

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ

MUSICAL CULTURE OF PEOPLES OF VOLGA AND URAL REGIONS

Д. Ф. Хайрутдинова

«Әлдермештән Әлмәндәр» Алмаз Монасыпова: о роли музыки в реализации режиссёрского замысла

Аннотация

В статье впервые рассматривается деятельность композитора Алмаз Монасыпова в Татарском государственном Академическом театре имени Г. Камала. На основе изучения архивных материалов определяется его вклад в развитие театральной музыки как важной части татарского драматического искусства; методом сравнительного анализа выявляются черты преемственности в создании музыкального оформления спектакля «Идегей» («Идегей») версий 1941 и 1994 годов. На примере легендарной постановки «Әлдермештән Әлмәндәр» («Старик из деревни Альдермыш») раскрывается значение музыки в режиссуре Театра им. Г. Камала эпохи Марселя Салимжанова. Роль композитора в создании спектакля указывает на сформированность новой парадигмы существования музыкальной составляющей в татарском театральном искусстве последней четверти XX века.

Ключевые слова: Алмаз Монасыпов, Марсель Салимжанов, Татарский государственный Академический театр имени Г. Камала, музыка в драматическом театре, «Әлдермештән Әлмәндәр» («Старик из деревни Альдермыш»), «Идегей», поэма «В ритмах Тукая».

D. F. Khairutdinova

“Eldermeshten Elmender” by Almaz Munasypov: About the Role of Music in the Realization of the Director’s Idea

Summary

The article examines the activities of composer Almaz Monasypov at the Tatar State Academic Theater named after G. Kamal for the first time. Based on the study of archival materials, his contribution to the development of theatrical music as an important part of Tatar dramatic art is determined; the method of comparative analysis reveals continuity features in the creation of the musical design of the play “Idegay” versions of 1941 and 1994. Using the example of the legendary production “Eldermeshten Elmender” (“The Old Man from the Village of Aldermysh”), the significance of music in the direction of the Kamalov theater of the Marcel Salimzhanov era is revealed. The composer’s role in the creation of the play indicates the formation of a new paradigm of the existence of a musical component in the Tatar theatrical art of the last quarter of the 20th century.

Keywords: Almaz Monasypov, Marcel Salimzhanov, Tatar State Academic Theater named after G. Kamal, music at the Drama Theater, “Eldermeshten Elmender” (“The Old Man from the Village of Eldermysh”), “Idegey”, the poem “In the Rhythms of Tukai”.

Творчество А. З. Монасыпова (1925–2008) — выдающееся явление татарской профессиональной музыки второй половины XX — начала XXI века. Наследие композитора включает четыре симфонии, балетную сюиту, несколько симфонических и вокально-симфонических поэм, более 300 песен и романсов, камерно-инструментальные произведения, пьесы для эстрадного оркестра, музыку для документального кино и к драматическим спектаклям. Несмотря на жанровое разнообразие творчества А. Монасыпова, исследователи особо выделяют его симфонические сочинения, которые «...наиболее полно отражают суть художественной концепции творчества композитора. Драматически-конфликтная природа толкования жанра повлекла за собой значительное обновление интонационной сферы» [5. С. 148].

Деятельность А. Монасыпова поражает своей многоплановостью: наряду с композиторским творчеством в разные годы он был педагогом по классу виолончели в музыкальной школе и Казанском музыкальном училище; в Казанской консерватории воспитал целую плеяду композиторов; работал артистом Татарской государственной филармонии, а также дирижёром главного музыкального театра республики — Татарского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалиля. Таким образом, Монасыпов представляет универсальный тип музыкально-общественного деятеля, совмещающего активную публичную деятельность с творческой работой.

Пожалуй, самой малоизвестной страницей творчества А. Монасыпова остаётся его работа в Татарском государственном Академическом театре имени Г. Камала (далее — ТГАТ). С этим театром композитор был связан «генами». Его отец Закир Монасыпов (1897–1954), будучи самоучкой, увлекался игрой на скрипке, близко дружил с Салихом Сайдашевым и Мансуром Музафаровым и даже играл в оркестре татарского театра [См. об этом: 1. С. 13].

После окончания консерватории Монасыпова пригласил к себе ректор Назиб Гая-

зович Жиганов, который, как впоследствии вспоминал Алмаз Закирович, сказал ему: «Татарскому Академическому театру имени Г. Камала нужен дирижёр, меня просили найти. Почему бы тебе не пойти туда? Там в своё время Сайдашев работал — любимый народом композитор» [1. С. 15]¹. Согласившись на новую работу, А. Монасыпов возглавил небольшой оркестр татарского театра из примерно 10 человек и полагал, что он справлялся с ней вполне успешно — «кажется, у меня получалось» [Цит. по: 1. С. 15].

Однажды молодого дирижёра увидел Нияз Даутов² и похлопотал, чтобы А. Монасыпова пригласили в Татарский академический государственный театр оперы и балета имени М. Джалиля, где он проработал более 10 лет — с 1959 по 1970 год, дирижировал в постановках опер Дж. Верди, С. Прокофьева, Х. Валиуллина и др. В 1976 году, через несколько лет после переезда Монасыпова в Москву, театр осуществил постановку одноактного балета «Бессмертная песня» на музыку его Второй симфонии (либретто и постановка Д. Ариповой), посвящённого памяти Героя Советского Союза М. Джалиля.

