

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

ETHNICAL MUSICAL CULTURES

А. Л. Маклыгин

Узеир Гаджибейли и Назиб Жиганов: творческие параллели

Аннотация

В статье рассматриваются общие тенденции развития двух тюркских музыкальных культур в период становления профессионализма европейского типа в первой половине XX столетия. Показывается благотворное воздействие достижений азербайджанской профессиональной музыки на развитие татарской музыки в 1920–30-е годы. Ярким отражением близости культур является схожесть творческих судеб основоположников обеих композиторских практик — Узеира Гаджибейли и Назиба Жиганова. Отчётливо это выразилось в общих процессах движения к первым национальным операм — «Кёроглу» и «Качкын».

Ключевые слова: Н. Жиганов, У. Гаджибейли, советская музыка, национальная опера, тюркская культура, музыкальный профессионализм.

А. Л. Maklygin

Uzeyir Hajibeyli and Nazib Zhiganov: creative equate

Summary

The article examines the general trends in the development of two Turkic musical cultures during the formation of European-type professionalism in the first half of the 20th century. The article shows the beneficial effect of the achievements of Azerbaijani professional music on the development of Tatar music in the 1920-30s. A vivid reflection of the cultures' closeness is the similarity of the creative destinies of the founders of both composing practices — Uzeyir Hajibeyli and Nazib Zhiganov. It was clearly expressed in the general processes of movement towards the first national operas — “Koroglu” and “Kachkyn”.

Keywords: N. Zhiganov, U. Hajibeyli, Soviet music, national opera, Turkic culture, music professionalism.

Сравнительно недавно отметили свои юбилеи два авторитетных вуза, представляющих в определённой мере тюркский музыкальный мир, — Казанская консерватория (основана в 1945 году) и Бакинская музыкальная академия (в прошлом Азербайджанская консерватория, основана в 1920 году). Оба вуза носят в своём названии имена великих музыкантов, основоположников родственных тюркских академических культур, создателей данных вузов — Узеира Гаджибейли (1885–1948) и Назиба Жиганова (1911–1988) [*в статье фамилия Гаджибейли приводится в том виде, в котором она была принята в советский период, — Гаджибеков*].

Их творческие биографии различны, поскольку жизненные пути хотя и разворачивались приблизительно в одно время — в период советского национального музыкального строительства, вместе с тем региональный и политический контекст внёс свои коррективы в траекторию судеб каждого из этих музыкантов. Венценосный для Гаджибекова 1938 год, когда опера «Кёроглу» вознесла её создателя в высший круг классиков советской музыки, для молодого Жиганова был отмечен лишь первыми шагами в мир академического творчества: он в этом году заканчивал Московскую консерваторию и завершал работу над своим оперным «первенцем» — «Качкын» («Беглец»), который должен был быть представлен на суд казанской публики. Для Гаджибекова этот год принёс долго ожидаемый триумф признания его как создателя советской «национальной оперы», которая фактически сразу была объявлена как образец успешного решения проблемы оперного жанра (сугубо европейского жанра) в новых национальных условиях! Невероятный даже по тем временам каскад государственных поощрений, хлынувших на композитора за мастерское воспевание подвигов ашуга, свидетельствовал, что власть в полной мере проманифестировала факт реального доказательства победы

концепции советского национального строительства, такого желанного к минувшему двадцатилетию Октябрьской революции¹. Для Жиганова же партитура «Качкын» ещё только должна была получить свет рампы и главное, убедить татарского зрителя в том, что именно «Качкын» есть первая татарская опера!²

Казалось бы, далеко отстоят друг от друга в этот ключевой для каждого музыканта 1938 год общепризнанный 53-летний Гаджибеков и молодой 27-летний Жиганов. И, казалось бы, 25-летняя разница в возрасте и определённое различие жизненных контекстов каждого вовсе не проецирует в последующем параллельное и автономное движение их творческих судеб. Но сближение не могло не состояться. И этому способствовал ряд факторов.

