

Александр МАКЛЫГИН

НАЗИБ ЖИГАНОВ И «ИСТОРИЧЕСКИЙ ЗАВЕТ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

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 20-30-е годы. Ярким отражением близости культур является схожесть творческих судеб основоположников обеих композиторских практик – Узеира Гаджибейли и Назиба Жиганова. Отчетливо это выразилось в общих процессах движения к первым национальным операм европейского типа – «Кёроглу» и «Качкын».

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

Annotation

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 of the European type “Koroglu” and “Kachkyn”.

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

Согласно известному бытовому поверью, как встретишь новый год, так его в целом и проведешь. Новый 1945 год глава композиторской организации Советской Татарии Назиб Жиганов встретил в Баку, в гостеприимном доме основоположника азербайджанской профессиональной (академической) музыки Узеира Гаджибейли (Гаджибекова). Встречали праздник вовсе не в узком кругу, а в весьма представительной компании. К счастью, на сохранившейся фотографии с запечатленным застольем виден состав новогоднего композиторского содружества: сидящий во главе стола хозяин, неподалеку слева Жиганов, чуть дальше расположились авторитетные московские гости – Р.Глиэр, Ю.Шапорин, С.Василенко¹. Такой представительный состав композиторов оказался в Баку по приглашению Уз. Гаджибейли после успешно завершившейся в конце декабря 1944 года в Тбилиси Декады музыкального искусства закавказских республик. Как показали последующие месяцы, именно этот многодневный праздник музыки и общение с Гаджибейли сыграли огромную созидательную роль в жизни молодого (33-летнего) татарского композитора. Воодушевленный творческими успехами коллег из Закавказья и наставническими советами старшего товарища, Жиганов сразу по возвращении в Казань завоевал одну из главных своих жизненных «высот», символично окрашенных победно-военным временем: уже 13 апреля (!) 1945 года, фактически за три (!) месяца проведения «всех бумажных дел», была учреждена консерватория в столице Татарии – Казани. Еще один народ тюркской группы (вслед за азербайджанцами) получил институционализированную вузовскую базу для успешного формирования своей национальной академической музыки! Как тут не вспомнить яркую бакинскую новогоднюю ночь с ее, как оказалось, позитивной программируемостью!

Сравнительно недавно отметили свои юбилеи оба авторитетных вуза, непосредственно связанные с тюркским музыкальным миром – Казанская консерватория и Бакинская музыкальная академия (в прошлом, Азербайджанская государственная консерватория, открытая в 1921 году). И исторически закономерно, что в названии вузов увековечены имена их создателей – Узеира Гаджибейли (1885-1948) и Назиба Жиганова (1911-1988).

Их творческие биографии различны, поскольку жизненные пути хотя и разворачивались приблизительно в одно время – в период советского национального

¹ Весьма символично, что эта фотография висит на стене Дома-музея Гаджибейли в Баку, поскольку отражает важную неформальную коммуникацию в композиторском сообществе того «жаркого времени». Фотография представлена Зумруд Дадашзаде, которой хочется высказать отдельную благодарность!

музыкального строительства, – вместе с тем, региональный и политический контекст внес свои коррективы в траекторию судеб каждого из этих музыкантов. Венценосный для Гаджибейли 1938 год, когда опера «Кёроглу» вознесла ее 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 быть представлен на суд казанской публики. Для Гаджибейли этот год принес 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 ашыга, свидетельствовал, что власть в полной мере проманифестировала факт реального доказательства победы концепции советского национального строительства, такого желанного, к минувшему двадцатилетию Октябрьской революции ². Для Жиганова же партитура «Качкына» еще должна была получить свет рампы и главное – убедить татарского зрителя в том, что именно «Качкын» есть первая татарская опера! ³

Казалось бы, далеко отстоят друг от друга в этот ключевой для каждого музыканта 1938 год – общепризнанный 53-летний Гаджибейли и молодой 27-летний Жиганов. И имеющаяся 25-летняя разница в возрасте, и определенное различие жизненных контекстов каждого из них 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. Уже с конца XIX века тюркский вектор развития и взаимодействия отечественных профессиональных культур значительно актуализируется в общественной жизни. Особую роль здесь сыграла гуманитарно-

² Первый орден Ленина из советских композиторов получил именно Узеир Гаджибеков в 1938 году фактически сразу после московской 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 ставится в ряде республик на языках титульных народов (узбекском, армянском, туркменском).