Покинув ТГАТ ориентировочно в конце 1950-х годов, А. Монасыпов, однако, не терял с ним связь. Если во время работы он выступал там лишь дирижёром, то после ухода он стал создавать музыку к татарским спектаклям. Согласно летописи репертуара ТГАТ³, А. Монасыпов написал музыку к четырём постановкам, большинство из которых состоялись уже после отъезда композитора в Москву в 1973 году:

- «Нэркэс» («Нэркэс», женское имя) по пьесе Ильшата Юмагулова (1972);
- «Элдермештэн Элмэндэр» («Старик из деревни Альдермыш») по пьесе Туфана Миннуллина (1976);
- «Китмэгез, тургайлар!» («Не улетайте, жаворонки!») по пьесе Аяза Гилязова (1978)⁴;
- «Идегэй» («Идегей», мужское имя) по пьесе Юнуса Сафиуллина (1994).

Режиссёром всех спектаклей с музыкой А. Монасыпова является Марсель Хакимо-

вич Салимжанов (1934–2002) — главный режиссёр ТГАТ в 1966–2002 годы. 36 лет, которые он возглавлял театр, называют «эпохой Марселя Салимжанова». Однако, когда Марсель Хакимович принял художественное руководство, Театр им. Г. Камала переживал в некотором смысле творческий кризис. В журнале «Театр» в 1967 году о ТГАТ написали, что «за долгие десятилетия театр накопил традиции различнейшие, иногда — друг другу враждебные, подчас — просто взаимоисключающие. Театр имени Камала одной фразой не определишь — он средоточие противоречий... Очень сильная труппа — и обилие слабых спектаклей» [15. С. 73]. Режиссёр М. Салимжанов предпринял действия к развитию татарского театра на основе репертуарной базы современных татарских драматургов и переосмысления классических произведений.

Спектакли с музыкой А. Монасыпова составили золотой репертуарный фонд ТГАТ. Это значительные театральные произведения, которые неизменно приковывали к себе внимание общественности, поднимали важные темы, связанные с историей народа, его жизненными и нравственными ценностями, вопросами национальной идентичности.

Трагедия «Нәркәс» («Нәркәс») по пьесе башкирского драматурга И. Юмагулова по-

сле постановки в татарском театре в 1972 году была удостоена в 1974 году Диплома I степени Фестиваля драматургии народов СССР⁵. В дальнейшем эта пьеса была поставлена многими театрами страны и завоевала признание как образец башкирской классической драматургии⁶. Вражда родовых кланов и трагедия любви Нәркәс и Тимерхана, разрываемых долгом перед своими народами и муками чувств, показаны в татарской постановке с эпической широтой и поэтической экспрессией (см. ил. 1).

Партитура «Нәркәс» включает 14 номеров и демонстрирует склонность Монасыпова к симфонической масштабности, способной выразить поэтику и самобытный архаичный образный мир трагедии, придать сценическому полотну художественную цельность и глубину. Преобладают номера «обрамляющей» функции (вступления к картинам и действиям, финалы, антракт, заключения), а самые трогательные музыкальные темы посвящены образам молодых влюблённых. Впечатляет многочисленность участников театрального оркестра, в котором обычно насчитывалось не более 20 музыкантов, — 47 человек (видимо, дополнительно приглашённых).

О спектакле «Нәркәс» на сцене ТГАТ им. Г. Камала писали «как о бытовом реалистическом театре», а жанр определяли «как



Ил. 1
Сцена из спектакля «Нәркәс»⁷

поэтическую народную драму» [4. С. 56]. В отзывах отмечалась режиссура М. Салимжанова и Р. Хазиахметова, декорационное искусство М. Сутюшева, актёрская игра Ш. Биктимерова, Н. Аюпова, Р. Хисамовой, Н. Ихсановой. Но о вкладе композитора в создание спектакля не говорилось ничего...

Спектакль «Идегэй» («Идегей») с музыкой А. Монасыпова, поставленный в 1994 году (см. ил. 2), стал особо значимым событием как обращение к истории татарского народа, находившейся многие десятилетия под запретом. Театр уже имел печальный опыт постановки «Идегея» в 1941 году, тогда музыку к ней написал М. Музафаров. Спектакль был показан лишь шесть раз и, несмотря на его высокие художественные достоинства, отмеченные современниками, был снят с репертуара по идейно-политическим соображениям [См. об этом: 18]⁸. Постановка «Идегея» в 1994 году стала возможной в условиях демократизации и подъёма национальной темы в новой России. Об этом событии писали: «Татарскому народу наконец-то вернулось его бесценное наследие — древний эпос, заклеимённый и запрещённый в своё время как „феодално-ханский“. Кроме

того, делалась попытка по-новому, непредвзято взглянуть на прошлое, объективно осмыслить обросшую мифами историю расцвета и распада Золотой Орды. Но главное, создателям спектакля удалось найти и выделить в древнем дастане актуальные мотивы, проблемы, созвучные времени» [Цит. по: 14. С. 12].

Однако в «Идегее» 1994 года не была использована музыка М. Музафарова. Предположительно, о ней попросту не вспомнили⁹. Во всяком случае, смена автора пьесы (в 1941 году это был Н. Исанбет, в 1994-м — Ю. Сафиуллин) повлекла за собой не только иное прочтение сюжетной фабулы дастана, композиционное строение, но и новое музыкальное оформление. «Идегей» был приближен к восприятию современной публики, что исходило из замысла: «...раскрывая страницы прошлого, драматург перебрасывает мост между прошлым и настоящим. Осмысление прошедшего в сопоставлении с настоящим — это главное, что определяет позицию Ю. Сафиуллина как драматурга» [11. С. 25].

