем наш структурный анализ отнюдь не противостоит историческому, а объединяется и сочетается с ним. В генетической памяти общемирового ритма искусства заложен ритм древнегреческой драмы, от которой он ведёт своё начало и к которой апеллирует

Музыкальное время и ритм - своеобразный «философский камень» для античных столетий в области поиска, переосмысления, эксперимента. Именно греческая драма изобиловала различными ритмическими рисунками, став своего

рода образцом, источником создания музыкального театра, музыкальной комедии, и, позднее, оперной реформы Глюка. Античный ритм и по сей день продолжает своё мощное влияние на судьбы мирового искусства современности.

А.Ф.Лосев, в трудах по античной эстетике, исследуя труды Аристоксена антич пишет: «В своей «Ритмике» Аристоксен берет за основу такт, отбиваемый ногой, с его "легкой" (arsis) и "тяжелой" (basis) частью. Эти части могут относиться друг к другу тремя разными способами: "ровно", дактилически (1+2):8, неровно, так, что "легкая" часть такта удваивается, ямбически (1+2):8, и неровно с превышением второй части такта над первой в полтора раза (2+3):8, что свойственно пеанам» [3, с. 757].

История ритма театра отводит наиважнейшую роль дифирамбу: он не только разработал ритмические стихотворные формы, пригодные для античной драмы, но и подготовил ее сценическую обстановку. Именно из дифирамба, как из первоначального источника, мы черпаем для своего исследования бесценный ритмический материал для современного исследования.

В древнегреческом дифирамбе все действия, все речи и паузы, раздававшиеся со сцены, были строго рассчитаны и разучивались таким образом, как это теперь делается, скажем, в балете, а интонации должны были быть выдержаны в строгом ритме. Таким образом, колоссальное изобилие ритмических элементов, включенное в греческий дифирамб в единении с пластическим впечатлением телодвижений-, единичных и массовых, сплетались, чтобы создать не спектакль и не зрелище, а своего рода богослужение. «Но о чем бы ни повествовал хор, песнь не смолкала ни на мгновение, как не утихал ни на миг ритм движения танца, ведь суть дионисовых празднеств — отвести силы, накопившиеся у людей во хмелю по двум широким каналам: через песню-экстаз, рвущуюся из легких, и через полный радости ритм, до предела распиравший, а потом расслаблявший мышцы участников маскарада» [4, с. 2]. Следует заметить, что и по сей день греческая драма не порвала с первоначальным культом Диониса, и, требует особой энергетической концентрации для воссоздания её былых ритмических форм. Как воплотить этот двойственный, «невиданный»

жанр при постановке античной трагедии на узбекской сцене? Как достичь верного ритмического самочувствия через технические упражнения, через "метод"? Сайфиддин Мелиев, актёр, театральный деятель Узбекистана, художественный руководитель театра-студии «Турон» - один из немногих режиссеров современного узбекского театра, который в своих спектаклях, таких как «Антигона» и «Медея», наглядно использует эту "ритмическую энергию" в воздействии на зрителей. Мы исследовали идею и практический тренинг "деконструкции треугольника", которые родились во время репетиций спектаклей актёров студии "Турон". Тщательно отследив процесс работы над тренингом, мы убедились, что 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. Так, при работе над ритмом античной трагедии, Сайфиддин Мелиев приводит актёров к тому первоначальному состоянию, которое формирует группу и рождает единый, верный, первоначальный, пульсирующий ритм трагедии, который и даёт ей жизнь в современном пространстве. Судя по исследованным нами элементам практического подготовительного тренинга, на котором нам довелось присутствовать, для всех актёров это был очень болезненный и интересный опыт, где они пытаются найти в своем теле забытые источники рождения ритма и звука, и обнаруживают глубинную память. Тренинг начинается с движения актёров, которые долгое время шагают по кругу в общем ритме. Их шаги естественны и нейтральны. Они сохраняют чувство треугольника, активизируют диафрагмальное дыхание, опираются на позвоночник без лишнего напряжения. Развитие диафрагмального дыхания освобождает три энергетических треугольника, которые пересекаются и сходятся в тазовом сплетении:

- копчик / задний проход / половые органы / копчик;
- пупок / половые органы / задний проход / пупок;
- голова / задний проход / половые органы / голова.

В ходе упражнений область таза укрепляется и предоставляет актёру надёжную точку опоры, которая позволяет ему поддерживать воспроизведение звука в непростых телесных позах, поддерживать дыхание.

