

Министерство культуры Российской Федерации  
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
(АКАДЕМИЯ) им. Н. Г. ЖИГАНОВА

Шамиль Монасыпов

П О Р Т Р Е Т Ы  
ВЫДАЮЩИХСЯ ДЕЯТЕЛЕЙ  
ИСКУССТВ ТАТАРСТАНА  
(в духовно-научном освещении)

Казань 2014

УДК 78.071  
ББК 85.3  
М77

*Печатается по решению редакционно-издательского совета  
Казанской государственной консерватории  
(академии) имени Н. Г. Жиганова*

### **Рецензенты**

ГИЗАТОВ К. Т., доктор философских наук, профессор  
САЙДАШЕВА З. Н., доктор искусствоведения, профессор

### **Монасыпов Ш. Х.**

М77 Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана  
(в духовно-научном освещении) / Казан. гос. консерватория. – Казань, 2014. – 320 с.; ил.  
ISBN 978-5-85401-177-8.

Книга представляет собой историографическое духовно-научное исследование, посвященное жизни и творчеству выдающихся деятелей культуры Республики Татарстан в области изобразительного и музыкального искусства: Б. Урманче, С. Сайдашева, И. Аухадеева, Р. Яхина, Ф. Ахметова, Р. Еникеева, Р. Белялова, С. Губайдулиной.

Адресована учащимся высших и средних музыкальных и гуманитарных учебных заведений, а также всем интересующимся национальной культурой. К книге прилагается компакт-диск с аудиоиллюстрациями учебного характера.

**УДК 78071  
ББК 85.3**

*Книга издана при финансовой поддержке  
ООО «МНКТ»*

© Монасыпов Ш. Х., 2014  
ISBN 978-5-85401-177-8 © Казанская государственная консерватория, 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	4
Духовный мир Урманче (Художник, скульптор Баки Урманче) .....	8
Шамаили Баки Урманче .....	41
Сайдаш (Композитор Салих Сайдашев) .....	67
Истоки преображения (Дирижер, скрипач, педагог Ильяс Аухадеев) .....	99
Песнь любви (Композитор Рустем Яхин) .....	126
Прометей (Композитор Фасиль Ахметов) .....	151
Фауст нашего времени (Композитор Ренат Ени- кеев) .....	188
Жажда подвига (Композитор Рафаэль Белялов) .....	217
Сквозь тернии – к звездам! (Композитор София Губайдулина) .....	243
Список литературы .....	317

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Мировое искусство, вбирающее в себя многоцветье национальных культур, необычайно богато. В этой симфонии красок свое особое место занимает самобытное татарское искусство, имеющее многовековые традиции. Некоторые его области, в частности профессиональное композиторское творчество и изобразительное искусство, зародились относительно недавно, около столетия назад, и за этот небольшой исторический период достигли в своем развитии впечатляющих высот. Этот феномен привлекает к себе внимание искусствоведов, культурологов, но еще не изучался в духовно-научном аспекте.

В настоящее время человечество созрело для использования знаний, которые были приобретены духовными школами, развивавшимися на протяжении многих тысячелетий в рамках религиозных течений. Эти эзотерические школы вылились в современную духовную науку, в частности, в одно из ее направлений – антропософию, разработанную на рубеже XIX–XX столетий австрийским духовидцем Рудольфом Штайнером. Антропософия не относится к области веры, хотя и пересекается с ней, опираясь на методы исследования, разработанные как эзотерическими школами, так и точными науками. Сегодняшнее духоведение занимает некое промежуточное место между естественными науками, изучающими физические процессы, и теософией, апеллирующей к Священным Писаниям. Это позволяет глубже проникать в подосновы явлений, используя выработанные научным мировоззрением принципы историзма и объективности исследования.

Татарское искусство своими истоками связано с культурой древних волжских булгар, отличавшихся этническим своеобразием. Согласно антропософским данным, этот народ сформиро-

---

вался из разных тюркоязычных племен, объединенных на основе внутренней душевно-духовной организации, в которой важное место занимали элементы древнего атавистического ясновидения. Этим они отличались от других европейских народов, которые в Средние века практически утратили атрибуты образно-символического сознания, некогда игравшего главную роль в душевной конституции человека (мифологическое сознание), и начали развивать абстрактно-логический тип мышления, ведущий к обретению самостоятельного, независимого от божественного мира «Я-сознания». Данный процесс нашел отражение в истории средневековой европейской культуры в бытовании двух противоположных течений: реализма и номинализма. Представители реалистического направления утверждали наличие духовных сущностей, стоящих за предметным миром, – групповых душ или живых фантомов. Вторые на фоне угасающих подсознательных сил считали, что мир идей – это лишь номинальное явление, голые понятия, сформированные самим человеческим рассудком. В этой связи на долю болгар выпала историческая задача сохранения элементов духовного мировосприятия для обеспечения баланса между нарождающимся интеллектом и атавистическим ясновидческим сознанием. Без этого человечество могло полностью утратить знание о своей духовно-божественной природе и творческую интуицию, замкнувшись в иссушающем абстрактном мышлении, которое ассоциировалось у древних греков с тупиковым лабиринтом.

Татарский народ, унаследовавший от своих болгарских предков специфическую душевную организацию, в XVI–XVIII веках пошел по пути аскетизации быта, развивая исламские традиции суфийского толка. Национальная литература и песенно-поэтическое творчество того периода были пронизаны идеями божественного происхождения мира и человека. При этом почти угасло светское искусство. Свое вынужденное, необходимое отставание татарская культура начала интенсивно преодолевать в XIX веке, когда в Европе, в том числе и в России, стали появляться открытые публичные духовные школы, такие как, например, теософское общество, возглавляемое

Еленой Блаватской, развернувшей изучение эзотерических знаний на Западе.

В начале XX века в татарской культуре появились изобразительное искусство и профессиональная музыка, совершившие в своем развитии грандиозный стремительный скачок. У истоков изобразительного искусства стоял замечательный художник, скульптор и график Баки Урманче, чье творчество охватывает собой почти все двадцатое столетие. Он оставил огромное наследие, привлекающее ярким национальным колоритом, глубиной и выразительностью образов, несущих в себе животворные солнечные импульсы. Этот колосс, прочно стоящий на земле и достигающий своим духовным взором небесных сфер, открыл новый для татарской культуры вид творческого отображения действительности, создав прочный фундамент для развития национального изобразительного искусства. В своих работах художник развивал направление «духовного реализма», опираясь на ясное логическое мышление и сверхчувственное, образно-символическое восприятие.

В области профессионального музыкального искусства в числе первопроходцев был композитор, пианист и дирижер Салих Сайдашев. Его светоносная, оптимистическая музыка, покоряющая сердца слушателей, органично соединяла в себе народные и европейские традиции. Она несла в себе мощный духовный импульс, который направил развитие национальной музыки в правомерное русло и стал ее центральным течением, уравновесившим полярные консервативную и опережающую тенденции. Среди соратников С. Сайдашева был скрипач, дирижер и общественный деятель Ильяс Аухадеев. Будучи одним из первых татарских музыкантов, окончивших высшее профессиональное учебное заведение (Ленинградскую консерваторию), он внес огромный вклад в развитие музыкального образования в республике, а также популяризацию оперного и симфонического искусства.

Становление национальной музыки в послевоенный период прошло под знаком освоения крупных форм, позволяющих воплощать сложные философские идеи. Кроме того, активно развивались камерно-инструментальные и вокальные жанры.

---

Неоценимый вклад в этот процесс внесли композиторы Рустем Яхин, Ренат Еникеев, Фасиль Ахметов, Рафаэль Белялов. Во многом благодаря им татарская музыка вышла на всесоюзную сцену и начала звучать за рубежом. В их творчестве национальная музыка обрела зрелые черты и яркое стилевое разнообразие, заиграв неповторимыми, колоритными красками.

Татарстан дал также человечеству композитора Софию Губайдулину, которая взошла на Олимп мирового музыкального искусства. Ей удалось открыть новый путь, перевернувший традиционные представления о характере композиторского творчества и давший возможность активно участвовать в духовном преобразении человечества. Обладая уникальным музыкальным дарованием и сверхчувственным духовным восприятием, позволяющим проникать в сферы «небесных гармоний», С. Губайдулина пошла по пути возрождения мистериального характера искусства. Перу композитора принадлежит огромное количество произведений, в том числе грандиозное эпохальное творение «Страсти и Пасха по Иоанну», посвященное чрезвычайно актуальной для нашего времени теме Апокалипсиса. Творчество композитора получило широкое международное признание и удостоено большого количества престижнейших наград за выдающиеся достижения в области современного искусства.

Предлагаемая книга представляет собой историографическое исследование, в котором предпринята попытка осветить творчество упомянутых выдающихся деятелей искусств Татарстана сквозь призму духовно-научного знания. К монографии прилагается компакт-диск с аудиоиллюстрациями учебного характера. Автор выражает глубокую признательность Государственному Советнику, Первому Президенту Республики Татарстан Минтимеру Шариповичу Шаймиеву и ректору Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова Рубину Кабировичу Абдуллину за содействие в публикации данной работы, а также руководству ООО «МНКТ», оказавшему финансовую поддержку в издании книги.

## ДУХОВНЫЙ МИР УРМАНЧЕ (Художник, скульптор Баки Урманче)

Присягаю с упованием Вседержителю.  
Исполнен надеждой, неистребимой верой:  
Счастье будет даровано  
Рабу Божьему непременно!<sup>1</sup>

*Баки Урманче*

### «Sapienti sat – знающий разумеет»

Деятельность основоположника татарского изобразительного искусства Баки Идрисовича Урманче (1897–1990), прожившего долгую и плодотворную жизнь, связана с историческим этапом, занимающим особое место в духовном развитии общества. После тысячелетнего периода освоения мусульманской культуры на уровне «ощущающего» миропонимания национальное общественное сознание испытало воздействие крупных реформаторов, в их числе «звезды Востока» Шигабетдина Марджани, внесшего мощный импульс к формированию нового, высокоодухотворенного самосознания. Этот импульс проявился в сферах религиозной жизни, художественного слова, музыки и изобразительного искусства. Последнее явилось новым способом самовыражения в татарской культуре и было связано с именем Б. Урманче, сделавшего видимыми и осязаемыми не только плоды прошлого и настоящего, но и идеалы грядущих времен.

Согласно убеждениям Урманче, человеческое бытие в своей многозначности и загадочности не поддается объяснению в какой-либо абстрактной системе представлений. Талантливый художник способен неизмеримо глубже проникнуть в мировые

---

<sup>1</sup> Здесь и далее подстрочный перевод стихов наш. – *Ш. М.*



---

тайны, нежели философ, опирающийся только на рассудочные понятия. Величественные художественные творения человеческого духа заключают в себе образы, которые открывают людям, по мере их продвижения вперед, все новые и новые глубины, что, собственно, и является мерилом истинной значимости произведения искусства.

Это воззрение Урманче разделял со всеми теми выдающимися представителями человечества, которые прошли через сложные внутренние испытания и сумели постичь сущность процесса познания. Они свидетельствуют, что современные естественные науки не вполне приближаются к постижению внутреннего существа человека, которое в подлинности можно исследовать не иначе как с помощью более глубоких художественных методов. В частности, один из наиболее почитаемых Урманче европейских поэтов Гёте считал искусство практической наукой. Он отмечал, что художнику, развивающему в себе как логическое мышление ученого, так и утонченные душевно-духовные способности, открываются скрытые закономерности живой природы. Проникая с благоговением в эти законы прекрасного и созидая в подражание божественному творчеству свои произведения, художник превращает искусство в культ, в религиозное действие. Он переходит от акта познания к деятельности, несущей в себе моральное начало, нравственность. Таким образом, художественный импульс является одним из соединительных звеньев, способствующих консолидации четырех важнейших ветвей цивилизации – науки, искусства, религии и нравственности. Постигание их общего корня необходимо для правильного обустройства жизни. Именно по этой причине художник-мыслитель притягателен для общества. Он призван вести за собой других людей, прошедших только школу рассудочного мировосприятия.

К когорте таких личностей принадлежал и Баки Урманче. К нему нескончаемым потоком стекались люди со всей страны. Это были не только собратья по искусству – художники, писатели, музыканты, артисты, но и религиозные деятели, политики, ученые, люди самых различных профессий и сословий. Некоторые из них становились объектом особого внимания мастера. Их образы запечатлевались в красках, глине, камне или дереве...

Б. Урманче оставил богатое художественное наследие, охватывающее основные сферы изобразительного искусства (скульптура, живопись, графика и др.). Он редко высказывался о своем творчестве. И дело здесь не только в том, что в силу определенных обстоятельств автор, живший в советскую эпоху, не имел возможности открыто говорить о своих взглядах. Мастер не боялся этого, но не считал возможным для себя переводить многозначные образы в понятия, обесцененные современным абстрактным мышлением. Характеризуя произведения изобразительного искусства, он обычно обращался к емким мифологическим образам или иносказаниям, в которых отображено величественное понимание божественного мироздания. Такую же глубокую содержательность он находил и в музыкальных образах, нередко заканчивая свои беседы пением или игрой на скрипке, как бы показывая этим, что ответ на философские вопросы следует искать в глубинах человеческого существа, где находится ключ к пониманию всех тайн. Для него человеческая душа являлась одновременно и загадкой, и разгадкой безграничной вселенной.

На юбилейном вечере, посвященном своему 90-летию, Урманче применительно к собственному творчеству привел крылатое латинское изречение, заимствованное из древнегреческих мистерий: «Sapienti sat – знающий разумеет». Это был один из его любимых афоризмов, который на языке духовидцев означал, что только посвященный в тайны сакральных учений может постичь истинный смысл жизненных реалий, которые есть лишь знак, символ высших духовных миров.

### **Жизненный и творческий путь. Духовное ученичество**

Б. И. Урманче родился 22 февраля 1897 года в деревне Куль-Черкене (бывшая Казанская губерния, ныне Буинский район Татарстана), расположенной в Заволжье со стороны высокого берега реки, который называется в народе «нагорным краем» (Тау ягы), примыкающего к широким просторам кыпчакских степей. Жители этих мест, татары-мишаре, отличаются крупным телосложением, высоким ростом, раскатистым голосистым говором. К этому этносу относился и род Урманче. Отец семейства, Идрис хазрат, был известным имамом, возглавлявшим ме-

---

четь и собственную приходскую школу – медресе. Он обладал красивым сильным голосом, прекрасно пел, знал множество старинных татарских песен, что перешло к нему от родителей. Эту тягу к искусству унаследовал и маленький Баки, который уже в раннем детстве проявил особый интерес к краскам и музыкальным звукам. Его дед держал в деревне небольшую красивую мастерскую, и мальчик любил помогать ему окрашивать и разрисовывать ткани, мастерить свистульки из глины, вырезать диковинных зверушек из узловатых пней и корней деревьев. Весьма примечательным был эпизод из его детства, когда он в шестилетнем возрасте самостоятельно изготовил настоящую скрипку и стал играть на ней тайком в бане. Однако отец, готовивший сына к деятельности священнослужителя, нашел скрипку и вдребезги разбил ее, заявив, что будущему имаму не подобает играть на музыкальном инструменте, так как этого не делал сам пророк Мухаммед. Неодобрительно относился он и к увлечению сына рисованием, опасаясь, что тот начнет изображать и человека в нарушение религиозного табу на визуализацию того, что может быть обожествлено.

В 1907 году десятилетнего Баки отправляют в Казань в медресе «Мухаммадия», бывшей на рубеже XIX–XX столетий одной из ведущих татарских школ религиозно-светской направленности. В более давние времена такие медресе являлись в полной мере духоведческими центрами, в которых избранные ученики приобщались к мистическим способам познания мира и приводились к посвящению в тайны эзотерического ислама. Элементы этого воспитания сохранялись и в медресе «Мухаммадия», хотя в ней преподавались наряду с духовными и светские дисциплины, что несколько сближало это учебное заведение с европейскими колледжами. В начале XX века ученики медресе уже не поднимались до ступени «посвящения», но все же проходили важный начальный этап «подготовки». За годы ученичества шакирд должен был развить в себе чувство благоговения перед божественным началом, почитание духовного авторитета, а также правдивость и тягу к познанию истины. При этом укрепление в вере шло параллельно с формированием научного сознания. Воспитание велось под девизом, известным с древних времен: «Познай самого себя, чтобы познать мир

и Бога». Внимание ученика направлялось прежде всего в его внутреннее существо. Это способствовало укреплению мышления, чувства и воли, которые в обычных общеобразовательных школах развивались в ином ключе и не столь целенаправленно и интенсивно. Таким образом учащиеся медресе обретали дополнительные силы, открывавшие путь к созерцанию сверхчувственного мира с помощью «духовного зрения», «ясновидения». Это не нарушало связи с объективной реальностью, но, напротив, давало нравственный импульс для активной работы в социуме. Не случайно Б. Урманче в своей статье о медресе «Мухаммадия» отмечал, что выпускники этого заведения составляли цвет татарской научной и художественной интеллигенции<sup>1</sup>.

В медресе Б. Урманче углубился в постижение основ самобытной культуры Востока. Прежде всего это была священная книга мусульман Коран, который заучивался шакирдами наизусть, раскрывая свое духовное содержание через многократные повторения текстов, через свои поэтические ритмы и символику арабской письменности, несущей в себе элементы древнего образного символизма. Важная роль отводилась музыкальному элементу – макамам, используемым при чтении нараспев. В медресе изучались различные макамы, но Урманче пришелся по душе местный пентатонный распев, который он перенял от своего учителя, известного кораниста Вали Карья (см. аудио-приложение).

За годы учебы Урманче в совершенстве изучил арабский и персидский языки, овладел высоким стилем литературного татарского языка, а также постиг искусство каллиграфии, освоив самые различные стили арабского письма. Последнее особенно нравилось будущему художнику. Каллиграфия, способствовавшая выработке точности, твердости ведения линии, утонченности рисунка, заключала в себе и художественный элемент. Как гласит восточное изречение: «Выведенное калямом слово, подобно цветку озаряет душу и просветляет разум».

В медресе «Мухаммадия» большое внимание уделялось древней восточной, в том числе и татарской поэзии, которая имеет тысячелетнюю историю. Эти традиции, пронизанные ду-

---

<sup>1</sup> Урманче Б. Хатирэлэр // Татарстан. 1996. № 12.

---

ховным мирозерцанием, развивались и в национальной поэзии нового времени, в том числе в стихах Габдуллы Тукая, восходящей звезды, пользовавшейся всеобщей народной любовью. С Тукаем у Баки Урманче был связан один из его ранних мистических опытов. В день смерти выдающегося поэта (15 апреля 1913 года) он с группой шакирдов провел ночь в молитве у постели умершего, испытав при этом сильнейшее переживание, которое вызвало в нем непреодолимое желание стать художником, чтобы запечатлеть явления, имеющие духовную значимость (в дальнейшем тема Тукая займет важнейшее место в его творчестве). Сразу же после этого события Урманче вместе со своим другом А. Багдановым отправился в Казанскую императорскую художественную школу для сдачи вступительных экзаменов. Но здесь возникло неожиданное препятствие. Оказалось, что при поступлении нужно было сдавать экзамен по дисциплине «Закон Божий», которого они не изучали.

Судьба на некоторое время отсрочила поступление Б. Урманче в профессиональное художественное учебное заведение, но предоставила ему возможность вначале пройти свои «жизненные университеты». В 1914 году после окончания медресе семнадцатилетний юноша едет на заработки на Урал и в Донбасс, затем работает учителем в деревне Тарханы Тамбовской губернии, а в 1916 году призывается в царскую армию. Однако где бы ни оказывался будущий художник, он не упускает возможности учиться изобразительному искусству, берет частные уроки рисования. Вернувшись после революционных событий 1917 года в родной Татарстан, Б. Урманче поступает на работу в систему народного образования, пишет художественные панно, плакаты и картины для учреждений культуры, а в 1919 году он, наконец, осуществляет свою мечту и поступает в Казанскую художественную школу, которая после революции именуется «Свободные художественные мастерские». Здесь он обучается живописи у В. Тимофеева (воспитанник известного русского художника Н. Фешина) и скульптуре у Г. Козлова. Этот шаг потребовал от Урманче огромной смелости и мужества. Впервые татарин, к тому же сын известного муллы, перешагнул порог профессиональной школы изобразительного искусства, ломая стереотипы национального общественного сознания и закладывая основы формирования совершенно нового для северных мусульман вида искусства.

В 1920 году Баки Урманче призывается в ряды Красной армии. Но, учитывая незаурядное дарование молодого художника, его направляют на учебу в Московские высшие художественно-технические мастерские, в знаменитый ВХУТЕМАС, где преподавали замечательные советские мастера – С. Герасимов, А. Голубкина, А. Шевченко и другие. Здесь он так же, как и в Казани, обучается сразу на двух факультетах, как художник и скульптор, постигает основы классической школы, знакомится с новыми современными течениями, в том числе и различными «измами», которыми наводнена была в то время культурная жизнь Москвы (среди его близких знакомых был поэт-футурист, выходец из Казани, Велимир Хлебников). Б. Урманче стремится все это соединить со своим собственным мироощущением, сформировавшимся под сенью восточного универсума. Показателен в этом отношении автопортрет художника, написанный в 1922 году (Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан). В композицию этой картины автор включил древнеперсидское изречение, умеряющее самость изображаемой личности: «Наш мир во Вселенной – что маковое семя. Осознай, какой частью этого семени являешься ты, и спрячь самодовольную улыбку под усам!».

В 1926 году, после окончания ВХУТЕМАСа, художник возвратился в Казань и был принят на работу заведующим учебной частью Казанского художественного техникума. Он разворачивает кипучую деятельность, находит уникальное оборудование для керамической мастерской по производству майолики, открывает отделение для подготовки национальных кадров. В числе его первых учеников были Мирсай Амир, Амирхан Еники, Нури Арслан, Наби Даули, Махмут Сутюшев, ставшие впоследствии видными деятелями татарской культуры. В то же время сам Баки Идрисович активно занимается творчеством, создает произведения станковой живописи, среди них известные полотна: «Женщина у сепаратора», «У переправы», «Портрет Бекбулатова».

1929 год обрушился на Урманче сильнейшим испытанием. В канун своего 33-летия, сакральной цифры как для христиан, так и для мусульман (согласно кораническим сказаниям, человек, обретя бессмертие, будет постоянно находиться в возрасте

33 лет), художник «восходит на крест». По обвинению в национализме его осуждают на длительный срок. Свое «распятие» он проходит в одном из самых страшных мест – на Соловецких островах, где ранее был православный монастырь. В лагере, находясь в нечеловеческих условиях и подвергаясь тяжелейшим испытаниям, Б. Урманче все же изыскивает возможность заниматься творчеством, рисует, пишет стихи. Талант художника не остается незамеченным со стороны начальства, которое привлекает мастера к работе в издававшейся в лагере газете «Перековка», поручает оформление стендов, праздничных баннеров и даже картин. Последнее сыграло свою роль в сокращении срока его заключения на Соловках. Картины художника настолько поразили приехавшую из столицы высокую комиссию, что он был включен в список на досрочное освобождение.

Выйдя из заключения в 1933 году (опять сакральная цифра 33), он направляется в Москву, где вскоре принимает участие в I Всесоюзной выставке молодых художников. Его работы, привлекающие полнокровностью, реалистичностью образов, получают высокую оценку критики, репродуцируются в центральных изданиях: в журнале «Творчество», газете «Комсомольская правда». Это открыло дорогу мастеру на другие крупные выставки, а также помогло получить приглашение на оформление Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВДНХ), для которой он создал целый ряд скульптурных и живописных работ. Тематика заказов от ВДНХ была хорошо знакома художнику: сцены из народного быта, праздничные гулянья, конные скачки, а также скульптурные композиции, изображающие коней – рысаков и тяжеловозов, племенных быков. Все это было выполнено мастером на высоком художественно-профессиональном уровне и стало одним из его значительных достижений.

В 1941 году перед самой войной Б. Урманче получает приглашение из Казахстана для участия в подготовке празднования 100-летия со дня рождения выдающегося казахского поэта, философа и просветителя Абая Кунанбаева. В Алма-Ате художник создает большую серию работ, посвященных корифею тюркского мира. Это живописные полотна, скульптурный портрет, иллюстрации к книге Ауэзова «Абай», которые были исключительно тепло встречены казахской общественностью. Наряду

с этим Баки Урманче пишет целую галерею портретов замечательных деятелей национальной культуры – знаменитых народных акынов Джамбула и Балабека, писателей М. Ауэзова и Г. Мусрепова, композитора А. Жубанова, актеров К. Кожамкулова и Ш. Жандарбековой, а также простых рабочих и колхозников. Эти работы получили всесоюзное признание. В частности, неповторимый по своей красочности и выразительности портрет актрисы Шары Жандарбековой экспонировался в центральных музеях страны и был закуплен Музеем восточной культуры (Москва).

Внимание Баки Идрисовича Урманче привлекли и уникальные природные ландшафты Казахстана. С большой силой выразительности он запечатлел неповторимый колорит исторической прародины тюркских кочевников на масштабных полотнах «Северный Казахстан», «Аулеатинская степь», «Весна в предгорьях Ала-тау», «Озеро Балхаш».

В 1950-е годы Урманче переезжает в Узбекистан, работает сначала в Самарканде, а затем в Ташкенте, где преподает в театрально-художественном институте и руководит скульптурной мастерской (среди учеников Народный художник Узбекистана Чингиз Ахмаров). Средняя Азия пленяет его своей архитектурой, красочной палитрой мозаики древних самаркандских строений. Он делает множество зарисовок с натуры, пишет эскизы к картине «Мечеть Биби-ханум», создает и художественные работы: масштабную скульптурную композицию и графическую серию, посвященные Святому Коркуду – легендарному просветителю тюркоязычных народов Турана, а также групповую композицию «Сказки Шехерезады», пишет живописные портреты великих средневековых ученых и поэтов Авиценны, Улугбека, Рудаки и видных современных представителей узбекского, уйгурского, каракалпакского, татарского народов, проживающих в республике.

Работа в Казахстане и Узбекистане, а также предшествовавшее этому кратковременное пребывание в Азербайджане, киргизских степях и Башкирии принесли Баки Урманче широкую известность среди тюркоязычных народов бывшего Советского Союза, почитавших мастера как своего национального художника. Среднеазиатский период Урманче продлился до 1958 года, когда он получил приглашение от правительства Татарстана для участия в подготовке к Декаде татарского искусства в Москве. В возрасте 60 лет аксакал возвратился в Казань, где прожил



---

оставшиеся 33 года (опять эта сакральная цифра!) вплоть до своей кончины (1990 г.). Все эти годы он беззаветно, с огромным вдохновением и самоотдачей творит в самых различных областях изобразительного искусства. Это не только станковая монументальная живопись, скульптура, графика и рисунок, но и театрално-декорационное искусство, гравюра, иллюстрация, каллиграфия. По подсчетам самого художника, на последний, казанский период жизни приходится около 90 процентов всех его работ. Всего же им было создано более ста скульптурных произведений, около трехсот живописных полотен и более четырех тысяч графических работ.

Тематика его творений необычайно многообразна. Она отражает глобальные перемены, грандиозные метаморфозы, произошедшие в конце второго тысячелетия нашей эры в культурной и, в частности, духовной жизни татарского народа и свидетельствующие об активном вхождении национального искусства XX столетия в мировую культуру. В стихах, написанных в молодые годы, Б. Урманче писал о своем предчувствии, что он «пришел в этот мир для воплощения чудес». Действительно, многие его работы несут в себе отпечаток значительных жизненных явлений, за которыми скрыты великие эзотерические тайны бытия. Неслучайно над входной дверью в доме художника висел его шамаиль с цитатой из поэмы «Кысса-и Юсуф» об Иосифе Прекрасном средневекового болгарского поэта Кул Гали:

Бриллиант – кристалл,  
Но не каждый кристалл – бриллиант.  
Узреть его не может всяк простак!

Какие же тайны открывались художнику, какие духовные импульсы питали его и притекали через него в татарскую культуру?

### **Духовный склад Урманче сквозь призму его творчества**

«Тот, кому природа начинает раскрывать свои тайны, испытывает непреодолимую тягу к ее достойнейшей толковательнице – искусству», – писал Гёте<sup>1</sup>. Эти тайны постепенно рас-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Штайнер Р.* Современная духовная жизнь и воспитание. М., 1996. С. 13.

крывались и перед Урманче, вырабатывая в нем новый ясновидческий орган. Придя к своему сорокалетнему рубежу, он уже имел отчетливые восприятия сверхчувственного мира. Одно из своих необычных духовных переживаний он описал в стихотворении «Тайны Волги», созданном после возвращения с Соловков:

Однажды, лунной летней ночью,  
Наяву, а не во сне,  
Взошел я на высокий берег Волги,  
Припал к груди крутого яра,  
Чтобы излить переполнявшую меня тоску-кручину.  
Вглядываясь в таинственную синь воды,  
Ее медленное, завораживающее течение,  
Постепенно ушел я в свои мысли.  
Природа вокруг погрузилась в тишину.  
Вдруг соловьи на яблоневых ветках  
Издали дивный, зовущий звук.  
Я обомлел: передо мной раскрылось  
Волшебное видение в ночи.  
Взглянув под кручу на песок и гальку,  
Сверкавшую жемчужным блеском,  
Увидел, как поднялся из воды  
И возлег на берег Некто.  
Сказать точнее, если не ошибусь, царь Водяной,  
Похожий на богатыря, на седого старца Коркуда,  
Он расprostер свое большое тело на песке янтарном.  
С виду человек – но рук нет у него и ног.  
Верх - человеческий, а остальное как у рыбы,  
Хотя и лик и борода – вылитый Адам!  
Открылась мне лишь внешность существа.  
Но кто это, что делал здесь,  
Есть ли душа, опасен или нет?  
Не знаю точно...

Урманче не впал в замешательство при виде той сущности, которую он назвал Водяным царем. Он осознавал, что это не плод его фантазии, не галлюцинация. Такие духовные восприятия во всех духоведческих школах относились к начальной ступени «ясновидения», представляя собой так называемые имажинации, позволяющие созерцать в образах объективные силы, стоящие за явлениями внешнего предметного мира. Имагинативная способность имеет особое значение в изобразительном пластическом искусстве. В древности она считалась

---

важнейшей предпосылкой подготовки греческих скульпторов<sup>1</sup>, которым прививался полный контроль над основными силами души. Ваятель должен был пережить катарсис: пройти через испытания и достичь чистоты и бессамостности, освободиться от личных симпатий и антипатий, чтобы узреть истинные жизненные силы, формирующие физическое тело, а не фиксировать только то, что открывается внешнему взору.

Кроме того, скульптор учился в медитации обходиться со своими мыслями так же, как с глиной. Концентрируясь на конкретных идеях, он добивался активизации и укрепления сил мышления, а также обретал способность не только воспринимать или усваивать готовые мысли, но и воспарять к интуитивным прозрениям. Это открывало простор творческой фантазии, отвергающей простое копирование действительности. В какой-то мере «подготовление» шакирдов в татарских медресе имело сходство с воспитанием в греческой школе ваяния. Отсюда, видимо, у Урманче имели место живая образность, свежесть творческой фантазии, богатая интуиция при полной ясности мышления, которому было чуждо блуждание в лабиринтах смутного суеверия или сомнамбулизма. Художник прошел и этап внутреннего очищения, катарсиса, пережив тяжелейшие испытания в сталинских лагерях. Однако он пришел не к озлобленности, а к творческому горению и принципиальному неприятию зла. Все это открыло ему доступ к сверхчувственным восприятиям мировых объективных фактов и переживанию величественных имагинативных образов, которые наполнили и обогатили содержание его лучших творений.

Основу мировосприятия Баки Урманче, в произведениях которого эмануруют великие духовные течения Востока, составили идеи исламского универсума. Художник относился с огромным пиететом к арабскому письму, на котором человечеству было ниспослано последнее Священное Писание – Коран. Урманче прекрасно владел различными стилями арабской графики (сульс, куфи, таглик) и создал подлинные шедевры художественно-каллиграфических работ и шамаилей, заключающих в себе цитаты коранических изречений и хадисов, вы-

---

<sup>1</sup> Прокофьев С. О. Кругооборот года и семь искусств. М., 1996. С. 12.

---

сказываний пророка Мухаммеда. Неотъемлемой гранью восточного мировосприятия является глубоко разработанная образно-символическая трактовка всего того, что открывается человеку во внешнем мире. Солнце, Луна и звезды, животное, растительное и минеральное царства Земли, наконец, само человеческое существо, его речь и мышление, чувства и волеизъявления. Все это имеет свой противоположный образ в ином, духовном царстве. Урманче не был апологетом мистических учений Востока и вряд ли имел намерение посвятить свое творчество только отображению сакральных тайн. Но он определенно жил под сенью этой культуры. Ему были знакомы образы исламской эзотерики. В своей статье о медресе «Мухаммадия» он останавливается на одном, весьма необычном образе из стихотворения Тукая, где говорится о том, что согласно древним писаниям «конец света» наступит тогда, когда Солнце начнет восходить с запада<sup>1</sup>.

С позиций современных интеллектуалистических представлений такой образ может быть воспринят как художественный вымысел. Между тем, согласно учению суфиев, здесь речь шла об оккультной тайне, гласившей о том, что окончание физического состояния Земли неизбежно. И переход к этому состоянию начнется тогда, когда люди смогут осознавать себя не только физическими, но и духовными существами, когда они обретут способность сознательно восходить в сверхчувственные миры и воспринимать скрытую духовную субстанцию Солнца. Последняя предстает перед взором ясновидящего в сумерках, когда физическое солнце уходит за горизонт, и с запада навстречу ему восходит духовная ипостась небесного светила. «Увидеть Солнце, восходящее в ночи» на языке мистов означало получить «посвящение». Такого рода образная символика, отражающая сокрытые тайны человеческого знания, осознанно или неосознанно использовалась Урманче, открывающим людям путь к познанию сверхчувственных миров.

Важное место в творчестве Урманче занимает тема народа, с чаяниями которого он соизмерял свои личные устремления:

Терзания и помыслы только об одном,  
Чтобы свобода и счастье снизошли на страну и народ.

---

<sup>1</sup> Урманче Б. Чыкса мэгъриптэн кояш / Мәдрәсәләрдә китап киштәсе. Казан. 33 б.

---

Раскрывая эту тему в картинах «Сенокос в Салтыке», «На колхозном току», «Рыбаки Каспия», художник трактует трудовую общность как единый слаженный организм. В одежде людей, в их настроении и динамике действий царят необычная красота, сила и гармония, которые могут ассоциироваться в душе разве что с макрокосмическим порядком. Это переживание созвучно тому, которое отражено в шамаиле Урманче: «Аллах прекрасен и любит красоту» («Аллаһу жәмилүн йухиббү жәмәлә» – хадис пророка Мухаммеда). Художник видит проявление божественного начала на земле в труде и коллективном сотворчестве людей, являющемся отражением небесного союза семи могущественных Эллоимов, Духов Формы, Творцов явленного мира, о которых в Коране говорится всегда во множественном числе, но как о едином Аллахе, великом нерушимом Эллоимстве.

Почему же людям не открывается счастье взаимного братства и дружбы, как человеку обрести способность радоваться успехам своих собратьев, где источник сил любви к ближнему? Такие вопросы вставали перед художником, когда он обратился к социальной теме:

Душа поет, когда с друзьями рядом...  
Отступают старость и болезни.  
Почему же многие не знают этого,  
Непрестанно вражду распалют?

Ответ на эти вопросы обретал конкретные формы: непомерный эгоцентризм, заблуждения рассудка, отсутствие сострадания – вот силы, препятствующие единению. Для их преодоления необходимо узреть свою связь с духовным миром, свою вселенскую природу. Только в правильном социальном общении может сформироваться мужество и самоотверженность, внутренний такт и подлинная любовь – все то, что ведет к высотам нравственности, к великому Космическому человеку, способному изживать себя в качестве не только эгоцентрической индивидуальности, но и духовной монады, составляющей единое целое со всем мирозданием и ответственной за это целое. Противоположный путь, возвращающий земной материализм и эгоцентризм, ведет к деградации человеческого существа. Примером такой личности для Урманче был Сталин:

**На смерть Джугашвили (Сталина)**

Взревел рог архангела, призвав к Судному дню.  
 Разверзся шар земной.  
 Всколыхнулись народы, пребывавшие в страхе,  
 С надеждой потянулись друг к другу.  
 Отмоется ли безвинно пролитая людская кровь?  
 Будет ли прощена возведенная в культ душа?  
 Признав свое родство,  
 Вновь нашли в мире дочь мать, отец сына.  
 Души их соединились в покое.  
 Несчастные, привыкшие к бичу,  
 Возрадовались, найдя во врагах друзей.  
 Горе и страх сошли с лиц,  
 В радости зацвели улыбки, зазвенел смех.  
 Люди протянули друг другу руки,  
 Чтобы вместе созидать и жить без муки.

В думах о будущем собственного народа, о достижении Свободы, Равенства и Братства родилась одна из наиболее значительных работ Урманче триптих «Татарстан». Изображая на трех полотнах духовную «карту» сегодняшней республики, художник всматривается через жизненные реалии в глубинные течения национальной культуры. На каждой из картин выделен собственный смысловой центр, представленный значительными культовыми сооружениями. На крайних полотнах изображены столица средневековой Болгарии с памятниками старины, а также русский посад Свяжск с православным монастырем. На центральной картине – Казань с башней Сююмбике. Это величественное сооружение, принадлежащее к мусульманской культуре, имеет семиступенную конструкцию и тем самым отличается от пятиступенных православных конструкций. Семиступенность башни Сююмбике обусловлена несколькими факторами. Прежде всего, она отражает этапы суфийского посвящения. На пути восхождения суфий проходит семь стоянок-макамов: 1 – покаяние (тәүбә), 2 – осмотрительность от греховных соблазнов (вара), 3 – воздержание от излишеств (зухд), 4 – отказ от приоритета материальных ценностей (факр), 5 – терпение (сабр), 6 – упование (тәвәккәл), 7 – полное согласие с Создателем (ризид). Семичленность конструкции указывает также на тайну организации самого человека, имеющего согласно духоведению четыре низших тела (физическое, элементарно-силовое, астрально-чувственное, рассудочное «я») и зародыши

трех высших ипостасей (самодух, жизнедух, духочеловек), которые являются одновременно членами божественной троичности.

Эта скрытая трехчленность башни выражается в том, что ее нижние ярусы имеют квадратную форму, среднюю часть составляют многогранники, а верхние ярусы – трапециевидные конусы. Таким образом, тройственно-семичленная архитектура башни придает строению надконфессиональные черты. Помещенная в центральной части триптиха «Татарстан» башня Сююмбике выполняет важную смысловую функцию. Посредством этого символа автор триптиха приводит к единству различные духовные течения, наличествующие в татарской культуре (мусульманские, христианско-кряшенские, болгарские традиции) и составляющие ее внутреннее содержание и богатство.

Работа Урманче – своеобразный «новый завет», указывающий пути сближения разных конфессий. Триптих с полным основанием следует отнести к великим творениям человеческого духа. По своей значимости его можно, пожалуй, поставить в один ряд лишь с самой башней Сююмбике, представляющей собой «древний завет» предков. Урманче как бы призывает взглянуть на жизнь с позиции духа, побуждая каждого выстроить в себе самую гармоничную башню, прочно стоящую на земле и упирающуюся в небеса. В одном из своих стихотворений, вводящих в сокровищницу высшей мудрости, он изобразил необычные переживания души в момент постижения Вселенского духа. Для этого он обратился к чрезвычайно редко встречающимся понятиям, сохраняющимся в настоящее время лишь в нескольких языках, включая и татарский. Это – «Нерожденное предвечное» (Эзэл) и «Нескончаемое будущее» (Эбэд), откуда Божество говорит человеку: «Я есть ты, и ты – моего рода». В поэтических строфах Б. Урманче это выражено следующим образом:

На пути из безначального Прошлого  
в бесконечное Будущее  
Какие только прекрасные мгновения,  
наваянные божественным Духом,  
Не озаряют Космос человеческой Души!

Б. И. Урманче в своем творчестве уделил большое внимание раскрытию духовных корней татарского народа, создав замечательные портреты национальных религиозных деятелей. Обра-

щаясь к выдающимся личностям прошлого, художник в своих работах опирался на духовно-научный метод исследования, который, казалось, был заимствован им из опыта эзотерических школ. Однажды начинающий татарский живописец принес ему свою картину, называвшуюся «Мать Тукая». Урманче задал ему вопрос, откуда тот знает, как выглядела эта женщина? На что автор картины ответил, что это его собственная фантазия, заметив, однако, что и у самого Урманче есть портреты личностей, изображения которых не дошли до наших дней. Тогда аксакал возразил, что его портреты вовсе не являются вымыслом. После ухода своего коллеги, оставшись в узком кругу, Урманче пояснил, что создавая, к примеру, портрет знаменитого болгарского поэта Кул Гали, он скрупулезно изучал сведения о нем, но более всего на протяжении долгого времени вживался в содержание и строй стихов поэмы «Юсуф–Зулейха», разучивал мелодии, на которые она распевалась в народе. И однажды перед его внутренним взором встала та живая имажинация, тот существующий в духовном мире образ поэта, истинность которого может быть засвидетельствована теми, кто последует таким же путем.

В работе Урманче предстает образ человека, существенно отличающегося от нашего современника-интеллектуала своей душевной бессамостностью и чистотой. Взгляд поэта обращен как бы поверх вещей. Это взгляд ясновидящего, обладающего образным, а не рассудочным типом сознания. Он взирает на явления мира не физическими глазами, а внутренним оком, погружаясь в глубины своего существа, туда, где действуют те же самые силы, которые пронизывают царства природы и все мироздание. Эти силы, предстающие в красочных образах духовных существ, для ясновидящего более реальны и действенны, чем физический мир, являющийся формализованным отражением горнего царства. Средневековый поэт, изображенный в скульптурном портрете, переживает изливания духовных потоков, с которыми можно взаимодействовать только посредством полной внутренней самоотдачи. В нем живет упование на милость и величие божественной воли. Не случайно имя его Кул Гали – Великий Раб Господа Всевышнего!

Здесь Урманче приблизился к тайне болгар, которая зафиксирована в духоведческих источниках<sup>1</sup>, недоступных массовому

---

<sup>1</sup> Штайнер Р. Эзотерические наблюдения над кармическими закономерностями. Т. 3–4. М., 2002. С. 76 и сл.



---

читателю при жизни художника. В них сообщается, что в Средневековой Европе булгарами назывался народ, обладавший необычной для своего времени способностью ясновидения, которая в глубокой древности являлась доминирующей формой человеческого сознания, известной в истории культуры как мифологическое сознание. К началу новой эры оно было утрачено многими народами и лишь у болгар сохранялось вплоть до XIII–XIV веков.

По ночам, погружаясь в глубокий сон, болгары в отличие от своих современников, не теряли чувства «Я» и не впадали в забытие. Они воспринимали духовным взором и слухом взаимодействие тонких космических сил в виде цветowych картин и музыкальных гармоний, несравненно более ярких, чем в физическом мире. По утрам, проснувшись, они продолжали лицезреть похожий на цветную дымку духовный свет, ниспадающий на землю, на растительность, на животных и обуславливающий процессы роста и отмирания. Болгары умели дифференцировать эти силы, используя свои необыкновенные знания в практической деятельности: в целительстве, растениеводстве, животноводстве. Распространяющиеся с Запада вульгарно-материалистические дарвинистские воззрения на природу и человека как на сугубо биологические явления, относящиеся к царству животного мира, они воспринимали как затемнение сознания, подменяющего живые духовные реалии мертвыми абстрактно-рассудочными представлениями. Физическая смерть не пугала их, но представлялась лишь формой изменения сознания и освобождения от телесных оков. Во время своих культовых ритуалов в виде хороводов, коллективных молений и медитаций у костра они духовно соединялись с общиной предков и высшими божественными сущностями, отчетливо сознавая их присутствие и участие в земной жизни. Поэтому они стремились к созданию гармоничной общины и на земле, объединяясь не по этническому признаку, а с близкими по духу людьми для того, чтобы сохранить и донести до человечества знания о духовном мире, как в настоящей, так и будущих своих инкарнациях. Болгары умели различать светлые и темные духовные течения, эманулирующие в культуру. В частности, видели деструктивный характер инспирации Чингисхана, через которого притекали попытки реанимировать уходящее в прошлое язычество и, в частности, антигуманные стороны шаманизма. Болгары осознавали и пагубность исповедуемой чингизидами идеи имперского тоталитаризма.

литаризма, воплотившиеся впоследствии в крайней форме в политике Ивана IV. Очевидно, по этой причине они смело встали на пути монгольских нашествеников, первыми в Восточной Европе приняв удар на себя.

Урманче ощущал тесную духовную связь с болгарской общиной. Его жизненная позиция была близка тем устоям, которые мог исповедывать болгарин, перенесенный в современную эпоху:

Пройдут монголы, придет Хромой Тимур,  
Разрушив обустроенную страну.  
Попирая тюрков, в мир принесут они  
Горе, проклятье, зло.

Урманче разделял представления болгар о великом всеобъемлющем духе, разлитом во всем сущем и проявляющемся в наиболее полной мере в человеке – венце всего творения. Очевидно, по этой причине художник реже обращался к пейзажам. Центральной темой его творчества был сам человек, воплощенный в огромной галерее портретов. Волей судьбы ему пришлось писать разных людей, в том числе и таких, которые не оцениваются в обществе однозначно. Однако художник не был равнодушен к тем, кого он писал. Всеми силами души творец искал возможность воплотить в визуальном мире свой идеал, чтобы он мог не просто абстрактно мыслиться, но и жить, обладая реальной силой и воздействуя на чувства и волю современников. Героем Урманче не мог стать человек, определяющий ценность жизни материальными интересами:

Эй, земной Адам!  
Вначале копишь богатство, одержимый ненасытностью,  
Потом становишься его рабом,  
Стареешь, ревностно охраняя брэнное,  
А затем ни с чем уходишь из жизни.

Художник не мог воспевать и тех, кто, подвизаясь в искусстве, не видел высокого духовного начала в человеке.

В среде писателей представляется как врач,  
В кругу врачей слывет писателем.  
Не имеющий ничего высокого за душой,  
Это просто сплетник, копающийся в мусоре.

Сам же он, садясь за мольберт, стремился, подобно искателям жемчуга, выявить в человеке не наносное, а самое ценное,

особенное. Это открывало ему возможность увидеть существо человека в подлинном свете, становясь выше обывательских предрассудков.

Согласно древним восточным представлениям, индивидуальный дух может быть включен в жизненный поток тройким образом. Он может господствовать над физическим телом или же, напротив, быть поработанным им. Существует и состояние равновесия. В индийской традиции эти состояния, называемые гунами, обозначаются как саттва (чистый), тамас (помраченный) и раджас (подвижный, деятельный). Есть еще одно состояние, выходящее за пределы гун, когда адепт, взяв в руки «золотую цепь чистоты», освобождается от «железной цепи помраченности», а затем отбрасывает обе. Иначе говоря, он позволяет божественному духу непосредственно изливаться в себя и, таким образом, становится свободным от эгоистической заинтересованности, даже от желания пребывать в чистоте и незапятнанности. Будучи неотягощенным обычными меркантильными интересами, он действует подобно объективным силам мироздания.

К этому шел и Урманче, чья душа была открыта великим импульсам современности. Созданные художником многогранные живые человеческие образы, выстраиваются в форме гигантской пирамиды. Вершину ее, питая социум благотворными импульсами, украшают фигуры «высоко посвященных адептов», вышедших за пределы гун. Это – уже упоминавшийся Кул Гали и легендарный учитель кочевых народов Турана Коркуд, которому посвящена целая серия работ, созданных Урманче в Казахстане в 40-е годы. В этих работах Коркуд предстает и как степенный, мудрый духовный водитель, и как могучий батыр, не боящийся вступить в схватку с диким быком, и как бахши, музыкант-сказитель дастанов.

Еще один средневековый посвященный выведен в картине «Приезд ибн-Фадлана на Волгу», написанной в казанский период. В частных беседах Урманче сообщал, что парампара ибн-Фадлана восходит через прямые посвящения (от учителя к ученику) непосредственно к пророку Мухаммеду и представляет одно из высших, прогрессивных течений в исламе. Появившись в Поволжье в X веке, оно, по сведениям аксакала,

---

сохранилось в Татарстане вплоть до наших дней. На полотне не прорисовано лицо выдающегося посланника арабского мира. Этим как бы указывается на то, что дело не столько в индивидуальности ибн-Фадлана, сколько в самом духовном течении, восходящем к пророку Мухаммеду и далее к высшим божественным истокам.

На подступах к вершине иерархической лестницы у Урманче высятся фигуры хазратов-прогрессистов Шигабутдина Марджани и Каюма Насыри, которых художник запечатлел в величественных скульптурных работах, подчеркивающих духовную силу этих выдающихся индивидуальностей. В своих воспоминаниях автор, в частности, охарактеризовал Марджани как великого религиозного реформатора. Отмечая абстрактную неполнокровность этого понятия, он дополнил его образом, заимствованным из средневекового восточного универсума, и назвал Марджани «Азаматом» (батыром). Так в древности называли воина-лидера, ведущего за собой войско и первым вступающего в единоборство с противником. При этом победа Азамата означала, что небеса находятся на его стороне<sup>1</sup>. Реформаторская деятельность Марджани, известного во всем исламском мире и именуемого не иначе как «звезда Востока», была направлена на преодоление узкоконфессиональной трактовки ислама, а также ортодоксализма и догматизма.

В представлении Урманче духовное восхождение индивида состоит в интимном соединении с Творцом, создавшим человека «по образу и подобию Своему» и ведущим в бессмертие. В портрете «Мать героя Советского Союза Б. Рахимова» художник изобразил женщину с Кораном в руках в момент получения известия о смерти сына. Этим автор указывает не только на религиозность матери героя, ищущей в трудную минуту поддержки у Творца, но и на сакральную тайну смерти. В исламе смерть в физическом плане трактуется как рождение человека в духовном мире, как восхождение человеческой монады на свою небесную прародину. Не случайно день рождения пророка Мухаммеда празднуется мусульманами именно в день его смерти. Поэтому художник апеллирует в своем произведении к той

---

<sup>1</sup> Урманче Б. Чыкса мэгъриптэн кояш / Мәдрәсәләрдә китап киштәсе. Казан. 33 б.

силе, которая формируется в человеке в результате восхождения к высшему «Я», к великому Духу, инспирирующему героические деяния личностей.

Портрет «Мать героя» – это образ тех, кто пребывает в чистоте – саттве. Сюда художником относятся великие исторические фигуры царицы Сююмбике и поэта Г. Тукая, к образам которых Урманче обращался неоднократно. Выдающиеся работы по этим темам – деревянная скульптура царицы и гипсовый портрет поэта в молодости – были осуществлены ваятелем на рубеже 70–80-х годов. Это был как бы ответ художника на прорастающие в обществе идеи о суверенитете республики, ответ, направляющий эти устремления в правомерное русло. С образом царицы он связывал мысли о мирном сосуществовании народов, приоритете духовных ценностей над материальными, что символически отображено в семиступенной башне Сююмбике, о которой упоминалось выше. С Тукаем – приобщение к гению языка и к тому бессмертному народному духу, который творит богатейшие художественные традиции.

Тема Габдуллы Тукая занимает одно из центральных мест в творчестве Урманче, которому принадлежат замечательные скульптурные портреты великого народного поэта, раскрывающие разные периоды его жизни. Это – «Юный Тукай», «Поэт Габдулла Тукай» (мемориал в Кырлае), «Народный поэт Тукай» (предсмертный портрет). Все эти работы, выполненные из разных материалов (гипс, бетон, силумин, мрамор), привлекают удивительной силой выразительности, высоким совершенством техники исполнения и являются одними из лучших произведений национального искусства, раскрывающих мощь духа и гениальность дарования легендарного поэта. Урманче создал также множество произведений, иллюстрирующих стихотворения Тукая. Впечатляет его серия работ, посвященных поэмам «Шурале», «Сенной базар», мемуарному циклу «Что я помню о себе». В них отразилось во всем великолепии глубокое знание художника тукаевской эпохи, ее самобытного колорита. Аксакал особенно любил образ Шурале, диковинного персонажа народных сказок. Его он запечатлел в огромном числе рисунков и скульптурных изображений (от небольших поделок до круп-

ных, в человеческий рост, изваяний), в которых проявились неумная фантазия, тонкий юмор и вкус художника. В числе работ, посвященных Тукаю, есть и образец художественно-каллиграфического искусства в арабской графике, которой пользовался поэт. Это шамаиль «Родной язык» (Туган тел), который запечатлел широко известные крылатые слова Тукая, ставшие гимном татарскому языку.

В непосредственной близости от Г. Тукая Урманче ставит поэта Дэрдмэнда, которому он посвятил множество работ, включая рисунки и скульптурные портреты. В поэте художника привлекло гармоничное сочетание светского и духовного начал. В Дэрдмэнде Урманче увидел яркого представителя новой формации, не призывающего, подобно суфиям, к аскезе, но воспевающего красоту обоих миров. К имажинативному восприятию образа этого поэта-мыслителя художник воспаряет в своем стихотворении «Вера»:

Читал Дэрдмэнда, хочется повторять  
его слова,  
Укрепляющие душу, вливающие в нее  
новые оптимистические импульсы,  
Дающие сознанию мощное питание,  
которое уплотняет  
И оживляет мысль, вливает глубокий  
смысл;  
Его слова, от чистоты, благородства  
и пламенности которых  
Раскрываются в сиянии  
бутоны всех душевных сил.  
«Создатель всего сущего!  
Учитель действительного и прекрасного!  
Великий, Всевышний, Всеобъемлющий  
Небесный Правитель невидимый!  
Неосязаемый, неуловимый, неслышимый,  
непостижимо таинственный!» –  
Вновь и вновь, повторяя эти слова,  
прославляющие Покровителя,  
Падая ниц перед Милосердным Творцом,  
открываемся только в глубочайших  
И благоговейных внутренних предощущениях,  
хочется пролить очищающую слезу.

Большую серию работ Урманче образуют портреты личностей, пребывающих в гуне деяний (раджас). В этих людях дух и тело подобно движению маятника пребывают в постоянной борьбе, образуя некий род общего равновесия. Такие люди не лишены недостатков, но свои поступки стремятся соотносить с общечеловеческими идеалами. В их числе – герои войны и труда, замечательные поэты, писатели, художники, музыканты. Созданная автором галерея портретов отображает сущностный социальный срез, где подобраны отнюдь не случайные персонажи. Далеко не все знаменитости, обращавшиеся к Урманче, удостоивались его внимания. Причем решающими условиями отбора не были ни дружеские взаимоотношения с художником, ни популярность или высокий официальный ранг претендента.

Примечательна в этом отношении композиторская тема, по которой ваятель создал три скульптурных работы. Это портреты С. Сайдашева, Н. Жиганова и Ф. Яруллина, стоявших у истоков татарской профессиональной музыки. Являясь самобытными яркими индивидуальностями, они в определенной мере были творческими антиподами, что обуславливало и их известный жизненный антагонизм. Наличие этих противоречий вызывало в социуме спонтанное стремление создать «партию поддержки», осудить либо преуменьшить значение того или иного композитора. Однако такая позиция не устраивала Урманче. Противоречивость явления не затмевала у него осознания того, что в триединстве течений, представленных в творчестве этих художников, складывались основы национальной профессиональной музыки. Он искренне любил и восхищался покоряющим душу мелодизмом Салиха Сайдашева, красочной национально-характерной образностью Фариды Яруллина и конфликтностью драматургии Назиба Жиганова. Уйти от субъективных обывательских представлений ему помогало обращение к высшим нравственным ценностям:

Родившись на земле, прожил жизнь, вглядываясь в небо,  
Нить судьбы моей вилась в контрасте дня и ночи...

В творчестве Урманче нашли отражение и личности, пребывающие в тамасе, в неведении и неприятии духовного начала, целиком растворившиеся в материальной деятельности. Судьба

---

предоставила возможность художнику встретиться с величайшим апологетом материализма, основателем Советского государства В. И. Лениным. Это произошло во ВХУТЕМАСе во время известной встречи вождя пролетариата с молодыми художниками Москвы, где Урманче столкнулся у входа лицом к лицу с ним и был потрясен чудовищной волевой силой, исходящей от него. В скульптурном портрете Ленина, созданном в 1958 году, Урманче отходит от классических канонов, идеализирующих его образ. Вопреки общей тенденции, скульптор создает образ человека, в котором проступает внутренняя напряженность и превалирует волевое начало, направляющее ум и сердце не на соединение с Творцом, а на революционные цели.

Абстрактно-рассудочное мышление относит духовность человека к области идеологической надстройки. Урманче, напротив, осознавал, что именно духовное начало, высшие нравственные ценности определяют правомерное развитие материального мира и обуславливают нормальное жизнеобеспечение как индивидуального, так и социального организма. Современная наука о духе подтверждает, что такой подход способствует наполнению реальным содержанием трех великих лозунгов революции, получивших неправильное толкование в Октябре. Страна Советов могла прийти к другим результатам, действуй эти лозунги каждый в своей определенной сфере: Свобода в области духовной и религиозной жизни, Равенство – в политической, правовой деятельности, а Братство – в экономических взаимоотношениях<sup>1</sup>.

Как же определял Урманче самого себя? В его автопортретах встает мужественная, сильная личность, прочно удерживающая себя в русле, свободном от крайностей и соблазнов. Не сразу и не сами по себе пришли выдержка и мудрость. В молодые годы имели место метания и бунтарство:

Этот мир хотел увидеть совершенным...  
Бывало склонял голову, бывало противился,  
Взрывался, вступал в полемику, в борьбу,  
Кровь проливал, не умея отвечать на все добром.

---

<sup>1</sup> Штайнер Р. Сущность социального вопроса. Калуга, 1992.



---

Художник-мыслитель долго и напряженно искал, как соотносятся в человеке чувства и рассудок. В зрелые годы пришло прозрение, что чувства глубже пронизывают человеческое существо, чем рассудок:

Скажу так, рассудком жить не мог,  
Все время побеждали внутренние силы и желанья.

Как честный человек, Урманче видел также, что разум, возвышающий людей на земле, может ввести и в заблуждение, путаясь в лабиринтах собственных иллюзий и ложных умозаключений:

Изворотливые копят богатство,  
Изворотливые продают родину  
В поисках денег и славы;  
Торгуя совестью, жизнь проводят  
В обильной еде и питье, добытых в грехах,  
Увидев нуждающихся, называют их глупцами.

Но все же невозможно отбросить разум и остаться беззащитным перед ураганом чувственных переживаний. Есть ли вообще баланс между этими противоположностями? Душа, разрывающаяся в подобных исканиях, погружается в глубокие раздумья, ее охватывает неимоверная скорбь, кручина. Именно так Урманче назвал одно из стихотворений и свою знаменитую скульптуру из дерева («Сагыш» – раздумье, кручина), являющуюся своего рода духовным автопортретом, а, возможно, и символическим образом великого народного Духа. В этом образе слились воедино и трагедия самого художника, и безмерные страдания народа, поработанного чингизидами в болгарский период, позднее, в казанскую эпоху, подпавшего под пяту царского самодержавия, а в советское время испытывавшего на себе перекосы национальной сталинской политики:

В сердце рана незаживающая,  
В душе скорбь и горечь безысходная,  
В царстве разума тяжесть невыносимая,  
Все существо мое душит огромный темный демон зла.

С точки зрения духоведения тоска, томление пробуждают душевную силу, вызволяющую человека из состояния потерянности в неопределенном. Душа, способная переживать это в имагина-

тивном сознании, утрачивает оковы чувственного мира и жаждет бытия в духовном<sup>1</sup>.

Глубочайшее вживание в проблему подводит Урманче к знаменательному предощущению, что высшее «Я» – это господин, который должен овладеть в жизни чувствами и рассудком. Он не подавляет, не отбрасывает, а пестует их, добиваясь равновесия. Художнику открылся путь к обретению сознания неизмеримо более высокого, чем «душа ощущающая» и следующая за ней по иерархии «душа рассудочная». Это – одухотворенное или сознательное «Я», которое находит себя, когда осознает свое мышление не субъективным и не объективным. Такое «Я» видит, что мысли не существуют без своего носителя мозга, но не выделяются из него подобно «желчи из печени». Они извлекаются из высшей духовности человека. Символом одухотворенного мышления на Востоке является крылатый конь Тулпар, к образу которого мастер многократно обращался в своем творчестве: и рисовал, и вырезал из дерева. Тулпар – ясная, окрыленная мысль, воспаряющая в духовные миры. Она выносит туда и мастера.

Обрести связь с Тулпаром – значит пережить его как живое существо, ощутить идеи и понятия как реальные мыслесущества, взаимодействующие друг с другом в связи с мировым порядком, а не по произволу субъекта. Отчетливые проблески высшего сознания пришли к художнику в «видении», описанном им в удивительном по красоте и совершенству стихотворении, датированном 1956 годом:

Царство рассудка приносило мне лишь разочарования.  
Врата же мудрости оставались закрытыми.  
Однажды в ночном видении с удивлением услышал,  
Как Сагди, Магарри и Дэрдмэнд, ведя неспешную беседу,  
Восходят к вершине храма Мысли.  
Где уж мне подняться до этих сияющих высот?!  
Стоя внизу, радуюсь и благодарю Создателя,  
Что могу слышать и понимать их.

На пути восхождения Урманче обращался за помощью к различным источникам, и в первую очередь к Священным Писаниям – Корану, Талмуду, Новому Завету, став одним из при-

---

<sup>1</sup> Штайнер Р. Космология, религия, философия. Калуга, 1996. С. 77.

знанных авторитетов в этой области и даже был приглашен в 1974 году на пост имама Петербургской мечети. Весьма примечателен тот факт, что художник взял себе за правило по пятницам читать Коран, по субботам – Талмуд, а по воскресеньям – Евангелие, постоянно сопоставляя и находя в них фундаментальную общность: указание на существование единого Божественного начала и бессмертия человеческой души.

Согласно Священным Писаниям, высшее «Я» является частью всеобъемлющей Истинной Самости, именуемой Богом. Оно наполнено глубокой сознательностью, духовностью, любовью и дарует надежду на спасение. Рассудочное же «Я» не поднимается над миром вещей, не проникает за порог смерти и склонно к эгоизму, сомнениям и пессимизму. «Безнадежность – свойство Шайтана», – любил повторять Урманче, часто цитируя это кораническое изречение. Аксакал исключительно высоко ценил Коран и не только его содержание, но и художественно-мистическую сторону, отражающую вселенские ритмы, которые вводят в духовный мир. Этим путем восходили многие поколения мусульман. Он был известен и Урманче, который, однако, видел неспособность современного абстрактно-логического мышления привести к единству парадоксы миропонимания и объять суть Священных книг. Художник замечал, что рассудок может впасть как в слепое догматическое следование религиозной традиции, так и в решительное неприятие духа. В обоих случаях человек приходит к отрицательному результату. Он либо отходит от активной деятельности, считая творенье Божье полностью завершенным и без его участия, либо распыляется в мире вещей, веруя только в материалистического божка Маммону. Сообразуясь с требованиями времени, мастер самостоятельно строил пути в духовные миры через «самопосвящение», через познание своей божественной природы.

Важным звеном на этой стезе было приобретение им опыта «сновидящего». Благодаря одухотворенной дневной деятельности, не захваченной грубым материализмом, художнику по ночам приходили не вполне обычные сновидения. Нередко это были упорядоченные «вещие» сны, в которых он открывал другую действительность и обретал более совершенную форму сознания, чем рассудочный интеллектуализм. Это давало ему

исключительно яркие, ценные переживания, удостоверявшие силу и реальность сверхчувственного мира:

Подлинную жизнь видел только в сновидениях,  
Лишь во сне осознавал свои силы  
Творить мечты, а не реальные замки.  
Там имел надежду, здесь – пустые планы.  
Мечтал выстроить Великий дворец  
На высоком берегу Волги-матушки,  
Чтобы сидела моя любимая  
На белом балконе рядом со мной.  
Нет, не стремился, чтобы фантазии  
Перескочили в действительный мир.  
Ведь недалек тот день, когда из солнечной страны  
Переселось в другое царство.

Это было состояние саттвической чистоты, свобода от железных оков приземленного мироощущения. Но оставалась работа о спасении души и искуплении грехов.

Самый мучительный вопрос, бередивший душу художника, касался правомерности его творчества с позиций ислама. Утвердившиеся в татарском обществе религиозные догматы запрещали изображение человека. Бытовало мнение, что, сотворив зримый образ человеческого существа, художник вынужден будет в потустороннем мире отыскать для него душу и отвечать за нее перед Всевышним. Исследуя эту сложнейшую духоведческую проблему, Урманче специально несколько раз перечитал Коран, но не нашел там никаких положений, запрещающих или осуждающих рисование и ваяние человеческого образа. Обратившись к исследованиям одного из крупнейших авторитетов в исламском мире муфтия Ризы Фахрутдинова, также интересовавшегося этим вопросом, Урманче обнаружил, что он указывал на отсутствие в Коране каких-либо отрицательных высказываний по поводу изобразительного искусства. Об этом художник публично заявил на своем юбилейном вечере, состоявшемся в Нижнекамске в 1988 году.

После таких открытий Урманче мог бы весьма обоснованно закрыть для себя этот большой вопрос. Однако стремление познать глубинные аспекты этой проблемы не давали ему покоя. Даже благословение его отца, потомственного имама, долгое время запрещавшего сыну занятия изобразительным искусством

и изменившего свою позицию в этом вопросе в 30-е годы, не дало ему полного убеждения в своей правоте. Очевидно, определенную роль в этом играло то, что он чувствовал ответственность не только за себя, но и за все национальное изобразительное искусство, родоначальником которого он стал по воле судьбы. Разрешить эту проблему во всей ее полноте, снять все сомнения мог лишь сам художник, заглянув в глубины своей души.

Символом человеческой души как в восточном, так и в европейском искусстве является женский образ. Урманче однажды задался вопросом:

Почему древние греки сильно драпировали женское тело,  
а мужское изображали иначе?

Кто глубоко заинтересовался этой проблемой, тот уже недалек от открытия: богиня Изида, представляющая собой обобщенный женский образ, скрывает под покрывалом свою душевно-духовную ипостась, недоступную для внешних чувств, отличаясь тем самым от физического начала, носителем которого является обнаженный мужской образ. Физический мир срывает покров с души, подвергает ее испытаниям и страданиям, но наделяет при этом мужественностью, позволяющей стойко принимать свою судьбу и накапливать силы для познания горнего мира. «В соответствии со своей природой мужчина совершает определенный акт насилия по отношению к женщине; в этом проявлении силы заложены условия брака», – говаривал аксакал. В этой связи обращает на себя внимание тот факт, что женские образы воплощены художником преимущественно в живописи, а также в скульптурах, созданных из живого органического материала, чаще из мягких пород дерева («Сююмбике», «Гульсина», «Нафиса», «Весенние мелодии» и др. Исключение составляет бронзовый бюст матери Ленина М. Ульяновой), а мужские – в металле, камне, гипсе, реже – в твердых породах дерева.

Художник создал множество работ, связанных с темой женщины. Воплощенные в них образы отражают широкую гамму душевных состояний. Переживая их в себе, Урманче ратовал за чистоту души, подобно тому, как в своем поэтическом цикле «Марьям» он сострадал и боролся за душу падшей женщины:

---

В воспоминаниях всплывает одно лишь чувство сострадания:  
Сгорела жизнь твоя, осталась жалкая судьба...

Чувствующая душа должна быть оплодотворена творящим духом, чтобы не стать аморфной, погрузившись в мир утопий, но обрести правомерное развитие на пути из «безначального Прошлого в бесконечное Будущее». Эту идею как духовное завещание Урманче воплотил в своей работе «Молящаяся с ребенком» («Нияз»), созданной художником в конце жизни. Эта скульптурная группа изображает женщину, стоящую в молитвенной позе, скрестив руки на груди. У ее ног находится малыш, напоминающий ангелочков с полотен старинных европейских мастеров. Принимая во внимание любимое выражение художника «Sapientī sat – посвященный разумеет», здесь можно провести параллель со сценой из Гётевского «Фауста», иллюстрирующую одну из эзотерических тайн: Фауст, вызвав дух Елены Прекрасной, которая олицетворяет искусство и поэзию, вступает с ней в брак. От этого брака рождается дитя, сотворенное из тончайшей эфирной субстанции духа. Возникший «Эвфорион» дарует Фаусту связь с высшим миром. Он как посредник открывает человеческой душе ее бессмертное начало.

Созвучие идей Урманче и Гёте не случайно. Оба художника стремились к познанию высших истин и подоснов человеческого бытия. Урманче был хорошо знаком с творчеством выдающегося немецкого поэта и мыслителя, оплодотворившего европейскую культуру великими духовными импульсами:

Доктор Фауст – мой старинный друг,  
Много мыслей мы вместе передумали.  
Хотя жизни игру вели каждый по-своему.  
Он – католик. Я – последователь Мухаммеда.  
Мы сблизились как две одинокие ищущие души,  
Ведь оба мы от Адама и Евы.

В творчестве Урманче впервые открылся миру зримый образ татарской женщины. Художник вложил в него чувство преклонения и восхищения перед совершенством одухотворенной, чуткой, кроткой восточной души. Таковы, например, его живописные полотна «Женщина у сепаратора» и «Девушка-татарка» (1927), «Девушка в желтом» (1929), «Сара и Ильдар» (1937), «Айгуль» (1967), «Сенокос в Салтыке» (1978), «Современница»

(1986), написанные в разные периоды жизни художника. Привлекая необычайной красочностью, выразительностью женских образов, эти работы приобщают к таинству постижения любви, как величайшего божественного чуда в человеке. Это настроение царит и в его стихотворении «Моя прекрасная» («Сылуым»).

Челночки играют в твоих руках,  
Стремительно бегая вдоль ткацкого станка  
И прядя изумительную красочную ткань.  
В нее излилась твоя чудная красота.  
Темно-каштановые волосы,  
Белые плечи, приоткрытая нежная грудь –  
Такой увидел я тебя в окне...  
И замер, потрясенный.  
В душе навечно вспыхнула любовь!

То был первый вестник великого чувства любви, состояние влюбленности юноши, открывающего для себя жизнь чувств. Подлинное, зрелое, полнокровное чувство пришло значительно позднее, когда художник после долгих лет лагерей и скитаний по стране смог вернуться в родную Казань. Здесь ожидала его судьбоносная встреча, открывшая путь к сокровенным тайникам сердца и даровавшая Урманче новые могучие созидательные силы. Ту, которая принесла ему счастье всепобеждающей любви, мастер назвал Айгуль – Лунный цветок, запечатлев возлюбленную на десятках картин и посвятив ей множество стихотворений.

Волшебный цветок появился в моем доме,  
Все наполнилось небесным светом и пьянящим ароматом.  
«Лунный цветок» сказал мне:  
«Открой душу, раскрой объятия,  
Любовь тебе несу!  
И если вспыхнет хоть слабый ответный огонек в тебе,  
В том счастье мне!  
Небесный светоч снизошел,  
Наполнив душу радостью безмерной.  
Сказала ты: «Счастье нашла в тебе,  
К тебе пришла, неся всю нежность  
И цветок любви, не требуя ничего взамен...»

В интимных поэтических строках Б. Урманче выражает величайшую признательность судьбе за то, что ему посчастливи-

лось встретиться в жизни с искренне любящим сердцем, найти вторую половину своей души и тем самым обрести полную гармонию и цельность. Воспевая любовь, красоту и жертвенность женщины, художник творит символический образ великой совершенной Мировой Души, соединяясь с которой, человек очищается от эгоцентризма и раскрывает в себе высшее начало. Это божественный импульс, одаривший все окружающее теплом и светом, наделяющий людей волшебным целительными силами и ведущий человечество к подлинному бессмертию.