Согласно плану распределения музыки к спектаклю («заметки» для оркестрантов), составленному заведующим музыкальной частью



"Идегэй" - Э.Сабир, И.Хәйруллин

Ил. 2

Сцена из спектакля «Идегей» постановки 1994 года

и дирижёром оркестра театра в те годы Фуатом Абубакировым, партитура включала 20 номеров.

Герои Идегей и Ханэкэ наделялись музыкальными темами, определённо имеющими в постановке лейтзначение. По мнению исследователей, в пьесе Ю. Сафиуллина Идегей предстаёт противоречивым героем. Музыка, характеризующая Идегея, способствует созданию сложного сценического персонажа. Его мелодическая тема отражает, с одной стороны, героику образа (энергичный начальный квартетный ход, острота пунктирного ритма, широкие интервальные ходы в 5–6 тактах), с другой —

его одухотворённость и экспрессию (размер 6/8, закруглённость мелодических фраз, мелизматика) (см. ил. 3).

Другие герои спектакля — Субра, Дервиш, Туктамыш, Норадын, Жанбай — характеризуются музыкой конкретных действенных ситуаций, в которых они участвуют.

Сравнительное рассмотрение музыки к спектаклям «Идегей» 1941 и 1994 годов выявляет схожие подходы и приёмы, используемые композиторами М. Музафаровым и А. Монасыповым, в музыкальном «действии» спектакля (см. Таблицу 1).



Ил. 3

№ 8. Тема Идегея. Рукопись оркестровой партии первой скрипки

Таблица 1

	М. Музафаров	А. Монасыпов
Музыкальное обрамление спектакля	Увертюра — Финал	Вступление — Эпилог
Темы-фанфары (в основе квартетно-квинтовые интонации)	9 вариантов сигнальных тем (обычно у солирующей трубы), чередующихся в ходе действия	№ 4 «Барабан тавышы» («Звуки барабана»), № 5 «Труба тавышы» («Звуки трубы») и их многочисленные «включения» по ходу действия
Самобытная характеристика старца Субры в традициях эпоса (декламация Субры-сказителя)	Мелодекламация Субры в V акте — Финале	Эпилог с Суброй
Образ воинственной Орды — жанровая сцена	Танец ногойцев	«Урда гимны» («Гимн Орды», № 10)

Симфонизация музыкальной компоненты	Использование приёмов вариантного развития тематизма (увертюра)	Динамизация звучания при повторе номера/темы (например, № 17)
«Инструментальный» монолог в показе сцен-размышлений	IV акт, 1-я картина [монолог Идегея]	Монолог Туктамышша (№ 16)
Традиции ориентализма в воплощении женских образов (мелизматика, расширение субдоминантовой сферы)	I акт, 3-я картина [женский танец]	Номера Ханэкэ
Усиление группы ударных инструментов как отсылка к архаическому прошлому (сцены битв, военных церемониалов)	Малый барабан, тарелки, бубен	Тарелки, бубен, малый барабан, большой барабан, тамтам

К сожалению, музыка А. Монасыпова для «Идегея» так же, как и музыка М. Музафарова, после прекращения показов спектакля была забыта¹⁰.

Нивелирование роли композитора в постановочном процессе этого периода является не агрессивной, но заметной тенденцией. Проблема создания и функционирования театральной музыки в драматическом спектакле Театра Камала не могла не волновать М. Салимжанова. Когда театровед В. А. Сахновский-Панкеев посетил спектакль «Искры»¹¹, он сделал неутешительные выводы относительно использования музыки в спектаклях, которая, по его мнению, нарушала логику действия. Он описал своё впечатление от увиденной сцены свадьбы: «...как только начались песни и пляски, драматизм испарился. Трудно винить актёров — попробуйте добрых четверть часа петь и танцевать вне всякой действенной задачи... Зритель дружно аплодировал после каждого номера, только к спектаклю эти аплодисменты отношения не имели... Такая традиция в театре Камала установилась, видимо, давно, но солидность стажа отнюдь не делает её почтенной. Никто не сомневается в правомочности жанра музыкальной драмы (к которому тяготеет „Голубая шаль“ К. Тинчурина) или музыкальной комедии (типа „Похищение девушки“ М. Карима). Но и в этих спектаклях недопустим танец просто так, песня — ради песни» [15. С. 74]. Звучащая критика в адрес «музыкальных» спектаклей Театра Камала требовала пересмотра функционала и целесообразности музыкальной компоненты. Анализируя ситуацию, «Салимжанов стремил-

ся, чтобы спектакли были образными, с разными ритмами не только в актёрской игре, но и в сценографии и даже в перемене оформления по ходу действия... Смысловый признак лёг и в основу использования музыки, песен» [10. С. 36]. Музыка не должна была перетягивать на себя внимание, не имея на то специальной задачи. Её смысловая нагрузка оценивалась не количеством отведённого времени в спектакле, а способностью раскрывать режиссёрский замысел. Обращаясь к высокопрофессиональным музыкантам и композиторам, М. Салимжанов тем самым подтверждал значимость музыки в постижении драматургического материала и создании театральной формы.