Одна из основных предпосылок — тюркская культура. Уже с конца XIX века тюркский вектор развития и взаимодействия отечественных профессиональных культур значительно актуализируется в общественной жизни. Особую роль здесь сыграла гуманитарно-подвижническая роль крупнейшего просветителя Исмаила бея Гаспринского, в многоаспектной концепции которого принципиально был выделен большой порождающий ресурс особой тюркской геокультурной оси — «Бахчисарай-Баку-Казань». Предреволюционная активизация гуманитарных коммуникаций в этой межнациональной «конструкции» и, конечно, идеи джадидизма с их явным вниманием к европейским культурным ценностям, безусловно, сформировали определённое гравитационное взаимопритяжение внутри «оси». Конечно, оно подверглось существенному идеологическому воздействию в советские 1920–30-е годы, но заложенный ресурс взаимодействия вовсе не мог быть уничтожен действиями идеологов «нового строя».

Культурная жизнь Казани 1920-х годов явно свидетельствует о многочисленных примерах культурных трансплантаций, в первую

очередь между Баку и Казанью³. В частности, ещё до революции на вечерах Восточного клуба нередко включалась азербайджанская музыка в виде т. н. «кавказских номеров». Блестящим мастером восточных импровизаций с обильной мелизматикой был знаменитый скрипач Илларион Козлов. И конечно, надо отметить постановку «опер» (так они значились на афишах) Узеира Гаджибекова. Принимались они невероятно тепло татарской публикой, поскольку склад и музыка этих тюркских «опер» были значительно понятней и приятней показываемых в Казани академических опер, в том числе и тех, которые отражали ориентальную линию. Неудивительно, например, что идея первой «татарской оперы» у одного из её создателей, певца Газиза Альмухаметова, возникла в результате восторженного приёма «Аршин мал алана».

В эти годы культурные новации, создаваемые в Баку, становятся ориентиром для всего формирующегося академического искусства европейского типа в многочисленных тюркских культурах. Надо заметить, что и в самом Баку в глубокой мере понималась особая историческая роль азербайджанской культуры как некоего форпоста в развитии новых форм искусства в общем тюркском мире. Это чётко отразил в своих словах Гаджибеков ещё в 1919 году: «На всём тюркском Востоке именно Азербайджан пробудил у тюрков здоровое чувство национализма, указал забывшему свою этническую принадлежность тюрку его происхождение» [3. С. 18]. Это было сказано композитором в период недолгого существования Азербайджанской Демократической Республики (1918–1920), когда на Гаджибекова были возложены масштабные задачи по государственному развитию музыкальной культуры⁴. Одной из вех этого мимолётного национально-романтического времени стало учреждение в Баку консерватории⁵.

Помимо тюркских «линий притяжения» двух классиков национальных культур существовал целый ряд общих сугубо музыкальных проблем⁶. Среди них, пожалуй, наиболее

сложная, затрагивающая творческий процесс композитора, это «примирение» устных форм «коренной» мелизматически развитой монодии и европейской письменной многоголосной практики, что являлось неперенным условием становления национальной академической музыки. Адаптация многомерного ладового мира азербайджанского мугамата и татарской пентатоники к тональной системе в 1920–30-е годы стало основной творческой задачей первопроходцев обеих культур (как, впрочем, и многих других отечественных национальных практик в период становления академического профессионализма).

Гаджибеков эту работу начал в период создания своих сценических первенцев («Лейли и Меджнун», «Аршин мал алан»), где первые попытки вертикализации музыкальной ткани сразу же наткнулись на ярко-красочную материю устного монодиического импровизационного искусства⁷. В 1920-е годы вопрос о создании национальной оперы вновь возник со всей идеологической и геокультурной силой: в первом случае имелось в виду отражение социальной тематики в её советском понимании, во втором случае требовалось соблюдение строгих норм европейской жанровости. Неудивительно, что именно в эти годы Гаджибеков, как лидер профессиональной азербайджанской музыки, обращается к фольклору с целью выявления в нём глубоких потенциалов для создания новых для национальной культуры форм музыкального мышления, где бы присутствовали нормы европейской академической музыки. Это было чётко им сформулировано в 1920 году: «Подлинное развитие восточной музыки возможно лишь в том случае, если оно будет основываться на законах общеевропейской музыкальной теории» [Цит. по: 3. С. 17–18].