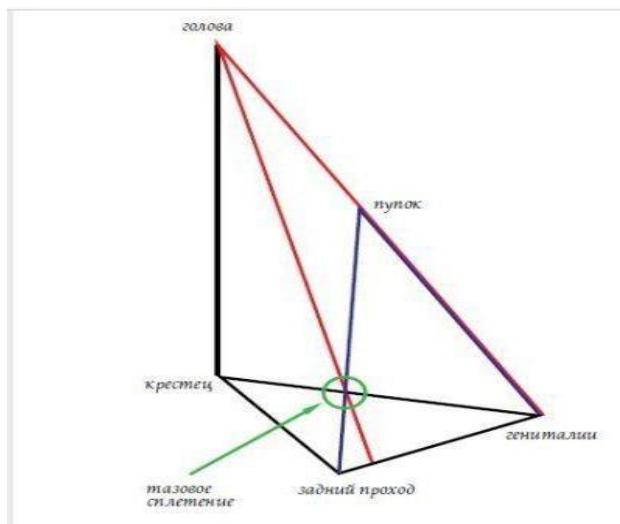


Рис. 1. Пересечение трёх энергетических треугольников тела в центре таза

Тело, насколько это возможно, расслабленно. Локти и колени согнуты, чтобы поддерживать общее ощущение тела. Постепенно положение рук меняется. Согнутые в локтях руки постепенно поднимаются на уровень плеч, а затем над головой. Запястья и ладони расслаблены. Шаг изначально очень медленный, темп постепенно и неспешно ускоряется. При каждом шаге центр стопы твердо упирается в пол. Значение контакта стопы с полом очень велико. С каждым шагом происходит массаж определенных точек стопы, что рефлекторно отзывается раздражением в соответствующих частях и органах тела, пробуждает нервную и иммунную систему организма и стимулирует циркуляцию крови. Прерывистые диафрагмальные вдохи и выдохи продолжают в убыстренном темпе, пока один не перейдет в другой, и дыхательная функция не начнет осуществляться очень быстро и без напряжения, через нос и через рот, неравномерно и неритмично, подобно тому, как дышит запыхавшаяся собака. Этот способ дыхания укрепляет и делает более гибкой диафрагму. Затем актеры концентрируются на ощущении позвоночника и треугольника, то есть тех областей, где воздух от прерывистого дыхания в результате пульсации

диафрагмы вызывает множественные мелкие вибрации. Треугольник принимает эти вибрации, концентрирует энергию, которую они распространяют, пока не становится из приемника излучателем. Треугольник, распространяя вибрации через свои пульсирующие движения, распространяет энергию по всему телу, активизируя его в необычных позах, пользуясь разнообразными ритмами. Паузы в работе треугольника помогают осознать то, что происходит в теле, то есть раскрыть внутреннее пространство и время. Время углубляется, и актеры изумляются. Тело превращается в живой резонатор голосовых вибраций. В ходе этого процесса актеры делают свою ритмическую энергию более насыщенной и постоянно ощущают ее. Тело актера проявляет новые тела, подсознание становится ядром энергии и мощным источником искусства. Тело становится полем битвы, сосудом для брожения и средством художественного выражения.

Рассмотрим 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. Постоянное соприкосновение с сырой землёй – здесь вещественный символ вечного времени в пространстве жизни и смерти.

Режиссёр в своей постановке столкнулся с определённой задачей - зафиксировать определённое время на сцене. 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.

Современная сцена - есть фронт ритмических действий. 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.

Едва ли надо доказывать, насколько важным для сегодняшней теории ритма Узбекистана является изучение литературных источников и теоретических трактатов великих мыслителей и учёных Востока. В Центральной Азии существует своя многовековая интерпретация ритма и понимание ритмического содержимого. 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.

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 количественным, проще говоря, количественным. Близость к музыке наиболее характерна именно для этого количественного стихосложения, где слогу соответствует нота (как длительность и высота звука во времени). Ритмические периоды выражались в виде определённых сочетаний слогов. 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» [5, с. 50]. Если переводить на музыкальный язык наших дней длительность «никре», то она аналогична современному музыкальному размеру $1/8$. Джами уделял внимание не только

ритмической акцентировке, как первичной, под которую попадает начало стопы, но и на неожиданной акцентировке «зарб», которая придавал ритмическому кругу драматический эффект и не всегда падала на «никре». 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:

(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)

1. Танан танан тананан тан тананан

Вся стопа заключает в себе 11 слогов и 11 звуков, где каждому слогу соответствует звук.