Символичны и полны глубокого смысла слова Урманче, записанные им в дневнике в последние часы жизни. Находясь в состоянии предсмертного забытья, он на какое-то время обрел ясное сознание и написал своей жене следующие слова: «Не теряй со мной связь. Теперь мы начинаем с тобой новую жизнь. Я воочию видел духовный мир. Он реален, прекрасен, совершенен и чист». В этот момент он обрел и самое важное для себя осознание того, что его изобразительное творчество не является чем-то греховным, но, напротив, заключает в себе импульсы, отвечающие требованиям Духа Времени. Своим творчеством Баки Урманче воздвиг себе памятник, воспевая Человека с большой буквы. Его искусство несет в себе солнечное, жизнеутверждающее начало, спасительные духовные идеалы, являющиеся ярким немеркнущим маяком на пути к непреходящим ценностям – Любви, Истине и Свободе.



## ШАМАИЛИ БАКИ УРМАНЧЕ

Рисуй, художник, географические карты,  
пиши шамаили,  
О, Боже, когда же у нас  
появятся свои Рафаэли?

*Шаехзада Бабич*

### Истоки искусства шамаилей

Культура ислама дала миру свой специфический жанр изобразительного искусства, предназначенный для воплощения высоких сакральных идей. Это – шамаили, представляющие собой художественные воплощения цитат из Корана или хадисов (наставлений пророка Мухаммеда). Они соединили в себе искусство каллиграфии и живописи и призваны не только явить сам текст священных истин, но и представить его в художественно-эстетическом выражении. Истоки искусства шамаилей следует искать, по-видимому, в первых опытах письменной фиксации коранических откровений. Прообразом этих записей считалась пребывающая в божественном мире «письменная доска» (ляухельмахфуз), на которой согласно Корану, отчеканены законы Вселенной, Земли и всего живого. По этой причине шамаили должны были рассматриваться как земное отражение «книги судеб». Такое понимание природы шамаилей нашло выражение в самом значении этого слова. В арабском языке оно означает и рамку с религиозным текстом, и врожденное свойство характера, нечто такое, что дано свыше от творца.

Подобные работы могли создаваться только высокими адептами. Здесь необходимо принять во внимание, что в первые века распространения ислама многие народы, в том числе и волжские булгары, еще сохраняли способность образного, ясновидческого (имагинативного) восприятия. Для них письменные знаки были не просто условными обозначениями или пустыми абстракциями, как для современного человека, а реалистическими образами-символами, вызывавшими в душе живые картины духовных миров. Ведь письменность как таковая возникла из глубоких инстинктивных знаний как отображение сущностных сторон явлений. Причем сами письменные знаки родились не из абстрактно-логической, научной деятельности человека, а как форма искусства (показательно в этом отношении древнеегипетское образное письмо). В древности письма с особой силой воздействовали на внутреннее чувство человека. Поэтому мусульмане раннего средневековья, сохранявшие инстинктивные ясновидческие способности, могли непосредственно и глубоко переживать содержание коранических текстов, входить через шамаили в глубины своего внутреннего существа.

В древних шамаилах художественный элемент должен был полностью подчиняться идейному содержанию текста. Типичные для шамаилей орнаментальные украшения могли прочитываться в те времена как вполне определенные символы духовного царства. Глубокий смысл несли в себе также художественная стилистика письма и архитектоника записи, поскольку тогда люди еще сохраняли особое чувство формы, сопереживая в ней гармонию вселенной. Примечательны в этом отношении надписи в стамбульском Софийском храме, который был превращен в мечеть в XV веке. Размещенные на стенах храма круглые щиты с цитатами из Корана не имеют каких-либо украшений. Священные письма, исполненные внутренней динамики и выразительности, оригинально вписаны в форму круга, который издревле символизировал абсолют, совершенство и всеохватность. Очевидно, уже сама по себе эта форма должна была оказывать на прихожан того времени такое воздействие, какое

---

мы имеем сегодня лишь при просмотре грандиозных сцен из реальной жизни.

В идеале шамаиль призван был стать средством для восхождения к созерцанию бездонной космической Мысли и ее носителя – Слова. Это предполагает деятельное участие развитого человеческого мышления в творческом процессе создания шамаиля. В период раннего средневековья искусство основывалось главным образом на душевно-духовной деятельности, не связанной с интеллектуальной, логической формой мышления. В этом отношении не представляло собой исключения и создание шамаилей. Интеллектуальная деятельность (аналитическое суждение, взвешивающее размышление) не играла существенной роли в создании работы. Художественный образ шамаиля должен был сам вспыхнуть перед духовным взором автора подобно озарению свыше, как дар небес. Именно в силу этого обстоятельства шамаили, как и древние иконы, могли оказывать сильное воздействие на мистически настроенных людей того времени и использовались как амулеты, обереги, каковыми они фигурируют, например, в арабских сказках.

В настоящее время эти шамаили не могут охватить всего существа человека, почти полностью утратившего инстинктивное ясновидение и развившего взамен его интеллектуальное мышление. Хотя люди сейчас сохраняют пиетет по отношению к классическим работам, они все же видят в них только абстрактный текст, само изображение которого не пробуждает образного сознания и не затрагивает глубинных основ человеческого существа, его моральных чувств, волевых импульсов. В лучшем случае оно оставляет свой эстетический след. По мере погружения человечества во внешнюю материальную культуру и развития абстрактно-логической формы мышления неминуемые изменения должно было претерпеть и сакральное изобразительное искусство. Появление книгопечатания и средств массовой информации кардинально изменило отношение индивидуума к письменности, которая превратилась в сугубо абстрактную знаковую систему. В этих условиях творческий импульс художника более уже не мог проникать во внутренний суще-

ностный элемент шамаила. И художественное начало с необходимостью должно было перетечь в область внешнего оформления, проявляясь в изысканности стиля письма, красочности и богатстве убранства рисунка, в наличии изобразительной атрибутики (священной Каабы, мечетей, минаретов, звезд, полумесяцев и др.).

Здесь налицо стремление человеческого духа соединить плод внутренних исканий с внешними формами предметного мира. Если в древние времена с помощью дарованной свыше способности люди могли свободно взирать в духовное царство, непосредственно оттуда черпая необходимые знания, то сегодня нам открыт лишь мир объектов, для познания которых необходимо прикладывать собственные интеллектуальные силы. В древних духоведческих школах прозревали, что человечеству суждено пройти через забвение своей духовной прародины и погружение во внешний мир. Они прогнозировали, что затем впоследствии человек вновь обретет способность духовного видения процессов и сил, стоящих за внешними явлениями, но на ином, более высоком уровне. Поэтому в школах готовили к тому, чтобы человек правильно развил новые способности и стал полноценным гражданином обоих миров.

Однако в период освоения материальной культуры человечество столкнулось с огромными трудностями, оказавшись в своеобразном лабиринте. Как только современный человек направляет внимание в свое внутреннее существо, он неожиданным, парадоксальным образом отбрасывается в мир внешних явлений. Дело в том, что индивидуум, переживая свои чувства, уже не может полностью погрузиться в них. Своим интеллектом он ищет источник раздражения, который находит в объекте, лежащем вовне. И таким образом, он сразу же «выскакивает» из собственного существа в предметный мир, с которым он вынужден постоянно соотносить себя.

И, напротив, если индивидуум обращает свое внимание на внешние предметы, то ему приходится рассматривать их применительно к себе. Общаясь с объектами, наблюдая их, он испытывает чувства удовольствия или неудовольствия, восхищения

---

или страха и тотчас же входит в свою душу. Подобно маятнику человек безостановочно раскачивается в своей дневной деятельности между двумя противоположными полюсами. Только с помощью специальных упражнений он может научиться выходить из этого спорадического неуправляемого движения, задерживаясь в одной из крайних точек. На овладение техникой выхода из лабиринта было направлено обучение во всех духовных школах. Укрепляя душевные силы с помощью концентрации на каком-то внешнем объекте либо медитативного погружения в определенные мыслеформулы, чувства, духовный ученик проникал за границы внешнего предметного мира или же проходил за пределы своих внутренних переживаний, за которыми брезжил более высокий духовный мир. Например, размышляя об окружающих предметах, ученик обнаруживал временный, преходящий характер их бытия и ему приоткрывался мир мыслей и идей, которые стоят за материальными формами, подобно тому, как мысленный план необходимо предшествует созданию материального объекта.

В Древней Греции были известны оба упомянутых пути. Метод погружения во внутреннее существо человека культивировался в дионисийских мистериях. Другой путь через внешние явления постигался в мистериях Аполлона. Путь через внутренний мир считался более сложным. К нему допускались наиболее сильные, зрелые души, прошедшие соответствующую подготовку. Неподготовленный ученик, погружаясь во внутреннее существо, мог не заметить своих скрытых недостатков (в особенности, утонченных форм эгоизма) и пойти по неверному пути, взрастив в себе неуправляемых монстров. Предотвратить это падение помогала иконография, направлявшая души к добрым силам. Поэтому в зависимости от степени подготовленности учеников духовные наставники вели их в том или ином направлении, стремясь к тому, чтобы в конечном итоге воспитанники освоили оба метода восхождения. Ибо оба пути вели к одним и тем же Богам. И лишь не замыкаясь в односторонности, можно было подступить к высшим ступеням посвящения. Позднее в Риме, в школе Дионисия Ареопагита, учили, что высший

божественный план открывается на стыке двух путей: когда ученик вначале размышляет, что Бог не проявляется ни в чем конкретном (ни в том и ни в этом), затем погружается в другую медитацию, что божественное можно найти во внешнем мире (и в том, и в этом, и во всем).

Полярность методов духовного восхождения учитывалась великими учителями не только по отношению к отдельным ученикам, но и к целым народам, которым в зависимости от их степени зрелости давался тот или иной путь, та или иная религия. Так, народы Востока, имевшие более древнюю культуру, проходили путь погружения в свое внутреннее существо. В культовых действиях им запрещалось взирать на внешние изображения Божества и искать для него визуального соответствия. Это имело место, например, у древних иудеев, исповедующих религию Яхве, и у арабов-мусульман, верующих в Аллаха. Представители более молодых культур Запада велись, напротив, внешним путем. Сложные климатические условия северных широт побуждали людей направлять внимание на внешние явления и развивать связанные с предметным миром рассудочно-интеллектуальные силы души. Поэтому им предписывался путь духовного совершенствования через иконографию.

Тенденция к сближению описанных путей религиозного посвящения наметилась в мире на рубеже XIX–XX столетий. Именно в этот период шамаили получили широкое распространение у северных мусульман, в том числе у татар Поволжья и Приуралья, у которых они были на протяжении нескольких столетий (включая начало XX века) важнейшим и по существу единственным жанром изобразительного искусства. Что касается причины столь необычного феномена, как длительное отсутствие живописи и скульптуры у татар, то подосновы этого следует искать, по-видимому, не столько в косности религиозных установок, как полагают многие исследователи, а в том, что отход от одностороннего пути погружения во внутреннее существо и сближение с внешним путем должны были осуществляться таким образом, чтобы не была утрачена связь человеческой души с духовным миром, чтобы душа не растворилась в многообразии

форм окружающих предметов. Иначе говоря, плодотворное освоение внешнего пути в татарской культуре могло начаться именно с искусства шамаилей, с расцвечивания и иллюстрирования тех религиозных текстов, которые несли в себе сообщения о божественном мире.

В татарских шамаилах этого периода существенную роль играет изобразительный элемент. Однако он не выходит за пределы внешнего оформления и не проникает во внутренний строй образа. Эти шамаили являют собой скорее образцы каллиграфии, украшенные орнаментом и изображениями культовых сооружений, нежели живописные произведения. Неслучайно талантливый поэт Шаехзада Бабич в одной из своих эпиграмм, написанных в 1916–1917 годах, упоминает шамаили в ряду жанров чертежного ремесла, вопрошая, когда же у татар появится свой Рафаэль, свое полнокровное изобразительное искусство?!<sup>1</sup>

И такой Рафаэль пришел! В лице Баки Урманче татарская культура имеет выдающуюся индивидуальность, смело трансформировавшую тысячелетнюю традицию одностороннего погружения во внутреннее переживание мира и развернувшую взгляд современников навстречу внешним проявлениям духовности. При этом художник не порвал с культурными накоплениями, достигнутыми внутренним мироощущением, но привел их к гармоничному слиянию с внешними элементами, создав высокоодухотворенные произведения искусства. Урманче предстает одновременно и как первооткрыватель в области светских видов изобразительного искусства, и как революционер в том сакральном жанре, каким является шамаиль. Великий реформатор находит путь творческого проникновения в сущностное ядро этого жанра, открывая совершенно новые перспективы. Урманче отходит от поверхностной, наивной трактовки изобразительного элемента. В его шамаилах нет традиционных изображений объектов предметного мира: ни культовых сооружений, ни древней исламской символики. Он отказывается также от украшений оформительского плана (орнаментированных рамок, виньеток) и сосредоточивает внимание на цветовой

<sup>1</sup> См.: *Бабич Ш.* Зәңгәр жырлар. Казан, 1990. С. 279.

---

гамме, а также на знаковой системе арабской графики, придавая им образно-символический характер.

### Загадка шамаилей Урманче

Бриллиант – камень,  
Но не каждый камень – бриллиант;  
Узреть его не сможет  
Всяк протак!

*Кул Гали*

Баки Урманче обратился к шамаилам в поздний период своего творчества. Он начал работать над ними в 60-е годы по возвращении в Казань после долгих лет вынужденных скитаний. И в последние три десятилетия своей жизни (в возрасте от 60 до 90 лет), насыщенные кипучей деятельностью, художник написал девять работ в стиле шамаила. Однако только три из них являются собственно шамаилами, поскольку они содержат в себе священные тексты из Корана и хадисов. К ним примыкает по содержанию и стилю исполнения еще одна работа, заключающая в себе цитату из дастана «Сайфульмулюк», где возвеличивается Божество. В остальных же произведениях запечатлены крылатые выражения любимых поэтов художника (Габдуллы Тукая, Кул Гали) и образцы восточной мудрости, оформленные в виде художественных каллиграфических работ.

Здесь может возникнуть вопрос, почему Урманче ограничился в своем творчестве всего тремя-четырьмя шамаилами? Принимая во внимание его огромную работоспособность и глубокое знание Корана, вполне естественно можно было ожидать, что количество работ художника в этой области должно было бы исчисляться не единицами и даже не десятками, а сотнями. Здесь кроется одна из глубоких тайн, которых немало в творчестве мастера.

Для того чтобы приблизиться к разгадке шамаилей Урманче, рассмотрим вначале их содержание. Первым шамаилем художника была работа «Хвала Господу» (Альхамделиллях), что уже само по себе глубоко символично. Восхваление Творца несет в себе особого рода силы, гармонирующие человеческую ду-



---

шевленную жизнь, и имеет исключительное значение для вызревания «Я-сознания». Возвеличивая Божество, индивидуум критически подходит к своему «Я». Сознавая свое несовершенство, он тем самым открывает душу высшему началу, которое оценивает и направляет действия низшего «Я-существа». Благодаря этому у человека возникает надежда, что высшее «Я», сокрытое в глубинах духа, поможет ему постепенно преодолеть свои недостатки, избавиться от страданий, порождаемых собственными недостатками, и в перспективе обрести чистоту и совершенство. Именно с возвеличивания Творца начинается сура «Фатиха», открывающая Коран и вводящая человека в таинство духовного (божественного) мира: «Хвала Аллаху, Господу миров, милостивому, милосердному, Владыке судного дня. Тебе мы поклоняемся и просим помочь! Веди нас праведным путем, по дороге тех, кого Ты облагодетельствовал, но не тех, которые находятся под гневом, и не заблудших. Аминь!»<sup>1</sup>.

Здесь прославляется высшая совершенная Самость, сотворившая мир и ведущая человечество вновь в духовное царство. Только милостивое и милосердное существо, обладающее полностью неэгоцентричным «Я-сознанием», могло дать самостоятельную жизнь своему творению и наделить его свободной, самосознающей, индивидуальной «Я-организацией». Свобода человека обуславливает возможность его отпадения от истины, совершения ошибочных действий. И Божество, которое можно было бы обозначить как Истинное, Абсолютное «Я», дарует своему созданию безграничную любовь, сострадательную помощь и всепрощение.

Второй шамаиль «Не гневайся» («Ля тагъзаб») представляет собой наставление пророка Мухаммеда. По содержанию оно совпадает с одной из главных христианских заповедей, а также сходно с буддийским постулатом из восьмичленной тропы спасения человеческой души. В нем говорится о необходимости обретения мудрости и уравновешенности с тем, чтобы в правильном свете увидеть божественный промысел и с пониманием принять то место в жизни, на которое человек поставлен судь-

---

<sup>1</sup> Березиков Е. Очищение плоти и духа. Ташкент, 1995. С. 116.

---

бой. В основе этих наставлений лежит представление о мире, как о гармоничном целом. Если что-то в нем вызывает раздражение, то не следует спешить с выводом о несовершенстве творения. Лучше сохранять уравновешенность, чтобы не растратить свои силы впустую. Даже в самых тягостных событиях жизни имеется высший позитивный смысл, и лишь в спокойствии открываются плодотворные пути к действию.

Негневливость – это идеал, к которому необходимо стремиться. Но его нельзя достигнуть сразу одним лишь призывом искоренить гнев. Мухаммед указывал, что человек должен постепенно идти к самообладанию, к обретению волевого контроля. Один из его хадисов гласит: «Сильный не тот, кто силен в физической борьбе, а тот, кто сохраняет самоконтроль в гневе»<sup>1</sup>. Духовная наука считает гнев важным свойством души, без которого она оставалась бы равнодушной в жизни. Гнев является своего рода внутренним воспитателем. И как бы это парадоксально не выглядело, в нем заложено мощное оружие против эгоцентризма. Когда человек воспламеняется благородным гневом против отрицательных явлений (но не яростью, потворствующей самодурству), тогда он вначале бессознательно обучается не соглашаться с тем, чего не должно быть. Постепенно индивидуальность становится все более зрелой для ясных осознанных суждений. Она пробуждает, пестует свое «Я».

Кроме того, переживание праведного гнева вызывает позитивный эффект и иного рода. Впадая в гнев, человек как бы оглушает свое эго, подавляя, отвергая свое «Я» в состоянии, подобном душевному обмороку. Таким образом, благодаря гневу развиваются обе стороны «Я»: и чувство самости, и самоотверженность. Согласно духовным учениям, человеку не следует уклоняться от своих страстей и осторожно прокрадываться мимо них, но необходимо просветлять, очищать аффекты. Сдерживая гнев в своей душе, личность созидает силы для развития любви и сострадания: «Преобразованный гнев – это милосердие и благословляющие руки»<sup>2</sup>. Эта неоднозначность гнева, проис-

---

<sup>1</sup> Один день с пророком (хадисы) // Казань. 1993. № 119.

<sup>2</sup> Штайнер Р. Метаморфозы душевной жизни. М., 2001. С. 37.

текающая из мировой мудрости и выравнивающая все то, что не должно иметь места, нашла отражение в мировых религиях в существовании двух противоположных и вместе с тем дополняющих друг друга понятий «Божественного гнева» и «Божественной любви». Именно в этом контексте становятся понятны слова из суры «Фатиха» о тех, кто находится «под гневом», о чем упоминалось в связи с шамаилем «Хвала Господу».

Третий шамаиль Урманче, так же как и предыдущий, заключает в себе одно из высказываний пророка Мухаммеда. Это хадис: «Аллаһу жәмилүн, йухиббу жәмэлэ». Сам художник перевел его так: «Бог прекрасен и любит красоту». Здесь речь идет не только о внешней привлекательности, но и о внутренней красоте и совершенстве. Красота в истинном значении этого слова всегда связывалась с добром, благочестием и в известном смысле воспринималась как синоним морального. По этой причине в религиях возводили рождение мира к извечной красоте, любви и высшим моральным импульсам великого безначального Духа. Отсюда проистекает чаяние человечества, что Красота спасет мир.

Как дополнение к данному шамаилю можно трактовать другую каллиграфическую работу художника, в которой цитируется вторая строка начального двустушия из дастана «Сайфульмулюк»:

Поразителен Всемогущий – узри его силы;  
Изумителен Творец мира – узри его искусство.

Восхваляя Божество, художник вместе с автором дастана обращает внимание на то, что мир представляет собой грандиозное произведение искусства Великого Всеобъемлющего Духа. Из беспространственных и вневременных чисто духовных импульсов творит он совершенные мыслеформы, облекающиеся в великолепные физические одеяния. В их многообразии обнаруживают себя бесконечные возможности небесного царства. Достоинно изумления это откровение Творца, сокрытого за явлениями внешнего мира. И человеку необходимо открыть и по-

знать божественную природу, чтобы обрести в себе это высшее начало, то есть самого себя.

Рассматривая содержание шамаилей в целом, можно заключить, что в них проступает определенное идейное единство. Более того, в них просматривается единая сквозная линия, ведущая к осознанию и переживанию глобальной мудрости, сверхидеи, связанной с сутью человеческой природы. Каждый из трех шамаилей несет в себе одну из великих истин, которые вместе составляют триаду священных принципов, лежащих в основе всех духовных учений. Это – Мудрость, Красота и Сила (Власть). Именно они направляют деятельность человека как во внешнем мире, так и в области внутреннего самосовершенствования.

Человек, обладающий самосознанием, поднимается над всем земным творением. Однако он должен стать на определенном этапе развития субъектом, отрицающим самого себя. Он должен возвыситься до высшего «Я», которое может сказать «ты» своему низшему существу и поднять его на новую ступень. В эзотерических школах учили, что истинная природа человека заключена в духовности, что необходимо стать хозяином своей низшей самости. В частности, в медресе «Мухаммадия», где обучался Б. Урманче, весьма популярна была поговорка: «И ты – не бог весть какой, и я – не бог весть какой, и от твоего зазнайства нет пользы никакой» («Син дэ эллэ кем түгел, мин дэ эллэ кем түгел; синен эллэ кемлеген, бер кемгэ кирэк түгел»).

Достигшее «Я-сознания» человечество творит новый мир, созидая надприродные царства: науку, искусство и свои внутренние силы. С их помощью человек преобразует природу (минеральную, растительную и животную) и самого себя. Все это творится не по произволу, но с учетом упомянутой триады священных принципов: Мудрости, Красоты и Силы. Внутренняя и внешняя деятельность человека тесно связаны друг с другом, поскольку то, что приходит извне, отражается в образах и созидает внутреннюю жизнь. Чтобы гармонизировать ее, люди должны позитивно воздействовать на окружающий мир. Если выступать разрушителями мира, то опустошение скажется в нас самих. Поэтому в духовных школах учили обустривать мир

так, чтобы в нем царили Мудрость, Красота, Сила. Только тогда они проявятся и в человеке.

Вначале, пестуя мудрость, индивид образует вокруг себя царство мудрости. Этим он работает над своим душевным (астральным) миром. Лишь мудрое сознание способно облагородить и очистить внутренние чувства и возвести душу к образованию Самодуха, высокого индивидуального Духа (в восточной терминологии – Манас), с помощью которого человек сможет управлять своим душевным миром. Затем человек достигает во всем Красоты. Чувство прекрасного, благочестие и доброта позволяют воздействовать на тонкое, эфирное тело, трансформируя его в Жизнедух (Буддхи). Придя к этому, индивид будет способен управлять своими жизненными силами, а также одаживать ими низшие природные царства. В известном кораническом сказании о том, как маленький Иисус оживлял птиц, вылепленных из глины, указывается именно на эту способность, которую должно обрести человечество в отдаленном будущем (Кор. 3.43(49)). Наконец, когда люди смогут придать бытию Мудрость и Красоту, тогда они будут обладать и реальной свободной Волей.

Именно к этому побуждает творчество Урманче, который создал большую галерею скульптурных и живописных портретов выдающихся представителей татарского народа, в том числе, и его духовных учителей. Связь с высшей мудростью и таинством духовного водительства народа проявляется в его шамаилях, которые ведут к обретению Мудрости («Не гневайся»), Красоты («Бог прекрасен») и духовной Силы («Хвала Господу»).

### **Художественный стиль шамаилей**

Обратимся к художественной стороне шамаилей Урманче. Какими же средствами в них воплощаются духовные истины?

Уже при первом приближении бросается в глаза то, что рисунки выполнены автором не обычным способом, не традиционной линейной графикой, а широким «ленточным» письмом, придающим буквенным знакам ясно осязаемый объем. Кроме того, обращает внимание отсутствие типичных для шамаилей орнаментальных рамок, ограничивающих надпись по периметру. Благодаря этому графический рисунок воспринимается не как плоскостное изображение, но обретает пространственное объемное бытие. Подобно живой мыслеформе символический образ парит в безбрежном духовном мире, не скованный никакими физическими барьерами.

При изучении надписей и погружении в витиеватую вязь арабской графики открывается необычная выразительность и оригинальность буквенных знаков. Урманче по-особому ощущал их природу. В его восприятии они вставали как человеческие фигуры, исполненные одухотворенной жизни и красоты. Об этом можно судить из его стихотворения «Таглик» (один из стилей арабского письма), написанного в 1936 году:

Какая первозданная простота  
и трепетная нежность в этих черточках!  
Изящные станы,  
округлые, волнующиеся груди,  
Круто изогнутые,  
словно натянутый лук, брови,  
Строгие черные ресницы,  
полные искрометного огня,  
Вьющиеся темные кудри,  
ниспадающие на элегантные плечи.  
Изумительные руки,  
изысканные браслеты,  
изящные пальцы.  
На их утонченных, чувственных кончиках,  
подобные драгоценным камням,  
прекрасные ногти,  
Какая жизненная сила, благодать вызвучивается ими  
и в поэтических рифмах, и в прозе!  
Какой скрытый ритм  
в покачивающихся, затейливых шажках!  
Ошеломительны божественные бедра!  
Достойны Царицы красоты  
эти стройные ножки  
и украшающие их башмачки!

При исследовании графического рисунка шамаилей можно подметить интересную существенную деталь. Во всех четырех работах художник изображает большие округлые фигуры, которые заметно выделяются как своим объемом, так и формой на фоне всех других линий. Эти фигуры представляют собой окружности со спиралевидными чертами, образованные в одних случаях из увеличенных буквенных знаков, а в других – просто из соединительных линий. «Круги» выполняют важную композиционную роль, являясь смысловым центром и ритмизуя ткань рисунка. В частности, в шамаилах «Хвала Господу» и «Не гневайся» выписано по одной такой центральной фигуре, а в двух остальных работах – по три взаимопроникающих окружности, придающих цельность и стройность всей композиции. Примечательно, что в других каллиграфических работах типа шамаилей художник не использует таких фигур.

Чем вызвано пристрастие автора к этим формам, что означают они? Духовно-научные исследования свидетельствуют о том, что гармоничные округлые формы связаны с созидательными божественными импульсами, тогда как деструктивные элементы находят свое выражение в дисгармоничных угловатых конструкциях. Очевидно, в этом контексте следует искать трактовку символики и в шамаилах Урманче.

Рассмотрим его работу «Хвала Господу» (Әлхәмдүлилләһи). Внешне она напоминает скрипичный ключ из нотной графики. Художник выбрал эту форму вполне осознанно. Как скрипичный ключ, помещающийся в начале нотного стана, является специальным знаком, без которого невозможно чтение нот, так и слова «Хвала Господу» открывают первую суру Корана и несут в себе сообщение о существовании высшего духовного мира. Только приняв это в свое сознание (хотя бы теоретически), возможно приблизиться к пониманию Священной Книги.



1



2



3

1. Хвала Господу (Әлхәмдүлилләһи)
2. Господь прекрасен (Аллаһу жәмилүн)
3. Не гневайся (Лә тәғзаб)

В работе над шамаилем автор использует метод, который можно охарактеризовать как картографический. Этот метод применяется в некоторых наиболее значительных работах Урманче и состоит в том, что автор не изобретает какой-либо умозрительной композиции, но опираясь на реалии, находит для восприятия лишь особый ракурс, позволяющий увидеть факты в их истинном свете. Например, в своем триптихе «Татарстан» художник дает как бы духовную квинтэссенцию карты республики. Он фиксирует наиболее значительные культовые сооружения на ее территории и тем самым обнажает три основных духовных пласта (древне-булгарский, мусульманский и христианский), составляющие фундамент национальной культуры. Также и в шамаиле «Хвала Господу» автор отыскивает оригинальный ракурс для подачи Божественного Слова. Он дает коранический текст не в традиционном горизонтальном, а в необычном вертикальном расположении (подобно древним руническим письменам),



---

позволяя буквенным знакам по-новому высказываться самим за себя. Отсюда рождается фигура, похожая на скрипичный ключ, но отличающаяся от него тем, что имеет раздвоенную вершину. Это связано с тем, что художник, верный своей реалистической позиции, не отходит от правил арабского правописания и артикль «Аль» дает в виде двух отдельных вертикальных линий. На шамаиле они символизируют два потока, ниспадающих из горнего мира. Один из них в своем нисходящем движении завихряется, образуя округлую спиралевидную фигуру. Другой поток обрывается, не доходя до границы, где начинается закругление. Обе линии в дальнейшем восстанавливают свое прямолинейное движение, истекая из центрального круга и соединяясь за его пределами. В результате образуется вертикально расположенная трехчленная фигура, центром которой становится разомкнутая окружность, пронизанная двумя потоками, идущими сверху вниз. Один из них, входящий в закругление, по форме напоминает зодиак или человеческий эмбрион и может символизировать в данном контексте возникновение из невидимого физическим глазом духовного мира самостоятельной и относительно замкнутой системы, каковой является человек.

Что же в таком случае представляет собой другой поток, изображенный прямой прерывающейся линией? Здесь мы подступаем к вопросу, связанному с тайной человеческой эволюции, на которую скрыто указывают Священные Писания. Речь идет о спасительной миссии некоей особенной души, которая не вошла в процесс материализации вместе с Адамом. В антропософии о ней говорится как о тончайшей духовной субстанции существа Адама, которая не смогла войти в физическое уплотнение вместе с остальной частью праотца человеческого рода во время «изгнания из Рая», но осталась в духовном мире как его сестринская душа. Именно через нее шли на людей живительные одухотворяющие воздействия в течение длительного времени, вплоть до периода вхождения человека в состояние максимальной закрытости от духовного мира, начавшегося на рубеже старой и новой эры.

Как событие чрезвычайной важности, как центральный поворотный момент в истории человечества характеризуется в духовной науке спасительное снисхождение сестринской души Адама на землю и воплощение ее в Иисусе Христе. Именно этой индивидуальности суждено было вновь открыть людям доступ в духовный мир с тем, чтобы преодолеть деградацию и закоснение человеческого рода. Согласно духовным знаниям, в Иисусе из Назарета соединились земная часть человеческой природы, прошедшая эволюцию в физическом мире после «изгнания» Адама из Рая, и высшая тончайшая духовная ипостась, не воплощавшаяся ранее. Этот обновленный «Сын человеческий» смог принять в себя на тридцатом году жизни высшее божественное «Я», которое до того момента пребывало только в духовном мире, подобно групповой душе всего человечества, и не обитало в какой-либо одной конкретной индивидуальности. Иисус Христос первым из людей смог сказать о себе «Я есмь», объявив, что его «Я» и «Я» Божества едины, что отныне человечество находится на пути обретения высшего «Я», которое дарует силы Богочеловека. Поэтому в Коране указывается на Иисуса Христа как на Мессию (Кор. 3.40 (45)), как на Спасителя, несущего в себе Святого духа (2. 81 (87)). Коран, подобно другим Священным Писаниям, говорит о нем как о новом Адаме, рожденном по Воле Божьей и являющимся Словом Его и Духом Его (3.52 (59). 4.169 (171)). С этим созвучно высказывание апостола Павла в учении которого Иисус Христос предстает вторым Адамом: «Первый человек Адам стал душою живущею; последний Адам есть дух животворящий». «Первый человек – из земли, перстный; второй человек – Господь с неба» (1 Коринф. 15.45, 15.47).

Это соединение высшего и низшего начал в человеке новой эры может быть прочитано в шамаиле Урманче в зримом, почти осязаемом образе. Все детали, заключенные в нем, полны глубокого смысла. Выше уже отмечалось о трехчленности общей композиции шамаила «Хвала Господу». Она отчетливо проявляется и в работах «Бог прекрасен» и «Изумителен Творец», где главную конструктивную роль играет триада округлых форм,

---

сцепленных воедино между собой. Трехчленность затрагивает и более скрытую подоснову шамаилей, проявляясь в их цветовой гамме в тех вариантах, где автор окрашивает большие круги в золотистый солнечный тон, сопоставляя его с черным изображением и белым фоном.

Эта троичность, составляющая сущностное зерно шамаилей Урманче, адресует, очевидно, к всеобъемлющей тройственности бытия. Она присуща природе человека, являющегося носителем не только физического тела, но и чувствующей, мыслящей души, а также высшего начала – правящего, самосознающего духа. В тройственном плане протекает и жизнь самой человеческой души, которая не может правильно развиваться, не ощущая в себе трех течений. В духовных школах они именуются как Закон, Слово и Путь. В индуизме это – Веды, Санкхья, Йога. В исламе – Шариат, Хакикат, Тарикат. В христианстве они связываются с Законом Моисея, Евангелием и учением апостола Павла о воскресении Сына человеческого.

Закон приближается к душе человека как нечто объективное, фатальное, нивелирующее свободу действий. Слово же обращается к внутреннему существу индивидуальности, дает возможность ей обрести свое самосознание и наделяет личность собственными силами. То, что иначе человек обязан выполнять как требование, долг, он может делать и исходя из своего внутреннего чувства. Действуя из сострадания и любви, он уже может не думать о Законе, не соотносить себя с ним, а переживать высшую мораль в себе самом. Наконец, то, что понимается под словом Путь, связано с чувством благоговения перед Всеобъемлющим Духом, открыв который в себе, человек восходит к высшему познанию и к позитивному действию. В одном из хадисов Мухаммеда это поясняется следующим образом: «Шари’а – это мои слова, Тарика – это мои действия, Хакика – мое внутреннее состояние»<sup>1</sup>.

Троичность в жизни души отражает тройственность божественно-духовного плана. Обращаясь к нему, человек находит в нем прежде всего безначальное, извечное, нерожденное нача-

---

<sup>1</sup> Шиммель А. Мир исламского мистицизма. М., 1999. С. 83.

---

ло. Это аспект покоящегося в самом себе извечного Духа. Далее открывается творческий, действенный импульс, породивший все сущее. Это – Слово Божье, Глагол, аспект творящего Духа. Затем выступает самосознающее начало в человеке. Это аспект познающего, мыслящего Духа, Святого Духа Истины. Коран не отрицает наличие высшей троичности, но убеждает в необходимости принять ее сквозь призму Единства. Поэтому в Коране указывается: «не говорите – три! <...> Поистине Аллах – только единый Бог» (4.169 – 170 (171–172)).

Современное духоведение указывает, что божественно-духовная основа мира возвышается над представлениями и о единстве, и о множественности. Эти понятия совсем не достигают и не характеризуют цели познания. Слова о том, что природа духовного едина, однообразна или, напротив, многомерна, многообразна, ничего не дают человеку. И спор об этом также не приводит ни к чему плодотворному. Сегодня люди развивают в себе силы, которые черпаются из общения с внешним миром. Сталкиваясь с действительностью, с ее тяготами и трагическими поворотами, индивидуум приходит к осознанию необходимости жертвенного служения, приглушения и даже умерщвления своего низшего начала. Затем требуется сотворить себе символ этой жертвенности из объекта, взятого извне, и соединить его с внутренним переживанием кровотока души. Тем самым к объекту предметного мира добавляются штрихи и краски, которые рождаются в самой душе. Так создается образ, за который человек заплатил кровью своего сердца и в котором запечатлено возвышенное состояние духа. Такой образ создает нечто новое в душе, открывая необычный род познания. Выстрадав, человек начинает видеть духовным зрением силы, стоящие за предметным миром. Но при этом он не останавливается на созерцании и не становится рабом духовного царства, а приходит постепенно к сотворчеству с теми объективными силами, которые независимы от его субъективного начала. В них он обнаруживает сходство с центром человеческого существа, с «Я», которое разгорается в нем самом и является творческой основой мира.

Созданный человеком и выстраданный им символический образ не ведет непосредственно ни во внешний, ни во внутренний мир. Но он действует как сила. Когда всматриваются в него, размышляют о нем, развивается способность взирать вплоть до духовного мира, как это делал Б.Урманче. Вместе с тем исчезают основания для эгоистического вращивания в царство духа, поскольку «Я» вынуждено выходить из себя в своей деятельности образования символов и изливаться в мир. Человек уже не может стремиться к блаженству растворения в царстве духа. Он не ищет монашеского затворничества, но поворачивается лицом к социуму.

Это вполне соответствует духу шамайлей Урманче. В частности, в работе «Хвала Господу» находят воплощение идеи и единства, и трехчленности, и того нового, что несет в себе современный путь духовного познания. В самом центре, внутри окружности помещено изображение петли или узла. Это арабская буква «м». Согласно антропософским изысканиям звук «м» возникает в человеческой душе, когда она находится в созвучии с другим объектом, понимает его<sup>1</sup>. (Например, глубокомысленное понимающее «м–м–м» в доверительном разговоре или длительное «м» в магическом слове йогингов «АУММ», где этот звук ведет к связи, взаимодействию с духовным миром.) Рассматривая в данном контексте кораническое слово «Альхамд» (Хвала), заключенное в рисунке шамайля, можно трактовать звук «м» как стремление души человека соединиться с Божеством, понять его. Не случайно большинство фраз в суре «Фатиха» оканчивается буквой «м», которая в арабском алфавите даже внешне имеет вид соединительной петли, узла. Эта петля, помещенная в центре композиции, ассоциируется с важнейшим пунктом суфийского учения, гласящем об «основном узле», который должен «завязать», образовать внутри себя каждый верующий: «Бог един». В слове «Альхамд» важное символическое значение имеет не только буква «м», но и следующая за ней за-

---

<sup>1</sup> См.: *Штайнер Р.* Эвритмия как видимая речь. Дорнах, 15 лекций, июнь–июль 1924 г., лекция № 2 (рукопись).

ключительная буква «д», размещающаяся вместе с предыдущей в круге, в центре композиции. Арабская буква «д» внешне напоминает русскую «л», заостренный копьевидный выброс, что вполне соответствует ее смысловому содержанию. Согласно духовно-научным знаниям буква «д» выражает волевое, утверждающее чувство и несет в себе элемент самостности. Поэтому в шамаиле данный знак вполне обоснованно может интерпретироваться как символ вычленения из безграничного божественно-духовного начала самостоятельной человеческой индивидуальности.

В целом, рисунок воспринимается как графический символ Космического человека. И это – важнейшая эзотерическая составляющая работы, поскольку она имеет непосредственное отношение к самому человеку. Не будь этого, шамаиль не имел бы никакого значения для духовного развития индивида. Охватывая семантику рисунка, человек находит свое индивидуальное существо в завихрении, изливающимся из космических далей. Душа видит и иной, прямолинейный божественный поток, указывающий спасительное направление заблудшему человечеству. Она познает перспективу своего развития в отказе от гипертрофированного чувства «я», в умерщвлении эгоцентризма и обретает оптимизм, сознавая необходимость соединения со спасительным духовным потоком, который выводит душу из опасного тупикового завихрения к бессмертной жизни в Духе. Этот символический образ обращается не только к рассудку, но и к чувствам, и к воле, ко всему существу человека. Находя отклик в душе индивидуума, произведение Урманче может стать олицетворением высшего идеала, согласно которому должна складываться человеческая жизнь. Здесь может возникнуть мнение, что все изложенное выше относительно шамаила выглядит весьма правдоподобно, но на деле представляет собой фантазию, вымысел, не имеющий ничего общего с реальностью.

Да, несомненно, этот образ существует только в воображении. И для тех, кто ищет познания Духа, он должен быть именно таким. Если бы он отражал нечто, существующее вовне, то мы

---

не нуждались бы в нем, так как из притекающих к нам извне восприятий мы можем создавать лишь бледные отражения<sup>1</sup>. Однако в сотворенном Урманче образе мы можем найти действенные элементы, которые, хотя и взяты из чувственного мира, но объединены согласно внутренним ощущениям и представлениям. Это способствует пробуждению глубинных дремлющих сил в человеке. Ибо тот, кто поднимается в духовные миры через размышление, медитацию, молитву, должен жить не столько в абстрактных символах, сколько в мире чувств и представлений, пробуждающихся при создании подобных образов.

В таком контексте сходство рисунка шамаиля «Хвала Господу» со скрипичным ключом имеет чисто внешний характер. Автор заимствовал этот символ из окружающего мира, но, развивая современные познавательные силы, наделил его новым содержанием.

Рисунок Урманче нацеливает на силы, идущие сверху. Здесь задействована голова человека, его мышление, которое, соединяясь с космосом, постепенно овладевает всем человеческим существом. Этому способствует осознанное постижение идей Единства и Троичности. Первое направляет наше внимание на этап «дорождения», на безначальное прошлое, вечность и дарует чувство покоя, гармонии, соединяя с отчей основой мира. Но одностороннее погружение в эту сферу при ослабленном «Я-сознании» может привести к растворению в духовном океане, к потере себя. Идея троичности, напротив, укрепляет самосознание, дает правильное переживание настоящего, помогая избежать ощущение фатализма. Она активизирует познавательное и созидательное начала в человеке. Именно такое понимание божественной основы мира свойственно Урманче, который выразил свое благоговейное отношение к Божеству в стихотворении «Вера»:

---

<sup>1</sup> См.: Штайнер Р. Метаморфозы душевной жизни. М., 2001. С. 175.

Читал Дэрдменда, хочется повторять  
 его слова,  
 Укрепляющие душу, вливающие в нее  
 новые оптимистические импульсы,  
 Дающие сознанию мощное питание,  
 которое уплотняет  
 И оживляет мысль, вливает глубокий смысл;  
 Слова, от чистоты, благородства и неподдельной  
 пламенности которых раскрываются  
 В сиянии бутоны всех душевных сил.  
 «Создатель всего сущего  
 Учитель действительного и прекрасного  
 Великий, Всевышний, Всеобъемлющий  
 Небесный правитель невидимый,  
 Неосязаемый, неуловимый, неслышимый,  
 Непостижимо таинственный», –  
 Вновь и вновь, повторяя эти слова,  
 в которые облачена духовная действительность,  
 Падая ниц перед покровителем,  
 открывающимся только в глубочайших  
 И благоговейных внутренних предощущениях,  
 хочется пролить очищающую слезу.  
 На пути из безначального Прошлого  
 в бесконечное Будущее  
 Какие только прекрасные мгновения,  
 навеянные божественным Духом,  
 Не озаряют Космос человеческой души!

\* \* \*

В заключении необходимо отметить, что в настоящее время наблюдается резкая поляризация познавательной деятельности в обществе. Одна часть людей стремится к возвращению в лоно устоявшихся веками исламских, христианских или иных религиозных представлений, находя удовлетворение в старых традиционных объяснениях миропорядка, которые мало что говорят современному сознанию. Другая часть общества старается удержаться в русле естественно-научных представлений, отрицая сверхчувственный мир и видя в духовных устремлениях человечества лишь явление аномального или атавистического порядка. В этих условиях важное значение имеют творческие поиски Урманче, который нацелен на то, чтобы его работы отвечали запросам не только рассудка и эстетического чувства,



как это имеет место в творчестве большинства наших современников, но охватывали бы все существо человека в целом.

Шамаили Урманче возрождают образный символизм или «духовный реализм», игравший важную роль в древней культуре и приобретающий особую значимость на современном этапе бытия. Образно-символическое мировосприятие, соединяясь с укоренившимся в настоящее время сухим абстрактно-логическим мышлением, способно поднять наше сознание на новую более высокую ступень и даровать прозрение в глубины созидательной деятельности великих духовных сил, направляющих вселенский эволюционный процесс. Примечательно, что Урманче в своих работах не стилизует и не возвращается к прежней забытой трактовке знаковой системы, которая потеряла уже свою былую, спонтанную действенность. Он не впадает и в абстракционизм, но созидает новые художественные образы-символы, адресованные современному духовному восприятию. При этом художник отходит от чисто внешнего оформления са크ральных текстов, проникая в их внутренний строй и внедряясь в саму знаковую систему, обладающую особого рода выразительностью.

Такой шамаиль представляет собой уже не просто талисман или оберег, каковым он почитается в народных религиозных традициях. Он не является и просто красивой, радующей глаз поделкой, которая заключает в себе нравоучительные сентенции. Но он пробуждает в человеке силы, возводящие к великой праоснове всех вещей, к непреходящему созидательному духовному импульсу, который зовется творящим Словом Божьим. В этом виде шамаиль выступает как подлинное произведение искусства, которое просветляет мудростью головы и согревает теплотой сердца людей; он вводит в духовный мир, лежащий выше сферы, доступной чисто эстетическому чувству. Подобно величественному собору, устремлен ввысь шамаиль «Хвала Господу». Он как священная молитва, приближающая к сокровенной сущности, позволяет душе проникнуться чувством вечности и бессмертия человеческой индивидуальности, дает воз-

возможность пережить импульс безграничной космической любви, лежащей в основе творения. Ведь именно чистая духовная любовь, излившаяся в мир, обладает той созидательной силой, которая заключает в себе Мудрость, Красоту, божественную Власть и несет спасение человечеству.

Шамаили Урманче требуют активной мыслительной работы над образом. При этом они задействуют ясное дневное сознание и не оставляют места для туманного мистицизма и суеверий. Поэтому они возвышают человека, раскрывая в нем духовное начало. Произведения Урманче, несущие в себе Священные тексты в подлинно художественном воплощении, даруют ключ к переживанию и соединению с великой Истиной, воскрешающей человека, как воплощенного Слова Божьего: «Безмерно глубока божественно-духовная Основа мира, бездонная космическая Мысль, и в Слове открывается ее живое творящее начало, своими крыльями охватывающее все мироздание» (Р. Штайнер).

# САЙДАШ

(Композитор Салих Сайдашев)

Кто уразумеет смысл моей музыки,  
тот навсегда избавится от страданий!

*Бетховен*

## Композитор и время

Пожалуй, ни один татарский композитор не снискал такого огромного всенародного пиетета и любви как Салих Сайдашев (1900–1954). Его лучезарная музыка, полная жизни и сердечного тепла, настолько глубоко и прочно вошла в наш быт, что оценивается по своей значимости наряду с поэзией великого Тукая. В народе композитора с любовью зовут Сайдаш. И это имя соединилось в сознании людей с новой эрой в татарском музыкальном искусстве, с эрой профессионального композиторского творчества, воссиявшего в XX столетии.

В настоящее время в душах современников сохраняются чувства высокого почитания композитора, но вместе с тем встают и некоторые вполне закономерные вопросы: какое место занимает этот художник в татарском и мировом искусстве, можем ли мы считать его подлинным гением подобно, например, Глинке, прославившем русскую музыку? Дело в том, что исследователи творчества Сайдашева приходят к двойственным выводам. Они отмечают исключительно богатый мелодический дар композитора, но наряду с этим указывают на безыскусность его гармонического языка, воспринимающегося на фоне сложнейшей звуковой палитры музыки XX века как несколько наив-

ный. Обращается внимание также на отсутствие у Сайдашева развитых сонатно-симфонических форм и монументальных жанров, таких как опера, симфония, концерт. Все это подчас интерпретируется как факты, принижающие значение творчества художника.

Примечательно в этом отношении наличие среди музыкантов разногласий в том, кого следует считать основоположником татарской профессиональной музыки. Как известно, несколько раньше Салиха Сайдашева начался творческий путь композитора Султана Габаши, автора ряда вокальных и инструментальных сочинений, участвовавшего позднее в создании первых национальных опер. Это дает некоторым исследователям основание считать, что на роль основоположника вполне может претендовать этот весьма незаурядный композитор. В полемике высказывается немало доводов в пользу и Сайдашева, и Габаши. Однако, чтобы найти удовлетворительный ответ на поставленный вопрос, очевидно, недостаточно исследовать творчество этих композиторов только с музыковедческой точки зрения. Последнюю необходимо соотнести с общей культурологической проблематикой, определив характер духовных и художественных ориентаций обеих индивидуальностей и, что особенно важно, приняв во внимание актуальность и жизнеспособность разрабатываемых ими импульсов, соответствие последних духу Времени.

Вглядываясь в подоснову двойственности, возникающей при оценке творчества Салиха Сайдашева, можно подметить весьма существенную деталь. Обнаруживается, что эта двойственность возникает тогда, когда умозаключения выводятся из формальных представлений и оценка формируется на основе чисто рассудочного, сугубо интеллектуального суждения. Но отдаваясь непосредственному переживанию музыки Сайдашева, всецело пребывая в сфере чувств, мы не можем не ощутить той необычайной красоты, одухотворенности и той поразительной укрепляющей силы, которую она несет в себе. Здесь мы не можем не восхищаться гением Сайдашева!

В данном случае со всей очевидностью наблюдается противоречие между чувствами и рассудком. Можно ли примирить их?

Хорошо известны слова Гёте, который считал, что чувство неизмеримо глубже интеллекта: «чувство не ошибается, обманывается рассудок». Современная наука о духе обосновывает и углубляет это интуитивное прозрение поэта. Она показывает, что мышление, чувство и воля – суть основные силы души. Они существенно разнятся друг от друга и приводятся к единству «Я-сознанием». Последнее включает в себя рассудочное начало, тесно связанное с физическим миром и человеческим эго, но может вырабатывать в себе и иные, духовные силы, возвышающие индивида до уровня высшего существа, в котором реализуется созидательная вселенская мысль. Ведь только благодаря одухотворенной форме сознания человек может подниматься над спекуляциями рассудка, преодолевать эгоцентризм и восходить к высшей истине, к просветленному, сверхличностному разуму, становясь космическим, «бессмертным индивидом» (Гёте). Очевидно, лишь с такой позиции можно приблизиться к пониманию столь неординарной личности, как Салих Сайдашев.

Деятельность С. Сайдашева относится к периоду, ставшему эпохой реформации в татарской культуре, которая длительное время развивалась преимущественно в русле восточных традиций. На рубеже XIX – XX столетий на историческую арену выступила целая плеяда могучих творческих индивидуальностей, привнесших благотворные импульсы во все сферы духовной жизни общества. Мощные преобразования в религиозной области предпринял священнослужитель, теософ Шигабутдин Марджани, выступивший против догматического подхода в исламе и изоляции мусульманского миропонимания от европейского культурного влияния, указав, в частности, на важную роль музыки в воспитании человека. Сфера народного языка была освещена гением Габдуллы Тукая, который, подобно Пушкину, обратился к богатейшим кладям фольклора, создав новый, яркий стиль национальной демократической поэзии, лишенной фаталистического налета ортодоксализма и пронизанной могу-

чими импульсами пробуждающегося «Я-сознания». Благодаря стоической деятельности художника Баки Урманче, впервые выступившего наперекор религиозным ограничениям на изображение человека, в татарском искусстве открылся новый способ художественного постижения мира через живопись, скульптуру, графику. Не осталась незатронутой и музыкальная культура, которая долгое время развивалась в русле одноголосного искусства. И здесь по масштабу своего дарования и прогрессивной направленности творческих устремлений отчетливо выделяется индивидуальность Салиха Сайдашева.

Чтобы полнее охарактеризовать эти устремления, необходимо принять во внимание принцип парного развития народов, на который указывает духоведение. Никакая национальная культура не в состоянии плодотворно развиваться, опираясь только на свои внутренние силы. Исчерпывая резервы, она неминуемо обращается к новым живительным импульсам, которые могут притекать лишь из противоположных течений других культур. Такая полярность имеет место в культурных подосновах русского и татарского народов. Первый примыкает к северной (западной) ветви цивилизации, которая направляет внимание человека преимущественно во внешний, предметный мир, побуждая к развитию понятийной, интеллектуальной сферы. В этих условиях духовное оживает в душах людей через внешнее восприятие. Отсюда распространение иконописи, пышное убранство храмов, развернутые ритуальные действия в русском православии. Татарская культура, связанная в своих истоках с Востоком, относится к южной (восточной) ветви. Здесь души людей обращены более вовнутрь своего существа, где они должны найти ценности и необходимые для жизни импульсы, превышающие впечатления от мира вещей. В этой связи восточные народы в своих религиозных отправлениях склонны к отказу от иконописи, сложных внешних ритуалов. Однако современная мировая тенденция заключается в сближении, соединении обоих путей, что должно способствовать объективному, объемлющему, а не одностороннему постижению бытия.

---

Эта тенденция с особой драматической силой прокладывает себе дорогу в России. Пожалуй, ни в одной стране мира не имело место столь мощное, устрашающее давление деструктивных сил, каковое наблюдалось в Восточной Европе в XX веке. Трагические коллизии, потрясавшие Россию в течение всего столетия, привели к заметному затуханию традиционной религиозно-духовной жизни, но, вместе с тем, в известной мере способствовали появлению ростков нового мироощущения. Так, в советское время славянские души, лишенные возможности посещения церквей в результате гонений на христианство, вынуждены были хранить и взращивать дух в себе, в своем сердце. Мусульмане же в связи с искоренением ежедневных пятикратных намазов отошли от углубленного погружения в свое внутреннее существо. Они ощутили побуждение более пристально вглядываться во внешний мир, где вынуждены были теперь искать проявления мирового духа. Таким образом, и православие, и мусульманство сделало важный шаг к соединению противоположных путей и обретению «золотой середины».

Чрезвычайно сложные, критические обстоятельства, при которых сошлись в России два глобальных течения Востока и Запада, породили в душах передовых личностей сильное сопротивление вульгарно-материалистическому закоснению, а также стремление к сохранению элементов духовности любыми возможными путями. Это вызвало к жизни мощный духовный импульс, имеющий значение не только для культуры двух крупнейших народов Восточной Европы, каковыми являются русские и татары, но и для мировой цивилизации. Не случайно духоведение указывает, что именно в России в третьем тысячелетии должна воссиять новая культурная эпоха, которая станет кульминационной по своему уровню и значению во всей земной эволюции. Ее предназначение будет заключаться в том, чтобы соединить духовные течения Востока и Запада, взрастить в человеке высшее «Я-сознание», открыв небывалые созидательные силы нового одухотворенного мышления и творящей любви, а также дать людям высочайшую свободу<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Штейнер Р. О России. СПб., 1997.

В этой связи у татарской культуры существует своя особая миссия, имеющая важное судьбоносное значение не только для самого народа, но и для всей мировой цивилизации, поскольку процессы, протекающие в национальной духовной культуре, призваны, по-видимому, уравновесить тенденцию вхождения русской культуры в сильно интеллектуализированный западно-европейский универсум и помочь сохранить русской душе свою уникальную конфигурацию, ту особую духовную составляющую, которая позволяет органично соединять разум и вещь в сердце. Очевидно, по этой причине татарская культура длительное время (начиная с позднего средневековья вплоть до XVIII–XIX столетий) оставалась как бы законсервированной, замкнутой в себе, тщательно оберегая свой восточный менталитет и отстаивая главенство духовного, божественного начала по отношению к преходящему миру вещей и меркантилизму. Удерживая русскую душу от полного разрыва с Востоком, татарская культура вполне могла сама остаться на задворках истории. Однако ее участие в общемировых процессах позволило ей испытать невероятной силы подъем на пороге вхождения человечества в третье тысячелетие, в великую поворотную эпоху.

Всматриваясь в течение татарской реформации, можно заметить, что все ее корифеи, в том числе и Салих Сайдашев, выросли под сенью исламского универсума. Они были воспитанниками медресе, готовивших священнослужителей. Однако они не стали апологетами консерватизма и догматизма. В их мироощущении нет отрешенности. Напротив, наряду с кротостью, стоической жертвенностью и некоторой приглушенностью эго, что свойственно исламскому воспитанию, у реформаторов наблюдается духовная активность, устремленность к идеалу. Не напрасно они черпали свои силы из тех тайников мысли, которые открывались им как в мудрости Востока, так и в работах современных европейских умов: Гёте, Пушкина, Толстого.

Гений Сайдашева, вырастая из глубин народного духа, стремится к органичному соединению достижений национальной и мировой музыкальной культуры. Он вносит в татарскую музыку благотворную новизну, пробуждающую самосознание



---

людей и выводящую его из состояния пассивного ожидания. Своим полнокровным искусством композитор дарует оптимистические переживания созидательного хода времени. Он словно призывает увидеть в хаосе перемен ростки нового, неповторимого, великого, которое придает смысл индивидуальному человеческому бытию и которое необходимо отстаивать в своей деятельности. Пройдя сложнейшие жизненные испытания, Сайдашев, несомненно, имеет моральное право громко и ясно говорить об этом в своей музыке.

### Истоки профессионализма

В начале XX столетия на заре нового культурного этапа в татарской музыке отчетливо выступили три различных течения. Одно из них, составляющее консервативную ветвь, было связано с деятельностью ряда музыкантов, представляющих, в основном, устно-профессиональную традицию. К этому течению примыкал композитор С. Габяши, который в числе первых татарских музыкантов вступил на профессиональную стезю. Он получил образование у русских музыкантов, но будучи выходцем из семьи потомственных священнослужителей, нес в своей душе глубокий пиетет к культуре прошлого. С детских лет он воспитывался на духовных песнопениях и старинных народных мелодиях, звучащих преимущественно в чистой пентатонике. Исполненные мудрого спокойствия, созерцательности, эти напевы околдовывали и прочно удерживали фантазию Габяши в рамках мотива ТАО (ДАО)<sup>1</sup>. Этот нисходящий пентатоновый

---

<sup>1</sup> ТАО (ДАО) в духовном знании обозначает описанный в даосизме аспект божественного существа, связанный с духовной жизнью людей в период, предшествовавший развитию индивидуализации личности. Личность в тот период еще не выделялась из того, что лежит в основе духовных течений. Новое духовное течение зарождается в VIII–VII веках до новой эры, когда в Греции начинают появляться отдельные выдающиеся личности (мыслители Сократ, Платон, Аристотель и др.). Мотив ТАО, использовавшийся в древних культовых ритуалах и медитациях, являлся своего рода матрицей для народных пентатоновых мелодий. См.: Штейнер Р. Происхождение зла. СПб., 2000. С. 230.

мотив, лишенный внутренних обострений, возводил души к переживанию Всеобщего начала, в котором «Я» человека как бы растворялось и теряло себя. Он был правомерен в древние времена, когда люди имели общинное, групповое сознание и образно-ясновидческое мышление, носившее не самостоятельный, а пассивный, созерцательный характер.

Культура болгар, предков татар, была в некотором роде реминисценцией этого древнего ясновидческого пласта. Булгары дольше других европейских народов сохраняли свои ясновидческие способности (вплоть до XIII–XIV веков). В Западной Европе средние века начали активно развиваться абстрактно-логическое мышление и зародилось явление *номинализма*, считавшего человеческие понятия лишь абстракцией и формальными обобщениями. Булгары же исповедовали то, что в средневековой Европе было известно как древнее воззрение *реализма*, указывающего на наличие духовных мыслеформ и мыслесуществ, скрывающихся за абстрактными понятиями и образующих объективный духовный мир. Течения номинализма и реализма, уравновешивая друг друга, были призваны подготовить становление мышления нового типа, включающего в себя и современное абстрактно-логическое, ясное «дневное» сознание и древнее образно-духовное ясновидение, характерное для мифологического или сомнамбулического сознания, атавистические остатки которого сохраняются сегодня в экстрасенсорной практике некоторых индивидуальностей.

В условиях борьбы течений реализма и номинализма пентатоника вполне соответствовала устремлениям древних болгар. Однако после их ухода с мировой арены и зарождения казанской культуры, приступившей к освоению новой формы «Я-сознания» в позднее средневековье, чисто пентатоновый склад музыкального мышления начал тормозить правомерный процесс обновления. Положение осложнялось тем, что монгольское вторжение принесло с собой еще более архаичные языческие формы посвящения ТАО и законсервировало на несколько столетий пентатоновую ладовую систему у казанцев. В силу некоторой общности монгольского музыкального элемента

---

с татарским его консервативный характер долгое время вуалировался как автохтонный, присущий булгаро-татарской этнической культуре.

Но по мере развития индивидуального самосознания пятитоновая система должна была прийти к неминуемому расширению. Этого не учитывали сторонники консервативной линии. Очевидно, находясь под воздействием необычайно глубокого переживания ТАО, С. Габяши пытался теоретически обосновать «охранительную» тенденцию в татарской музыке, считая, что не только мелодический язык, но даже гармоническое сопровождение следует выводить из закономерностей пентатоники, а не каких-либо иных систем.

Противоположное течение базировалось на идеях радикального, коренного обновления татарской музыки. Это течение поддерживали в основном западноевропейские и некоторые русские музыканты, пытавшиеся, игнорируя необходимость подготовки народного слуха, сразу же ввести его в ареал мировой культуры, соединив пентатонику с современным языком европейской гармонической системы. Эта позиция, хотя и могла способствовать обогащению национального искусства, все же вела к существенным издержкам. Так, например, в произведениях скрипача и композитора И. Козлова, экспериментировавшего в этом направлении, нередко проступала эклектичность, имели место неоправданные диссонансы, резавшие слух национальной аудитории<sup>1</sup>. Такие нововведения существенно опережали законы Времени и, будучи несвоевременными, подпадали в разряд неправомερных и нежизнеспособных. Последнее касалось также и консервативной ветви, сдерживавшей поступательное движение в татарском искусстве.

Полярность этих течений в силу духовных законов обусловила как их взаимное отталкивание, так и взаимное притяжение. Это проявилось, например, в попытке создания первых национальных опер, в авторский коллектив которых вошли, с одной стороны, представители традиционной ветви – С. Габяши и Г. Альмухамедов, а с другой – воспитанник Московской

---

<sup>1</sup> См.: *Кәрәм Г. Яңа елны каршы алу* // Аң. 1913. № 32. 42 б.

---

консерватории В. Виноградов. Неудача опер была предрешена самой попыткой создать альянс из противоположно направленных сил. Это выразилось, в частности, в противоречии между мелодическим и гармоническим языком произведения, что было отмечено многими критиками, в том числе и Сайдашевым в его статье «Наши музыкальные проблемы»: «В основу оперы «Сания» положены татарские и башкирские народные мелодии. Авторские мелодии оперы также близки к народной музыке. Однако гармония отдалила оперу от характерных черт татарской мелодии. Хотя народные массы и начали воспринимать профессиональную музыку, они не поняли в должной степени трудную для их восприятия гармонию оперы «Сания». Этот факт показывает, что мы не должны отдалять музыку от масс; поднимая музыкальную культуру народа, нельзя забегать вперед. Надо постепенно развивать понимание музыки, идти в ногу с ним, не вырываясь вперед»<sup>1</sup>.

Духовное знание гласит: только достижение равновесия обеспечивает движение вперед. Сайдашев нашел эту «золотую» середину. В нем жил одновременно и человек, прочно вросший своими корнями в татарскую среду, и самобытный, оригинально мыслящий индивидуум, чутко вслушивающийся в созвучия нового времени. С самого раннего детства он вращался в кругах прогрессивно настроенной интеллигенции, играл с именитыми музыкантами, которые включали в свои выступления европейскую и русскую классику. Сильное впечатление на Сайдашева должно было оказать также знакомство с музыкальным бытом Оренбурга, где он прожил несколько лет и написал свои первые сочинения. Здесь вдали от Татарстана пентатоника не господствовала столь всеохватно. Эстетика неспешного поступенного развертывания, свойственная традиционным татарским мелодиям, здесь соседствовала с культурой степняков, для которой были характерны смелые выходы за пределы нейтральных пяти-тоновых созвучий, размашистые скачки на широкие интервалы, диатонические гаммообразные пассажи.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн: С. Сайдашев. Материалы, воспоминания. Казань, 1970. С. 36 (Кызыл Татарстан. 1929. № 168. 17 июня).

В начале XX века в Казани также начали появляться мелодии, включающие в себя необычные полутоновые тяготения и обладающие благодаря этому большой притягательной силой (такова была, например, популярная песня «Баламишкин»). Наметившаяся в народной музыке тенденция к расширению пентатоники обрела в творчестве Сайдашева новую, полнокровную жизнь. Композитор явил чудо исключительно органичного соединения двух полярных течений. Однако он не ограничился обращением к западным веяниям, но нашел живительные источники и в восточной культуре, в тех ее пластах, которые были обращены к развитию одухотворенного «Я-сознания». Так, например, в своей популярнейшей песне «Эдрэн дингез» («Море Ядран»), ставшей одной из любимых народом мелодий, композитор использовал непривычный для национального слуха звукоряд с увеличенной секундой, который получил распространение на Востоке и у родственных южных тюркоязычных народов, в том числе у прикаспийских половцев. Данное обстоятельство и обусловило, очевидно, столь необычайную привлекательность и известность этой песни в татарской среде.

Таким образом, Сайдашев самым разносторонним образом добивался обогащения и расширения пентатоники, лишая звукоряд ТАО неправомерного всеобъемлющего господства. Его мелодии засверкали новыми радужными красками и обрели яркую образную выразительность. В них с большей определенностью стали проявляться противоположности мажора и минора, несущие контрастные настроения радости и грусти, что существенно расцветило созерцательную нейтральность пентатоники. Только истинный гений, чутко следующий запросам народного духа и наделенный тонким чувством новизны, мог столь органично и действенно преобразовать основы татарской музыки, находя необходимое равновесие между крайними течениями.

Выдающийся современник С. Сайдашева поэт Муса Джалиль глубоко прочувствовал уникальность дарования композитора, не захваченного ни консервативной («восточной»), ни опережающей («уделяющей внимание развитию гармонии») тенденциями, но проторившего центральную линию в нацио-

---

нальном музыкальном искусстве: «В развитии татарской советской музыки велика заслуга нашего признанного талантливого композитора Салиха Сайдашева. Сайдашев поднял татарскую музыку на новую ступень развития. Его многолетняя плодотворная деятельность может считаться целой эпохой в развитии татарской советской музыки. Если С. Габяши в своем творчестве следовал традициям восточной музыки, то музыка Сайдашева в начальный период основывалась главным образом на народной песне, на деревенских напевах. Вместе с тем характерно, что в этот период Сайдашев уделяет внимание (развитию) не гармонии, а мелодии. Сайдашев не следовал слепо за народным творчеством, не копировал его, а творчески перерабатывал и обогащал народную музыку»<sup>1</sup>.

### **Фундамент профессиональной музыки**

Духовная наука гласит о том, что идеалы не проповедуются. К ним приводятся через воспитание благоговейного отношения к знанию, к истине. Знание несет мудрость, которая помогает человеку овладевать своими инстинктами, очищать и облагораживать чувства. В Древней Греции этот процесс называли катарсисом (очищением), приводящим к фотисмосу (просветлению). В Евангелиях и Коране это именуется «укреплением Святым Духом». Последний, как высшая всеобщая Истина, подступает к мышлению, указывая, что человек от родового, группового сознания пришел к индивидуальной свободе, самости и теперь в этом состоянии должен найти обратный путь к более высокому единению, братству. Здесь ему помогают образование, религия и искусство. Образование является подготовительным этапом, в котором открывается наличие законов природы, определяется место человека в мире. Однако, являясь чисто интеллектуальным, головным знанием, образование оказывает весьма незначительное воздействие на природу человека. Более глубокое влияние несет религия, духовная наука, искусство. Совет-

---

<sup>1</sup> Джалиль М. Татарская советская музыка и композитор Ключарёв // Джалиль М. Избранные произведения. Т. 3. Казань, 1956. С. 134–135.

---

ская власть сделала важный шаг к воспитанию народа, приняв закон о всеобщем образовании. Но, отбросив духовное знание и религию, лишилось других мощных рычагов. В этих условиях основная нагрузка легла на искусство. И в случае пагубных отклонений, провала в области музыки, имеющей наибольший доступ во внутреннее существо человека, могли быть подорваны все созидательные силы в обществе.

Словно осознавая всю глубину ответственности, С. Сайдашев поступенно, обстоятельно и с размахом созидает мощный фундамент татарского профессионального искусства, обращаясь прежде всего к первичным жанрам народной музыки, которые прошли многовековой путь развития и сложились в стройную целостную систему. Эти жанры составляют весьма четкую и разветвленную по своей метро-ритмике иерархию, которую открывают старинные импровизационные, богато орнаментированные мелодии. Затем следуют неспешные эпические песнопения – баиты и протяжные напевы «романсного» склада. Далее идут размеренные, более строгие, так называемые, деревенские кюи. Их сменяют подвижные «короткие» напевы, к которым примыкают и скорые танцевальные мелодии. Несколько особняком стоят религиозные песнопения – мунаджаты, имеющие специфическое метрическое строение, связанное с древней культурой Востока.

Все эти первичные жанры в той или иной мере нашли отражение в творчестве С. Сайдашева, который в начале своего композиторского пути обратился к обработкам народных песен, использовавшихся в драматических спектаклях, а также звучавших в антрактах для привлечения публики. Творческая натура Сайдашева сумела сказать здесь свое веское слово. Это коснулось не только отбора жанров и гармонизации мелодий, но и фактуры изложения, в которую композитор начал внедрять элементы многоголосия. По свидетельству Мансура Музафарова, еще в юности Салиха не удовлетворяло одноголосное исполнение мелодий и он стремился путем варьирования придать темам полифоническое звучание<sup>1</sup>. Эти поиски помогли композитору

---

<sup>1</sup> См.: *Сайдашев С.* Материалы и воспоминания. Казань, 1970. С. 58–59.

подойти к созданию обработок для хора, и вывести хоровой жанр из узких рамок унисонного пения. Этот жанр был весьма новым явлением для татарской музыки. Некоторые композиторы считали его порождением христианского искусства, чуждого национальной традиции. Однако Сайдашева привлекали в нем свойства, которые способствуют духовному объединению, сплочению людей. Он смело включал хоры в публичные концерты и спектакли, закладывая основы татарской хоровой музыки.

Приступив к созданию собственных оригинальных произведений, С. Сайдашев заимствовал формы народной музыки, но существенно обновил мелодический язык, обогатив его гармоническим сопровождением. В результате, музыка обрела новый колорит, образную определенность и, вместе с тем, сохранила формообразующие черты, характерные для национального мышления. Хотя и в области формы композитор все же добавил свой особый сайдашевский штрих. Взяв за основу форму одного из типов протяжных напевов, в которых имелся намек на двухчастное членение (медленная распевная и более оживленная части), он усилил этот контраст, доводя его до яркого температурного противопоставления лирического и маршевого образов. Этот прием очень полюбился публике и сыграл исключительно важную роль в сближении национального музыкального мышления с европейским. С его помощью гений Сайдашева вначале погружал сознание слушателей в традиционное медитативное состояние, а затем энергично выводил его вовне, закрепляя и утверждая в переживании «Я-существа».

Вокальное творчество Салиха Сайдашева привлекает своим жанровым разнообразием. Композитор писал не только песни, но и арии, вокальные ансамбли, хоры, расширив жанровый диапазон татарской музыки. То же можно сказать и об инструментальной музыке, которая обрела благодаря его творчеству самостоятельную жизнь. Он разрушил узкие границы традиционной танцевальной музыки, выродившейся к XX веку в весьма однообразные переливы пентатоновых фиоритур, сопровождаемых одноплановым двухдольным ритмическим рисунком.



У Сайдашева танцевальные темы обрели мелодическую и ритмическую свежесть, яркую образность. В особенности красочно заиграли они в новом трехдольном вальсовом обрамлении. Художника неумолимо влекла к себе стихия вальса, который был «узаконен» им в татарской музыке. Он неизменно использовал вальсы в своих спектаклях (нередко вставляя в одну пьесу несколько разнохарактерных сочинений), создавая изумительные по красоте произведения. Таковы танцевальные вальсовые номера к драме «Наёмщик», вошедшие в сокровищницу отечественного искусства. Как явствует из дневниковых записей тех лет композитора Дж. Файзи, публика с ликованием встречала каждое новое сочинение Сайдашева в этом жанре: «Король вальса Штраус воскрес в Казани!»

Музыкальная натура художника чутко улавливала в стихии вальсового кружения ту одухотворяющую силу, которая способна возвышать и выводить души из состояния приземленности. Это находилось в полном согласии с духовным знанием, указывающим, что двудольное танцевальное движение «заземляет» человека (отсюда его связь с трудовыми песнями), тогда как трехдольность, напротив, «приподнимает», пробуждая в людях одухотворенные чувства.