Данная проблема — проблема новой музыкальной речи — является ведущей и в татарской музыкальной культуре 1920–30-х годов. Разумеется, в это время ещё не мог звучать в полной мере голос Жиганова в силу его юного возраста, но «гаджибековская нота» в этом вопросе явно прослушивается в высказывани-

ях ведущего татарского музыковеда и композитора тех лет Султана Габяши⁸. Надо заметить, что именно эти годы в Баку и в Казани отмечены невероятной дискуссионной активностью в вопросах намечаемого «музыкально-речевого микста», а шире, «вызовами и рисками» внедрения в национальное пространство европейских художественных и стилевых достижений. На берегах Каспия угрозы «европеизации» звучат более рельефно. Приведём одно из высказываний того времени: «Европеизация тюрков знаменует собой эволюцию западных стран, но этот процесс вовсе не означает развитие самих тюрков и других мусульман» [Али бек Гусейнзаде. Цит. по: 3. С.16].

Разумеется, несколько позже Жиганов подключился к обсуждению этих горячих проблем: в письмах конца 1930–40-х годов он неоднократно обращается к этой важной теме.

И ещё одна общая линия, соединяющая Гаджибекова и Жиганова, а шире, и две музыкальные культуры: становление профессионализма академического типа проходило через формат музыкального театра (в отличие, скажем, от многих поволжских культур, где областью созидания новых художественных ценностей стал хор).

Оперная история первой половины XX века в двух тюркских культурах имеет немало общего. «Мечта об опере» не скрывается, по существу, первым татарским композитором Габяши еще в 1910-е годы. В Баку, между тем, эта проблема решается титаническими усилиями Гаджибекова. «Лейли и Меджнун» была восторженно воспринята именно как опера, не вызывавшая особых сомнений у бакинской публики с точки зрения «жанрового соответствия». В последующем, в отдельных трудах год рождения этого произведения (1908) трактуется как время рождения азербайджанской оперы [1. С. 12].

Однако в 1920-е годы возникает весьма примечательная ревизия жанровых достижений азербайджанских композиторов в области оперы (добавим сюда М. Магомаева и его «Шах Исмаил»). В 1924 году Наркомпрос Азербайджана

принимает декларацию, устанавливающую четыре основные задачи развития национальной культуры: подготовка кадров, сбор тюркского фольклора, «заказ советским композиторам, знающим Восток, тюркских опер», «перевод на тюркский язык европейских опер и привлечение в оперный театр тюркских масс» [4. С. 338]. Из указанных задач две связаны с оперой. И акценты здесь весьма показательны: изложен фактически призыв о творческой помощи к советским (!) композиторам, «знающим Восток». Указание на «советский», конечно, содержит в себе идеологический компонент.

Сам факт этой государственной инициативы явно свидетельствует о том, что констатировалась проблема создания национальной оперы, решение которой виделось только предполагаемыми композиторами «извне» («знающими Восток»). Такая декларация явно ставила под сомнение произведения У. Гаджибекова и М. Магомаева, несмотря на их феноменальный успех у национального зрителя, как именно «опер». Конечно, действия идеологов от культуры объяснимы просто: в условиях новой советской идеологии ранее провозглашённые «оперы», созданные в духе глубокого национального импровизационного песенного и инструментального мышления, как-то весьма и весьма проблемно соответствовали европейскому и русско-классическому канону оперы. Требовались новые образы и сюжеты, певческие и инструментальные решения. И в результате предыдущий опыт объявлялся через компромиссные терминологические обозначения, отражающие региональный колорит и не лишённые логической несуразности: «тюркские оперы», «мусульманские оперы»...! Таким образом, сам вопрос о создании первой национальной оперы в её новом советском и европейском понимании вновь становился открытым.