Одним из наиболее успешных примеров органичного взаимодействия сценического действия и музыки в контексте режиссёрского решения стал спектакль «Старик из деревни Альдермыш» («Әлдермештән Әлмәндәр», 1976) — самая известная постановка ТГАТ с музыкой А. Монасыпова. Её создатели — драматург Туфан Миннуллин, режиссёр Марсель Салимжанов и исполнитель роли Альмандара Шаукат Биктемиров в 1979 году были удостоены Государственной премии РСФСР имени К. Станиславского (см. ил. 4)¹². Спектакль без преувеличения стал «национальным символом, гордостью татар, удивительно гармонично соединил в себе советские идеалы с неповторимым народным колоритом» [14. С. 10]. По мнению театроведа М. Г. Арсланова, «спектакль ценен продолжением и развитием в новых исторических условиях традиции „Зулейхи“ Г. Исхаки и Г. Кариева (1917) и „Двух мыслей“



Ил. 4

Сцена из спектакля «Старик из деревни Альдермыш» (1976)
Альмандар – Ш. Биктемиров, Ажалъ – Р. Шарафиев

Г. Кулахметова и К. Тинчурина (1919). Поставленный с применением необычного для татарского сценического искусства сплава приёмов условно-метафорического и бытового психологического театров, он обогатил национальное режиссёрское искусство совершенно новой эстетикой, отражающей действительность на грани реального и фантастического» [3. С. 100].

Музыкальный компонент в спектакле на первый взгляд не значителен. В отзывах и заметках о постановке можно увидеть лишь редкие упоминания имени композитора, но о роли музыки — ни слова. Однако именно музыку «Старика из деревни Альдермыш» узнают и помнят все поклонники легендарной постановки, и без неё этот спектакль явно имел бы другое воздействие на зрителя. Следует разобраться: каким образом музыка вовлечена в реализацию уникального художественного синтеза метафорического и бытового, какова её роль в создании единого художественного замысла синтетического спектакля?¹³

Пьеса Т. Миннуллиной «Элдермештэн Элмэндэр», названная автором грустной комедией, написана в двух действиях, четырёх карти-

нах, с прологом, интермедией и эпилогом [См.: 19]. Действие во владениях Газраила разворачивается в прологе, интермедии и эпилоге, которые весьма лаконичны и представляют собой сцены с участием самого Газраила (с тат. — Ангел), его секретаря и посланника Ажаля (с тат. — Смерть). Земная жизнь жителей Альдермыша и «уловки» старика Альмандара с Ажалем показаны в основных действиях спектакля.

Для музыкального воплощения происходящего действия Алмаз Монасыпов использовал новый для татарского театра оркестровый состав, в который также были включены ударные, электрогитара и электроорган. Привлечение композитором новых инструментов в драматическом театре было вовсе не случайным. Незадолго до постановки спектакля состоялась премьера вокально-симфонической сюиты А. Монасыпова «В ритмах Тукая», которая произвела фурор среди музыкальной общест-венности республики¹⁴. Исполнительский состав поэмы — баритон и камерный оркестр, включающий ударные, электрогитару и орган. Свидетелем композиторского триумфа являлся и М. Салимжанов, который был чрезвычайно

впечатлѐн услышанным, после чего предложил А. Монасыпову написать музыку к своему новому спектаклю по пьесе Т. Миннуллина [См. об этом: 6. С. 81].

Один из образов поэмы Монасыпова «В ритмах Тукая» — поэт и его размышления, в воплощении которых орган выступил своего рода слуховым образом божественного гласа. Композитор мастерски сочетал тему Пассакалии Генделя с напевами «тукаевских» народных песен и орган, по выражению Г. Губайдуллиной, «как знак высшего начала, поднимающий тему поэта над временем» [6. С. 81]. Таким образом, тембр органа (электрооргана) в художественной концепции поэмы представляется темброакустической моделью¹⁵, открывающей путь к познанию мифопоэтической картины мира.

Электроорган, впервые использованный в татарском драматическом театре в спектакле «Старик из деревни Альдермыш», звучал не в записи, а в живом, синхронизированном с действием исполнении.

Введение этого инструмента в музыкальное оформление спектакля наилучшим образом способствовало художественному воплощению неземного мира, где решаются судьбы простых жителей татарской деревни. Тенденция деакадемизации органного звучания, проявляющаяся в стирании барьера между элитарным и массовым, как отмечает Ю. В. Антипова, была характерна для периода конца 1960–70-х годов. Орган по своему тембровому арсеналу и возможности продлевать звучание не имел равных, «этот „тяжеловес“ с точки зрения концептуально-смысловой нагрузки, семантического комплекса такого трансцендентного величия был способен одним своим даже самым крат-

ким звучанием унести в область надбытийного, надличностного, вневременного» [2. С. 106]. К оригинальным новшествам в спектакле, каким являлось участие электрооргана и электрогитары, М. Салимжанов относился положительно. Он считал, что современная режиссура «должна чутко реагировать на резко возросший культурный и интеллектуальный уровень нашего общества... необходимо максимально приблизить современные постановки к ритмам и темпам нашей жизни, возможно полнее используя приёмы смежных искусств» [13].

Тембровые возможности электрооргана позволили, с одной стороны, создать величественную звуковую картину потустороннего мира (сцены небесной канцелярии), с другой — оригинально и ультрасовременно раскрасить музыкальный быт современной деревни. В сценах у Газраила звучание органа отсылает к стилистике хорального песнопения. Отсутствие яркой запоминающейся мелодии компенсируется строгими интервальными последованиями (терциями и квартами) преимущественно в поступенном восходяще-нисходящем движении с обыгрыванием VII ступени натурального минора (см. пример 1).

Тембр органа в некоторых случаях выполняет звукоизобразительную функцию. К примеру, в сцене Альмандара с пчеловодом Евстигнеем длительно дрожащие звуковые аккордовые «кляксы» имитируют шум пчелиного роя.

