

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ
И ПРИУРАЛЬЯ

MUSICAL CULTURE
OF PEOPLES OF VOLGA
AND URAL REGIONS

*Д. Н. Бекирова
А. Л. Маклыгин*

Опера Н. Г. Жиганова «Намус»: контексты забвения

Аннотация

Объектом внимания стала опера Н. Жиганова «Намус» (1950), сценическая судьба которой оказалась весьма драматичной: несмотря на обильное использование востребованных в то время художественных идеологизмов, произведение фактически сразу было снято с репертуара Оперного театра. До сих пор «Намус» находится в забвении в отличие от других опер Жиганова. В статье рассматривается комплекс причин, вызвавших историческую краткосрочность оперы, в которой наиболее рельефно в творчестве Жиганова отразилась «сталинская тема».

Ключевые слова: татарская музыка, Назиб Жиганов, «Намус», национальная опера, Сталин в искусстве.

*D. N. Bekirova
A. L. Maklygin*

Opera by N. G. Zhiganov “Namus”: Contexts of Oblivion

Summary

The founder of Tatar academic music, Nazib Zhiganov, left a bright legacy in the field of musical and stage art, where the opera “Jalil” became particularly famous. Another opera, “Namus” (1950), had a different fate. The work was removed from the repertoire of the Tatar Opera and Ballet Theater after several performances. And this happened despite the abundant use of artistic ideologisms in demand at that time, including collective farm labor during the war, friendship of the peoples of Russia, reliance on the folklore song of the modern village, unstoppable glorifying delight in honor of the “hero of victories” Stalin. The article examines the complex of reasons that caused the historical short-termism of the opera, in which most prominently reflected the “Stalinist theme” in Zhiganov’s work.

Keywords: Tatar music, Nazib Zhiganov, “Namus”, national opera, Stalin in art.

Н азиб Гаязович Жиганов по праву считается одним из основоположников татарской академической музыки. Бесспорен его первопроходческий приоритет в области национального оперного и симфонического искусства. Однако существенная часть его музыкально-театрального наследия находится в «тени» времени: сценическое воплощение на постоянной основе имеет лишь опера «Джалиль» (ТГАТОиБ имени М. Джалиля), а также ряд произведений, воссозданных студентской Оперной студией Казанской консерватории: «Алтынчач» (2011), «Качкын» (2015), «Туляк и Су-Слу» (2017).

Пожалуй, самая незавидная историческая судьба сложилась у оперы «Намус». Фактически произведение оказалось забытым. Причём в это незавидное положение опера попала вскоре после своих премьерных показов. Нетрудно представить творческое состояние композитора, на глазах которого его монументальное детище снимают с репертуара. Конечно, можно в этом случае предположить, что сам автор увидел в произведении проблемные моменты, вызывающие желание положить партитуру «глубоко в стол». Прецедент имел место в раннем творчестве Жиганова: он весьма критически относился к своему симфоническому «первенцу» — Первой симфонии. В связи с оперой «Намус» композитор жёстких самооценок публично не высказывал. Следовательно, можно предположить, что определённый комплекс причин, повлиявший на печальную сценическую судьбу оперы, имеет более широкое происхождение и не может увязываться с какими-то личными мотивами композитора.

«Намус» написана в весьма примечательное время — в 1950 году. Всего два года прошло после огненного 1948 года с его идеологически бурным Первым съездом Союза советских композиторов и, что особенно важно, Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Именно с февраля этого года начинается фронтальная борьба с формализмом в музыке.

По существу, 1948 год стал самой громкой кульминацией в процессе утверждения государственного идеологического авторитаризма отечественных композиторов. И особенно это сказалось на жанре оперы. Вышеуказанное Постановление с его беспрецедентной критикой вызвало резкое снижение интереса советских композиторов к данному жанру.

Это проявилось как на всесоюзном, так и на республиканском уровне. Показательны слова, эмоционально высказанные директором Татарского театра оперы и балета (предположительно Л. Ф. Либерзоном¹) в январе 1949 года на совещании работников культуры². Он отмечал, что после выхода Постановления процесс создания татарских опер буквально замер: «...если в своё время композиторы встали на совершенно неправильную позицию боязни того, что их будут обвинять в формализме, то сейчас, по истечению продолжительного времени, композиторы готовы писать»³.

Конечно, установившаяся накалённая атмосфера вокруг оперы не могла не вызывать разные творческие реакции со стороны композиторов на предмет сочинения опер. В большинстве своём это выразилось в тактике отстранения от работы с оперным жанром. Жиганов же оказался в том немногочисленном составе авторов, которые сохранили свою авторскую привязанность к важному и при этом «опасному» жанру. А мера идеологического спроса с него в те времена была весьма большой в силу занимаемого им места в иерархии советских композиторов: член Правления ССК СССР, руководитель республиканского Союза композиторов, ректор молодой консерватории, наконец, коммунист с пятилетним стажем (партбилет им был получен в 1944 году). Отсюда и глубоко понимаемое Жигановым чувство особой творческой и идеологической ответственности.