³ Как известно, статус первых татарских опер к этому времени имели музыкально-сценические произведения творческого триумвирата Г.Альмухаметова, С.Габяши, В.Виноградова.

подвижническая роль крупнейшего просветителя Исмаила бей Гаспринского, в многоаспектной концепции которого принципиально был выделен огромный порождающий гуманитарный ресурс особой тюркской геокультурной оси – «Бахчисарай-Баку-Казань». Предреволюционная активизация духовных коммуникаций в этой межнациональной «конструкции» и, конечно, идеи джадидизма с их явной направленностью к европейским культурным ценностям, безусловно, сформировали определенное гравитационное взаимопритяжение внутри «оси»-триады. Конечно, оно подверглось существенному идеологическому воздействию в советские 20-30-е годы, но заложенный ресурс взаимодействия вовсе не мог быть уничтожен действиями идеологов «нового строя».

Культурная жизнь Казани 20-х годов явно свидетельствует о многочисленных примерах культурных межтюркских трансплантаций, в первую очередь, от Баку к Казани⁴. В частности, еще до революции на вечерах Восточного клуба в программу концертов нередко включалась азербайджанская музыка в виде т.н. «кавказских номеров». Блестящим мастером «восточных импровизаций» с обильной мелизматикой был широко признанный среди татарской зрительской среды скрипач Илларион Козлов. И, конечно, надо особо выделить постановки «опер» (так они значились на афишах) Узеира Гаджибейли (Гаджибекова). Принимались они невероятно тепло татарской публикой, поскольку склад и музыка этих тюркских «опер» были значительно понятней и приятней татарской публике в отличие от показываемых в Казани «западных» академических опер, в том числе и тех, которые отражали ориентальную линию. Неудивительно, например, что идея первой «татарской оперы» («Сания», 1925) у одного из ее создателей, певца Газиза Альмухаметова, возникла в результате восторженного приема «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 широком тюркском мире. Это четко отразил в своих словах Гаджибейли еще в 1919 году: «На всем тюркском Востоке именно Азербайджан пробудил у тюрков здоровое чувство национализма, указал забывшему свою этническую принадлежность тюрку его

⁴ Подробнее указанные музыкальные контакты показаны в нашем исследовании [7], в разделе «Азербайджанский след».

происхождение» [5, с.18]. Это было сказано композитором в период недолгого существования Азербайджанской демократической республики (1918-1920), когда на Гаджибейли были возложены масштабные задачи по государственному развитию музыкальной культуры ⁵. Одним из великих деяний этого недолгого национально-романтического времени стала разработка нормативных основ для создания консерватории в Баку, открытие которой произошло уже в 1921 году ⁶.

Помимо тюркских «пружин притяжения» двух классиков национальных культур, действовали и детерминанты сугубо музыкального порядка ⁷. Среди них следует выделить проблему, затрагивавшую сущностные стороны творческого процесса «национального композитора» того первопреходческого времени: речь идет о «примирении» устных форм «коренной» мелизматически развитой монодии и европейской письменной многоголосной практики, что являлось неременным условием становления национальной академической музыки. Адаптация многомерного ладового мира азербайджанского мугамата и татарской пентатоники к западной тональной системе в 1920-30-е годы стало основной творческой задачей, ставшей перед основоположниками обеих культур (как, впрочем, и многих других отечественных национальных практик в период становления академического профессионализма).

Гаджибейли 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 монодического импровизационного искусства ⁸. В 20-е годы вопрос о создании

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ Разумеется, в ряду общих «оснований» для взаимопритяжения 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.

⁸ Нечто подобное можно было усмотреть и в постановках первых «татарских опер» («Сания» и «Эшче»), где певцы и инструменталисты – мастера народной импровизации – с

национальной оперы вновь возник со всей идеологической и геокультурной силой: в первом случае, имелось в виду отражение социальной тематики в ее советском понимании, во втором случае, требовалось соблюдение строгих норм европейской жанровости. Неудивительно, что именно в эти годы Гаджибейли как лидер профессиональной азербайджанской музыки обращается к фольклору с целью выявления в нем глубоких потенций для создания новых для национальной культуры форм многоголосного музыкального мышления, где бы присутствовали нормы европейской академической музыки. Это было четко 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: 5, с.17-18].