Мелодия песни старика Альмандара стала своего рода музыкальной лейттемой спектакля, которая воспроизводится в ходе действия, как в виде вокального номера, так и в функционале музыкально-инструментальной интерлюдии и фоновой музыки (см. ил. 5).

1

♩=110

Electric Organ

Сцена небесной канцелярии



Ил. 5

Рукопись оркестровой партии скрипки номера «Әлмәндәр»
из спектакля «Старик из деревни Альдермыш»

Исполнение Альмандаром незамысловатой по содержанию (поэтическому и мелодическому) песни «утяжелалось» органичным аккомпанементом, что помогало зрителям/слушателям ощутить «живое воплощение мудрости, душевного богатства народа, философский взгляд старого умного человека на действительность...» [7. С. 38]¹⁶.

В основе музыкального оформления спектакля лежит принцип «темы-образа», согласно которому все музыкальные номера (с авторскими или заимствованными темами) становятся характеристиками-портретами образов конкретных действующих персонажей (см. Таблицу 2).

Жанровая палитра цитированных народных песен (плясовая, такмак, *авыл көе*, шуточная) транслирует лёгкую комедийную сферу музыкального контента. Другая сторона замысла, раскрывающая мир личных переживаний, жизнестойкость и душевную силу главного героя, оказалась созвучна творческому видению Монасыпова и его увлечению возможностями претворения традиций книжного пения. Речь идёт о лирических сценах Альмандара с невестой Хамдебану (2 к., 1 д.) и женой по имени Йозембика (4 к., 2 д.), которые, на наш взгляд, являются одними из наиболее важных в драматургии спектакля, и музыка в них играет существенную роль на пути к достижению сверхзадачи.

Таблица 2

тема	образ
«Органная» тема	Газраил и небесная канцелярия
Песня Альмандара	Альмандар
1-й типовой напев <i>көйләп уку</i>	«невеста» Хамдебану
2-й типовой напев <i>көйләп уку</i>	жена Йозембика
русская плясовая «Во саду ли в огороде»	Евстигней, русский друг Альмандара
Татарская народная песня в стиле <i>авыл көе</i> «Уфа тараклары»	Правнучка Гульфира и её жених Мансур
такмак «Әпипә»	Альмандар
шуточная «Ширде-берде» ¹⁷	мальчик Ильсур

Здесь узнаётся неповторимый композиторский почерк Монасыпова: характерная ритмическая организация напева в традиции чтения нараспев, «кружевная» орнаментика, самобытная аккордика различной структуры (включая кварто-квинтовую и неполную), неожиданные тембровые сочетания, черты импровизационности и едва уловимый джазовый «намёк». Романтический ореол происходящего действия сообщается посредством эстрадно-джазовых синкопированных ритмов у ударных и тембра электрогитары с «плавающими» обертонами.

Встреча Альмандара с Хамдебану происходит в настоящее время и реальном мире, а потому мелодия *көйләп уку*, исполняемая на электрооргане, диатонична и привычна для

слушательского восприятия, её активное орнаментальное распевание почти вуалирует арузный ритм: ♪ ♪ ♪ ♪. Фактурный рисунок, в котором аккорд-поддержка у электрогитары приходится на вторую долю темы, напоминает характер изложения темы пятой части поэмы «В ритмах Тукая» — «Өзелгән өмид» («Разбитая надежда») (см. примеры 2, 3).

Сцена с женой Йозембикой (давно покинувшей земной мир) происходит в воображении старика; молодая и красивая, она появляется на возвышенности сцены и, неспешно спускаясь с коромыслом, приближается к Альмандару. В сочетании со сценографическими эффектами (брежит свет на рассвете) музыка становится частью трогательной картины воспоминаний,

2

Сцена Альмандара и Хамдебану, 2 к. 1 д.

electro organ

electro guitar

♩=75

3

«Өзелгән өмид»,
5 ч. поэмы «В ритмах Тукая»

Moderato

Күз ка-ра - шым - да хә-зер үз гәр-де әш-я - лар тө-се;

piu f

зритель неминуемо сопереживает главному герою. Нереальность происходящего ощущается с первых звуков вступления: «взлетающий» хроматический пассаж у органа, неожиданные возгласы трубы (крики птиц), череда нисходящих длительно звучащих квартаккордов, вводящих зрителя в немое оцепенение. Основная тема появляется из тишины; простой и диатоничный строй мелодии (в основе тетракорд

$b - as - g - f$), словно отражаясь в искажённом временем зеркале, интонационно преломляется ($as - ges - f - es$) (см. пример 4). Аналогичный приём композитор использовал в седьмой части поэмы «В ритмах Тукая» — «Бу ямьсез болыт баштан китәр» («Эта мрачная туча над головой уйдёт»), где мелодия вокальной партии с чертами книжного пения развивается в условиях золотой секвенции *basso ostinato* (см. пример 5).