К концу 1940-х годов Жиганов, несмотря на свою сравнительную творческую молодость, обрёл немалый композиторский опыт, оценённый по тем временам весьма высоко.

Он — автор шести опер, одна из которых была удостоена в 1947 году Сталинской премии: «Алтынчач»⁴. Через два года — очередная премия, теперь уже за оркестровое произведение — Сюиту на татарские темы. Год создания оперы «Намус» окрашен в особые тона для Жиганова: это год первого выпуска созданной им консерватории. Именно в это время он оказался на невероятной высоте общественного и профессионального признания, став важной фигурой российского национального композиторского мира и фактически главной персоной многонационального музыкального региона Среднего Поволжья.

В этой атмосфере широкого признания, с одной стороны, и высокой степени ответственности, с другой, Жиганов обращается к очередному оперному проекту. Объектом его внимания стал вышедший в 1948 году роман Гумера Баширова «Намус» («Честь»). В нём повествуется о тыловом труде колхозников Татарии во время Великой Отечественной войны. В центре сюжета — дружеское соревнование двух бригад, возглавляемых татарской девушкой Нафисой и русской девушкой Наташей. Помимо них в романе представлены и чувашские колхозники, что придаёт детищу Баширова важный в идеологическом отношении полиэтничный и региональный акцент⁵. Но главный мотив романа связан всё-таки с нравственной направленностью, отражённой и в его названии: Нафиса вступает в конфликт со свекровью, защищая своё человеческое достоинство от потока клеветы в свой адрес, и в результате уходит из дома с целью строить новую жизнь⁶.

При всей привлекательности сюжета в романе он таил в себе своего рода смысловые риски. По существу, тема братских отношений народов к тому времени уже получила заметное оперное воплощение в советской музыке. В первую очередь, эта идея была отражена в нашумевшей «Великой дружбе» Мурадели! И надо заметить, что массивный идеологический удар по этой опере изначально был спровоцирован вовсе не её музыкой. Гнев Сталина вызвали, мягко говоря, показанные в опере некорректные отношения между народами Кавказа. Впоследствии в последнем (официальном)

варианте Постановления главным объектом критики сделали уже музыку Мурадели.

Жиганов, конечно, знал, что обращается к «обжигающей» теме. Но при этом прекрасно осознавал необходимость поиска путей обхода встречающихся идеологических «порогов». И один из них — финал оперы. Буквально поклоняясь панегирическому мастерству М. Глинки с его известным славильным завершением в «Жизни за царя», Жиганов вводит новый сюжетный мотив в либретто: в опере «Намус» труженики колхоза получают благодарственную телеграмму от Сталина, что неизбежно вызывает дружное экстатическое прославление вождя⁷.

С музыкальной точки зрения опера имеет немало ярких страниц. «Намус» — крупное развёрнутое произведение, включающее большое количество сольных, ансамблевых и хоровых номеров. В число особенно оценённых коллегами Жиганова сцен входит лирический дуэт Нафисы и Карлыгач (труженица колхоза «Чулпан»), наполненный поэтикой и нежными чувствами к родной природе, прежде всего к Волге; яркие и задорные чувашские частушки Нарспи (труженица соседнего колхоза «Интернационал»); драматические разделы, среди которых выделяется полная трагизма сцена горя матери, узнавшей о гибели сына на фронте.

Многие номера пронизывает приподнятый дух, энергичность и оптимистический пафос, свойственный советской музыке той поры⁸. Жиганов ловко сочетает классико-романтическую гармонию с элементами национального мелоса. Несмотря на полиэтничность состава героев оперы, всё действие, за исключением одного хорового номера, разворачивается на татарском языке. Включая «русскую» песню Наташи «Сандугачкай» («Соловушка»).

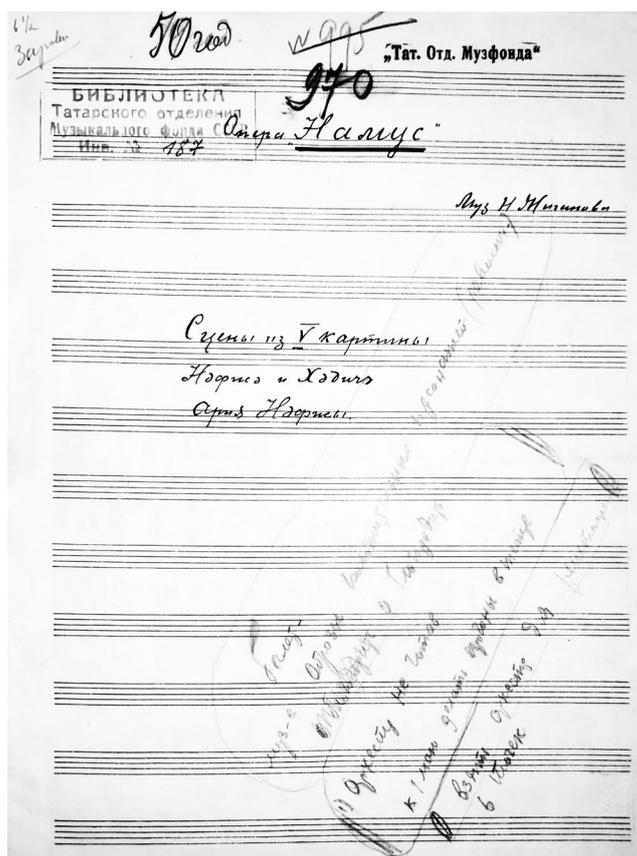
Конечно, колхозный мир сюжетики произведения наряду с определёнными традициями того времени в трактовке оперы (именно «советской оперы») неизбежно вызвал предельную актуализацию жанра песни. По существу, именно песенно-номерная структуризация оперы «Намус» представила данное произведение как образец т. н. «песенной оперы» в её специфически национальном истолковании. Судьба