Огромная сила сайдашевского дарования в полной мере раскрылась в маршевой музыке, которая оказалась особенно созвучной духу Времени. Ни один из известных советских композиторов того периода не прошел мимо марша, и музыка Сайдашева заняла место среди неувядаемых шедевров этого жанра. Он охватил в своем творчестве все основные виды маршей (церемониальный, походный, молодежно-спортивный, траурный и др.) и в каждом из них дал неповторимый образец совершенства. Всенародное признание обрел его «Марш Красной армии». Здесь лучезарный сайдашевский импульс одухотворил одну из самых темных сфер бытия, связанную с действием негативных разрушительных сил. Он написал это произведение как победный марш, придав ему черты гимна, пробуждающего в человеке мужественное, возвышенное начало. Благодаря этому музыка марша поистине возносит слушателя к самым выс-

---

шим волящим духовным силам, вливающим неодолимую мощь и изгоняющим всяческую неуверенность, страх. Марш имел огромный резонанс в военные годы во всеобщем масштабе, и в настоящее время он живет полнокровной жизнью и как парадный марш, и как блестящее концертное произведение, вызывая у слушателей необычайный душевный подъем.

К числу уникальных относится также траурный марш, написанный композитором на смерть актера Н. Сакаева. Музыка этого сочинения не ввергает слушателя в безысходную скорбь, но погружает в глубокое раздумье в духе восточного мирозерцания, воспринимающего смерть как рождение человека в сверхчувственных сферах бытия. Это достигается тем, что Сайдашев уже само начало марша дает не с сильной доли, как это принято в европейской музыке, а с затакта в стиле татарских старинных мелодий. Кроме того, в теме используются элементы мунаджата, духовного песнопения, в котором душа молитвенно, благоговейно взывает к Всевышнему. Таким образом, композитор пробуждает во внутреннем существе человека ощущение прикосновения к миру бессмертия, переживание своей сопричастности к глубочайшим тайнам бытия, к Извечному началу.

Творчество С. Сайдашева не ограничивается упомянутыми жанрами. Оно включает в себя оркестровые сюиты, увертюры, а также вокальную и хоровую музыку. Автор создал ряд очаровательных фортепианных миниатюр, исключительную по глубине пьесу для фортепианного трио. Композитор не писал инструментальных сочинений крупной формы, однако, это ни в коей мере не умаляет его вклада в развитие татарского искусства. Неизмеримо важнее то, что вместе с музыкой композитора в татарскую культуру непосредственно входит новый светоносный импульс, тот животворящий свет индивидуального сознания, который люди обретают, восходя к своему высшему «Я». Очевидно, благодаря этому сайдашевская музыка смогла вдохнуть жизнь в татарское драматическое искусство, и возник новый жанр музыкальной драмы и комедии. Автор написал огромное количество музыкально-сценических произведений, часть из которых создана в сотрудничестве с крупным драматургом

и режиссером Каримом Тинчуриным. Этот выдающийся театральный деятель свое совместное творчество с композитором образно охарактеризовал так: «Я бросаю изюминки, а Салих подбирает и делает из них бриллианты»<sup>1</sup>.

Музыка Сайдашева привлекла в театр массового зрителя, для которого драма и комедия стали уникальной школой нравственного воспитания. Все, что прежде сдерживалось исламскими канонами и обитало в душах как скрытые мучительные переживания, выявилось в театральных сценах и через смех и слезы выплеснулось наружу. Духовное знание показывает, что эти душевные проявления, считающиеся порой обыденными, незначительным явлениями жизни, на деле представляют собой откровения человеческого духа, который постепенно должен стать руководителем, управляющим душевным бытием. И то, что художественное творчество являет перед душами людей в трагедии и комедии, как два противоположных полюса душевных переживаний, связано с общечеловеческим развитием, с воспитанием «Я-сознания»<sup>2</sup>.

В трагедии заключено то, что заставляет съезживаться нашему «телу переживаний». Мы воспринимаем драматические события, соотнося их со своими личными невзгодами и потерями, которые уносят с собой часть души. Так, смерть любимого человека лишает того, чем душа жила долгие годы и считала своим внутренним достоянием. В этих условиях, чтобы сохранить устойчивость, «Я» стремится закрыть пробойну, образовавшуюся в «теле переживаний». Оно стягивает, сдавливает чувственное и физическое тело, «выжимая» из последнего слезы. Таким образом при переживании трагедии формируется та сила, которая укрепляет «Я». Когда же люди в отчаянии склоняются к заблуждению, что жизнь тягостна и бессмысленна, эта же сила доводит до сознания мысль: ты принадлежишь миру, и мир

---

<sup>1</sup> Саинова-Ахмерова Д. З. Салих Сайдашев. Страницы жизни и творчества композитора. Казань, 1999. С. 118.

<sup>2</sup> Штайнер Р. Смех и слезы // Метаморфозы душевных сил. Путь внутреннего опыта. Казань, 2000. С. 31–52.

принадлежит тебе! Тогда очистительные слезы, вызванные действием «Я», несут с собой облегчение.

В комедии, напротив, присутствует нечто такое, что позволяет человеку как бы расширить свое существо. В смехе он поднимается над глупостью, над всем недостойным, дурным, в том числе над собственной слабостью, и благодаря этому приводит свое «Я» к освобождению. Смех выступает как духовное проявление того, что в человеке стремится к свободе и не позволяет поработить себя недостойным вещам. Смех знаменует собой возвышение «Я», его победу над злом. Развитие человеческого существа нуждается в том, чтобы «Я», с одной стороны, могло освобождаться от дурного посредством смеха и с другой – находить себя в утратах, слезах. В неподвижном, застывшем состоянии «Я» не возрастало бы и было бы подвержено внутренней смерти. Однако индивид должен не только оживить свою внутреннюю жизнь, но и обрести баланс между двумя полюсами, не входя в состояния безмерного ликования и смертной скорби. В пьесах татарских драматургов запечатлено немало тягостных, безысходных моментов. Но музыка Сайдашева способствует приведению «Я-сознания» зрителей к гармонии. Она не дает впадать в крайние состояния безудержного ликования или безмерной скорби, хотя и не заключает в себе традиционной бесстрастности и созерцательности. Напротив, она несет в себе очистительный пламень, даруя душам яркие контрастные переживания, в которых «Я-существо» обретает покой и силу.

К сожалению, с уходом Сайдашева его любимое музыкально-сценическое детище, которое он пестовал в течение всей своей жизни, начало угасать. Композиторы сейчас редко обращаются к этому жанру. Однако отрадно, что спектакли с музыкой Сайдашева на протяжении почти всего XX столетия не сходили со сцен театров и в наш XXI век продолжают волновать и воспитывать сердца новых поколений зрителей.

**Один на один с судьбой**

Предназначение выдающихся людей нередко определяется заранее и сообщается через пророчества, вещие сны. Так, незадолго до рождения Салиха его мать увидела удивительный сон: «Раннее утро. Чувствуется, что восход уже близок. Открываю окно и вижу, как на ветку сирени сел соловей и весь залился трелью. Он поет, а я слушаю соловьиную песню, как зачарованная. Ах, только бы он не улетел, думаю я и хочу тихонько отойти от окна. Только я хотела это сделать, как резко толкнулся в моем животе ребенок, и я проснулась»<sup>1</sup>.

Ребенок, инициированный с самого рождения, вначале развивается, как и все другие люди, осознавая свою индивидуальность через противостояние миру. Это выражается в противоборстве с физической природой, в противопоставлении себя другим личностям. По мере вживания в мир вещей продвинутой индивидуальности рано открывают преходящий характер предметного бытия, поднимаются над суетностью материальных устремлений и начинают осознавать себя, испытывая сопротивление не на физическом, а на духовном плане. Тогда в своем внутреннем существе они находят противоречия, которые как идейные и духовные силы стоят за добрыми и недобрыми поступками, радостными переживаниями и житейскими невзгодами. В самом себе человек открывает супостатов и вступает с ними в борьбу, которая по своей драматичности и напряженности неизмеримо превосходит обычные жизненные заботы и страдания. Через сильнейшие внутренние переживания и испытания индивидуальность укрепляет себя и восходит к познанию того высшего в человеке, которое во все времена именовалось Божественным или Духовным началом.

Жизнь не баловала Салиха Сайдашева. Он рос без отца, испытывая немалые моральные тяготы. Невзгоды преследовали его и в семейной жизни. В частности, в первом браке во время родов умерла жена, и он остался один с новорожденным сыном.

---

<sup>1</sup> Саинова-Ахмерова Д. З. Салих Сайдашев. Страницы жизни и творчества композитора. Казань, 1999. С. 24.

---

Еще более тяжелые переживания принес композитору второй брак, жестоко разрушенный предательством жены и вероломством его товарища, которого Сайдашев по доброте душевной приютил в своем доме. Сильные удары судьбы выпали на его долю и в трудовой деятельности. В годы репрессий и идеологических чисток композитора неоднократно пытались сломить увольнениями из театра, отказами в выплате гонораров за музыку к спектаклям. Сайдашев довольно рано осознал бренность материальных ценностей. Они не стали целью его жизни. Уже в молодые годы он открыл, что истинное служение искусству несовместимо со стяжанием богатства. Это видно из дневниковой записи девушки, в которую был влюблен юный Салих. Она записала удивительную сайдашевскую фразу, которая перекликается по своей чистоте и силе с бетховенским посланием к «далекой возлюбленной»: «Я не могу тебе дарить жемчуга и алмазы, но отдаю свое сердце и мою любовь. Нет большего сокровища на свете!.. Счастье – это когда двое любят друг друга... Счастье – это быть вдвоем, счастье – это работать, творить вместе, идти вместе всю жизнь рука об руку и жить в новой жизни»<sup>1</sup>.

Познав библейскую истину о том, что сокровища нужно собирать «на небесах», а не на земле, Сайдашев должен был неминуемо прийти к противостоянию с негативными духовными течениями. Как чуткий, искренний художник, честно реагирующий на события своего времени, он не мог принять тех тоталитаристских идей, которые несла с собой Советская власть. В юности ему посчастливилось застать время подлинных демократических веяний, когда на заре революционных преобразований ярко вспыхнули в сознании людей великие созидательные лозунги: Свобода, Равенство и Братство!

Он принял активное участие в претворении этих идеалов, со всем пылом, свойственным молодости, включился в возрождение национального искусства. Но на его глазах разыгралась величайшая трагедия современности. Пришедшие к власти вожди

---

<sup>1</sup> Саинова-Ахмерова Д. З. Салих Сайдашев. Страницы жизни и творчества композитора. Казань, 1999. С. 47–48.

---

пролетариата отказались от выдвинутых ранее лозунгов, как несуществимых на практике. Они не учли, что эти идеалы могут и должны быть претворены при условии, что будут применяться каждый в своей строго определенной сфере: свобода – в духовной области, равенство – в политической жизни, братство – в экономических отношениях<sup>1</sup>. Допустив смешение сфер применения этих лозунгов и установив диктатуру, большевики пытались искоренить зло с помощью такого же насилия, что вело к неминуемому краху. Годы массовых репрессий отчетливо обнажили деструктивный характер идей классовой борьбы и партийности в искусстве, разрушавших в обществе все живое, человеческое и ввергавших душу в вульгарно-материалистическое мироощущение.

В эти годы С. Сайдашев лишился многих ближайших друзей-единомышленников. И сам, несмотря на огромные заслуги, оказался в числе изгоев. Отныне он не мог питать никаких иллюзий относительно характера тех духовных сил, которые несли массовое помрачение сознания. Он не стал вступать в партию, хотя в его положении это могло стоить ему жизни. Очевидно, выбор между жизнью и смертью не мог заглушить того основного импульса, который мощным потоком изливался из его сердца. Он не мог жить без творчества. В этом был весь смысл его существования! Но перед ним стояла сложнейшая проблема, как сохранить искренность, как сочинять музыку, не предавая своих идеалов и не закрывая глаза на происходящее?! Духовная борьба Сайдашева с негативными силами проявлялась на физическом плане в разных формах. Он не стал писать хвалебных од «великому кормчему», а также отказался от масштабных симфонических полотен, философски осмысливающих «победы» социалистического строя. Но он не ушел от оптимистических воззрений, от воспевания высших человеческих чувств и идеалов. Он не стал служить «материи», он руководствовался духовными устремлениями, заложенными в нем еще в период обучения в медресе.

---

<sup>1</sup> См.: *Штайнер Р.* Сущность социального вопроса. Калуга, 1992.

---

Центральным пунктом в подготовке учащихся медресе было различение добра и зла и обнаружение тех невидимых духовных сил, которые действуют в душах людей и стоят за их праведными и неправедными поступками. Это вело к отторжению низших инстинктов и возвышению духовного начала. Воспитанникам прививалось весьма стойкое противоядие против материалистического божка. В Коране он именуется Шайтаном, в Библии – Сатаной, а в духовной науке – Мефистофелем или Ариманом (зороастрийский термин). Эта сущность не есть полный антипод Богу, как обычно полагают народные верования. До известной степени она помогает людям обрести необходимую связь с земным миром, где коренится человеческое естество. Но она же несет в себе деструктивные, смертоносные силы и через это может поработить человека, стащить его к животному уровню.

Разумеется, в медресе давались только азы духовного знания. В частности, учащиеся не имели достаточных знаний о противоположных люциферических существах, также активно действующих в человеческой душе. Люцифер, или коранический Иблис, в противовес Мефистофелю стремится оторвать человека от земли, увести его в духовный космос. Это, с одной стороны, способствует пробуждению в человеке творческой фантазии, художественного начала и помогает устоять против Маммоны и князя тьмы. Поэтому в мусульманских источниках Иблис фигурирует как покровитель искусств<sup>1</sup>. Но с другой стороны, он хочет пробудить у человека антипатию ко всему земному, выпестовать эгоизм, прожектерство и соблазнить красотою «эфирных далей», увести индивидуальность от реалий бытия.

Духовный ученик должен открыть в мире и в себе эти две противоположные сущности, не отбрасывая и не отрекаясь от них, но побеждая и овладевая их силами, чтобы уравновесить и не дать ни одной из них односторонне овладеть своей душой. В начале XX столетия эти знания можно было почерпнуть из духовной науки антропософии, основанной Рудольфом Штай-

---

<sup>1</sup> См.: *Эрдлих Р. Л.* Иблис-музыкант / Записки коллегии Востоковедения при Азиатском музее АН СССР. Л., 1930. Т. 5. С. 393.



нером. Его работы издавались в России и были высоко оценены видными татарскими просветителями и духовными лидерами, связывавшими большие надежды с миссией антропософии. Но в 20-е годы эти работы оказались под запретом. К тому же далеко не во всех медресе ратовали за прогрессивные преобразования.

Лишь в отдельных духовных центрах особо продвинутые индивидуальности посвящались в тайны, которые только значительно позже могли стать достоянием всех душ, стремящихся к духовному совершенству. Такова была тайна тройственной организации духовного царства, сообщавшаяся в Золотой легенде о сотворении мира. Она гласила о том, что Бог, задумав создать человека и вселенную, разделил свою волю с Мефистофелем, мышление с Люцифером, но любовь не поделил ни с кем, а «вдохнул» в то духовное существо, которое несет в себе высшее творящее и милосердное «Я». В доисторические времена это существо пребывало в духовном мире, как групповая душа всего человечества, и не обитало в какой-либо одной конкретной индивидуальности. Лишь в начале нового летоисчисления оно воплотилось в Иисусе из Назарета, который первым из людей смог сказать о себе «Я есмь» и объявить, что его «Я» и «Я» Божества едины. Поэтому в Коране он именуется как Иса Масих (Мессия) и характеризуется как Дух Бога и Слово его (Кор. 4.169 (171)).

Этот Дух является носителем спасительной божественной любви. И именно из способности к любви, которая отныне пребывает во всех людях, должны быть гармонизированы полярные духовные течения люциферического и мефистофельского характера. Только неизбывная сила любви способна преобразовать зло, возникающее в тех случаях, когда человек впадает в заблуждение. Приближение к этой созидательной силе, ее осуществление в человеке связано с величайшим самоотречением, жертвенностью служения и огромным состраданием ко всем людям без исключения.

К сожалению, татарской интеллигенции в начале XX века еще не было дано пройти подготовку в духе троичности.

---

И Салих Сайдашев не был исключением в этом отношении. Очевидно, как и все, он жил с представлениями о том, что духовное противоборство подчинено принципу двоичности, что в человеке как добро и зло борются божественное начало и осужденный за превышение своих полномочий супостат. С этих позиций можно объяснить сомнения и двойственную позицию композитора относительно целесообразности освоения крупных музыкальных форм. Еще в начале своего творческого пути в увертюре к пьесе «Потухшие звезды» (1926) он смело использовал разработочные приемы в музыкальной форме, тем самым дав импульс к развитию нового типа мышления в татарской музыке. Однако затем он заметно сузил поиски в этом направлении и в 30-е годы в период учебы в Москве со свойственной молодости категоричностью отказался от создания крупных форм<sup>1</sup>.

Он вполне обоснованно считал, что на начальном этапе развития татарская музыка должна базироваться на традиционных формах, что в условиях одновременного обновления мелодического и гармонического языка только это может удержать национальное искусство от распада. Эта принципиальная позиция Сайдашева помогла татарской профессиональной музыке удержать верный курс, позволив национальному слуху последовательно и органично вжиться в мировую музыкальную культуру, не теряя при этом собственных достижений. Великий художник своими шедеврами в области малых форм как бы высвечивал правомерное направление творчества. Тем самым он подавал пример другим композиторам и оказывал сдерживающее влияние на тенденцию, стремящуюся опередить время. Практически все его татарские коллеги, начавшие осваивать сонатную форму в 30-е годы, в последующие два десятилетия приостановили или свели к минимуму эти опыты. Исключение составили русские авторы, которые попытались в 40-е годы написать инструментальные концерты на татарском материале (Юдин, Леман), но не добились желаемого результата. Только в конце 50-х годов,

---

<sup>1</sup> См.: Салих Сәйдәшев турында истәлекләр. Казан, 1980. 50 б.

когда пришла новая плеяда молодых композиторов (Яхин, Бакиров, Монасыпов, Еникеев), были созданы интересные образцы сонатно-симфонических циклов. Вместе с ними в эту работу с энтузиазмом включились и представители старшего поколения.

Но тогда уже Сайдашева не было среди них. Он предвидел, что придет время, когда сложные циклические жанры европейской музыки расцветут и в татарском искусстве, верил в то, что у татар будет и опера, и симфония. В зрелые годы он почувствовал, что в том неприятии крупных форм, которое имело место у него в молодости, наряду с главным позитивным моментом был какой-то недочет. Видимо, необходимо было все же ему продолжить освоение сонатной формы в 30-е годы, чтобы одухотворить и эту сферу. Но что-то не вполне осознанное сдерживало композитора. Это могло быть нежелание тратить драгоценное время на сочинения, которые еще не были востребованы национальной аудиторией и заведомо были обречены остаться лишь инструктивным материалом. Но, скорее всего, у мастера было интуитивное предощущение того, что в сонатной форме живет наряду с конструктивным созидательным началом и деструктивный мефистофельский дух, который расчленяет, дробит музыкальную ткань, вносит противоречия и даже конфликт.

Сайдашев творил из другого Духа, того, который нес благозвучие, любовь. Он жил сострадавая, надеясь, веря. Деструктивный же дух, который разрушал живое, вызывал в нем полное неприятие. В какой-то момент композитор попытался было нагнать упущенное время и овладеть тем, что сдерживало его творческий рост. В конце 30-х годов он приступил к созданию оперы, но война оторвала его от работы. Он весь без остатка окунулся в ту атмосферу забот и тревог, которыми жил народ. Выезжая с концертными бригадами на передовую, в госпитали, он нес людям свет, необычайную способность согревать сердца, дарить любовь, свет, радость. После окончания войны он, однако, не вернулся вновь к мысли о создании оперы. Мефистофель мстил Сайдашеву за то, что в молодости композитор отверг его. Это, очевидно, сознавал и сам мастер. Как вспоминал

О. Лундстрем, Сайдашев в последние годы жизни сожалел, что, учась в Москве, не стал осваивать крупных форм. Маститый композитор не побоялся признать своей невольной ошибки!

Однако мефистофельская атака этим не ограничилась и на поверхность всплыли еще более серьезные проблемы. С некоторого времени в кругах партийного руководства и музыкальной общественности начали поговаривать о Сайдашеве, как о талантливом песеннике-самоучке, чуть ли не полупрофессионале, не владеющем современными музыкальными жанрами. Подобные слухи сами по себе не могли глубоко задеть композитора, поскольку он не сомневался в правоте той центристской позиции, которую проводил в жизнь. И обвинения в полупрофессионализме в его глазах могли свидетельствовать лишь о непонимании оппонентами правомерных требований духа Времени.

С. Сайдашева не могло смутить и появление нового лидера среди композиторов – Н. Жиганова, который ратовал за радикальное обновление татарской музыки. Сайдашеву было чуждо стремление к лидерству, и он не предпринимал никаких шагов, чтобы оспорить его у молодого, активно работающего композитора. Но поскольку лидерство Н. Жиганова обрело форму властной структуры (стал председателем Союза композиторов республики), в противовес этому в обществе спонтанно, помимо желания Сайдашева, возникло движение в его поддержку. В каком-то смысле оно вполне закономерно компенсировало то давление, которое оказывалось на композитора со стороны официальных кругов. И все же он не мог не сознавать, что раскол среди деятелей культуры, вызванный двумя крайними позициями, в которых оказались Сайдашев и Жиганов, никак не служит делу, самого музыкального искусства.

С. Сайдашеву, очевидно, было больно видеть, как те идеалы любви, единения, добра, которым он давал импульсировать в своем творчестве и которым он посвятил свою жизнь, не находят правильного понимания. Ведь его жертвенное служение музыке не нуждалось ни в пьедестале, ни в движении в поддержку его личности. Деятельность композитора была направлена не против других творческих индивидуальностей, а за них. Он с искренней щедростью нес людям свой неиссякаемый

музыкальный дар. И его альтруизм не имел границ. Сочиненные им мелодии он нередко безвозмездно дарил музыкантам самодеятельных ансамблей, филармонии, радио, даже не задумываясь о том, под чьим именем они вольются в сокровищницу татарской музыки.

Переживания этой на редкость кроткой и, вместе с тем, мужественной личности могли лишь усугубляться от той искренней поддержки благожелателей, не вполне осознающих всей глубины проблемы. Как человек, несший в себе светлый созидательный дух, он направлял свои силы не на борьбу с другими индивидуальностями, а на противостояние тем негативным духовным течениям, которые живут в душе каждого человека и должны быть покорены сообща всем миром. Только из этого настроения может родиться стремление к высшему единению, вера в осуществление свободного братского союза людей. И в канун своего 50-летнего юбилея Салих Сайдашев создает вдохновенную «Песнь о дружбе» (стихи А. Ерикеева), как гимн великому духовному братству народов. Эпиграфом к этому сочинению могли бы стать бессмертные слова Шиллера из «Оды к радости» – «Обнимитесь, миллионы!», которыми был вдохновлен Бетховен, создавая свое великое творение – Девятую симфонию с хором.

Теперь Мефистофель должен был отступить. Однако оставалась неразрешенная проблема с сонатной формой. Здесь был шанс овладеть оружием Мефистофеля и направить его против Люцифера, чтобы уравновесить их и обезопасить себя. Этот шанс не был использован, и Люцифер, оставшись без своего противовеса, не преминул нанести удар. Композитор очень любил общение с людьми, часто музицировал с народными музыкантами, охотно выступал в красных уголках перед рабочими и сельскими слушателями, с удовольствием играл на домашних вечерах. И через это общение ему привилась бацилла той социальной болезни, которая охватила татарское общество в послевоенные годы. Это – употребление спиртного, от которого длительное время татар удерживала религия ислама.

С. Сайдашев не поддался полностью этому заболеванию века, не увлекся безудержной страстью к алкоголю, сохранив необходимый самоконтроль. Слухи о возможном злоупотреблении им вином, несомненно, преувеличены. Духовная наука свидетельствует, что только чистый человек в силу своей особой организации может достигать высших прозрений в искусстве, кутила – нет<sup>1</sup>. Духоведение отмечает также, что многие художники, погружающиеся в духовные сферы и не владеющие методами выхода из этих состояний (навязчивых мыслей, голосов, музыкальных мотивов), нередко спонтанно открывают для себя специфические свойства алкоголя. Вино отключает воздействия, идущие из духовного мира. Именно с этой целью оно было даровано человечеству в эпоху Древней Греции Бахусом (Диономсом или Люцифером), чтобы помочь людям развить самостоятельное мышление, независимое от божественных сил, и пробудить индивидуальное самосознание. В контексте духовно-научных изысканий, в наше время применение алкоголя представляет собой неизжитое остаточное явление, которое, хотя и влечет за собой опасные последствия, все же может быть обращено к благу. Отрицательные воздействия алкоголя как бы окольным путем через внутреннее противодействие тяге к спиртному способствуют укреплению «Я-сознания».

Духовное знание свидетельствует также, что истинный художник не может быть не затронут тем, чем живет его народ. Он не может созидать подлинные ценности, не испытывая того, что выпало на долю его современников. И он не должен творить, изолируясь «в башне из слоновой кости». Духовидцы отмечают, что именно по этой причине выдающиеся индивидуальности нередко заболевают теми болезнями, которые распространены в народной среде. В частности, в России на рубеже XIX–XX столетий многие художники умерли от чахотки, являющейся типичным пролетарским заболеванием (легочное

---

<sup>1</sup> См.: Пятое евангелие и мистерия Голгофы в свете духовной науки / Сост. В. Коршиков. Одесса, 2000. С. 44.

заболевание было причиной смерти также Г. Тукая и С. Сайдашева).

Следовательно, в случае с Салихом Сайдашевым не может идти речи о моральной стороне явления. Талант должен пройти через испытания времени. Но сам факт того, что композитор допустил для себя возможность прикоснуться к вину, дает основание рассматривать это как симптом неразрешенности им до конца проблемы Мефистофеля-Люцифера. В силу исторических условий композитор еще не мог обрести правильной позиции по отношению к деструктивным духовным силам.

К пониманию существа сайдашевских проблем ближе всех современников подошел, видимо, Баки Урманче. Он так же, как и С. Сайдашев, принадлежал к когорте великих реформаторов, став основоположником татарского изобразительного искусства. Оба художника в юности непосредственно восприняли благотворное воздействие импульса, идущего от Г. Тукая. Они не только были знакомы с ним, но и испытали необычайно сильные духовные переживания, приняв через поэта своего рода «посвящение». С Сайдашевым это произошло на одном из домашних концертов, когда он аккомпанировал поэту, у которого во время пения хлынула горлом кровь, попавшая на юного композитора. Гёте, посвященный в тайны духоведения, отмечал, что «кровь – это особый сок», несущий в себе квинтэссенцию «Я-организации» человека. Поэтому с глубокой древности с кровью были связаны различные виды инициации, братания. Так было, видимо, и в случае с С. Сайдашевым. У Б. Урманче посвящение состоялось иначе, когда ему с группой учащихся медресе пришлось провести ночь у постели умершего поэта в молитвенном состоянии, воспаряя в те высоты, в которых преbывал дух Тукая.

Б. Урманче и С. Сайдашев познакомились друг с другом на рубеже 1920–30-х годов. Однако затем Урманче попал в число репрессированных и смог вернуться в Казань только в конце 1950-х годов, когда С. Сайдашева уже не было в живых. После смерти композитора противостояние движений «за Сайдашева» и «за Жиганова» долгое время не шло на убыль, вспыхивая вре-

мя от времени с необычайной силой. Б. Урманче, оказавшийся свидетелем этих драматических событий, не примкнул ни к одной партии, но со свойственной ему вдумчивостью взялся за композиторскую тему, создав три скульптурные работы. Это портреты С. Сайдашева, Н. Жиганова и Ф. Яруллина, внесших наиболее заметный вклад в татарскую профессиональную музыку на стадии ее становления. Являясь самобытными яркими индивидуальностями, они в определенной мере были творческими антиподами, что обуславливало и известные жизненные противоречия. Наличие подобных различий и вызывало у людей стремление создать «партию поддержки», осудить или преуменьшить значение того или иного композитора. Однако это не привлекало Б. Урманче, не затмевало у него сознания того, что в триединстве деятельности этих художников можно увидеть основные направления развития национальной профессиональной музыки.

Он искренне любил покоряющий душу мелодизм С. Сайдашева, восхищался его могучим светоносным талантом, возносящим слушателей к сияющим вершинам и одаривающим своим неиссякаемым оптимизмом. Властный зов Времени, пробуждающий земное «Я-сознание» и обнажающий жизненные конфликты, Б. Урманче находил в терпких альтерированных, диссоциирующих созвучиях музыки Н. Жиганова. Искусство Ф. Яруллина, запечатлевшееся с особой силой в балете «Шурале», пленяло художника удивительной красочностью, яркостью национально-характерных образов, глубиной передачи человеческих чувств инструментальными средствами.

Б. Урманче уходил от субъективных обывательских суждений благодаря тому, что не останавливался лишь на чувственных впечатлениях от музыки, но восходил к духовному постижению, давая непредвзятую, ясную понятийную характеристику того ценного, что несет искусство композитора. Своеобразие творческого метода Б. Урманче позволило ему изваять в камне исключительно емкий, правдивый образ С. Сайдашева, что было отмечено сыном композитора Альфредом Салиховичем на презентации этой скульптурной работы. Пожалуй, трудно отыскать



---

в литературе, поэзии, музыке или изобразительном искусстве столь впечатляющее произведение, передающее живой дух композитора. Всматриваясь в скульптурный портрет С. Сайдашева работы Б. Урманче, можно открыть поразительное внутреннее богатство и красоту, необычайную кротость, интеллигентность и мужественность, которые были присущи выдающемуся музыканту. Вместе с тем в портрете высвечивает и тот великий Дух, который пронизывает собой творчество С. Сайдашева. Это – Дух чистой бескорыстной Любви, Дух, напоенный созидательным солнечным светом, несущим животворящее тепло и радость.

\* \* \*

Творчество Салиха Сайдашева испытывает сегодня необычайно сильное давление со стороны поп-музыки, которая, затрагивая лишь чувственность человека, находит лазейку к неискушенному массовому слушателю. Время идет вперед к новым свершениям. И порой создается впечатление, что творчество С. Сайдашева постепенно отойдет в прошлое. Но на поверку обнаруживается, что есть и отрадные симптомы вращая его музы в современную культуру. Примечательно в этом отношении то, что композиторы сегодня не проходят мимо музыки Сайдашева. Они создают транскрипции и обработки его сочинений, пишут собственные оригинальные произведения на его неуязвимые темы. Особенно интересен в этом отношении опыт Рената Еникеева, написавшего для юных пианистов цикл сочинений на популярные сайдашевские мелодии под названием «Сайдашстан».

Важным обстоятельством является то, что музыка С. Сайдашева не только находит отзвуки в творчестве татарских композиторов, но и импульсирует непосредственно в души талантливых индивидуальностей, пробуждая в них интерес к композиции. Весьма символично и симптоматично в этом отношении признание одного из выдающихся композиторов современности Софии Губайдулиной о том, что на ее формирование как композитора особое влияние оказал Салих Сайдашев. В юности

С. Губайдулина училась как пианистка в Казани, где и познакомилась с сайдашевской музыкой, которая произвела на нее неизгладимое впечатление и пробудила в ней интерес к композиторскому творчеству, о чем она написала в книге отзывов в музее С. Сайдашева. В своей записи София Асгатовна отметила, что хотя Салих Замалетдинович никогда не преподавал, все же она считает его своим учителем, что с юных лет она знала и любила его музыку, благодаря чему она и стала композитором.

Здесь мы имеем дело с отрядным фактом, что искусство композитора, родившееся под воздействием великих импульсов «эпохи реформации», входит в подосновы культуры нового времени. Подобно семени оно становится важным звеном между прошлым и будущим, прорастая к своему бессмертию. Оно несет в себе элементы, пробуждающие в человеке живое одухотворенное сознание, которое грядет на смену холодному абстрактно-рассудочному мышлению.

Музыка С. Сайдашева дает душам действенные силы, необходимые в земном бытии для пробуждения в каждой индивидуальности подлинного Человека. Могучий талант певца грядущего единения людей доброй воли даровал современникам искусство, несущее в себе гармонию космических сфер, исполненных подлинного благозвучия и благодати. И как горячий завет, начертанный кровью сердца, следует принять его последнее сочинение «Песни мои», написанное на стихи М. Джалалия:

Песни мои...  
Вам я поверил свое вдохновенье,  
Жаркие чувства и слез чистоту.  
Если умрете – умру я в забвении,  
Будете жить – с вами жизнь обрету...

Созданное в свойственном Салиху Сайдашеву оптимистическом, гимническом духе это сочинение несет в себе веру, что будущие поколения смогут постичь смысл его музыки и что в сердцах людей будут вечно жить эти божественные мелодии.

## ИСТОКИ ПРЕОБРАЖЕНИЯ

(Дирижер, скрипач, педагог Ильяс Аухадеев)

О сколько нам открытий чудных  
Готовят просвещенья дух  
И опыт, сын ошибок трудных,  
И гений, парадоксов друг...

*А. С. Пушкин*

XX век, потрясший мир грандиозными мировыми войнами, революциями, прорывами в космос и генную природу человека, имел чрезвычайно важное, поворотное значение в истории татарской культуры. Он стал этапом мощного духовного обновления, начавшегося с преодоления догматизма в мусульманском религиозном мировосприятии, что открыло путь к достижению мировой культуры и обеспечило стремительный взлет национальной поэзии и литературы, изобразительного искусства и музыки. Татарское музыкальное искусство, на протяжении многих веков развивавшееся в русле одnogолосной устной традиции, в XX веке проделало огромный путь от первичных жанров народной музыки до высших симфонических форм, заняв достойное место в мировой культуре.

Одним из «резонаторов» этого преобразования стал Ильяс Ваккасович Аухадеев (1904–1968), фигура которого привлекает своей исключительной масштабностью и многогранностью. Будучи в числе первых татарских музыкантов, получивших высшее специальное образование, он проявил себя как яркий исполнитель (скрипач, симфонический и оперный дирижер), талантливый педагог и великолепный организатор. Его дири-

---

жерская деятельность способствовала расцвету симфонического искусства в республике, сыграв важную роль в подготовке слуха национальной аудитории и привлечению внимания композиторов к этому новому для татарской музыки жанру. И. В. Аухадеев внес неоценимый вклад в развитие профессионального музыкального образования в республике, возглавляя на протяжении многих лет Казанское музыкальное училище, являющееся с дореволюционных пор крупным учебным центром в России. С именем музыканта связано также становление татарского театра оперы и балета, в котором он работал в ответственный и сложный период с 1941 по 1948 год.

Ильяс Ваккасович претворял в жизнь чрезвычайно важный, правомерный импульс, направленный на гармоничное соединение самобытных народных традиций, имевших восточную ориентацию, с достижениями европейского искусства, в особенности русской культуры. Это соединение двух различных течений являлось не только частной задачей татарского универсума, но и глобальной целью всей мировой цивилизации, возложившей особую миссию на народы России в объединении великих традиций Востока и Запада. Согласно исследованиям современной духовной науки, именно в России сложились условия для достижения синтеза западно-восточной противоположности и возникновения высочайшей культуры, основанной на принципах Любви, Свободы, Равенства и Братства, в грядущем третьем тысячелетии<sup>1</sup>.

В этом аспекте роль И. В. Аухадеева обретает особое значение. Судьба как будто специально уготовила ему роль объединителя двух различных течений, проведя его по жизни весьма своеобразным, неординарным путем. Проведя свои детство и юность в Средней Азии, он впитал в себя неповторимый колорит древней культуры Востока, к которой восходит в своих истоках татарский универсум. Кроме того, через своих близких он приобщился непосредственно и к традициям татарского народного исполнительства. Все это ему посчастливилось соеди-

---

<sup>1</sup> См: Штейнер Р. О России. СПб., 1997.

нить с достижениями передовой русской и западно-европейской культур, внося мощный обновляющий импульс в становление профессионального национального музыкального искусства.

### Годы ученичества

И. В. Аухадеев родился 25 ноября 1904 года в деревне Новые Шашлы неподалеку от Арска. Его родители Сагди-Ваккас и Лутфи-Камал обладали исключительным природным музыкальным даром. Отец прекрасно пел и слыл в округе признанным знатоком народных песен. Мать играла на гармонике. Маленький Ильяс с раннего детства проявлял большой интерес к музыке, которая влекла его к себе гораздо больше, чем обычные детские забавы. В 1908 году семья в поисках лучшей жизни переехала в Среднюю Азию, поселившись вначале в Ташкенте, а затем в Чимкенте. Здесь юный музыкант окунулся в колоритный восточный мир, отличавшийся от весьма аскетичного татарского быта многокрасочностью, богатством музыкальных традиций, обилием инструментов. Мальчик осваивает узбекский и казахский инструментарий, не расстается и с традиционными татарскими народными инструментами. Отец покупает Ильясу настоящую концертную гармонику, а коммивояжер Аглиулла Хабиб, обративший внимание на длинные ловкие пальцы мальчика и его тягу к музыке, дарит ему скрипку. В знак посвящения Ильаса в музыканты он напел мальчику старинную песню «Биби Гайша», запавшую в душу ребенка на всю жизнь:

О чем поет моя скрипка?  
Она поет: «О как прекрасна Гайша!»  
Мимолетны мгновенья счастья в жизни,  
Успей сыграть свой кюй любви сполна.

Скрипкә ни әйтә?  
«Биби Гайшә» дип әйтә!  
Мондый көннәр сирәк була,  
«Уйнап калыйк» дип әйтә!

После Октябрьской революции у юного музыканта появляется возможность познакомиться и с русскими народными инст-

---

рументами. В 1918 году он записывается в оркестр при русско-киргизском техникуме, где играет на домре и мандолине, а в 1919 году поступает в только что открывшуюся народную консерваторию, педагогический костяк которой составили петербургские музыканты. В возрасте 15 лет он начинает профессионально овладевать скрипкой и духовыми инструментами, играет в симфоническом оркестре. В начале 20-х годов он переезжает в Ташкент, где поступает в механический техникум. На этом настояли его родители, желавшие дать сыну техническое образование, которое могло бы обеспечить в годы разрухи и голода сколько-нибудь сносное существование. Кроме того, у татар тогда еще не было принято обучать детей музыке в профессиональных целях. И все же Ильяс не оставляет занятий на скрипке. Спустя несколько лет он начинает параллельно учиться в музыкальном техникуме, где происходит его судьбоносная встреча со сверстником и соотечественником Каюмом Байбуровым, который учился у А. А. Берлина (ученика знаменитого скрипача Л. Ауэра), также сочетая игру на скрипке с тяжелым физическим трудом. Оба юноши решили полностью связать свою судьбу с музыкой и вслед за своим педагогом уехали в Москву, поступив в музыкальный техникум имени братьев Рубинштейн. Вскоре пути двух молодых скрипачей на длительное время расходятся. К. Байбуров остается в Москве и по окончании техникума поступает в 1929 году в консерваторию к профессору Л. М. Цейтлину (ученик Л. Ауэра), заканчивает у него аспирантуру и становится его ассистентом в консерватории и преподавателем центральной музыкальной школы, а также солистом филармонии (среди его учеников лауреаты международных конкурсов З. Шихмурзаева, А. Киселёв, А. Аренков).

И. В. Аухадеев, проучившись в Москве два года, в 1926 году поступает в Ленинградскую консерваторию. В то время бывшая столица продолжала удерживать лидерство в культурной жизни молодой советской России. В 20-е годы в Ленинграде звучала музыка всех времен от Баха до Оннегера, выступали величайшие дирижеры мира. Это – Б. Вальтер, исполнявший сочинения Чайковского и Вагнера, О. Клемперер и Г. Кнапперсбуш, дири-

жировавшие циклом «Все произведения Бетховена», А. Никиш, выступавший с музыкой Дебюсси, Сибелиуса, Р. Штрауса, выдающийся интерпретатор Стравинского Э. Ансерме. В Северную столицу приезжали известные солисты, в частности, скрипачи Сигети с концертом № 1 Прокофьева, Полякин с концертом Мендельсона. Студенты консерватории имели возможность бесплатно посещать филармонию и в связи с отсутствием грамзаписей и звуковоспроизводящей аппаратуры старались не пропускать ни одного концерта. В числе завсегдатаев был и И. В. Аухадеев, жадно впитывавший в себя великие духовные ценности европейской культуры.

Блистательным был и педагогический состав консерватории, возглавлявшийся прославленным русским композитором и дирижером А. К. Глазуновым. Аухадееву посчастливилось обучаться на скрипке у профессора М. Н. Гамовецкой, одной из старейших представительниц ауэровской школы, закончившей Петербургскую консерваторию в 1889 году. В классе Гамовецкой велась углубленная работа по прогрессивной методике, разработанной великим Леопольдом Ауэром, давшим миру выдающихся скрипачей Я. Хейфеца, Е. Цимбалиста, М. Полякина и других. И. В. Аухадееву, довольно поздно начавшему заниматься на скрипке, пришлось приложить огромные усилия, чтобы нагнать своих сверстников и достичь уровня, соответствующего требованиям знаменитой школы. В течение пяти лет он настойчиво и скрупулезно овладевал тем, что было провозглашено в знаменитом кредо Л. Ауэра: играет на скрипке великий дух, пестующий мышление, чувство и волю исполнителя, и нужно не столько тренировать пальцы, сколько учить правильно мыслить голову, от которой, в конечном счете, зависит исполнительская свобода. И лишь чистое сердце, преданное госпоже Музыке, может привести к подлинному овладению инструментом!

Музыкально-теоретические дисциплины в консерватории вели светила отечественной науки, прививавшие студентам широту взглядов, глубокое знание всемирной истории и теории музыки. Это – академик Б. Асафьев, профессора И. Соллер-

---

тинский, Б. Струве, И. Лесман. Оркестровый класс вел сам Александр Глазунов, считавший игру в симфоническом оркестре необходимым условием полноценного формирования музыканта-исполнителя. Общение с выдающимся композитором и дирижером оказало сильное воздействие на И. В. Аухадеева. Он начинает осваивать навыки дирижирования, изучать партитуры исполняемых сочинений. Глазунов весьма одобрительно отнесся к увлечению молодого скрипача, позволяя ему время от времени вставать вместо него за дирижерский пульт на репетициях студенческого оркестра. Высокий статный юноша с искрометным взглядом и пылким темпераментом прекрасно выглядел в роли дирижера, вселяя в учителя надежду, что «наш татарчонок (так его по-отечески называл Глазунов) станет дельным музыкантом». Внимание Глазунова к Аухадееву не было чем-то неординарным. Известный дирижер А. Гаук, вспоминая период ректорства великого русского композитора, отмечал: «Надо сказать, что А. К. Глазунов в те годы всецело отдавал себя консерватории. Он знал каждого ученика, за всеми следил самым внимательным образом, не допуская отставаний и помогал не только советами, но часто поддерживал неимущих и материально. Могу смело сказать, что каждый музыкант, обучавшийся во время его директорства, чем-нибудь ему обязан и всегда с благодарностью его вспоминает»<sup>1</sup>.

Ленинград сыграл важную роль не только в формировании творческой индивидуальности И. В. Аухадеева, но и закалил его серьезными испытаниями. «Колыбель революции» раскрыла молодому музыканту наряду со своими великими культурными традициями и новые зловещие тенденции, которым ему предстояло противостоять в своей профессиональной деятельности. Во второй половине 20-х годов в Ленинграде активизировалась деятельность Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), боровшийся с влиянием «буржуазной идеологии» в искусстве. В 1928 году, после вынужденного отъезда А. Глазу-

---

<sup>1</sup> Гаук А. Из воспоминаний дирижера // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 1. М., 1972. С. 297.



---

нова за границу, в консерватории была проведена чистка «мелкобуржуазных элементов», в которую попал и И. В. Аухадеев. Одновременно он был уволен и из Дома просвещения народов Востока, где он работал музыкальным руководителем. И хотя через некоторое время его восстановили в консерватории и на работе (после получения положительной характеристики из Чимкента), все же он успел испытать на себе оборотную сторону и все издержки большевистского культурного строительства, став на всю жизнь противником вульгарно-материалистических взглядов на культуру.

Ленинград стал знаменательным городом для И. В. Аухадеева еще одним событием, связанным с его личной жизнью и символически указывающим, насколько глубоко он соприкоснулся в своей духовной эволюции с русским универсумом. При участии А. Глазунова он познакомился с семьей прямых потомков М. И. Глинки, где нашел свою первую любовь. Этот союз оказался недолговечным. В 1931 году И. Аухадеев перенес тяжелое заболевание – ревмокардит и ему в настоящей форме было рекомендовано сменить влажный климат Ленинграда на более умеренный. По совету своего друга, этнографа и скрипача Хасана Губайдуллина, учившегося вместе с ним в Ленинградской консерватории по направлению из Казани, Аухадеев решил отправиться в столицу Татарстана, которая остро нуждалась в национальных кадрах. Однако к такому повороту событий его подруга оказалась не готова, и музыкант покинул Ленинград в одиночестве, не ведая о том, что от этого несостоявшегося брака позднее родится дочь.

### **Довоенная Казань**

Возвращение на родину сыграло судьбоносную роль в жизни И. В. Аухадеева. Музыкант окунулся в атмосферу, насыщенную бурными событиями культурного строительства в республике. Дипломированного скрипача сразу же ставят концертмейстером оркестра татарского драматического театра, где в то время были сосредоточены ведущие национальные музыкальные силы.

---

Музыкальным руководителем театра и дирижером оркестра был выдающийся композитор С. Сайдашев, через которого в татарскую культуру притекали мощные импульсы духовного обновления. С его деятельностью был связан расцвет музыкальной драмы и комедии, становление симфонического искусства, которые перевернули жизнь татарского общества, придав ей светский характер.

Появление дипломированного музыканта, прошедшего школу А. Глазунова, преобразило оркестр, поставив работу на новый, более высокий профессиональный уровень. И. В. Аухадеев становится правой рукой С. Сайдашева, взяв на себя бремя забот по формированию оркестра, редактированию нотных партий, занятия с оркестровыми группами. Именно в этот период в театре ставятся пьесы «Наемщик» Т. Гиззата и «На Кандре» К. Тинчурина, где лучезарная музыка С. Сайдашева становится равноправным участником драматического действия. Оркестр театра выступает также с публичными концертами татарской музыки, привлекая массового слушателя и оживляя культурную жизнь Казани. По своему уровню он сближается с городским «русским» симфоническим оркестром. Концертная деятельность И. Аухадеева в эти годы не ограничивается игрой в качестве концертмейстера оркестра С. Сайдашева. Он выступает также как солист, дебютировав в Казани знаменитым скрипичным концертом Ф. Мендельсона, который исполнялся им с городским оркестром под управлением А. Литвинова и С. Сайдашева.

Работа в театре счастливо свела скрипача с ведущей актрисой и замечательной певицей Галией Кайбицкой, ставшей его верной спутницей по жизни и соединившей музыканта духовными нитями с кругами прогрессивной татарской интеллигенции. Это была исключительно гармоничная, красивая пара близких по духу и дарованию индивидуальностей. Актриса происходила из знаменитого рода священнослужителей-прогрессистов. В их доме жил выдающийся народный поэт Габдулла Тукай, который, будучи сиротой, был взят на воспитание ее отцом – Мутыгуллой Тухватуллиным и получил образование в возглавляемом им медресе «Мутыгия». С. Сайдашев с боль-

---

шим пиететом относился к роду Тухватуллиных – Кайбицких, высоко оценивая его вклад в развитие татарской культуры. По случаю бракосочетания Галии Кайбицкой и Ильяса Аухадеева он уступил им свою просторную квартиру в центре города, которая на долгие годы стала местом встреч татарской культурной элиты. Здесь в свободные от спектаклей вечера часто звучала музыка: Кайбицкая пела, Аухадеев играл на скрипке, Сайдашев аккомпанировал им на фортепиано. А среди слушателей неизменно был их сосед по дому, главный режиссер татарского драматического театра, выдающийся актер и драматург Карим Тинчурин.

Неумная натура Ильяса Ваккасовича не замыкалась лишь в исполнительской деятельности. В 1931 году он поступает на педагогическую работу в Восточный техникум искусств, а спустя некоторое время по рекомендации бывшего директора этого учебного заведения, именитого дирижера и скрипача А. Литвинова назначается заведующим музыкальным отделением. После реорганизации техникума в 1934 году и вычленения самостоятельного музыкального училища И. Аухадеев становится его директором. В начале 30-х годов это учебное заведение, ослабленное деятельностью РАПМ, переживало далеко не лучшие свои времена. Аухадееву пришлось восстанавливать существенно подорванные основы жизнедеятельности училища и прежде всего сменить направление работы в сторону профессионализации обучения, очистив учебный процесс от излишней идеологизации и пролеткультовских перегибов. В то время музыкальное отделение ютилось в небольшом флигеле здания, которое некогда принадлежало училищу. И только беззаветная преданность высоким идеалам, заложенным школами Глазунова и Ауэра, принципиальность и напористость И. В. Аухадеева позволили вернуть, а точнее отвоевать, прежнее помещение, обеспечив на долгие годы материальную базу для развития музыкального искусства в республике.

Стиль работы нового директора во многом напоминал глазуновские традиции. Полностью отдавая себя училищу, он пестовал буквально каждого учащегося, помогал нуждающимся,

раздавая собственную зарплату. И. В. Аухадеев выработал для себя правило присутствовать на всех экзаменах по специальности и на концертах. В своем кабинете над столом, где было принято вывешивать портреты вождей, он повесил портрет Л. Ауэра, подаренный училищу знаменитым скрипачом, когда тот до революции приезжал в Казань с концертами. Высокие нравственные и эстетические ориентации помогли новому директору сформировать прекрасный педагогический коллектив и подобрать себе чудесного помощника в лице заведующей учебной частью М. А. Пятницкой, воспитанницы выдающейся русской пианистки А. Н. Есиповой (долгое время выступавшей в ансамбле с Л. Ауэром).

Реорганизацию училища И. В. Аухадеев начал с того, что вновь открыл и упорядочил деятельность общеобразовательного и исполнительских отделений, включая оркестровый, вокальный, фортепианный отделы, ликвидированные рапмовцами. Костяк педагогического коллектива составили опытные дипломированные музыканты, получившие образование у выдающихся мастеров. В частности, отделение сольного пения возглавила известная певица, солистка ведущих театров страны Е. Г. Ковелькова, выступавшая вместе с Шаляпиным и воспитавшая целую плеяду талантливых певцов, в их числе профессор З. Г. Хисматуллина. Заведующим отделением духовых инструментов стал один из лучших воспитанников профессора Московской консерватории В. Н. Цыбина (ученик А. Глазунова) Л. М. Шлеймович, создавший казанскую флейтовую школу (среди учеников – лауреат международного конкурса Н. Зайдель). К работе на струнном отделении были привлечены опытные педагоги: виолончелист Р. Л. Поляков (ученики – И. Халитов, А. Монасыпов, И. Хайрутдинов), скрипач Д. Е. Френкин, а также молодой виолончелист, выпускник Ленинградской консерватории В. П. Варшавский (ученики – профессор А. Хайрутдинов, артист Большого театра СССР Г. Шапошников).

Сам И. В. Аухадеев, преподававший скрипку (среди его учеников – известные музыканты: композитор Энвер Бакиров, скрипач-педагог Рудольф Бренинг), возглавил оркестровый

---

класс. Возрождая традиции своего предшественника, бывшего директора музыкального училища, именитого дирижера и скрипача А. Литвинова и используя оставленную им богатейшую библиотеку симфонических сочинений, И. В. Аухадеев в скором времени создает большой дееспособный коллектив, который выступает с публичными концертами, сопровождает оперные спектакли, которые вновь начинают ставиться в училище усилиями Е. Г. Ковельковой. Появление симфонического оркестра способствовало привлечению в училище талантливой молодежи, в том числе и национальных кадров. Дирижер проявил необычайную чуткость к абитуриентам из сельских районов, из городской самодеятельности, не отпугивая их от профессионального искусства, но помогая им найти свое место в музыке и осуществить правильный выбор инструмента. Именно благодаря заинтересованному участию И. В. Аухадеева многие учащиеся стали известными музыкантами. В частности, по его инициативе связал свою судьбу с виолончелью профессор А. Хайрутдинов, поступавший в училище как гармонист. Директор прозорливо предугадал также будущее учащегося Н. Неклюдова, ставшего впоследствии лауреатом международного конкурса, солистом оркестра Московской филармонии. Этот видный музыкант в письме к И. В. Аухадееву (от 15.11.1964) писал: «Я с удовольствием и благодарностью вспоминаю время, когда учился в Вашем училище. Да что говорить! Ведь фаготистом я стал только благодаря Вашему вмешательству в мою судьбу. Я очень хорошо помню приемную комиссию, которую Вы возглавляли в конце августа 1937 года, когда я поступил в училище и просился на флейту. И Вы подошли ко мне, осмотрели меня с ног до головы, попросили показать руки, а затем предложили учиться на фаготе... Я согласился, и вот результат!»

Важным начинанием И. В. Аухадеева было создание в училище творческой теоретико-композиторской группы, которую возглавил выпускник Ленинградской консерватории Ю. В. Виноградов, внесший большой вклад в развитие казанской композиторской школы. Он воспитал не одно поколение татарских композиторов. Среди его первых учеников были Х. Валиуллин,

Э. Бакиров, Х. Абдульменов, И. Шамсутдинов, оставившие заметный след в истории татарской музыки. В творческую группу Ю. В. Виноградова входили также музыковеды, в числе которых были учащиеся, ставшие видными учеными, в частности, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории С. Григорьев. (В те же годы училище закончила пианистка Н. Николаева, ставшая также доктором искусствоведения, профессором МОЛГК.)

С открытием нового отделения неизмеримо возрос интерес к композиторскому творчеству со стороны учащихся других отделений. В годы учебы в училище свои первые опыты сочинительства предпринимает виолончелист Алмаз Монасыпов, ставший впоследствии известным композитором. Таким же путем пришла в композицию пианистка София Губайдулина, индивидуальность, отмеченная самим провидением и ведомая по жизни по своей особой «космической» программе. И далеко не случайно, что именно в Казани прошли годы ученичества этого выдающегося музыканта, снискавшего мировую известность как один из ведущих реформаторов современного музыкального искусства. Ильяс Ваккасович хорошо знал С. Губайдулину и до училища. Дочь И. В. Аухадеева Рушана училась вместе с Соней в музыкальной школе у одного педагога – Е. П. Леонтьевой. И. В. Аухадеев преподавал в той же школе, где учились обе девочки (тогда у него в школе в оркестровом классе занималась и Ирина Бочкова, ставшая впоследствии лауреатом международных конкурсов, профессором Московской консерватории). Ильяс Ваккасович неизменно присутствовал у них на занятиях, а летом, в трудные, голодные военные годы отправлял их вместе «на поправку» в пионерский лагерь, где Соня (так звали тогда Софию Губайдулину) на правах старшей по возрасту присматривала за Рушаной.

И. В. Аухадеев в ранге директора училища внес заметную лепту в формирование творческой индивидуальности будущего композитора. Именно он определил Соню, как и ее старшую сестру Иду, в класс известного казанского педагога Марии Александровны Пятницкой (ученицы выдающейся русской пианист-

ки А. Есиповой), вырастившей из своей юной воспитанницы подлинного мастера. Сам же Ильяс Ваккасович нередко представлял Соне уникальную возможность выступить в качестве солистки с симфоническим оркестром училища, давая таким образом будущему композитору неопределимую практику постижения оркестрового звучания.

Музыкальные предпочтения И. Аухадеева оказывали благотворное влияние на формирование художественного вкуса С. Губайдулиной. Ильяс Ваккасович был неутомимым и последовательным пропагандистом творчества С. Сайдашева, музыка которого исполнялась И. В. Аухадеевым на радио и на публичных концертах, а также включалась в учебные программы училища. И именно музыка С. Сайдашева стала для Сони мощным побудительным импульсом к творчеству. Как вспоминает сама С. Губайдулина, Сайдашев никогда не был ее непосредственным учителем, но своим светоносным творчеством, которое она знала наизусть, оказал на нее неизгладимое впечатление, протопив ей путь в композицию (см. запись в книге отзывов музея С. Сайдашева за 1993 год).

Несомненно, положительное воздействие на музыкальное развитие С. Губайдулиной оказывала особая творческая обстановка, созданная И. В. Аухадеевым во вверенном ему учебном заведении, способствовавшая интенсивному росту учащихся и в значительной мере нивелировавшая то отрицательное, что несла за собой господствовавшая тогда партийная идеология. В своей деятельности директор умело противостоял негативной тенденции тотального превращения людей в обезличенную массу, лишённую индивидуального самосознания. Он стремился к тому, чтобы каждый учащийся чувствовал себя личностью, имеющей право голоса, право на собственные музыкальные пристрастия, каковые со всей очевидностью зрели и в душе юной С. Губайдулиной. В этом отношении директору приходилось выдерживать серьезный натиск со стороны партийных органов и НКВД. Мужественный руководитель «прикрывал» педагогов, знакомивших учащихся с запретной музыкой великих реформаторов XX столетия. Он не преследовал учащихся, работавших в цер-

ковных хорах (и это в период воинствующего атеизма!) или увлекающихся джазом, что было также предосудительным в учебных заведениях. Примечательно, что он сам не любил и не пропагандировал джаз, считая, что расхожая среди партийных работников фраза «от саксофона до финского ножа – один шаг» имеет все же некоторые основания, но при этом не преследовал и не отчислял учащихся, игравших в джаз-ансамблях. Позднее в своей статье «Пусть сильнее звучит симфония», опубликованной в газете «Советская Татария» (08.06.1963) в ответ на полемическую заметку В. Фраучи «Джаз-вопли», он писал: «Не нужно изгонять из нашего быта джаз. Только, мне кажется, ...уж если эстрадная музыка – искусство, то к нему также необходимо предъявлять самые высокие требования».

В 30-е годы за свою принципиальную позицию ему приходилось расплачиваться сполна. Его неоднократно вызывали в органы госбезопасности и, бывало, избивали, безуспешно пытаясь сфабриковать донос на членов вверенного ему коллектива. Однако дальше этого дело не шло. И. В. Аухадеев имел безупречную репутацию, был народным депутатом (с 1935 года) и пользовался большим уважением не только в своем коллективе, но и среди татарской интеллигенции, а также в правительственных кругах.

Не всегда гладко складывались отношения директора с отделом общеобразовательных дисциплин, где время от времени появлялись преподаватели, которые руководствовались в своей работе исключительно партийными установками, ставя во главу угла политическую лояльность, а не музыкальную одаренность учащихся. Возможно, в этой связи И. В. Аухадеев большое внимание уделял студенческим организациям, стремясь, чтобы их возглавляли наиболее достойные и талантливые учащиеся. Благодаря этому в училище существовал определенный противовес консервативному партийному звену, что позволило в годы репрессий уцелеть многим педагогам, в том числе и самому директору, который после одного из очередных разбирательств в карательных органах был уволен, но затем в результате актив-



ной поддержки молодежной организации был восстановлен на работе.

Деятельность И. В. Аухадеева на посту директора училища в 30-е годы принесла заметные плоды и была отмечена правительственными наградами (заслуженный деятель искусств ТАССР – 1939, медаль «За трудовую доблесть» – 1940). Вверенное ему учебное заведение вновь заняло свое место в ряду ведущих училищ страны, что позволило говорить о наличии в Казани базы для открытия консерватории. Одним из деятельных сторонников этой идеи был сам Ильяс Ваккасович, обращавшийся с письмами в разные инстанции и нашедший союзников со стороны руководства республики и композиторской организации, сформированной в 1939 году после упразднения РАПМа. Однако события начала 40-х годов внесли существенные коррективы в планы И. В. Аухадеева.

### **Аккорд преобразований: опера, симфония и центральное звено образования**

В связи с намеченной на 1941 год Декадой татарского искусства в Москве И. В. Аухадеева переводят директором и главным дирижером оперного театра, видя в нем не только талантливого музыканта, но и опытного организатора, доказавшего свою состоятельность в работе Казанского музыкального училища. Очевидно, принималось во внимание и то, что он был одним из инициаторов открытия театра, о необходимости которого он писал еще в 1935 году в статье «Создать оперу в Казани» («Красная Татария» от 03.01.1935). Это событие состоялось в 1939 году, и теперь спустя всего лишь год с небольшим театр представлял собой еще весьма несовершенный новорожденный организм, нуждающийся в существенном укреплении всех его составляющих, включая оперную и балетную труппы, а также оркестр. На долю нового директора выпала огромная задача по подготовке к предстоящим ответственным выступлениям в Москве. Формируя оркестр, И. В. Аухадеев приглашает в качестве концертмейстера своего давнего знакомого Каюма Байбурова, который становится также педагогом училища и ДМШ № 1.

Вместе с К. А. Байбуровым из Москвы приезжает ряд опытных оркестрантов, что позволяет И. В. Аухадееву укрепить оркестр и придать ему великолепное стройное звучание. Артисты театра и слушатели тех лет в своих воспоминаниях отмечают необычайно высокий уровень музыкального сопровождения спектаклей, незабываемые, потрясающие по своей красоте и выразительности скрипичные соло в исполнении Байбурова, послушать которого, как на концерт, собиралась вся казанская интеллигенция.

И. В. Аухадееву удалось также в короткий срок привести в порядок балетную и оперную труппы, найти талантливых постановщиков и приступить к работе над спектаклями. К декаде готовилось несколько разноплановых постановок: опера «Алтынчеч» Н. Жиганова (дирижер Д. Садрижиганов), а также балет «Шурале» Ф. Яруллина и музыкальная комедия «Башмачки» Дж. Файзи (дирижер И. Аухадеев). Все три спектакля, два из которых были поставлены при непосредственном участии И. В. Аухадеева, стали поистине эпохальными явлениями в татарской культуре. Они составили золотой фонд национального сценического искусства и уже более полувека занимают достойное место в репертуаре театра. Работая в оперном театре с 1941 по 1948 год, И. В. Аухадеев дирижировал многими спектаклями, в том числе сочинениями классического репертуара, такими как «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Риголетто», «Травиата». И все же основная его заслуга видится прежде всего в том, что он стремился приблизить к театру татарского слушателя.

В те времена в обществе было немало споров о том, нужна ли вообще опера татарскому искусству. Этот жанр воспринимался как порождение церковной традиции, чуждой мусульманскому мировосприятию. Высказывалось мнение, что для восточной культуры ближе не классическая опера, а многоплановое синкретическое действо, в котором перемежаются речь, пение, танцы, коллективные игры, наподобие музыкально-драматических спектаклей С. Сайдашева. Учитывая музыкальные пристрастия татарской публики, Аухадеев стремился к тому, чтобы

---

в репертуаре театра были спектакли такого рода. В этом отношении очень удачной его находкой стала опера «Аршин мал алан» У. Гаджибекова, представляющая собой ярчайший образец восточной классики. Близкой по духу народному искусству являлась и поставленная И. В. Аухадеевым комедия «Башмачки» Дж. Файзи. Она продолжала традиции сайдашевских спектаклей и пользовалась большой популярностью у национального слушателя. Наряду с этим Аухадеев содействовал и развитию национальной оперы. Ему принадлежала инициатива по осуществлению заказов на оперы «Фарида» М. Юдина, «Зульхабира» М. Музафарова. Всего же при нем появилось десять спектаклей с национальной тематикой.

В 1948 году И. В. Аухадеев вновь возвращается в свое родное училище в качестве директора, пережив до этого ряд трудных испытаний. В середине 40-х годов ему пришлось покинуть пост директора и главного дирижера театра, оставшись просто рядовым дирижером. А в 1945 году, когда была открыта Казанская консерватория, ему не нашлось в ней места. Историческая необходимость неумолимо подталкивала музыканта вновь взяться за среднее звено системы музыкального образования, где по существу решалось будущее развития татарской культуры. Переход И. В. Аухадеева в училище совпал по времени с появлением одиозного партийного постановления (1948), направленного против прогрессивных тенденций в советской музыке и осуждающего творчество ее выдающихся представителей – Шостаковича и Прокофьева. Партийная машина разворачивала новый виток борьбы со свободомыслием и становлением индивидуального и национального самосознания. В этих условиях авторитет И. В. Аухадеева, его верность идеалам высокого искусства сыграли решающую роль в воспитании молодого поколения музыкантов, которым предстояло выстоять и победить в противоборстве с авторитаризмом.

В 1950-е годы И. В. Аухадеев привлек в училище лучшие педагогические силы, укомплектовав отделы талантливыми выпускниками Московской, Ленинградской и Казанской консерваторий. Большое внимание он уделил подготовке национальных

---

кадров, выпустив множество талантливых исполнителей, композиторов, музыковедов. Он нашел действенное решение проблемы обучения народных певцов, подарив татарской культуре уникальные дарования, таких как Ильгам Шакиров, Альфия Афзалова, Вафира Гизатуллина, Рафаэль Ильясов, которые благодаря его личному участию стали профессиональными музыкантами, во многом определившими направление развития певческой культуры в республике.

Решающую роль И. В. Аухадеев сыграл в судьбе легендарного татарского певца Ильгама Шакирова, который приехал в Казань из сельской глубинки. В консерватории, куда обратился за консультацией молодой певец, «проглядели» его талант. Ему посоветовали вернуться в самодеятельность и отказали в приеме, сославшись на то, что вступительные экзамены уже прошли. По счастливой случайности певец зашел в училище к И. В. Аухадееву, который разглядел в скромном деревенском пареньке уникальный талант и изыскал возможность принять его, объявив дополнительный набор в середине учебного года, тем самым открыв путь уникальному певцу в профессиональное искусство. Провидческий дар Ильяса Ваккасовича помог и другой восходящей звезде, певице Альфии Афзаловой, которую официально направили на учебу в музыкальное училище из ансамбля песни и танца ТАССР. Юная певица, обладавшая необычайно большим диапазоном, проучилась в училище по программе академического пения около года и неожиданно начала терять голос. Дело дошло до того, что она решила вовсе оставить карьеру певицы. Тогда ее пригласил к себе И. В. Аухадеев и убедил, что у нее большой самобытный талант и она сможет стать прекрасной певицей и актрисой, но для этого ей нужно идти не академической стезей, а поступить в московскую эстрадную студию к знаменитой Ирме Яунзем, обладающей сходными голосовыми данными. Этот совет помог А. Афзаловой найти свой путь в искусстве и стать звездой татарской эстрады.

После возвращения в училище И. В. Аухадеев вновь взялся за укрепление теоретико-композиторской группы, которая по-

---

полнилась рядом талантливых учащихся и постепенно переросла в самостоятельный отдел, сыгравший огромную роль в становлении татарской композиторской школы. Ильяс Ваккасович одно время сам увлекался композицией, сочинял песни, инструментальные пьесы и всячески поддерживал молодежь, имевшую творческие наклонности. При его непосредственном участии нашли свое место в искусстве Бату Мулюков, Ренат Еникеев, Анвар Шарафеев, Фасиль Ахметов, Ильдус Якубов и Рафаэль Белялов, стоявшие в то время перед выбором: быть ли им исполнителями или композиторами. И. В. Аухадеев проявил также внимание к судьбе брата известного композитора Фарида Яруллина – Мирсаида, который приехал поступать в училище из сельской местности, когда приемные экзамены были уже закончены. И директор, принимая во внимание его принадлежность к замечательной композиторской династии, организовал для юного музыканта дополнительные экзамены. И. В. Аухадееву во многом обязан и Фасиль Ахметов, который, не имея начального музыкального образования, был зачислен на исполнительское отделение по классу баяна, а затем, когда у него обнаружился незаурядный композиторский талант, был переведен на композицию. В результате в 50-е годы в училище сформировалась плеяда перспективных молодых композиторов, которым удалось проделать подлинную революцию в татарской музыке, вывести ее на новые рубежи, расширив стилевые горизонты за счет привлечения современных средств письма и, что не менее важно, поставить заслон отживавшему свой век авторитаризму в деятельности Союза композиторов республики.

Примечательно, что зерна правдолюбия и свободомыслия закладывались в музыкальном училище именно И. В. Аухадеевым. И хотя он никогда и никого не побуждал к этому специально, все же его личный пример, широта кругозора, следование художественной истине создавали особую благодатную почву. Последнее наглядно проявлялось на студенческих вечерах и их неотъемлемой части – «капустниках», на которые стремилась попасть студенческая молодежь со всей Казани. Здесь царило не только веселье, но и подлинное горенье душ. Вся атмосфера вечеров была

пронизана духом творчества и свободомыслия, не оставлявшим места мертвящей софистике, чопорности, ханжеству. Вместе с учащимися весело смеялся и директор, поощряя тем самым своих питомцев к искреннему самовыражению.

Можно было бы привести немало примеров, свидетельствующих о человечности, внутренней порядочности, справедливости Ильяса Ваккасовича. И, пожалуй, весьма показательным в этом отношении был случай с учащимся Рауфом Аббасовым. Он происходил из семьи известных татарских певцов Азата Аббасова и Венеры Шариповой и имел недюжинные вокальные способности, но, поступив в училище, никак не мог расстаться с детством и учился спустя рукава. Педагоги не баловали его, но, напротив, пытались подстегнуть, относились к нему с повышенной строгостью. В результате, по итогам одной из сессий он оказался не аттестован по всем предметам. На педсовете весь коллектив категорически высказался за отчисление Р. Аббасова. К этому же как будто склонялся и директор, который исчерпал все доступные меры, пытаюсь урезонить нерадивого учащегося. Казалось бы, вопрос был полностью решен. Но тут И. В. Аухадеев в своем выступлении чисто по-человечески поделился некоторыми сомнениями, заметив, что впервые на своем веку он услышал пятнадцатилетнего мальчика, поющего настоящим глубоким, сочным басом. Это вдруг отрезвило всех, и судьба юного певца, к счастью, решилась положительно. Вскоре Р. Аббасов поступил в Московскую консерваторию, стал лауреатом международного конкурса.

Особой заботой И. Аухадеева в послевоенные годы было возрождение симфонического оркестра в училище, а также создание профессионального оркестра при филармонии. С этой целью он сдает в 1949 году (экстерном) экзамен в Ленинградской консерватории и получает диплом дирижера симфонического оркестра. После этого он разворачивает бурную организационную деятельность и создает профессиональный коллектив, который утверждается правительственным постановлением. Главным дирижером и художественным руководителем назначается И. В. Аухадеев, вторым дирижером становится И. Э. Шерман,

---

блистательный музыкант и близкий друг И. В. Аухадеева со времен учебы в Ленинграде.

Филармонический оркестр дебютирует в 1951 году исполнением крупных монографических концертов. И. В. Аухадеев дирижирует программой из произведений Бетховена. Это увертюры «Эгмонт», «Прометей», «Кориолан», а также одно из ярчайших произведений выдающегося немецкого симфониста – фортепианный концерт № 4 (солист Лукомский). Под руководством И. Э. Шермана звучат шедевры русской классики: Пятая и Шестая симфонии П. Чайковского. Оба дирижера по очереди исполняют программы из произведений композиторов Татарстана – С. Сайдашева, М. Музафарова, Н. Жиганова, Р. Яхина, А. Лемана. Затем следуют еженедельные концерты зарубежной, русской, советской музыки. С оркестром играют замечательные солисты: скрипач Ю. Ситковецкий, пианисты А. Гинзбург, Р. Яхин и другие.

Появление профессионального оркестра, регулярно выступающего с концертами, существенно оживило музыкальную жизнь Казани. Огромные выразительные возможности симфонического оркестра, плакатная яркость, масштабность музыкальных полотен привлекли внимание массового слушателя, испытавшего радость приобщения к великим творениям мировой музыки. Деятельность оркестра стимулировала творчество композиторов Татарстана в этой области, способствовал появлению замечательных произведений, вошедших в сокровищницу национальной музыки.