Данная проблема – проблема новой музыкальной речи – является ведущей и в татарской музыкальной культуре 20-30-х годов. Разумеется, в это время еще не мог звучать в полной мере голос Жиганова в силу его юного возраста, но «гаджибековская нота» в этом вопросе явно прослушивается в высказываниях ведущего татарского музыковеда и композитора тех лет Султана Габяши⁹. Надо заметить, что именно эти годы в Баку и в Казани отмечены невероятной дискуссионной активностью в вопросах выстраиваемого «музыкально-речевого микста», угрозами и рисками внедрения в национальное пространство европейских художественных и стилевых достижений. На берегах Каспия угрозы «европеизации» звучат более рельефно. Приведем 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: 5, с.16].

Разумеется, несколько позже Жиганов подключится к обсуждению этих горячих проблем: в письмах конца 30-40-х годов он неоднократно обращается к этой важной теме.

И еще одна общая линия, соединяющая Гаджибейли и Жиганова, а шире, и две музыкальные культуры: становление профессионализма академического типа проходило через формат музыкального театра. В этом выражается отличие, скажем от многих поволжских культур, где областью созидания новых художественных ценностей стал хор по причине существования в них церковно-певческих традиций (основоположниками

большим наслаждением предавались во время исполнения привычным им нормам импровизационного развертывания музыкальной речи.

⁹ Теоретическим взглядам Габяши посвящен ряд наших статей, из которых выделим одну из последних: Султан Габяши: с мечтой о семиступенности //Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. 2018, №4, – с.103-108.

профессиональных практик у чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов преимущественно были регенты).

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 Гаджибейли. «Лейли и Меджнун» была восторженно воспринята именно как опера, не вызывавшая особых сомнений у бакинской публики с точки зрения «жанрового соответствия». В последующем, год рождения этого произведения (1908) отмечается как время рождения азербайджанской оперы.

Однако, в 20-е годы возникает весьма примечательная ревизия жанровых достижений азербайджанских композиторов в области оперы (добавим к этим достижениям и «Шах Исмаил» М.Магомаева).

В 1924 году Наркомпрос Азербайджана принимает декларацию, устанавливающую основные четыре 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» [1, 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 ... отсутствия национальной оперы, создание которой виделось только предполагаемыми композиторами «извне» («знающими Восток»). Такая декларация явно ставила под сомнение произведения Уз.Гаджибейли и М.Магомаева, несмотря на их феноменальный успех у национального зрителя, именно как «опер». Конечно, действия идеологов от культуры объяснимы просто: в условиях новой советской действительности ранее провозглашенные «оперы», созданные в духе глубокого национального импровизационного песенного и инструментального мышления, как-то весьма и весьма проблемно соответствовали европейскому и русско-классическому канону оперы ¹⁰.

¹⁰ Такого рода установки даже вклинивались длительное время в сознание многих признанных композиторов. Например, можно привести высказывание Кара Караева о том, что азербайджанская опера постепенно освобождается «от примитивности и импровизационности формы» [9, с.70]. Имелись в виду первые сценические произведения Гаджибейли. Конечно, надо сделать оговорку, что это было сказано на Первом съезде ССК в 1948 году. Но подобные суждения об «освобождении от примитивности» вовсе не были

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»...¹¹ Таким образом, сам вопрос о создании первой национальной оперы в ее новом советском и европейском понимании вновь становился открытым.

Без сомнения, подобные «директивы» вряд ли вызывали позитивные чувства у горячо любимого в народе композитора. Судя по всему, Гаджибейли с горечью приходится вынужденно 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: 2, с. 12]. И в контексте этого «нечто вроде» Гаджибейли пишет, что в его дореволюционных сценических произведениях «слабая техническая разработка фактуры, одноголосие, заимствованные мелодии», отсутствие «речитативов, отдельных законченных партий для певцов, ансамблей, антрактов...» (цит. по: 2, с.31). Другими словами, композитор вынужден признать, что с позиций европейской оперы его детища не могут трактоваться как оперы. В 30-е годы он был поставлен в условия пересмотра жанрового статуса своих сценических «первенцев», поскольку заказанная Глиэру «Шахсенем» и написанная с соблюдением соответствующего европейского жанрового этикета, трактовалась как первый крупный успех азербайджанской оперы, как «новая оперная культура в Азербайджане» [2, 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 прошел Гаджибейли. Сомнение в оперном статусе коснулось упомянутых «Сании» и «Эшче» Г.Альмухаметова, С.Габяши и В.Виноградова. А вот произведением, сместившим эти сочинения с почетного 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. Ее сюжетная фабула, кстати, имеет немало совпадений с «Кёроглу», как, впрочем, и с

единичными, поскольку упомянутые образцы Гаджибейли далеко не во всем соответствовали принятым тогда жанровым признакам европейской оперы.