этого жанрового явления, создание которого приписывается И. Держинскому (опера «Тихий Дон», 1935), оказалась в своём историческом движении весьма извилистой и достаточно скоротечной⁹. И причиной стало определённое несоответствие внутренних потенций массовой советской песни (строгой куплетности, метрической квадратности, предельной диатоничности и т. п.) условностям оперного жанра (драматургического динамизма, конфликтного развития, музыкально-языкового разнообразия в трактовке основных образных сфер).

«Намус» отразила проблемы, свойственные многим операм того времени¹⁰. Прежде всего, это определённые «либреттные традиции». Литературной основой послевоенных опер часто служили современные, так называемые «бесконфликтные» романы, где действие разворачи-

валось на потенциале взаимодействия «хорошего» с «отличным» [См.: 1. Стб. 577]¹¹. Подобное свойство плохо соотносилось с требованиями масштабного образного развития, которое предполагает опера. Противоборство или хотя бы противопоставление конфликтных идей было залогом относительно успешного драматургического претворения условностей жанра оперы, в сущности произрастающего из драмы¹².

Такого рода «конфликтность» в той или иной мере присутствовала в сюжетной фабуле предыдущих опер Жиганова и тем более в последующей, как оказалось, последней опере композитора «Джалиль». В опере «Намусе» же перед композитором во всей полноте встали вопросы по решению драматургической насыщенности действия музыкальными средствами (см. ил. 1). Но как это сделать?



Ил. 1. Обложка рукописи одной из сцен оперы (библиотека Союза композиторов РТ).

Примечательна надпись карандашом:

«балет — муз-е образы положительных персонажей облагородить». Анонимная пометка свидетельствует о том, что по меркам времени самого наличия в сюжете преимущественно положительных образов было недостаточно (два злоумышленника на весь колхоз), и персонажи нуждались в дополнительном облагораживании¹³.

В условиях создания, образно говоря, «колхозной оперы» естественная для неё песенная основа «не дотягивала» до того уровня экспрессии, который был необходим для развёрнутых симфонизированных арий, вокальных ансамблей, инструментальных номеров (увертюры, антрактов и др.).

Жиганов в опере «Намус» пошёл в большей степени по проторенной И. Дзержинским тропе. Традиции «песенной оперы» присутствуют достаточно явно. Но надо помнить, что обращение к данному подвиду высшего музыкально-сценического жанра было достаточно массовым явлением в среде советских композиторов сталинского времени¹⁴.

Признаки песенной оперы рельефно заметны во многих сценах рассматриваемого сочинения. К примеру, ария главной героини в первой картине, несмотря на трёхчастную форму, наличие декламации, развитую оркестровую партию, не в полной мере оправдывает своё жанровое определение. Абсолютная квадратность, типовые гармонические обороты, интонационные шаблоны выдают в ней прямые связи с признаками советской массовой песни. В этой арии, которая по существу является «выходной», «экспозиционной», композитор усилил героический компонент образа: Нафиса показана в общем боевом модусе трудового созидания и социалистического призыва к борьбе за урожай. Фактически ария звучит как советская героическая массовая песня.

В контексте принятой советской героики гиперболизированно представлен в опере жанр марша. Разумеется, обращение к нему оказалось неизбежным в силу сюжетной оправы оперы: действие происходит во время войны. И марш становится её музыкальным символом и определённым приоритетом: он присутствует и в массовых сценах, и в характеристиках главных героинь. Его проходящая через всё произведение решительная ритмическая поступь создаёт впечатление постоянно действующей в опере героической мощи.

Нельзя не упомянуть и такую важную особенность оперы, как используемый фольклорный материал. Прежде всего, это песня советской татарской деревни, которая звучит на

протяжении первой картины¹⁵. Главными объёмами образного восторга становятся «колхозная жизнь», боевой энтузиазм в работе на благо всеобщей победы в войне.

То, насколько значимо было присутствие в спектакле данной песни, свидетельствует статья самого Назиба Гаязовича, опубликованная на страницах «Советской музыки» осенью 1950 года¹⁶. В ней он преимущественно уделяет внимание рассказу о своей новой опере, что безусловно демонстрирует уверенность композитора в своём сочинении, и, что особенно важно — отдельно подчёркивает использование в ней подлинных народных напевов, бытующих в колхозах. Композитор обозначает именно эту песню, наделяя эпитетами: «популярная», «современная», «волевая». И даже приводит её нотный фрагмент!¹⁷ Без сомнения, данный музыкальный «ингредиент» резко усилил образ оперы «Намус» как масштабной «оперы-транспаранта».