2. Тяжелый второй (*сакиль сани*):
(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)

3. Лёгко-тяжелый (*хафиф сакиль*):
(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)

4. Рамаль:
(♩ ♩ ♩ ♩ ♩)

5. Двойной рамаль:
(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)

6. Лёгкий рамаль:
(♩ ♩ ♩ ♩)

7. Хазадж (в двух вариантах):
а) (♩ ♩ ♩ ♩)
б) (♩ ♩)

8. Чарзарб (четырёхударный ритм):
(♩ ♩ ♩ ♩)

9. Фахити (у Джами в двух вариантах – с 10 и 20 *никре*, которые, в свою очередь, употребляются в своих разновидностях):
Фахити в 20 *никре*:
а) (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
б) (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
в) (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
Эти разные виды *фахити* включают в себя по 14 слогов.
Фахити в 10 *никре*:
а) (♩ ♩ ♩)
б) (♩ ♩)
В них по семь слогов.

10. Даур турки (тюркский ритм). У Джами в 4 видах:
а) *новый*
(♩ ♩ ♩ ♩)
б) *древний*
(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
в) *лёгкий*
(♩ ♩ ♩)
г) *быстрый*
(♩ ♩)

11. Мухаммас (в трёх видах)
а) *большой*
(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
б) *средний (мухаммас авас)*
(♩ ♩)
в) *малый*
(♩)

Рис. 2. 11 ритмических кругов Абдуррахмана Джами

Далее, на рис. 3, слева, приводится список названий ритмических кругов, разработанных Джами, справа - соответствующие им, согласно современной музыкальной теории, составляющие круги музыкальные размеры, представленные через запятую, в определённой мыслителем очередностью.

1. Тяжёлый первый	3/8; 3/8; 2/4; 2/8; 2/4
2. Тяжелый второй	3/8; 3/8; 2/8; 3/8; 3/8; 2/8
3. Легко-тяжелый	2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8
4. Рамаль	2/8; 2/8; 2/8; 2/8
5. Двойной рамаль	2/4; 2/4; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/8; 2/4
6. Лёгкий рамаль	2/8; 3/8; 2/8; 3/8
7. Хазадж	3/8; 2/8; 3/8; 2/8
8. Чорзарб	2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4
9.	
а) Фахти первый	2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4
б) Фахти второй	2/8; 3/8; 2/8; 3/8
10.	
а) Турки новый	2/8; 2/4; 2/4; 2/4; 2/8
б) Турки древний	2/8; 2/4; 2/4; 2/4; 2/4; 2/8; 2/4
в) Турки лёгкий	2/8; 2/8; 2/4; 2/4
г) Турки быстрый	3/8; 3/8
11.	
а) Мухаммас большой	3/8; 3/8; 2/8; 3/8; 3/8; 2/8
б) Мухаммас средний	3/8; 3/8; 3/8
в) Мухаммас малый	2/4

Рис.3 Музыкальные размеры кругов Джами

Отследив структурные особенности ритмических основ Востока, мы можем отметить, что характерной чертой для восточного ритма является синкопированность. На примере второго тяжелого ритма (рис 2.) состоящего из 6 стоп, видно, что долгим является не первый, а второй слог, что не совпадает с понятием акцентности. 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 «фуруъ» (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. «Руки» (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. [б, с. 32]. 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 «фoзил или афoзил-тафoзил», 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 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» Театра Марка Вайля «Ильхом» в Узбекистане, 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.

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. Слово на мелодичном «фарси» (оригинальные фрагменты текста из поэм на «фарси» в прочтении Народным артистом Узбекистана –Афзалом Азимовичем Рафиковым), музыка 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 восприятия, сливающихся в сознании зрителя воедино. Несмотря на то, что спектакль идет полтора часа, можно отметить, что пространственным языком времени, идея «Пятерицы» охвачена и сполна передана зрителю.

Тем не менее, мы убеждаемся, что современный круг «усуль» ритмики в сценографии Узбекистана сегодня - не замкнутый круг, а пространственно-временная сфера, которая всегда открыта новым тенденциям и трансформациям в искусстве, и представляет собой органичный сплав национально-самобытного, традиционного и новаторского.

Таким образом, театр Узбекистана 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.

Апеллируя 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, с другой-привносится новый ритмический материал, который является метаязыком, определяющим будущее искусства.

Библиографический список:

1. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
2. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3 М.: Искусство, 1954.
3. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика История античной эстетики, том IV М.: "Искусство", 1975.
4. Балашша Имре и Гал Дёрдь Шандор. Путеводитель по операм — 1 ч. «Корвина», 1967.
5. Джами А. Трактат о музыке. / А. Джами. – Ташкент, 1960.
6. Атоуллох Хусайни. Бадойиъу-с-санойиъ (Художественные средства словесного искусства. На узбекском языке) / Перевод с персидского А. Рустамова. Ташкент, 1981.