¹¹Габяши называл произведения Гаджибейли, звучавшие в Казани в 20-е годы, «кавказскими операми».

рядом других сценических произведений 30-х годов, поскольку базировалась на расхожей в период национального «оперного дебютства» 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!»¹² И для прочности объявленного статуса он был зафиксирован в заголовке статьи, написанной Х. Терегуловой [10]. Такая категоричность, конечно, отражала принципиальную ревизию «оперных амбиций» вышеупомянутого творческого триумвирата.

Впрочем, исторически закономерная почетная миссия оперного триумфатора все-таки не обошла стороной и Узеира Гаджибейли. Его «Кёроглу» сразу же был принят как шедевр и образец советской «национальной оперы». За два десятилетия, которые предшествовали рождению оперы, композитор провел уникальные исследования по части разработки методов композиторской работы с мугамными ладами, их претворению в условиях европейских принципов экспонирования и развития материала. Изданные уже в 1945 году «Основы азербайджанской народной музыки» [4] есть не просто исследование фольклорного порядка, а поистине не имеющий аналогов практический, национально адаптированный учебник по композиции, где дается «проверенная в деле» рецептура оперирования модальными закономерностями музыки как залог успешного творческого решения композиторских задач!¹³ Красноречиво в хронологической середине этого «фольклорно-методологического» периода оказался главный творческий труд Гаджибейли – опера «Кёроглу» (бакинская премьера – 1937 год).

Попутно можно отметить, что в теоретических размышлениях над мугамными ладами Гаджибейли обратил внимание и на главную ладовую сущность татарской музыки –

¹² Попутно можно упомянуть, что Жиганов как создатель первой национальной оперы не оказался обделенным вниманием со стороны государственного поощрения. Хотя его награды оказались куда скромнее, нежели те, которые были адресованы Уз.Гаджибейли или, к примеру, А.Малдыбаеву – одному из соавторов первой киргизской оперы «Айчурек» (1939).

¹³ В эти же 40-е годы – в чем-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 Ильичем 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 свое 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».

пентатонику. Он видел ее (точнее, как ее называли тогда, «китайскую гамму») в генеалогии лада «Шур», трактуя его как звукорядную базу музыки северных тюрков.

И наконец: 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 на упомянутой выше Декаде музыкального искусства республик Закавказья, состоявшейся несмотря на еще полыхающее пламя войны, когда, казалось бы, «не до культуры». Жиганов на нее прибыл в составе творческой комиссии, состоявшей в основном из московских композиторов. Прослушивания новых произведений композиторов Закавказья, уровень исполнительского мастерства поразил 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 ее показывать на намечавшейся Декаде татарского искусства в Москве. В одном из писем композитор пишет: «Здесь видно наглядно, как наша республика отстает» [8, с.165]. «Тбилисские письма» Жиганова полны смятения и некоторой растерянности от предстоящего «позора» (именно это слово нередко использует композитор).

Декада помимо концертов включала разные форматы творческого общения. И в один из дней состоялась встреча 33-летнего Назиба Жиганова и Узеира Гаджибейли, к тому времени принципиально включенного 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, Гаджибейли категорично выложил рецепт решения подъема 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 чем свидетельствовала дочь композитора Светлана Жиганова: «Отец очень любил рассказывать мне о встрече с Узеиром Гаджибековым на той далекой декаде и о словах Гаджибекова: «если ты, Жиганов, хочешь развития музыкальной культуры в Татарии, то это можно сделать только открыв в Казани консерваторию!» [8, с.7].

Конечно, Жиганов еще в Казани вынашивал эту «казанскую мечту о консерватории», родившуюся впервые в начале 1910-х годов в сознании самого авторитетного казанского музыканта тех лет – Рудольфа Августовича Гуммерта.

Наверняка «консерваторский проект» Жиганова начал четко обозначаться в его сознании еще весной 1944 года, когда он стал свидетелем «баталий», развернувшихся на Пленуме Оргкомитета ССК (27 марта-7 апреля). Одной из главных особенностей этого многодневного «соборания» стал тот факт, что реально полной инициативой в развернувшейся полемике овладели композиторы самого высокого профессионального ряда и, в первую очередь, Д.Шостакович, С.Прокофьев и В.Шебалин. А ведущей темой обсуждения – уровень творческого мастерства. Резкая критика «недоучек» и «дилетантов» стала главным рефреном выступлений. Тезис Прокофьева о «провинциальности» советской музыки стал одним из ярких моментов пленума. В порыве праведного гнева по части профессиональной «слабости» Шебалин не пожалел даже своего ученика Т.Хренникова¹⁴. Занимавший тогда пост ректора Московской консерватории Шебалин принципиально остановился и на роли музыкальных вузов в подготовке молодых «кадров». Особой критике подверглись те композиторы, которые не имели консерваторского образования.