Тот идеологический вес, который обрело сочинение благодаря присутствию современного фольклора¹⁸, можно оценить по одному примечательному факту, не связанному, на первый взгляд, с рассматриваемой нами оперой. В феврале 1951 года, когда «Намус» шла на сцене театра, на одной из первых страниц «Красной Татарии» вышла небольшая статья о том, что Жиганова выдвинули кандидатом в депутаты Верховного совета РСФСР. Инициаторами решения были колхозники сельхозартели имени Сталина (!). В статье Жиганов презентуется как широко популярный среди всех слоёв населения композитор, который «стремится использовать богатство народной мелодии», в чём ему помогает в том числе «знание современного татарского фольклора, рассказывающего о счастливой жизни трудящихся страны Советов»¹⁹. Хотя это событие и не содержит прямые связи с оперой «Намус», но, безусловно, по многим пунктам перекликается с особенностями сочинения: работники колхоза, носящего имя вождя, публично выражают любовь к творчеству Жиганова, поскольку в нём транслируется «советский» фольклор.

Вместе с тем произведение вряд ли достойно только критических оценок идеологиче-

ского порядка. В опере не мог не отразиться талант композитора как яркого мелодиста, изысканного мастера тональной гармонизации пен-татонного мелоса, тонкого мастера в поиске оркестровых красок. Несколько музыкальных страниц оперы сохранились как самостоятельные номера, получив концертное воплощение.

Надо заметить, что на пути к премьере «Намус» получила немало позитивных оценок именно за свою музыкальную сторону. На прослушивании в Союзе композиторов ТАСССР, где в том числе присутствовал известный московский композитор Н. Пейко и будущие постановщики оперы, музыка оперы «Намус» была расценена как большой шаг, художественный и профессиональный рост мастерства Жиганова²⁰.

Премьера оперы, состоявшаяся 26 июня 1950 года в Татарском театре оперы и балета²¹, была приурочена к 30-летию ТАСССР, которое «проходило в условиях борьбы за досрочное завершение пятилетнего плана восстановления и развития народного хозяйства СССР»²².

Но сценическая история оперы, несмотря на целый комплекс актуальных идеологических и социокультурных знаков, оказалась удивительно скоротечной. Она не дотянула даже до года. Последний анонс в газете «Красная Татария» значится в феврале 1951 года²³. При этом именно с этого года сценически были возобновлены «Качкын» и «Алтынчач»²⁴.

Такая короткая сценическая судьба оперы «Намус» воспринимается, на первый взгляд, весьма странно. Опера, завершающаяся апофеозным величанием «вождя всех народов», не могла быть просто так снята с репертуара. Возможно, на столь идеологически рискованное решение театра могли повлиять музыкальные события, случившиеся именно в 1950 году: вначале в Саратове, а затем в Москве в Большом театре прошли премьерные показы оперы Г. Жуковского «От всего сердца», посвящённой как раз воспеванию героического колхозного труда²⁵. Весной того же года в газете «Правда» вышла разгромная статья «Неудачная опера. О постановке оперы „От всего сердца“ в Большом театре»²⁶. Одной из главных претензий неизвестного автора было отсутствие драматургического развития и плохое либретто. Кон-

кретно композитор Жуковский был обвинён в том, что не добивался от либреттистов полноценной драматургической основы и своей слабой музыкой только подчеркнул негодность либретто²⁷.

Спектакль был мгновенно снят с репертуара, со своих постов были уволены директор Большого театра А. Солодовников и председатель Комитета по делам искусств П. Лебедев. Обвинения в свой адрес получил и возглавлявший СК СССР Т. Хренников. Мало того, присуждённая ранее Жуковскому именно за эту оперу Сталинская премия была аннулирована.

Эта история имела полемическое продолжение в регионах. После указанного премьерного скандала Союзом композиторов ТАСССР предпринимается большое двухдневное общее собрание с творческим коллективом Оперного театра по обсуждению статьи «Неудачная опера. О постановке оперы „От всего сердца“ в Большом театре»²⁸. Участниками было высказано мнение, что многие замечания, озвученные в адрес оперы Жуковского, уместны и в адрес... оперы Жиганова. К примеру, недостаточное раскрытие темы борьбы за урожай. Ради справедливости нужно отметить, что этот упрек звучал и ранее — в рецензии Я. М. Гиршмана, вышедшей до возникновения скандала в Большом театре. Однако именно в свете последних событий он обрёл весомое значение. Постановщики «Намус» высказали слова покаяния, что в процессе работы над спектаклем не удосужились посетить колхозы. Музыкальная часть была раскритикована менее всего, однако не избежала замечаний. В ней, по мнению некоторых участников, хотелось бы «большого подъёма», наличия «бодрой, волевой» песни. При этом внимание многих было обращено на излишнее количество песенных номеров. Прозвучала знакомая из статьи об опере Жуковского мысль о том, что «в музыкальном развитии не были преодолены недостатки драматургии, либретто»²⁹. Следствием обсуждения стала большая редакторская работа над оперой «Намус». Она велась в 1952 году, но, судя по всему, так и не способствовала возрождению оперы на сцене³⁰. Татарская «здравница» в честь Сталина на сцене Оперного театра больше не звучала...