К сожалению, интенсивность выступлений оркестра к середине 50-х годов начинает ослабевать. Возникают проблемы с финансированием, ощущается нехватка квалифицированных музыкантов, которые в первую очередь направляются в оперный театр, в консерваторию и лишь как совместители попадают в симфонический оркестр. Однако главной причиной угасания деятельности филармонического коллектива все же было отсутствие в Казани концертного зала. Большинство концертных площадок не было приспособлено для выступлений симфонического оркестра и не вмещало такого большого количества музы-

кантов. Единственная просторная сцена в Казани была в оперном театре, где оркестр И. В. Аухадеева давал концерты в дни, свободные от спектаклей. Это существенно усложняло работу коллектива, который вынужден был к концу 50-х годов перейти к разовым выступлениям. На один из таких концертов в качестве гастролера был приглашен известный дирижер Натан Рахлин. Он блестяще провел концерт и позднее стал руководителем оркестра, когда тот получил государственный статус. Последнее счастливо совпало по времени с открытием Большого зала консерватории (1967), решившим проблему концертной площадки для оркестра и обеспечившим будущее коллективу.

И на этот раз, как в случае с открытием консерватории, в оркестре не нашлось места его вдохновителю и организатору. Судьба прочно спаяла И. В. Аухадеева с училищем. В 1950–60-е годы на его плечи ложится грандиозная задача подготовки профессиональных кадров и открытия детских музыкальных школ в республике, которая в этот период начинает превращаться в крупный нефтяной и индустриальный регион России. Благодаря активной деятельности директора и вверенного ему коллектива в эти годы в Татарстане было открыто 36 новых музыкальных школ (из них 5 в Казани), педагогический костяк которых составили выпускники училища. Таким образом, в республике возникла разветвленная сеть ДМШ, охватывающая все промышленные и сельские районы, включая города Альметьевск, Нижнекамск, Набережные Челны, где появление школ, в свою очередь, подготовило почву для открытия музыкальных училищ. Все это существенно расширило доступ широких масс к музыкальному воспитанию и образованию и создало солидную базу для работы Казанской консерватории, которая в скором времени выдвинулась в число передовых вузов России. Следует отметить, что училище вплоть до середины 60-х годов, когда начали появляться первые выпускники специальной музыкальной школы-десятилетки при консерватории, было основным поставщиком абитуриентов для казанского вуза. Невзирая на то что по закону лишь 5% выпускников получали разрешение на поступление в консерватории, И. В. Аухадеев исключительно



гибко регулировал вопрос с распределением выпускников, учитывая их склонности и изыскивая самые невероятные возможности для направления способных учащихся в Казанскую консерваторию, а также столичные вузы.

В 1950–60-е годы И. В. Аухадеев, как и прежде, много сил отдает симфоническому оркестру училища, который в тот период представлял собой мобильный профессиональный коллектив, выступавший с публичными концертами. Это были не одноразовые, спорадические концерты, но регулярные абонементные циклы, знакомящие слушателей с сокровищницей мировой симфонической музыки. Такие циклы концертов проводились для студентов казанских вузов, включая университет, педагогический, авиационный, медицинский, сельскохозяйственный и финансово-экономический институты. Кроме того, оркестр регулярно выступал в районных дворцах культуры, в воинских частях, на заводах, ведя большую просветительскую работу не только в Казани, но и других городах республики.

Репертуар оркестра поражал слушателей своим разнообразием и включал в себя сочинения великих русских и зарубежных симфонистов, а также лучшие произведения татарских композиторов. Оркестр часто исполнял «Пассакалью» Генделя, популярную «Ночную серенаду» Моцарта, его знаменитую сороковую симфонию, сочинения Бетховена, в том числе «Героическую» симфонию, увертюры «Эгмонт», «Прометей», струнную серенаду и симфонии Чайковского, увертюру к опере «Руслан и Людмила» Глинки, «Неоконченную» симфонию Шуберта, сюиту «Пер Гюнт» Грига, симфонию Калининкова и др.

В репертуаре оркестра было множество аккомпанементов. Это фортепианные концерты Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена, Чайковского, скрипичные концерты Баха, Моцарта, Чайковского, Мендельсона, известные виолончельные сочинения Чайковского – Вариации на тему рококо и Пеццо-капричиозо. Ильяс Ваккасович любил аккомпанировать солистам и делал это с большим тактом и мастерством. Не случайно

с училищным оркестром неоднократно выступали выдающиеся советские артисты Д. Ойстрах, В. Пикайзен, Н. Школьников, И. Бочкова, М. Яшвили, а также ведущие казанские музыканты. Из национальной музыки И. В. Аухадеев отдавал предпочтение увертюре к драме «Потухшие звёзды» и сюите из драмы «Наёмщик» С. Сайдашева, Сюите на народные темы Н. Жиганова, увертюрам и скрипичным концертам М. Музафарова, фортепианному концерту Р. Яхина. Кроме того, он часто включал в концерты шедевры татарской вокальной музыки, арии из опер, романсы.

Как дирижер И. В. Аухадеев привлекал особой одухотворенностью выражения. Чутко проникая в художественно-образный строй музыки, он стремился прежде всего выявить в ней живое эмоциональное начало. Благодаря этому любое сочинение, за которое он брался, обретало яркую выразительность и полнокровность, оказывая глубокое художественно-эстетическое воздействие на слушателя. И. В. Аухадеев не обладал изощренной дирижерской техникой, однако, его жест всегда отличался ясностью, определенностью, волевой наполненностью и не позволял оркестру «дрейфовать» как ему заблагорассудится. Дирижер не акцентировал внимания учащихся на жесты куляции, но стремился найти путь к оркестрантам, как и к слушателям, изливая из себя сильнейший внутренний импульс самозабвенной любви к исполняемой музыке. И людские сердца откликались на это искреннее глубокое чувство, отвечая ему горячей взаимностью. Поэтому каждый концерт И. В. Аухадеева запечатлевался в человеческих душах как незабываемое явление. В частности, в рецензии, озаглавленной «Концерт оркестра» («Красная Татария» 1 июля, 1951), известный музыковед Я. М. Гиршман писал: «Концерты симфонического оркестра Казанского музыкального училища под руководством Народного артиста ТАССР И. Аухадеева давно уже стали неотъемлемой частью концертного сезона. Выступления этого юношеского коллектива отличаются разнообразием программ и постоянно привлекают широкие круги любителей музыки. Особенно показательным и интересным был концерт,

---

состоявшийся в Актовом зале Университета. Два концерта для фортепиано с оркестром Листа и Итальянское каприччио Чайковского – произведения, требующие от исполнителей большой художественной зрелости и высокого виртуозного мастерства...

Концерт прошел прекрасно. В зале царил приподнятая праздничная атмосфера. Вдохновение и творческий подъем исполнителей передались слушателям и чудесная, полная эмоционального накала, ярких красок, света и радости музыка Листа и Чайковского воспринималась с захватывающим волнением и переживанием».

Работа с оркестром учащихся требовала от дирижера огромной самоотдачи и нечеловеческих усилий и терпения. Юные музыканты воспринимали игру в оркестре зачастую отнюдь не по-взрослому. Их неумные шутки, непрестанные шалости в сочетании с крайней неусидчивостью и эмоциональной возбудимостью могли свести с ума любого. Но И. В. Аухадеев, как человек с большой душой, по-отечески относился к выходкам своих питомцев. Он редко распаялся, но даже при этом никогда не выходил из себя. В такие моменты он обычно вставал со стула, высоко поднимал голову, как бы собираясь с силами, и, глядя поверх оркестра, мощно провозглашал: «Прекратить!». В связи с тем что у него чуточку косил один глаз, всем музыкантам в это время казалось, что дирижер смотрит именно на него и именно к нему обращено грозное замечание. Все тут же затихало, и репетиция продолжалась вновь. В качестве крайней меры директор просил распоясавшихся учащихся удалиться с репетиции или же уходил сам, объявляя перерыв и выговаривая в сердцах: «Легче зверей учить в уголке Дуровых, чем работать с ученическим оркестром!»

Стремясь всячески стимулировать интерес учащихся к занятиям в оркестровом классе, Ильяс Ваккасович использовал разные методы. Был период, когда он сажал в оркестр педагогов в качестве концертмейстеров групп. Среди преподавателей училища было немало замечательных исполнителей, играя с которыми, учащиеся подтягивались, приобщаясь к высокому искус-

ству. Особый отпечаток на игру оркестра накладывало участие скрипача огромного дарования, воспитанника ойстраховской школы Юрия Лившица и замечательного концертирующего виолончелиста Иттаки Халитова.

И. В. Аухадеев использовал и другие воспитательные средства, в частности, он регулярно договаривался об участии своих воспитанников в концертах филармонического оркестра и записях на радио, что существенно расширяло практику учащихся. В результате многие музыканты, прошедшие оркестровую школу И. В. Аухадеева, заняли видные места в ведущих коллективах страны. Это фаготист Н. Неклюдов, флейтисты Н. Зайдель, В. Рябченко, А. Мингазетдинов, ставшие солистами именитых столичных оркестров. Немало музыкантов стало концертмейстерами известных коллективов. Среди них Г. Эскин (Австрия, оркестр «Моцартеум»), Е. Пустовалов (Москва, Оркестр кинематографии), Ж. Армоник (Москва, Театр оперетты). Воспитанники КМУ составили основной костяк филармонического симфонического оркестра Татарстана, в их числе концертмейстеры групп: Г. Крушельницкий (I скрипки), Р. Сабитовский (альты) и В. Грекулов (виолончели). В числе воспитанников И. В. Аухадеева есть и музыканты, связавшие свою судьбу с дирижированием. Это А. Монасыпов, Р. Утей, А. Василевский (Казань), В. Вajorов (Чебоксары), В. Макухо (Нижекамск).

И. В. Аухадеев всемерно содействовал развитию симфонического искусства в республике, не только видя в нем средство эстетического воспитания, но и отдавая должное тому новому, что несет с собой симфонизм как культурное явление. Он вполне отчетливо прозревал, что будущее татарского искусства связано именно с приобщением к европейской культуре, исповедуя и воплощая в жизнь крылатый афоризм Г. Тукая: «Отныне Солнце прогресса восходит с Запада». Очевидно, в этой связи И. В. Аухадеев стремился увеличить количество симфонических коллективов в республике. Он оказал большую помощь в организации оркестра при Доме ученых в Казани, а также создал в 1965 году межрайонный симфонический оркестр на базе музыкальных училищ, расположенных в нефтяной зоне республи-

---

ки. Этот оркестр пережил своего создателя. Аухадеев ушел из жизни в возрасте пророка Мухаммеда в 1968 году, когда ему исполнилось 63 года. Некоторое время коллектив продолжал существовать под руководством дирижера Виктора Чепкасова, но затем, подобно многоклеточному живому организму, он «размножился». Появились самостоятельные оркестры при музыкальных училищах городов Альметьевска, Нижнекамска и Набережных Челнов.

Трудно переоценить вклад И. В. Аухадеева в становление музыкальной культуры Татарстана. Его самоотверженная многогранная деятельность несла в себе исключительно плодотворные импульсы, которые вводили развитие национального искусства в правомерное прогрессивное русло, отвечающее духу времени. И судьба вознаградила усилия могучего стойка. Несколько поколений музыкантов республики, претворяя и развивая заложенные им традиции, до сих пор несет в своих сердцах благодарную память об этом Человеке с большой буквы. Не напрасно по ходатайству корифеев татарской культуры Баки Урманче, Гумара Баширова, Амирхана Еникея, Рустема Яхина, Рената Еникеева любимому детищу Ильяса Ваккасовича Аухадеева – Казанскому музыкальному училищу было присвоено имя этого замечательного музыканта, талантливого педагога и признанного общественного деятеля.

## ПЕСНЬ ЛЮБВИ

(Композитор Рустем Яхин)

На пути из безначального Прошлого  
В бесконечное Будущее  
Какие только прекрасные мгновения,  
Навеянные божественным Духом,  
Не озаряют Космос человеческой Души!

*Баки Урманче*

### Искусство. Эпоха. Личность

«Искусство рождается в неволе, живет в борьбе и умирает на свободе!». Эта крылатая мысль, высказанная французским поэтом Андре Жидом, высвечивает одну из главных тайн художественного творчества: лишь мощный духовный порыв к Свету способен подвигнуть мастера на поиск Истины и создание подлинных шедевров. Известно, однако, что, хотя большие таланты во многом опережают свое время, они все же не всегда свободны от предрассудков и болезни эпохи. Более того, глубоко погружаясь в пучины душевных переживаний, они становятся намного уязвимее, чем их современники.

К пониманию творческой личности порой трудно подойти через частности жизни и творчества, поднимаясь от множества весьма запутанных фактов к обобщениям. Фактология, несомненно, важна. И в общепринятых социологических исследованиях она составляет исходный материал для обобщающих суждений о вкладе того или иного художника в развитие искусства. Однако этот метод восхождения от частного к общему имеет немало издержек и вряд ли может претендовать на объектив-

ность. Более плодотворной представляется точка зрения духоведения, современной науки о человеческом духе, всматривающейся во внутренние импульсы, которые скрыты за внешней деятельностью человека.

Этот метод, идущий от общего к частному, позволяет приблизиться к существу человека и ответить на вопросы о том, какого рода духовные и идейные течения вливаются в мир через конкретного индивидуума, насколько он реализовал себя в плане воплощения высших человеческих идеалов и требования духа времени. Таким образом преодолеваются многие расхожие мнения, обывательские оценки, и на передний план выступает существо человека в его высшем, поистине космическом измерении. В этом случае особую значимость приобретают не только творческие достижения художника, но и его духовное восхождение на пути обретения любви и сострадания к братьям по плоти и жертвенного служения человечеству.

Личность Рустема Яхина (1921–1993) дает богатейший материал для такого рода размышлений. Талантливый композитор, великолепный пианист, замечательный человек, он предстает как высокая индивидуальность, осуществившая свою жертву. Духовно-душевный строй художника, отличающийся необычайной утонченностью, поэтичностью, является своего рода антиподом ограниченности и приземленности материально-рассудочного мироощущения, которым была поражена, как массовым заболеванием, его эпоха.

### **Приближение к личности**

Наше знакомство с Р. Яхиным состоялось в конце 1960-х годов, когда я приехал в Казань после окончания Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных и был принят в качестве скрипача-солиста в филармонию. В один из концертных сезонов были организованы авторские вечера Р. Яхина, в которых мне было предложено принять участие. Тогда и началось наше общение с композитором. Мы оказались соседями (жили всего через несколько домов) и часто репетиро-

вали у него дома, где царил свет, покой и чистота, во многом благодаря стараниям его матери – Марьям апа.

Между нами установились теплые доверительные отношения, которые сохранились вплоть до кончины Рустема Хаджиевича. Вместе с тем они не переросли в очень тесную дружбу и в панибратство. Такое положение давало возможность сохранять независимость и критичность в наших отношениях, но в то же время избавляло от излишних условностей, позволяя быть вполне откровенными. Несмотря на весьма ощутимую разницу в возрасте, мы делились своими проблемами и старались быть в курсе дел друг друга. Так, например, Яхин, редко выступавший в печати, не оставил без внимания один из первых моих сольных концертов, который состоялся в Актовом зале консерватории в рамках цикла «Молодые исполнители Татарстана», и отозвался на него теплой рецензией в газете «Советская Татария» (15.12.1974).

Обозревая начальный период нашего знакомства, вспоминаю прежде всего необычайно глубокое впечатление, вызванное личностью Яхина. Это было, пожалуй, одним из самых сильных казанских впечатлений тех лет. Исключительная обаятельность, мягкость, тактичность и незаурядный интеллект в сочетании с подлинным музыкальным дарованием, утонченным художественным вкусом – таковы были основные качества, выделявшие его на общем весьма колоритном фоне татарской интеллигенции. Вместе с тем вызывало удивление, даже потрясение, несоответствие между уровнем таланта Яхина и его социальным статусом, который резко противоречил господствовавшему в эпоху «развитого социализма» официально принятому образу советского композитора.

Находясь в расцвете сил (его возраст еще только приближался к 50 годам) и будучи известным музыкантом, он нигде не состоял на службе и жил в основном на небольшие гонорары от сочинений, что было весьма затруднительно. Он также не был членом КПСС, не был женат, не писал сочинений крупной формы (ни симфоний, ни опер, ни концертов или сонат). Все это считалось предосудительным, в особенности игнорирование



монументальных жанров, определявших ранг композитора в официальных кругах.

Приходилось слышать суждения о некоей болезненности композитора, о слабости и чрезмерной утонченности его психики, о неприспособленности к жизни и даже об интеллигентски трусливом отходе от гражданской позиции. Однако в этих расхожих мнениях чувствовалась определенная однобокость и косность, за которыми скрывалось непонимание глубинных причин отказа композитора от культивируемой в массовом сознании идеи «борьбы за место под солнцем». От встреч и бесед с Р. Яхиным, от совместных концертных выступлений всегда оставалось стойкое впечатление общения с незаурядной личностью, обладающей ясным, живым умом, полнокровными чувствами и волей, а главное – добропорядочностью и нравственностью. Под стать этому был и внешний облик композитора – приятный, с хорошими манерами, неплохо сложенный человек среднего роста, со здоровым цветом лица.

Рустем Хаджиевич не был экстравертом, однако при желании он мог занять более активную позицию в социуме, прекрасно проявиться в педагогике и исполнительстве, чем он и занимался в первые годы по приезде в Казань после окончания Московской консерватории (в числе его учеников был Б. Н. Трубин, ставший впоследствии маститым композитором). Но уже в самом начале самостоятельного пути, после шумного успеха дипломной работы Р. Яхина – Первого фортепианного концерта – судьба резко оборвала его социальную карьеру. В одночасье он расстался с престижной работой в Казанской консерватории, лишившись поддержки ее ректора и председателя Союза композиторов Татарии Н. Г. Жиганова, а вместе с этим всяческих надежд на приглашение в другие учебные заведения республики и получение заказов на создание крупных сочинений. Для него оставалась открытой лишь ниша песенно-романсного творчества и жанр инструментальной миниатюры, что в официальном ранжире попадало под уничижительный ярлык «композитора-песенника». К счастью для Яхина, эта область творчества была чрезвычайно востребована в обществе, пользовалась

огромной популярностью широкой демократической аудитории слушателей и открывала путь к сердцам любителей музыки.

Очевидно, по этой причине композитор казался вполне удовлетворенным своим положением свободного художника. Это отвечало его демократическим взглядам, хотя входило в противоречие с существующей официальной установкой и требовало от него больших внутренних сил, которых не замечали или не хотели замечать коллеги Яхина с «трезвым», рационалистическим мышлением, критиковавшие композитора за его приверженность лишь песенно-романсовому творчеству.

С точки зрения науки о духе, здесь была налицо определенная ориентация личности: композитор принял свою судьбу, предпочитая не терять себя, не растворяться в вещах и событиях внешнего мира, но видел ценность жизни в углублении, погружении в музыкальную сферу, имеющую особое значение для татарского слушателя, издревле почитавшего песню как проявление высшей человеческой мудрости. Это не было абсолютным бегством от жизни. Художник, очевидно, видел возможность войти в нее как бы с другой, противоположной стороны и реализовать себя через художественное творчество. Проявления этого позитивного духовного устремления отчетливо наблюдались в самых различных аспектах деятельности Яхина.

### **Композитор за роялем**

На самой первой репетиции с композитором, когда мы разучивали его скрипичную «Поэму», я был поставлен в тупик, ошеломленный авторским требованием сильно ускорять в теме концы почти всех музыкальных фраз, иначе говоря, делать то, против чего обычно борются педагоги, называя это «комканием фразы». Меня это шокировало и показалось чудовищным актом растерзания музыкальной ткани. Я допускал возможность отклонений от темпа и ритма в рамках романтической традиции. Но в том виде, который продекларировал автор, я не мог исполнить ни одной фразы. И голова, и руки отказывались принимать подобный «дилетантизм».

Еще большее потрясение ожидало меня, когда мы добрались до медленного эпизода перед репризой *mesto, rubato* (печально, ритмически свободно). Яхинская исполнительская свобода, казалось, не подчинялась здесь никаким традиционным канонам и не оставляла и следа от той метроритмической организации, которая была указана в нотах. Не выдержав этого, я с жаром начал доказывать, что его спонтанные, чрезмерно импульсивные ускорения, применяемые чуть ли не в каждом такте, нарушают нормальное течение музыки, лишают ее необходимой размерности, организованности. «Так никто не играет, это просто невозможно!» – наконец воскликнул я.

Тут Яхин преподавал мне урок. Он не стал спорить, но просто несколько раз кряду сыграл в одухотворенном настроении те такты, где им делались необычные метроритмические отклонения, а затем исполнил и «злосчастный» эпизод перед репризой, полностью погрузившись в состояние скорби. Поразительно, но после этого я обнаружил, что от моего прежнего заштампованного понимания *rubato* не осталось и следа. Напротив, стало резать ухо трафаретное исполнение яхинской музыки, когда она «расфасовывалась» по определенным долям такта и, по существу, лишалась живого начала, необходимой свободы. Позднее, присутствуя как-то на репетиции пианистки Флоры Хасановой, игравшей Вальс-экспромт Яхина, я попытался применить тот же педагогический прием, который продемонстрировал мне композитор. И вновь был поражен необычайно раскрепощающим действием яхинского импульса на мышление исполнителя. Эффект был поразительным!

В дни наших репетиций были и другие откровения. В частности, большой интерес и удивление вызвала у меня яхинская манера исполнения виртуозных пентатонных пассажей, орнаментальных фигураций и вообще быстрых технических мест, которыми изобиловала его музыка (композитор широко использовал блестящие пентатонные фиоритуры и пассажи в сольных фортепианных пьесах и даже в фортепианном аккомпанементе, например, в заключительных тактах скрипичной пьесы «Песня без слов» и в кульминации «Поэмы»). Пианисти-

ческая техника Яхина не имела той токатной силы и громко-гласности звучания, которые отличали советскую фортепианную школу тех лет. Пальцы Яхина едва касались клавиш, вызывая в стремительном движении ощущение полетности, ажурной невесомости. Сходная манера игры была присуща выдающемуся пианисту В. Горовицу (иммигрировавшему из России в 1920-е годы), отличавшемуся своеобразной постановкой рук с необычайно легким прикосновением пальцев к инструменту. Это восхищало меня как слушателя, но в профессиональном аспекте противоречило представлениям о фортепианном исполнительстве, сформированным эстетикой масштабного русского пианизма.

Несомненно, особенности фортепианной техники Яхина проистекали из его эстетических ориентаций, связанных с практикой татарских народных исполнителей, искусство которых отличалось виртуозностью, импровизационной свободой и богатством орнаментального убранства. Р. Яхин высоко ценил игру известного народного скрипача и гармониста Файзи Бикинина, в совершенстве владевшего искусством орнаментики. Композитор часто цитировал этого музыканта, говорившего, что татарскую музыку нужно играть «со всеми витаминами», то есть преподносить ее во всем орнаментальном богатстве. В этой связи он сокрушался, когда слышал ученически добросовестное «выстукивание» технически трудных мест в своих сочинениях, и в качестве компромисса нередко предлагал облегченные варианты. Так, в кульминации скрипичной «Поэмы» в партии фортепиано Яхин просил вместо сложных пентатонных пассажей исполнять обычное тремоло.

Следует отметить, что широкое использование орнаментики в сочетании с пентатонной ладовой системой ставит перед исполнителями весьма сложные технические задачи, которые до Р. Яхина довольно редко встречались в мировой литературе. Это нововведение явилось существенным вкладом художника, способствовав расширению фортепианной техники и выразительных возможностей инструмента. Ярким образцом яхинского пианизма является блестящая фортепианная пьеса

«Вальс-скерцо», основная тема которой соткана из стремительных ажурных пентатоновых фиоритур и феерических пассажей.

Рассматривая особенности исполнительского стиля Яхина в духовном аспекте, можно отметить, что его необычайная импровизационная свобода, не укладывающаяся в традиционные представления, и воздушная «невесомость» виртуозной пальцевой техники проистекали из единого источника – из стремления, направленного на преодоление специфической природы фортепиано, одного из наиболее универсальных и вместе с тем механистически-материалистических инструментов нашей индустриальной эпохи. И для татарского искусства чрезвычайно важное значение имело то, что на долю яхинского таланта выпало освоение именно фортепиано, которое из-за своей ударной природы звукоизвлечения долгое время неохотно принималось национальной аудиторией. Но пианистический дар композитора успешно ломал этот барьер. Под пальцами замечательного музыканта рояль оживал, превращаясь в тончайший инструмент духа, и завораживал даже самых неискушенных слушателей.

### **В творческой лаборатории**

До знакомства с композитором мои впечатления о его музыке были весьма поверхностными. Музыка Яхина казалась мне несколько отставшей от современности, восходящей к рахманиновской стилистике и «наивной простоте» татарского народного мелоса. Но когда скрытая для посторонних глаз творческая лаборатория композитора стала приоткрываться в процессе совместного редактирования его сочинений, у меня появилась возможность приблизиться к феномену авторской индивидуальности с иной стороны.

Особенно запомнилась наша совместная работа над скрипичной пьесой «Старинный напев», которая появилась на свет после долгих уговоров написать что-нибудь для учащихся музыкальных школ или училищ в связи с публикацией в Таткнигоиздате моего сборника «Юный скрипач». В течение нескольких лет Яхин не давал никаких обещаний на этот счет и предлагал мне переложить для скрипки какой-нибудь из его романсов.

Однако накануне выхода сборника в свет композитор неожиданно попросил заглянуть к нему со скрипкой и показал в черновом варианте пьесу, состоящую из песенной и танцевальной тем. Обе темы прекрасно «ложились» на скрипку, но пьеса требовала определенной редакции. Я предложил расширить лирическую тему за счет второго проведения октавой выше, а в репризе исполнить ее в самом высоком скрипичном регистре, в разработке танца ввести тесситурное противопоставление «баска» и верхнего регистра для оживления фактуры и тембровых красок и, наконец, изменить тональность пьесы, транспонировав ее для удобства исполнения на скрипке из ми-бемоль мажора в ми мажор. С первыми двумя предложениями автор тут же согласился, однако пожелание сменить тональность вызвало у него явное замешательство. Это не входило в его планы, но он, казалось, не знал, как аргументировать свою точку зрения. Несколько раз он попробовал сыграть начало пьесы то в одной, то в другой тональности, и вдруг, просияв, сказал: «Но ведь бемольный вариант звучит совсем иначе, как-то тепло, сердечно!» Этим доводом были перечеркнуты все мои рассудочные аргументы об удобстве исполнения и яркости звучания открытых струн на скрипке в ми мажоре. Рустем Хаджиевич обладал исключительно тонким ощущением тонального колорита, который во всей своей полноте проявился в его вокальном творчестве. Композитор чутко прислушивался к своим внутренним переживаниям и никогда не подстраивался под возможности того или иного певца. Он воспринимал тональный план как нечто объективное, весьма отчетливо градуированное и связанное с определенными душевными состояниями человека.

Исследования основоположника духоведческой науки Р. Штайнера подтверждают наличие общих для человеческой природы закономерностей тонального восприятия. В частности, в работе ученого «Тайны музыки» (рукопись хранится в библиотеке Русского антропософского общества) указывается, что диззные мажорные тональности вызывают чувство приподнятости, торжественности, тогда как бемольный мажор придает

душевность, теплоту, что вполне соответствует яхинскому тональному восприятию.

Основным мерилom истинного у композитора являлось внутреннее чувство, а не рассудочно-интеллектуальное размышление. Должно быть, душевные глубины не являлись для него чем-то смутным и неопределенным. Он, казалось, имел в себе еще и внутренний глаз, который видел с такой же ясностью, какой обладает внешнее зрение, и безошибочно определял не подвластные рассудку нюансы, что служило ему путеводной звездой в поисках художественной истины, придавало силы и смелость творческой фантазии.

Однако к овладению внутренним взором он пробивался нелегко. Анализируя различные варианты мелодии, гармонии, фактуры для одного и того же романса, он подолгу вживался в их едва заметные различия, буквально дни и ночи напролет просиживая за работой. Бывало, он делился своими творческими проблемами с окружающими, вовлекая их в весьма утомительный поиск ответа на вопрос, какой же из вариантов лучше. Это были скорее риторические вопросы, не требующие ответа от собеседника. Было очевидно, что автор искал нечто внутри себя, и совет со стороны не мог решить проблемы. Ему нужно было лишь соучастие. А умозрительные советы чаще всего ограничивались суждением уставшего собеседника о том, что все варианты хороши, нужно лишь остановиться на одном из них. Автор в таких случаях находил решение весьма необычным способом: он замыкался в себе, целиком погружаясь во внутреннее существо и обретая там своего рода прозрение, после чего у него не оставалось места никаким сомнениям.

Показательным в этом отношении был эпизод в работе над романсом «Родной край» («Туган ягым») на слова Р. Байтемирова, ставшим впоследствии Государственным гимном Татарстана. Как-то в перерыве нашей репетиции Яхин взял со стола карандашный набросок нового вокального сочинения и, сидя за фортепиано, начал работать над ним. На вопрос, что это за произведение, он с вдохновенным чувством, с пафосом исполнил его и поинтересовался впечатлением, произведенным музы-

кой. Здесь же присутствовал певец Эмиль Заляльдинов, который восторженно отозвался о сочинении. Я присоединился к нему, похвалив романс, однако заметил, что начальный мотив произведения, прославляющий родной Татарстан, хотя и звучит жизнеутверждающе, гимнически, уж слишком похож на первую фразу знаменитой арии мистера Икса из оперетты Кальмана. И я, подражая пафосу Рустема Хаджиевича, пропел популярные слова из арии: «Устал я греться у чужого огня!».

Очевидно, это не было неожиданностью для композитора. Хотя он был несколько смущен откровенностью моего высказывания, но тут же наиграл несколько других вариантов начального мотива, по-видимому, опробованных им ранее. Один из вариантов показался всем нам вполне приемлемым. Он был менее патетическим, но уже не напоминал известную арию ни интонационно, ни ритмически. Казалось, что консенсус был найден. Однако композитор в типичной ему манере вновь погрузился в опробование различных вариантов мотива, полностью отрешившись от внешнего мира. На сей раз это длилось сравнительно недолго. Закончив свои экзерсисы, он неожиданно вновь с еще большим пафосом заиграл первую гимническую версию. И стало ясно, что другого начала быть не может!

Тогда я не предполагал, что слушаю эпохальное сочинение, с которым мне пришлось вновь столкнуться в конце жизненного пути композитора. Через несколько лет, в качестве члена комиссии по выбору гимна Татарстана, я оказался свидетелем весьма острых споров. На конкурс было представлено большое количество интересных произведений, но в результате отбора осталось лишь несколько из них, причем реально конкурировали упомянутый романс Яхина и народная песня «Тафтиляу» в обработке Ф. Яруллина (из балета «Шурале»). Они олицетворяли собой две различные тенденции. Яхинское сочинение представляло новое европеизированное стилистическое направление, вызывавшее у консервативной части жюри настороженное отношение, другое произведение – милую сердцу старую народную традицию. Во время предварительных обсуждений чаша весов попеременно склонялась то в одну, то в другую сторону. Но на



заключительном заседании комиссия подавляющим большинством голосов высказалась именно за музыку Яхина.

Такой выбор вполне отвечал требованиям времени. В духовно-научном аспекте народная тема «Тафтиляу», восходящая по некоторым сведениям к баиту царицы Сююмбике, жившей в эпоху Казанского ханства, обнаруживает тесную связь с древним пентатонным оккультным мотивом ТАО (ДАО), вводящим в душевные переживания, которые были присущи культурной эпохе прошлого, когда сознание людей жило идеями божественного управления миром и растворения личного «я» в Безначальном.

Тема Яхина, написанная в мажорно-минорной гармонической системе, связана с иными переживаниями и апеллирует к индивидуальному началу в человеке. Начинаясь с декларации большой мажорной терции, она постепенно спускается к основному тону, а затем взмывает скачком на октаву вверх. Согласно духоведческим исследованиям, это переживается человеком как пребывание в индивидуальном с последующим мощным прорывом к высшему духовному началу. В этом отношении музыка романса в корне отличается от народной темы «Тафтиляу». Таким образом, в теме Яхина претворена новая тенденция, присутствующая развитию современной духовной культуры. В частности, в ней воплощен принцип, ведущий к обретению человеком и своего индивидуального начала, и открытию в нем Всеобъемлющего духа, что было недоступно людям периода господства мотива ТАО.

Появление такого сочинения в творчестве Рустема Яхина нельзя отнести к случайному наитию. Композитор проделывал титаническую работу в поисках истинного в сфере музыкальной интонации, а также в области сущностного постижения двух ладовых систем: пентатоники и хроматики. Его творческие изыскания приводили к смелым решениям, часто вызывавшим непонимание. Многих удивляло, как может композитор с ярко выраженным «национальным лицом» столь откровенно использовать в некоторых своих сочинениях мотивы и целые интонационные ряды, типичные для русской и украинской лирики.

Иногда это связывалось с предположением, что автор, мол, «исписался». Но при внимательном рассмотрении вырисовывалась иная картина. Ведь к интонационным сферам и пентатонике, и хроматики автор обращался на протяжении всего своего творческого пути, и, следовательно, здесь налицо феномен музыкального «двуязычия», присущего в известной мере всей татарской культуре советского периода. Подобно тому, как Яхин в совершенстве владел и русским, и татарским языками, он с равным успехом осуществлял свои намерения в обеих музыкально-стилистических областях. Не случайно он популярен не только у национального слушателя. Часто его произведения исполняются на международных конкурсах имени Глинки и имени Чайковского.

Композитор несколько не смутился своего музыкального «двуязычия». В одном из своих последних инструментальных сочинений – «Танце» для скрипки и фортепиано, написанном к музыкально-драматическому спектаклю «Пеший Махмуд» по пьесе М. Карима, Р. Яхин обратился к европейскому стилю. Это несколько удивило меня. И на мой вопрос об оправданности такого выбора он ушел от прямого ответа и заговорил о том, что у него есть еще и скрипичная соната, написанная в том же стиле в студенческие годы, и что он хотел бы сделать ее новую редакцию. Ранее Яхин уже обращался ко мне с просьбой записать на радио эту сонату. Но в то время, к сожалению, я прошел мимо этого произведения, посчитав его некоторой стилизацией под русскую романтику и посоветовав заново пересмотреть сочинение. Мне тогда показалось странным, что именитый автор «подсовывает» свое юношеское произведение, не имеющее отношения к национальной традиции и не соответствующее его имиджу татарского композитора.

Однако многое из написанного им в этом духе импонировало мне. Помню, как он был тронут, когда я, наиграв на фортепиано его замечательный «русский» романс на стихи М. Тазетдинова «Если ты уйдешь...», отметил, что меня поразила и глубина созданного им музыкального образа, и то, как переданы тончайшие нюансы душевных переживаний в чудес-

---

ной теме, состоящей всего из нескольких нот, из простой септаккордовой попевки.

После этих слов Рустем Хаджиевич с заговорщическим видом диссидента, коллекционирующего запрещенную литературу, достал откуда-то стопку карандашных эскизов и стал знакомить со своей «инонациональной» музыкой, не востребованной обществом в те годы. Эти сочинения, в которых он общался с русской душой, были дороги ему, как если бы музыкант осуществлял библейский завет «Возлюби ближнего своего, как самого себя».

В таком ракурсе творчество композитора вовсе не представлялось космополитичным, не вызывало мысли о забвении или «предательстве» национальных традиций. Вместе с тем Яхин с завидным постоянством возвращался к выразительным возможностям пентатоники, создав на ее основе такие подлинные шедевры, как «Не улетай, соловей» («Китмә, сандугач») на слова Г. Зайнашевой и «Напев сурная» («Сорнай моңы») на стихи Ш. Хусаинова в той бережной манере, которой мало кто из его коллег-композиторов отличался в 70–80-е годы. Похоже было, что в чистой пятиступенной мелодии он видел как бы завет предков и испытывал к ней особый пиетет, стремясь передать ее будущим поколениям в первозданном незамутненном виде, подобно древнему реликту.

Р. Яхин нередко рассуждал о проблемах пентатоники, в частности, о наличии этого лада в русской музыке, а шире – о сходстве древних пластов двух культур: славянской и татарской, давая понять, что в основе его критериев национального стояло нечто более высокое, нежели только ладовое ощущение. Это трудно было принять рассудком, но внутреннее чувство говорило, что в его «Танце» для скрипки и фортепиано явственно проступает национальная сущность, несмотря на отсутствие явных элементов пентатоники.

И все же национальный слух в те годы еще не вполне был готов принять новые ладовые эксперименты Р. Яхина. Они вызывали неоднозначное, подчас критическое отношение и у простых слушателей, и у именитых деятелей культуры.

В частности, в конце 80-х годов с резкой критикой яхинского отхода от национального стиля выступил в газете «Вечерняя Казань» композитор Рафаэль Белялов. И даже умудренный опытом маститый аксакал, прогрессист Баки Урманче в своем интервью для казанского радио (1987) со свойственной ему прямоотой заметил, что новомодный стиль Яхина мало греет его душу. Однако все это, казалось, совершенно не волновало Рустема Хаджиевича. Из-под его пера с удивительным постоянством выходили как татарские, так и русские опусы. И порой трудно было предсказать, в каком стиле будет написано очередное сочинение.

Что же было причиной столь необычного явления? Что лежало в подоснове той двойственности, которую никак нельзя отнести к примитивной стилистической неразборчивости композитора.

Углубляясь в эту проблему, прежде всего обратимся к творчеству Р. Яхина, которым создано более 400 вокальных сочинений (о чем указано в автобиографии композитора), необычайно разнообразных в жанровом и стилистическом отношении. Автор обращался к темам, охватывающим все три основные сферы человеческих душевных проявлений, – лирика, драматика и эпика. Наряду с любовной лирикой он писал патриотические произведения, создал немало сочинений героико-драматического характера, в том числе вокальный цикл «Моабитская тетрадь» на стихи поэта-героя Мусы Джалиля. Не обошел стороной и любимые в народе шуточные песни, и весьма редкие для татарской музыки лирико-философские романсы (например, «Сонеты Шекспира»).

В творчестве композитора необычайно широко представлена любовная линия, охватывающая огромный диапазон интимных человеческих переживаний от томления («Истосковался я» / «Бик сагындым», сл. М. Хусаина) до страстного горения («В душе весна» / «Күңелемдә яз», сл. Г. Насретдинова), включая пограничные состояния опустошения, прострации («Если ты уйдешь...», сл. М. Тазетдинова). Более всего автора влекли мотивы душевных страданий. Именно эта тема являлась яхинским

«коньком», своеобразной доминантой, делающей композитора узнаваемым и любимым большой аудиторией слушателей. В этом ключе написаны многие популярнейшие произведения Р. Яхина, захватывающие глубиной и многоликостью образов страданий. Это знаменитые романсы на стихи М. Нугмана «Забыть не в силах» («Оныта алмыйм») и «Глаза мои ищут тебя» («Күзләрем тик сине эзлиләр»), а также популярнейший романс «Войду я в лес» («Керим эле урманнарға») на слова Г. Мухамметшина, в которых душа героя охвачена тоской по безвозвратно утерянному и испытывает неизгладимую боль одиночества, граничащую с безысходностью.

В таком духе до Рустема Яхина, пожалуй, не писал никто из татарских композиторов. Это, видимо, и обусловило своеобразие музыкального языка, источник обновления которого автор находит не в современных западно-европейских течениях, а в стилистике старинного русского романса, где также ярко выражена тема душевных страданий. Композитор привлекает отсюда характерные интонационные обороты, скачки на широкие интервалы (сексты, октавы), движение параллельными терциями, что совершенно не было свойственно татарской музыке тех лет. В некоторых произведениях композитора удельный вес этих элементов был столь значителен, что в их музыкальной канве едва угадывалась национальная специфика, поддерживаемая временами разве что поэтикой татарского текста.

Особенно широко композитор использовал параллельно-терцовые ходы в песнях и романсах для вокальных дуэтов, которые в ту пору начинали входить в моду на татарской эстраде. Р. Яхин был одним из немногих композиторов, активно сотрудничавших с этими ансамблями. Здесь он смело внедрял терцовое двухголосие, которое, будучи заимствовано из русского и украинского песенного творчества, поначалу шокировало национальный слух, но несколько оправдывалось требованиями ансамблевого жанра.

С духовно-научной точки зрения позиция автора, питавшего склонность, с одной стороны, к архаичному пентатонному мелосу, а с другой – к диатонной стилистике русского старинного

романса, является, как это ни парадоксально выглядит на первый взгляд, весьма последовательной и цельной. В обоих случаях композитор обращался к культурным пластам прошлого как татарского и русского мелоса, хотя последний все же нес в себе новые элементы, обогащая пентатонный лад. Эта апелляция к стилистике прошлого в своей подоснове имеет отношение к определенному импульсу, обозначавшемуся в древнегреческом искусстве как дионисийское начало, связанному с чувственно-вакхической природой индивида и противостоящему сугубо рассудочным силам. В тройственной духовной организации человека они представляют собой противоположные течения. Центральное же ядро составляет солнечная аполлоническая природа, заключающая в себе животворные силы любви, которые способны уравнивать полярные течения, приводя их к единству, поскольку одностороннее погружение человека в эти стихии таит в себе серьезные опасности. Дионисийские силы могут увести человека в мир утопий, отвратить от земного и вызвать чувство одиночества, безысходности. Противоположные же мифистофельские силы, напротив, сильнейшим образом заземляют людей, иссушая их души сугубо материалистическими привязанностями.

Следует отметить, что дионисийское начало играет определенную позитивную роль в творческой деятельности человека, возжигая в художнике вдохновение, пробуждая его фантазию. В советский период, когда силы заземленности обрели в общественном сознании чрезвычайно сильную власть, одностороннее обращение к дионисийским силам стало весьма распространенным явлением среди творческой интеллигенции. В частности, это наблюдалось в искусстве одного из основоположников татарской профессиональной музыки С. Сайдашева. Начав свою композиторскую деятельность в период становления молодого социалистического государства с мощных прогрессивных преобразований и выдающихся творческих достижений, в конце 1930-х и в 1940–50-е годы с усилением регрессивных тенденций в культурном строительстве он начал склоняться к односторонней дионисийской позиции. В условиях

---

жестоких сталинских репрессий композитор отказался от освоения сонатной формы и крупных циклических жанров, связанных с воплощением конфликтного содержания, в котором он ощущал проявление мефистофельских сил. Нечто сходное имело место и у Яхина, обращавшегося к сонатным и циклическим формам лишь в годы ученичества, когда им был создан замечательный фортепианный концерт. Однако в дальнейшем он ограничил свое творчество рамками песенно-романсного жанра и инструментальной миниатюры.

Особенности душевной организации композитора, заключавшего в себе некоторые черты интраверта, не были чем-то необычным и чуждым для татарского менталитета. Напротив, они вполне могут быть отнесены к типическим чертам национального мирозерцания, отличающегося некоторой приглушенностью «Я-сознания», обращенного более внутрь душевной жизни. Такое совпадение и наложение векторов индивидуальной конституции композитора и специфики национального характера существенно усиливало включенность художника в дионисийскую сферу.

В пленительной любовной лирике композитора с особой силой проявилось то, что составляет один из центральных характерных элементов эстетики национального музыкального искусства, обозначаемое в татарском языке трудно переводимым словом «моң». Это понятие является важной оценочной категорией, определяющей достоинство музыки, которая должна согласно народной традиции заключать в себе глубокое человеческое чувство. Слово «моң», которое можно образно охарактеризовать как «песнь души», чаще всего относится к необычайно сильному внутреннему переживанию, щемящему чувству печали, кручины, тоски, но может иметь отношение и к поэтической грусти и даже к совершенно противоположному полярному состоянию – к безудержной радости («шатлык моңы»). За всеми этими разнохарактерными проявлениями душевной жизни стоит то особенное, неповторимое, что выделяет человека из других царств природы. Это глубокое внутреннее переживание, раскрывающее гуманистическую суть человеческой души, ее

уникальное свойство, которое делает человека венцом творения. Не случайно выдающийся поэт и философ Востока Омар Хайям воспел эту способность души в своем знаменитом рубаи:

Бог создал землю и голубую даль,  
Но превзошел себя, создав печаль!

Духовное знание отмечает, что в подоснове мирового чувства печали лежит тоска человеческой души, вызванная разлукой с Творцом после своего «изгнания из Рая». Это переживание утраченной связи с духовным миром особенно заметно проявляется в восточном миросозерцании, имеющем древние корни и видящем в земных реалиях, по выражению Гёте, «лишь знак или тень» высших сверхчувственных миров. Восточным народам в особой мере присуща ностальгическая нота, тогда как на Западе мировая душа изживает себя в более активном пробужденном «Я-сознании», направленном в будущее. У обоих этих течений имеются свои издержки и лишь сбалансированность миросозерцаний Востока и Запада ведет к обретению человечеством золотой середины.

Яхин не избежал издержек сближения с дионисийским началом. Его душа, стремясь уйти от одной крайности, попала в другую, подступив к весьма опасной черте. Сопrotивляясь вульгарно-материалистическим тенденциям, доминирующим в советском общественном сознании, композитор глубоко погружался в тягостные переживания чувства одиночества, печали. Под влиянием этого состояния Яхиным написано немало сочинений, находивших отклик в сердцах современников, в их числе известные романсы на стихи М. Нугмана «Глаза мои ищут только тебя» («Күзләрәм тик сине эзилләр»), «Где же моя любовь?» («Кайда соң минем мәхәббәтем?»), в которых запечатлены тяжелые душевные переживания.

И все же яхинский мятущийся дух стремился к преодолению дионисийских оков. И в лучших своих сочинениях композитор достигает вершин художественной правды. В замечательном романсе «Верю» («Ышанам») на стихи Л. Айтуганова, художник использует приемы контрастной драматургии (в том числе сопоставление минорной и мажорной тональностей),



характерные для западно-европейской традиции, что помогает ему привести к единству полярные душевные силы, создав подлинный шедевр, в котором торжествует высшая Истина и дух Времени. Успеху сочинения в немалой степени способствовал глубокий смысловой подтекст стихотворения, мастерски переданный средствами музыки. В стихах Л. Айтуганова за чувством любовного томления и надеждой на встречу с «далекой возлюбленной» скрыта великая любовь к Творцу и необоримая вера в соединение с ним.

К числу несомненных удач композитора следует отнести также романс «Не улетай, соловей» («Китмэ, сандугач») на слова Г. Зайнашевой. Поэтический текст этого произведения включает в себе милую яхинскому сердцу привязанность к «прошедшему времени», невозможность расстаться с безвозвратно уходящим. Казалось бы, герой произведения, подобно заблудшему Фаусту, готов воскликнуть: «Остановись, мгновение! Ты прекрасно!». Однако эта соблазнительная, но опасная мысль соединена в сочинении Яхина с идеей жертвенности, которая полностью преображает иллюзорное фаустовское чувство, возводя к великим гуманистическим идеалам, к мысли о самопожертвовании во благо человечества, наперекор мефистофельским силам: «Не улетай, соловей! Ты улетаешь, я же остаюсь, чтобы петь твою песнь своим друзьям и не дать лютой зиме сковать их души!». Эта художественная концепция отражена и в музыке романса, мелодическая линия которого основана на ангеми-tonной пентатонике, но в подголосках темы, имитирующих трель соловья, скрыты полутоновые обострения и призывные квартовые интонации, что активизирует музыкальную ткань романса и вкуче с мажорной тональностью, самобытной гармонией придает сочинению оптимистический характер.

Яхинский стиль, ломавший стереотипы «охранительной» тенденции в национальном ладовом мышлении, оказал существенное влияние на развитие татарской вокальной музыки. До него никто с такой откровенностью не апеллировал к стилистике русской музыки. Создав в этом ключе большое количество песен и романсов, композитор сотворил целый обновленный

музыкальный мир, открывший широкий путь к диатонике новому поколению слушателей. Благодаря Яхину на татарскую концертную эстраду хлынул поток песен, в которых свободно существуют народные традиционные элементы и приметы, присущие всей российской эстраде. В частности, во многих татарских эстрадных песнях используется параллельно-терцовое двухголосие, модный бэк-вокал, что в настоящее время отнюдь не воспринимается национальным слухом как нечто чуждое. Яхинская «прививка» облегчила также проникновение на республиканскую сцену российских и мировых хитов, которые будучи переведенными на татарский язык легко и органично принимаются молодежной аудиторией. Таким образом, музыка Яхина внесла реальный вклад в процесс сближения двух культур, и шире, искусства Востока и Запада.

### **Духовное восхождение и судьба**

Трудно приблизиться к верному пониманию творческой индивидуальности, ограничиваясь уровнем рассудочно-интеллектуального ее постижения, взирая на жизнь сквозь призму расхожих представлений о счастье и не переживая судьбу личности на ином, более высоком уровне. Деятельность великих людей свидетельствует, что в глубинах человеческой души живет стремление исполнить те исторические предназначения, которые нередко противоположны обычным мирским интересам; но только служение великим целям может по-настоящему выявить в земном человеке его высшее начало. В этом аспекте жизнь Яхина являет собой путь духовного восхождения и обретения тех качеств, которые мало ценятся сегодняшним рационалистическим мышлением. В лучшем случае они считаются допустимыми у учеников духовных школ, пребывающих в тиши обители, но не у современных музыкантов.

Первое, что бросалось в глаза и подкупало в общении с композитором, – это его добросердечие, благорасположение к людям, воспринимавшиеся некоторыми как излишняя мягко-

телость или даже беспринципность. На заседаниях художественного совета радиокomiteта, где мы с ним долгое время работали вместе, он никогда не подвергал уничтожающей критике слабые сочинения, а находил такие слова, которые оставляли автору шанс дальнейшего самосовершенствования. Не удивительно, что среди весьма близкого окружения Яхина было немало людей, жизненное кредо которых не совпадало с его взглядами. Находились и двуличные, которые говорили в глаза о поддержке, о приверженности благородным идеалам композитора, но в своей деятельности активно выступал против.

Рустем Хаджиевич не винил их. В его взглядах было нечто сходное с жизненной позицией Льва Толстого: бороться с плохим, что есть в человеке, но не с самим человеком. Композитор предпочитал не опускаться до уровня активного неприятия, конфликтов, если и высказывал свои замечания, то делал это чрезвычайно тонко, тактично. Бывало, например, остужая мой критический пыл, он с присущей ему мягкостью и юмором спрашивал меня, а не является ли моя отрицательная реакция на оппонентов результатом собственной ошибки или несовершенства?

Мирясь с человеческими слабостями и недостатками, он в то же время оставался приверженцем высоких идеалов. В частности, он культивировал в себе пиетет по отношению к художественной истине, не искаженной мирским расчетом, и в особенности ценил чувство индивидуальной свободы. Мне приходилось слышать из его уст: «Нам не нужна тирания в искусстве!» Однако, утверждая эту идею, он отнюдь не стремился разжечь в собеседнике чувства осуждения. Такое возможно лишь в случае, когда человек воспринимает других как равных и считает их свободными личностями, имеющими право на собственные взгляды, когда он сознает, что человек в течение жизни может менять свои ориентиры, подпадая под влияние различных идей, что человеческое существо неизмеримо шире представлений, узаконенных правящей партией.

Рустем Яхин не был ханжой. Это помогало ему видеть свои слабости в реальном освещении и одерживать победы над собой. Сильным шагом в этом отношении стала его женитьба,

которая была весьма поздней и последовала лишь после смерти матери. Было ясно, что он многое передумал по этому поводу. Ему пришлось пережить борьбу со своим эгоцентрическим началом, говорившим, что столь радикальные изменения в его привычной холостяцкой жизни могут иметь для него непредсказуемые последствия. Однако Яхин справился со своим эго. Теперь его внутреннее существо больше тревожилось не за себя, а за женщину, которой он был увлечен в молодые годы и которая вновь возникла на его жизненном пути. Рустем Хаджиевич мужественно прожил последний этап своей жизни, который принес ему серьезные испытания и значительные победы. Именно в эти годы ему удалось довести до совершенства многие свои человеческие качества, окончательно отбросить все ложные проявления самости, обрести исключительную кротость, терпение, человеколюбие. И во многом благодаря его жене Халиме ханум, ее активной жизненной позиции творческий вклад композитора обрел в эти годы достойный общественный резонанс и официальное признание.

Какие же внутренние силы питали Яхина в его неординарной, нелегкой жизни? Он не был религиозным человеком, хотя в нем жило понимание святости, уважение к верующим. Он происходил из знатного древнего рода, в котором были и священнослужители. Однако этот источник духовных сил, дарующий покой и равновесие, для него как светского человека был закрыт.

Сильную духовную подпитку давало ему, несомненно, творчество, приподнимавшее над обыденностью и возносившее в высокие поэтические сферы. Рустем Хаджиевич не мог существовать без воспламеняющих душу стихов, музыки, живой беседы. Он мало ценил сухие рассудочные концепции, реагировал больше не на холодные абстрактные идеи, а на мысли, согретые чувством. Такое мирозерцание в своей основе восходит к культуре Востока, частично удерживающей еще свои позиции в современном татарском обществе. Восточное мировосприятие находит особую ценность в духовно-душевном, спиритуальном начале, видя в материальном лишь его отражение, относящееся к иллюзорному, мирскому плану.

---

Как отмечается в духовно-научных исследованиях, такое мировоззрение, если оно становится судьбой, может принести определенное успокоение, но вместе с тем оно способно притупить внимание к проблемам и конфликтам реальной жизни. Нечто сходное имело место и в позиции Рустема Хаджиевича. Его душа тосковала по теплу, и самоуглубляясь, в этой уединенной работе обретала себя, но в то же время отходила от внешних явлений, в которых ей виделись нередко лишь одни суетные проблемы.

Однако осознавал ли Яхин опасности одностороннего погружения в душевное, видел ли он иные пути выхода из гнетущей социально-политической атмосферы тех лет? К сожалению, на это вряд ли можно дать утвердительный ответ. В его жизни и творчестве имели место некоторая недооценка социальных факторов, уход от деятельной сопричастности заботам мира. Всего этого можно было избежать, лишь поднимаясь в мышлении к духовному знанию, высокосоциальному мировосприятию, открывающему в человеке высшее Всеобъемлющее, Всеобщее начало. Однако такое постижение жизни с позиции духа решительно отвергалось научным мировоззрением в те годы. И проникновение в высшие сферы осуществлялось талантливыми художниками чаще всего по наитию, что вело к неминуемым противоречиям.

Это наблюдалось в определенной мере и у Р. Яхина, композитора с искренним эмоционально-душевым отношением к миру, подверженного вместе с тем острой интеллектуальной рефлексии. Глубокое погружение в свое внутренне существо, не уравновешенное столь же интенсивным постижением законов универсума и осознанием своего непреходящего духовного начала обуславливало тягостное переживание чужеродности внешнего мира, что вызывало внутренний надлом, чувство одиночества, покинутости, выхолащивая душевные силы. Отсюда, очевидно, частые жалобы на недомогание, стремление к уединению и те драматические, а порой и трагические коллизии, которые пришлось пережить композитору в жизни. В этой недооценке духовного осознания мира, возможно, лежит причина отказа художника от сонатных форм и симфонических жанров, которые в современном искусстве предоставляют возможность

воплощать конфликтность мира. Но именно этого Рустем Хаджиевич избегал и в искусстве, и в жизни.

И все же он в целом выполнил свою особую миссию. В годы тоталитаризма Рустем Яхин всем своим существом восставал против господствующей идеологии, против грубой приземленности, вульгарного ремесленничества и косности. Искренне следуя своему творческому вдохновению, композитор самоотверженно противостоял разрушительной мефистофельской тенденции, увлекая за собой профессиональных музыкантов и массового слушателя в светлые одухотворенные поэтические выси.

Жизнь его продлилась 72 года – ровно столько, сколько согласно духовному знанию отпущено человеку космическими часами для выполнения своего предназначения. Именно через этот временной промежуток звездная конstellация вновь возвращается в то положение, в котором она находилась при рождении человека, но с некоторым смещением. В результате человек начинает чувствовать зов своей звезды. И если перед ним не поставлены новые задачи, но исполнена основная судьба, он уходит ровно в срок.

Яхин был рожден под созвездием Льва, наделяющим человека благородством, душевной силой и подпитывающим его духовным теплом и светоносной мудростью Солнца. Все это излучается в лучших творениях художника, несущих в себе импульс к созиданию нового человека, человека Совести, Истины и Любви.

## ПРОМЕТЕЙ

(Композитор Фасиль Ахметов)

Воплощены следы моих борений  
И не сотрутся никогда они!

*Гёте. «Фауст»*

Фасиль Ахметов (1925–1998) принадлежит к поколению татарских композиторов, чье творчество протекало во второй половине XX столетия, когда национальное искусство подошло в своем развитии к освоению высших достижений мировой музыкальной культуры. Зародившись в послереволюционные 1920-е годы, татарская профессиональная музыка в необычайно короткие исторические сроки проделала грандиозный путь от одноголосной песни до сложнейших симфонических, сценических и камерно-инструментальных жанров.

В становлении профессионального искусства, длившемся около полувека, приняло участие несколько поколений композиторов. На долю первопроходцев, стоящих у истоков профессионализма в 1920–30-е годы (С. Сайдашев, С. Габяши, М. Музафаров, Н. Жиганов, Ф. Яруллин и др.) выпала сложнейшая задача расширения границ пентатонного народного мелоса и соединения его с европейской мажоро-минорной системой, а также подготовка национального слуха к многоголосию. Уже на этом этапе татарская музыка заявила о себе как яркое, самобытное явление в многонациональной культуре России. Огромную популярность завоевала музыка С. Сайдашева (песни, увертюры, марши, вальсы), органично сочетавшая в себе традиционное и новаторское.

В 1940-е годы к аксакалам присоединилось новое поколение композиторов, среди них Э. Бакиров, Х. Валиуллин, Р. Яхин, привнесшие с собой новые импульсы. В этот период наблюдается расширение жанровых и стилевых горизонтов, усложнение гармонического языка, углубление образного содержания татарской музыки. Появляются первые зрелые симфонические, балетные и оперные сочинения, вошедшие в сокровищницу татарской музыки и принесшие ей всесоюзную известность. Это балет «Шурале» Ф. Яруллина, опера «Алтынчач» и «Сюита на татарские темы» для симфонического оркестра Н. Жиганова, концерт для фортепиано с оркестром Р. Яхина.

И все же решающий этап в освоении сложных сонатно-симфонических циклических форм, способных раскрывать сложнейшие темы, наступил лишь в конце 1950-х годов, когда в татарское искусство мощно ворвалась третья волна композиторов, в их числе А. Монасыпов, Р. Еникеев, Ф. Ахметов, М. Яруллин, Р. Белялов. С появлением этой «могучей кучки» существенно активизировалось творчество в области инструментальной музыки. В 1950–60-е годы были созданы замечательные сонаты для скрипки и фортепиано А. Монасыпова и Р. Белялова, яркие квартеты Ф. Ахметова, Р. Еникеева, А. Валиуллина. Расцвел жанр концерта, к которому обратились молодые авторы Р. Еникеев, М. Яруллин и аксакал М. Музафаров, написавший два концерта для скрипки с оркестром. Получил развитие жанр симфонии. В этой области особо отличился А. Монасыпов, написавший несколько крупных сочинений. В многоцветьи различных стилей засияла вокальная музыка, которой отдали дань все без исключения композиторы.

Появление «кучкистов» совпало с хрущевской оттепелью, наступившей после суровой зимы сталинской диктатуры. И композиторы-шестидесятники, ломая устои консерватизма, решительно выступили против идеализации советской действительности. Стремясь высказать правду жизни, они привнесли в татарскую музыку драматизм, трагедийность и даже конфликтность. Дух бунтарства нашел отражение не только в творчестве художников, но и в их общественной деятельности.



Именно они взорвали атмосферу мирно текущей жизни Союза композиторов республики и стали активными участниками шумевшего «свержения» председателя правления Н. Жиганова, бессменно возглавлявшего организацию на протяжении нескольких десятилетий. Жиганов был исключительно крупной фигурой не только в Татарстане, но и во всем Советском Союзе. Он входил в группу «политических лидеров» Союза композиторов СССР, являясь членом правления этой мощнейшей организации. Кроме того, он был также членом Государственного комитета по присуждению Ленинских премий. И его смещение с поста председателя республиканской композиторской организации вызвало эффект разорвавшейся бомбы и повлекло за собой цепную реакцию переворотов, последовавших в других союзах композиторов, как в автономных, так и союзных республиках.

В переизбрании Н. Жиганова особую роль сыграла четверка «кучкистов», которую по аналогии с событиями в большой политике острословы в шутку окрестили «бандой четырех». Так коммунистическая пресса того времени называла четверку оппозиционеров в Китае, выступивших против «великого кормчего» Мао. Ф. Ахметов был одним из заводил в этом сообществе. В жизни он отличался своим взрывчатым, неумным и негибким характером. Ему претило приспособленчество, в нем жил смелый, решительный воин, не боявшийся столкновений и не избегавший конфликтов. Он имел собственное оригинальное художественное видение мира и не расшаркивался перед авторитетами. Самостоятельность и смелость были присущи ему и в социальной жизни, и в творческих устремлениях. Он решительно замахивался на самые сложные проекты, дерзко брался за труднейшие задачи, хотя и не всегда выходил из этого победителем. Последнее не оставалось незамеченным его оппонентами, которые, однако, были не всегда объективны по отношению к его творчеству.

Все без исключения признавали в нем песенника, пользующегося любовью массового слушателя. С некоторыми оговорками специалисты отмечали его «отдельные» успехи в сфере

---

камерно-инструментальной музыки, а вот симфоническую область вовсе не считали его уделом. Так, например, долгое время совершенно незамеченной оставалась его симфоническая «Поэма памяти Ф. Яруллина» (1969). О ней заговорили лишь в 1975 году, когда, как гром среди ясного неба, прогремело приращение премии РСФСР имени М. И. Глинки за это сочинение. Фасиль Ахметов стал первым татарским композитором, удостоенным столь исключительно высокой и престижной награды. Причем он был выдвинут на соискание этой премии не Казанью, а Москвой, получив ее прежде многих именитых советских композиторов, в частности, раньше Т. Н. Хренникова, являвшегося на протяжении многих лет бессменным первым секретарем правления Союза композиторов СССР.

Полной неожиданностью, даже шоком для музыкальной общественности республики стало и появление симфонии Ф. Ахметова в 1976 году. Дело в том, что симфоническое творчество считалось исключительно прерогативой аксакалов, в частности, Н. Жиганова. И не всякий из композиторов среднего и молодого поколения мог осмелиться вторгнуться в эту область, застолбленную маститым авторитетом. Кроме того, симфония Ахметова имела подзаголовок «Казань» и была посвящена запретной теме, которая затрагивала одну из наиболее драматичных страниц истории: падение Казанского ханства и потеря государственности татарами в XVI веке. Симфония вызвала бурю кривотолков и обвинений в разжигании национальной розни между татарами и русскими. По этому поводу было проведено разбирательство в Обкоме КПСС, где автор был осужден как националист. И если бы не звание лауреата всероссийской премии им. Глинки, полученной композитором накануне появления симфонии, то ему грозили бы самые серьезные последствия, каковые ощутили на себе многие видные деятели культуры того времени, выдворенные из страны за свои шумевшие художественные сочинения и оказавшиеся эмигрантами поневоле.

Однако именно этой симфонии суждено было стать одной из значительных вех в истории татарской музыки. Это сочинение

---

впервые высветило одну из центральных проблем, касающуюся национальной духовной культуры и требующую глубокого осмысления. В произведении Ф. Ахметова затронута тема средневекового конфликта между тюрко-мусульманским и славяно-христианским мирами, между Казанью и Москвой, являющимися носителями глобальных полярных течений Востока и Запада. Автор не ограничился констатацией драматичного столкновения этих миров, но попытался в перипетиях борьбы выявить становление нового жизнеспособного зерна, рождающегося в результате синтеза противоположностей. Последнее, однако, не было замечено его оппонентами.

Художник тяжело переживал обструкцию со стороны руководства республики и некоторых коллег и больше ни разу не взялся за сколь-нибудь значимую историческую тему. Однако он не остановился в своих художественных исканиях и после симфонии «Казань» создал целый ряд симфонических и камерных сочинений. Кроме того, он обратился к жанру музыкальной драмы и комедии. По заказу татарского государственного академического драматического театра имени Г. Камала он на протяжении 10 лет почти ежегодно создавал по одному, иногда по два спектакля, возродив замечательные традиции корифея этого жанра С. Сайдашева.

Ф. Ахметов ушел из жизни в 1998 году и уже спустя несколько лет о нем появилась монография, в которой были охвачены основные области творчества композитора, собраны подробные биографические данные и привлечен обширный фактологический материал. Автор монографии Ф. Шамсутдинова вполне обоснованно охарактеризовала Ф. Ахметова не только как талантливую композитора-песенника, но и как маститого симфониста, внесшего большой вклад в разработку крупных циклических форм в татарской музыке<sup>1</sup>. Этот вывод был сделан исследователем с привлечением весьма обширной доказательной базы. Правда, стремясь восстановить историческую справедливость, Ф. Шамсутдинова не во всем проявила достаточную критичность, рассматривая некоторые сочинения

---

<sup>1</sup> См.: Шамсутдинова Ф. Фасиль Ахметов. Казань, 2002.

как бы сквозь «розовые очки». В результате, в разряд сочинений, которые «не нуждаются в правке», попали и не вполне совершенные сочинения, сохраняющие свое значение в настоящее время разве что в качестве инструктивного материала для учащихся музыкальных учебных заведений.

В работе можно встретить спорные моменты и другого рода. К ним, в частности, относятся некоторые умозаключения относительно симфонии «Казань». Исследователь небезосновательно ставит это сочинение в ряд выдающихся творений татарского симфонизма, но не вполне оправданно отмечает, что «симфония не завершается утвердительным провозглашающим тезисом», поскольку «для композитора важно было только поставить вопрос, передать свою боль, чувства и мысли по избранной теме» (с. 215). Иначе говоря, автор монографии не усмотрел в идейно-художественной концепции симфонии ясно очерченного вывода. Однако это вовсе не означает, что такового в действительности нет. Ведь он может находиться отнюдь не на поверхности и выглядеть не как резко обозначенный тезис, а более тонко выраженное настроение, которое должно быть еще поднято слушателем в свое сознание через активную внутреннюю работу.

Приходя к не вполне правомерному умозаключению, автор книги невольно принижает ценность сочинения, поскольку откладывает композитору в том, что, собственно, и отличает рядового ремесленника от подлинного художника-симфониста, который способен не только «поставить вопросы», но и привести их к обоснованному разрешению. Подобных противоречий трудно избежать, рассматривая творчество Ф. Ахметова только в русле европейских традиций, не учитывая принципов развития восточной культуры. Художник Востока стремится погрузить слушателя в мир многообразных, подвижных и таинственно-зыбких переживаний, способных скорее нежно касаться внешних явлений, окутывать их туманным флером, чем являть их в резких очертаниях. Европейское же мирозерцание в большей мере апеллирует не к тому, что непосредственно представляется

---

чувству, а к тому, что может быть научно изучено, проанализировано и пространственно определено<sup>1</sup>.

Ф. Ахметов, будучи сыном своего народа, в заметной степени впитал в себя специфический восточный элемент. В подоснове его творчества импульсировали не столько силы научной абстракции и интеллекта, сколько силы глубокого чувства. Он творил более всего из любви, находя необходимые средства выразительности благодаря своей исключительно богатой интуиции и доверяя преимущественно художественному чутью, наитию. Это касалось и его неповторимого, чудесного мелоса, и своеобразных нетрафаретных форм, и оригинального красочного гармонического языка, о котором композитор А. С. Ключарёв, добродушно подшучивая, говорил: «Ну, у Фасиля своя гармония!»

Подлинный творческий процесс пробуждался у художника только из душевного потрясения, искреннего увлечения и глубоко переживаемого чувства любви. Именно в эти счастливые мгновения спонтанного прорыва чувств рождались лучшие его сочинения, появившиеся как музыкальное прозрение. Душа композитора была творческой ареной, где протекало бурное взаимодействие великих течений Востока и Запада. Не всегда эти битвы приносили успех Ф. Ахметову. Но принципиально верная позиция художника, стремящегося к диалектическому соединению двух противоположных начал, приводила во многих случаях к значительным результатам, помогая композитору подняться в своих творениях к вершинам мирового духа.

В целом творчество художника представляет собой величественное здание, привлекающее своей гармоничной цельностью и законченностью. Оно производит впечатление устремленного ввысь могучего дерева, в котором, как в живом организме, все находится в единстве, одно дополняет и поддерживает другое. Творчество Ф. Ахметова охватывает три большие музыкальные сферы – вокальную, камерно-инструментальную и симфоническую области, к которым композитор обращался на протяжении всего жизненного пути. Однако между ними существует и определенная преемственность во времени. Начальный этап

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Штайнер Р.* Западно-восточная мировая противоположность. Одесса, 2002. С. 61–64.

творческого пути был в большей степени связан с песенным жанром, затем на передний план выдвинулась камерно-инструментальная музыка, крупные ансамбли и позднее ведущее место заняли симфонические сочинения. Причем все эти сферы тесно связаны между собой и как бы вытекают одна из другой. В песнях художником осваивался прежде всего мелодический и гармонический язык, выстраивался собственный оригинальный музыкальный словарь. В инструментальных произведениях на базе этого языка решались проблемы формы и драматургии, оттачивался стиль инструментального письма. Все это послужило основой для создания симфонических сочинений, к которым композитор подступил во всеоружии, что позволило ему прикоснуться к самым значительным и животрепещущим темам.

Разумеется, все три упомянутые области имеют самостоятельную художественную ценность. Но в их соотношении есть определенная иерархическая линия, напоминающая взаимосвязь частей у растения, в котором все устремлено от корня к главному элементу, к плоду, венчающему творение природы. Вокальная сфера подобна корневой системе, из которой рождается все творчество Ахметова. Далее из луковицы развивается стебель, поддерживающий растение. Эту роль играют камерно-инструментальные жанры. Наконец, в качестве сущностного элемента у растения предстают цветы и плоды, несущие в себе силы обновления. Это – симфоническая музыка, занимающая важнейшее место в творчестве художника. Она выделяется из всего, что создано композитором, поражая не только значительностью затронутых тем и мастерством их реализации, но и глубиной духовного осмысления, несущего в себе мощные созидательные импульсы.

### **Прелюдия**

Окидывая взором жизнь и творчество Фасиля Ахметова, нельзя не обратить внимание на то, что его судьба складывалась далеко не типично. Уже в самом раннем детстве, чуть ли не с рождения, ему пришлось столкнуться со злым роком, который преследовал его в течение всей земной жизни и, казалось

бы, делал все, чтобы сломить, смять, лишить всяческих надежд на приемлемое человеческое существование. Но индивидуальность художника оказалась необычайно сильной, несгибаемой и только крепчала от испытаний. Она вела неустанную мужественную борьбу с внешними обстоятельствами и вопреки всему не только выжила, но и победила. Несмотря ни на что она достигла высоких заветных целей и реализовала себя и в творчестве, и в личной жизни, и в социуме на таком уровне, который подчас труднодостижим для рядовых людей.

Рассматривая эту драматичную судьбу с точки зрения традиционного мусульманского мирозерцания, которое было не чуждо в какой-то мере самому Ф. Ахметову, можно с известным основанием предположить, что некие мудрые силы Водительства выстроили композитору столь сложную жизненную стезю с целью укрепить его внутренние силы так, чтобы он смог исполнить то, что неосуществимо при обычных обстоятельствах.

В случае с Ф. Ахметовым мы, очевидно, имеем дело с воплощением одной из вечных истин, запечатленной в замечательной сказке о «Гадком утенке»: кто пережил в душе страшное безнадежное чувство изгоя, рожденного, казалось бы, для несчастья, кто прошел круги ада, в одиночестве выстрадав несправедливость и жестокость мира, только тот может обрести высшие силы, воспарить к сияющим вершинам и оттуда озарить человечество великой спасительной «Лебединой песней».