Без сомнения, подобные «директивы» вряд ли вызвали позитивные чувства у горячо любимого в народе композитора. Судя по всему, не без горечи Гаджибекову приходится признать своего рода условность оперного

статуса применительно к своим сценическим произведениям. В связи с «Лейли и Меджнун» примечательны его слова: «Приехав в Баку, я решил написать **нечто вроде** (выделено мной. — А. М.) оперы» [Цит. по: 1. С. 12]. И в контексте этого «нечто вроде» Гаджибеков соглашается, что в его дореволюционных сценических произведениях — «слабая техническая разработка фактуры, одноголосие, заимствованные мелодии», отсутствие «речитативов, отдельных законченных партий для певцов, ансамблей, антрактов...» [Цит. по: 1. С. 31]. Другими словами, композитор вынужден признать, что с позиций европейской оперы его детища не могут трактоваться как оперы. В 1930-е годы он обозначил своих первенцев как оперетты, поскольку заказанная Глиэру «Шахсенем», написанная с соблюдением соответствующего жанрового этикета, трактовалась как первый крупный успех азербайджанской оперы, как «новая оперная культура в Азербайджане» [1. С. 31].

Нечто подобное происходило приблизительно в это время и в татарской «оперной истории». Разница, правда, в том, что жанровой ревизии подверглись не сценические произведения Жиганова, и, следовательно, ему не пришлось испытать тот комплекс творческих переживаний, через которые прошёл Гаджибеков. Сомнение в оперном статусе коснулось упомянутых «Сании» и «Эшче» Г. Альмухаметова, С. Габяши и В. Виноградова. А вот произведением, сместившим эти сочинения с почётно-го места «первой татарской оперы», стал «Качкын». Фактически написанное студентом Московской консерватории под бдительным оком Г. И. Литинского, это произведение, разумеется, отвечало многим жанровым критериям европейской оперы, а сюжет — идеологическим требованиям времени. Её сюжетная фабула, кстати, имеет немало совпадений с «Кёроглу», впрочем, и рядом других сценических произведений 30-х годов, поскольку базировалась на расхожей в период национального «оперного дебюта» социально-исторической тематике.

«Качкын» был показан в Казани в 1939 году и самим Н. Жигановым принципиально на страницах «Советской музыки» был обозначен как «первая татарская опера»!¹⁰ И для прочности объявленного статуса он был зафиксирован в заголовке статьи, написанной Х. Терегуловой [8]. Такая категоричность, конечно, отражала принципиальную ревизию «оперных амбиций» вышеупомянутого творческого триумvirата.

Впрочем, исторически закономерная почётная миссия оперного триумфатора всё-таки не обошла стороной и Узеира Гаджибекова. Его «Кёроглу» сразу же был принят как шедевр и образец советской «национальной оперы». За два десятилетия, которые предшествовали рождению оперы, композитор провёл уникальные исследования по части разработки методов композиторской работы с мугамными ладами, их претворения в условиях европейских принципов экспонирования и развития материала. Изданные уже в 1945 году «Основы азербайджанской народной музыки» [2] есть не просто исследование фольклорного порядка, а поистине не имеющий аналогов практический, национально адаптированный учебник по композиции, где даётся «проверенная в деле» рецептура оперирования образцами народной музыки как залог успешного творческого решения композиторских задач!¹¹ Красноречиво в хронологической середине этого «фольклорно-методологического» периода оказался главный творческий труд Гаджибекова — опера «Кёроглу» (1937).

Попутно можно отметить, что в теоретических размышлениях над мугамными ладами Гаджибеков обратил внимание и на главную ладовую сущность татарской музыки — пентатонику. Он воспринимал её (точнее, «китайскую гамму», как она тогда называлась) с точки зрения генеалогии лада «Шур», трактуя как звукорядную базу музыки северных тюрков.

В пересечении и параллелизме творческих линий двух основоположников национальных музыкальных культур своего рода кульминационным можно считать декабрь 1944 года, когда состоялась во многом судьбоносная

встреча обоих композиторов. Несмотря на ещё полыхающее пламя войны, когда, казалось бы, «не до культуры», в столице Грузии состоялся грандиозный многодневный праздник — Декада музыки закавказских республик. Жиганов на неё прибыл в составе творческой комиссии, состоявшей в основном из московских композиторов. Прослушивания новых произведений композиторов Закавказья, уровень исполнительского мастерства поразили молодого музыканта, к этому времени фактически ставшего лидером татарской музыки. Именно этот ответственный статус и породил у Жиганова чувство тревоги за то, что на фоне закавказских творческих побед музыка татарская (уровень композиторских работ и исполнительского мастерства) выглядела бы весьма бледно, если её показывать на намечавшейся Декаде татарского искусства в Москве. «Тбилисские письма» Жиганова полны смятения и некоторой растерянности от предстоящего «позора» (именно это слово использует композитор).