В отчёте правления Союза советских композиторов Татарии за 1948–1954 годы, составленным самим Жигановым, главной причиной краткого существования оперы на сцене указано нежелание самих авторов доделывать её: «Общественность, отмечая ряд художественных достоинств оперы „Намус“ и музыкальной комедии „Золотая осень“, отметила также и имеющиеся в них значительные недостатки: рыхлость драматургии / опера „Намус“ Н. Жиганова /, узкое и примитивное раскрытие образного содержания, отсутствие стройного развития / мюзкомедия „Золотая осень“ Дж. Файзи /. Постановки этих двух сценических произведений отличались низким художественным уровнем и вызвали целый ряд острых критических замечаний. Но театр и авторы вместо того, чтобы прислушаться к критике и исправить недостатки, приостановили работу над ними, в результате чего эти произведения не удержались в репертуаре театра»³¹.

Было ли прекращение работы над оперой только лишь решением авторов — вопрос, который остаётся открытым. Возможно, в отношении оперы «Намус», подобно опере Жуковского, был озвучен жёсткий вердикт. Не исключено, что творческие деятели ТАССР в связи с московским скандалом проявили вполне объяснимую осторожность. В любом случае, исходя из коллегиального обсуждения сочинения и собственного отчёта композитора, можно сделать вывод, что непосредственно к музыке оперы вопросов было меньше всего. Большая часть претензий была адресована драматургической стороне произведения, её образному содержанию, а также сценическому решению постановщиков спектакля. Музыкальная составляющая оперы была признана всё-таки удачной.

Однако даже отмеченные творческие удачи не спасли оперу от забвения. И если в жёстком снятии с репертуара театра можно усмотреть «прецедент Жуковского», то последовавшая вскоре эпоха десталинизации выбросила в небытие огромное количество славильного искусства³². В том числе и оперу «Намус».

Конечно, Жиганов вполне осознанно и, возможно, искренне обратился к теме славления

вождя, как, впрочем, это делали многие (!) советские композиторы того времени. Нельзя забывать, что 1949 год оказался кульминацией «сталинианы» в силу юбилея — 70-летия Сталина. На массовую панегирическую «вахту» встали многие ведущие авторы. К примеру, Д. Шостакович, хотя и пишет «втайне» (тогда втайне) свой «Антиформалистический раёк» (1948), в год сталинского юбилея сочиняет музыку к беспрецедентному в своей славильной гиперболизации кинопамятнику в честь вождя — фильму «Падение Берлина». Композиторы-песенники десятками пишут песни, где независимо от их тематики имя вождя присутствует как обязательный атрибут успеха свершающихся в сюжете действий!³³ Пожалуй, лучше всего это могут проиллюстрировать строки одной из песен о Сталине авторства поэта той поры С. Алымова: «В каждой песне звучит, в каждой песне живёт Всенародное Сталина имя».

Мог ли Жиганов, тем более при его высоких общественных статусах, оказаться в стороне от массово развёртывавшегося композиторского движения. Конечно, нет! Не исключено, что «Намус», возможно, и планировалась к появлению на сцене не в июне 1950 года, а на полгода раньше: именно в декабре 1949 года, когда вся страна вошла в невообразимый в своих масштабах славильный экстаз! И панегирический финал оперы явно свидетельствует о том, что объектом массового величания мыслилось вовсе не 30-летие ТАССР..³⁴ (см. пример 1).

В заключение представляется уместным привести слова самого Жиганова, взятые из его выступления на обсуждении оперы «Намус» весной 1950 года: «Плохо будет, если мы поставим оперу к 30-летию, а через некоторое время она сойдёт. Я, когда писал оперу, то думал о том, чтобы музыка её была красива, чтобы деревня, колхоз были показаны в реальном звучании, потому что народ наш умеет красиво петь, красиво чувствовать, и не нужно опощлять этого»³⁵. Удивительно актуальные слова!

1

Фрагмент из финального хора оперы «Намус»
в режиссёрском экземпляре клавира (библиотека ТГАТОиБ имени М. Джалиля)

Allegro moderato

Нәрси Карлыгач
Кун я - шә - сен без - нең кә - дер - ле - без.
Дол - ги - е годы пусть жи - вёт - наш до - рогай.

Нәфисә Наташа
Кун я - шә - сен без - нең кә - дер - ле - без.

Хор
Кун я - шә - сен без - нең кә - дер - ле - без.