4

Сцена с женой, 4 к., 2 д.

electro organ

electro guitar

trumpet in B

wah

$\text{♩} = 64$



5

Andante

«Бу ямьсез болыт»,
7 ч. поэмы «В ритмах Тукая»

Вс - та бу ямь - сез бо - лыт баи - тан ки - тәр, яң -

зыр я - вар, ял - ты рар из - ге ка - рәш - нең

хән - жә - ре, ал - мас - ла - ры. Йөр - мә - сен бәгъ

Финальным событием (согласно событийной структуре по Г. А. Товстоногову¹⁸) и эмоционально-смысловой кульминацией спектакля стала сцена прощания Альмандара с близкими (4 к., 2 д.), имеющая философско-назидательный характер. Последний в череде прощающихся — мальчик Ильсур, которому старик дарит яблоневый сад как символ будущей счастливой жизни и изобилия. Вместе они поют песню с легкомысленным содержанием, как говорит Альмандар, это «белиберда». Трагизм сцены выражен в контрасте слышимого и происходящего. Песня перерастает в общее веселье, во время которого Альмандар подписывает договор со Смертью. Театральный приём контрапункта здесь сработал безукоризненно, вызвав сильнейший эмоциональный отклик у зрителей. Сверхзадачу, воплощённую в образе главного героя, можно определить как обобщённый символ бессмертия народа. Ценность спектакля для татарского театрального искусства не вызывает сомнений, режиссёр М. Салимжанов «впервые смог создать спектакль столь полифонического звучания. Он сплавляет в единое целое — достоверность, условность, метафору» [8. С. 109].

Выдающийся композитор А. Монасыпов стал участником важного этапа в истории татарского драматического театра, связанного с деятельностью его главного режиссёра М. Салимжанова. Музыкальная компонента в одном из знаковых спектаклей ТГАТ «Элдермештэн Элмәндәр» становится инструментом не внешнего события и голой иллюстративности, а специфически театральной условности, где главное — это преобразование человеческой личности, развитие характера, внутренняя борьба героя за нравственное очищение. Как преемник лучших традиций отечественной театральной школы, Салимжанов в своём замысле синтезирует все художественные элементы, и музыка существует в спектакле «в сопряжении с общим замыслом, со сценическим решением спектакля, с его атмосферой, с действующим на сцене живым человеком» [17. С. 184]. Уникальность творческого дарования Монасыпова позволила ему открыть новые возможности преломления композиторского языка профессио-

нального музыкального искусства в условиях эволюции национального драматического искусства.

Примечания

- ¹ А. Монасыпов окончил Казанскую консерваторию по двум специальностям: в 1950 году — по классу виолончели у А. Броуна и в 1956-м — по композиции у А. Лемана. Разговор Монасыпова с Жигановым состоялся, по всей видимости, после второго «выпуска».
- ² Нияз Курамшевич Даутов (1913–1986) — оперный певец, режиссёр, народный артист РСФСР, в 1956–1960 и 1975–1986 годы — солист и главный режиссёр Татарского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалиля.
- ³ Перечень всех постановок ТГАТ имени Г. Камала содержится в юбилейном многотомнике [9].
- ⁴ В архиве ТГАТ сохранились нотные материалы к трём спектаклям, не найдены ноты спектакля «Не улетайте, жаворонки!».
- ⁵ Первая постановка пьесы И. Юмагулова состоялась в Башкирском драматическом театре в 1967 году.
- ⁶ Действие пьесы «Нэркэс» происходит в древние времена, когда племена жили в единении с природой; в центре конфликта — любовь Тимерхана и Нэркэс (подобно Ромео и Джульетте) — молодых влюблённых, принадлежащих к враждующим родовым кланам.
- ⁷ Все фотографии в статье предоставлены ТГАТ имени Г. Камала.
- ⁸ Постановление ЦК ВКП(б) от 9 августа 1944 года «О состоянии и мерах улучшения массово-политической и идеологической работы в Татарской партийной организации» подвергло критике спектакль «Идегей» в связи с неверным освещением истории татарского народа.
- ⁹ Во всех опубликованных репертуарных списках театра, где указываются имена авторов постановки, в информации о спектакле «Идегей» 1941 года отсутствуют сведения о композиторе.
- ¹⁰ В 2023 году «Идегей» был поставлен в Татарском государственном театре драмы и комедии имени К. Тинчурина в постановке Туфана Имамутдинова. Композитор — Фархад Бахтияри.

¹¹ Спектакль «Искры» («Чаткылар») впервые был показан в 1935 году в постановке Г. Исмагилова с музыкой В. Виноградова. В. А. Сахновский-Панкеев посетил спектакль «Искры» в связи с 60-летием театра (1966), эта постановка была осуществлена режиссёром Ш. Сарымсаковым с музыкой Р. Сафиуллина в 1964 году.

¹² В деревне Альдермыш живёт старик Альмандар (Ш. Биктемиров). Ему 91 год. Он многое испытал, пережил несколько войн, потерял четырёх сыновей, но полон жизнелюбия и оптимизма. У Альмандара много планов на будущее: построить дом, жениться на Хамдебану... Небесная канцелярия направляет за Альмандаром посланника Ажаля (Смерть; Р. Шарафиев), которого старик дурачит и каждый раз уклоняется от неминуемого исхода. Однако решение «там» уже принято. Ажаль, испытывая к Альмандару благосклонность и уважение за ум и смекалку, предлагает ему спастись обманом и вместо себя «направить» сына Искандера или русского друга Евстигнеева. Альмандар гневно отвергает это предложение. Предчувствуя неминуемый конец, он размышляет о своей прожитой жизни, вспоминает молодые годы, жену Йозембику.

В последнюю ночь старик собирает близких и дорогих ему людей — сына Искандера и его сноху, «невесту» Хамдебану, друга Евстигнеева, правнучку Гульфиру с женихом, его младшего брата Ильсура. Разговор с мальчиком Ильсуром становится для Альмандара самым желанным, в нём он видит продолжение своих надежд, мечтаний о яркой и счастливой жизни. На фоне детской весёлой песни Альмандар подписывает договор со Смертью.