Судя по всему, композитору была уготована в жизни участь одинокого безвестного деревенского калеки. Он родился незадолго до финской войны в 1935 году в маленькой деревушке Салтык Яраклы Кукморского района ТАССР в семье репрессированного «врага народа». Мальчику не было и года, когда зимой в результате сильного переохлаждения у него атрофировались ноги, и он остался инвалидом, обреченным на неполноценную беспросветную жизнь в захолустье, а возможно, даже на смерть, что вполне могло случиться в трудные военные годы. Однако происходит нечто удивительное. Какие-то скрытые силы, пробуждающиеся в мальчике, помогают преодолеть эти чудовищные обстоятельства и перевести их в позитивное русло.

---

С течением времени атрофия ног у ребенка постепенно компенсируется активным развитием плечевого пояса, формированием мощной грудной клетки и крепких, мускулистых рук. Наряду с этим в нем раскрывается твердый, бойцовский характер, задорный веселый нрав, природная музыкальность, необычайная сообразительность и другие душевные качества, свойственные незаурядной личности.

Что же за сила таилась в Фасиле Ахметове? Что вело его по восходящей линии, преображая все существо?

Здесь можно было бы, не мудрствуя излишне, предположить, что решающую роль в сложившейся ситуации сыграл инстинкт выживания и то обстоятельство, что ребенок рос в окружении чистой деревенской природы, вливавшей в него свои живительные токи. Действительно, этого нельзя отрицать. Заложенные в человеке биологические силы должны были помочь ребенку в восстановлении организма. Однако в случае с Фасилем, очевидно, имело место еще и нечто иное. Примечательно, что мальчик долгое время был вынужден вести образ жизни ползущего существа и встал на костыли лишь в 15 лет. Столь длительное пребывание в необычном для человека состоянии не могло не иметь своих последствий. Как свидетельствует духоведение, продолжительное исключение контакта подошвы ног с землей активизирует влияние «верхних» зодиакальных созвездий, стимулирующих в человеке жизнетворящие силы чистоты и добра, и приглушает действие «нижних» созвездий, питающих противоположное начало<sup>1</sup>. Именно по этой причине древние восточные ритуалы предписывали творить молитвы, принимать пищу и вести беседы сидя, скрестив ноги «по-турецки» или поджав их под себя. Такое положение должно было помочь земным существам вырваться из состояния чрезмерной заземленности и проникнуться особым состоянием, погашающим тяжелые материалистические инстинкты<sup>2</sup>. Здесь включался невидимый для физического глаза механизм духовно-душевной организа-

---

<sup>1</sup> Верхние созвездия: Овен, Телец, Близнецы, Рак. Нижние – Стрелец, Козерог, Водолей, Рыбы. См.: *Штайнер Р.* Человек и звезды. Калуга, 1994.

<sup>2</sup> В настоящее время человечество, в первую очередь европейцы, больше «осваивают» нижние созвездия, активно вбирая в себя их энергетику с тем, чтобы внутренне укрепиться и выработать иммунитет к злу.



---

ции человека, называемой на Востоке чакрами. Активизация этих духовных центров способствует укреплению жизненных сил организма и обретению тонкого сверхчувственного восприятия (ясновидения, яснослышания), именуемого в обиходе «шестым чувством».

Фасилю Ахметову суждено было в полной мере испытать на себе воздействие столь необычного состояния, в котором он пребывал постоянно на протяжении длительного периода времени. На этом этапе в ребенке формируются фундаментальные силы мышления, чувства, воли, и душа обретает свою неповторимую индивидуальную конфигурацию<sup>1</sup>. Так, у детей в возрасте приблизительно до 7 лет (до смены зубов) происходит интенсивное развитие физического организма, сопровождаемое вычленением мышления. Ребенок не только созидает свою телесность, но и овладевает речью, учится мыслить. И то и другое требует больших внутренних сил, баланс которых и определяет направление развития ребенка. Фасиль был лишен способности ходить, и высвобождавшаяся дополнительная сила могла свободно изливаться во внутренние органы, укрепляя растущий организм. Вместе с тем она с избытком вливалась и в сферу мышления, которое благодаря постоянному контакту с космическими потоками верхних «чистых» созвездий формировалась в русле углубленного понимания мира, удерживаясь от обычного поверхностного постижения явлений. Примечательно, что силы, формирующие прямохождение у человека, имеют скрытое отношение к развитию духовной интуиции и способности восходить к непосредственному переживанию объективной истины<sup>2</sup>. Избыток этих сил у Ф. Ахметова способствовал тому, что в его душе не сформировалась склонность к пустому абстрактному интеллектуализму, свойственному нашему времени. Он предпочитал воспринимать мир сердцем, проникая в суть явления не только рассудком, но и всем своим существом.

---

<sup>1</sup> См.: *Штейнер Р.* Духовно-душевные основы педагогики. М., 1997.

<sup>2</sup> *Штайнер Р.* Задачи и цели духовной науки. ПСС № 153. Казань, 2003. С. 15.

Весьма своеобразно прошло у Фасиля также второе семилетие, когда дети до времени полового созревания овладевают своими тонкими, «эфирными» жизненными силами и у них вычленяется область чувств. В этот период Фасиль, лишенный активного участия во внешнем общении, углублялся в свой внутренний мир, формируя специфический «эфирный» орган духовного восприятия, позволяющий проникать в таинственные силы подсознания, в том числе в силы генетической и родовой памяти. Это помогало будущему композитору с особой глубиной прочувствовать своеобразие народного духа и воспринять свойственные татарскому характеру яркую эмоциональность высказывания, богатую палитру чувств, импровизационную свободу самовыражения, что сделало его одним из признанных представителей национальной школы.

Исключительно важным для Ф. Ахметова стало третье семилетие, подытожившее развитие его душевных основ. Этот период вступления в пору юношества, связанный с вычленением воли, совпал у него с этапом освоения нижних конечностей, которые как раз и олицетворяют в человеке орган воли. И то, что юноша встал на костыли именно в этом возрасте, позволило ему сформировать необычно мощную волевую сферу, способность действовать вопреки обстоятельствам даже тогда, когда нет никаких надежд на положительный исход событий. Таким образом, все три этапа формирования душевных основ Ф. Ахметова, его мышления, чувства и воли прошли весьма плодотворно, подтверждая правильность народной мудрости, гласящей: «Не было бы счастья, да несчастье помогло!»

Однако это стоило будущему композитору огромного напряжения сил и невероятных страданий, преодолеть которые ему помогла в значительной мере музыка. Она стала для него отдушиной, благодаря которой он обрел внутреннее равновесие. Музыка явилась также спасительным мостиком, ведущим к социальной жизни, к общению с людьми. Мальчик рано овладел гармоникой, на которой играл весьма искусно, с большим увлечением и вдохновением. Это сделало его незаменимым участником молодежных вечеринок, свадеб, сельских праздников.

Юный музыкант был душой всех значительных деревенских событий, что давало ему возможность почувствовать свою состоятельность и значимость в обществе. Гармоника стала для Фасиля другом на всю жизнь. Благодаря ей он открыл в себе способность выражать средствами музыки свои чувства, нести людям переживания любви, красоты, радости. Свое отношение к любимому инструменту он выразил позднее в песне «Стать бы мне гармонию звонкой» («Мин гармун булыр идем»), озаглавив этим названием также и свой самый крупный песенный сборник, выпущенный в 1986 году:

Стал бы я гармонию звонкой,  
Нежной музыкой души;  
Изливал бы перед милой  
Тайны сердца я в тиши!

Мин гармун булыр идем,  
Назлы жыр кэйлэр идем;  
Хисләремне моң телендә  
Тик сина сөйләр идем!

Музыка прочно завладела существом юного Фасиля, и подсудно он чувствовал необходимость заняться ей профессионально. Однако об этом ему трудно было даже мечтать, поскольку у него не было начального музыкального образования, а по возрасту он уже не мог учиться в детской музыкальной школе. Да и таковой не было не только в их деревне, но и во всем районе. Родные Фасиля решили, что ему подойдет специальность, связанная с тихой сидячей работой, и в 1952 году отвезли его в Казанский учетно-кредитный техникум. Здесь юноша успешно прошел приемные испытания, но чувствуя, что эта профессия никак не соответствует его душевным устремлениям, решил попытаться счастья в музыкальном училище. Директором этого известного в стране среднего учебного заведения был замечательный музыкант, воспитанник А. К. Глазунова Ильяс Ваккасович Аухадеев, который увидел в скромном деревенском паренке-гармонисте незаурядный талант и зачислил его без экзаменов в класс баяна.

Поступив в училище, Фасиль мужественно борется за свое существование в музыке, успешно преодолевая пробелы в начальном образовании. Однако, как повелось у него, и здесь внешние обстоятельства выстраивают, казалось бы, непреодолимые препятствия: весьма скоро у учащегося обнаруживаются

серьезные проблемы с большими ногами из-за большого веса баяна, многократно превышающего вес его любимой гармоники. Здесь Фасиля вновь выручает многоопытный директор, обладавший удивительным даром предугадывать судьбу своих воспитанников. Зная о пристрастии Ахметова к сочинениям песен, Аухадеев предложил ему попробовать свои силы на теоретико-композиторском отделении. И юное дарование целиком оправдывает возложенные на него надежды. Под руководством известного педагога А. С. Лемана он совершает стремительный взлет как композитор, создает целый ряд вокальных и инструментальных сочинений и после окончания училища поступает в консерваторию к своему учителю.

В годы учебы в музыкальном вузе Ф. Ахметов старается ни в чем не уступать своим однокашникам, получившим полноценное музыкальное образование. Он стремится заявить о себе как о разносторонне подкованном композиторе, пишущем не только песни и инструментальные пьесы, но и развернутые камерно-инструментальные сочинения. Ему удается создать ряд полноценных интересных произведений, получивших заслуженное признание, в их числе сонатину для фортепиано и струнный квартет № 1 (1961). Последний удачно прозвучал на VI Пленуме Союза композиторов ТАССР и получил одобрение председателя композиторской организации России Д. Шостаковича. Это сочинение вошло в репертуар квартета им. Бородина, исполнявшего его как в стране, так и за рубежом и было включено во всесоюзную учебную программу для консерваторий. Это был первый значительный успех в истории татарской квартетной музыки.

### **Песни мои**

Вокальная музыка – одна из ярких граней творчества Ф. Ахметова, который создал за свою жизнь более 130 песен и романсов. Все они пронизаны народным духом. Некоторые выглядят вполне традиционно, но в большинстве их автор предстает как новатор, создавший собственный, оригинальный мелодический и гармонический язык. Его эстрадные песни при-

---

влекают многоцветьем броских, динамичных ритмов, среди которых немало модных для того времени танцевальных ритмов твиста, румбы, босановы.

Центральное место в песенно-романсном творчестве композитора занимает тема любви, которая была раскрыта художником не только как интимное, личное чувство, но и как великая созидательная сила, лежащая в основе всего сущего. Пережив в юности глубочайшие страдания, тяжелейшие переживания полной безнадежности обретения счастья в личной жизни, он затем был вознагражден взаимным чувством с обаятельной и преданной девушкой, которая стала ему прочной опорой в жизни. Столь прекрасный и непредсказуемый поворот в судьбе Ф. Ахметова не мог не отложить своего отпечатка в душе композитора, который в полной мере познал силу всепобеждающего чувства.

Следуя возвышенному духу любви, композитор создал немало подлинных шедевров. Среди них одна из ранних песен «Утренняя звезда» («Таң йолдызы»), принесшая известность начинающему автору и ставшая знаковой в его творчестве. Эта песня родилась одномоментно, как экспромт, когда Фасиль встретил свою любовь по имени Йолдыз (Звезда). Под влиянием нахлынувшего чувства композитор услышал внутри себя музыку серенады, которую оставалось лишь перенести на ноты. Благо, под рукой оказались стихи М. Нугмана, казалось бы, специально написанные по этому случаю. Поразительно, что серенада не копирует ни известных композиторских, ни народных песен. Она написана в необычном для татарской музыки метре баркаролы и весьма оригинальна по своей драматургии. Мелодия песни построена по принципу непрерывного развертывания, представляя собой единое целое. Однако гармонизация вносит в эту сквозную структуру необычно яркие контрасты, тесно связанные с образным содержанием песни. В начале герой томится в ожидании встречи: грустная минорная мелодия, покачиваясь в плавном вальсовом движении, вращается в замкнутом круге узких интервалов. Но затем наступает прорыв, момент обретения счастья. Мелодия стремительно взмывает вверх, трансфор-

мируясь в ликующий мажорный гимн любви. В эпилоге происходит консолидация мажора и минора. Одно наслаивается на другое, рождая нечто новое, ассоциирующееся с плодом любви. Подобный художественный прием, вполне соответствующий жизненным реалиям, ранее не встречался в татарской музыке. Это собственное спонтанное открытие Ф. Ахметова в дальнейшем получит более осознанное, масштабное развитие в его крупных инструментальных сочинениях, в том числе в симфонии.

К теме любви Ф. Ахметов обращался на протяжении всей своей жизни, освещая самые различные аспекты этого таинственного, животворного чувства. В своих песнях композитор погружался и в глубокое томление, и страстное высказывание, и блаженное признание. Однако он никогда не предавался унынию, безнадежности, опустошенности, противопоставляя им мужественность и силу духа, без чего любовь попросту недостижима. Примечательна в этом отношении песня «Влюбись в меня» («Гашыйк бул син миңа»), написанная на стихи Р. Хариса (1985). В поэтическом тексте запечатлено состояние молящей, заклинающей души, которая жаждет хотя бы на время обрести ответное чувство. В этом переживании есть некоторая двойственность, заключающая в себе как эгоистический, так и более высокий духовный аспекты. Композитор акцентирует внимание на последнем, на самом чувстве любви, рождающей чудесные превращения и сближающей сердца людей. Это достигается Ф. Ахметовым с помощью его излюбленного приема совмещения полярностей. Напевная, плавная мелодия песни написана в натуральном миноре, придающем оттенок легкой грусти. Однако в фортепианном сопровождении преобладают яркие лапидарные аккорды мажорного наклона, изложенные в энергичных фигурациях, напоминающих зажигательные гитарные ритмы знаменитого ансамбля «Битлз». Такое контрастное сочетание мелодии и аккомпанемента лишает музыку сентиментальной чувственности, придает ей одухотворенную силу и высокий поэтический настрой. Очевидно, поэтому песня получила широкое признание, став одним из наиболее популярных

---

произведений Ф. Ахметова. Хотя были и критики этого сочинения, высказывавшие, в частности, претензии к тексту песни, в котором усматривали некую двусмысленность и воспевание «свободной любви». Дело дошло до того, что поэт вынужден был изменить текст песни. Однако в этом вряд ли была необходимость, поскольку при непредвзятом прочтении отчетливо проявляется основная идея произведения – ожидание великого чуда любви. Не напрасно, в настоящее время песня продолжает жить в своей первоначальной версии, воспринимаясь как гимн всепобеждающему чувству.

К высшему аспекту любви апеллирует также песня «В душе две весны» («Күңгелмдә ике яз»). Она написана на текст одного из тончайших современных татарских лириков Ради́фа Гата́ша, запечатлевшего в своем стихотворении удивительное явление из жизни человеческой души. Поэт воспел пробуждение взаимного чувства у двух молодых сердец в осеннюю пору, когда замирает природа и успокаивается инстинктивная чувственная жизнь в человеке. В это время оживает духовное начало, очищающее страсти. Оно возводит любовь к ее истинному чистейшему состоянию, которое озаряет окружающее божественным творческим огнем. Тогда в душах влюбленных встает иная весна, весна духовного пробуждения, дарующего силы обновления. Композитор изумительно тонко передает основное настроение стиха, написав прекрасную минорную вальсовую тему, захватывающую своим динамичным, волнообразно восходящим движением. Легкая полетная мелодия, рождаясь в тенетах земного пространства, воспаряет затем в чистейшие сферы духа, наполняя их ароматом свежих искренних чувств.

В творчестве Ф. Ахметова большой интерес представляют романсы и песни, связанные с лирико-философской тематикой, которая редко попадает в поле зрения татарских композиторов. Между тем многослойность образно-смыслового содержания относится к явлениям, весьма характерным для национальной поэзии. Еще в Средневековье великие поэты-суфии, усматривавшие за событиями мира тайны божественного бытия, выработали специфический образно-символический язык, придав

земным понятиям небесный смысл: «Все преходящее лишь знак и манифестация вечного!» Фасиля Ахметова привлекали стихи поэтов, у которых заметно стремление к духовному осмыслению жизни, к углублению в подосновы бытия. В частности, им написаны романсы на стихи Г. Тукая, Л. Айтуганова, Ф. Яруллина, являющихся яркими представителями духовного направления в татарской поэзии. В их произведениях ощущается близкое к мистическому углубление авторов в запредельный, сверхчувственный мир, скрытый за царством земных явлений. Например, в стихотворении Лябиба Айтуганова «Озеро Кабан» («Кабан күле») привлекают внимание следующие строки:

О мой Кабан, воспетый Тукаем...  
 На берега твои ступая,  
 Как будто с древностью седой  
 Я говорю.

Әй, Кабаным,  
 Сине Тукай жырлаган...  
 Әйгерсең лә, ярларына басып,  
 Чал тарихың белән сөйләшәм.

По-своему примечателен и романс «Не бросай меня» («Ташлама мине») на стихи Фаниса Яруллина, в котором, казалось бы, запечатлено сугубо интимное чувство, обращенное к сердцу любимого человека. Однако в концовке сочинения неожиданно раскрывается иной, более высокий смысл, связанный с восхождением к высшим, творящим силам Вселенной: «Не оставьте меня Любовь, Надежда, Молодость души!»

Весьма знаменательным представляется обращение Ф. Ахметова к стихам Равиля Файзуллина, одного из оригинально мыслящих, вдумчивых татарских поэтов, стремящихся ухватить дух Времени и раскрыть строй мыслей и чувствований современников в новых самобытных формах. Поэзия этого автора отличается многослойностью, позволяющей за описаниями обычных человеческих переживаний приоткрывать чувствования Народного духа и Мировой души. Таково его стихотворение «Лебеди» («Аккошлар»), использованное Ф. Ахметовым в одноименном романсе, ставшем своеобразной лейттемой его художественных поисков.

Образ Лебедей, точнее Белых птиц, в татарской культуре имеет особый духовный смысл, связанный с мотивом Свободы, поиском Светозарного Пути и восхождением к Божественной



Творящей Мысли. Само стихотворение Р. Файзуллина посвящено, казалось бы, чисто земному, житейскому явлению: человек, перешагнувший жизненный экватор и обремененный семейными узами, неожиданно встречает новую, запоздалую любовь. Он не хочет верить в безысходность сложившейся ситуации и в смятении вопрошает: «Действительно ли улетаете вы, Лебеди, действительно ли грядут холода, беспросветная ночь? Ведь душа все еще полна нерастрченных сил и надежд!»

Этот жгучий вопрос, непосредственно проистекающий из интимных личных переживаний, таит в себе глубокий философский подтекст: способна ли вообще человеческая душа в кризисных ситуациях найти позитивное, плодотворное решение, удовлетворяющее требованиям разума, и вообще, существует ли высший смысл человеческого бытия, таинственная цель встреч, расставаний, совместной жизни или все это дело случая? В глубинах своего существа поэт ощущает, что должен существовать положительный ответ на эти вопросы. Он соглашается с тем, что в человеке по мере старения нечто безвозвратно уходит, но все же верит в то, что в любви заложена некая сила, которая способна направить людей на верный путь и помочь им одолеть все невзгоды.

Следует отметить, что углубленное переживание уходящего времени, невозможность вернуться назад в прошлое являются доминантной темой в татарском искусстве (как, впрочем, и во всей восточной культуре), занимающей особое место и в фольклоре, и в творчестве композиторов. За безысходной тоской по прошлому в национальном мирозерцании предстает глобальное чувство утраты тесной связи человека с духовным миром, разлуки с Творцом в результате «грехопадения» человечества. Романс Ф. Ахметова несет в себе новый импульс, в котором воплощены переживания в духе преобразующего Времени.

Фасиль Ахметов внес большой вклад в развитие вокальной музыки, получившей всенародное признание. Большую популярность автору принесла музыка к спектаклям, поставленным академическим драматическим театром им. Г. Камала. Ахметов создал более десятка сценических произведений, среди них

«Четыре жениха для Диляфруз» (либретто Т. Миннуллина), «Развод по-татарски» (либретто Х. Вахита), «Женихи» (либретто Р. Батуллы), которые более четверти века не сходят со сцены. После С. Сайдашева, заложившего основы жанра музыкальной драмы и комедии, Ф. Ахметов стал первым композитором, создавшим столь значительное количество произведений в этой области. Написанные им номера для музыкальных спектаклей (инструментальная музыка, песни, вокальные ансамбли, обработки народных песен) необычайно украсили драматические пьесы и обрели самостоятельную жизнь. Вокальный стиль Ахметова оказался весьма созвучным требованиям демократической театральной аудитории, что способствовало усилению внимания публики к драматическому театру, выполняющему особую воспитательную миссию в татарской культуре.

### **Очеловеченный инструментализм**

Камерно-инструментальная музыка занимает важное место в творчестве Фасиля Ахметова. Сам композитор рассматривал ее как лабораторию, необходимую для сочинения симфонических произведений. Поэтому он создавал, в основном, ансамбли с участием инструментов, используемых в оркестре. Это – струнный квартет, духовой квинтет, виолончельный ансамбль. Композитор редко сочинял для фортепиано и других солирующих инструментов. Несмотря на некоторый «меркантильный» подход к камерному жанру, многие его инструментальные сочинения выходят за рамки инструктивных работ. Уже в ранних произведениях, написанных в годы учебы, автор предстает как интересный, весьма колоритный художник, хотя еще и не свободный от подражательства и заимствований.

Одно из первых произведений Ф. Ахметова, сонатина для фортепиано (1958), перекликается с сонатиной татарского классика М. Музафарова. Она представляет собой сочинение жанрового типа, написанное на темы, близкие народным песням и танцевальным мелодиям. Оригинальность сочинения проявляется в насыщении танцевальной стихии современными упругими токкатными ритмами и терпкими гармоническими обострения-

ми, в тенденции к драматизации лирической образной сферы, достигающей большой выразительной силы в прекрасной медленной второй части. В музыке сонатины ярко запечатлелась масштабная, исполненная неумемной энергии и оптимизма индивидуальность автора, его великолепное знание традиций народного искусства, что не могло не сказаться на жизнеспособности этого сочинения, продолжающего звучать на концертной сцене в наши дни.

В 1960-е годы Ф. Ахметов пишет два струнных квартета и квинтет для духовых инструментов, где композитор осваивает инструменты, составляющие основу симфонического оркестра, а также продолжает овладевать сложной циклической формой. Он весьма успешно справляется с поставленными задачами. Его первый квартет и квинтет стали значительными вехами в истории татарской ансамблевой музыки. Они вышли на всесоюзную арену. Их исполняли видные советские мастера – квартет имени Бородина, духовые квинтеты Москвы и Ленинграда. В первом струнном квартете заметно влияние представителей жанровой ветви русского симфонизма, в особенности А. Бородина, проявившееся в эпичности, масштабности художественных образов, в использовании развернутого четырехчастного цикла. Индивидуальность композитора высветилась в стиле письма, в тенденции к симфонизации материала, в монументальной трактовке квартета. Однако не во всем проявилась самостоятельность автора. К тому времени еще не устоялся его музыкальный язык, в котором заметны заимствования из известных сочинений. Так, например, в скерцо проходит тема, напоминающая знаменитый хор «Слава» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. В среднем разделе скерцо использована выразительная тема в стиле «деревенских напевов», принадлежащая Р. Еникееву и звучащая в финале его Второго квартета. Кульминация первой части напоминает аналогичный раздел популярной Поэмы для скрипки и фортепиано З. Хабибуллина. В более поздних работах Ф. Ахметова такие случайные заимствования уже не встречаются. Хотя и в дальнейшем он не считал зазорным использовать некоторые художественные идеи своих коллег. В частности,

в 1968 году его близкий друг А. Шарафеев в финале своего квартета впервые ввел в профессиональный обиход зажигательный народный плясовой наигрыш «Лапти». Эта тема, отличающаяся необычным трехдольным ритмом, очень приглянулась Ф. Ахметову (как и сама идея применения ее в финале), который дважды использовал ее в своем творчестве: в финалах Квартета № 3 и симфонии.

Среди сочинений, написанных Ф. Ахметовым в студенческие годы, важное место занимает Второй струнный квартет (Партита, 1968), написанный в полифоническом стиле. Это произведение не принесло особых лавров композитору. В ней молодой автор впервые столкнулся с полифоническими формами и ограничился, в основном, простейшими приемами развития музыкального материала, отказавшись от сложных модификаций, за что на экзамене в консерватории ему поставили оценку «4». Однако, невзирая на недочеты, «Партита» стала этапным сочинением в творчестве Ф. Ахметова. Изучая и претворяя многоголосный стиль, композитор тем самым приобщался к новым веяниям в татарском искусстве. Его предшественниками была проделана большая работа по расширению рамок одноголосия средствами сопровождения и по освоению гомофонно-гармонического стиля. Теперь логика исторического развития требовала дальнейших преобразований и восхождения к многоголосию.

В одноголосии, культивируемом у татар с глубокой древности, народная душа ощущала себя целиком слитой с духовной прародной бытия и зависимой от божественного мира. В гомофонной музыке композиторов первой половины XX века она укрепляла самостоятельность своего «Я», противопоставляя его прасилам вселенной. В новейших же полифонических сочинениях она вновь могла прочувствовать свою связь с высшим духовным царством, но на ином, более высоком уровне. Вживаясь в стройное, равноправное сочетание голосов в полифонии, душа ощущала равнозначность своей индивидуальности с другими волящими субъектами и восходила к общечеловеческому принципу «Я». Таким образом душа открывала в самой себе вели-

чие «Сына Человеческого», сопричастного направляющим вселенским силам.

Для Ф. Ахметова обращение к полифоническим формам дало мощный импульс к созданию крупных, значительных полотен, написанных им в зрелые годы. К числу таких сочинений относится Струнный квартет № 3 (1982), ставший вершиной творческих исканий композитора в области камерной музыки. Автор долго шел к этому произведению. На протяжении ряда лет он изучал шедевры мировой квартетной литературы, посещал репетиции и концерты Государственного струнного квартета Татарстана (существовавшего в то время как квартет Казанской консерватории), горя желанием написать «что-то стоящее». В 1980-е годы его начала серьезно волновать тема смерти, которая и легла в основу сочинения. В нем автор попытался охватить суть человеческого бытия, рассматривая этот фундаментальный вопрос в триединстве понятий: Жизнь, Смерть и Бессмертие. Столь всеобъемлющая философская трактовка темы позволила композитору создать интересное, полновесное сочинение, раскрывшее новые грани его масштабного дарования. Он посвятил квартет памяти композитора А. С. Ключарёва, но при этом, возможно, имел в виду и себя самого, рассматривая тему сквозь призму собственного мироощущения и как бы создавая свой автопортрет.

Музыка первой части сочинения живописует радость бытия, раскрывающегося в стремительном беге времени и разворачивающегося в трех сферах душевной жизни: в активном горении, искрометном веселье и полнокровной любви. Художественно-образная сфера части возносит к тем оптимистическим, гуманистическим идеалам, которые составляют чаяния всего человечества и исповедуются самим композитором. Вторая часть, написанная на тему протяжной народной песни «У могилы матери» («Ана кабере янында»), обнажает иную, трагическую сторону бытия. Безмерная скорбь, невыносимые душевные страдания, бурные драматические излияния чувств, доходящие до взрыва, предсмертного крика души, истаивающего в потустороннем мире, – такова драматургическая канва медленной части. Автор,

переживший в своей жизни глубокие потрясения, проторгает дорогу за порог смерти, где слышен скорбный стон мировой души, жаждущей всеобщего спасения.

Финал квартета вводит в атмосферу народного праздника, в который вливаются мощные одухотворяющие импульсы героя, похоронившего свой эгоцентризм и восставшего из небытия в новой бессмертной ипостаси. Обновленное, активное, действенное начало облагораживает и преображает народную стихию. В третьей части квартета в качестве основной темы использован зажигательный народный плясовой наигрыш «Лапти» («Чабата»), который дополнен лирической темой в духе раздольных «деревенских напевов». Стремясь усилить эффект массовой пляски, композитор использует необычный художественный прием, не применявшийся ранее в квартетном исполнительстве. В кульминации финала музыка неожиданно прерывается, и в паузе ансамблисты начинают громко отбивать заводной ритм танца ногами! Столь необычный прием, ломающий академические рамки квартетного жанра, создает сильный выразительный эффект. Возможно, автор хотел этим не только усилить волевой накал музыки, но и утвердить внутреннюю победу над собственным физическим недугом, связанным с атрофией ног. В этом контексте физическая смерть обретает совершенно иное значение. Она не отрицается, но преодолевается силой воли и любви, становясь проводником в сферу высшей нравственности и истинного духовного бессмертия.

### **Лебединая песня**

Первые опыты Ф. Ахметова по освоению симфонического письма приходятся на годы учебы в консерватории. В 1960 году он пишет вокально-симфоническую поэму «Песня родника» на стихи М. Джалиля. Спустя 9 лет, будучи автором ряда камерно-инструментальных сочинений, композитор создает симфоническую поэму «Памяти Фариды Яруллина», которая становится важной вехой в истории татарской музыки и приносит ему все-российское признание. Оба сочинения связаны с темой Отечественной войны, привлекавшей автора своей драматичностью,

конфликтностью, а также возможностью высказать свою гражданскую позицию. В частности, второе произведение было посвящено трагической судьбе погибшего на фронте Фарида Яруллина, автора знаменитого балета «Шурале». В послевоенный период в среде татарской интеллигенции постоянно будировались вопросы: как могло случиться, что талантливейший художник был отправлен на фронт, тогда как многие композиторы-функционеры получили бронь? Кто виноват в этой трагедии, унесшей жизнь одного из перспективнейших композиторов?

Для того чтобы взяться за эту тему, нужны были большая смелость и душевная прямота, поскольку у руля продолжали оставаться те руководители, которые принимали решение о судьбе Ф. Яруллина. Впрочем, Ф. Ахметов был далек от обывательского прочтения темы, попытавшись в своем сочинении взойти к углубленному философскому обобщению. В поэме отчетливо выделяются три образных пласта: скорбные раздумья, речитация в стиле Шостаковича (вступление), активная сфера, воссоздающая атмосферу войны (главная тема) и светлая лирика (побочная тема). Между этими контрастными сферами нет непроходимой грани. Они проникают друг в друга своими элементами. Так, например, активные ритмы главной темы пронизывают сопровождение побочной партии. Это придает музыке определенное единство и позволяет узреть в ней целостный образ героя, представляющего как многогранная индивидуальность с ясно выраженными душевными качествами: волей, мышлением, чувствами. И раздумья, и борьба, и лирика, и торжественные фанфары, венчающие сочинение – все это составляющие единого целого. В таком контексте внешние противоречия и столкновения личности с внешней средой обрачиваются внутренними качествами самого героя, в характере которого уже заложено нечто такое, что не может не реализоваться в жизни. Мужественный герой несет в себе свою драматичную судьбу, раскрывающую тайну и высшую мудрость бытия: всеобъемлющий правящий Дух, разворачиваясь во внешних действиях, ставит перед выдающимися индивидуальностями

---

особые задачи. И эти индивидуальности, пребывая в единстве с Духом, находят смысл жизни в жертвенном служении ему. Дух выстраивает вместе с человеком обстоятельства, соответствующие его внутренним силам, чтобы индивидуальность, победив страх смерти, возшла к бессмертию! Такова сверхидея поэмы, воплощенная автором с большой силой выразительности. Сам Фасиль Ахметов высказался о своем произведении следующим образом: «Не знаю, сумел ли я вполне проникнуть в мысли и чувства автора лесной сказки. Но героизм творческого духа, по-видимому, удалось передать в симфонической поэме его памяти»<sup>1</sup>. И композитор вполне заслуженно был удостоен государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки, присужденной ему в 1975 году.

Высокая награда застала Ф. Ахметова за работой над новым крупным сочинением. Это была симфония «Казань», задуманная как масштабное полотно, раскрывающее основные этапы становления столицы Татарстана: возникновение в позднее Средневековье Казанского ханства, преемника одного из первых могущественных государств на Волге – Великой Булгарии, столкновение между Казанью и Москвой, покорение края Иваном Грозным в XVI веке и дальнейшее существование Татарстана в составе Руси. Обращение к исторической теме, которая могла вызвать негативные моменты в социуме, отнюдь не приветствовалось при жизни композитора. В 1960–70-е годы повсеместно закрывались татарские школы, усиливалось давление на язык, изгонявшийся из официального обращения. В этой связи в обществе зрели противоречивые и весьма разрушительные тенденции. Одни вынашивали иллюзорную идею превращения автономной Татарии в союзную республику. Другие пессимистически ожидали заката татарской культуры, зачитываясь запрещенной повестью писателя-эмигранта Г. Исхаки «Крушение после 2000 года», где предрекался конец татарской нации в начале третьего тысячелетия. Хотя корифеи татарской культуры, такие как Б. Урманче, Г. Баширов, А. Еникей, придерживались иных взглядов, указывая на то, что решение проблемы лежит не в материальной,

---

<sup>1</sup> Ахметов Ф. Мелодия красной ольхи // Казань. 1994. № 3–4. С. 11.



а в духовной плоскости. По их мнению, будущее Татарстана, невзирая на существующие трудности, связано с оплодотворением национальной культуры импульсами, идущими из России и Европы. При этом они, ссылаясь на великого Тукая, который еще в начале XX века пророчески указал, что «отныне Солнце прогресса восходит с Запада», и решительно высказался за укрепление дружбы между татарским и русским народами, недвусмысленно пожелав эмигранту Гаязу Исхаки направить свою политическую деятельность в иное русло: «Вернись-ка, ты, сюда, на свою Родину!» («Кайт эле монда, Ватанга»).

Ф. Ахметов остро переживал за будущее республики и не мог оставаться в стороне от обсуждения наболевшей проблемы, которая как бы перекликалась с его собственной драматичной судьбой и представляла собой центральный узловый момент, отправную точку для решения других вопросов национальной культуры. Глубочайшая заинтересованность композитора темой Казани, его незаурядные личностные и профессиональные качества предрекали успех будущей симфонии. Однако в самый разгар работы над сочинением ему пришлось пережить сильнейшее искушение, которое едва не помешало автору осуществить задуманное. Ему неожиданно был сделан правительственный заказ на праздничную симфонию, посвященную 800-летию юбилею города Казани, который намечалось отметить в 1976 году. Заказчики ознакомились с уже написанными двумя частями симфонии и не найдя в них ничего крамольного, предложили композитору дописать традиционный жанровый финал, рисующий картину народного праздника. Однако последнее вовсе не входило в планы Ф. Ахметова. И перед ним встал выбор либо принять предложение, отказавшись от своего сценария, либо испортить юбилейные торжества, пойдя наперекор обстоятельствам. Он выбрал последнее, проявив свой неконформный характер. И провидение вознаградило его за столь мужественный шаг. К счастью для композитора время завершения симфонии совпало с выходом постановления Политбюро КПСС об отмене празднования юбилея города, что спасло автора от пагубных последствий.

Раскрывая тему Казани, композитор четко следовал историческому сценарию. Первая часть симфонии освещает этап становления и расцвета древнего города. Сочинение открывается активной динамичной темой, сотканной из коротких энергичных попевок, вовлеченных в единый стремительный поток безудержного движения (*Allegro assai*). Мощная ритмическая пульсация, хлесткие аккордовые удары насыщают музыкальную ткань энергией действия. Эти элементы, перекрашиваясь и смягчаясь, проникают во вторую тему, которая близка старинным распевным мелодиям. Подобно могучей полноводной реке, лирический напев величаво разворачивается в своем неспешном движении. Обе темы взаимодополняют друг друга, они заключают в себе явные приметы архаики, адресуя слушателя к прошлому древней Казани, обосновавшейся на Волге, в одном из красивейших мест Восточной Европы.

Далее в среднем разработочном разделе развитие приобретает обостренный характер. В борьбе утверждается новое могущественное государственное образование, которое приходит к своему знаменательному расцвету. Как апофеоз звучит лирическая тема, которая приобрела в процессе развития еще более красочные, величественные черты. В заключительном разделе вновь возвращаются активно-действенные элементы главной темы. Развитие драматизируется и взрывает музыкальную ткань. Первая часть заканчивается неожиданным срывом, символизирующим резкий поворот в истории Казани: выдачу царицы Сююмбике Ивану Грозному в обмен на политические посулы московского царя и последующим падением Казанского ханства.

Примечательно, что развитие музыкального материала в первой части происходит за счет вычленения и разработки элементов главной темы, олицетворяющей собой национальный пласт, в многокомпонентном составе которого выделяются и возрастают разрушительные элементы, приводящие к взрыву. В музыке отсутствуют какие-либо намеки на внешний конфликт, что следует интерпретировать как вполне определенную позицию автора и указывающую, что причины кризиса видятся

им не во внешних, а во внутренних обстоятельствах. Композитор трактует трагические события созвучно исследованиям крупного татарского историка Хади Атласи, который в качестве первопричины падения ханства выводит не столько внешний конфликт между Москвой и Казанью, сколько непримиримые противоречия в самом татарском обществе того времени, внутренний кризис, вылившийся в открытую внутриусобную борьбу правящей элиты в ущерб национальным интересам. Такая трактовка истории весьма далека от националистических тенденций, в которых обвинялся Ф. Ахметов.

Медленная вторая часть (*Andante sostenuto*) повествует о событиях, развернувшихся после выдачи царицы Сююмбике. Музыка вводит в атмосферу глубоких раздумий. Печальная задушевная мелодия, сотканная из выразительных, почти говорящих интонаций, вводит в круг переживаний и размышлений о судьбах народа и отечества. В качестве тематического материала части автор использовал интонации собственного романа «Лебеди» («Аккошлар»), что позволяет до некоторой степени конкретизировать звучащие музыкальные образы. В частности, первая тема речитативно-декламационного характера основана на начальной фразе романа:

Осень не сменяется весной,  
Впереди холода, белая снежная зима...

Көзләрдән соң язлар килми –  
алда – салкын, ак кышлар.

Эта тема с некоторыми вариационными изменениями проходит в оркестре у разных инструментов, в разных tessituraх, что создает впечатление обсуждения, разговора различных лиц и групп людей, потрясенных случившимся. Развитие темы постепенно драматизируется, достигая огромного накала. В кульминационный момент появляется новая тема, являющаяся цитатой второй фразы романа: «Ужель улетаеете вы, белые птицы?!» После этого следует сильнейший взрыв, который приводит к прострации, оцепенению: душа, будучи не в силах пережить трагедию, повергается в шок. Алеаторическая музыка этого эпизода рисует картину полного хаоса, внутреннего опустошения, погашения сознания. Лишь постепенно музыкальная ткань

начинает обретать более отчетливые формы. Но в этот момент врывается грозная тема нашествия, которая пробуждает активно-действенные элементы главной темы из первой части, связанной с образом Казани. Однако возникает контрсила, которая не дает развиваться теме нашествия и отодвигает угрожающий импульс, появившийся извне. И все же после этого не наступает успокоение. Вновь возвращается мотив «Ужель улетает вы, лебеди?!». Вновь всплывают бередящие душу раздумья. Ведь вместе с отъездом царицы улетают и белые птицы! Они истаивают в поднебесье. Уходит безоблачное прошлое, впереди новые потрясения, поскольку не изжиты те внутренние проблемы, которые привели к возникновению внешнего конфликта.

Начало финала рисует картину веселья в стане казанцев, которые, отбросив переживания и предчувствия, вызванные случившимся, погрузились в состояние эйфории. Звучит незатейливый народный плясовой наигрыш «Лапти». На его фоне появляется древний духовный напев «Мухаммадия», который контрастирует первой танцевальной теме и воспринимается как манифестация исламского религиозного эгрегора, напоминающего о существовании божественных законов и призывающего к раскаянию в содеянном и консолидации позитивных сил.

Далее разворачивается сцена вторжения русского воинства, которая характеризуется темой, цитирующей лихую песню Варлаама из оперы Мусоргского «Борис Годунов» («Как во городе было во Казани...»). Так же как и татарский наигрыш «Лапти», она имеет дополнение-антитезу в виде древнеславянского православного напева. Таким образом возникают два разных национальных комплекса (татарский и русский), заключающих в себе как стихийный народный элемент, так и одухотворенный религиозный компонент.

Упомянутые комплексы ввергаются в бескомпромиссную борьбу, в результате которой происходит диалектическое взаимодействие полярностей и рождается новое образование. Возникает чудесная мелодия, представляющая собой трансформированную тему Казани из второй части симфонии. Композитор переоркестровывает первоначальный вариант этой темы, поднимая ее из низкого сумрачного регистра и очищая от

тяжелых фактурных наслоений. Он передает преображенную мелодию солирующей скрипке, парящей в вышине на фоне прозрачных ажурных тремоляций струнных. Все приходит к плодотворному позитивному итогу – Вознесению.

Таково экзотерическое, внешнее прочтение художественно-образного содержания симфонии, которое может быть дополнено и углублено духовно-научным взглядом, дающим ключ к ответу на вопросы: что скрывается за образом Казани, какова высшая цель противоборства двух культурных течений, что формируется в результате взаимодействия полярностей?

При рассмотрении романса «Лебеди», тематизм которого играет важную драматургическую роль в симфонии, уже отмечалось, что в подоснове художественных поисков Ф. Ахметова лежало скрытое предчувствие наступления новой культурной эпохи. Душа композитора в своих глубинах жаждала освобождения из тенет односторонней абстрактной рассудочности, свойственной современному сознанию. Подсознательно она стремилась к достижению нечего большего, к обретению высшей одухотворенной формы сознания, соединяющей человека со скрытыми творящими силами Вселенной. Это не было беспочвенной фантазией художника, но представляло собой одно из глубочайших чаяний и тайных знаний человечества, вынашивавшихся на протяжении многих веков. Это исповедывали и предки татар болгары. Известно, что в VII–VIII столетиях они входили в состав Хазарского каганата, где в то время была распространена вера в бога Яхве, и столица государства вместе с рекой, протекающей рядом, были наречены одним из семи высших тайных имен легендарного царя Соломона – Итиль или Итиэль. В переводе это означает – «носитель высшего «Я-сознания», той Высочайшей сущности, которая соединяет человека с Богом и делает его Богочеловеком<sup>1</sup>. Очевидно духовным лидерам предков татар было открыто, что именно на реке Волге, в районе крупнейшего водного бассейна Восточной Европы, будут происходить те великие исторические события, которые помогут возвести сознание человечества на высшую ступень эволюции. Примечательно, что казанские татары сохра-

---

<sup>1</sup> *Штайнер Р.* Импульс Христа и развитие «Я-сознания». Одесса, 2002. С. 50.

нили в своем языке наименование реки Итиль, а в русском языке появилось название Волга, как производное от слова «булгар».

Становление высшего «Я» рождается в противоборстве двух полярных течений. Северное или Западное направление развивает преимущественно естественно-научное материалистическое сознание, делающее личность независимой от диктата небесного царства. Этот тип сознания приходит к постижению мира через внешние объекты, связывая их появление и взаимодействие с чисто физическими силами природы. Южная или Восточная ветвь стремится к поиску духовной прасновы бытия с противоположной стороны, рассматривая мир вещей как преходящую иллюзию, за которой скрыты вечные духовные существа. Во взаимодополнении противоположностей открывается полная реальная картина мира, как откровение духа, излившееся в материальные объекты и продолжающего свое развитие в высшем творении природы – в человеке. Западно-восточная противоположность в своем концентрированном выражении находит отображение в соотношении русской и татарской культур. Первая в большей мере связана с северным посвящением, обращенным к внешнему миру вещей и культивирующим в человеке мужество, храбрость, доблесть, которые являются необходимым условием достижения высшего человеческого качества – беззаветной всепобеждающей любви. Отсюда в русской культуре преклонение перед богатырями, воспевание лидеров ополчений и дружин. Христианство, исповедуемое русским народом, должно помочь преодолеть эту односторонность. Вера в Мессию, Сына Бога ставит перед христианином высочайший идеал вождя, который помогает личности сформировать в себе правомерный, ответственный индивидуализм, направленный в русло жертвенного служения человечеству.

Татарская культура, тесно связанная с восточной традицией, воспитывает трепетное благоговение перед всеохватывающим, безначальным и бессмертным духовным началом всех начал. Она побуждает человека отстраниться от собственной личности и ощутить себя частицей всеобщего духа, соединившись с ним в жертвенной любви и преданном служении. Ищущий в себе всеобъемлющего духа не может апеллировать к внешним объектам и творить себе кумира в преходящем мире. Он погружается

---

в безбрежный океан души, уповая на милость Всевышнего, что соответствует постулатам ислама, исповедуемого большей частью татарского народа. По этой причине в татарском обществе особым уважением и почитанием пользовались священнослужители и наставники, обладавшие духовной силой и помогавшие людям побороть свое эго, подчинив его требованиям Всевышнего. Таким образом, трепетное благоговение южан и смелость и решительность северных народов составляют противоположные душевные качества, которые, постепенно соединяясь друг с другом, призваны привести человечество к переживанию чистой, неэгоистической Любви, как творческой, божественной силы в человеке.

Как свидетельствует история, сближение славян и тюрков сопровождалось борьбой консервативных и прогрессивных течений внутри обеих соседствующих культур, что влияло на характер их взаимоотношений. Эти отношения, развиваясь на протяжении длительного исторического периода, принимали разные формы. Этапы мирного сотрудничества перемежались с военными конфликтами. В этих перипетиях складывалось культурное и этническое взаимопроникновение. Как отмечал известный историк Л. Н. Гумилёв, тесные контакты двух народов вели к интенсивному смешению этносов так, что славянским женщинам приходилось нередко рожать детей с татарскими именами, а тюркским – с русскими.

Кровосмешение народов сыграло существенную роль в преодолении отживших родовых отношений в человеческом обществе и помогло людям возвыситься от любви и брака, основанных на кровном родстве, к любви, проистекающей из более высоких духовных принципов. Кроме того, разрушение кровных связей способствовало развитию интеллекта и укреплению чувства «Я», что освобождало человечество от чрезмерного влияния инстинктов, формируя осознанное отношение к универсуму<sup>1</sup>. Современная наука о духе указывает, что человечество подошло в настоящее время к кульминационному пункту своей истории. И в третьем тысячелетии должна сформироваться новая высочайшая культура, которая разовьется в Восточной

---

<sup>1</sup> *Штайнер Р.* Кровь – совсем особый сок. ПСС. № 57. Казань, 2003.

---

Европе, соединив противоположность Запада и Востока<sup>1</sup>. На смену сухому абстрактно-логическому мышлению грядет иная форма сознания, соединяющая в себе научное мышление с духовными методами познания, что позволит человеку овладеть высшими созидательными силами природы и стать реальным сотворцом мира.

Символом такого человека-творца с древнейших времен является образ Прометея, даровавшего человечеству огонь, без которого не смогла бы развиваться цивилизованная жизнь на земле. От огня зависят все ремесла, техника и даже искусство. Прометей в переводе с древнегреческого – предмыслящий, тот, кто созидает, изобретая новое, которого еще нет в природе. Предмыслящий творит не столько рассудком, но включает все силы своей души, в том числе нравственность, чувство сострадания и любви. Отсюда рождаются оригинальные идеи, которые преобразуют материальный мир. В древнегреческих мистериях Прометею противопоставлялся Эпиметей (послемыслящий), который обладал не творческим, а чисто рассудочным, упорядочивающим мышлением. Он выступал как регистратор мира и вначале давал воздействовать на себя физическим явлениям, а лишь затем обдумывал это в мыслях. Именно Эпиметей необдуманно раскрыл ящик Пандоры, из которого на человечество вывалились все пороки и беды. Таким образом, греки ясно разделяли два вида деятельности человека, один из которых связан с эмпирической, рассудочной работой, а другой возводит к творческому началу, к высшему «Я». Прометеевское мышление направляет человечество в будущее, пробуждая в людях их божественную природу. Это мышление возжигает самостоятельные творческие силы человека, наполняет оптимизмом, хотя и требует при этом известного самоотречения. Оно достигается ценой жертвы, подобной той, что заплатил Прометей, прикованный богами к скале за принесенный человечеству великий дар<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Штейнер Р. О России. СПб.; Дамаск, 1997.

<sup>2</sup> См. подробнее об этом: Штейнер Р. Метаморфозы душевной жизни. М., 2001. Ч. I. С. 65.



Этот животворящий огонь нес в своем творчестве и Ф. Ахметов. Новые творческие импульсы, преображающие внутренний мир современников, находят свое выражение в его симфонии «Казань». В ней изживаются, сгорают негативные эмоции и низшие страсти, порожденные несовершенным эгоистическим началом. Души слушателей очищаются от тягостных переживаний, отложившихся в генетической памяти народа, и готовятся к прозрению и воспарению к мировому разуму, ведущему человечество по пути духовного восхождения. Жгучие вопросы: «Ужель улетаєте вы, лебеди?», «Ужель утеряно навсегда бывшее величие Казани?» – в духовном контексте обретают совершенно иное, оптимистическое звучание. Они воспринимаются как потеря того, что должно отмереть в силу несовершенства сегодняшних человеческих представлений, завязанных на устаревших, чисто рассудочных, умозрительных догмах и пагубном эгоцентризме.

Истинные непреходящие ценности татарской культуры лежат в сфере духа, ведущего сегодняшнее человечество к овладению высшей формой сознания, которое открывает путь к бессмертию. Обретение новых духовных сил связано с осознанным следованием требованиям духа Времени и ответственным, жертвенным служением во имя высших идеалов Любви, Сострадания и Добра. Эти идеи проистекают из тех же импульсов, которые инспирировали Ф. Ахметова при создании симфонии. В ней отчетливо запечатлена вера композитора в светлое будущее своего народа и любимого города. Симфонию венчает обновленная тема Казани, которая представлена в виде изумительной по красоте мелодии, связанной в своих истоках с далеким драматичным прошлым и устремленной в прозрачные светоносные выси будущего.

### Эпилог

После написания симфонии «Казань» Ф. Ахметов стремится утвердиться как симфонист, пробуя свои силы в разных жанрах симфонической музыки. Композитор создает праздничные увертюры «Татарстан» (1979) и «Сабантуй» (1985), «Три симфони-

---

ческих танца» (1989), концерты для фортепиано (1983), скрипки (1991), «Белую песню» для голоса и симфонического оркестра (1992), а также произведения для духового и струнного оркестров, для оркестра народных инструментов. Однако не все из написанного может быть поставлено в один ряд с симфонией, уступая этому колоссу своими масштабами, глубиной идейно-художественной концепции, а в некоторых случаях и техническим воплощением.

В частности, в инструментальных концертах он столкнулся с новой для себя задачей, попытавшись создать блестящие виртуозные сольные партии для фортепиано и скрипки. До того времени композитору не приходилось писать сольных инструментальных произведений (исключением являлась фортепианная сонатина, написанная в юношеские годы). И он во многом преуспел, создав весьма сложные в техническом отношении и интересные по своему инструментализму концерты. Но все же в них имелись и недочеты, в результате чего сочинения не прозвучали на том уровне, которого ожидали от маститого автора. Для самого композитора освоение концертного жанра имело все же особый смысл. Здесь он работал над собственным «Я», над осознанием своего высшего начала, «Господина души и ее служанок: мышления, чувства и воли». Ему необходимо было привести в гармонию свое внутреннее существо, уравновесить основные силы души, чтобы искоренить те недостатки, от которых не был свободен он сам и современное человечество в целом. В своих концертах Ф. Ахметов трактовал соотношение партий солиста и оркестра как взаимодействие героя и народной массы. Его герой, ведущий за собой людей, исполнен неистребимой воли, мужества и безграничной любви, а также наделен ясным одухотворенным сознанием. Таким, очевидно, хотел видеть себя композитор в жизни.

Из всех сочинений, написанный Ф. Ахметовым в поздний период творчества, наибольший успех после симфонии выпал на третий струнный квартет, который, являясь камерным сочинением, раскрывает интимные стороны бытия и в этом отношении как бы дополняет образную сферу крупного оркестрового сочинения «Казань». Если в симфонии воплощены глобальные

---

проблемы национальной культуры, то в третьем квартете нашел отражение главный вопрос, касающийся каждого отдельного человека. Это отношение души к жизни, смерти и бессмертию. В обоих сочинениях композитор приходит к оптимистическому выводу и, по-видимому, не случайно в финалах этих произведений он использует в качестве главной темы один и тот же народный плясовой наигрыш «Лапти», как бы побуждая слушателей искать идейно-художественные связи между двумя разноплановыми сочинениями.

Третий квартет был одним из любимых сочинений Ф. Ахметова, который неизменно включал его в программы своих авторских концертов, показывал на различных фестивалях и композиторских пленумах. Он не побоялся поставить свое сочинение в программу отчетного концерта в Доме композиторов России в Москве, где была заявлена премьера квартета (памяти Л. Шепитько) художника с мировым именем Альфреда Шнитке. Произведение Ф. Ахметова отнюдь не проиграло на этом фоне, но вызвало бурные овации зала. Сам А. Шнитке тепло поздравил Ф. Ахметова, по достоинству оценив квартет своего казанского коллеги. Они сидели на концерте рядом, обмениваясь своими впечатлениями. Между двумя композиторами, весьма различавшимися своими стилистическими предпочтениями, существовала некая незримая общность. Оба необычайно остро чувствовали пульс своего времени. Оба шли непроторенными путями в музыке и изрядно страдали при жизни за свои новации. Они были сверстниками, родившимися и ушедшими из жизни почти в одно и то же время.

Фасиль Ахметов скончался в 1998 году, в возрасте 63 лет, как и пророк Мухаммед. Композитор прожил необычайно трудную, но сильную и яркую жизнь, исполнив свое основное предназначение. Его творчество, сформировавшееся на народной почве, несет в себе мощные, плодотворные прометеевские импульсы, преображающие национальную культуру и освещающие ее светом великих идеалов человечества и силой беззаветной любви.

## ФАУСТ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

(Композитор Ренат Еникеев)

Лишь тот достоин жизни и свободы,  
Кто каждый день идет за них на бой.

*Гёте. «Фауст»*

Ренат Еникеев (р. 1937) – одна из самых ярких и масштабных индивидуальностей татарского музыкального искусства второй половины XX и начала XXI века. Он вошел в историю отечественной музыки как композитор, тяготеющий к драматическим и героико-трагическим концепциям, как бунтарь-шестидесятник, как ищущая творческая индивидуальность, которая идет непроторенными путями, выводя татарскую инструментальную музыку на всесоюзную и мировую сцену. Отстаивая свое творческое кредо, Р. Еникеев столкнулся с сильнейшим противоборством судьбы, пытавшейся перековать, смять непокорную индивидуальность. Однако могучий дух композитора помог ему преодолеть все невзгоды, не поддавшись ни на посулы, ни на угрозы и ни на йоту не отступив от своих принципов, но жертвуя своим благополучием во имя творческой истины. При этом художнику пришлось пройти той же стезей, что и легендарному гётевскому Фаусту, столкнувшемуся с царством тьмы в процессе погружения в недра мировых тайн и спасшемуся от власти Мефистофеля благодаря своим высоким нравственным устремлениям.

В творчестве Р. Еникеева особое место занимает инструментальная музыка, которая была поднята им на небывалую высоту. Благодаря ему впервые в татарском искусстве развились слож-

нейшие жанры фортепианной музыки, такие как соната, баллада, виртуозные вариации. Существенный вклад Еникеев внес в развитие ансамблевой музыки, которая в его творчестве расцвела многоцветьем жанров как подлинно художественное явление. Это – квартеты, трио и любимые массовой аудиторией ансамбли скрипок. Композитор написал большое количество произведений для самых различных инструментов, включая скрипку и виолончель, создав целый мир самобытных художественных образов и способствовал обогащению национального слуха и вычленению инструментализма в самостоятельную сферу искусства.

Исключительно важную область творчества Еникеева представляет симфоническая музыка, охватывающая весьма широкий спектр жанров: вокально-симфоническая «Поэма памяти Мусы Джалиля», «Рапсодия» и сюита «Четыре басни по Крылову» для симфонического оркестра, фортепианный и скрипичный концерты и др. Композитор создал большое количество песен и романсов, хоровых сочинений, снискавших широкую популярность. Музыка Еникеева отличает органичное соединение народных традиций с достижениями мировой музыкальной культуры, что превращает искусство художника в инструмент познания и преображения человеческого духа.

### **Детские и юношеские годы**

Ренат Еникеев родился 13 июня 1937 года в Казани в образованной и родовитой семье. Со стороны матери в их роду были потомственные священнослужители, имевшие тесные родственные связи с великим поэтом Г. Тукаем. По отцовской линии Р. Еникеев восходит к именитому дворянскому роду военачальников Каргалинского Темниковского княжества. Согласно законам, открытым духовной наукой, материнское начало тесно связано с природными силами народного духа, живущего в подсознании, а отцовство – с «Я-организацией», связанной с сознанием человека. Таким образом, Ренат получил весьма незаурядную и гармоничную наследственность. Через материнскую линию он был подключен к фундаментальным природным си-

лам, импульсирующим самобытную татарскую культуру, а от отца унаследовал ясное логическое мышление, крепкую, несгибаемую волю, прямоту и смелость. Однако столь исключительная наследственность предполагала, очевидно, и особые условия ее реализации. Детство композитора, в котором явственно выступают симптомы его будущих испытаний, протекало в трудных условиях. Мальчик рос без отца, которого не стало, когда ребенку исполнился ровно год. Он рано обрел самостоятельность, получил трудовую закалку. Его излюбленным занятием была игра на гармонике. В четыре года он уже играл в ансамбле в детском саду. Поступив в образцовую татарскую мальчиковую школу № 12 в класс известного педагога М. Рахматуллина, Ренат продолжал совершенствовать свое мастерство и в 9 лет стал победителем республиканского конкурса, проходившего под председательством знаменитого гармониста Ф. Туишева, который в порыве восхищения прилюдно взял на сцене мальчика на руки, воскликнув: «Вот мне замена!»

Однако Рената неизмеримо больше привлекал другой инструмент. Это был рояль, отличающийся масштабностью, многокрасочностью и многоплановостью звучания, сравнимого с возможностями симфонического оркестра. Юный самородок мечтал стать профессиональным пианистом и хотел поступить в музыкальную школу. Но здесь его ожидало серьезное испытание. Он столкнулся, казалось бы, с непреодолимым препятствием. Ему уже шел одиннадцатый год, тогда как в класс специального фортепиано зачисляли с 6–7 лет. Сложность состояла и в том, что мальчик совершенно не знал русского языка. И здесь будущий композитор проявил необычайную настойчивость. Он все же поступил в ДМШ в класс замечательной пианистки Н. Н. Карукес, недавно приехавшей в Казань из Шанхая и увидевшей в юном гармонисте незаурядную личность, наделенную подлинным музыкальным дарованием и огромной целеустремленностью. Н. Н. Карукес ранее была дипломатом, она долгое время жила за границей, получила прекрасное европейское музыкальное образование, была знакома с новейшими прогрессивными системами обучения и сумела за короткий срок, всего

за четыре года, пройти семилетний курс и подготовить своего ученика к поступлению в музыкальное училище, а также заложить в юном музыканте фундаментальные основы профессионального и творческого развития. Особенно ценным было то, что она познакомила будущего композитора с современными течениями европейского искусства, которые не изучались в нашей стране в послевоенные годы. В этот период у мальчика начинают раскрываться композиторские способности. Он сочиняет оригинальные пьесы для фортепиано («Бабай», «Грустная песенка» и др.), получившие высокую оценку специалистов, и его приглашают учиться на подготовительное отделение казанской консерватории, минуя училище. Однако, чувствуя необходимость в основательном изучении основ композиторской техники, Ренат поступает в музыкальное училище на теоретико-композиторское отделение в класс маститого педагога Ю. В. Виноградова, обучавшего видных татарских композиторов Э. Бакирова, Х. Валилуллина, И. Шамсутдинова, Х. Абдулменова. Сам Ю. В. Виноградов получил образование в Ленинградской консерватории в классе выдающегося педагога М. О. Штейнберга (ученика Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова), воспитавшего целую плеяду крупных советских композиторов, в их числе Д. Шостаковича, Ю. Шапорина, В. Успенского.

Ю. В. Виноградов, будучи опытным требовательным педагогом, прекрасно знавшим и европейские традиции, и татарскую музыку, сыграл решающую роль в формировании музыкального дарования Р. Еникеева и овладении им сложной современной композиторской техникой. Недюжинный талант и огромная работоспособность позволили Ренату добиться великолепных успехов. Он пишет произведения как малой, так и крупной формы, создает инструментальные пьесы, сонату, балетную сцену, хоры, песни. Некоторые из этих сочинений стали украшением татарской профессиональной музыки. В 1955 году композитор пишет чудесный романс «Счастье» («Бәхет») на стихи М. Джалиля, ставший одним из первых татарских произведений в этом жанре. В нем автор сумел преодолеть песенную куплет-

ную форму, в которой писали романсы его предшественники, и создать прекрасное самобытное произведение. Заметными достижениями в татарской музыке тех лет стали хоровые сочинения молодого композитора – яркая гимническая патриотическая песня на стихи М. Хусаина «Горный орел» («Тау бөркете») и проникновенная лирическая песня на стихи К. Наджми «Родной дом» («Туган йортым»), которые и сегодня сохраняют свою художественную ценность.

### **Один на один с судьбой**

В 1956 году Р. Еникеев поступил в консерваторию, имея за плечами серьезную профессиональную подготовку как композитор, пианист и музыковед. Несмотря на свою молодость, он представлял собой не по годам зрелого музыканта, пожелавшего учиться сразу по двум специальностям (по композиции и фортепиано) и заметно выделявшегося на фоне других студентов-композиторов, среди которых были одаренные индивидуально, в их числе Бату Мулюков, Фасиль Ахметов, Мирсаид Яруллин. Новым наставником Р. Еникеева по классу композиции стал профессор А. С. Леман, предоставивший своему ученику большую самостоятельность.

Первым крупным циклическим сочинением Р. Еникеева стало в 1958 году Трио для скрипки, альты и виолончели, жанр очень редкий в мировой и еще более в советской музыке, не говоря уже о татарской, делавшей первые шаги в освоении ансамблевого искусства. Трио Еникеева стало поистине революционным явлением в национальной культуре. В нем разрабатывался новый многоголосный стиль мышления, обновлялась традиционная форма путем органичного соединения тенденций Запада и Востока, обогащался современными терпкими интонациями музыкальный язык и преодолевалась типичная для советской эпохи драматургическая трафаретность. Композитор весьма умело использовал возможности небольшого ансамбля, состоящего из трех струнных инструментов, создав по существу, камерную симфонию, наполненную многоцветьем красок, привлекающую свежестью поэтических образов и глубиной



драматических коллизий, включающих тонкие лирические излияния и бурные наплывы протестующих чувств, скорбные переживания и радостное ликование, а также довольно необычные для того времени зыбкие мистические образы. Музыка Трио раскрывала внутренний мир современника в его подлинности, а не подслащенности и псевдонарядности, как того требовали партийные установки печально известного постановления 1948 года о формализме в музыке.

Разумеется, это не могло остаться безответным. И когда сочинение впервые прозвучало на пленуме композиторов Татарстана в 1959 году, на молодого автора обрушилась вся мощь советской критики. Жесткий тон обсуждению задал присутствовавший на съезде московский композитор Мариан Коваль, бывший одним из ярых апологетов принципа партийности в искусстве и организаторов воинствующих музыкальных организаций «Прокколл» и «РАПМ». Он навесил на Еникеева политический ярлык чуть ли не «врага народа» и обвинил его в формализме, в том самом «страшном зле», за которое были осуждены в свое время Прокофьев и Шостакович. Вслед за М. Ковалем Р. Еникеева заклеил министр культуры ТАССР, указавший, что таким композиторам не место в государственной консерватории. Обструкцию молодому автору устроили и другие местные функционеры от искусства, которых подогрело то, что Р. Еникеев выступил на съезде в прениях, отметив застой в сфере гармонического мышления, обновление которого сводится чаще всего к добавлению к простому трехзвучному аккорду «болтающейся септимы» (выражение Лемана). Такой выпад трудно было снести «сильным мира сего», давшим в ответ беспощадный бой молодому композитору.

Лишь несколько выступающих попытались смягчить огонь критики, среди них московский музыковед Н. Шумская, которая весьма одобрительно отозвалась о Трио и сравнила Еникеева с героем романа Р. Роллана Жаном-Кристофом, прототипом которого был великий реформатор и бунтарь Бетховен. Шумская явно намекала на политическую подоплеку поднятой шумихи, которой не избежал в свое время и Бетховен, что было едко высмеяно в романе: «Смешное и страшное зрелище, когда и

---

не нюхавшие культуры дельцы берутся руководить не только политикой и финансами, но и духовной жизнью, предлагают художнику собачью конуру, ошейник и кормушку, а в случае отказа могут направить на него сотни болванов из числа своей угодливой своры! Но Кристоф не принадлежал к тем, кто поддается дрессировке. Он не мог допустить, чтобы какой-то хам указывал ему, что должно и чего не должно сделать в музыке, и недвусмысленно дал понять, что искусство требует и более основательной подготовки, чем политика»<sup>1</sup>.

Жизнь расставила все на свои места. Трио Р. Еникеева вышло на российскую и всесоюзную сцену и зазвучало даже в стоявшей несколько особняком Прибалтике в исполнении эстонского трио.

Следующим крупным сочинением молодого композитора стал струнный Квартет-партита, написанный под руководством признанного в стране специалиста по полифонии, профессора московской консерватории Г. И. Литинского, который одновременно преподавал и в Казани. Он сориентировал своего воспитанника на создание четырехчастного произведения, состоящего из различных жанров полифонической музыки (инвенция, fuga, двойная fuga и т. п.), что способствовало более глубокому освоению композитором многоголосного стиля и расширению рамок пентатонного языка, который лишь в обновленном виде мог использоваться в полифонии.

Ренат блестяще справился с заданием, проявив незаурядное мастерство и творческую фантазию в использовании многообразных приемов полифонического письма. Ему удалось сохранить в произведении почвенность, создать самобытные национально-характерные темы и выстроить интересную в художественно-образном отношении контрастную драматургию четырехчастного цикла. Квартет-партита был удостоен высшего балла и явился для молодого композитора этапным сочинением, продолжающим жить и в наши дни.

После Квартета Р. Еникеев сразу принимается за масштабное симфоническое произведение – Концерт для фортепиано

---

<sup>1</sup> *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 5. М., 1956. С. 320.

с оркестром, ставший его дипломной работой. Замысел этого сочинения поражает глубиной философской концепции, которую можно интерпретировать созвучно великим идеям мировых духовных течений: чистый светлый творящий дух спускается из Горнего мира на Землю, воплощаясь в героя, в лучшем представителе человечества, который вступает в борьбу с темным началом, жертвует своим физическим существованием и, даруя людям мир, вновь возносится в духовные выси. Эта идея претворена в Концерте не в русле расхожих народных религиозных верований, а как великая космогоническая мистерия. В коротком вступлении Концерта две группы голосов устремляются навстречу друг другу. Одна из них нисходит с высот, другая вздымается из глубин. Их соединение приводит к мощному взрыву-первотолчку, символизирующему начало человеческой жизни, исполненной света и любви. Именно так воспринимается удивительная по красоте и широте дыхания главная тема первой части.

В процессе своего развития основная тема проходит различные преобразования, то погружаясь в зыбкие ирреальные пространства, то возрождаясь в бурных экстатических порывах. Затем вторгается марш злых сил, обнажающий конфликт между силами света и тьмы, избравшими своим полем брани душу героя. В медленной второй части концерта герой проходит те духовные испытания, которые перекликаются с мистерией Голгофы, открывшей человечеству путь в Бессмертие. Здесь выстраивается цепь событий, начинающихся с печальных раздумий о судьбах человечества, столкновений с супостатом-искусителем в «пустыне одиночества» и кончающихся Истязанием, Распятием и Воскресением героя. В кульминации части изложение достигает огромного накала, слышится грандиозный колокольный звон, сменяющийся мистическим потусторонним шелестом, в котором рождается новое светоносное семя. Венчает Концерт брызжущий весельем праздничный финал, наполненный народными танцевальными ритмами. Заключительные семикратные колокольные удары символизируют победу Света над Тьмой.

---

Впечатляющая концепция концерта получила мастерское воплощение, привлекая национальной самобытностью, современностью языка, оригинальностью формы, яркостью оркестрового письма и виртуозностью, масштабностью фортепианного стиля. Концерт успешно прозвучал на государственном экзамене в консерватории в исполнении автора и симфонического оркестра под управлением И. Шермана. Вскоре состоялось второе исполнение Концерта на пленуме композиторов Татарстана, где присутствовал председатель правления Союза композиторов России Дмитрий Шостакович. Гений эпохи высоко оценил Концерт Р. Еникеева, охарактеризовав его как самобытное, талантливое сочинение, представляющее собой яркое явление в советской музыке. Поздравив автора, Шостакович обратился с теплым напутствием к его матери, сказав ей: «У Вас очень талантливый сын, берегите его!»

Последнее пожелание было весьма актуальным. Реакция на Концерт со стороны местного руководства была вполне предсказуемой. В Союзе композиторов республики было вскоре инициировано «дело Еникеева», который обвинялся во всех грехах, в том числе в творческой пассивности и аморальном поведении, не совместимыми с членством в композиторской организации. Правда, сфабрикованное дело вскоре было закрыто в результате вмешательства Шостаковича, который включился в борьбу за фортепианный концерт, настаивая на его исполнении в рамках отчетного концерта композиторов Татарстана в Москве. На обсуждении этого произведения, состоявшегося 24 февраля 1965 года (солист – лауреат международных конкурсов Б. Печерский), выступил секретарь Союза композиторов РСФСР, заведующий кафедрой композиции Московской консерватории, профессор С. А. Баласанян, который дал блестящую характеристику Концерту Еникеева. Было решено включить его в программу предстоящего выездного пленума правления Союза композиторов России в городе Горьком и выдвинуть Концерт на соискание Всероссийской премии имени М. И. Глинки. Однако это не устраивало местных аппаратчиков, сознававших, что эта премия откроет молодому композитору путь на всесоюзную арену. В результате искусных аппаратных игр исполнение Концерта в Горьком было сорвано, в связи с чем не состоялось и выдви-

жение на премию. В Казани композитору была устроена очередная обструкция. Он расстался с аспирантурой. Закрыт был и его квартирный вопрос, который имел чрезвычайно важное значение для обустройства личной жизни и творческого роста молодого композитора.

Все это не могло не сказаться на психологическом состоянии Р. Еникеева, у которого разом рухнули все надежды. Однако сильная воля и крепкий бунтарский дух не позволили подкосить творческую индивидуальность композитора. К тому же providение давало ему свои ободряющие знаки о том, что его композиторское будущее вовсе не перечеркнуто. В частности, Р. Еникееву пришло приглашение из Уфы, где ему предложили и работу, и квартиру, и членство в Союзе композиторов Башкирии. Но бегство от трудностей было не в характере индивидуальности, происходившей из древнего дворянского рода военачальников. Творческие достижения Еникеева наглядно показывали, что его музыка несет на себе знамения необоримого духа Времени, разрушающего ограничения консервативных установок, направленных на изоляцию татарского искусства от мировых прогрессивных тенденций. В частности, фортепианный концерт Еникеева открыл в татарской музыке новую линию лирико-драматического концерта. Композитор не пошел по пути Р. Яхина, создавшего до него фортепианный концерт в традициях жанровых сочинений (с тематизмом в духе народных песенно-танцевальных первичных жанров), наводнивших советскую музыку послевоенного периода. Но Р. Еникееву удалось создать иной тип сочинения, позволяющий воплощать сложные философские концепции и несущий чрезвычайно важные для национальной культуры импульсы, которые обогащали татарский универсум новыми духовными веяниями, сближая его с прогрессивными русскими и европейскими течениями.