Фортепиано

Нәр. Кар.
Ип - тәш Ста - лин да - һи юл - баш - чы,
То - варищ Ста - лин, му - дры - й Наш вождь

Нәф. Нат.
Ип - тәш Ста - лин да - һи юл - баш - чы,

Хор
Ип - тәш Ста - лин да - һи юл - баш - чы,

Фо-но

Примечания

¹ В стенограмме фамилия директора не указана, докладчик обозначен как «директор оперного театра», но известно, что в это время должность директора театра занимал Л. Либерзон.

² Совещание работников культуры ТАССР по итогам 12 пленума Союза писателей СССР, состоявшееся 13 января 1949 года в Казани.

³ См.: Государственный архив РТ, далее сокр. ГА РТ. Ф. Р7083. Оп. 1. Ед. хр. 230. Л. 28.

Серьёзность положения театра ярко иллюстрирует и следующее высказывание: «Если срочно не предпринять действия, то мы и через год не будем иметь репертуар, а отсюда понятно, какие резуль-

таты могут быть при отсутствии национального репертуара в национальном театре. Мы получаем госдотацию больше, чем какой-либо другой русский театр» [См.: ГА РТ. Ф. Р7083. Оп. 1. Ед. хр. 230. Л. 30]. Отметим, что «Намус» Жиганова, за исключением музыкальной комедии/оперетты Дж. Файзи «Идел буенда», стала единственной премьерой национального спектакля в промежутке 1947–1953 годов.

⁴ Оригинальное название — «Алтынчәч» («Златовласая»).

⁵ Известно, что Г. Баширов в процессе работы над произведением осуществлял экспедиции в колхо-

- зы, в том числе современного Тетюшского района с его традиционным многонациональным населением [См.: ГА РТ. Ф. Р6529. Оп. 1. Ед. 14. Л. 244].
- ⁶ Надо заметить, что, согласно словам сына писателя, роман настолько понравился Сталину, что он позвонил в Татарский обком партии с предложением номинировать труд Баширова [См.: 2]. В 1951 году роман получил Сталинскую премию второй степени.
- ⁷ Надо заметить, что 1940–1950-е годы характеризуются невероятной сакрализацией имени и творчества Глинки в советской музыкальной эстетике. Чего стоит, например, следующий факт: в течение шести (!) лет в свет вышли две полнометражные киноленты, посвящённые Глинке (1946, 1952). Глинка трактовался как образ национального музыкального основоположничества, как ориентир для композиторского подражания.
- ⁸ Примечательны слова самого Жиганова о том, что в опере намеренно «звучит, главным образом, послевоенный оптимизм» [См.: ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 30].
- ⁹ Специальное внимание этому жанру уделяет Т. Науменко [См.: 5].
- ¹⁰ О сложностях в оперной индустрии Большого театра в Москве можно прочитать у Е. Власовой [См.: 3].
Массовость проблемы создания оперы на современную, прежде всего «колхозную», тему, демонстрируют слова председателя Комитета по делам искусств П. Лебедева на страницах главной газеты СССР «Правда»: «Всё больше ставится спектаклей [драматических] о трудах и подвигах колхозного крестьянства. <...> Если в репертуаре драматических театров спектакли на современную советскую тему о труде советских людей заняли ведущее положение, то в оперных театрах этого пока отметить нельзя» [*Лебедев П.* За новые успехи советского искусства // *Правда.* 1951. 19 марта (№ 87). С. 3.].
- ¹¹ «Бесконфликтность» — условный термин литературоведения, применяемый к советской литературе послевоенного времени, в том числе к «послевоенным колхозным романам» [б. С. 324–329]. Там же можно встретить выражение «ситуации „бесконфликтного конфликта“».
- ¹² Об этом пишет О. Комарницкая: «Опера родилась из драмы. И её родовой первоисточник, проходя, как стрела, через века и присутствуя в произведениях различных художественных направлений и стилей, освещает любой жанровый тип оперы» [4. С. 11].
- ¹³ Следует сказать, что по сравнению с первоисточником авторы оперы и так значительно умерили романтическую сюжетную линию. В романе Баширова открыто показан интерес двух мужских персонажей к главной героине, с одним из которых возникает ситуация потенциального романа (в дальнейшем не случившегося). В опере от
- намечающегося романа героини остались более дружеские отношения и лишь крайне деликатные намёки на романтические чувства. Подобное решение было одобрено коллегами Жиганова, что было высказано на ранее упомянутом прослушивании оперы. Как выразилась А. Корсунская: «В романе это ещё ничего, но в опере это снижало бы и мельчило образ героини, только что потерявшей мужа на фронте» [ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 1].
- ¹⁴ Надо иметь в виду, что данный жанр высоко ценил И. Сталин. Ещё в 1936 году он после просмотра «Тихого Дона» выразил самое позитивное отношение к детищу Дзержинского за его музыкально-речевой демократизм. Именно это оценочное впечатление сыграло роковую роль в судьбе «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, просмотренную вождём в Большом театре вскоре после «Тихого Дона». Результат известен — легендарная статья «Сумбур вместо музыки».
- ¹⁵ Первоисточник можно обнаружить в сборнике «Татарские народные песни» под редакцией А. Ключарёва [См.: 7. С. 21]. В нём напев представлен с иным текстом, автором которого является татарский поэт М. Садри. Содержание посвящено величанию символов «новой жизни», среди которых, безусловно, выделяется «товарищ Сталин». Этот насаждаемый «сверху» с 1930-х годов «новый фольклор», без сомнения, является чрезвычайно важной проблемой, отражающей сложные пути формирования советского «музыкального сознания», насильственно внедряемого в духовный национальный мир.
- ¹⁶ См.: *Жиганов Н. Г.* Начало большого пути // *Советская музыка.* 1950. № 11. С. 41–42.
- ¹⁷ Композитор приводит напев в ином виде, нежели он представлен в упомянутом сборнике Ключарёва. Следует сказать, что использование фольклора в опере «Намус» и интерпретация этого факта как автором, так и музыковедами разных эпох, является самостоятельной проблемой.
- ¹⁸ Вспомним, что годом ранее Сталинской премией была отмечена Сюита на татарские темы Н. Жиганова.
- ¹⁹ См.: *Сергеев Б.* Талантливый композитор // *Красная Татария.* 1951. 18 февраля (№ 31). С. 1.
- ²⁰ См.: ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 4, 8.
Музыкальная составляющая была высоко оценена и в рецензии на спектакль, автором которой выступил Я. М. Гиршман: «...при разнообразии эмоциональных и красочных оттенков в музыкальном звучании композитору особенно удались драматические сцены» [*Гиршман Я. М.* «Намус» // *Красная Татария.* 1951. 11 февраля (№ 30). С. 3].
- ²¹ Режиссёром постановки выступил И. Просторов, художником — П. Сперанский, дирижировал Дж. Садрижиганов. Роль главной героини Нафисы исполнила З. Шагизиганова.
- В ряде источников, включая труды Я. М. Гиршмана, дата премьеры оперы «Намус» — 4 апре-