Декада помимо концертов включала разные форматы творческого общения. И в один из дней состоялась встреча 33-летнего Назиба Жиганова и Узеира Гаджибекова, к тому времени принципиально включённого в высший круг советских композиторов, олицетворявшего собой успех продвижения ленинской национальной политики в области музыки. Детали этой неформальной встречи неизвестны и остались в историческом прошлом. Но одна из идей, обсуждавшаяся на ней, получила весьма продуктивную реализацию. Видя нескрываемую растерянность молодого композитора, Гаджибеков категорично выложил рецепт решения подъёма профессионального уровня северной родственной тюркской культуры, учитывая почти четвертьвековой опыт работы закавказских консерваторий, — открытие в Казани музыкального вуза.

Жиганов этот творческий совет всегда держал в памяти, о чём свидетельствовала дочь композитора Светлана Жиганова: «Отец очень любил рассказывать мне о встрече с Узеиром Гаджибековым на той далёкой декаде и о сло-

вах Гаджибекова: „если ты, Жиганов, хочешь развития музыкальной культуры в Татарии, то это можно сделать только открыв в Казани консерваторию!“» [7. С. 7].

Возможно, Жиганов ещё в Казани вынашивал эту «казанскую мечту о консерватории», родившуюся в начале 1910-х годов в сознании самого авторитетного музыканта тех лет — Рудольфа Августовича Гуммерта. Но ситуация 1944 года — предстоящая отчётная Декада и решительный совет Гаджибекова — заставила Жиганова включить «высокие скорости» в решении консерваторского вопроса. Для начала он из Тбилиси поехал... в Баку, встретив там новый и, как оказалось, многопобедный 1945 год [7. С. 216]. Поскольку в Казань Жиганов вернулся к середине января, то нетрудно представить, что его «бакинские дни», без сомнения, включали обстоятельное знакомство с местной консерваторией, которое не обошлось без участия тогдашнего ректора — Узеира Гаджибекова.

Окрылённый закавказской поездкой и консерваторской идеей, Жиганов уже в январе готовит необходимую документацию по части открытия вуза. Через три (!) месяца — в середине ещё военного апреля 1945 (!) года — Казанская консерватория была учреждена указом Совнаркома за подписью Молотова! Одним из главных стимуляторов этого, можно сказать, «спринтерского» процесса был Гаджибеков.

Таким образом, параллелизм и пересечения судеб двух ярких личностей представляются яркой страницей как межтюркских музыкальных коммуникаций XX века, так и показателем важных процессов становления национальных академических культур советского времени.