### **Восхождение на Олимп**

Став изгоем в академической среде, Р. Еникеев неожиданно ощутил поддержку и внимание со стороны тех, кто был связан с работой с массовой аудиторией, стоявшей в некоторой оппозиции к «академистам». Композитора пригласили на работу

в Татарский драматический театр им. Г. Камала на должность заведующего музыкальной частью. Некогда это место занимал патриарх национального искусства С. Сайдашев, при котором расцвела музыкальная драма и комедия. И хотя после этого в театре многое изменилось, распался оркестр, который стал собираться лишь от случая к случаю, уменьшилось количество музыкальных спектаклей, все же у Р. Еникеева был повод надеяться на продолжение своей профессиональной карьеры. Однако ему удалось написать музыку только к одному спектаклю «Гульжамал» по пьесе Н. Исанбета. И хотя музыкальное оформление пьесы имело большой успех и широкий общественный резонанс, судьба вновь показала композитору свой оскал. Он оказался не удел из-за того, что театр израсходовал свой годовой музыкальный лимит, выплатив гонорар одному из высокооплачиваемых композиторов-функционеров за его пьесу.

Безработным музыкант оставался недолго. Вскоре его пригласили в филармонию, где предложили должность солиста-пианиста и аккомпаниатора. Вначале он был зачислен в концертную бригаду Габдуллы Рахимкулова, а затем перешел в группу Ильгама Шакирова, с которым его связывала близкая дружба. Они вместе учились в консерватории, и какое-то время знаменитый певец жил в семье Еникеевых.

Совместная концертная деятельность двух корифеев продолжалась более 5 лет. Они много гастролировали, исколесив Татарстан и соседнюю Башкирию. Музыканты побывали также в республиках Средней Азии, Казахстане, Прибалтике, на Украине, в Сибири. И везде концерты проходили при переполненных залах. Татарский слушатель восторженно принимал своих любимых артистов, одаривая их громом оваций.

В эти годы Еникеев обращается к созданию вокальных сочинений. Из-под его пера одна за другой появляются замечательные жемчужины: песни и романсы, получившие широкую известность – «Твои следы» («Синең эзләр», Р. Ахметзянов), «Белые волны» («Ак дулкыннар», М. Хусаин), «Зори любви» («Мәхәббәт таңнары», М. Садри), «Взойдя на вершину» («Үрләреңне менгәч», С. Хаким), «Верю» («Ышанам», Л. Айтуганов),

«На лодках катаются пары» («Парлылар йөри көймәдә», Х. Туфан), «Колыбель моя – Казань» («Казан – гомер бишегем», М. Хусаин) и многие другие. Р. Еникеев впервые в татарской музыке открывает жанр сатирических песен, которые сразу же полюбились широкой аудиторией слушателей. Таковы песни «Кто же я?» (слова Г. Афзала, перевод И. Законова), «Вырастили сына!» («Өф-өф итеп», Г. Афзал), «Жене не угодить» («Хатынга булмый ярап», М. Хусаин). В них с заразительным юмором высмеивались типичные социальные пороки времени – карьеризм, эгоизм и др. Сотрудничая с выдающимся певцом Ильгамом Шакировым, композитор много работает с фольклором, давая народным песням новое одеяние в виде современной гармонизации и аранжировки, без чего, как свидетельствуют духовно-научные изыскания, душа человека теряет связь с живительными народными истоками, воспринимая их как анахронизм. Так появился на свет цикл из восьми песен для баритона и симфонического оркестра или фортепиано, куда вошли шедевры народной музыки. Причем в некоторых из них Еникеев выступает в качестве соавтора, как в случае с песней «Ты играла на сазе» («Син сазыңны уйнадың»), которую он досочинил вместе с И. Шакировым. В вокальных сочинениях во всей полноте и неповторимости раскрывается красота души композитора. В них нет запредельной психологической обостренности, нет и излишней сентиментальности или эстетства, но все залито лучезарным светом сильных и искренних чувств. В песнях и романсах Еникеева на передний план выступают поэтичность природы художника, изливающей глубокие и нежные чувства к Природе, Родине, Женщине. Неизбывная, безграничная и животворная Любовь струится в своей полнокровной и первозданной чистоте, перед которыми отступает тьма. Здесь царят Счастье, Радость и Величие человеческого духа.

Длительное увлечение композитора песенным жанром, принесшее большую популярность, все же не давало ему полного удовлетворения. В душе он переживал глубокую драму, ощущая с юношеских лет особое призвание к высокому инструментальному искусству. Все эти годы он вынашивал идею создания

---

большой фортепианной сонаты, которую татарские композиторы обходили стороной из-за необычайной сложности задачи. Однажды у Еникеева возникла мысль попытаться написать сочинение без всякой подготовки, экспромтом, опираясь только на внутреннее чувство, тогда как ранее он полностью обдумывал свои произведения в голове, подобно Моцарту, и лишь затем переносил их на нотную бумагу. Вначале композитор решил проделать эксперимент на небольшом сочинении, которым стала Сонатина для фортепиано № 1. В результате свободной импровизации появилось весьма цельное и интересное в образном отношении произведение. Тогда он осмелился приступить к Сонате, но прежде проштудировал огромную мировую литературу по этому жанру. И вновь интуиция его не подвела. На свет появилась первая часть Сонаты, которая была не похожа ни на что, созданное композитором прежде. Музыка клокотала, бурлила в потоке диссонансов, восходя в едином могучем порыве к свету. Однако творческий процесс неожиданно прервался из-за сильнейшей зубной боли. В больнице Еникееву ввели наркоз, и он потерял сознание. После возвращения домой, спустя некоторое время у него, как будто по наитию свыше, спонтанно родились медленная вторая часть и феерический финал.

В этом сочинении, по-видимому, излилось все то, что душило и сотрясало израненную, благородную и сильную душу композитора, отравленную ядом непрерывных преследований. Вступив в непримиримую борьбу, автор погрузился в царство тьмы и в момент глубочайшего падения и наивысшего напряжения сил достиг перелома, обретя избавление, подобно Фаусту, которого спасли светлые силы, защитившие его от притязаний Мефистофеля. Соната произвела на всех ошеломляющее впечатление. Известный звукорежиссер всесоюзного радио И. Дудкевич на обсуждении этого сочинения сказал, что после сонат Прокофьева ему не приходилось слышать в советской музыке ничего подобного (из беседы автора статьи со звукорежиссером, композитором И. Шамсутдиновым в 1972 году). Его поддержал музыковед А. Юсфин. Позднее он писал: «...в первой



фортепианной сонате Рената Еникеева я отчетливо услышал неповторимый голос художника, нашедшего свой путь в искусстве. Помню, как я тогда подумал, что не знаю никого, кто мог бы продолжить это направление, кроме самого автора сонаты. И дальнейшее движение ко второму и последующим сочинениям этого жанра по-прежнему в руках автора первой сонаты»<sup>1</sup>. Соната впервые прозвучала на Пленуме композиторов Татарстана в 1967 году в исполнении Э. Монасзона, после чего началось ее торжественное шествие по всему Советскому Союзу. На нее появилась положительная рецензия Г. Касаткиной в журнале «Советская музыка» (1970. № 10), а в 1971 году она была опубликована центральным издательством «Советский композитор».

Успех первой сонаты окрылил автора и он приступил ко второй, для которой была найдена новая драматичная тема, связанная с личностью просветителя и революционера Х. Ямашева, воспетого Тукаем в своем стихотворении «Светлой памяти Хусаина». Поэт подчеркнул гуманистический характер деятельности этой чистейшей индивидуальности, трагически ушедшей из жизни в 1912 году в возрасте 30 лет.

Силен иль слаб, богат иль нищ – всяк был ему как брат.  
Ни одного пятна на нем не обнаружит взгляд.

*(перевод Н. Мальцевой)*

Вторая соната продолжает драматическую линию предыдущего сочинения, но привносит новый трагический элемент, обнажая тему смерти. В основу одночастной Сонаты положена народная песня «У могилы матери», которая сквозной линией проходит через все разделы, претерпевая различные образные перевоплощения, превращаясь то в траурный марш, то в импульсивную токкату, то в грандиозную сцену битвы. В заключительной кульминации, сотрясающей не только земную твердь, но и небеса, свершается «нисхождение в Ад», где происходит мощнейший взрыв, после которого все обрывается. Далее автором после финального аккорда в нотах выписана большая пауза,

---

<sup>1</sup> Юсфин А. Заметки о творчестве Рената Еникеева // Ренат Еникеев. Избранные статьи. Казань, 2012. С. 93.

нечто вроде многоточия. Эта пауза может показаться полным абсурдом, поскольку произведение уже закончилось и вроде бы нет никакой необходимости в дополнительных пустых тактах. Однако эта гениальная находка как бы продлевает музыку, которая обертоновым эхом восходит ввысь, трансформируясь в более тонкую субстанцию, в нематериальный, бестелесный духовный свет, что может быть истолковано как «Вознесение» героя.

Вторая соната Еникеева стала новой вехой в развитии татарской фортепианной музыки. Она впечатляет глубиной замысла, яркостью конфликтной драматургии, оригинальностью и цельностью формы, мастерством инструментального воплощения. В сочинении рояль предстает как многоплановый многозвучный оркестр, раскрываясь во всем великолепии своих виртуозно-технических и выразительных возможностей. Видимо, прав был А. Юсфин, посчитавший, что в этом направлении Еникеева сможет превзойти только сам Еникеев.

В 1972 году сразу после Второй сонаты Ренат Еникеев пишет свою третью фортепианную Сонату-партиту. На сей раз он создает произведение в жанре полифонической сюиты, основанной на старинных полифонических формах, которые объединены в четырехчастный цикл: прелюдия, пастораль, fuga и пассакалья. По замыслу автора этот цикл имеет скрытую программу, отражающую этапы жизни человека. В Сонате-партите налицо стремление композитора не только овладеть полифоническими формами, но и философски осмыслить человеческую жизнь, полную противоречий и конфликтов. Еникееву удалось создать впечатляющее полотно, в котором художественно-образное начало и техническое мастерство его воплощения находятся в удивительном равновесии.

Сонаты Р. Еникеева составили своеобразную целостную триаду. В первом произведении утверждается активно-действенный импульс и концепция бескомпромиссного духовного противоборства со злом. Второе сочинение посвящено теме смерти и ее преодолению, а третье – духовному просветлению и обретению высшей мудрости. Сонаты получили высокую оцен-

ку выдающихся корифеев современности: Шостаковича, Свиридова, Хачатуряна, Кабалевского. С этих сочинений началось восхождение Р. Еникеева на композиторский Олимп.

В 1972 году почти одновременно с Третьей сонатой появилось еще одно крупное сочинение – Второй струнный квартет. В его музыке раскрывается проблема духовного становления современника, внутренний мир которого заполнен противостоянием традиционных и новых культурных тенденций. Новое представлено активной, напористой темой с взрывчатым элементом, несколько напоминающим бетховенский мотив Рока. Древнее традиционное начало выступает в виде удивительной по красоте и чистоте распевной мелодии, написанной в архаичном натуральном ладу, связанному с протоболгарской культурой. В первой части противоречие полярных пластов ввергает героя в пучину борьбы. Во второй части душевные переживания переносятся в мир сновидений, где в сюрреалистических фантазмагориях проступают основания для переплавки разнохарактерных элементов. В финале происходит трансформация контрастных образов, которые теряют свои негативные свойства, сближаясь друг с другом. В частности, архаичная созерцательная тема преобразуется в бурное, восходящее движение, трансформируется в мощную созидательную силу, знаменуя победу духа Времени.

Второй квартет Р. Еникеева стал ярким завоеванием национального искусства в сфере, представляющей одно из высших достижений европейского духа, связанных с культурой многоголосия. Квартет снискал признание в стране и далеко за ее пределами: в Германии, Италии, Чехии, Японии, США и других странах. Произведение было отмечено на съезде композиторов СССР и на декаде татарского искусства в Москве в 1980 году. В частности, о нем высоко отозвался композитор Р. Щедрин, занимавший пост председателя правления Союза композиторов России. Примечательно, что сочинение Р. Еникеева стало первым и пока единственным татарским квартетом, опубликованным в Москве центральным издательством «Советский композитор» (1980).

---

В 1974 году судьба вновь призвала Р. Еникеева в татарский драматический театр имени Г. Камала. На сей раз ему предложили написать музыку к драме Н. Фаттаха «Кул Гали». Композитора заинтересовала тема, связанная с выдающимся болгарским поэтом и духовным лидером XIV века, автором поэмы «Сказание о Юсуфе». В ней воспевается жизнь святого Иосифа Прекрасного, правнука «отца народов» Авраама, и раскрывается тема божественного Водительства человечества. Эта поэма, как и книга самого Юсуфа (Иосифа) «Толкование сновидений», сыграли огромную воспитательную роль в жизни татарского общества в эпоху погружения во всепоглощающий материализм (XVI–XX вв.). Она указывала пути сохранения в человеке духовности в период отхода от древнего пантеистического миро-созерцания и замены живого образного сознания иссушающим абстрактным, понятийным мышлением. В европейской культурологии это историческое противостояние двух различных форм общественного сознания отражено как борьба «реализма», признававшего наличие за предметным миром духовного праначала, и «номинализма», относящегося к явлениям внешнего мира как к «вещи в себе», доступной восприятию человека лишь в формальных понятиях.

Композитору была хорошо знакома болгарская тема. Еще в начале 1960-х годов, будучи студентом консерватории, он написал в черновом варианте симфоническую поэму, или дастан (этим понятием автор хотел обозначить новый для татарской музыки жанр), посвященную героическому историческому прошлому народа. Теперь возникла возможность использовать этот материал в драме «Кул Гали» в виде оркестровой сюиты. Так за короткий срок родилась новая симфоническая партитура, где нашли воплощение и глубокие раздумья в духе философских медитаций Шостаковича, и драматичные сцены нашествия монгольских завоевателей, и возвышенные, исполненные горячей любви темы Поэта и Родины. Музыка спектакля вызвала огромный резонанс у общественности, превзойдя все ожидания как автора, так и постановщика пьесы. В этой связи композитору позднее вновь доверят написать музыку к другой исторической

драме Н. Фаттаха «Сарина, дочь Сармата» («Сармат кызы Сэринэ», 1986), а также оформить музыкально-литературную композицию к 800-летию поэта Кул Гали, которая с успехом была исполнена в Казани и Москве в 1983 году.

В 1970-е годы Р. Еникеев продолжает успешно работать в сфере инструментальной музыки. Как из рога изобилия появляются несколько сонатин и сюита «Четыре басни по Крылову» для фортепиано, множество скрипичных и виолончельных миниатюр, а также новые для татарской музыки сочинения для ансамбля скрипачей – Ария, Ариетта, Каприччио. Эти волнующие душу блестящие жемчужины получили широкое признание публики и упрочили славу Еникеева как мастера инструментальной музыки. Особый успех выпал на долю Ариетты, которая разошлась в республике в виде многочисленных переложений для различных инструментов, ансамблей и даже для голоса, подобно знаменитому рахманиновскому Вокализу. Небольшая, но необычайно глубокая по своему художественно-образному содержанию Ариетта (была заказана автором этих строк для хрестоматии «Юный скрипач») родилась у Еникеева спонтанно, как какое-то мистическое озарение, ниспосланное из духовных миров в утешение за безмерные страдания композитора, а через него и всем страждущим.

Композитор продолжил также работу в вокальной области, где особый успех выпал на долю произведения, написанного на стихи Хасана Туфана «Инквизиторам XX века». Текст небольшого стихотворения, клеймившего тех, кто встал на службу злу, развязав невиданные по масштабам войны и репрессии в XX столетии, был особенно близок композитору. В 1977 году он написал на эти стихи вокально-симфоническую кантату, но затем, учитывая масштабность темы, создал вокально-симфоническую «Поэму памяти Мусы Джалиля» для чтеца, баритона, большого смешанного хора, оркестра и органа (1981). Сверхидея Поэмы, посвященной подвигу поэта-героя, казненного в фашистских застенках, созвучна краеугольному постулату мировых религий о великом предназначении человека, как высшего вселенского творения, который взойдет на вечное цар-

ство, победив «смертью смерть». Эта идея подана в Поэме с присущей Еникееву необычайной силой выразительности. Сочинение открывается чтением приговора фашистского трибунала на фоне глухого рокота басов и размеренных звуков ударного инструмента *Legno*, отмеряющего, подобно метроному, последние минуты жизни героев. По мере нарастания напряжения, достигающего апогея к моменту казни джалильцев, включаются весь оркестр и хор, что воспринимается и как глас народа, реагирующий на трагические события, и как хор ангелов, стонущих на небесах, сострадавая героям. Этот вселенский реквием постепенно перерастает в мощное восхождение к новой гимнической кульминации, утверждающей величие человеческого духа и его победу над смертью. За это произведение, вкуче с Сонатой памяти Ямашева и Вторым квинтетом, Р. Еникеев был удостоен в 1983 году государственной премии имени Г. Тукая.

В 1986 году Еникеев создает еще одно симфоническое произведение «Рапсодию», в основу которой частично лег материал его юношеского симфонического дастана. Огромный успех драмы «Кул Гали», в которой также был использован этот материал, наглядно продемонстрировал, насколько глубоки были концептуальные разработки, осуществленные в молодые годы. И не удовлетворившись прикладной версией произведения, сделанной для театра, Еникеев творит чисто инструментальное полотно. В новом произведении древне-булгарские мотивы соединились с современным фольклором, что позволило автору во всем блеске представить огромные выразительные, красочные и виртуозные возможности симфонического оркестра. Отныне Еникеев по праву включается в когорту ведущих симфонистов не только Татарстана, но и всей страны, как художник, тяготеющий к углубленным философским концепциям и героико-драматической тематике, а также как мастер, блестяще владеющий оркестровым письмом. Его несколько сроков подряд выбирают делегатом съездов Союза композиторов СССР, а в 1981 году избирают членом правления СК СССР.

Годы творческого подъема совпали с периодом знакомства и тесной дружбы композитора с одной из самых значительных фигур национальной культуры, с основоположником татарского изобразительного искусства Баки Урманче, входившим в плеяду великих реформаторов искусства XX века, наряду с Тукаем в поэзии и Сайдашевым в музыке. Р. Еникееву были очень близки творческие устремления Урманче, который тяготел к серьезным темам и не страшился запретных проблемных сфер. Он прекрасно знал культуры и Востока и Запада, остро чувствуя требование духа времени к сближению этих глобальных мировых течений. К этому же стремился и Р. Еникеев, посвятивший Урманче ряд своих сочинений. Первым из них был Романс для скрипки и фортепиано (1979), пленяющий необычной мелодической красотой, а также силой экспрессии, возносящей дух в высшие запредельные сферы. Художник-первопроходец узнавал в этой музыке тот импульс творческого горения, который двигал им самим. «Да! Это мой портрет», – говорил он. Среди музыкальных приношений Еникеева была также гимническая ода «Посвящение» («Багышлау») для тенора и фортепиано на стихи Урманче, в которых было запечатлено жизненное кредо художника. После его смерти в 90-е годы Еникеев создает «Размышление» («Сагыш») для виолончели и фортепиано, навеянную одной из лучших одноименных скульптурных работ Урманче. Все эти творения как бы дополняют друг друга, помогая приблизиться к пониманию духовных основ творчества художника и отображаемых им характерных черт духа народа.

В эти же годы композитор отдает дань уважения Сайдашеву и Тукаю. Он готовит к изданию трехтомник сайдашевского «Собрания сочинений», проделав титанический труд по восстановлению и редактированию рукописных текстов, и пишет цикл пьес «Сайдашстан», давая современное одеяние неповторимым лучезарным темам основоположника профессиональной музыки.

В 1998 году Р. Еникеев создает яркое новаторское произведение «Монолог» для тенора и симфонического оркестра на стихи Г. Тукая «Враги». Выбранное композитором стихотворение потрясает своим драматизмом и силой воздействия. Для его

воплощения он использовал цитату из знаменитой второй части фортепианного концерта № 4 Бетховена, написанной в форме драматического диалога солиста и оркестра, ассоциирующегося с противоборством легендарного Орфея с грозными духами подземного царства, куда он спустился в поисках Эвридики. Таким образом Еникеев возводит драму Г. Тукая на уровень древнегреческой трагедии, в которой сама Мировая Душа восстает против сил Мрака. Столь масштабная трактовка образа Г. Тукая была предпринята в татарской музыке впервые.

Следует также отметить, что композитор отнюдь не случайно озаглавил свое сочинение «Монолог». В нем автор решительно преодолевает рамки песенно-куплетной формы, безгранично довлевшей в музыке Татарстана на протяжении многих десятилетий, сковывая ее развитие. Р. Еникеев и в некоторых других своих вокальных сочинениях стремился к отходу от устоявшейся консервативной структуры, но в «Монologe» со всей очевидностью проявилась особая мощь дарования композитора, смело преодолевшего традиционный принцип куплетности, который, согласно духоведческим изысканиям, был инспирирован в древние времена под воздействием правящих Духов Формы. В контексте духовной науки Дух нашего времени ведет человечество к преодолению застывших форм в сознании и освоению более живых, пластичных, текучих представлений, поскольку сегодня восходит эра духов более высокой иерархии «Динамис» (духи Движения), требующих от людей большей гибкости в мышлении и постижения вселенских космических процессов в их взаимодействии и взаимопроникновении. Возвращаясь к «Монологу» Еникеева, необходимо подчеркнуть, что своим сочинением композитор убедительно показал, в каком ключе нужно создавать оперу о великом народном поэте Г. Тукае и кто мог бы написать такую оперу в республике.

Конец XX столетия стал для композитора временем «собирать камни»: он завершает разработку художественных идей, затронутых им в предшествующие годы. В 1996 году Р. Еникеев создает свой Третий струнный квартет, написанный в форме полифонической сюиты и получивший название Партиты. В этом произведении автор развивает тему, намеченную в Третьей фортепианной сонате-партите (1972), программа ко-



торой связана с раскрытием основных этапов человеческой жизни. Но если фортепианное сочинение оканчивается Пассакалией, драматичной эпитафией, в которой проводятся темы народной песни «У могилы матери» («Ана кабере янында») и знаменитой «Dies irae» («День гнева»), то Струнную партиту венчает динамичный токкатный финал, утверждающий торжество активно-действенного начала.

В среднем разделе финала звучит старинный эпический баит «Сак-Сок», представляющий собой один из наиболее загадочных, мистических древних татарских песнопений. В нем повествуется о том, как мать прокляла своих детей, после чего они превратились в птиц, которые вынуждены были покинуть свой дом и смогут воссоединиться с семьей лишь по завершении земных времен. Здесь в аллегорической форме указывается, возможно, на таинственную предысторию человеческого существования, представлявшего собой некогда единое мужско-женское начало (Адам Кадмон), которое в процессе эволюции разделилось на две ипостаси – Адама и Еву. Из содержания баита «Сак-Сок» явствует, что отображенные в нем события возникли в результате некоего возмущения природного материнского начала, произошедшего, по всей видимости, под воздействием супостата или, пользуясь терминологией Ветхого Завета, Змея-искусителя. В музыке Р. Еникеева, которая, разумеется, не иллюстрирует данную историю, все же прочитывается сходная трактовка баита, в частности в Струнной партите, используемая автором народная тема имеет дополнительный элемент, который можно интерпретировать как своеобразный звукоизобразительный мотив Змея: специфический шипящий свист скрипичных флажолетов. В начале этот мотив появляется в сопровождении темы как дополнение или краска, но затем выступает на передний план как резкий диссонирующий элемент, драматизирующий развитие, которое через кульминационный взрыв приводит к динамичной репризе-коде, где вновь утверждается активно-действенное начало. Таким образом, в идейной концепции струнной партиты, в отличие от предшествующего фортепианного аналога, налицо тенденция к преодолению фаталистического, трагического элемента.

В XXI век Р. Еникеев вошел с новыми идеями. Одним из основных направлений в своем творчестве он избрал работу с музыкальным фольклором. Он и раньше очень глубоко и скрупулезно изучал народную музыку, уделяя внимание искусству казанских татар, мишарей, кряшен. Но теперь существенно расширил границы своих интересов и обратился к культуре других тюркских народов. В подоснове его интересов можно усмотреть веяния духа нового времени, разрушающего барьеры узко национальных тенденций, а также стремление взойти к истокам пракультуры своего народа, населявшего некогда огромные пространства евразийских степей от Тихого океана до Каспия и Дуная.

Результаты своих творческих изысканий композитор воплотил в фортепианном альбоме «Тюркские напевы», состоящем из четырех выпусков и включающем 100 пьес на казахские, киргизские, узбекские, гагаузские, нугайские, татарские, башкирские и другие темы. Кроме того, автор составил несколько подобных тетрадей для симфонического оркестра, струнного квартета, различных духовых инструментов, тем самым способствуя расширению репертуара и обогащению национального слуха новыми интонациями и ритмами.

Важным направлением деятельности Р. Еникеева в этот период стала забота о молодом поколении исполнителей, которым он адресовал большое количество фортепианных переложений, аранжировок и обработок сочинений татарских классиков: Сайдашева, Музафарова и др. Ранее его первым опытом транскрипции была блестящая фортепианная пьеса Парафраз на тему песни Музафарова «Тын бакчада» («В тихом саду»), которая имела ошеломительный успех и часто исполнялась Р. Еникеевым в своих авторских концертах. Она полюбилась и самому М. Музафарову.

Наиболее крупной работой Еникеева в данной сфере стала фортепианная транскрипция Второго скрипичного концерта М. Музафарова. Это трехчастное сочинение, написанное одним из старейших композиторов республики в 1962 году, относится к числу жемчужин татарской музыки. Не случайно автор одного из первых национальных концертов Р. Яхин считал это сочинение лучшим в татарском искусстве. Вдохновенная музыка скри-

пичного концерта, навеянная всепоглощающим светлым чувством любви, посетившим Музафарова на склоне его лет, пленяет свежестью, искренностью чувств, яркой образностью и глубокой художественного содержания. Музафаров адресовал свое сочинение юношеству, что проявляется и в образном строе, и в инструментализме концерта. В нем нет того драматизма, который отличает его первый скрипичный концерт (си минор). Здесь царят поэзия светлых чувств, задушевная лирика и юношеский задор. Драматургическим центром произведения является медленная вторая часть, привлекающая необычайной проникновенностью и красотой музыки. Венчает произведение праздничный виртуозный финал.

Идею создания фортепианной версии концерта подсказал художественный руководитель и главный дирижер симфонического оркестра Татарстана Фуат Мансуров, который однажды в беседе с Р. Еникеевым посетовал на скудность татарского фортепианного репертуара для юношества в жанре концерта и большого спроса на сочинения крупной формы со стороны интенсивно развивающейся в последние десятилетия казанской фортепианной школы. Маститый дирижер, высоко ценивший как композиторский, так и пианистический дар Еникеева, предложил ему, в связи с предстоящим в 2002 году празднованием столетия со дня рождения М. Музафарова, дать новую жизнь скрипичному концерту в виде фортепианной версии.

Эта идея пришлась по душе Еникееву, который с большим пиететом относился к творчеству акасакала, почитая его одним из своих учителей (хотя он и не занимался у него), посвятив ему еще в студенческие годы свою первую струнную Партиту. В свою очередь, Музафаров уже тогда видел в Еникееве свою достойную смену и одобрительно относился к его опытам по созданию фортепианных версий популярных татарских произведений, в том числе и его собственных пьес, вполне доверяя музыкальному вкусу своего молодого коллеги. Подобно тому, как в свою бытность основоположник татарской музыки Сайдашев передал эстафету Музафарову, пророчески произнеся известную фразу «Ты пойдешь дальше меня!» («Син миннэн алгарак китәрсең»), так, в свою очередь, и Музафаров возлагал особые надежды на Еникеева, высоко отзываясь о стремлении

молодого дарования к овладению современной композиторской техникой и новым стилем гармонического и инструментального письма.

В отличие от пьес, в Концерте перед Еникеевым стояли неизмеримо более сложные задачи. И дело было не только в объеме работы. В фортепианной версии требовалось полностью сохранить оркестровку и гармонию оригинала, являвшихся у Музафарова, как признанного мастера инструментовки, неотъемлемым элементом стиля и драматургии произведения. Также было необходимо передать особый, светоносный колорит сочинения. В этой работе Р. Еникеев проявил незаурядное художественное чутье и такт, создав полноценную сольную фортепианную партию, привлекающую выразительностью, многокрасочностью инструментальной фактуры и ярким концертным стилем изложения, тонко прочувствовав дух произведения своего предшественника. Органично вписалась в Концерт и блестящая, развернутая каденция, написанная Еникеевым и заменившая небольшой сольный эпизод, существующий в скрипичном оригинале.

Фортепианная транскрипция концерта впервые прозвучала на юбилейном вечере Музафарова в 2002 году (солист – М. Сиразетдинов, дирижер – Ф. Мансуров), затем в том же году была исполнена на очередном пленуме композиторов республики. Произведение было исключительно тепло встречено публикой, хотя встретило непонимание со стороны некоторых коллег композитора, недооценивших актуальности и сложности той работы, которую проделал Р. Еникеев. Высказывалось мнение, что автор, мол, исписался и уже не в состоянии написать ничего нового и оригинального, а потому и взялся за транскрипцию чужого сочинения.

Рассматривая обращение Р. Еникеева к произведению классика татарской музыки с позиции духоведения, необходимо отметить важность этого факта и для самого композитора, получившего возможность прикоснуться к светоносным импульсам, заложенным в музыке предшественника. Казалось, сама судьба помогала израненной душе композитора погрузиться в животворную стихию чистых, целительных чувств, гармонизирующих и направляющих внутреннюю жизнь художника в высшие ду-

ховные сферы. Этим, по-видимому, объясняется и создание Еникеевым цикла пьес «Сайдаштан», в основу которого положены неповторимые, лучезарные мелодии патриарха татарской музыки С. Сайдашева. Не случайно стремление к «осветлению» образного строя обнаруживается и в оригинальных сочинениях Еникеева этих лет, например, в Струнном квартете № 3, привлекающем прозрачностью и чистотой образов. Очевидно, композитор, душа которого на протяжении многих лет являла собой арену бескомпромиссной борьбы добра и зла, вступил в новый этап своего духовного развития, устремленного к высшим духовным мирам, где царят божественные законы любви, красоты.

Однако еще не все противоречия оказались изжитыми и побежденными в душе композитора. И в 2007 году, в канун своего 70-летия, Еникеев создает очередное крупное сочинение – Концерт-поэму для скрипки и симфонического оркестра (ре мажор), идейно-художественное содержание которого вновь связано с проблемой зла, раскрывающейся на сей раз в необычном ракурсе. В сочинении гуманистическому началу противостоят мертвящие индифферентные силы, лишенные горячего полнокровного человеческого чувства. В Концерте несколько образных линий. Это мужественное, активно-действенное начало, разворачивающееся в поступательном, напевно-маршеобразном развертывании с элементами токкатности. Другой пласт, дополняющий первоначальный образ, представлен лирико-драматической романсной «темой любви», раскрывающей красоту поэтических чувств и боль душевных страданий.

Противоположный план характеризуются синкопированной, механистической, альтерированной «темой инквизиции», напоминающей «буги-вуги» и заимствованной автором из его хорошей кантаты «Инквизиторам XX века». Ее дополняет некий мистический, напоминающий древние языческие песнопения, архаичный элемент, который сопровождается грозным звучанием тубы в низком регистре (тема из драматичной Первой фортепианной сонаты композитора) и погружает слушателя в безжизненные, темные глубины мировых недр.

Драматургия взаимодействия указанных пластов в сочинении, несущем в себе зримые черты поэмности, не вполне обыч-

на как для отечественной традиции, так и творчества самого композитора. Если в конфликтном симфонизме Шостаковича можно наблюдать использование приема трансформации лирического образа в мощную созидательную силу, преодолевающую в противоборстве зло (Симфония № 7), то в Скрипичном концерте Еникеева тема любви в процессе развертывания драматизируется, вбирая в себя альтерированные элементы противоположного начала, и дает им возможность изжить в себе, как бы раствориться в пламенном чувстве, что в конечном итоге приводит к оптимистическому, жизнеутверждающему финалу. Подобная концепция вполне соответствует великим духовным постулатам о характере и сути взаимодействия полярных сил в природе и социуме: чистая беззаветная любовь, меняющая мир к лучшему, заключается не в отторжении и изоляции от зла, но в деятельном духовном соучастии в проблемах и делах современного человечества, в глубоком чувстве сострадания ко всему живому и в высокой нравственности, способной перекрыть собой злое начало и утвердить царство Света на земле.

### **Вместо заключения**

Окидывая взором творческий путь композитора, перешагнувшего рубеж своего семидесятилетия, можно охарактеризовать его не иначе как незабвенное служение высокому духу искусства. В художнике живет ищущий человек, идущий непроторенными путями и смело отстаивающий высшие идеалы. Сочинения Р. Еникеева наполнены мощной энергетикой, могучим стремлением к созиданию нового и пламенным горением. Его творческое кредо созвучно известным словам замечательного турецкого поэта Назыма Хикмета:

Если я гореть не буду,  
Если ты гореть не будешь,  
Если мы гореть не будем,  
Кто ж тогда развеет тьму!

Композитор внес в татарскую музыку новый благотворный импульс, существенно активизировав развитие инструментальной музыки и формирование инструментального типа мышления. Особое внимание он уделил в своем творчестве фортепиан-

ной музыке, которая отличается новизной, концертностью и масштабностью пианистического стиля, а также широтой жанрового диапазона. Не случайно в республике регулярно проводятся конкурсы молодых пианистов (разных возрастных групп), посвященные творчеству композитора.

Инструментальное искусство Р. Еникеева, уходящее своими корнями в народную музыку и органично соединяющее достижения Востока и Запада, возшло на мировую сцену не как экзотика, а как самобытное духовное явление. Для татарской культуры, развивавшейся долгое время преимущественно под сенью мусульманского мирозерцания, которому свойственна некоторая фаталистичность, покорность судьбе («Все в руках Аллаха!»), искусство Еникеева несет в себе мощный импульс к пробуждению самосознания.

Примечательно в этом отношении тяготение композитора к принципу «Священной троичности», который играет существенную роль в духовном становлении современного человека. Именно постижение тройственности, заложенной в основе всего сущего, помогает людям найти свое место в мире, поскольку вмещает в себя не только Праначало – предвечного Бога-Отца, но и творящего Бога-Сына, открывающегося в образе Богочеловека, а также Вселенское Сознание – Святого Духа. Это дает возможность человечеству преодолеть фатализм. Принцип троичности проявляется в татарской культуре лишь в скрытом виде (например, в традиционной кухне, где в качестве обязательного праздничного блюда присутствует выпечка необычной треугольной формы – эчпочмак). Для национальной культуры в большей мере свойственно нумерологическое тяготение к единице: монодийность в музыке, отсутствие в языке мужского, женского и среднего родов и др.

В творчестве же Р. Еникеева сакральная цифра 3 повсеместно прослеживается, начиная от процессов формообразования (практически все инструментальные пьесы написаны в простой трехчастной форме) и кончая количеством сочинений определенных жанров: три фортепианные сонаты, три квартета, три пьесы для ансамбля скрипок, музыка к трем спектаклям, три произведения, посвященных Б. Урманче, три – Г. Тукаю и т. д. Принцип троичности органично сочетается у композитора

со стремлением к объединению и целостности высказывания (нумерология единицы), что проявляется в тяготении автора к поэчности, сквозному развитию материала. Не случайно жанр поэмы занимает ведущее место в музыке Еникеева

Через все творчество художника красной нитью проходит чрезвычайно актуальная для современности тема противоборства Света и Тьмы. Выдающийся поэт и энциклопедист Гёте, указавший центральную стезю современной философии духа, показал в своем «Фаусте», что эффективная борьба со злом возможна не только с помощью веры и молитвы, но что дух тьмы Мефистофель должен быть побежден собственными человеческими силами. Гёте подметил, что вступая в царство мрака, познающая индивидуальность может обнаружить в себе холодное стремление к простому копированию формы, не разрабатывая ничего для нового содержания и тем самым подпадая под власть Мефистофеля. Однако в истинном художнике должно пробудиться иное, «глухое, пламенное научное стремление», приводящее к открытию неизведанного нового<sup>1</sup>. Все это в полной мере можно отнести к творческой индивидуальности Р. Еникеева, которому чуждо ремесленное копирование форм, но при этом пламенное, искреннее выражение тех сильнейших переживаний, которые разыгрываются в его душе под воздействием битв добра и зла.

Музыка композитора возводит к Свету. Она несет современникам мощный стимул к пробуждению и преображению самосознания в духе важнейшего, центрального течения нашей эпохи и укрепляет душевные силы людей. Импульсы, притекающие через творчество Еникеева, имеют особое значение для татарской культуры, насыщая ее новыми художественными идеями и сближая культурные течения Востока и Запада. В произведениях Р. Еникеева нет ничего от узконациональных устремлений. В них все возносится вверх к общечеловеческим идеалам.

---

<sup>1</sup> *Штайнер Р.* Фауст – ищущий человек. Одесса, 2004. Т. 1. С. 61



## **ЖАЖДА ПОДВИГА**

**(Композитор Рафаэль Белялов)**

Взбираясь на гору Счастья –  
восходи сам <...>  
Переживай сам, падай сам,  
смейся сам.

*Габдулла Тукай*

Среди композиторов Татарстана личность Рафаэля Нуриевича Белялова (1940–1999), пожалуй, как никакая другая, вызывает множество разнотолков и неоднозначных оценок. Это касается не только творчества художника, но и других аспектов его деятельности, включая социальный облик и мировоззренческую позицию. Сложность в понимании индивидуальности композитора и его вклада в развитие татарской музыки имеет свои основания: слишком неординарно складывались его творческая и жизненная биографии, опутанные невероятными противоречиями.

Портфель композитора нельзя назвать очень объемным. Творчество Рафаэля Белялова ограничено преимущественно сферой камерно-инструментальной музыки, представленной двумя сонатами, тремя сюитами на темы татарских народных песен, десятком оригинальных пьес и семью фортепианными дуэтами. Кроме того им написано несколько концертов для солирующих инструментов (скрипка, фортепиано) с оркестром, кантата, мюзикл и небольшое количество романсов и песен. При этом не все созданное композитором может быть отнесено

---

к безусловным творческим удачам. Хотя среди его сочинений есть образцы подлинно художественных творений.

Весьма непросто говорить об индивидуальном стиле композитора – слишком необычно протекало его становление. В молодые годы он увлекался запрещенной додекафонией, затем обратился к джазу и впоследствии остановился на фольклоре, пройдя композиторский путь как бы в обратном направлении: начав в молодости со сложных сонатно-симфонических циклов, в зрелые годы художник пришел к безыскусной сюитной форме.

Довольно своеобразно, нетипично складывалась и мировоззренческая позиция Р. Белялова, шокировавшая своим крайним радикализмом и резкими метаниями из стороны в сторону. До сорока с лишним лет он пребывал в лагере свободомыслящей молодежи, нигилистически настроенной по отношению к коммунистическим эталонам, презирал смиренных «подкаблучников» и конформистов-приспособленцев, однако, разменяв пятый десяток, круто развернулся и вступил в КПСС, став образцовым партийцем. Но вскоре после того, как разразился кризис однопартийной системы, он одним из первых вышел из компартии, громко хлопнув дверью и выступив со скандальным заявлением в газете. В статье он не преминул вставить свой любимый юмористический диссидентский стишок: «Прошла зима, настало лето – спасибо партии за это!»

Вскоре Рафаэль Белялов примкнул к национальному движению, войдя в правление Татарского общественного центра (ТОЦ). Хотя этот шаг никак не вязался с его прежними убеждениями. В то время он почти не знал родного языка, мало интересовался татарской культурой. И трудно было поверить в то, что отныне он всерьез ратует за коренное изменение государственной национальной политики. Правда, шквал его нападок и упреков в адрес инакомыслящих и политически умеренных людей был столь бескомпромиссен, что для сомнений в искренности его убеждений, по существу, не оставалось места. Он выступал с открытой критикой в печати, задевая при этом именитых композиторов, таких как Рустем Яхин, которого обвинял в отходе от народных традиций и использовании украинских и русских

интонаций. Хотя сам Белялов долгое время исповедывал сходные принципы.

Еще более разительная перемена произошла с композитором на подступах к 60-летнему рубежу, когда он обратился к исламу. И прежняя позиция активного участия в делах социума начала у него изменяться в сторону более смиренного и даже фатального приятия мира. Теперь, встречаясь со своими знакомыми, он неизменно произносил на арабском языке слова традиционного мусульманского приветствия: «Да будет мир и покровительство от Аллаха! Нет иного творца, кроме Аллаха, и Мухаммед – его пророк!»

Из конфликтов и трагических коллизий складывалась семейная жизнь Р. Белялова. Насильственной смертью умерла его мать, самоубийством покончила горячо любимая сестра, душевной болезни были подвержены отец и родной брат, который в конечном итоге оборвал жизнь самого композитора, а затем покончил с собой, находясь в невменяемом состоянии. Негладко протекала и личная жизнь Р. Белялова. Вначале он связал свою судьбу со зрелой индивидуальностью, талантливой пианисткой и педагогом консерватории Идой Губайдуллиной, родной сестрой ныне всемирно известного композитора Софии Губайдуллиной. (Это знакомство с родом, несшим в себе мощные новаторские созидательные импульсы, носило в жизни Белялова далеко не случайный характер, но, видимо, было обусловлено глубинными духовными устремлениями композитора.) Затем он женился на совсем юной девушке, едва вступившей в пору совершеннолетия, однако вскоре разошелся и с ней, оставив в обеих семьях по очаровательной девочке и прожив всю оставшуюся жизнь с мечтой о крепком патриархальном союзе и сыне-наследнике. У него было много поклонниц, но судьба так и не предоставила ему возможности создать семью. Он постоянно менял предмет своих симпатий, представляя своим друзьям каждую новую знакомую со словами: «Наконец-то, я нашел девушку моей мечты!»

Соединяя факты жизни и творчества Рафаэля Белялова внешним образом и воссоздавая портрет композитора с позиции

---

укоренившегося сегодня обыденного мировосприятия, легко можно прийти к ложному умозаключению. Здесь вполне может сложиться неправомерное мнение о рядовом характере вклада Р. Белялова в развитие татарской музыки и создаться неверное впечатление о нем, как о весьма легковесном человеке, «галопом по Европам» проскакавшем по жизненной стезе, как о таланте, полностью не реализовавшем себя в силу тяжелой наследственности, и тому подобное. По существу к такой оценке склоняется расхожее мнение о композиторе. Однако при более глубоком погружении в подосновы деятельности этой неординарной индивидуальности открывается иная картина. Обнаруживается, что духовные импульсы, проходящие через Рафаэля Белялова имели чрезвычайно важное значение как для развития татарского музыкального искусства, так и для оздоровления окружавшего его социума.

Такое заключение необходимо формируется, если в качестве исходной точки познания существа человека берется гётевский научный метод постижения бытия<sup>1</sup>. Гёте подметил, что человек может трояким способом взаимодействовать с миром, воспринимая его либо как биологическое, животное существо, либо как душевная эстетически переживающая ипостась, либо как творчески мыслящее, «богоподобное» существо. Так, например, идя по летнему лугу, индивид может с помощью физического тела привести себя в связь с окружающими вещами, собирать ягоды, грибы, растения, рассматривая их с точки зрения утилитарной потребности. Но, кроме того, он может обратить внимание на эстетическую сторону явления и, любясь красотой природы, погрузиться в те впечатления и переживания, которые возникают в душе и которые личность несет в себе как собственный внутренний мир. Однако человек может постигать действительность еще более высоким способом, вглядываясь в строение растений, вскрывая взаимосвязь с микро- и макрокосмосом, как мыслящее существо. Тогда он в духе выступает как бы из себя за пределы душевных переживаний. Тем самым он предоставля-

---

<sup>1</sup> См.: Штейнер Р. Очерк теории познания гётевского мировоззрения. М., 1993; Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990. С. 18–21.

ет возможность вещам высказываться о том, что имеет отношение не для него, а для них самих. Здесь индивид предстает исследователем законов бытия и открывает духовный мир, который выше обоих предыдущих – физического и душевного.

Изучая себя с этой позиции, человек обнаруживает, что за его биологическим организмом стоит душевная деятельность, желания, симпатии и антипатии, которые движут физическим телом. В свою очередь за этой душевной деятельностью встает духовное начало, которое занимается воспитанием души: ведет ее от переживания к переживанию, укрепляет и направляет к определенным целям, скрытым от обычного рассудка. Ведь суждения, вытекающие из душевных и духовных переживаний, существенно отличаются друг от друга. Подчас то, что воспринимается душой как нежелательные страдания и горести, которые хотелось бы ей избежать, с духовной точки зрения являются необходимым условием существования души и роста ее сил, подобно физзарядке для физического тела.

Исследуя жизнь и творчество Р. Белялова в этом ракурсе, проникаешься убеждением, что в композиторе жил сильный, деятельный дух. Художник прошел свой путь, не сгибаясь под тяжестью выпавших на его долю сложнейших испытаний. Ударам судьбы он противопоставил необычайное мужество, выдержку и оптимизм. В своем творчестве композитор обратился к наиболее мощным современным течениям, несущим в себе наряду с новизной и сильнейшие разрушительные импульсы. Он смело вступил в единоборство с ними, сумев продохотворить их и ввести в русло правомерного развития.

\* \* \*

Наше знакомство с Рафаэлем Беляловым состоялось в конце 1950-х годов в период учебы в Казанском музыкальном училище. Он был старше меня и учился на III курсе, когда я стал первокурсником. Однако разница в возрасте не послужила помехой для наших отношений. Училище было небольшим, в нем царил теплая семейная обстановка, и все учащиеся жили как одна

семья. Не существовало разделения на старших и младших, но все отношения строились на музыкальных и чисто человеческих привязанностях. Причем особого уважения и внимания удостаивались те, кто выделялся по уровню своего художественного дарования.

Рафаэль слыл весьма одаренным учащимся. Еще до поступления в училище он завоевал первое место на городском конкурсе юных композиторов, где представил несколько ярких, лучезарных пионерских песен, написанных на стихи своего учителя по литературе Аркадия Мельникова. Кроме того, Рафаэль был способным пианистом и, еще будучи учащимся, работал в училище концертмейстером. Он заметно выделялся среди композиторов-татар, учившихся с нами. Большинство из них были интравертами, тяготевшими к замкнутой внутренней жизни. В Рафаэле же говорил яркий экстраверт. Он был очень общительным, легко входил в контакт, причем чаще по собственной инициативе. Он всегда следил за своим внешним видом, был тщательно причесан и насколько ему позволяли его скромные финансовые средства стремился одеваться по моде: носил суженные книзу брюки-«дудочки», яркие галстуки, цветные сорочки. Но Рафаэля нельзя было причислить к бесхребетным бездельникам-«стилягам». Он неизменно излучал оптимизм, задор. В нем чувствовался крепкий внутренний стержень и мужественный непреклонный характер, который в какие-то моменты оборачивался непробиваемостью и даже некой твердокаменностью. Последнее несколько мешало ему в концертмейстерской работе, где требуется особая гибкость и чуткость в следовании за солистом. Однако его негибкость с лихвой компенсировала этот недостаток, обеспечивая стабильность выступления. Рядом с ним солист чувствовал себя как за каменной стеной.

Необычайная внутренняя стойкость особенно благотворно сказывалась в его композиторской и сольной исполнительской деятельности. Он мог сутками просиживать над партитурами, без усталости по много часов проводить за фортепиано. Вместе со стоическим характером судьба одарила его отменным физиче-

ским здоровьем, что позволяло ему без ущерба для своего организма переносить любые перегрузки. Все это давало ему уверенность в себе, сознание того, что при желании он непременно может достичь любой поставленной цели. Очевидно, по этой причине ему была неведома болезнь сценического волнения, боязнь аудитории, страх перед неизвестностью. В нем с особой силой говорила воля. Ему нравилось пребывать в постоянном движении, в деятельности. Он любил «заводную» музыку, подолгу погружался в стихию токкатной моторики, которая занимала особое место в его творчестве и по счастливому совпадению представляла собой одну из характерных черт музыки XX столетия. Пристрастие Рафаэля к самовыражению в волевой динамической сфере проявлялось также в его увлечении спортом. Он любил бег на длинные дистанции (в особенности, на лыжах) и отлично выступал на соревнованиях, будучи одним из немногих музыкантов, на равных соперничавших со студентами спортивных учебных заведений Казани.

Наше общение с Рафаэлем, начавшееся в училище, вскоре прервалось на некоторое время в связи с моим отъездом в Москву, куда я уехал учиться. Но время от времени мы встречались с ним в Казани, обменивались своими планами. Однажды в один из моих приездов он подарил мне в рукописном виде свою сонату для скрипки и фортепиано. Это была вторая в истории татарской музыки скрипичная соната (первая была создана А. Монасыповым в 1954 году). Рафаэль не без гордости вручил мне ноты, выразив надежду, что я в «кратчайшие сроки» выучу ее и буду «пропагандировать в Москве». Действительно случилось так, что эта соната зазвучала в столице и не только в моем исполнении. Ее играли наши знаменитые скрипачки Халида Ахтямова и Зариус Шихмурзаева, а также некоторые из моих однокашников-казанцев. Впоследствии мы с Р. Беляловым записали ее на радио и подготовили к публикации в Таткнигоиздате (1979).

В конце 1960-х годов я вернулся в Казань, и здесь наши отношения с Рафаэлем вступили в новую фазу. На протяжении последующих 30 лет мне довелось активно сотрудничать с ком-

---

позитором, но особенно близко судьба свела нас в 1970–80-е годы, которые были периодом наиболее интенсивной композиторской деятельности Р. Белялова. В то время в Казани было мало скрипачей-исполнителей, и нам пришлось вместе работать над редактированием скрипичных партий его сочинений, записывать произведения на радио и телевидении, исполнять их на концертах. Рафаэль был одним из немногих татарских композиторов, хорошо владевших фортепиано, и мы много выступали вместе. Нас часто приглашали на различные музыкальные форумы, проводившиеся Союзами композиторов СССР, России и Татарстана. В то время республиканская композиторская организация вела большую работу по пропаганде национального творчества в Казани и других городах региона. Легкий на подъем Рафаэль редко оставался в стороне. Он с большим энтузиазмом участвовал в сборных концертах, регулярно устраивал авторские вечера.

Одной из специфических и весьма ответственных форм деятельности местной композиторской организации в то время были концерты для иностранных делегаций, которые начали регулярно посещать Казань, бывшей вплоть до начала 1970-х годов закрытым городом. Иностранцев, среди которых были политики, бизнесмены, деятели культуры и простые туристы, особенно интересовали фольклор и современные течения национальной музыки. Белялов был чуть ли единственным «авангардистом» среди татарских композиторов, и наше партийное руководство неизменно включало его сочинения в программу концертов. Но не только это обуславливало предпочтение, оказываемое музыке Рафаэля. Дело было также и в том, что иностранцы с большим пониманием, очень тепло принимали эти сочинения. Им импонировал и музыкальный язык произведений, близкий современной западной музыке, и динамичные, яркие образы. Помнится, как один из американских музыкантов, альтист из Калифорнии, игравший в ансамбле с легендарным Яшей Хейфецем, после нашего выступления с Рафаэлем высоко отозвался о прозвучавших пьесах, отметив, что был поражен, встретив в российской глубинке столь крупный национально-



самобытный талант, владеющий современными средствами письма. И такие отзывы были не редкостью.

Между тем музыка Р. Белялова мало котировалась в Татарстане. Слух национальной аудитории, столетиями формировавшийся в русле одноголосного, чисто пентатонного звучания, охотнее принимал музыку мелодистов-аксакалов. Но 1960-е годы стали периодом стилевого обновления. Молодые композиторы вели поиски в разных направлениях. В частности, Рустем Яхин осваивал гармонический язык романтиков и импрессионистов, Алмаз Монасыпов вглядывался в искусство Востока, Ренат Еникеев вживался в протоболгарские лады. Между тем было немало композиторов, тяготевших к традиционному пентатонному мышлению. Вновь и вновь появлялись произведения (как у аксакалов, так и молодых авторов), возвращавшие в лоно эстетики прошлого, в подоснове которой лежало стремление восточной души к созерцанию, к растворению в нирване.

В пику этой традиции вспыхнуло творчество Белялова, начавшее сотрясать респектабельное здание татарской музыки. По своей радикальности музыка Рафаэля сильнее всего отличалась от всего того, что как новое вливалось в национальное искусство. Неся в себе авангардистские, атональные элементы, она воспринималась на фоне остальной музыки как нечто одиозное, почти как «какафония». И тем не менее она существовала и своим существованием сильно подрывала устои устаревшей охранительной тенденции, уводящей в прошлое. Рафаэль, выросший в городской среде и прошедший школу интернационального воспитания, был весьма далек от традиционного созерцательного мировосприятия. В нем говорила душа, жаждущая преобразований, действий. Этой душе оказались близки запретные стилевые направления додекафонии и джаза, пробившие себе дорогу в советском искусстве в период хрущевских реформ 1950–60-х годов.

Белялов был первым из татарских композиторов, решительно взявшихся за освоение этих новых направлений, которые существенно расширяли горизонты творчества, но вместе с тем несли в себе и разрушительные элементы. В частности,

---

додекафония, возникшая на фоне сильнейшей материализации человеческого мировосприятия и укоренения однобокого иссушающего абстрактно-рассудочного типа мышления, предлагала некоторые новые основания для преодоления кризиса тональной системы. Однако эти основания по своей сути носили весьма умозрительный характер и апеллировали не к целостному человеку, а преимущественно к рассудку, поскольку в них превалировало математическое начало. И все же в додекафонном стиле в мире было создано немало выдающихся произведений искусства, что влекло к нему молодых композиторов.

Рафаэль с большой осмотрительностью приближался к серийной технике. В начале он написал ряд сочинений с использованием отдельных элементов этой техники. Одним из первых произведений подобного рода стала его скрипичная соната (1963), в которой удачно сочетались элементы старого и нового музыкального мышления. Видимо, поэтому она стала знаменательной вехой как в творчестве композитора, так и в истории татарской музыки. Через 11 лет Белялов пришел к созданию сочинения, целиком выдержанного в додекафонном стиле. Это было большое четырехчастное полотно: концерт-симфония для скрипки и симфонического оркестра (1974). В нем автор сумел перебороть монстра ортодоксальной додекафонии и преодолеть его абстрактно-безличностный характер. Композитор нашел оригинальную серию из 12 тонов, выстроенную из трихордных пентатоновых попевок. В результате, в музыкальную ткань, организованную на основе математизированного, внеладового принципа, был влит животворный сущностный национальный элемент.

Не все в концерте удалось автору. Так, несколько однообразными оказались крайние части цикла. К несомненным удачам следует отнести средние части концерта: интермеццо и *perpetuum mobile*. Позднее он переложил эти части для скрипки и фортепиано, опубликовав под названием «Адажио и Скерцо» с посвящением «Памяти сестры, Луизы Нуриевны Беляловой». Тем самым он приоткрыл подоснову образного строя пьес, в которых запечатлены трагические переживания, связанные

с гибелью близкого человека, молодой талантливой скрипачки. Очевидно, глубочайшие душевные страдания Рафаэля вызвали к жизни те необычные силы, которые помогли ему одолеть объективированную природу додекафонии. Безграничная сердечность изливается в музыке Адажио, словно сама мировая Душа, нисходящая из космических далей и проходящая все тяготы жизненных испытаний, безмерно сострадает человечеству. Здесь запечатлена сложнейшая гамма душевных переживаний, простирающихся от тончайших лирических излияний до бурных взрывов чувств. Скерцо вносит действенную струю, захватывая неукротимым токатным движением, стремительными взлетами волящих сил. Мощь динамичной моторики вырывает душу из лабиринтов мучительных переживаний, возвращая ее к жизни. Такова драматургия произведения. Ее логика вполне отвечает жизненным реалиям, ибо тяжелые внутренние переживания, ввергающие душу в безысходность, могут быть преодолены лишь благодаря интенсивной духовной работе. И активное движение, как это ни парадоксально, есть одно из проявлений духовной деятельности человека.

Примечательно, что по своему стилю эти сочинения несколько переключаются с музыкальным языком Софии Губайдулиной, которая в то время была в числе запретных авторов, а ее произведения были известны лишь узкому кругу музыкантов, в числе которых была, несомненно, и ее сестра – Ида Асгатовна, а следовательно, и ее супруг – Рафаэль Белялов. Отмеченные выше музыкальные аллюзии проглядывают в различных элементах музыкальной ткани его пьес. В частности, в Адажио – необычные, дрожащие, трепещущие и восходящие глиссандо, как бы выводящие слушателя за пределы явленного мира. В Скерцо – пассажи из напряженных хроматических ломаных сцепок предельно узких интервалов, драматические, яростные вспышки диссонирующих созвучий. Во всем этом можно заметить влияние великого реформатора музыки XX столетия – Софии Губайдулиной, влияние, придавшее произведению Белялова неординарность и привлекательность. Однако была, очевидно, и обратная связь, идущая через Белялова к Губайдулиной. Так,

в середине 1970-х годов Рафаэль Нуриевич по заказу певца Ильгама Шакирова осуществил концертную обработку цикла старинных народных мелодий для голоса и симфонического оркестра, куда вошла малоизвестная тогда песня «Поделим яблоко на пять частей», которую композитор переложил также для скрипки и фортепиано, а позднее включил в свою скрипичную «Фольклор-сюиту». Эта яркая лирико-драматического склада народная тема была использована Софией Губайдулиной в 1977 году в ее цикле «По мотивам татарского фольклора» для домры и фортепиано.

Возвращаясь к Адажио и Скерцо из скрипичного концерта Р. Белялова, следует отметить, что эти части как самостоятельные пьесы нам с композитором приходилось исполнять во многих городах нашей страны. Их неизменно включали в программы всесоюзных фестивалей, в концерты для иностранных делегаций. И всегда они принимались горячо, с большим интересом. О них одобрительно отзывались маститые советские композиторы. Однако в самом Татарстане, на родине автора, эти сочинения еще не получили достойной оценки.

Одержав серьезную победу в сфере додекафонии, Р. Белялов резко изменил направление своих исканий, окунувшись в стихию джазовой музыки. С точки зрения духовной науки эта смена имела свои глубокие основания, поскольку упомянутые течения представляют собой крайние направления, уводящие в противоположные стороны от столбовой дороги. Если додекафония односторонним образом апеллирует к мышлению, то джаз – к воле, к области подсознания. Иначе говоря, из триады душевных сил человека (мышление, чувство, воля) эти течения однобоко задействуют полярные элементы. Между тем доминирование какого-либо одного из этих элементов (в частности, воли или мышления) ведет к нарушению баланса душевных сил человека и вызывает пагубные последствия для формирования «Я-сознания». Ведь именно «Я-существо» является в человеке тем центром, который цементирует, объединяет все душевные силы. На формирование этого «Я» нацелена прогрессивная европейская культура, воспитывающая такое «Я-сознание», которое

должно переживать себя как самосознающее, самоответственное и творческое существо, призванное в перспективе соединиться с вселенскими творящими духовными силами.

В современной татарской музыке эпизодически предпринимаются попытки использования некоторых архаичных элементов африканской культуры, которые задействуют преимущественно инстинктивную, подсознательную природу человека. Атавистические элементы языческого культа находят весьма отчетливое выражение в джазовой музыке, которая некоторыми своими гранями способна близко соприкоснуться со старотрадиционным татарским народным искусством и, внедряясь в него, тормозит процесс правомерного поступательного развития.

Рафаэль Белялов с молодых лет увлекался джазом, часто игрывал на рояле популярные пьесы американских авторов (особенно любил музыку Глена Миллера из кинофильма «Серенада Солнечной долины»), делал различные переложения. Но лишь в конце 1970-х годов начали появляться его первые оригинальные джазовые сочинения. Видимо, как в случае с додекафонией, ему нужно было время для того, чтобы вжиться в строй джазовой музыки, прочувствовать на себе ее воздействие и найти средства для воплощения своих духовных устремлений.

Так в 1978 году возникла Рапсодия для двух фортепиано, ударных и контрабаса, принесшая автору признание у любителей джаза, но оставшаяся несколько недооцененной музыкальной общественностью Татарстана. Яркий тематизм, зажигательные ритмы и терпкие гармонии Рапсодии были тем привлекательным внешним одеянием, за которым излучался солнечный свободолобивый дух композитора. Для своего сочинения автор избрал характерный метр 5/8, не типичный для татарской музыки, хотя пятеричность, как принцип метрической организации, не чужда народному искусству. Она встречается в мусульманских духовных песнопениях и в скрытом виде присутствует в пятистопности старинных протяжных песен (таких как «Зиляйлюк», «Аллюки»). Кроме того, пятеричность составляет и основу ладовой организации народных мелодий. Приняв все

---

это во внимание, можно с определенным основанием говорить о том, что выбор пятидольного метроритма в Рапсодии далеко не случаен и, видимо, носит знаковый характер.

Духовное знание свидетельствует о том, что цифра 5 связана со смыслом и особенностью всей земной эволюции<sup>1</sup>. Символ пентаграммы или звезды имеет отношение к прямостоящему человеку, высвободившему из тенет земного тяготения свои передние конечности и голову так, как это нарисовано на знаменитом изображении у Леонардо да Винчи, вписавшего человека с распростертыми конечностями в звезду и круг. Место высшего, пятого члена занимает голова, символизирующая самостоятельное человеческое сознание, которое дает людям свободу и независимость, а вместе с тем способность творить добро и зло. Ни одно существо, которое не вступило в сферу пятеричности и не обрело независимого мышления, не может прийти к свободе. Оно не в состоянии творить добро или зло и, следовательно, отвечать за свои поступки. Таким образом, цифра 5 может служить одновременно символом и свободы, и зла в зависимости от характера деятельности человека.

В Рапсодии Белялова пятеричность, соотнесенная с национальными элементами, уравнивает и облагораживает джазовый пласт. Здесь существенную роль играют авторские новации: обогащение и расширение пентатонного мелоса, включение в музыкальную ткань европейских танцевальных ритмов и интонаций (в частности, тарантеллы), вкрапление изумительной по красоте и первозданной чистоте побочной диатонической темы, напоминающей светлые моцартовские мелодии. В пьесе органично синтезированы три музыкальных пласта – джазовый, национальный и европейский, что способствует видоизменению и осовремениванию архаического импульса, идущего от языческой африканской культуры. Автору удалось создать яркое оригинальное и художественно полноценное сочинение, созвучное духу времени, ибо в нем нашли воплощение те процессы, которые характеризуют сегодняшнее состояние духовной культуры. В этой связи Рапсодию можно отнести

---

<sup>1</sup> См.: Штайнер Р. Оккультные знаки и символы. Казань, 2001. С. 33.

к достижениям не только татарского, но и мирового искусства. Не случайно она была удостоена премии на международном конкурсе сочинений для фортепианных дуэтов в Японии в 1995 году.

Одержав знаменательную победу в сфере джазовой музыки, Рафаэль недолго задержался в этой области и вскоре переключился на обработку народных мелодий. Еще в семидесятые годы, работая на кафедре теории музыки в консерватории, молодой преподаватель принимал участие в выездных фольклорно-этнографических экспедициях, организуемых кабинетом «музыки народов Поволжья», и у него скопился уникальный материал из аудиозаписей народных певцов и инструменталистов, среди которых было немало самородков. В частности, композитору удалось отыскать в татарстанской глубинке старика-скрипача (бывшего кузнеца), ошеломительно виртуозно игравшего на самодельной скрипке. На основе этого материала в начале 1980-х годов у Р. Белялова появилась знаменитая «Фольклор-сюита» для скрипки и фортепиано, несколько позже родились подряд три виолончельные сюиты (одна из них была переложением скрипичной сюиты) и несколько фортепианных пьес на темы татарских народных песен. В конечном итоге композитор пришел к созданию «Концерта-каприччио» для скрипки и симфонического оркестра (1984), основанного на народных темах.

Импульсом к обращению Р. Белялова к народной музыке послужил заказ выдающегося татарского певца Ильгама Шакирова на аранжировку нескольких народных песен для голоса и симфонического оркестра. Тогда же я обратился к композитору с просьбой сделать ряд обработок для готовящегося к выпуску первого в республике хрестоматийного сборника «Юный скрипач» (1977–1978). Эти два заказа почти совпали по времени друг с другом, и Рафаэль надолго углубился в новую для себя сферу. Выполнив свою задачу, он, однако, не остановился на этом и уже после выхода скрипичного сборника в свет, к моему большому изумлению, «сверх плана» принес мне с посвящением «Фольклор-сюиту» для скрипки и фортепиано в пяти частях. Мое удивление было в большей мере связано с тем, что в тот

период композиторы мало обращались к обработке фольклора, считая это, по-видимому, уже изжитой областью творчества, а в обиходе укоренились транскрипции аксакалов (Сайдашева, Музафарова, Ключарёва и др.), музыкальный язык которых не выходил за рамки привычной классической гармонии.

Видимо, деятельный дух, живший в Рафаэле, почувствовал острую необходимость осовременить фольклорный пласт, дать ему новую жизнь. И если упомянутые аксакалы были первопроходцами, соединившими народный одноголосный мелос с мажоро-минорной системой, то Р. Белялов стал пионером и одним из деятельных участников новой революции. Своим кредо он избрал лозунг, выдвинутый его педагогом, композитором Альбертом Леманом: «Не бойтесь диссонансов!». Рафаэль начал смело применять в обработках модернистские гармонии и диссонансирующие созвучия, нетрадиционные острые ритмы, давая народным мелодиям новое современное одеяние. Здесь явно говорил дух Времени. Согласно данным духовной науки художественная ценность народной музыки для сегодняшнего слушателя может правомерным образом раскрываться лишь в сочетании с контрастными элементами, отражающими драматичную жизнь человеческой души в современном конфликтном мире<sup>1</sup>.

«Фольклор-сюита», вполне созвучная этим требованиям, сразу же произвела исключительно благоприятное впечатление на всех. На прослушиваниях в Союзе композиторов, филармонии и радиокомитете была дана высокая оценка сочинению и высказаны одобрительные замечания по поводу того, что Белялов «наконец-то повернулся лицом к запросам национальной аудитории». Очень тепло принял произведение массовый слушатель. Где бы мы не играли сюиту, везде ее принимали с овациями. И все же споры об этом сочинении были. Они касались, главным образом, не языка сочинения, а компоновки и количества частей в цикле. В частности, на обсуждении в Союзе композиторов один из его старейшин, ректор консерватории Назиб Жиганов одобрительно отозвался о современном гармоническом языке произведения, но высказал следующее сомнение: оправ-

<sup>1</sup> Штейнер Р. Миссия архангела Михаила. М., 2000. С. 56.



данно ли наличие в сюите пяти частей и не следует ли, ограничившись тремя-четырьмя частями, завершить цикл быстрой танцевальной праздничной частью, а не драматической, умеренной по темпу пьесой, как это сделал автор. Аналогичные суждения высказывались и некоторыми музыковедами, возражавшими против необычного, нетрадиционного финала. В последней части, написанной на тему протяжной песни «Поделим яблоко на пять частей» («Бер алманы бишкэ бүлэк»), отчетливо проглядывали черты траурно-торжественного шествия, обрамляющего динамичный средний раздел пьесы, рисующий картину яростной битвы.

До публичного показа сюиты мы с Рафаэлем много раз обсуждали эту проблему. Композитор и сам долгое время сомневался, оставить ли цикл в таком виде или поменять части местами. Мы пробовали играть сюиту на публике в разных вариантах и пришли в конце концов к изначальному замыслу, поскольку глубина величественного музыкального образа песни «Поделим яблоко на пять частей» перекрывала собой все остальное. В музыке и тексте песни во всей своей полноте вставало символическое значение цифры 5: формируясь как мыслящее, свободное существо, человек совершает ошибки и способен творить как добро, так и зло; прощая друг друга, сорадуясь счастьем и страдая в горе своим ближним, люди должны пережить грех эгоизма всем социумом, «поделив между собой яблоко на 5 частей», и стать венцом вселенского творения, носителем созидательной, всепрощающей любви! Эта великая идея, заложенная в старинной песне, являла собой завет духа народа, завет, идущий из глубины веков. Такой финал прекрасно венчал «Фольклор-сюиту», оправдывая ее появление в наше время и указывая на бездонную глубину мудрости, открывающейся в эпохальных творениях предков. Это тонко чувствовал Рафаэль, с завидным упорством, решительно отстаивая свой новаторский замысел и не желая угождать ни чьим вкусам. Невзирая на различные препоны, он смог опубликовать «Фольклор-сюиту» в задуманном варианте.

Новым этапом овладения фольклором в татарской музыке стал «Концерт-каприччио» для скрипки и симфонического оркестра. До него было написано лишь одно сочинение подобного рода. Это была небольшая пьеса для концертной гармонике и оркестра Дж. Файзи, пользующаяся огромной популярностью. Рафаэль же для своего сочинения избрал развернутую одночастную сонатную форму с чертами сюиты и лирико-драматического концерта. Произведение изобилует народными танцевальными наигрышами, которые сопоставляются с протяжными лирическими мелодиями. Автор использовал и свои оригинальные темы, которые близки народным напевам, но выходят за рамки чистой пентатоники и более отчетливо несут в себе минорный или мажорный оттенок. Как и в «Фольклор-сюите», музыкальная ткань динамических эпизодов пронизана современными диссонирующими гармониями, острыми синкопированными джазовыми ритмами, оттеняющими очарование задушевных песенных мелодий. Блестяще представлены в концерте партии солирующего инструмента и оркестра, состязающихся друг с другом в виртуозности и выразительности и весьма гармонично сочетающихся друг с другом. (Рафаэль в шуточной форме высказывался о том, что его целью было написать концерт для скрипки с оркестром, а не против скрипки и оркестра.) Все это обеспечило большой успех сочинению, которое неоднократно исполнялось в Москве, Санкт-Петербурге и десятках других городов страны.

Справедливости ради следует отметить, что удаче концерта в определенной степени способствовало участие в судьбе этого сочинения двух выдающихся мастеров – дирижера Фуата Мансурова и скрипача Игоря Ойстраха. Мансуров внес некоторые сокращения, в частности, предложил отказаться от двойной экспозиции, что придало архитектонике концерта стройность и изящество. А И. Ойстрах, прослушав сочинение в нашей записи, порекомендовал непременно добавить скрипичную каденцию, чтобы уравновесить форму концерта и полнее выявить возможности солирующего инструмента. Действительно, в первоначальном авторском варианте существовал некоторый про-

счет. Лирическая побочная тема, представленная прекрасной старинной мелодией «Тафтиляу», использовалась в концерте всего один раз в экспозиционном разделе. И ее отсутствие в репризе вызывало ощущение незавершенности произведения. Приняв эти предложения, Рафаэль предоставил мне возможность написать каденцию в форме импровизации на тему «Тафтиляу» (в том богато орнаментированном виде, в котором она звучит в исполнении народных скрипачей-виртуозов), а сам переписал заново коду концерта. Появление каденции внесло свои коррективы в драматургию сочинения и побудило композитора отказаться от первоначального варианта окончания концерта, в котором музыка постепенно растворяется в заоблачных высях. Новая динамичная кода вводит слушателя в стихию веселого задорного танцевального движения. Однако Рафаэль никак не мог расстаться с первоначальным замыслом и время от времени (в зависимости от подготовленности аудитории) просил исполнить первый «мистический» вариант окончания.

После создания «Концерта-каприччио» Р. Белялов реже стал обращаться к фольклору. Позднее он переложил это сочинение для фортепианного дуэта, отослав его на конкурс в Японию, где ранее была уже премирована его «Рапсодия» (1995). Новое сочинение также получило высокую оценку международного жюри, войдя в число победителей Токийского конкурса (1999). После этого композитор как бы по инерции пытался написать фантазию для скрипки и фортепиано на темы татарских народных песен, но ограничился гармонизацией некоторых наигрышей и вариаций, которые мы с ним исполняли в концертах. Видимо, осознав, что уже одержал очередную, третью по счету крупную творческую победу, он начал искать новую сферу приложения своих сил. Этой сферой стала вокальная музыка, к которой он, очевидно, почувствовал вкус, получив Всероссийскую премию имени известного композитора-песенника Яна Френкеля в 1995 году. Рафаэль Белялов берется сразу за две крупные работы: кантату «Татарстан – цветущий край» («Татарстан-Гелстан» ) для баритона, хора и симфонического оркестра и мюзикл «Джесси Найслэнд».