ля 1950 года. Авторы данной статьи склонны к опровержению этой версии, поскольку она логически не увязывается с хронологией сопутствующих созданию оперы событий. Так, только первое прослушивание оперы с членами Союза композиторов и сотрудниками театра состоялось 13 апреля 1950 года. Это известно из содержания стенограммы обсуждения оперы в Союзе композиторов ТАССР. К тому же, само празднование 30-летия ТАССР проходило летом 1950 года. Таким образом, авторы, опираясь на иные первоисточники (Программу показа искусства Татарии, посвящённого 30-летию Татарской АССР, а также пометки на одной из сохранившихся афиш спектакля), выдвигают свою версию о дате премьеры — 26 июня 1950 года.

²² См.: ГА РТ. Ф. 7083. Оп. 5. Ед. хр. 28. Л 1.

²³ См.: Афиша // Красная Татария. 1951. 18 февраля (№ 31).

²⁴ См.: ГА РТ. Ф. Р6663. Оп. 5. Ед. хр. 4. Л 5.

²⁵ Это была первая премьера советской оперы в Большом театре с момента выхода Постановления 1948 г. Либретто написано по роману Е. Мальцева «От всего сердца», получившего в 1949 году Сталинскую премию. Невероятный успех выразился в том, что в ноябре 1950 года Московским художественным академическим театром им. М. Горького по роману был поставлен спектакль «Вторая любовь» (режиссёры В. Станицын, С. Блиников), впоследствии тоже удостоенный Сталинской премии. В марте 1951 года на экраны по роману вышел фильм «Щедрое лето» (режиссёр Б. Барнет), который, правда, вместо соответствующей премии буквально через несколько дней после премьеры получил обвинения в слабом сценарии и драматургической непоследовательности [См.: *Белявский М. З. // Советское искусство. 1951. 13 марта (№ 21). С. 4*].

²⁶ Неудачная опера. О постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре // Правда. 1951. 19 апреля (№ 109). С. 2–3.

²⁷ В разделе с подзаголовком «Вопреки жизненной правде» авторы либретто обвиняются в «заслониении главной темы труда несущественными мелочами». Последний раздел статьи посвящён «безответственному» и «фальшивому» воссозданию образа колхоза на оперной сцене.

²⁸ См.: ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 59; ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 70. Обсуждение состоялось 14 мая 1951 года.

²⁹ См.: ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 18. Высказывание принадлежит Я. Гишману.

³⁰ Согласно некоторым источникам, в 1953 году «Намус» повторно прозвучала со сцены. Однако это было единичным событием, не имевшим продолжения. Выяснение подлинности этого факта, а также поиск дополнительной информации о нём составляют одну из перспектив данной работы.

³¹ См.: ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 6.

³² Надо заметить, что далеко не вся славильная музыка советских композиторов канула в Лету. Повезло жанру песни. Идеологическая фильтрация текстов ряда песен, осуществлённая в эпоху оттепели, вернула в мир отечественной массовой музыки «Песню о Родине» и «Мою Москву» И. Дунаевского, «Моск-ву майскую» братьев Покрасс, «Несокрушимую и легендарную» А. Александрова и др. Конечно, такой политический «рестайлинг» весьма сложно было провести относительно жанра оперы, но исторические примеры имеются как раз в «сталинскую эпоху»: вспомним, как с целью вернуть М. Глинку на высший классический подиум славы «придворная» опера «Жизнь за царя» в конце 1930-х годов стараниями С. Городецкого превратилась в полного всенародного духа «Ивана Сусанина».