¹³ В театре сохранились лишь оркестровые партии, клавиш и партитура отсутствуют. Анализ музыки спектакля «Элдермештэн Элмэндэр» осуществляется на основе телевизионного спектакля «Старик из деревни Альдермыш», выпущенного главной редакцией литературно-драматических программ ЦТ в 1984 году. Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/4654858800286415787> (Дата обращения: 20.04.2025).

¹⁴ Премьера вокально-симфонической сюиты А. Монасыпова «В ритмах Тукая» прошла осенью 1975 года. Поэма состоит из семи частей, в основе которых стихотворения классика татарской поэзии Габдуллы Тукая: «Туган жиремә» («Родной стороне»), «Кузгатмакчы булсаң халык күнеллерен» («Чтобы тронуть душу народа»), «Туган авыл» («Родная деревня»), «Тәүбә вә истигъфар» («Раскаяние и просьба об отпущении грехов»), «Өзелгән өмид» («Разбитая надежда»), «Белмәдем» («Не знал»), «Бу ямьсез болыт баштан китәр (Татар яшьләре)» («Эта мрачная туча над головой уйдёт (Татарская молодёжь)»).

¹⁵ Темброакустическая модель — определение Л. А. Мнацаканян [См.: 12].

¹⁶ Перевод текста песни Альмандара из спектакля «Старик из деревни Альдермыш» (слова Туфана Миннуллина, музыка Алмаза Монасыпова):

*Ворона пёстрая, птица ты знатная,
Неужели ты покалялась, чтобы не летать?
Пусть даже ты покалялась, я не покалялся,
Чтобы красивых девушек не обнимать.*

*Пёстрая ворона, говорят, благородная птица,
На каком дубе, проснувшись, запела?
Если ты не поёшь, то я запою,
Красивых-красивых девушек выберу.*

*Сорока, ты, говорят, благородная птица,
Зачем села на дубовые вершины?
Если даже не знаешь, зачем села,
Зачем вообще родилась на этот свет?*

*Ворона-пеструшка, говорят, благородная птица,
На каком дубе ты присела?
Ты головой киваешь, а я не киваю,
Когда на мою голову приходит печаль.*

¹⁷ «Ширде-берде» аналогично значению русского слова *белиберда* (бессмыслица). В спектакле песня «Ширде-берде» имеет интонационно-ритмическую схожесть с *кыска көй* «Алмагачлары».

¹⁸ Товстоногов выделял в развитии пьесы пять наиболее значимых событий: исходное, основное, центральное, финальное, главное [См. об этом: 16. С. 78].

Список литературы

References

1. Алмазова Т. А. Алмаз Монасыпов: мой «прыжок» в композицию // Музыкальная академия. 2000. № 4 (673). С. 10–15.
Almazova T. A. Almaz Monasypov: moj “pryzhok” v kompoziciju [Almaz Monasypov: My “Leap” into Composition]. Muzykal'naja akademija. 2000, no. 4 (673), pp. 10–15. (In Russ.)
2. Антипова Ю. В. Орган в неакадемической музыкальной практике. Орган и рок-музыка // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 105–109.
Antipova Ju. V. Organ v neakademicheskoj muzykal'noj praktike. Organ i rok-muzyka [Organ in non-academic musical practice. Organ and rock music]. Manuscript. 2018, no. 5 (91), pp. 105–109. (In Russ.)
3. Арсланов М. Г. Зарождение новой стилистики. «Альмандар из Альдермыш» (Т. Миннулин, М. Салимжанов). «Бичура» (М. Гилязов, Ф. Бикчентаев) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 4. С. 97–106.
Arslanov M. G. Zarozhdenie novoj stilistiki. “Al'mandar iz Al'dermysh” (T. Minnulin, M. Salimzhanov). “Bichura” (M. Giljazov, F. Bikchentaev) [The emergence of a new style. “Almandar from Alderмыш” (T. Minnulin, M. Salimzhanov). “Bichura” (M. Gilyazov, F. Bikchentaev)]. Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2019, no. 4, pp. 97–106. (In Russ.)
4. Гимранова Д. А. На сцене — героика (режиссёрские поиски) // Татарский театр: Новаторские искания татарского советского театра. Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1981. С. 42–64.
Gimranova D. A. Na scene — geroika (rezhissjorskie poiski) [On stage — heroism (director's search)]. Tatarskij teatr: Novatorskie iskanija tatarskogo sovetskogo teatra. Kazan', Institut jazyka i literatury, 1981, pp. 42–64. (In Russ.)
5. Губайдуллина Г. Б. Алмаз Монасыпов // Звуковое пространство композиторов Татарстана: Очерки, интервью, воспоминания. Казань: Музыка России, 2014. С. 147–151.
Gubajdullina G. B. Almaz Monasypov [Almaz Monasypov]. Zvukovoe prostranstvo kompozitorov Tatarstana: Oчерки, interv'ju, vospominanija. Kazan', Muzyka Rossii, 2014, pp. 147–151. (In Russ.)
6. Губайдуллина Г. Б. Родное в памяти и сердце (о композиторе Алмазе Монасыпове) // Казань. 2005. № 6. С. 78–83.
Gubajdullina G. B. Rodnoe v pamjati i serdce (o kompozitore Almaze Monasypove) [Native in memory and heart (about composer Almaz Monasypov)]. Kazan'. 2005, no. 6, pp. 78–83. (In Russ.)
7. Илялова И. И. Искусство актёра татарского театра // Татарский театр: Новаторские искания татарского советского театра. Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1981. С. 24–42.
Iljalova I. I. Iskustvo aktjora tatarskogo teatra [The Art of the Tatar Theatre Actor]. Tatarskij teatr: Novatorskie iskanija tatarskogo sovetskogo teatra. Kazan', Institut jazyka i literatury, 1981, pp. 24–42. (In Russ.)
8. Илялова И. И. Марсель Салимжанов. Казань: Тат. кн. изд., 1993. 215 с.
Iljalova I. I. Marsel' Salimzhanov [Marcel Salimzhanov]. Kazan', Tat. kn. izd., 1993, 215 p. (In Russ.)
9. Илялова И. И. Репертуар 1906–2008 // Татарский государственный академический театр имени Галиаскара Камала. Сто лет: В 2 томах. Т. 2. Казань: Заман, Тат. кн. изд., 2009. С. 171–207.
Iljalova I. I. Repertuar 1906–2008 [Repertoire 1906–2008]. Tatarskij gosudarstvennyj akademicheskij teatr imeni Galiaskara Kamala. Sto let: in 2 Vol. Vol. 2. Kazan', Zaman, Tat. kn. izd., 2009, pp. 171–207. (In Russ.)
10. Илялова И. И. Театр имени Камала. Казань: Тат. кн. изд., 1986. 327 с.
Iljalova I. I. Teatr imeni Kamala [Theater named after Kamal]. Kazan', Tat. kn. izd., 1986, 327 p. (In Russ.)
11. Миннулина Ф. Х. Трагическое противостояние в пьесе Ю. Сафиуллина «Идегей» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 11-2 (77). С. 24–26.
Minnullina F. H. Tragicheskoe protivostojanie v p'ese Ju. Safiullina “Idegej” [Tragic confrontation in the play by Y. Safiullin “Idegej”]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2017, no. 11-2 (77), pp. 24–26. (In Russ.)
12. Мнацаканян Л. А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: КГУКИ, 2014. 26 с.
Mnacakanjan L. A. Tembroakusticheskaja model' kak instrument issledovanija fol'klora i kompozitorskogo tvorchestva [Timbroacoustic model as a tool for studying folklore and composer's creativity]: Abstract of PhD Thesis. Rostov-na-Donu, Krasnodarskij institut kul'tury i iskusstva, 2014, 26 p. (In Russ.)
13. Салимжанов М. Х. Трибуна высоких мыслей и чувств // Советская Татария. 1976. 22 декабря.
Salimzhanov M. H. Tribuna vysokih myslej i chuvstv [Tribune of high thoughts and feelings]. Sovetskaja Tatarija. 1976, December, 22. (In Russ.)
14. Салихова А. Р. Раскрытие национальной темы в татарском театре // Вестник науки и творчества. 2021. № 8 (68). С. 5–14.