Первое произведение композитор создал к предстоящему юбилейному концерту. Написанная доступным демократическим языком, кантата была с одобрением и пониманием встречена музыкальной общественностью. Однако обращение к мюзиклу вызвало немало кривотолков. Высказывалось недоумение по поводу выбранного жанра, считавшегося несвойственным не только татарскому, но и всему российскому искусству. Многие недоумевали: «Откуда взялся этот жанр мюзикла, что за американизмы в татарском искусстве?». Но Рафаэля это мало волновало. Находясь под впечатлением грандиозного успеха бродвейского мюзикла «Иисус Христос – суперзвезда», поставленного на многих престижных сценах мира, в том числе и в Москве, композитор загорелся желанием создать собственный национальный мюзикл, намного опередив в этом диктующих моду московских и питерских коллег. Он словно предчувствовал, что современные эстрадные концерты, представляющие собой по существу парад звезд, эклектичный калейдоскоп песен, подкрашенный подтанцовками, примитивными световыми и дымовыми эффектами, неминуемо изживут себя и на сцену пробьется новая форма концерта-спектакля, имеющего оригинальный увлекательный сюжет, яркие массовые сцены и костюмированные танцевальные действия, то есть нечто такое, что придет на смену некогда популярным драматическим спектаклям С. Сайдашева.

Так появился у Р. Белялова замысел мюзикла «Джесси Найслэнд» о любви и необычной судьбе татарского юноши с символическим именем Аяз (просветленный, светоносный) и девушки с говорящей фамилией Найслэнд (прекрасный край). Рафаэль задумал создать спектакль на национальном музыкальном материале и для написания текстов песен обратился к известной татарской поэтессе Шамсие Зигангировой. По словам композитора, его работа в жанре мюзикла и сама тема спектакля имели для него особое значение, нечто вроде «лебединой песни», венчающей его творчество. Целью автора было не только дать новый импульс татарскому эстрадному искусству, но и отобразить полную противоречий и трагизма жизнь души в современном мире, а также запечатлеть ее величайшую надежду и страстное

томление по царству света и любви. К сожалению, произведение осталось незаконченным. К спектаклю были написаны основные вокальные номера и дуэты Джесси и Аяза, которые исполнялись в авторских концертах композитора певцами Ильсуром Айнатуловым и Рушанией Зигангировой. Однако до массовых сцен дело не дошло, поскольку автору не удалось договориться о постановке своего мюзикла, одно название которого вызывало у чиновников непонимание и неприятие.

\* \* \*

Время работы над фольклорной и вокальной темой совпало с важными поворотными событиями в жизни Рафаэля Белялова. На одном из них я остановлюсь подробнее. Как-то раз, побывав в нашем доме и пообщавшись с моими родителями, Рафаэль завел речь о своем отце. Раньше он никогда не касался этой темы, но теперь неожиданно разоткровенничался и сказал, что навсегда порвал отношения со своим отцом и уже долгие годы не общается с ним, поскольку тот повинен в смерти матери Рафаэля. На это я возразил ему, что отец есть отец, и обречь его на старости лет на такое тяжкое испытание не менее бесчеловечно со стороны сына, чем поступок его отца. Любой другой на месте Белялова взорвался бы от такого обвинения, но он умел держать удары и против всяких ожиданий вдруг предложил: «Давай съездим сейчас к нему!» Вскоре мы оказались у небольшого, выкрашенного в приятный желтый цвет домика, который сиял на солнце, окруженный благоухающей зеленью. Разительный контраст являл его интерьер. В доме было весьма сумрачно. Войдя в комнату, мы остановились на пороге, вглядываясь, где же ее хозяйин? Из глубины комнаты навстречу нам шагнул невысокий пожилой мужчина, выглядевший оторопелым. Некоторое время отец и сын стояли молча, затем старший Белялов заговорил дрожащим от нахлынувших чувств голосом. Помнится, он лепетал слова извинения за свои поступки, говорил о том, что все эти долгие годы разлуки с Рафаэлем он собирал по крупицам из газет и журналов информацию о нем и только этим и жил. Затем он полез в комод и начал извлекать оттуда газетные

вырезки. Среди них обнаружилась книжка, которая сразу же привлекла внимание Рафаэля. Он любовно взял ее в руки, раскрыл обложку и показал мне фотографию военного, одетого в немецкую офицерскую форму. Рафаэль пояснил: «Это мой кумир, которому я подражал в юности. Я до сих пор почитаю его как свой идеал. Дома у меня собрана о нем целая коллекция материалов и фотографий...»

Книжечка называлась, кажется, «Подвиг разведчика» и повествовала о легендарном герое Великой Отечественной войны Николае Кузнецове, действовавшем в тылу врага под именем немецкого офицера Пауля Зиберта. Она была очень популярна среди мальчишек военного и послевоенного поколения, благоговевших перед бесстрашным разведчиком, погибшим в 1944 году. Его образ воплощал в себе идею жертвенного служения на благо родины, служения правому делу без желания стяжать богатство, прославиться и помешански благополучно пройти по жизни. Эта идея была, видимо, особенно близка Рафаэлю и созвучна внутреннему строю его души. Мне не раз приходилось наблюдать в его поведении проявления чувства сострадания к людям, способность в сложной ситуации постоять за другого. И теперь в случае с отцом он продемонстрировал готовность к жертвенной самоотдаче. Осознав, что все произошедшее было связано с трагическими обстоятельствами, не подвластными человеческой воле, Рафаэль тут же простил отца и принял решение взять на себя бремя забот об отце и брате, нуждающихся в особой помощи.

Тогда он еще вряд ли понимал, что сложность проблемы столь велика, что ему понадобятся для ее решения отдать всего себя без остатка, в том числе и свою жизнь. Но предчувствие о возможном самопожертвовании все же, видимо, всколыхнулось в той душе, которая с юных лет жила жадной подвига. По существу, он уже неоднократно совершал его в своей творческой деятельности, восставая против неправомерных импульсов и создавая яркие, жизнеспособные сочинения в сфере додекафонии, джаза и фольклора. Они не принесли ему особых лавров, напротив, вызвали немало кривотолков, досадное непо-

нимание. Во всяком случае они не создали ему имиджа серьезного, маститого композитора. Теперь идея подвига ждала реализации непосредственно в самой жизни. Год от года она прорастала и вызревала в Рафаэле все более отчетливо и осознанно. Причем она формировалась не абстрактно-рассудочным путем, но в процессе его духовного, нравственного роста, протекавшего с участием даже некоего мистического элемента (в позитивном, научном смысле этого слова). Так, как это наблюдается у духовно продвинутых индивидуальностей.

Среди окружения Рафаэля было немало людей, обладавших сверхчувственными способностями. Так, например, он однажды познакомил меня с поэтом из Набережных Челнов, который мог «читать» судьбы людей. Рафаэль и сам обладал внутренней провидительностью. Как-то раз в разговоре с художественным руководителем Дома культуры имени Менжинского, своим однокашником, кларнетистом Александром Романовым он признался, что цифры играют большую символическую роль в его жизни и что если ему удастся удачно пройти два сложных рубежа (последним он назвал 2000 год, год своего 60-летия), то он будет жить очень долго. Но, как оказалось, второй рубеж стал для него роковым. В преддверии трагедии один из его иногородних знакомых, обладающий экстрасенсорными способностями, пытался предупредить нас о надвигающейся беде, но было уже поздно...

В последние годы жизни начала заметно снижаться социальная и творческая активность Р. Белялова. Хотя он продолжал писать музыку, но в ней уже не было тех мощных преобразующих импульсов, которые отличали его сочинения 1970–80-х годов. Очевидно, осознавая это, в 90-е годы композитор в поисках утраченных позиций начал обращаться к своим прежним сочинениям. В частности, он осуществил транскрипцию ряда своих юношеских пьес для фортепианного дуэта. Однако дело шло к коде. Все больше времени и сил отнимали у него семейные проблемы. Рафаэль схоронил отца, сильно ухудшилось здоровье брата, систематически впадавшего в состояние буйного помешательства. Рафаэль терпеливо, смиренно ухаживал за ним и вопреки настоятельным советам врачей держал его у себя

---

в доме, а не в клинике, и лишь иногда просил своих знакомых время от времени позванивать ему, чтобы удостовериться, что он сам жив и здоров и не нуждается в срочной помощи. Он не исключал того, что брат в состоянии припадка может убить его, но отправить его в клинику для душевнобольных ему не позволяла совесть. В этой связи угасала надежда обустроить свою личную жизнь, создать семью и иметь наследника-сына. Последнее значило для него очень многое. Он считал, что мужчина должен оставить после себя не только плоды своего труда, но и наследника, являющегося носителем отцовского начала. Теперь все это превращалось в иллюзию.

Спад внешней активности сопровождался у Р. Беялова самоуглублением, эволюцией в сторону духовности. Его начали интересовать коранические откровения, а также современная духовная литература. Особенно его привлекли работы о человеческой карме, судьбе. Вначале это были популярные бульварные книжки, но затем он прикоснулся к фундаментальным трудам основоположника науки о духе или антропософии Рудольфа Штайнера<sup>1</sup>. В них проливается свет на бессмертную часть человеческого существа, на духовно-душевную ипостась, которая, многократно инкарнируясь на Земле, ведет индивидуума к обретению высших творческих сил и осознанию своей божественной природы. Рождаясь в той или иной семье, инкарнирующаяся индивидуальность берет на себя и определенные кармические проблемы рода с тем, чтобы трансформировать их, противостоять разрушительным тенденциям, вызванным наследственными болезнями и неправомерными поступками членов семьи. Согласно духовным знаниям индивидуальность, жертвуя собой, своими личными интересами и восходя к высшей общечеловеческой нравственности, может ввести родовой генокод в правомерное развитие, очистить, искупить грехи рода.

Эти идеи оказались удивительно близки Рафаэлю. Незадолго до его гибели мы беседовали с ним, обсуждая программу его будущего юбилейного концерта. Когда же разговор перекинулся

---

<sup>1</sup> См.: *Штейнер Р.* Эзотерические рассмотрения кармических связей. М., 2000.



на житейские дела, он буквально ошеломил, потряс меня сверхчеловеческой глубиной и мудростью высказываний о смысле нашего существования. Было такое ощущение, будто сам дух любви Серафим коснулся его своим крылом.

Теперь, по прошествии некоторого времени, оглядывая мысленно жизненный путь Рафаэля Белялова, анализируя его поступки, можно отметить, что не всегда эти действия укладывались в рамки общепринятой морали. И все же они несли в себе некое благое начало, которое невозможно не узреть, принимая во внимание духовную точку зрения. В нем не было того, что относится к мещанской показной нравственности. Он не боялся столкновений, не избегал жизненных противоречий и вкладывал все свои силы в достижение поставленных целей. Это, зачастую, окружающие принимали за карьеризм, которого, однако, у него не было и в помине. Ему претила несправедливость. Все его существо восставало против того, что не должно иметь места в жизни. И он, не считаясь с собой, смело вступал в борьбу, в единоборство с теневыми сторонами действительности. Он делал это не всегда интеллигентно, но не впадал в человеконенавистничество, оставаясь порядочным человеком.

В книге С. Гурария «Диалоги о татарской музыке» (Казань, 1984) статья, посвященная композитору Р. Белялову, озаглавлена «Солнце в музыке». Возможно, он действительно был связан с тем великим Солнечным Духом, который известен в духоведческой литературе как архангел Рафаил. Так именуется дух, относящийся к прошлому солнечно-огненному состоянию Земли, дух, который и сегодня действует в человечестве, неся оздоровительные силы и даруя крепкую гармоничную телесность. Все это в полной мере присутствовало в Рафаэле Белялове, индивидуальность которого как бы демонстрировала справедливость народной мудрости, гласящей: «В здоровом теле – здоровый дух!». Композитор внес актуальный плодотворный импульс в развитие татарского искусства. Его творчество наполнено исключительно оптимистическими, преобразующими, животворящими силами.

Рафаэль Нуриевич оставил заметный след и в сфере музыкальной педагогики. Более четверти века он вел класс композиции в Казанской государственной консерватории имени Н. Жиганова, воспитав целую плеяду самобытных творческих индивидуальностей, ярко проявивших себя в самых различных музыкальных жанрах, таких как опера, балет, симфония, камерно-инструментальные и вокальные сочинения. Это известные композиторы Татарстана Резеда Ахиярова, Луиза Батыркаева (Батыр-Булгари), Виталий Харисов, Рашид Абдуллин, Ильфат Давлетшин, Риф Ильясов, а также именитые музыканты из других республик Поволжья и Приуралья – Валентина Брызгалова (Коми), Дмитрий Скрипкин (Мордовия).

Рафаэль Беялов ушел из земной жизни в священный месяц Рамазан, во время мусульманского поста, осуществив глубоко осознанную жертву во имя ближнего. Согласно исламским воззрениям, такая жертва принимается небесами как великий подвиг, который искупает земные грехи человеческой души, возвращающейся в ликование на свою предвечную духовную прародину.

## СКВОЗЬ ТЕРНИИ – К ЗВЕЗДАМ!

(Композитор София Губайдулина)

И все, что нас гнетет,  
Снесет и светит время.  
Все чувства давние,  
Всю власть заветных слов.  
И по земле взойдет  
Неведомое племя,  
И будет мир таинственен и нов.

*Валерий Брюсов*

София Асгатовна Губайдулина (р. 1931) вошла в мировую музыкальную культуру как выдающийся представитель композиторов новой формации, стремящихся к раскрытию высшей природы человеческого существа. Сочетая методы художественного и научного познания со сверхчувственным постижением, позволяющим проникать в подосновы явленного мира, Губайдулина, подобно пифагорейцам, восходит к вселенским гармониям, привнося в музыку новые преобразующие вибрации, способствующие очищению человеческой души. Освоение «небесных сфер» требует от художника колоссального напряжения душевных сил, необходимых как для восхождения в высшие духовные миры, так и для поиска особых средств выразительности, соответствующих обновленным энергиям Большого Космоса. Искусство стало для композитора своего рода алтарем, где органично соединяются нравственность, музыка, наука и религия.

С. Губайдулина создала огромное количество произведений в самых различных жанрах – от миниатюр до монументальных

форм (исключая оперу, которая не входит в контекст ее творческих исканий), с равным успехом проявив себя во всех областях, в том числе и в прикладной музыке, например, в популярных фильмах «Вертикаль», «Чучело», «Маугли».

Музыка композитора привлекает необычными, живыми, завораживающими звучаниями, острым, обнаженным драматизмом. В ней есть и углубленная медитативность Востока, и взрывчатость, конфликтность, динамизм Запада. Художник не использует традиционные музыкальные формы, но стремится к освоению новых архитектурных принципов, позволяющих передать текучесть, спонтанность живых человеческих душевных проявлений. В своем творчестве композитор тяготеет к воплощению глобальных, особо значимых идей, связанных с высшим смыслом пребывания человека на Земле, со становлением великой Космической индивидуальности, проходящей в мире путь страданий, самопожертвования и распятия для достижения ступени Богочеловека.

В творчестве Губайдулиной нашла отражение тенденция к возрождению традиций древнего мистериального искусства, направленных на раскрытие сверхчувственных способностей человека. В своих произведениях композитор нередко соединяет вокальные, хоровые, оркестровые жанры, использует цветомузыку и хореографию, стремясь к созданию синкретического вида искусства, воздействующего на всего человека в целом.

В поле зрения композитора находятся темы, связанные с Россией и Татарстаном, которые географически находятся на перекрестке глобальных течений Востока и Запада и вносят важные духовные импульсы в формирование новой мировой культуры.

Центральное место в творчестве Софии Асгатовны занимает тема Апокалипсиса – вселенского преображения человечества. С. Губайдулина дала миру эпохальное сочинение «Страсти и Воскресение Иисуса Христа по Иоанну», в котором воплощено Слово Божье. Представляя собой одно из выдающихся творений человеческого духа, это произведение величественно шествует по планете, ведя людей в Просветление и Вознесение.

Заслуги Софии Губайдулиной в области музыкального искусства получили высокую оценку в мире. Она является лауреатом множества престижных международных премий Германии, Италии, России, США, Швеции, а также самых высоких государственных наград Голландии, Дании, Франции, Японии, среди них: «Полярная музыкальная премия» (Стокгольм, 2002), сопоставимая в области музыки с Нобелевской премией, «Императорская премия» (Япония, 1998), «Большой крест» ордена «Pour le Merite» (Германия, 2002), «Золотой лев» (Венеция, 2013) за достижения в области современного искусства. С. А. Губайдулина избрана почетным членом академий искусств Германии, США, Швеции, а также почетным профессором консерваторий Казани, Пекина, Тяньцзиня и почетным доктором Йельского и Чикагского университетов (США).

### **Детство, отрочество, юность**

Начальный казанский период жизни С. Губайдулиной, включающий в себя учебу в детской музыкальной школе, училище и консерватории, охватывает три с небольшим семилетия, являющиеся, согласно данным духовной науки, важнейшими этапами становления основ человеческой индивидуальности. Духовная монада человека для работы на материальном плане вначале строит физическую телесность (примерно до 7 лет), затем наделяет ее самостоятельными эфирными силами, связанными со всей космической периферией и поддерживающими физическую систему (7–14 лет), затем в период полового созревания (14–21) формируется астральное тело индивидуума, его эмоционально-душевный мир, сопряженный с планетарными силами солнечной системы и, в особенности, Луны. В дальнейшем на этом фундаменте утверждается «Я-сознание» человека, которое цементирует, объединяет все три ипостаси человека в единую организацию.

В становлении индивидуальности С. Губайдулиной эти три периода отмечены важными, неординарными событиями, которые, как правило, отличают жизнь исключительных личностей, идущих под особым водительством Космоса. Происхождение

---

С. Губайдулиной по линии отца Асгата Масгутовича восходит к древнему роду мусульманских священнослужителей, среди которых были крупные духовные лидеры. Прапрадед отца Ибрагим, обосновавшийся в 1790-х годах в татарском селе в предгорьях Урала (юго-восток современного Татарстана), был имамом, сам построил двухэтажную мечеть и школу при ней. Его сын Губайдулла превратил школу в колледж, получивший известность как медресе «Губайдия», где преподавал и его сын Габдулгали. Наследник последнего, дед С. Губайдулиной Масгут Габдулгалиевич, в начале XX столетия превратил медресе в духовно-светское учебное заведение, работавшее по прогрессивной новометодной системе джадидизма. Он был избран председателем Российского общества мусульман-прогрессистов, а в 1921 году был выдвинут на пост Верховного муфтия мусульман России. Однако эпидемия тифа оборвала его жизнь. Отец Губайдулиной Асгат Масгутович (1903–1996), чья сознательная жизнь пришлась на послереволюционный атеистический советский период, вынужден был прервать родовую традицию. Став геодезистом, он занимался полевыми изысканиями, педагогической работой в Казанском инженерно-строительном институте, был заведующим кафедрой. Все представители рода Губайдуллиных<sup>1</sup> обладали сильной «Я-организацией», имели лидерские качества. Как свидетельствует духовная наука, «Я-сознание» человека передается по отцовской линии, тогда как душевная организация идет через материнское начало. Согласно этому С. Губайдулина должна была унаследовать высокое самосознание, сильную волю и незаурядные творческие силы.

Материнская линия Софии Губайдулиной связана с русскими корнями. Мать будущего композитора Феодосия Федоровна Елхова (1903–1992) работала учительницей в сельской школе. Через нее Саня (или Соня, как звали ее в детстве) обрела генетическую связь с той загадочной русской душой, которая, согласно духоведению, имеет совершенно особую конфигурацию.

---

<sup>1</sup> Фамилия Софии Губайдулиной, в отличие от отцовской, пишется с одной буквой «л».

Она позволяет человеку во время сна свободно соединиться со своей духовной монадой, обитающей в сверхчувственных мирах. Не случайно в средневековых источниках русичи назывались «Христовым народом». Таким образом в Соне счастливо соединились отцовская твердость духа, стойкое, мудрое «Я», готовое принести себя в жертву во имя высших идеалов, а также материнская чистота и целомудрие души, способной к беззаветной любви и состраданию.

С. Губайдулина родилась 24 октября 1931 года в небольшом уютном городке на Каме с говорящим поэтичным названием Чистай, Чистополь (районный центр Татарстана), расположенном в регионе, где в Средние века находилось одно из крупнейших раннефеодальных государств Восточной Европы Великая Булгария и его центральные города Булгар и Биляр (город царей). В Чистополе, в спокойной энергетической зоне, прошли первые семь месяцев жизни Сони. Затем семья переехала в Казань, где будущий композитор в течение двадцати с небольшим лет прожила под воздействием иных энергетических воздействий. Согласно геологическим данным, Казань расположена в зоне крупного геодезического разлома, в результате чего здесь земная магма близко подступает к поверхности земли и, по законам магнетизма, притягивает к себе повышенные космические излучения. Очевидно, по этой причине первые тюркоязычные насельники здешних мест, сохранявшие древнее инстинктивное ясновидение, назвали свое поселение Казан (котел – тат.). Должно быть, они видели своим внутренним духовным зрением плазменный огонь, поднимающийся из земных недр подобно костру, а над ним светоносную чашу, образованную энергетическими потоками, спускающимися с небес. Не случайно великий народный поэт Габдулла Тукай, обладавший редким сенситивным даром, в своих стихах называл Казань светозарным городом.

Необычным было и само место, где поселилась семья Губайдуллиных. Их дом располагался неподалеку от Казанского Богородичного монастыря и сохранившегося от него Софийского храма, построенного на месте обретения знаменитой на

---

весь мир Казанской иконы Божьей Матери (1579), творившей свой спасительный покров в самые трудные для России годы. Вокруг монастыря было множество церквей, и даже школа, в которой училась Соня, была прежде женской духовной семинарией, с возвышающимся над ней куполом домово́й церкви и носила весьма символическое название «Введение во храм Пресвятой Богородицы». Поодаль от монастыря находилась одна из самых старых казанских тюрем, где содержались особо опасные преступники. В этих контрастных полевых энергиях протекала жизнь будущего композитора (в этом же районе в разные годы жили Л. Толстой, поэт-футурист В. Хлебников, писатель Г. Паушкин).

Сочетание этих духовных потоков не могло не сказаться на формировании С. Губайдулиной, которая была необычайно сенситивным ребенком, воспринимавшим мир совершенно иначе, чем ее окружение. Девочка была ярко выраженным интровертом. Она могла подолгу погружаться в себя (по ее собственному выражению, «уходить в темноту»). Забывая обо всем, она предавалась созерцанию красочных сверхчувственных образов, переживая их как живую действительность, не менее реальную, чем окружающий физический мир. С раннего детства Соню тянуло к музыке. По соседству с ними жил подросток, игравший на гармошке, и девочка часами слушала его, плясала под музыку, разыгрывала танцевальные сценки, которые она начинала всегда коленопреклоненно и творила как некое священнодействие.

Когда семилетнюю сестру Иду отдали в музыкальную школу, пятилетняя Соня уговорила директора Р. Л. Полякова принять и ее. Малышка с огромным трепетом и ответственностью готовилась к каждому посещению школы, которая воспринималась ей как волшебный храм живой Музыки. Юная ученица совершенно не боялась сцены и уже к концу года продемонстрировала феноменальные успехи, выступив на отчетном юбилейном концерте школы. С появлением дома рояля обе юные пианистки, Ида и Соня, отнеслись к инструменту с огромным интересом. Они проявляли чудеса изобретательности, исследуя



его: забирались под рояль, вслушиваясь в раскатистое звучание деревянной деки, играли пальчиками на струнах щипком, пробовали накладывать на них бумагу, полотенце. Девочки сразу же поделили поровну время общения с инструментом и ревностно следили за исполнением установленного расписания. Соня играла на рояле с большой самоотдачей, причем предпочитала делать это в темноте, самозабвенно погружаясь в таинственный мир звуков. Другим любимым занятием Сони было созерцание звездного неба, беспредельного царства вселенской гармонии, рождающей в душе чудесную космическую музыку.

В раннем детстве начала раскрываться и религиозность Сони как пантеистическая реакция на окружающий мир и тот духовный опыт, который приобретался ею через погружение в глубины своей души. Позднее в интервью латвийской газете «Диена» (17.08.2008) С. Губайдулина вспоминала о своих детских годах: «Музыка у меня естественным образом сливалась с религией, и звук сразу становился сакральным». Родители девочки никоим образом не стремились к пробуждению религиозных чувств у своих детей. Напротив, в семье всячески избегали разговоров на эту тему, а также о принадлежности отца к роду священнослужителей, что могло привести к серьезным последствиям. Родителей очень беспокоила необычная религиозность Сони и детские откровения четырехлетней девочки, в которых однажды она призналась, что, увидев икону Господа, «узнала Его», поскольку уже раньше встречалась с ним в своих видениях («Республика Татарстан». 14.06.2002).

Когда Соне исполнилось 13 лет (возраст, в котором Деве Марии было возведено, что она родит Спасителя), с будущим композитором произошло экстраординарное событие, о котором она поведала в телевизионной передаче «Сад радости и печали» (СПб., 2001). Как-то раз, по обыкновению погрузившись в «таинственную темноту», девочка впала в необычное состояние, граничащее с прострацией. Это состояние, которое врачи приняли за неизлечимую болезнь, продлилась несколько месяцев, пока соседка по дому не заказала в храме службу за здоровье девочки. После этого Соня быстро пошла на поправку, окрепла

---

и заметно изменилась. В ней появилось ярко выраженное волевое начало, стремление удерживать себя от спонтанных погружений в «темноту» и желание прочно утвердить себя в социуме. В результате, в ней начали проявляться лидерские качества, сформировался сильный интеллект, появились спортивные достижения (III юношеский разряд по спортивной гимнастике). С Соней произошла метаморфоза, относящаяся в духоведении к начальному «посвящению», когда у человека появляется связь с ведущими духовными силами Космоса. По своему характеру оно несколько напоминает известное новозаветное чудопретворение двенадцатилетнего Иисуса из Назарета, которого родители потеряли во время паломничества в Иерусалим и нашли через три дня полностью изменившимся: мальчик восседал в храме среди мудрецов и поучал их высшим истинам.

В период учебы в музыкальной школе появились первые композиторские опыты Сони. Сохранились ноты фортепианной «Польки», написанной в возрасте 12–13 лет в стиле танцевальных европейских пьес, но со своими оригинальными находками, необычными смелыми хроматическими ходами. То были трудные, голодные, военные годы. Нелегко было и детям. Однако в самые сложные моменты Соне всегда приходила помощь. Так, в классе педагога Е. П. Леонтьевой, у которой училась Соня, появилась ее сверстница Рушана, дочь известного казанского скрипача и дирижера (ученика Глазунова) И. В. Аухадеева, возглавлявшего музыкальное училище и оперный театр. Именитый музыкант сразу же заметил даровитую пианистку, протянув ей руку помощи. В самый сложный период, когда норма пайка уменьшилась до минимума, он достал для Сони и Рушаны путевки в пионерский лагерь, где было организовано трехразовое питание, хотя там детям и приходилось ежедневно трудиться в поле наравне со взрослыми.

И. В. Аухадеев взял на себя кураторство над Соней и в музыкальном училище, куда юная пианистка поступила в 1941 году. Он зачислил ее в класс М. А. Пятницкой (ученица выдающейся русской пианистки А. Н. Есиповой), у которой уже занималась ее сестра Ида, и предоставил Соне возможность

выступать (на старших курсах) с возглавляемым им симфоническим оркестром училища, что дало будущему композитору неоценимый опыт практического изучения этого многокрасочного инструмента. В училище Соня сделала свою первую попытку факультативно учиться композиции. Она обратилась к композитору Н. Г. Жиганову, который набирал в то время учеников в свой класс. Познакомившись с сочинениями Сони, тот неожиданно отказал ей. По-видимому, его в большей степени интересовали музыканты с ярко выраженным национальным лицом, тогда как опусы Сони несли на себе явные приметы европейской музыки. Отказ Жиганова сильно задел Соню, и она обратилась к нему с просьбой дать ей испытательное задание, на что он предложил ей написать фантазию на какую-нибудь татарскую народную тему. Выбор пал на старинный плясовой наигрыш «Апипа». Перед начинающим композитором встала серьезная задача, связанная не только с проблемами формообразования, но и гармонизацией. Последняя являлась в то время камнем преткновения для многих татарских музыкантов. Соня прекрасно справилась с поставленной задачей. Она написала блестящую пьесу в духе листовских виртуозных произведений, соединив пентатоновый народный мелос с сочными романтическими гармониями. Фантазия понравилась Жиганову, который изменил свое решение, взяв юное дарование в свой класс. Пьеса имела успех и у публики. Соню часто просили исполнить Фантазию на открытых концертах училища.

Следует отметить, что национальный фортепианный репертуар 30–40-х годов XX века находился в стадии становления и был весьма невелик. Одной из немногих танцевальных пьес были Вариации С. Сайдашева на ту же тему «Апипа», которая, возможно, и вдохновила начинающего композитора на создание своей Фантазии. О своем казанском периоде жизни С. Губайдулина вспоминала: «В это время очень сильно влиял на мое сознание Салих Сайдашев, хотя он и не был у нас педагогом. Но он исподволь влиял на всю культуру татарского народа»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Галеев Б. Воздух культуры. Интервью с С. Губайдулиной // Казань. 1994. № 3–4. С. 78.

Должно быть, начинающего автора привлекала особая духовная включенность первопроходца татарской профессиональной музыки, его необычайная искренность, проникновенность, яркий мелодический талант, несший в себе мощный заряд духа Времени.

В 1949 году, блестяще окончив музыкальное училище как пианистка, С. Губайдулина поступает в Казанскую консерваторию на фортепианный факультет (класс Л. Г. Лукомского, а позднее, известного московского теоретика пианизма Г. М. Когана) и параллельно посещает занятия по инструментовке у Н. Г. Жиганова и по композиции у А. С. Лемана (ученик М. Ф. Гнесина, заведующий кафедрой композиции Московской консерватории в 1971–1978 годы). В своем классе Леман большое внимание уделял инструментальным сочинениям и музыкальной «инженерии», приветствовал свободу самовыражения. В ходу был лозунг: «Не бояться диссонансов!».

### **Учеба в Москве**

После окончания Казанской консерватории перед С. Губайдулиной встала серьезная дилемма, посвятить ли себя исполнительской карьере, которая выглядела весьма перспективной, или же стать композитором. И Соня без колебаний выбирает тернистый творческий путь. Она поступает в 1954 году в Московскую консерваторию, где зачисляется в класс известного композитора Юрия Шапорина. Однако вскоре обнаруживается полное несовпадение творческих интересов ученика и педагога. С. Губайдулина тяготела к инструментальным жанрам, тогда как основной сферой творчества Ю. А. Шапорина была вокальная музыка. Через год Губайдулина перевелась в класс Н. И. Пейко (ученик Н. Я. Мясковского), под руководством которого она пишет ряд крупных произведений. Это вокально-симфонический цикл «Фацелия» для высокого сопрано, Квintет для фортепиано и струнного квартета, Симфония и Фортепианный концерт, в которых видна рука крепкого профессионала. На выпускном экзамене в консерватории некоторые члены комиссии и среди них Ю. А. Шапорин указали на наличие «формалистических тенденций» в симфонии Губайдулиной. Однако председательств-

вовавший на экзамене Д. Д. Шостакович назвал выпускницу «одаренным композитором» и пожелал ей, чтобы она и дальше шла своим «неправильным путем».

Окончив консерваторию, С. Губайдулина поступила в аспирантуру к замечательному продолжателю русских классических традиций композитору В. Я. Шебалину, воспитавшему целую плеяду известных советских композиторов, в их числе Э. Денисов, А. Пахмутова, Т. Хренников, К. Хачатурян. Написанные в эти годы сочинения (балет «Волшебная свирель», Интермеццо для 8 труб, 3 арф и 3 ударных, Чакона для фортепиано и др.) позволили С. Губайдулиной заявить о себе как о зрелом мастере, обладающем собственным почерком. В музыке композитора явственно проступали современные черты: сильное волевое начало, жесткий музыкальный язык, обнаженный трагизм. За свое сочинение для флейты и фортепиано в 1963 году она получила первую премию на Всесоюзном конкурсе. О Губайдулиной заговорили как о самобытной творческой индивидуальности с большим потенциалом и сильным мужским характером. Это привлекло к ней внимание и идеологов советской культуры, попытавшихся направить ее развитие в «нужное» русло и указавших на тяжелые последствия в случае неподчинения. Однако это не испугало Губайдулину, а напротив, побудило занять четкую непримиримую позицию. Она твердо решила стать свободным художником, что уже само по себе являлось откровенным вызовом системе. На ее решение не повлияло даже то, что у нее к тому времени уже была семья и маленький ребенок (дочь Надежда, родившаяся в 1959 году), которого она из-за сложной жизненной ситуации вынуждена была отправить в Казань к своим родителям. Это событие стало симптоматичным моментом в жизни композитора, принесшего свою жертву во имя избранного пути. Молодой матери пришлось в реальности пережить то, что всем мусульманам предписано осознать в символическом ежегодном обряде жертвоприношения «Курбан», связанного с испытанием библейского пророка, Отца народов Авраама (Ибрагима), который продемонстрировал готовность принести

в жертву своего наследника во имя осуществления высших целей.

Учась в столице, С. Губайдулина углубленно занимается своим духовным и эстетическим развитием. Она стремится быть в курсе мировых музыкальных событий, занимается изучением современных течений и стилей XX столетия, которые отнюдь не преподавались тогда в учебных заведениях страны. О сочинениях западных авангардистов узнавали через единичные экземпляры нот и звукозаписей, проникавших из-за «кордона». С некоторыми произведениями знакомились на концертах зарубежных музыкантов, которые начали приезжать в СССР в 1950-е годы. Важным событием в культурной жизни столицы стал приезд в 1964 году симфонического оркестра Би-Би-Си под управлением Пьера Булеза, в исполнении которого прозвучали произведения Шёнберга, Веберна и самого Булеза. Гастроли знаменитого коллектива буквально перевернули сознание слушателей. Сочинения западных «формалистов» оставили неизгладимое впечатление лаконичностью и отточенностью формы, необычными тембрами и интонациями, несущими на себе печать преапокалиптических ожиданий человечества. Возможно, уже тогда С. Губайдулина, присутствовавшая на концертах оркестра, прониклась духом темы Апокалипсиса, ставшей центральной в ее творчестве.

Жизнь подарила композитору и другую возможность изучения современной западноевропейской музыки. Она познакомилась с консультантом Союза композиторов Ф. М. Гершковичем, жившим до войны в Европе и учившимся у А. Берга и А. Веберна. Гершкович был автором лекционного курса по серийной музыке, который до сих пор является ценным учебным пособием для композиторов и музыковедов. Биографы С. Губайдулиной обходят молчанием факт ее знакомства с ним. Однако очевидцы их общения говорят о заметном влиянии этого посланца западной культуры на многих композиторов того времени, включая и представителей «московской тройки» (В. Дашкевич. Линия жизни. ТВ «Культура», 20.01.2014).

Судьбоносную роль в становлении творческой индивидуальности Губайдулиной сыграл московский музей А. Скрябина, который в 60-е годы был одним из духовных центров столицы, где проходили концерты выдающихся пианистов М. Юдиной, Г. Нейгауза, В. Софроницкого, собирались любители современной поэзии, велись беседы на антропософские темы. Здесь же обосновалась московская экспериментальная «Студия электронной музыки», возглавляемая талантливым инженером-физиком Евгением Мурзиным, который изготовил оригинальный музыкальный синтезатор, существенно отличавшийся от аналогичных приборов тем, что он не имел клавиатуры. Звук образовывался в результате нанесения линий на монитор, что позволяло получать звучание любой высоты, тембра и длительности. Отсутствие клавиатуры, членящей октаву на традиционные 12 полутонов, давало возможность применять более узкие интервалы, микрохроматику, которая стала в дальнейшем одним из важнейших элементов современного музыкального языка. С 1969 по 1970 год С. Губайдулина непосредственно работала в этой студии, и как результат ее научно-художественных изысканий появилось произведение «Vivente – non vivente» (Живое – не живое) для электронного синтезатора. Однако она в дальнейшем больше не обращалась к этому инструменту, осознав, что искусственный звук не несет в себе того обертонового наполнения и тех живых вибраций, которые отвечали бы ее требованиям. В эти годы композитор активно ищет интересующие ее звучания, знакомясь с различными инструментами. Вместе со своими единомышленниками Виктором Суслиным и Вячеславом Артёмовым в 1970-е годы они организовали ансамбль «Астрея», в котором импровизировали на экзотических восточных инструментах, играя в основном для себя и иногда выступая с концертами.

Время пребывания в Москве стало для композитора этапом интенсивного интеллектуального, эстетического и духовного развития. Одухотворенная творческая натура Губайдулиной тянулась к высокой поэзии, которая перекликалась с ее личными переживаниями. Соня зачитывалась стихами Цветаевой, Ахма-

---

товой, Пастернака, Мандельштама, Рильке, чувашского поэта Геннадия Айги. Ее привлекала и художественная литература, затрагивающая проблемы творчества и человеческого познания. Это были сочинения выдающихся немецких писателей, начиная от учений средневековых мистов и кончая современными романами Г. Гессе «Игра в бисер» и Т. Манна «Доктор Фаустус». Увлечшись немецкими авторами, Губайдулина всерьез взялась за изучение немецкого языка, чтобы иметь возможность читать в оригинале.

Глубочайший интерес у композитора вызывала духовная литература и, прежде всего, наследие отечественных мыслителей. В запрещенных трудах русских религиозных философов Н. Бердяева и П. Флоренского, в поздних работах Л. Толстого она искала ответы на кардинальные вопросы бытия. Она обратилась также к мудрости Древнего Востока: к учениям китайских даосцев, египетских жрецов, персидских зороастрийцев. Центральное место в ее духовных исканиях заняла антропософия, учение, основанное на рубеже XIX–XX столетий австрийским духовидцем и философом Р. Штайнером. Эта наука рассматривает человека не только с традиционных позиций как биологическое и социальное существо, но и как космическую ипостась, несущую в себе высшее духовное начало. Вместе с тем, антропософия отличается и от теософии, занимая как бы промежуточное место между научным и религиозным мировосприятием. Она опирается и на методы, выработанные естественно-научным познанием, и на методику, используемую в духовных школах. В этой связи антропософия рассматривает мировые религиозные течения не в узкоконфессиональном, а в историческом аспекте, как течения, вливающиеся в общее русло человеческой цивилизации, значение которой связано с формированием высшего «Я-сознания» и становлением на Земле Космического Человека.

Губайдулина глубоко погрузилась в труды Р. Штайнера, охватывающие широчайший спектр вопросов, включая искусство, философию, педагогику, медицину, физику, астрономию, социальную науку. В особенности ее привлекли фундаментальные исследования по христорологии, такие как «От Иисуса



ко Христу», «Христианство как мистический факт», «Апокалипсис Иоанна», «Евангелия» от Матфея, Марка, Луки, Иоанна, в которых раскрываются глубинные аспекты Священных Писаний (возможно, поэтому антропософию называют эзотерическим христианством). Антропософия рассматривает христологию в неразрывной связи с другими мировыми религиями, устанавливая наличие фундаментальной общности между ними. В частности, она указывает на единство их воззрений на природу Высшего непроявленного предвечного начала, Бога-Отца и его Творящего принципа – Логоса, Слова Божьего. К нему восходили в своих медитациях древние индийские Риши, видевшие в праснове земли крест, как символ созидания и жертвы, называя его носителя Вишва-Карман (Владыка кармы). Древние персы – зороастрийцы величали Священный дух как Аура-Маздао (высшее духовное существо Солнца). Пророк Моисей, видевший Господа в кусте «Неопалимой купины», называл его Яхве – Эллоим, являющий собой синтез семи созидающих духов формы и несущих в себе импульс Всевышнего Творящего Духа Христа. Та же трактовка прослеживается антропософами и в Священной книге мусульман – Коране, называющем великий светоносный Дух «Аллах Акбар» (Всевышний Эллоим). Сами христиане почитают его Сыном Божьим, вочеловечившимся Словом – Логосом, имя которого «Я есмь» – единое с именем Отца Небесного.

Вхождение С. Губайдулиной в антропософское учение было глубоким и плодотворным. Ее приглашали выступать с лекциями для членов антропософского общества. А в 1998 году во всемирном центре антропософского движения в Дорнахе (Швейцария) был проведен фестиваль музыки Губайдулиной. Он состоялся в Гётеануме, знаменитом храме Белого братства, построенном на месте пересечения важных силовых линий Земли, где в начале XX века был заложен Камень основы преобразования человечества. Фестиваль был приурочен к особой символической дате, связанной с надвигающимися глобальными апокалиптическими событиями. Согласно духоведению, именно в 1998 году должна была быть предпринята третья, решающая попытка прихода на Землю антипода Великого Солнечного Духа, супостата, о котором упоминается в «Откровении Иоан-

на» и указывается на цифру из трех шестерок. Правление антропософского общества, по-видимому, сочло необходимым привлечь в столь сложный поворотный момент истории те позитивные силы, которые заключены в музыке С. Губайдулиной, для возведения духа просветленных людей и противодействия разрушительным энергиям переходного периода.

Проникшись идеями антропософии, С. Губайдулина продолжала искать свою духовную стезю, доверяя тем силам, которые действовали в ней самой. Очевидно, в этой связи она в 1970 году приняла решение креститься с целью утвердить внутреннее убеждение и соединиться с Тем, кто с детских лет приходил к ней в видениях, являясь Водителем и Спасителем человечества, единственным из пророков, «укрепленных Святым Духом» (Коран, 2.81(87)). Это решение пришло к композитору, когда, как отметили астрофизики и духовидцы, планета Плутон вместе со спутником Хароном (носящем имя перевозчика душ в «Божественной поэме» Данте) в 1969 году, нарушая все законы гравитации, сошли со своей девятой орбиты на восьмую, чтобы в течение 40 лет (до 2009 г.) способствовать преобразению Земли и человека<sup>1</sup>.

Акт принятия православия не был для С. Губайдулиной отречением от отцовской веры. Согласно постулатам ислама, мусульманство является духовной общностью людей, объединенных не национальной и не конфессиональной принадлежностью, но верой в Единого Бога. Потому все существующие мировые монотеистические религии признаются исламом как правоверные. В этой связи мусульманам разрешено входить в христианские храмы и творить там свои молитвы. Примечательно, что среди арабов, которым был ниспослан Коран, как, впрочем, и среди татар, немало тех, кто исповедует христианство, читая молитвы на своем родном языке.

Обряд крещения Губайдулиной прошел в Москве в храме Илии Пророка, исторически связанном с татарской духовной культурой. Он был построен крещеным татариним Ильей Озакковым в 1592 году на земле, выкупленной им у прежнего владельца, золотоордынского князя Серкези (Черкези). В этом хра-

---

<sup>1</sup> Березиков Е. Новый Иерусалим, или Послушание Богу. М., 2006. С. 136.

ме находятся уникальные реликвии: Чудотворная икона Божьей Матери «Нечаянная радость», старинный список Казанской иконы Божьей Матери, выполненный знаменитым царским иконописцем Ушаковым, а также фрагмент пояса Богородицы, привезенный из греческого Афонского монастыря. Эти реликвии, связанные с силами Небесной Софии Премудрой, вполне отвечали намерению композитора принять себе новое имя – София. Крестной матерью Губайдулиной стала известная пианистка Мария Юдина, которая сыграла существенную роль в ее духовном формировании. Впервые жизнь их свела в Казани, когда Соня вместе со своим педагогом М. А. Пятницкой (так же, как и Юдина, воспитанница Есиповой) ходили на концерт выдающейся исполнительницы. Уже тогда Соня прониклась к Юдиной большим доверием, заметив, что она перекрестилась перед выходом на сцену. В московский период эти две индивидуально-сти сблизились, вели беседы на темы об искусстве и религии, о современной музыке. Для молодого художника большой интерес представляло то, что Мария Юдина вела переписку с композитором Штокхаузеном и автором «Введения в музыкальную социологию» Адорно. Концертирующая пианистка также находила в С. Губайдулиной притягательные качества, о чем она написала в своем отзыве: «София Губайдулина очаровывает совершенно непривычной чистотой во всем, верой в свой творческий путь, в людей, в красоту и правду мира. Она состоит из совсем первозданных мыслей, определений, идей, дел, слов – и произведений»<sup>1</sup>.

### **Обретение стиля**

Духовно-научная трактовка вопроса о сущности музыкального связывает земную музыку с ее духовным прообразом или «гармонией сфер», о которой говорили пифагорейцы. Р. Штайнер в 1906 году писал об этом следующее: «Когда человек проходит определенное развитие и слышит музыку сфер, он слышит небесную музыку. Однако повседневный человек

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В. У Софии Губайдулиной есть биография // Муз. академия. 2005. № 2. С. 202.*

---

не может проникнуть так далеко. Поэтому перед человеком стоит задача впечатать высший мир в физический мир. В своих созданиях человек творит отпечаток духовного мира. Это чувствовали Шопенгауэр и Вагнер, поэтому они и приписывали музыке такую важную роль... В музыке лежит импульс нового развития. В других искусствах это полностью не достигнуто. Музыка принадлежит нечто пророческое для будущего»<sup>1</sup>.

Данные Р. Штайнера свидетельствуют о том, что в XIX–XX столетиях, по мере усиления научно-логического мышления, людям становится все сложнее и сложнее достигать слышания музыки сфер, так как мозг человека подвергся как бы «очерствению, затвердению», и более всего это коснулось «мужского мира», активно вовлеченного в научное образование. По мнению ученого у женщин же «мозг остался "подвижнее", и это, разумеется, принесет свои плоды»<sup>2</sup>. Пророческие предсказания Штайнера подтвердились в наше время, когда женщины-композиторы, и в их числе София Губайдулина, выдвинулись в ряд выдающихся художников современности.

Среди духовно-научных изысканий Р. Штайнера о перспективах развития музыкального искусства в XX и XXI столетиях заслуживает внимание еще одно положение о том, что «в скором времени музыку будут сочинять иначе, чем прежде», а отношения композитора и исполнителя станут более свободными. Это будет обусловлено расширением существующей системы тонов, поскольку начинается «расщепление» тона в себе. Ученый указывает, что у современного человека меняется переживание тона, появляется возможность «входить в тон глубже, проникать под тон и подниматься над тоном», воспринимая это движение как подобие мелодии. «При такой сдвигке мы приходим не к нашим общепринятым тонам, а к тонам, которых нет в сегодняшних тональных системах»<sup>3</sup>, – заключает духовидец. Здесь речь идет о микрохроматике, которая является одной из

---

<sup>1</sup> Штайнер Р. Сущность музыкального. Ереван, 2010. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 67.

<sup>3</sup> Там же. С. 93.

характерных примет музыки нашего времени и, в частности, музыкального языка С. Губайдулиной.

Рождение нового стиля письма Софии Губайдулиной относится к 1965 году, когда композитором было создано Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных. В этом весьма оригинальном и, казалось бы, несочетаемом ансамбле инструментов художник открывает перед слушателями красочный мир звуков, явленных как бы из «запределья». Подобно сочинениям кумиров Губайдулиной, представителей нововенской школы, в Пяти этюдах нет мелодии как таковой, но есть вживание в каждый звук, погружение в колористическое музыкальное пространство. Как выразился композитор О. Гребенщиков: «Мы находимся в новом увлекательном мире»<sup>1</sup>.

Концепция цикла примечательна своей неординарностью. Здесь нет традиционного сонатного аллегро с типичным членением материала на главную и побочную партии. Основной музыкальный персонаж предстает в музыке как единая, цельная монада, проходящая в сложном пятичленном развитии основные фазы своего бытия. В первой части цикла автор использует остинатную ритмо-формулу 7/8, характерную для татарских религиозных напевов – мунаджатов, в третьей части звучит траурный марш, а в пятой, заключительной части, в ритмичной пульсации контрабаса возникает образ неумолимого течения времени. Все это складывается в общую картину, которую можно интерпретировать созвучно с известной сакральной истиной: «Из Бога-Отца рождаемся, во Христе умираем и Святым Духом воскресаем».

В конце 1960-х годов София Губайдулина обращается к культурам Древнего Востока, входя в соприкосновение с отзвуками ранних переживаний мировой человеческой души, когда она еще знала о своих божественных истоках. В семичастной кантате «Ночь в Мемфисе» для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра (1968) автором использованы тексты из древнеегипетской поэзии (в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой), где запечатлена глубокая тоска души от разлуки с Творцом.

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011. С. 116.

В эпоху тоталитаризма это могло рассматриваться как иносказательный протест художника против идеологического давления. Однако обращение автора к древнеегипетским текстам имеет и иной, более глубокий эзотерический смысл, который связан с тем, что дает возможность современной душе перенестись в те отдаленные времена, когда человек был тесно связан с божественным царством. Погружение в праисторию способствует укреплению души и выходу из замкнутого круга драматичных переживаний, а также помогает ей прийти к очищению и просветлению.

Основную канву произведения составляет противопоставление личного и сверхличного начал, которые характеризуются двумя полярными системами – строгой додекафонией и свободной алеаторикой, а также разными темброво-акустическими планами – живым женским голосом, звучащим со сцены, и аудиозаписью мужского хора, дающейся через динамики, расположенные в конце зала. По мере своего развития индивидуальное начало претерпевает определенные изменения. В частности, додекафонная серия, заключающая в себе тритоновые интервалы (согласно духовному знанию, они связаны с эгоистическим «Я»), сменяется на более плавное, секундо-терцовое движение, что может интерпретироваться как сближение личного начала с божественным планом. К этому призывают и тексты египетских поэтических источников: «Утешь свое сердце, пусть оно забудет о приготовлении к твоему просветлению».

Спустя год после «Ночи в Мемфисе» появляется одностанная кантата «Рубайят» для баритона и камерного оркестра на стихи знаменитых средневековых персидских поэтов Хайяма, Хафиза и Хагани Ширвани. В этих стихах, которые высоко почитаются на Востоке, импульсирует более древнее, чем в египетский период, переживание мировой души, впервые столкнувшейся на Земле с супостатом, противником жизнетворящего Духа Солнца. Погружаясь в эти драматичные душевные переживания, композитор дает возможность своим чувствам вылиться в сильнейших эмоциях скорби, возмущения, отчаяния,

приводя их в конечном итоге в традициях мусульманских суфиев к принятию своей судьбы и аскезы, отказа от земных благ, которыми заманивает в свои сети князь тьмы:

Смиренно сядь в углу довольства малым,  
В игру судьбы внимаю углубись.

*Омар Хайям*

В поисках воплощения широчайшей гаммы чувств, задействованной в сочинении, автор существенно расширил классический арсенал вокальных средств, включив в него, наряду с пением, приемы из области драматического искусства, рецитацию, шепот с глиссандо, натуральный крик, фальцет, микрофонное усиление, оказывающие сильнейшее воздействие на слушателя. Как отмечает музыковед В. Холопова, исполнение этого сочинения в Москве под управлением дирижера Геннадия Рождественского «оставило одно из самых ярких впечатлений от современной музыки тех лет»<sup>1</sup>.

Вторая половина 1960-х и 1970-е годы стали для С. Губайдулиной этапом интенсивного освоения инструментальных жанров. В этот период ею написано более тридцати произведений для самых различных инструментов и ансамблевых составов. Стилистически эти сочинения отличаются и от музыки корифеев советской эпохи – Прокофьева и Шостаковича, и от искусства западных и отечественных авангардистов, в том числе и от близких ей по духу Э. Денисова и А. Шнитке. Как отмечала С. Губайдулина, Эдисону Денисову, использующему серийную технику, свойственен «классицистский» подход, а Альфред Шнитке «истину находит не в звуковой ткани, а в связях между отдельными звуковыми комплексами, то есть как бы вне материала... – типично постклассицистское сознание»<sup>2</sup>. Свое же отношение к музыкальному материалу она охарактеризовала как архаическое, возвращающее к праистокам музыкального.

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011. С. 168.

<sup>2</sup> Там же. С. 33.

С. Губайдулина нашла также свой метод организации музыкальной материи, интерпретируя текучую горизонталь как проявление душевного переживания, а структурирующую вертикаль как деятельность творящего духовного начала. В беседе с итальянским профессором Энцо Рестаньо она охарактеризовала свой подход следующим образом: «Звуковая материя современного музыкального мира стала невероятно богатой, многообразной и сложной. Мы называем ее сонористической. Связи между множеством элементов такой сонористики настолько сложны и текучи, что их невозможно охватить сознанием, если находишься на горизонтальной линии, по которой «движется» развивающийся сюжет музыкального произведения. Музыкальный язык достигает большего разнообразия и большего богатства. В какой-то момент сознание доходит до некоего предела, за которым наступает слом: накопленное богатство должно пережить период бедности, напряжение – период статики, остановки. Мы застываем, сосредоточив свое внимание на одном – единственном звучании. Но именно эта остановка дает возможность углубиться во внутреннее пространство звучания, пережить сложность и многообразие внутри него. Горизонтальная линия нашего опыта становится вертикалью, которая в принципе может быть прочувствована и как проникновение в темные миры нашего подсознания, нашей души»<sup>1</sup>.

В этой связи у С. Губайдулиной меняется отношение и к принципам формообразования, которые решаются ей в совершенно ином ключе, чем у ее предшественников и современников. В частности, она отмечает, что «требования Булеза и Штокхаузена по отношению к музыкальной форме совершенно отличны от моих. У Штокхаузена идея формы предполагает тотальную организацию звуков. И как следствие – форма пытается разомкнуть этот круг. Для меня же, наоборот, очень важно достичь формы, которая ограничивает звуковое пространство»<sup>2</sup>.

Сильной стороной творчества Софии Губайдулиной является ее особенное, уникальное переживание звука. Используя те

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 41.



или иные инструменты, она стремится прежде всего раскрыть духовную составляющую инструментальной природы, находя новые приемы звукоизвлечения даже в тех случаях, когда, казалось бы, уже раскрыты все резервы какого-либо музыкального инструмента. Очевидно, по этой причине в ее окружении были, главным образом, ищущие, неординарные музыканты, ощущающие потребность в обновлении характера творческого взаимодействия между композитором и исполнителем.

Плодом такого сотрудничества стали Десять этюдов для виолончели соло (версия – Восемь этюдов для контрабаса, 1974), представляющие исполнителям широкие возможности для проявления творческой фантазии. Эти этюды посвящены замечательному виолончелисту Владимиру Тонхе, который, будучи первым интерпретатором этого произведения, с феноменальным успехом исполнял его во многих странах мира. В настоящее время эти этюды включаются в качестве обязательных произведений в программы всероссийских конкурсов. В своем произведении С. Губайдулина весьма избирательно подошла к использованию инструментальных технических средств, которые даны в сопоставлении, как парные оппозиции: легато и стаккато, игра смычком и щипком, игра смычком в разных частях струны (вблизи подставки и на грифе), игра обычным звуком и флажолетным способом. Такое противопоставление усиливает внимание слушателя непосредственно к самому звуку, предстающему в разных тембровых ипостасях: в земных и небесных.

В 1970-е годы София Губайдулина творит особенно интенсивно и плодотворно, погружаясь в общезначимые актуальные темы. В 1971 году по просьбе чешского ансамбля «Musica viva» она пишет произведение «Concordanza» (созвучие, согласие), в котором обращается к теме социального единства. По-видимому, памятуя о трагических событиях 1960-х годов в Венгрии и Чехословакии («Пражская весна», 1968 г.), свидетельствующих о начале процесса дезинтеграции в странах социалистического блока, художник хочет постичь в своей душе действие этих сил. Это предположение представляется вполне

---

обоснованным, поскольку позднее С. Губайдулина говорила: «С моей точки зрения, любой художник, узнав о трагических будапештских событиях, не мог не почувствовать глубокого потрясения»<sup>1</sup>.

В десятиминутной вещи, написанной для десяти солирующих инструментов, композитор расчленяет ансамбль на несколько биполярных групп (деревянные духовые и медь, высокие струнные и басы), между которыми возникают моменты действия и противодействия, согласия и противоречия. По мере развития взаимоотношений, когда консенсус, казалось бы, почти обретен, неожиданно заявляет о себе непосредственно сама сила, которая скрытно стоит за деструктивными процессами. Ансамблисты, отставив свои инструменты, начинают воспроизводить последовательности шипящих звуков (ч-ч, с, ш, щ), оканчивающихся ударными согласными (к, т, ц), намекая тем самым на присутствие некоего таинственного люциферического начала, Змея-искусителя, который, входя в сознание человека, пробуждает эгоистические инстинкты и вызывает дисбаланс сил. Сочинение не заканчивается консонансом, остается некоторый неизжитый момент и напрашивается вывод: для того, чтобы прийти к согласию, нужно, прежде всего, одержать победу над своим эго, в котором затаился супостат.

Продолжение этой темы в несколько ином, обостренном ключе, раскрывается в струнном квартете № 1 (1971), в котором развитие музыкального материала доводится до полной дезинтеграции, когда, по словам автора, «музыка пришла как бы к сумасшествию, в ней возобладали негативная эмоция»<sup>2</sup>. Ансамблевый разлад сопровождается театрализованным действием: квартетисты постепенно отодвигаются друг от друга и в конце концов оказываются полностью изолированными, «разбросанными» по углам сцены. Они продолжают играть, совершенно не слыша друг друга. Здесь торжествует супостат, и остается уповать лишь на Того, кто есть Всепрощающая Любовь, дарующая спасение.

---

<sup>1</sup> Холопова В. София Губайдулина. М., 2011. С. 25.

<sup>2</sup> Там же. С. 127.

После этих «бунтарских» сочинений композитор пишет «Ступени» для большого симфонического оркестра с привлечением текста из «Жизни Марии» Рильке (1972). Здесь идея упования на милость Творца конкретизируется в переживании семиступенного прохождения души в реальном мире между рождением и смертью, где каждый этап отмечается звучанием определенного инструментального тембра, что можно интерпретировать следующим образом: нисхождение души из запредельных светоносных сфер – звонкий, холодный, металлический тон треугольника, детство – нежный звон колокольчиков, отрочество – поющий вибрафон, юность – выразительные струнные, зрелость – рокот ударных, закат – медные и деревянные духовые и, наконец, уход души на свою прародину после роковых ударов там-тамов. В этот момент оркестранты переходят на мистический шепот: «И возвратится прах в землю, где он и был, а Дух возвратится к Богу, Кто дал его». Таким образом, автор проводит человеческую душу через широкую гамму переживаний, в которых проявляются закономерности душевного развития. Согласно духоведению, изживание этих состояний через музыку способствует укреплению и просветлению человеческого существа. Как гласит вторая из девяти христианских заповедей блаженств: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся».

В продолжение этой темы, но применительно к конкретной советской действительности, в 1975 году появляется Концерт для фагота и низких струнных. В произведении солист и оркестр противостоят друг другу как личность и толпа, взаимодействие между которыми раскрывается отнюдь не в идиллических тонах. Людская масса, охарактеризованная автором в весьма мрачных тонах (в оркестре задействованы лишь низкие струнные), подвергает «глумлению», «осмеянию» героя, который испытывает нечеловеческие страдания, перекликающиеся с Христовыми Страстями. В произведении с большой силой выразительности раскрываются некоторые этапы мистерии Голгофы: благородная проповедь, агрессия толпы, бичевание и стоны героя, шествие на распятие. Однако, в отличие от Богочеловека, основной персонаж концерта после издевательств над ним,

казалось бы, отступает от своих идеалов и встает на позицию толпы. Но вскоре обнаруживается, что это не совсем так. В конце произведения фагот издает протестующий трагический крик.

В такой трактовке темы можно усмотреть некоторую связь с мусульманскими воззрениями, которые сформировались уже после свершившегося акта искупления человеческих грехов через распятие Христа и наставляют людей действовать сегодня с учетом их понимания ситуации. В известном хадисе пророка Мухаммеда говорится, что верующий человек может тройным способом реагировать на зло. Первое – делом, но если это невозможно по каким-то причинам, тогда имеется второе средство – слово. Если же и оно оказывается бессильным, тогда остается третье – внутреннее несогласие при внешнем подчинении. Все три средства перед Богом правомерны.

В 1976 году совершенно неожиданно для поклонников губайдулинского таланта на свет появился концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического, трех сопрано и аудиозаписи стихов А. Фета. Сочинение было написано по заказу известного дирижера эстрадного оркестра Александра Михайлова, планировавшего исполнить произведение на открытии Московского мюзик-холла. Это определило появление в сочинении ярких театрализованных моментов и доминирование джаз-роковой стилистики. Выдерживая все требования жанра, София Губайдулина все же и здесь вносит свои поправки, отказывается от шлягерных интонаций, придает сочинению четкую форму, основанную на классическом чередовании *tutti* и *solo*, а в конце, с целью уравновесить в музыке земное и небесное, вводит поэтические строфы Фета: «Какая ночь! Алмазная роса живым огнем с огнями неба в споре». Концерт получил высокую оценку у поклонников джаза, последовал ряд новых заказов от А. Михайлова, а балетмейстеры В. Усманов и Ю. Пузаев осуществили в Москве и Тарту хореографические постановки на музыку Губайдулиной.

После отвлечения в область эстрадной музыки София Губайдулина в 1976 году окунулась в желанную для себя сферу, связанную с поэзией М. Цветаевой, написав «Час души» для

большого симфонического оркестра, солирующих ударных и меццо-сопрано на стихи трагически ушедшей из жизни русской поэтессы. Творчество Марины Цветаевой всегда вызывало живой отклик в душе Софии Асгатовны, которая ощущала, по-видимому, определенную духовную близость со своей землячкой, жившей в последние годы в Татарстане. В своем сочинении Губайдулина пошла не по пути музыкальной иллюстрации поэтических текстов, но попыталась философски-обобщенно отобразить драму утонченной творческой природы, столкнувшейся с консервативными силами. Эта драма раскрывается композитором не в плане тривиального конфликта между «хорошим и плохим», а как противоречие между действующими в людях противоположными импульсами, к которым необходимо найти правильное отношение. Отрицательные силы могут захватить и того, кто воспаряет в эфемерные, иллюзорные дали, и того, кто заземляется в материальном. Очевидно, в этой связи композитор впервые вводит в свое произведение в качестве одного из образов символ Вселенского времени, представленный числовым рядом Фибоначчи. Этот рекуррентный ряд основан не на формальных арифметических и геометрических прогрессиях, а отражает всеобщие закономерности, проявляющиеся как в микро-, так и в макромире. Эта «живая» числовая прогрессия, строящаяся по принципу суммирования двух смежных цифр (1,1,2,3,5,8,13,21 и т. д.) и являющаяся достоянием древнеиндийских знаний, была завезена в Европу в Средние века и к XX веку проникла во многие сферы науки и искусства, в том числе и музыки.

В «Часе души» ряд Фибоначчи (в варианте 5,3,2,1,2,3,5,8) подобно «посланнику небес» участвует в земных борениях: произведение открывается с тревожного рокота литавр, который как бы извещает о наступлении этапа «перемены времен», когда в действие вступают разрушительные силы, уничтожающие отжившее старое. Далее экспонируется поэтичная лирическая сфера, раскрывающаяся в поющих небесных звучаниях челесты, арфы и цимбал, поддерживаемых восходящими движениями других голосов. Ей противопоставлены контрсилы в виде мощ-

ных кластеров медных инструментов. Вмешательство этих сил приводит к возникновению целого ряда цитат-фрагментов из известных массовых мелодий: «А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер» (И. Дунаевский), вальс «Амурские волны», «Цыпленок жареный» и др. Разгул контрсил прерывается каденцией ударника, вносящего своим экспрессивным монологом эмоцию возмущения и неприятия упрощенности обыденного мировосприятия. И тогда звучат слова М. Цветаевой, прославляющие величие обновленной, одухотворенной человеческой души:

В глубокий час души  
В глубокий – ночи...  
(Гигантский шаг души,  
Души в ночи.)

Спустя несколько лет Губайдулина вновь возвратилась к творчеству Цветаевой, создав сюиту в пяти частях для хора а саррелла «Посвящение Марине Цветаевой» (1984). Если в «Часе души» образ поэтессы был раскрыт в обобщенном, философском плане, то «Посвящение» непосредственно связано с творчеством Цветаевой. В произведении использованы стихотворения, в которых предстают неповторимые, индивидуальные черты поэтессы: широта и глубина эмоционального чувствования, восторженность и страстность, тонкий лиризм, сочетающиеся с ироничностью и скепсисом, а также душевные борения личности, испытывающей и веру в Создателя, и глубокие внутренние сомнения, отчаяние. С. Губайдулина, по-видимому, задумала свое сочинение как некое подобие «отпевания души» поэтессы, которая осталась неуспокоенной по церковному канону. Возможно, по этой причине в произведение включены тексты Священных Писаний. Завершается цикл мольбой мятущейся души: «За этот ад, за этот бред, пошли мне сад на старость лет... пошли на отпущение души». Тягостные переживания поэтессы находили глубокий отклик в душе Губайдулиной, которая также мечтала о своем саде, как о приюте для израненной души. Глубоко сопереживая трагедию великой поэтессы,

она создала удивительное по силе выразительности сакральное полотно.

Во второй половине 1970-х годов композитор начинает активно искать пути сближения с окружающим миром. Одним из действенных шагов в этом направлении стало обращение к татарскому фольклору, с которым она познакомилась еще в годы учебы в Казани. Пентатоновая ладовая основа татарской музыки, отличающаяся известной гармонической нейтральностью, оказывает существенное влияние на «Я-сознание» человека, несколько приглушая его и принося душевное успокоение. В антропософских исследованиях отмечается, что пентатоника распространена среди народов, обладающих особой способностью взаимодействия между физическим и тонким эфирным телом, между эфирным и астральным членами и т. д.<sup>1</sup> Через пентатонику в человека вливаются духовные силы, идущие из его «дорождения». Они вначале помогают формировать костный аппарат (поэтому кости ребенка до смены зубов «поют пентатоникой»), а затем работают над развитием мышления.

Дух татарского народа активно проявляется через музыкальный элемент, пестует его, побуждая людей к сохранению баланса между рациональным и художественным началами. Не случайно песня почитается в народе как проявление высшей мудрости, а каждое поселение имеет свою музыкальную эмблему (песни с названиями старинных деревень до сих пор бытуют в фольклоре: «Арча», «Сарман» и др.). По свидетельству этнографов, у тюркских народов издавна существовала традиция при рождении ребенка давать ему не только имя, но и присваивать собственный напев<sup>2</sup>. Этот личный кюй человек в течение жизни дважды должен был подвергнуть видоизменению (с наступлением зрелости и старости), чтобы затем, после смерти, предьявить Всевышнему плоды своей деятельности на земле. Напоминания об этой традиции сохранились в устном фольклоре,

---

<sup>1</sup> *Штайнер Р.* Сущность музыкального. Ереван, 2010. С. 17.

<sup>2</sup> *Фитрат.* История узбекской классической музыки. Самарканд; Ташкент, 1927. С. 43–50.

в частности, в поговорке: «Даже недотепа имеет свои три кюя» («Тиленең дә өч кәе бар»).

София Губайдулина в своих интервью отмечает, что национальное воспринимается ей как кровь явления, как основа, на которой произрастает все существо человека. При этом композитор уточняет, что «можно подчеркивать свою национальность по-разному – путем обособления, либо путем расширения своего горизонта». И заключает: «Я придерживаюсь второй позиции: тогда нация включается в общечеловеческие проблемы как действительно важный персонаж, причем можно не только не потерять своих национальных признаков, а их увеличить... А музыкальность татарского народа, его оригинальность и укорененность, по-моему, позволяют нам быть универсально образованными и универсально направленными, не ограничивать, а расширять себя до уровня мировых результатов, как западных, так и восточных»<sup>1</sup>.

В 1977 году С. Губайдулина создает произведение «По мотивам татарского фольклора», представляющее собой цикл из трех пятичастных сюит: для сопрановой (малой), альтовой, басовой домры и фортепиано. Выбор домры в качестве сольного инструмента представляется вовсе не случайным. Домра является одним из типичных представителей татарского народного инструментария. С древних времен она отождествлялась тюркоязычными кочевниками с душой человека, после смерти которого его личный инструмент клали на могилу в качестве проводника в загробный мир. В настоящее время домра используется в ансамблевой практике в трех упомянутых выше разновидностях. Все они представлены в произведении, драматургия которого построена по принципу постепенного понижения тесситуры от высокого регистра в первой сюите к басовому в последнем цикле. Три сюиты цикла предстают как три круга развития, точнее три спиралевидных витка, ведущих к более высокому иерархическому уровню, подобно тому, как в жизни человека происходит эволюция от рождения к старости.

---

<sup>1</sup> Галеев Б. Воздух культуры // Казань. 1994. № 3–4. С. 81–82.



В основу всего цикла положен сюитный принцип контрастного сопоставления частей, дополненный сквозными образными линиями и лейттемами, придающими произведению целостность. Первая сюита для малой домры представляет собой как бы преамбулу, где экспонируются основные персонажи. Следуя традиции татарского мирозерцания, их можно представить следующим образом: это – Дух Синего Неба (Күк Тәңгре), Прародец всего сущего, который раскрывается в плавных пентатонных орнаментальных фигурациях, звучащих в высоком флейтовом регистре. Другой персонаж – Мать-Земля (Жир Ана), заключающая в себе одновременно два противоположных начала: цветущую природу, соединенную с солнечными силами, и подземное царство тьмы. Они представлены в контрастном сопоставлении сочных красочных созвучий и сумрачных интонаций в низкой тесситуре. Третий персонаж и главный герой произведения Дитя Неба и Земли – Человек (Әдәм баласы), музыкальная характеристика которого берет начало в песенно-танце-вальной стихии.

Цикл открывается короткой секстовой минорной попевкой, которая играет важную драматургическую роль в произведении, как некое индивидуальное зерно, начальное личное музыкальное имя героя. В медленной первой части эта секстовая интонация проводится на фоне пентатоновых фиоритур, в виде противоречащей им остинатной, многократно повторяющейся попевке, как образ новой индивидуальной субстанции, отпочковавшейся из небесного лона. Музыка подвижной второй части связана с земной сферой деятельности человека. Здесь сопоставляются две темы: синкопированный, подвижный мужской танец, сопровождающийся звонкими, бряцающими аккордами, и чарующая, плавная лирическая мелодия пентатонного склада, отдаленно напоминающая тему Духа Синего Неба и воспринимаемая как ностальгическое воспоминание души о своем пребывании в лоне Отца.

В третьей части происходит первая робкая попытка индивидуальной души заявить о себе, о своих внутренних переживаниях. Задумчивая, взволнованная пентатоновая попевка стремится

развернуться в проникновенную мелодию, но, «охлаждаемая» нисходящим аккордовым ходом, постепенно замирает в мечтательной полудреме. В четвертой части в интенсивном тремоло солирующей домры обнажается страстное чувственное начало. Активное пробуждение выливается в безудержное движение, которое, накатываясь волнами, сотрясает окружающий мир сильными многократными ударами, и, неожиданно, завершается хохотом, который слышится в нисходящем тритоновом пассаже домры, знаменующим собой торжество человеческого начала. В духовно-научном освещении смех является отражением внутренней силы человека. Прообраз этого состояния зиждется в духовных мирах, откуда исходит не только известный «Божественный гнев», но и «Божественный смех», торжествующий над вселенским творением и вливающий оптимизм в сердца людей.

В заключительной части сопранового цикла вновь возвращается начальная секстовая интонация. Однако она теряет свою «грустинку» и перекрашивается в мажорное наклонение. На этой основе возникает полнокровное, жизнеутверждающее течение, соединяющее человеческую индивидуальность, народные массы и природные силы в единый гармоничный поток: музыкальный материал излагается в партии солиста параллельными секстами в стиле, присущем для ансамблевой практики народного музицирования, и полностью дублируется в фортепианном сопровождении. Наперекор этой благодатной стихии выступают подземные силы, которые по мере разрастания основной темы также усиливают свое противодействие. Обнажается конфликт, в котором союз деятельного человеческого духа и солнечных природных сил все же приводит в равновесие деструктивное начало.