³³ О размахе славления говорит хотя бы такой факт, что в рядах сталинских «гимнопевцев» можно обнаружить яркую звезду советского джаза и пианиста-виртуоза А. Цфасмана с его «Маршем юности» (слова Н. Лабковского, 1948) или легендарного А. Вертинского, написавшего музыку и слова песни под примечательным названием «Он» (!). Впрочем, его песня, как нам представляется, не без подтекста, причём именно музыкального: в стилистике виден не лишенный курьёзности «микст» марша и... танго!

³⁴ Весьма любопытно, что одна из партий хора интонационно почти повторяет знаменитый хор «Славься» из эпилога оперы «Жизнь за царя» М. Глинки (такты 1–2 в партии Нарспи и Карлыгач). Сходство можно обнаружить и в фразировке: членение паузой коротких фраз.

³⁵ См.: ГА РТ. Ф. Р7057. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 40.

Список литературы

References

1. Бесконфликтности «теория» // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1: Аарне — Гаврилов. / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962. Стб. 577–580. Beskonfliktnosti “teoriya” [Conflict-free “theory”]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*. T. 1: Aarne — Gavrilov. Ed. A. A. Surkov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1962, Col. 577–580. (In Russ.)
2. *Бирин М.* В секретариате Сталина работала одна татарка, она и подложила мою книгу... Режим доступа: <https://www.business-gazeta.ru/article/424342> (Дата обращения: 12.03.2023). *Birin M.* V sekretariate Stalina rabotala odna tatarka, ona i podlozhila moyu knigu... [There was a Tatar

- woman working in Stalin's secretariat, and she planted my book...]. Available at: <https://www.business-gazeta.ru/article/424342> (Accessed: 12.03.2023). (In Russ.)
3. *Власова Е. С.* Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 4 (43). С. 102–131.
Vlasova Ye. S. Sovetskaya klassicheskaya opera: idei i realii [Soviet classical opera: ideas and realities]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 2020, no. 4 (43), pp. 102–131. (In Russ.)
 4. *Комарницкая О. В.* Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: Аналитические очерки. М.: ПКЦ «Альтекс», 2011. 306 с.
Komarnitskaya O. V. Russkaya opera vtoroy poloviny XX – nachla XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya: Analiticheskiye ocherki [Russian opera of the second half of the 20th — early 21st centuries: genre, dramaturgy, composition: Analytical essays]. Moscow, PKTS “Al'teks”, 2011, 306 p. (In Russ.)
 5. *Науменко Т. И.* «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 58–67.
Naumenko T. I. “Pesennaya opera” 1930-kh godov: v poiskakh novoy poeti-ki zhanra [“Song Opera” of the 1930s: in Search of New Poetics of the Genre]. *Problemy muzykal'noy nauki*. 2023, no. 3, pp. 58–67. (In Russ.)
 6. *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. 420 с.
Skorospelova Ye. B. Russkaya proza XX veka: ot A. Belogo (“Peterburg”) do B. Pasternaka (“Doktor Zhivago”) [Russian prose of the 20th century: from A. Bely (“Petersburg”) to B. Pasternak (“Doctor Zhivago”)]. Moscow, TEIS, 2003, 420 p. (In Russ.)
 7. Татарские народные песни: фонографические записи вокальных и инструментальных песен / Ред. А. С. Ключарёв; пред. и комм. В. Виноградова, А. Ключарёва, М. Садри. Казань: Татарское книжное издательство, 1941. 204 с.
Tatarskiye narodnyye pesni: fonograficheskiye zapisi vokal'nykh i instrumental'nykh pesen [Tatar folk songs: phonographic recordings of vocal and instrumental songs]. Ed. A. S. Klyucharov, V. Vinogradov, M. Sadri. Kazan', Tatgosizdat, 1941, 204 p. (In Russ.)

Об авторах

Бекирова Дая Надировна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
Студентка 5 курса теоретико-композиторского факультета
Детская музыкальная школа № 18 имени М. Музафарова
Казанский музыкальный колледж имени И. Аухадеева
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Россия, Казань
Daya.fialkovna@gmail.com

Маклыгин Александр Львович

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
профессор кафедры теории музыки

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
Доктор искусствоведения, профессор
Заведующий кафедрой теории музыки
Россия, Казань
dmaklygin@yandex.ru

About the authors

Bekirova Daya Nadirovna

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov
5th year student of the Faculty of Theory and Composition
M. Muzafarov Children's Music School No. 18
Kazan Music College named after I. Aukhadееv
Teacher of musical and theoretical disciplines
Russia, Kazan
e-mail: Daya.fialkovna@gmail.com

Maklygin Alexander Lvovich

P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Professor of the Department of Music Theory

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov
Doctor of Art History, Professor
Head of the Department of Music Theory
Russia, Kazan
dmaklygin@yandex.ru