Примечания

- ¹ Первый орден Ленина из советских композиторов получил именно Узеир Гаджибеков в 1938 году фактически сразу после премьеры «Кёроглу». В этом же году он получил звание «народного артиста СССР», а через три года Сталинскую премию за свою оперу, которая с 1940 года была включена в репертуар Большого театра. В эти же годы она начала ставиться в ряде республик на языках титульных народов (узбекском, армянском, туркменском).
- ² Как известно, статус первых татарских опер к этому времени имели музыкально-сценические произведения творческого триумvirата Г. Альмухаметова, С. Габяши, В. Виноградова «Сания» и «Эшче».
- ³ Подробнее указанные музыкальные контакты показаны в нашем исследовании [5], в разделе «Азербайджанский след».
- ⁴ Факт хотя и кратковременной государственности данного тюркского народа, конечно, имел особые притягательные черты для других тюркских народов бывшей Российской империи, поскольку отражал мощный рывок самосознания этой группы народов.
- ⁵ Попутно нельзя не отметить, что и две другие закавказские консерватории возникли примерно в одно время и, что самое примечательное, в период особых национально-политических событий: Ереванская консерватория (1921) фактически зарождалась в период независимой «Первой республики Армении» (1918–1920); Тбилисская консерватория создана в революционном 1917 году.
- ⁶ Разумеется, в ряду общих «оснований» для взаимоприятия двух деятелей музыкальной культуры вряд ли должен игнорироваться полностью фактор конфессиональный (мусульманский), несмотря на его почти латентное действие в условиях известных атеистических установок советского времени.
- ⁷ Нечто подобное можно было усмотреть и в постановках первых «татарских опер» («Сания» и «Эшче»), где певцы и инструменталисты — мастера народной импровизации — с большим наслаждением предавались во время исполнения привычным им нормам импровизационного развёртывания музыкальной речи.
- ⁸ Теоретическим взглядам Габяши посвящён ряд наших статей, из которых выделим одну из последних: Султан Габяши — с мечтой о семиступенности // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 4. — С. 103–108 [6].
- ⁹ Габяши называл произведения Гаджибейли, звучавшие в Казани в 1920-е годы, «кавказскими операми».
- ¹⁰ Попутно можно упомянуть, что Жиганов как создатель первой национальной оперы не оказался обделённым вниманием со стороны государственного поощрения. Хотя его награды оказались куда скромнее, нежели те, которые были адресованы У. Гаджибекову или, к примеру, А. Малдыбаеву — одному из соавторов первой киргизской оперы «Айчурек» (1939).
- ¹¹ В эти же 1940-е годы — в чём-то параллельно инициативе Гаджибейли — разрабатывается (как некая «новая» рецептура для национальных композиторов) учебная программа «полифонической композиции», созданная выдающимся педагогом в области подготовки «композиторских кадров» для самых разных советских республик Генрихом Ильичом Литинским, учителем Жиганова. Видя на примере работ своих учеников, казалось бы, непреодолимые сложности в деле естественного союза характерного песенного фольклора и европейского гомофонно-гармонического языка, он обратил своё внимание на полифонию как более потенциально адаптированную систему музыкального мышления применительно к специфике фольклора разных народов (особенно его монодического формата). Этот подход впоследствии позитивно сказался на подготовке Литинским молодых композиторов из т. н. «пентатоновых республик».

*Список литературы**References*

1. *Виноградов В. С.* Узеир Гаджибеков. — М., Л.: Музгиз, 1947. — 48 с. [*Vinogradov V. S.* Uzeir Gadzhibekov. — M., L.: Muzgiz, 1947. — 48 s.].
2. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. — Баку: АН Азерб. ССР, 1945. — 148 с. [*Gadzhibekov U.* Osnovy azerbajdzhanskoj narodnoj muzyki. — Baku: AN Azerb. SSR, 1945. — 148 s.].
3. *Дадаш-заде К.* Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). — Баку: Srəq-Qrəb, 2014. — 232 с. [*Dadash-zade K.* Voshozhdenie (Uzeir Gadzhibeyli i ashygskoe iskusstvo: intertekstual'nyj dialog). — Baku: Srjeq-Qrjeb, 2014. — 232 s.].
4. История музыки народов СССР. — Т. 1. — М.: Советский композитор, 1970. — 435 с. [*Istorija muzyki narodov SSSR.* — T. 1. — M.: Sovetskij kompozitor. 1970. — 435 s.].
5. *Маклыгин А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2000. — 311 с. [*Maklygin A. L.* Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ja: stanovlenie professionalizma. — Kazan': Kazan. gos. konservatorija, 2000. — 311 s.].
6. *Маклыгин А. Л.* Султан Габяши — с мечтой о семиступенности // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 4. — С. 103–108 [*Maklygin A. L.* Sultan Gabyashi — s mechtoj o semistupennosti // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. — 2018. — № 4. — S. 103–108].
7. Письма Н. Г. Жиганова к С. А. Жигановой (1935–1946). — М.: Композитор, 2001. — 226 с. [*Pis'ma N. G. Zhiganova k S. A. Zhiganovoj* (1935–1946). — M.: Kompozitor, 2001. — 226 s.].
8. *Терегулова Х. И.* «Качкын» — первая татарская опера // Советская музыка. — 1937. — № 8. — С. 9–17 [*Teregulova H. I.* «Kachkyn» — pervaja tatarskaja opera // Sovetskaja muzyka. — 1937. — № 8. — S. 9–17].