- Salihova A. R.* Raskrytie nacional'noj temy v tatarskom teatre [Disclosure of the national theme in the Tatar theater]. *Vestnik nauki i tvorchestva*. 2021, no. 8 (68), pp. 5–14. (In Russ.)
15. *Сахновский-Панкеев В. А.* Возраст театра // Театр. 1967. № 9. С. 73–77.
Sahnovskij-Pankeev V. A. Vozrast teatra [Age of the theatre]. *Teatr*. 1967, no. 9, pp. 73–77. (In Russ.)
 16. *Смирнов М. В. Г. А.* Товстоногов об основах сотворчества режиссёра и актёра // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 3. С. 72–89.
Smirnov M. V. G. A. Tovstonogov ob osnovah sotvorchestva rezhissjora i aktjora [Tovstonogov on the foundations of co-creation between director and actor]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie*. 2011, no. 3, pp. 72–89. (In Russ.)
 17. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссёра / Сост. Ю. С. Рыбаков; пред. К. Рудницкого. Л.: Искусство, 1980. 303 с.
 - Tovstonogov G. A.* Zerkalo sceny [Mirror of the stage]. B. 1: O professii rezhissjora. Ed. S. Rybakov, K. Rudnickij. Leningrad, Iskustvo, 1980, 303 p. (In Russ.)
 18. *Хайрутдинова Д. Ф., Хайрутдинова Д. Э.* Мансур Музафаров и татарский драматический театр // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 2 (38). С. 67–81.
Hajrutdinova D. F., Hajrutdinova D. Je. Mansur Muzafarov i tatarskij dramaticheskij teatr [Mansur Muzafarov and the Tatar Drama Theater]. *Music. Art, research, practice*. 2022, no. 2 (38), pp. 67–81. (In Russ.)
 19. *Миңнуллин Т. А.* Әлдермештән Әлмәндәр // Пьесалар. Казан: Татар. кит. нәшр., 2021. Б. 3–58.
Miñnullin T. A. Əldermeshtən Əlməndər [From Eldermesh to Elmender]. P'esalar. Kazan, Tatar kitap nashrijate, 2021, pp. 3–58. (In Tatar)

Об авторе

Хайрутдинова Дилия Флюровна

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

- директор Департамента по науке, информационным технологиям и просветительской деятельности
- заведующая кафедрой менеджмента музыкального искусства
- кандидат искусствоведения

Россия, Казань
khairutdinovadf@mail.ru

About the author

Khairutdinova Dilia Flurovna

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

- Director of the Technology and Educational Activities Department
- Head of the Department of Music Art Management
- Candidate of Art History

Russia, Kazan
khairutdinovadf@mail.ru

Для цитирования: Хайрутдинова Д. Ф. «Әлдермештән Әлмәндәр» Алмаза Монасыпова: о роли музыки в реализации режиссёрского замысла // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 2(50). С. 89–104. DOI: 10.48201/22263330_2025_50_89