Без сомнения, бурные и хорошо продуманные атаки ведущих советских композиторов (кстати говоря, на удивление поддержанные «сверху») на процветающий «дилетантизм», разумеется, не могли пройти мимо Жиганова, отвечавшего тогда фактически за состояние всей музыкальной культуры Татарской АССР. О творческой «слабости» многих своих коллег, о неподготовленности музыкантов-исполнителей для решения серьезных художественных задач он в те годы отзывался постоянно. Поэтому направляясь на «кавказскую Декаду», Жиганов, без сомнения, уже держал в голове беспокоящую его мысль о невысоком уровне родной музыкальной культуры.

Услышанная музыка в Тбилиси, судя по письмам композитора, поразила его высоким уровнем композиторского и исполнительского мастерства. «Мотив драматического отставания» татарской музыки теперь уже неотступен судя по письмам.

Декада и решительный совет Гаджибейли заставила Жиганова включить «высокие скорости» в решении консерваторского вопроса. Новогодняя поездка в Баку, скорее всего, была нацелена на знакомство с азербайджанским («первым тюркским») опытом построения

¹⁴ Достаточно обстоятельно содержание этого пленума отражено Е.С.Власовой [3, гл.5].

консерватории¹⁵. Поскольку в Казань Жиганов вернулся к середине января, то нетрудно представить, что его «бакинские дни», без сомнения, включали обстоятельное знакомство с консерваторией и ее тогдашним ректором Узеиром Гаджибейли.

Наступивший для Жиганова 1945 год стал «многопобедным». И существенную роль в его «спринтерском забеге» и завоевании статуса «директора» беспрецедентно «быстро» открывшейся Казанской консерватории сыграл Узеир Гаджибеков.

Таким образом, параллелизм и пересечения судеб двух ярких личностей представляется яркой страницей как межтюркских музыкальных коммуникаций XX века, так и показателем важных процессов становления национальных академических культур советского времени. Закономерно, что олицетворением этого музыкально-исторического «действия» на ступени становления профессионализма стали музыканты высокой степени созидания и художественной одержимости. По праву основоположники! Об этом праве ярко написал В.Стасов: «Чтоб быть главой школы, надо на то больше «самовара» внутри... Чтоб быть «главой» и «запевалой» в чем-нибудь, что надо прежде всего? **Огонь, силу, почин**» [6, с.29].

¹⁵ Изначально в планах Жиганова вовсе не было цели после Тбилиси посещения Баку, а тем более, встречи там Нового 1945 года. Только прибыв в столицу Грузинской ССР, 1 декабря Жиганов пишет в Казань: «О Новом годе в Казани или в Москве нечего и думать. Новый год, вероятнее всего, пробудем в Тбилиси» [8, с.163]. В почтовой открытке от 19 декабря он информирует семью о факте приглашения в Баку «на пару дней» [8, с.165-166].

Литература

1. Абасова Э.А., Касимов К.А. Музыкальное искусство республик Закавказья. Азербайджан // История музыки народов СССР. Т.1. 1917-1932. М.: Советский композитор, – 1970. – 332–346 с.
2. Виноградов В.С. Узеир Гаджибеков. М.:–Л.: Музгиз,–1947. – 46 с.
3. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: «Классика- XXI», – 2010. – 456 с.
4. Гаджибеков У.А. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Изд. АН Азерб. ССР, – 1945. – 112 с.
5. Дадаш-заде К.Г. Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). Баку: Şərq-Qərb, – 2014. – 232 с.
6. М.А. Балакирев и В.В. Стасов. Переписка. Т.2. – М.: Музыка, –1971. – 424 с.
7. Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья, Становление профессионализма. Казань: Казан. гос. Консерватория, – 2000. – 311 с.
8. Письма Н.Г. Жиганова к С.И. Жигановой (1935-1946). М.: Композитор, – 2001. – 226 с.
9. Стенографический отчет Первого Всесоюзного съезда советских композиторов. М.: Правда, – 1948. – 455 с.
10. Терегулова Х. «Качкын» — первая татарская опера // Советская музыка, – 1939. № 8. – с.9–17.