Во второй сюите солирующим инструментом становится альтовая домра, приближающаяся по тесситуре к среднему, грудному вокальному регистру и ассоциирующаяся с голосом взрослого человека. Драматургия этого цикла концептуально связана с предыдущим изложением. Медленная первая часть открывается развернутым монологом солиста, включающим

в себя интонации религиозных мусульманских песнопений – мунаджатов, с многократными повторениями одного и того же мотива и длительными паузами между фразами, характерными для практики коранического чтения. Недра Земли обостренно реагируют на медитацию героя тревожными вставками. Согласно высказываниям пророка Мухаммеда, именно так напоминает о себе Иблис (Люцифер), активизирующийся во время молитвы и стремящийся нарушить состояние сосредоточения. В коде возникает реминисценция созидательного начала (параллельно-секстовое движение) из предыдущей заключительной части сопрановой сюиты, но дающегося фрагментарно в печальном, минорном варианте.

Подвижная вторая часть по аналогии с первым циклом носит танцевальный характер. Однако ритм здесь становится более причудливым, изломанным. Музыка вводит в стихийный мир духов природы, персонажей народных сказок, таких как Шурале (леший), способных заманить человека в свои сети и сбить его с пути. Часть начинается с шутивного танца с подсвистываниями и ритмическими перебивками, но постепенно перерастает в безостановочную затягивающую круговерть, из которой герою удастся выбраться, перескочив в иную тональную сферу, перечашую опустошающей стихии танцевальных кривляний низких духов.

Третья часть воскрешает лирическую линию цикла. После небольшого вступления, вводящего в сферу исполненную любви и полнокровных человеческих чувств, звучит проникновенная мелодия, напоминающая старинную татарскую песню «Поделим яблоко на пять частей» («Бер алманы бишкә булэк»), которая как бы несет в себе завет предков, призывавших к состраданию и братству, к умению поровну разделить в социуме и горести, и радости с тем же искусством, которое необходимо, чтобы разрезать яблоко на пять частей.

В подвижной четвертой части вновь возвращается танец. Однако это уже не шутивная пародия, а живая народная пляска. Звучит скорый двудольный наигрыш, сопровождаемый типичными для татарских танцев притопами. Стихия моторного дви-

жения преодолевает рамки начальной попевки и вырывается на простор, захватывая с собой ввысь земные гармонии. В заключительной пятой части вновь возвращается лейтмотивная секстовая интонация. Здесь она обретает форму небольшого тематического образования: щемящей душу молитвенной попевки, которая троекратно проводится на фоне переливающегося красочным многоцветием гусельного аккомпанемента, но затем, не найдя своего продолжения, уступает место нейтральным пентатоновым фиоритурам, воспаряющим в небеса, и колоритным кластерам, ведущим в таинственные недра земли.

Третья сюита для басовой домры является драматическим центром всего сочинения. Низкая виолончельная тесситура солирующего инструмента подчеркивает наступление заключительного этапа жизни героя, когда ему приоткрываются «врата смерти» и высшая мудрость мира. В партии домры звучит импровизационная пентатоновая мелодия, близкая по стилю старинным, богато орнаментированным народным кюям лирико-философского склада. Глубокие раздумья героя находят выражение в свободной импровизации, протекающей на фоне насыщенного сопровождения. Во второй части навстречу герою выступают новые, более мощные контрсилы в виде джазроковых звучаний. Басовая домра используется здесь как контрабас, которому поручено исполнение обостренного пунктирного ритма, хлестких диссонирующих аккордов и глиссандирующих звучаний из арсенала хард-рока. В партии фортепиано задействованы вихревые хроматические движения, усиливающие картину разгула отрицательных сил.

В третьей части герой активно противостоит этим силам. Лирическая линия обретает конструктивную определенность, цельность, мужественность. Ее дополняют и поддерживают архаичные квинтовые ходы в басовом регистре, в которых говорит седая старина, древняя прамудрость ДАО. В четвертой части отрицательное начало заявляет о себе с еще большей силой. Атака начинается с осторожных, коротких, агрессивных выпадов, но постепенно разрастается, обретая черты масштабного сражения. В яростной схватке, разворачивающейся на фоне

жесткого пунктирного маршевого ритма, напоминающего динамичный воинственный танец из сайдашевского «Восточного балета», возникает свободно льющаяся, победная мелодия. Однако очередной натиск контрсил, поддержанный серией хроматических диссонирующих аккордов, приводит к гибели героя. Звучит траурный марш.

В финале душа главного персонажа, освобожденная от тенет телесности, переходит в параллельные миры. Мелодическая линия в партии солиста, кружась в зыбком тремолирующем глассандо, парит в волшебном, бесплотном пространстве. С. Губайдулиной с изумительным мастерством удалось передать эффект фантастического раскрытия портала, ведущего в сверхчувственный мир. Этот эффект возникает в результате сопоставления двух аккордовых комплексов, сопряженных друг с другом в полутоновых тяготениях и взятых на расстоянии в разных тесситурах. Между «перекликающимися» аккордами возникает момент реверберации; противоречивое акустическое соединение вызывает появление дополнительных обертонов, своего рода посланцев иных миров. По словам Софии Губайдулиной, это достигается за счет того, что «ни один звук (в аккордах. – Ш. М.) не совпадает, и потому в каждом из них возникает тяготение, разрешающееся в противоположном пространстве»<sup>1</sup>. Таким образом, композитор приводит все противоречия к единому знаменателю, возвращая все сущее в лоно Отца и давая слушателю возможность пережить в своей душе очищающее просветление.

Первое исполнение этого сочинения состоялось в 1993 году в Казани на фестивале С. Губайдулиной (исполнители: Г. Мухаметдинова – домра, Ю. Сокольская – фортепиано) и вызвало исключительно теплый прием как у публики, так и у критики. В частности, известный казанский композитор А. Миргородский в своей статье о фестивальных концертах «Три дня творения»

---

<sup>1</sup> Методические и исполнительские рекомендации к трем циклам пьес С. Губайдулиной «По мотивам татарского фольклора» для малой, альтовой и басовой домр с фортепиано / Сост. Г. Мухаметдинова, Ю. Сокольская. Казань, 2013. С. 19.

---

посвятил произведению следующие строки: «Удивительный образец высочайшей композиторской техники, пиететного отношения к народной музыке... Сочинение, созданное великим Мастером, напоминающее своей ювелирной точностью природный алмаз в великолепно исполненной драгоценной оправе. Прямо-таки сайдашевское магическое проникновение в татарскую национальную музыкальную культуру, позволяющее автору не цитировать подлинник, а лишь какими-то едва уловимыми интонациями – символами, озвучивать в памяти слушателя ту или иную народную мелодию. Небольшое камерное произведение – и какой огромный неопенимый вклад в музыкальную культуру нашей республики! Безусловный, подлинный шедевр татарской музыки!» ( «Известия Татарстана». 24.12.1993).

В 1979 году София Губайдулина вновь обращается к татарской теме и пишет три пьесы «Татарская песенка», «Сююмбике» и «Праздник» для двух труб. Этот цикл создан в духе минимализма: каждая пьеса состоит всего лишь из нескольких десятков тактов. Несмотря на это, автор затрагивает в сочинении одну из серьезнейших национальных проблем, демонстрируя одновременно глубокое знание сути вопроса и филигранное владение композиторской техникой. Драматургия цикла связана с проблемой исторического взаимодействия татарской и русской культур. Центральная фигура цикла – последняя татарская царица Сююмбике, трагически погибшая во времена падения казанского ханства (середина XVI века). С именем Сююмбике связана семиступенная башня в Казанском кремле, которая имеет не только и не столько утилитарное назначение, сколько является символом суфийского тайного знания о природе человека, имеющей семичленное строение его душевно-духовной организации. Это – три низших члена, относящиеся к минеральной, растительной и животной субстанции, составляющие биологическую основу существа человека, затем «Я-организация», выделяющая индивидуум из других царств природы, и, наконец, три высших душевных ипостаси: мышление, чувство и воля, соединяющие человека с духовно-божественным миром. Согласно легенде, Сююмбике ушла из жизни, бросившись со

своей башни в воды реки Казанки. Эта легенда, отражающая не экзотерические реальные сведения, а скрытые эзотерические знания, на языке средневековых мистов означает, что индивидуальность царицы вошла в эволюцию культуры народа (броситься в воду – значит войти в духовное течение). Автор в своем произведении выносит решение вопроса из политической плоскости в духовную, в сферу самосознания людей, обретающих свободу лишь через постижение высшей истины о великом божественном предназначении человека и его духовном бессмертии (в Евангельской трактовке: «Познайте Истину, и Истина сделает вас свободными»).

Цикл из трех пьес открывается «Татарской песенкой», пленяющей своей безыскусностью, проникновенностью и чистотой. Автор не цитирует музыкальный фольклор, но создает собственную оригинальную тему, обнаруживая тонкое чувство стиля. При этом композитор отказывается от традиционного поступенного мелодического развертывания, но использует широкие интервалы и выходит за рамки ангемитонной пентатоники, вводя дополнительный вводный тон к терции и тем самым подчеркивая минорное наклонение темы. Этот дополнительный тон используется исключительно деликатно, «на расстоянии», не нарушая спокойствия и чистоты лада. В музыкальную ткань одноголосной «песенки» композитор чудесным образом вплетает элементы двухголосия и подголосочную полифонию, которым отводится важная драматургическая роль в цикле.

Вторая часть «Сююмбике» является драматическим центром всего цикла. Диалогичное изложение, наметившееся в «Татарской песенке», перерастает здесь в конфликт. Первый голос завоевывает «высокую позицию», до которой «не дотягивается» второй, ведомый персонаж, останавливающийся в зоне диссонанса и вносящий рассогласованность в призывную интонацию лидера. Но после того как первая труба совершает октавный скачок и восходит от своего индивидуального, «эгоистического Я» к высшему сверхличностному началу, «к вершине башни» и оттуда совершает «прыжок вниз», происходит трансформация второго голоса. Он соединяется с лидером в согласованном

параллельно-терцовом движении, возводящем его в небесные выси. Примечательно, что в 1970-е годы, в период создания Трех пьес, такой тип изложения практически не использовался в татарской музыке. Его можно было услышать разве что в некоторых романсах Р. Яхина, обвинявшегося в заимствовании терцовых ходов из русской лирики. Однако в настоящее время этот прием является одним из атрибутов национального стиля, сближающих славянский и тюркский пласты. Цикл завершается задорным плясовым наигрышем, который проводится в параллельно-терцовом изложении, достигнутом предыдущим развитием материала.

В период работы над Тремя пьесами Софии Асгатовне поступил заказ, также связанный с татарской тематикой. В 1979 году композитора попросили написать музыку к хроникальному фильму «Три дня праздника» о популярном календарно-обрядовом народном празднестве «Сабантуй» (консультант Р. Еникеев). Это торжество отмечается в республике после завершения весенних полевых работ в теплые июньские дни, когда силы земли мощными потоками воспаряют к небесам: пробуждается растительность, в дружном гимническом хоре сливаются птичьи голоса, ликует природа. Сельчане оставляют свои повседневные дела и на майдане устраивают состязания, конные скачки, а также поют песни, водят хороводы, символизирующие связь с силами Солнца. Музыка С. Губайдулиной стала участником этого пантеистического восхождения духа.

В 1992 году в преддверии казанского фестиваля, посвященного творчеству Губайдулиной, появилось еще одно замечательное произведение на национальную тему – «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов. Эта яркая пьеса, созданная для необычного инструментального состава, передает колорит темпераментных народных плясок с их зажигательными ритмами. Миниатюра привлекает множеством оригинальных находок как в баянной, так и контрабасовых партиях. В частности, композитор мастерски использует большую длину контрабасовых струн для создания эффектных затяжных феерических глоссандо, пассажей пиццикато и рикошетов. Кроме того, автор задействует



и необычный прием игры – постановка пальцев не сверху, а сбоку струны (как на калмыцком хуре), дающий разнообразные выразительные призвуки, напоминающие человеческий голос.

Обращение к татарской тематике пришлось на один из самых сложных периодов в жизни композитора, когда непонимание и неприятие ее творчества со стороны власти имущих достигло своего апогея. На заседаниях в Союзе композиторов и раньше нередко раздавались голоса, что «такая музыка нам не нужна», что «пора рубить веточку». Эти мнения вылились на VI съезде Союза композиторов СССР в 1979 году в официальное осуждение деятельности семерки композиторов, в которую вошли, в частности, София Губайдулина, а также ее единомышленник и близкий друг Виктор Суслин, попавшие в черный список авторов, запрещенных к исполнению. Разумеется, этих композиторов и раньше не жаловали разрешениями на исполнение их произведений, и они лишь благодаря сотрудничеству с кино могли как-то сводить концы с концами. В частности, Губайдулина, в 1960–80-е годы написала музыку почти к трем десяткам фильмов, в том числе к знаменитым лентам «Вертикаль» с Владимиром Высоцким, «Чучело» и «Маугли», через которые самобытный музыкальный язык композитора проникал в массовую аудиторию слушателей.

Публичное осуждение Софии Губайдулиной на съезде композиторов, казалось бы, «поставило крест» на ее творчестве, поскольку автор, лишенный возможности услышать в реальном звучании замысленное им сочинение, не в состоянии полноценно развиваться и должен прекратить свое существование как композитор. Однако судьба вознаградила Губайдулину за ее верность своим идеалам, и, вскоре, невзирая на все препоны, к ней пришла всемирная слава.

### **Путь к свободе**

Рубеж 1970–80-х годов, омраченный решением VI съезда композиторов СССР, стал для С. Губайдулиной началом мощного духовного обновления и поиска примирения с социумом. В своих невероятных, испепеляющих душу переживаниях она

---

должна была решительно перешагнуть через себя, чтобы осуществилась чудодейственная трансформация сознания, способного открыть в происходящих событиях не зло, а благо, которое помогает человеку ощутить себя свободной духовной ипостасью, возвышающейся над своим эгоистическим «Я». Через это происходило обретение высшего «Я», способного входить в иные миры, в четвертое измерение, где нет ни времени, ни пространства. Этот процесс преображения недостижим путем каких-либо рассуждений и манипуляций с сознанием, но возникает как прозрение в результате глубокого, внутреннего переживания, когда индивид может, обуздав свое низшее «Я», связанное с конкретной физической телесностью, сказать ему «Ты». Только переживший это состояние человек может с такой убежденностью и ясностью высказаться о свободе творчества, как это сделала С. Губайдулина в беседе с итальянским профессором Энцо Рестаньо в 1991 году: «...я точно знаю: невозможно стать подлинным художником, не будучи свободным. Чтобы был красивый звук у пианиста или скрипача, у него должны быть абсолютно свободные руки. Это – их дыхание. У художника должна быть свободной душа»<sup>1</sup>.

С конца 1970-х и до начала 1990-х годов София Губайдулина создала целый ряд крупных оркестровых полотен, таких как симфония, фортепианный и скрипичный концерты, несколько масштабных вокально-инструментальных произведений, в их числе «Аллилуйя» для хора, солиста, оркестра, органа и цветковых проекторов, а также большое количество камерных сочинений. Отличительной чертой музыки этого периода стало обращение композитора к духовной символике, что нашло отражение в названиях произведений, связанных преимущественно с католическим религиозным ритуалом. Использование латинских наименований было обусловлено отнюдь не данью моде, но тем обстоятельством, что именно в вокально-инструментальной католической традиции, в частности в церковной мессе, С. Губайдулина обнаружила те музыкальные нара-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011. С. 48.

ботки, которые были созвучны ее стремлению придать своим произведениям мистериальный характер.

**Камерная музыка.** В своих камерных произведениях этого периода С. Губайдулина нередко обращается к многозначным, емким образам Священного Писания. Это – «De profundis» («Песнь восхождения»), «In croce» («На кресте»), «El exspecto» («В ожидании»), «Радуйся», «Семь слов». Возможно, в этой связи она впервые в своем творчестве обратилась к баяну, который по своей тембровой специфике близок к органу, используемому в католическом богослужении. Композитор трактует баян и как сакральный многозвучный орган, и как камерный инструмент, способный передавать интимные человеческие чувства, вплоть до животрепещущих волнующих вздохов, стонов, стенаний. В «De profundis» (псалом «Из глубины взываю к тебе, Господи!»), написанном для баяна соло (1978), встает образ мятущейся человеческой души, ищущей спасение. Трудный, тернистый путь послушника разделяется на три этапа, включающие в себя земные страдания, напряженное духовное восхождение и, наконец, соединение с высшими светоносными силами. Для воплощения этого замысла композитором найдено немало новых оригинальных технических приемов и звукоизобразительных элементов, открытых автором совместно с замечательным отечественным баянистом Фридрихом Липсом, которому посвящено это произведение.

«Очеловеченный» баян, как образ живой страдающей индивидуальности, стоит и в центре сонаты для баяна «El exspecto» (1986). Однако в произведении «Семь слов» с участием баяна, виолончели и струнного оркестра (1982) этот инструмент олицетворяет объективное начало – Бога-Отца. На эту тему ранее были созданы оратории Шютца и Гайдна, а также струнный квартет Гайдна. В качестве источника своей музыкальной инспирации С. Губайдулина выбрала произведение Шютца, написанное почти двумя столетиями раньше, чем сочинения Гайдна, в эпоху, когда человечество еще жило в лоне теософского миро-созерцания. Из произведения Генриха Шютца «Семь слов Христа

на кресте» София Асгатовна заимствовала небольшую музыкальную цитату на слово «Жажду» и названия частей:

1. «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят».
2. «Жено! Се сын Твой. Иоанн, се Матерь Твоя!».
3. «Истинно говорю тебе: ныне же будешь со Мною в раю».
4. «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?».
5. «Жажду».
6. «Свершилось!».
7. «Отче! В руки Твои предаю дух Мой».

В произведении проводится четкая персонификация инструментов: баян – Бог-Отец, виолончель – Бог-Сын, струнные – Святой Дух. Для их музыкальной характеристики привлечены разные интонационные сферы. В баянной партии используется хроматика, у виолончелей – хроматика и микрохроматика, у струнных – диатоника. При этом наблюдается близость интонационных сфер Отца и Сына, как бы указывающая на их «единородное» начало. Благодаря этому в произведении устанавливаются две контрастные линии: земные страдания (баян, виолончель) и небесное утешение (струнные). Развитие этих линий носит сквозной характер, а этапы пересечения отмечаются унисонным звучанием. Взаимодействие пространственно-временных сфер трактуются композитором как некое соединение горизонтали и вертикали, символизирующее «крест распятия».

Мистерии Голгофы посвящено еще одно сочинение «In crosse» («На кресте» или «В крестном пересечении») для виолончели и органа, первое исполнение которого состоялось в Казани в 1979 году (В. Тонха и Р. Абдуллин). Обращение к двум столь разноплановым инструментам было обусловлено, по видимому, стремлением автора рельефно представить сферы субъективного и объективного начал, а также создать яркий символический образ Креста. В своих комментариях С. Губайдулина отмечает: «Два солилирующих инструмента представляют собой два полюса этой непримиримой ситуации. В ходе звучания пьесы их роли перекрещиваются и меняются на противоположные»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011. С. 220.

Следует отметить, что это было не первое обращение композитора к органу. Ранее были написаны «Detto-I» («Сказанное», 1969), где орган предстает и как торжественный, многозвучный, и как камерный инструмент, которому доступно воплощение сложных психологических, контрастных сфер. В «In gressu» автору удалось расширить сонорные возможности органа. В частности, в конце произведения используется необычный прием – отключение электропитания у звучащего инструмента, что создает эффект постепенного угасания звучности и самопроизвольной, хаотичной деструктуризации музыкальной ткани. Это вызывает образные ассоциации с разрушением физического тела Христа после снятия с креста и положения во гроб.

Соната «Радуйся» для скрипки и виолончели в пяти частях (1981, вторая редакция – 1988), родившаяся под впечатлением философских взглядов украинского мыслителя XVIII века Григория Сковороды, стала для Софии Губайдулиной одним из опытов создания инструментальной мессы в камерном жанре: I часть – Kyrie («Радости вашей никто не отнимет»), II часть – Gloria («Веселиться веселием»), III часть – Credo («Радуйся, Равви»), IV часть – Agnus Dei («И возвратись в дом свой»), V часть – Gratias («Внемли себе»).

В духоведении пятичастность трактуется как символическое отображение цели земной эволюции. Пятеричность является символом прямостоящего человека, высвободившего свои конечности и голову из сил земного тяготения и получившего, благодаря этому, возможность обрести независимое мышление и путь к свободе. Квинтэссенцию физического человека, его центральное звено, представляет голова, относящаяся к «Я-организации». Подобно этому, наиболее сложная центральная часть цикла «Credo» является разработкой, где сходятся в конфронтации основные психологические линии произведения, представленные контрастными темами: плавной гаммообразной диатонической мелодией с мистическими отзвуками – воспарениями во флажолетную зону, а также напряженные микрохроматические и хроматические ходы, дополненные будоражащими трелями и рикшетами. В следующей IV части –

«Agnus Dei» контрастные тематические образования, воспаряя ввысь, приходят к гармонии и согласию, тем самым как бы утверждая важнейшую сакральную истину, что отдельные индивидуумы в эпоху господства эгоцентризма могут сойтись друг с другом лишь во всеобщем высшем творящем Христовом начале. Только дух беззаветной всепрощающей любви и сострадания способен объединить людей в братском союзе. В финале цикла индивидуальное начало приводится к небесной чистоте, открывающейся в чарующей гармонии мажорного флажолетного созвучия.

Евангельской мистерии сошествия Святого Духа посвящено «Descensio» (Нисхождение, 1981) для девяти инструментов, разделенных на три группы: 3 тромбона, 3 ударника и 3 струнных и клавишных инструмента (фортепиано, арфа, челеста). Такое членение образует трижды троицу – символ Святого Духа. В этом одночастном произведении нет конфликтов, но существует темброво-регистровое противопоставление. Инструменты с высокой тесситурой (челеста, кротали) относятся к сфере Духа, а низкие тембры (тромбоны, литавры) – к земному пределу. Каждая из этих сфер подвергается развитию. Низкая тесситура постепенно уплотняется, достигая мощнейшего фортиссимо. В высоком регистре происходит накопление континуальности звучания от коротких фрагментов, прерываемых паузами, до протяженных сплошных звуковых пластов, что создает эффект постепенного приближения небесных светонесущих сил. Взаимодействие между противоположными планами приходит к благостному торжественному воссоединению: звучит многоголосный хор тром-бонов, который поддерживается звоном тарелок и гулками ударами тамтама, создающим атмосферу храмового священнодействия. Его поддерживает сонм небесных бесплотных ангельских существ, проявляющихся в красочных пуантилистических бликах в верхнем регистре. Наступает всеочищающее сошествие Святого Духа.

Религиозная символика присутствует не во всех произведениях С. Губайдулиной. Однако даже в тех случаях, когда автором затрагиваются иные темы, во главу угла все же ставятся

кардинальные для композитора проблемы взаимодействия человека со сверхчувственным миром. К числу таких сочинений относится Струнное трио (1988), в котором проводится идея восхождения человеческой души к просветлению. В музыке трио слышится напряженное биение пульса времени, на которое откликается человеческая индивидуальность страстным порывом, смятенным поиском точки опоры в этом динамичном земном мире. В противоборстве с ним душа восходит к молитвенным состояниям, через которые ей раскрываются гармоничные, преображающие духовные пространства. В результате, земной предел ослабляет свою железную хватку и за ним открываются благодатные силы вселенского обновления.

В произведениях Губайдулиной отчетливо проступает тенденция к соединению художественного творчества с духовно-научным исследованием. В частности, в другом трио для альты, фагота и фортепиано «Quasi hokuetus» (1984) автор экспериментирует с цифровым рядом Фибоначчи, совмещая его с элементами средневекового европейского жанра гокета, основанного на паузировании. Чередование звучащей фактуры и пауз активизирует деятельность души, побуждая ее в моменты тишины обраться в свое внутренне существо.

Во втором и третьем Струнных квартетах, создание которых датируется 1987 годом, в основу формообразования положен принцип контрастного сопоставления полярных выразительных возможностей смычковых инструментов, как в написанных ранее «10 этюдах» для виолончели. В квартетах этот принцип, благодаря ансамблевому воплощению, обретает более зримые черты. Второй квартет по своему характеру напоминает индийскую рагу. Музыкальное произведение вырастает из одного тона, многократно обыгрываемого и оживляемого путем его повышения и понижения, а также с помощью вибрато, тремоло и других специфических средств выразительности. В результате образуются две контрастные сферы, где противопоставлены тембры выразительного вибрирующего звучания и прозрачных флажолетных тонов. Эти полярные тембры трактуются композитором как метафора различия земного и сверхчувственного

миров. Последний обретает в произведении главенствующую роль. Он имеет осязаемую подвижную жизнь и, подобно небесному дождю, струится вниз, неся с собой живительные силы светоносного Логоса.

В Третьем струнном квартете противопоставлены два различных способа звукоизвлечения: игра смычком и без него, дающая соответственно певучее и отрывистое звучание. Эти контрастные планы, как бы обитающие в разных музыкальных пространствах, взаимодействуют друг с другом по принципу метаморфозы. Одночастное произведение делится на два больших раздела. В первом пиццикатном фрагменте господствует стихия напряженного восхождения. В ансамблевой фактуре царит ритмическая рассогласованность, полиритмия. За этой внешней хаотичностью сокрыто действие более высокой закономерности, основанной на системе ряда Фибоначчи. Эта система определяет общую тенденцию к тесситурному восхождению и динамическому нарастанию, достигающим в кульминации максимального напряжения. В этом экстатическом состоянии, исчерпывающем возможности пиццикатного звучания, появляется пограничный щипковый флажолетный звук у виолончели, который в отличие от обычного пиццикато имеет более протяженное звучание, образующее мост в певучую сферу.

Новый раздел, основанный на пластичной кантилене, несет в себе зашифрованные интонации, символизирующие инициалы композиторов знаменитой «Московской тройки» – Губайдулиной С., Шнитке А., Э. Денисова: Г. С. (g-es), Ш. А. (es-c-h-a), Э. Д. (e-d). Как известно, этих композиторов объединяет творческая бескомпромиссность, чуткое следование духу нового времени. И появление в произведении их символических имен концептуально указывает на то, что именно благодаря духовной самоотдаче индивид одерживает верх над своим низшим «Я». Это вполне согласуется с антропософскими идеями Р. Штайнера, который отмечал, что для художника ремесленное копирование старых форм таит опасность подпадения под власть разрушительного духа, тогда как горячее познавательное стремление к новому несет в себе открытие неизведанных перспектив.



В частности, он пишет: «Мефистофельское начало действует на ищущего человека, заставляя действовать его внутренние силы хаотично. Но художник не дает темным силам поработить себя, поскольку в его сознании живет более высокий творческий дух. Борьба за утверждение высших принципов и собственного «Я» ведет ищущую индивидуальность к высшему началу в человеке, просветляя его сознание. Только преодолевая тернии, творческая личность восходит к объективному созерцанию жизни и тогда достигает истинной Красоты, существующей в основе всего мира. Тогда Красота и Истина начинают проявляться в искусстве Мастера, сообщая ему непреходящее значение»<sup>1</sup>.

**Музыка для ударных.** В творчестве С. Губайдулиной особое место отводится ударным инструментам, которые играют важную роль в современном искусстве. Начиная с 1965 года, со времени создания «Пяти этюдов» для арфы, контрабаса и ударных – первого сочинения губайдулинского стиля, композитором была создана большая галерея ярких, неповторимых произведений, существенно обогативших исполнительский репертуар. В их числе «Соната для двух ударных» (1966), Музыка для клавесина и ударных из коллекции М. Пекарского (1972), «Шум и тишина» (1974), «Мистериозо» (1977), «Detto-I» (1979). В этих произведениях задействованы как академические ударные, так и нетрадиционные инструменты, многие из которых были введены композитором в обиход в результате активных творческих поисков и сотрудничества с известными исполнителями, в особенности с талантливым московским музыкантом Марком Пекарским.

Ударные по своей природе связаны с областью воли, составляющей наивнутреннее начало человека и прароснову всего сущего. Они доминировали в древних культовых ритуалах в период, когда человеческое мышление и чувство ограничивались рамками группового сознания и потому не были задействованы в той мере, как в современном посвящении. Сегодня мировые религии апеллируют к человеку не через подсознание, а через сферы сознания и чувства. Чутко следуя требованиям

---

<sup>1</sup> Штайнер Р. Фауст – ищущий человек. Одесса, 2004. Т. 1. С. 61.

времени, Губайдулина стремится по-новому трактовать ударные инструменты, заставляя их петь, мелодизировать. Такой подход позволяет композитору создавать из ударных инструментов своего рода «симфонический оркестр», с ярко выраженным членением на группы. Поиск темброво-колористического разнообразия обусловлен у С. Губайдулиной требованиями ее уникального внутреннего слуха. Так, например, композитор почти повсеместно использует в своих произведениях колокола, колокольчики, а изредка и восточные ритуальные «поющие чаши», которые, как свидетельствует современная наука, генерируют специфические кольцевые виды энергии, охватывающие ультразвуковой диапазон и воздействующие на человека на микролептонном уровне, вызывая позитивный душевный настрой и пробуждая возвышенное духовное состояние. Не случайно эти инструменты с древнейших времен использовались в культурной практике.

С. Губайдулина с неподражаемым искусством использует ударные инструменты, практически нигде не повторяясь, но подчиняя трактовку инструментального состава оригинальному замыслу произведения. Так, в упомянутых «Пяти этюдах» группа ударных включает в себя наряду с классическими барабанами и тарелками нетрадиционные инструменты: африканскую маримбу и кубинские двойные барабанчики бонго, способные издавать глиссандирующие звуки, что придает ансамблю необычные экзотические краски. В «Музыке для клавесина и ударных» Губайдулина использовала ряд восточных ударных инструментов, которые искусно приближены к звучанию европейского клавесина. В этом проявилось целенаправленное стремление композитора к сближению инструментариев Востока и Запада.

В произведении «В начале был ритм» (1984) художником предпринято глубокое духовно-научное исследование природы ритма. Автором выделено три вида ритмических соотношений, лежащих в основе организации музыкальной материи. По аналогии с классической теорией гармонии они трактуются как тоника, субдоминанта и доминанта: Т – метрически определенный, стабильный тип движения, S – свободные алеаторические

повторяемые фигурации, D – ритмические последовательности, организованные в системе ряда Фибоначчи. Установленная композитором троичность внутренней организации ритма воплощается в произведении в контексте всеобщего диалектического закона дискретности развития, в русле противоположных, но взаимосвязанных тенденций прерывности и непрерывности изложения. Этим определяется логика драматургии произведения, заключающаяся в постепенном переходе от начальной дискретности к континуальности звучания в центральном разделе формы и обратному возвращению к дискретности изложения в конце пьесы. Таким образом, в произведении воплощается идея эволюционного становления человеческой индивидуальности из непроявленного состояния и ее обратное нисхождение на свою духовную прародину, в сферы творческой божественной мысли.

Столь глубокое, фундаментальное освоение рассматриваемой инструментальной культуры композитором Софией Губайдулиной явилось залогом ее выдающихся творческих успехов. В ее эпохальных произведениях ударные инструменты используются подобно оркестру в оркестре, существенно усиливая символическую и художественно-образную выразительность музыки.

**Симфоническая музыка** – одна из ярких и значительных страниц творчества Губайдулиной рубежа 1970–1980-х – и начала 1990-х годов, когда были созданы симфония «Слышу... Умолкло...», «Pro et contra» («За и против») для оркестра, фортепианный концерт «Introitus» («Вступление»), скрипичный «Offertorium» («Приношение»), вокально-симфонические сочинения «Посвящение Марине Цветаевой» и «Аллилуйя». Эти произведения принесли автору мировую славу и широкую известность, выдвинув в ряд выдающихся художников современности.

Симфония «Слышу... Умолкло...» в 12 частях была написана в 1986 году по предложению известного дирижера Геннадия Рождественского (для исполнения в Москве). В своей симфонии София Губайдулина затрагивает тему Апокалипсиса, которая

---

давно зрела в ее душе. Основным героем произведения является выдающийся Представитель человечества, ведущий за собой людей в Преображение и Вознесение. В роли духовного лидера выступает дирижер, который наделен особой миссией, раскрывающейся в его «соло». Оно готовится на протяжении всего развития симфонии, прерывающегося паузами, которые в стройной пропорциональности постепенно увеличиваются и в итоге подводят к центральному моменту, вынесенному в название симфонии «Слышу... Умолкло...». После грандиозной кульминации наступает всеобщий крах: низвергаются потоки нисходящих пассажей органа, звучат трубные гласы «стражей Апокалипсиса» и роковой удар тамтама. Вслед за этим возникает большая пауза, и в полной тишине начинается магическое священнодействие дирижера. В своем бессловесном «соло» он движениями рук творит вхождение во вселенский ритм (в системе Фибоначчи) и на его основе осуществляет трехэтапный подъем в духовное пространство. Медленно и ритмично воздевая руки к небесам, он как бы формирует на тонком плане мистическую «Чашу Грааля», вбирающую в себя чудодейственным образом светоносные вселенские силы. Затем руки дирижера медленно опускаются вниз, направляя космические энергии в земную планетарную сферу. Сама София Губайдулина назвала эту мистическую жестикуляцию дирижера «иероглифом нашей связи с космическим ритмом»<sup>1</sup>.

Симфоническое полотно «Pro et contra» («За и против», 1989) в трех частях вполне можно было бы назвать симфонией, учитывая масштабы и проблематику произведения. Однако С. Губайдулина предпочла привлечь внимание к свойственной нашему времени конфликтности, отраженной в названии сочинения. Это произведение вполне определенно адресует к русскому эгрегору своей прямой цитатой из древнерусского песнопения «Да исполнятся уста моя хваления Твоего, Господи», играющего важную драматургическую роль в произведении.

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011. С. 206.

С. Губайдулина, считающая себя гражданином мира, с особым чувством относится к России, ощущая себя частью ее универсума. Композитор с глубокой болью переживает за свою родину, на долю которой выпали тяжелейшие исторические испытания. Согласно антропософским воззрениям, Россия является духовным звеном трехчленного европейского и мирового организма, в котором роль души и физического начала отводится соответственно Центральной (во главе с Германией) и Западной Европе (Англия). Россия, обладающая высокой степенью одухотворенности и несущая в себе обновленный дух планетарного социума, должна стать спасительницей нашей цивилизации, «Ноевым ковчегом человечества» (по образному выражению Эдварда Кейси), благодаря которому в третьем тысячелетии должна сформироваться высочайшая культура, основанная на любви и братстве<sup>1</sup>.

В произведении «За и против» российскому эгрегору противостоит оппозиционная сила в образе мощных разрушительных вихрей. Их действия искажают молитвенные песнопения, не дают им воспарить ввысь, вызывая хаос, в котором все же пробиваются ростки новой жизни. В конце произведения звучит сигнальный инструмент – труба, которая за сценой исполняет в высоком регистре тему древнерусской молитвы, раздается звон колоколов, знаменующий восхождение обновленной цивилизации.

Исключительно плодотворным стало обращение художника к жанру инструментального концерта. В 1978 году С. Губайдулина написала концерт для фортепиано и камерного оркестра «Introitus» (Вступление), несколько ранее – концерт для виолончели и ансамбля солистов «Detto-II» («Сказанное», 1972), а в 1980 году «Offertorium» («Приношение») для скрипки и симфонического оркестра. Эти произведения были задуманы как части «инструментальной мессы», как своеобразный триптих с относительно небольшими крайними частями и масштабным драматическим центром.

---

<sup>1</sup> Штейнер Р. О России. СПб.; Дамаск, 1997.

В одночастном фортепианном концерте, открывающем цикл, автор обращается к четырем основным интонационным субсистемам, связанным с разными сферами человеческого универсума. Это – микрохроматика, которая ведет внутрь тона, в стихию параллельных миров, затем хроматика, связанная с чувственной сферой человека (нижним астралом), далее диатоника, характерная для духовной музыки (верхний астрал), и, наконец, пентатоника, относящаяся к наиболее архаичному сакральному музыкальному пласту периода господства ДАО. Общая концепция концерта состоит в постепенном погружении человеческой души во все более глубокие состояния: от обычных чувственных переживаний до соединения со всеобъемлющим началом. В связи с идеей преображения каждый музыкальный пласт задействован в определенной фазе формы, где разрабатывается одна и та же короткая попевка, приобретающая в зависимости от своего местоположения новые стилистические черты. Взаимодействие солиста и оркестра соотносится в концерте как противопоставление вертикали и горизонтали. У солиста преобладают молитвенные состояния, отрешенность, сосредоточенность, вертикальные созвучия, а оркестру доверено исполнение мелодических горизонтальных линий. Здесь нет элемента состязательности, демонстрации виртуозных возможностей фортепиано. Все направлено на достижение медитативного состояния.

В триаде концертов центральное место занимает скрипичный «Offertorium» (в эзотерике – жертвоприношение). Жертвенность является смыслом пребывания человека на земле, поскольку только путем самопожертвования, самоотречения индивид может взойти к своему высшему духовному началу. Как говорится в известном евангельском изречении: тот, кто отдаст свою душу во имя высшего «Я» – спасется, а кто захочет сохранить душу для себя – тот ее потеряет.

В концерте творится своего рода мистерия жертвы. В музыке распятию подвергается цитата из сочинения Баха «Музыкальное приношение», написанного на тему прусского короля Фридриха II. В процессе вариационного развертывания у темы поэтапно отсекаются крайние звуки, пока не остается

один-единственный тон, который звучит как трубный глас «Судного дня». Этот звук возвещает и о конце старого света, и о начале нового преображенного мира. Оставшийся от темы тон в обратном порядке вновь обрастает отсеченными ранее звуками.

В концерте несколько основных образных линий. Одна из них связана с упомянутой темой Баха, которая открывает это масштабное одночастное полотно. Начальная фраза темы состоит из пяти звуков, составляющих ее зерно. Эта пятеричность в духоведении относится к человеческой индивидуальности, наделенной свободной волей и способной творить как добро, так и зло. Человеческому началу противостоят две различные силы, которые присутствуют и в самом индивидууме, но имеют и собственное пространство. Одни силы обитают в верхнем регистре, другие – в нижнем. Это – супостаты, так называемые, люциферические и мефистофельские существа. Первые завлекают человека в эфемерные выси, возвращают эгоизм, хотя и помогают индивидуальности приподняться над материальным миром. Вторые, напротив, приземляют человека, создают материалистические привязанности, но, вместе с тем, придают рассудительность и не дают раствориться человеку в иллюзиях. Эти силы являются антагонистами, но могут также объединяться вместе, сплетаясь в едином в разрушительном импульсе. И лишь центральная сила Христа, сила любви и сердечного сострадания в состоянии удерживать супостатов в равновесии, нейтрализуя их отрицательные свойства.

«Offertorium», продолжающий драматургическое развитие темы «Восхождения» фортепианного концерта, включает в себя основные узловые моменты мистерии Голгофы. Здесь есть и «Тайная Вечеря», которая «происходит» при участии ансамбля из 12 инструментов, и грандиозный катаклизм, вызванный «Крестным распятием», и заключительный хорал «Вознесения», в котором приходят к равновесию все противоборствующие силы. Солирующая скрипка выступает как одухотворенный лидер человечества. В диалоге с симфоническим оркестром скрипка предстает как многоплановый инструмент, раскрывающий свои

широчайшие выразительные и виртуозно-технические возможности. Это и многотембровая кантилена, охватывающая огромный инструментальный диапазон, и ошеломительная виртуозность, и многозвучная аккордовая фактура. Музыка концерта потрясает накалом чувств и образными контрастами. Художественная глубина произведения и его мастерское инструментальное воплощение поставили «Offertorium» в ряд шедевров современной мировой скрипичной литературы. Огромный вклад в популяризацию концерта внес замечательный скрипач Гидон Кремер, которому посвящено это сочинение.

Третий концерт цикла, виолончельное «Detto-II» («Сказанное») играет роль «Communiо» («Причастие»), приобщения к духовным таинствам. Здесь солист, как и в предыдущем сочинении, выступает в роли Водителя человечества, несущего заблудшим людям спасительную Истину. Солирующей виолончели противостоят оркестровые голоса, звучащие как некая хаотичная масса. Между солистом и оркестром возникают напряженные драматические коллизии. Однако, благостное звучание виолончели и ее неуклонное восхождение в высшие сферы вызывает к жизни аналогичное движение и в ансамбле, образующем гармоничный союз с солистом.

**Вокальная музыка.** В творчестве С. Губайдулиной 1980-е годы – время активного погружения в вокальные жанры. В этот период появились хоровые сочинения – «Посвящение Марине Цветаевой» и «Ликуйте пред Господом», камерно-вокальные произведения «Посвящение Т. С. Элиоту» для сопрано и инструментального ансамбля и «Perception» для сопрано, баритона и 7 струнных на стихи немецкого поэта Ф. Танцера, а также крупное вокально-симфоническое полотно «Аллилуйя». Во всех этих произведениях, как некий высший сверхчувственный план или духовная субстанция, присутствуют идеи духовно-научного характера, пронизывающие собой музыкальное сочинение. Так, в «Посвящении» на стихи Элиота (1987) центральное место заняла тема Времени, которое раскрывается в четырех измерениях: прошедшее, настоящее, будущее и «вневремя».



«Вневремя» – это то четвертое измерение, куда восходит посвященный адепт, становящийся гражданином двух миров.

В «Perception» («Восприятие», «Понимание») затрагивается тайна природы человеческого «Я», которое в немецком языке обозначается как «Ich» – Иисус Христос. Это слово композитор поэтапно извлекает из других, более длинных слов стихотворения Танцера, содержащих данное звукосочетание. Используя вариационную форму, Губайдулина выстраивает своеобразную пирамиду, на вершине которой утверждается «Ich», что означает одновременно и Иисус Христос, и человеческое «Я». Это самосознающее «Я» может быть определено лишь самим человеком в своем внутреннем существе, но никогда не может быть услышано извне.

Поэзия Ф. Танцера позволяет композитору высветить еще один важный аспект темы «Я-сознания»: различие мужского и женского начал. Первое – рассудочное логическое мышление, интерпретируемое композитором как горизонталь, второе – более интуитивное, цельное, нерасчлененное сознание, относится к вертикали. Возможно, в этой связи Губайдулина заостряет свое внимание на присутствующем в стихах поэта-антропософа Ф. Танцера, как и у М. Цветаевой, образе коня, благодаря которому, согласно эзотерическим знаниям, появился человеческий интеллект (отсюда образ кентавра – коня с головой человека в древнегреческой мифологии).

Вокально-симфоническая «Аллилуйя» (1990) несет в себе черты подлинного мистериального творения, в котором задействованы оркестровая музыка, хоровое и сольное пение, религиозное слово, церковная молитва, а также цветное представление. Столь разноплановое, синкретическое действо было предпринято композитором впервые в связи с особой значимостью темы. Аллилуйя в духоведении означает очищение сознания и восхваление Всевышнего («Я очищаю себя от всего того, что мешает взирать на Божественное»). Очевидно, поэтому в произведении используется цитата древнерусского песнопения «Да исполнятся моя хваления Твоего, Господи», которое фигурировало ранее в «Pro et contra». «Аллилуйя» Губайдулиной

---

представляет собой монументальное семичастное произведение, драматургия которого соединяет идеи Апокалипсиса и Евхаристии (жертвования тела и крови Христа). Последнее нашло отражение в цветовой составляющей произведения. Автор исходил из того, что вселенский свет, нисходя в земное пространство, жертвует собой. В результате потерь белого цвета при отражении в физической среде, возникает известная цветовая гамма, имеющая определенную числовую характеристику. Этот процент потерь белого цвета выглядит следующим образом: белый 0:8, желтый 1:7, оранжевый 2:6, голубой 3:5, зеленый-пурпурный 4:4, красный 5:3, синий 6:2, фиолетовый 7:1, черный 8:0. Используя цвет в своем произведении, Губайдулина нашла собственный оригинальный подход к проблеме взаимодействия цвета и музыки. Если до нее предпринимались попытки звуковысотного и тонально-гармонического принципов применения цвета, то она открыла новый путь в освоении цветомузыки, определив цвет в качестве ритмической организации формы, как некую вертикаль, структурирующую собой музыкальную горизонталь. Иначе говоря, ее взгляд на проблему основывался не на формально-рассудочном и даже не на чувственно-душевом элементе, но на духовном глубинном понимании природы человеческого восприятия.

В «Аллилуйе» С. Губайдулина соотнесла закономерности цветообразования с формой и драматургией своего произведения, где происходит постепенное затемнение, жертвенное угасание белого цвета, вплоть до почти полного его поглощения черным. В генеральной кульминации сочинения перед душой слушателя встают мрачные картины Страшного суда. Звучат устрашающие удары большого барабана, спорадический бой литавр, вихревые пассажи органа, рев духовых и звон колоколов, сопровождающиеся возгласами хора «Верую, бесконечно верую». В момент наступления кульминационного срыва наступает напряженная тишина и темнота, возникает «черная дыра», на фоне которой появляется белый луч, вызывая к жизни цветовую радугу небес, символизирующую победу светоносного начала. В финальной части звучит религиозное песнопение

«Да исполнятся уста» в исполнении высокого голоса мальчиладисканта, сопровождаемого сакральными звуками органа, челесты, арф и колоколов. Завершается произведение хоровой кодой, звучащей на фоне мягко пульсирующего светло-фиолетового цвета. Именно таким цветом в древнейших на Земле индийских культах обозначался ареал небожителей, к которым должен присоединиться и человек, поднимающийся в своем духовно-нравственном развитии к богоподобному состоянию. Как сказано в древнеиндийских учениях: «Каждое существо стремится к облику человека, а человек – к облику Бога».

### **Преображение планеты и человечества**

1991 год ознаменовал собой начало кардинальных перемен в жизни С. Губайдулиной. Свое 60-летие она отметила переездом в Германию, став гражданином мира. Непохожая ни на кого, она оказалась необычайно востребована как на Западе, так и на Востоке, а в конечном итоге, и у себя на родине в России. Посыпались многочисленные заказы от именитых исполнителей и известных музыкальных обществ. Стали проводиться фестивали, посвященные ее творчеству. Последовали престижные премии, награды, почетные звания, членство в академиях искусств крупнейших стран Европы, а также в США, Японии, Китая, России. Появилось множество публикаций: интервью, статьи, исследования, а также фундаментальные труды профессоров московской консерватории В. Холоповой, В. Ценовой, обзорная аналитическая беседа итальянского профессора Э. Рестаньо с Софией Губайдулиной и подробное жизнеописание композитора, опубликованное немецким антропософом М. Курцем. Изменился и темп жизни художника, в которую ворвались многочисленные поездки, встречи с выдающимися западными деятелями культуры, активная репетиционная и концертная деятельность, сочетающиеся с напряженным творчеством. За двадцатилетний период пребывания за границей София Асгатовна создала более 50 значительных произведений, в том числе эпохальный диптих «Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну».

В эти годы композитор продолжает развивать идеи, связанные с расширением границ чувственной душевной жизни человека, обращаясь к животворным импульсам, которые исходят из высших духовных миров и пробуждают, укрепляют людские души, захваченные социальными проблемами, меркантилизмом, страхом смерти. В чудесной, исполненной фантастическими космическими вибрациями пьесе «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели (1991) душа слушателя погружается в тихое, таинственное звучание сверхчувственных миров, где нарождается генокод нового человека. Удивительные картины жизни духовных миров, наполненных неповторимыми лучезарными красками и гармоничными вибрациями, раскрываются в пьесе «Мираж. Танцующее Солнце» для 8 виолончелей (2002). В пьесе «...Рано утром, перед самым пробуждением...» для 7 котов, написанной во время пребывания в Японии в 1993 году, С. Губайдулина, околдованная мистическим звучанием старинных национальных инструментов, представила их в качестве некоего высшего духовного синклита из семи архангелов, управляющих сферой Земли. Сакральные музыкальные орудия расположены на сцене в особой конфигурации: четыре кота по углам квадрата, внутри него размещены три других инструмента в форме треугольника. Первоначальное рабочее название пьесы «3 + 4», что в духоведении является символическим обозначением знака Земли, занимающей третье место от Солнца в планетарной системе и несущей в себе четыре природных царства (минеральное, растительное, животное и человеческое).

В ряде произведений композитор продолжает экспериментировать с четвертитоновой системой, интерпретируя ее по отношению к традиционной гамме, как некую звукотень, которая выводит из обычного земного музыкального пространства в иной, параллельный мир. Этот прием используется в «Музыке для флейты, струнных и ударных» (1994), а также в Концерте для альты с оркестром (1996). В последнем, наряду с оркестром, использован струнный квартет, который настроен на четверть тона ниже основного состава и создает таинственно звучащую

зону, куда время от времени чудесным образом погружается солист.

Необычайно sensitивно воспринимая тончайшие нюансы звуковой палитры, С. Губайдулина не смогла пройти мимо проблемы взаимодействия темперированного и натурального строев, компромиссно сосуществующих в профессиональной музыке. Согласно наблюдениям композитора, между ними существует непреодолимое противоречие, проявляющееся с особой силой в аккордовой интервалике, в которой отсутствуют чистые созвучия за исключением октавы. Эта неразрешимая конфликтная ситуация, переживаемая композитором как реальная душевная боль, стала темой произведения «Свет конца» для большого симфонического оркестра (2003).

Внимание Губайдулиной привлекла также другая акустическая особенность музыкальных интервалов, образующих при одновременном сочетании разностный тон, который в низком регистре в зоне 10 герц при интервале малой секунды совершает метаморфозу и превращается в метроритмическую пульсацию, неслышимую ухом. Это возникновение сверхчувственной субстанции, выводящей за пределы реально звучащего плана, стало для художника своего рода метафорой, положенной в основу большого инструментального триптиха «Надейка» (уменьшительное имя дочери Губайдулиной – Надежды, умершей в 2004 году), состоящего из произведений: «Лира Орфея», «Меж ликом надежды и ликом отчаяния», «Пир во время чумы» (2005–2006). Упомянутая авторская метафора намекает на то, что пережитая художником трагедия имеет и иную, духовную составляющую, связанную с бессмертием души, способной изживать себя не только в физическом теле, но и в имматериальном бытии (о чем говорят многочисленные свидетельства людей, переживших состояние клинической смерти). Последнее нашло отражение также в произведении «Похвала творению» для виолончели, камерного оркестра и ударных (1997) на текст гимна Франциска Ассизского (посв. М. Ростроповичу), состоящего из четырех разделов, названия которых говорят сами за себя: 1. Прославление Творца и Его

творения – Солнца и Луны; 2. Прославление Творца – создателя четырех стихий; 3. Прославление Жизни; 4. Прославление Смерти.

В произведениях рассматриваемого периода находит отражение одна из сложных духовно-научных тем, касающихся переживания Времени. Композитор убежден, что задачей художника является превращение первозданного проявления истины в реальный процесс развития музыкальной ткани во времени. В результате своих поисков Губайдулина заметила, что у каждого произведения имеется своя особенная «форма времени», зависящая прежде всего от того, в каком разделе сочинения происходит основное музыкальное событие: в начале, в точке «золотого сечения», в самом конце или в центре. В процессе духовного переживания этих вариантов перед внутренним взором композитора неизменно возникали определенные геометрические формы – квадрат, треугольник, пятиконечная звезда и крест. В духоведении эти фигуры имеют определенное символическое толкование: квадрат – физический человек, треугольник – духовно-душевное существо человека (мышление, чувство, воля), пятиконечная звезда – «Я-сознание», крест – сущность земного бытия (пересечение духовной космической вертикали и земной животной формы жизни, горизонталей). В четырехчастной симфонии «Фигуры времени» (1994) С. Губайдулина попыталась претворить в музыке свое понимание упомянутых форм, подчеркнув их средствами ритма и визуальным рядом – особым расположением ударных на сцене в виде геометрических фигур.

Среди ценных духовных переживаний, связанных с природой времени, у композитора был уникальный опыт переключения сознания из одного измерения, в котором человек находится до пробуждения ото сна, в другое состояние, наступающее во время бодрствования. Первое было воспринято как вертикаль, сущностное, длящееся время, второе – как горизонталь. В беседе с композитором Д. Смирновым в 1996 году София Асгатовна пояснила, что вертикаль существует вне времени и при создании произведения проявляется для нее как некое фантастическое целостное звучание аккорда, многокрасочного, вибрирующего,

нерасчлененного «столба», как матрица, из которой в процессе сложной композиторской работы рождается развернутая во времени музыкальная горизонталь. Формируя ее, Губайдулина стремится к тому, чтобы эта воплощенная горизонталь соответствовала своему первоисточнику, который должен возникнуть вновь в процессе прослушивания, как имажинативный, символический образ сочинения<sup>1</sup>.

Сущностное время отличается от того, что переживается человеком как время в обычной жизни, где сиюминутное постоянно ускользает и улавливается лишь переход от настоящего к будущему. Этот аспект темы Губайдулина попыталась воплотить во Втором скрипичном концерте «*In tempus praesens*» («В настоящем времени», 2007). Форма этого концерта выстроена таким образом, что узловые архитектурные линии сочинения образуют символическую фигуру пирамиды. Духовное, целостное переживание этой формы и является, по мнению композитора, вхождением в сущностное настоящее время. Очевидно, здесь речь идет о некоей энергетической светоносной пирамиде или треугольнике, ниспосылающихся из высших духовных миров для укрепления и гармонизации человека. Не случайно на христианских иконах с изображением Святой Троицы в подобную треугольную геометрическую фигуру вписана голова Бога-Отца, что символизирует наличие равновесия мышления, чувства и воли у Абсолюта и Космического человека.

Скрипичный концерт примечателен также тем, что он был инспирирован образом сакрального духовного софийного начала. Побудительным моментом столь необычного переживания стала встреча Софии Асгатовны с выдающейся немецкой скрипачкой Анне-Софи Муттер, заказавшей ей концерт. Сходство имен двух музыкантов стало для композитора импульсом к восхождению к образу Космической Софии, Божественной Мудрости, которая раскрылась ей как высочайший вселенский творческий принцип, инициатор Творения мира (в христианстве – Богоматерь, рождающая Христа). По-видимому, это была та же

---

<sup>1</sup> Смирнов Д. Музыкальная идея III. [www.wikilivres.ru](http://www.wikilivres.ru)

---

София, которая инспирировала эпохальные художественные творения, такие как, например, «Илиада» и «Одиссея» Гомера, неизменно начинавшего свои великие поэмы с обращения к Небесной Покровительнице: «О, Богиня, воспой...». В своей аннотации к концерту С. Губайдулина отметила двухвекторность воспринятого ей образа Софии, выражающегося в инициировании превращения изначального единства в троичность и многомерность и, напротив, проявленной в реальном мире множественности и троичности в единство, что неосуществимо без высшей Мудрости. По словам С. Губайдулиной, эту софийную двухвекторность в сочинении можно обозначить следующим образом: «1. Страстное желание реализации звукового множества, желание достигнуть верхнего регистра, услышать, так сказать, небо, а с другой стороны достигнуть самого низкого регистра, с его адскими *frullato* тромбонов. 2. Необходимость привести звуковое множество вновь к единице, т. е. к унисону»<sup>1</sup>.

Вопрос претворения Времени решается в сочинениях Губайдулиной не стереотипно, но имеет широкий вариантный спектр. Автором учитывается и специфика музыкального материала, который нередко сам диктует определенную логику развития, и природа духовно-душевной организации человека, имеющего врожденное внутреннее чувство ритма. И все же композитор стремится к поиску объективных факторов, которые имеют свое числовое выражение, выстраивающее необходимый баланс между стихией чувств и сдерживающим началом. Это согласуется с духоведческой практикой, признающей, что «изящное можно свести к математическим определениям»<sup>2</sup>.

Ранее в произведениях московского периода композитором были успешно опробованы рекуррентные числовые последовательности, высвобождающие музыкальное изложение от сковывающей квадратности и придающие ему стройность, текучесть, гибкость, свойственные живой природе. В своих сочинениях зарубежного периода художник продолжает использовать эти числовые ряды, все более углубляясь в их структуру и находя

---

<sup>1</sup> Цит. по: Холопова В. София Губайдулина. М., 2011. С. 334.

<sup>2</sup> Березиков Е. Три таинства. М., 2013. С. 16.



новые скрытые свойства. В частности, Губайдулина нашла, что ряд Фибоначчи обладает консонантными свойствами, а его производные – диссонантными по тому, насколько близко они позволяют подойти к абсолютному выражению точки золотого сечения формы<sup>1</sup>. На этой основе композитор создает замечательные творения с фундаментально просчитанными структурами. Так, в крупном пятичастном цикле «Теперь всегда снега» для камерного хора и инструментального ансамбля на стихи современного чувашского поэта Геннадия Айги (1993), представленном на фестивале в Амстердаме, автором использованы системы Фибоначчи и Люка, охватывающие как микро-, так и макроорганизацию формы. Особый интерес в этом отношении представляет «Размышление о хорале И. С. Баха «И вот я пред троном твоим» для чембало, струнного квартета и контрабаса (1993). Анализируя музыкальный первоисточник, Губайдулина нашла четкие числовые соотношения, лежащие в основе творения Баха. Это побудило ее использовать такой же принцип организации музыкальной ткани в своем произведении, в который она ввела цифровые значения имен BACH и SOFIA. В результате получилось стройное, цельное произведение, впечатляющее своей образной глубиной. В конце сочинения в мощных лапидарных аккордах клавесина встает имажинация Трона Всевышнего, как Твердыни Света, к которой устремлены человеческие души.

\* \* \*

Важнейший пласт в творчестве Софии Губайдулиной связан с темой Апокалипсиса, которая начала активно будироваться в мире в конце XX столетия на волне небывалых природных катаклизмов, космических угроз, социальных потрясений, а также в связи с известными пророчествами Нострадамуса о закате нашей цивилизации, начиная с 2009 года (год возвращения Плутона на девятую огненную орбиту после сорокалет-

---

<sup>1</sup> Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. С. 62.

---

него пребывания на восьмой орбите «преображения»), и указанием древнего календаря майя о заходе «пятого Солнца» в 2012 году. Начало космическим предзнаменованиям было положено в 1994 году появлением огромной кометы Шумейкера-Леви, которая летела непосредственно по направлению к Земле, но на подлете неожиданно сменила свою траекторию и вошла в Юпитер, оставив в нем след величиной с нашу планету. Далее последовало в 1999 году необычное стояние Солнечной системы в виде креста, в центре которого оказалась Земля, закрытая от светоносных солнечных лучей Луной, что было интерпретировано эзотериками как планетарное «распятие». А спустя девять месяцев, в 2000 году, состоялся «парад планет» в уникальной конфигурации, возникающей один раз в 47 тысяч лет. Серьезную угрозу таило в себе также прохождение Солнечной системы через галактическую ось «черной дыры» (21.12.2012), в миллионы раз превышающей гравитационную силу Солнца. С приближением Земли к этой зоне астрофизиками связывалось, в частности, возникновение 26 декабря 2004 года гигантского цунами в Индийском океане, унесшего жизни около 300 тысяч человек, что было расценено как планетарное жертвоприношение. Прохождение галактической оси знаменовало собой пик апокалиптической «перемены времен», совпавшей с переходом Земли из созвездия Рыб в знак Водолея, из «космической ночи» в «космическое утро» – в эпоху становления новой цивилизации.

Задолго до этого времени София Губайдулина уже жила предчувствием Апокалипсиса, затрагивая эту тему во многих своих произведениях. В 2000 году ей предоставилась возможность по заказу Баховского общества создать свое центральное произведение – «Страсти по Иоанну» на русский текст четвертого Евангелия (другие три произведения на тексты Матфея, Марка и Луки были написаны композиторами В. Римом, Тан Дуном, О. Голиховым). К этому сочинению в 2001 году прибавилась «Пасха по Иоанну». Оба произведения были объединены в монументальный цикл «Страсти и Воскресение Иисуса Христа по Иоанну».

Святому Иоанну Богослову принадлежат два канонизированных текста – Евангелие и Откровение (Апокалипсис), представляющих собой величайшие памятники духовной культуры человечества. Они заключают в себе соответственно основы христианского посвящения и пророчество Господа о будущем Земли и человека, где говорится, что людей на сломе эпох ожидает Страшный Суд, который отправит грешников в деструктуризацию, а преобращенным праведникам откроет «Новое небо, Новую Землю и Новый Иерусалим», куда не войдет ничто нечистое. Эти высочайшие энергии Преображения были принесены в человеческий универсум великим посвященным Иоанном Богословом через слово, которое спустя две тысячи лет было воплощено композитором Софией Губайдулиной в музыку. Она создала грандиозное по своему масштабу и силе воздействия творение, которое сегодня триумфально звучит на мировой сцене, неся в себе новые преобразующие импульсы. К вокально-симфоническому диптиху «Страсти и Воскресение Иисуса Христа по Иоанну» позднее добавилось, как его квинтэссенция, оркестровое сочинение «Всадник на белом коне».

С. Губайдулина дает следующую аннотацию к этим произведениям:

«"Страсти по Иоанну" (2000). Для меня было большим счастьем получить заказ от Баховского общества на сочинение "Страстей по Иоанну" (для солистов, двух хоров, органа и оркестра). Сочинить вещь предстояло на русском языке. Премьера должна была состояться как на родине заказчика (Германия), так и на родине автора (Россия).

С самого начала я осознавала, что писать "Страсти" по-русски будет особенно трудно. Традиция русской православной церкви не допускает применения музыкальных инструментов – ни в богослужении, ни в иных церковных ритуалах. Никаких внешних технических посредников между человеком и Богом – только твой голос и свеча в руке. Главное же: в русской церковной служебной практике нет исторической традиции "Страстей". "Искусство представления" всегда было для русского сознания вторичным, по сравнению с "искусством пережива-

ния". И церковная практика избегает малейшего намека на представление в лицах, на любую театральность.

Выход из этой трудности все-таки нашелся: повествование о Страстях Христовых вовсе не обязано быть ни драмой, ни представлением. Оно может быть дано именно как ровное и почти что бесстрастное повествование (как тому и подобает быть в церковном ритуале). Однако эту ровную повествовательность, протекающую во времени, можно сопоставить с абсолютно вневременной концепцией. Она должна быть для текстового материала "Страстей" не чужеродной и качественно равноценной. Желательно, чтобы в обоих текстах чувствовались бы не только одна рука, но и один дух. К счастью, такое существует. Это Откровение св. Иоанна Богослова, или Апокалипсис...

Надо сказать, что соединение этих двух разделов Евангелия – повествования о Страстях Христовых и рассказа ясновидаца Иоанна Богослова о его видении Страшного Суда – осуществляется в искусстве многократно. Мне оставалось немного: сделать в музыке то, что давным-давно и многократно делалось до меня средствами архитектуры и фресковой живописи. В своем сочинении я тоже постаралась соединить два этих текста так, чтобы постоянно сосуществовали и пересекались два типа событий – события на земле, протекающие во времени (Страсти), и события на небе, развертывающиеся вне времени (Апокалипсис). Это пересечение подчеркивается и в оркестре: длящиеся звуки одного инструмента пересекаются глиссандирующим звучанием другого; точка пересечения каждый раз акцентируется. Особенно это заметно, когда вступают два тромбона *frullato ff*.

Вся вещь построена как переплетение рассказа о Страстях Христовых и комментария. Получается своего рода "респонсорий", где роль вопросов играют эпизоды "Страстей по Иоанну", а роль реакций на вопросы отведена соответствующим разделам Апокалипсиса (по Иоанну же). Именно реакций, а не ответов! Ибо Ответ един; им оказывается весь Страшный Суд в целом...

Представленное мной на суд публики сочинение – это попытка так раскрыть дошедшее до нас и живущее в нас Слово,

чтобы его плоть (временная, событийная "горизонталь", то есть Страсти) и его дух (вневременная смысловая "вертикаль", то есть Страшный Суд) были бы воссоединены, взаимно соотнесены и взаимно уравновешены. При этом все страшные, то есть последние, вопросы Страстей не должны быть отодвинуты; такое эстетическое отодвигание в сторону – неправда. Они, эти вопросы, настолько велики, что не могут быть и морально преодолены; такое моральное преодоление – иллюзия. Тем более не могут эти вопросы быть "сняты"; "снять" такое – значит взять грех на душу. Ни первого, ни второго, ни третьего ответов недостаточно. Реакция, на которую здесь необходимо решиться, не может быть менее "страшной" (последней), чем сами вопросы. В Апокалипсисе потребовано коротко и ясно: "Съешь книгу; она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка как мед". Действительно, временная горизонталь должна быть поглощена смысловой вертикалью – иначе последние вопросы остаются. Ибо потому-то вопросы эти и последние, что ответить на них в разговоре или в обсуждении невозможно; они должны быть поглощены и претворены Ответом, как свеча в храме поглощена и претворена огнем.

"Пасха по Иоанну" (2001) написана для сопрано, тенора, баритона, баса, двух смешанных хоров, органа, большого оркестра; на библейский канонический текст на русском языке. Исходная концепция всего сочинения включала первоначально и "Воскресение по Иоанну". Оно в наибольшей степени, чем все остальные разделы, построено на взаимодействии двух текстовых слоев – евангельского повествования по Иоанну и Откровения Иоанна. Этот бывший в начале конец задавал тон всей вещи и определял весь ход событий, как евангельских, так и апокалиптических. Но в ходе работы мне пришлось отделить исходный конец от начала. Я почувствовала: рассказ о земном пути Христа никак не может оканчиваться "разрешением драматического конфликта"; после такого может произойти только одно – знамение и предвестие Страшного Суда. То есть – предельный диссонанс, своего рода крик. А после этого заключительного крика мыслимо только одно – молчание. Продолжения нет и

не может быть. Однако концепция в целом требовала завершения. И я решилась довести дело до настоящего Ответа, каким бы психологически невозможным он ни казался... При работе над завершением, которое получило название "Пасха по Иоанну", ко всем уже описанным мною проблемам добавилась еще одна трудность:

а) в каком-то смысле всё уже произошло, всё свершилось, происходит больше нечему, продолжения нет и не может быть; смысловым итогом Страстей оказался неразрешенный вопрос о земной судьбе Слова – вопрос, сопряженный с видением апокалиптического всепожирающего огня;

б) в ином же смысле дело обстоит прямо противоположным образом: *всё только начинается*. Ибо всё, что произошло и свершилось со Словом на земле, не только было, но и *есть*, и *будет* "в начале"; смысловым итогом Пасхи оказывается поглощение временной горизонтали (с ее причинно-следственными зависимостями) вневременной вертикалью: начало временное преобразуется в начало иерархическое.

Композиционно-сюжетный выход из этого кажущегося противоречия следующий: всё, что происходит в "Пасхе", – это не *продолжение* уже свершившихся событий, а их *преображение* и *претворение*. Если "Страсти" определяют и *замыкают в круг* земной путь воплощенного Слова, то "Пасха" – это *раскрытие* нашей души, ее выход в иное измерение. И потому задачей моей было написать завершение всей вещи так, чтобы ни события, ни музыка не продолжались бы: никаких "и так далее", никаких "продолжение следует" – вообще никакой внешней сюжетности. Тем больше и весомее становится роль апокалиптического слоя, то есть внутренних событий, открытых нам в ведении... Все свечи поглощены огнем. Все огни претворены в Свет.

Этой апологией начального Слова и изначального Света и завершается сочинение. *"В моем конце – начало"*.

"Всадник на белом коне" (2002). Это сочинение – как бы оркестровый экстракт большой дилгии ("Страсти по Иоанну" и "Пасха по Иоанну"), написанной в 2000–2001 годах. Как и там,

здесь сохранен постоянный внутренний диалог между двумя текстами из Нового Завета: "Евангелие от Иоанна" (линия Страстей) и "Откровение св. Иоанна Богослова" (линия Апокалипсиса); этот респонсорий придает мистическому действию Апокалипсиса психологическую наполненность, а земным страданиям Воплощенного Слова – высший смысл...»<sup>1</sup>.

### **Вместо заключения**

София Губайдулина – космическая индивидуальность, шагающая по планете с высоко поднятой головой. На своем жизненном и творческом пути она ни на йоту не отступила от высоких духовных и нравственных принципов, испытыв в бытность СССР сильнейшее давление мощнейшей партийно-государственной машины. Ее основной задачей, а, возможно, и особой земной миссией было открытие в музыкальном искусстве нового пути, отвечающего требованиям духа сегодняшнего Времени. Этот дух ведет человека в преображение, делая его гражданином Вселенной. В С. Губайдулиной счастливо сочетаются редкий музыкальный дар, душевная глубина, уникальная сенситивность, могучий ум и мощный интеллект. Своим происхождением она является представителем двух народов – татарского и русского, благодаря чему она свободно входит в глобальные течения и Востока, и Запада, органично соединяя их в своем творчестве. У художника выработался свой, неповторимый, оригинальный творческий метод, связанный с проникновением в подосновы проявленного мира и подключением к вселенскому информационному полю, где формируется матрица нового человека, представляющая собой плод совместного сотворчества высокопродвинутых индивидуальностей и высших духовных иерархий.

Специфика музыки Губайдулиной требует активного участия в творческом процессе исполнителя, который становится полноправным сотворцом произведения. Композитору посчастливилось сотрудничать с замечательными музыкантами с миро-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011. С. 314–321.

вым именем, среди них: дирижеры Г. Рождественский, В. Гергиев, Ю. Николаевский, К. Мазур, А. Мустонен, скрипачи Г. Кремер, А.-С. Муттер, О. Каган, виолончелисты М. Ростропович, Н. Гутман, В. Тонха, Д. Герингас, альтист Ю. Башмет, контрабасист А. Суслин, певица Г. Вишневская, пианисты П. Мещанинов, А. Бахчиев, баянисты Ф. Липс, Э. Мозер, ударник М. Пекарский и многие другие.

Свой вклад в пропаганду музыки С. Губайдулиной вносят и музыканты Татарстана, которые, как и все жители республики, по праву гордятся своей выдающейся землячкой. Это органисты Р. Абдуллин и Л. Лабзина, пианистки Х. Хайрутдинова и Ю. Сокольская, хоровой дирижер В. Лукьянов, домристка Г. Мухаметдинова, баянист А. Файзуллин, фаготист И. Айнатуллов, а также Государственный струнный квартет Республики Татарстан (в составе – Ш. Монасыпов, М. Зарипов, К. Монасыпов, А. Асадуллин), который исполнял сочинения композитора во многих странах мира, включая Германию, Италию, Францию, Англию, США, Японию.

В мире с большим интересом относятся к музыке современного российского композитора. И хотя у некоторой части публики возникают вопросы по поводу непривычного для неподготовленного слуха звучания ее сочинений, искусство художника находит глубокий отклик в душе непредвзятого слушателя. Так, на концертах струнного квартета Татарстана в Италии публика единодушно отмечала, что представленные в программе сочинения композиторов «Московской тройки» вызывают самые глубокие музыкальные переживания. Чуткие японские слушатели, делясь своими впечатлениями от музыки Губайдулиной, свидетельствовали, что она несет в себе сильнейшую энергетику, насыщающую духовное пространство животворными импульсами и светоносными благодатными потоками (в современной науке это явление определяется как «хронотуман» – энергия духовного мира). А завсегдатаи фестивалей имени С. Губайдулиной, регулярно проводящихся в Казани с 1991 года Министерством культуры Республики Татарстан, Центром современной музыки Софии Губайдулиной и Казан-



ской консерваторией, а также симфоническим оркестром республики, говорят о том, что при прослушивании ее сочинений происходит чудодейственное очищение, становится необычайно легко на душе и сознание воспаряет к космическим высотам.

В этой связи большой интерес представляет свидетельство выдающегося современного духовидца, писателя и художника Евгения Березикова, создавшего более тысячи картин по видениям из духовного космоса. Находясь в отшельничестве в горах Памира в 1990–1993 годах, он однажды, в момент вхождения в сверхчувственные миры услышал волшебную музыку небес. Это были фантастические райские вибрации с истинной родины человеческой души. В океане красочных гармоний проступали новые образования, связанные с грядущей эпохой «перемены времен». Эти необычные звучания напомнили Е. Березикову музыку композиторов знаменитой «Московской тройки», в частности С. Губайдулиной, которая, очевидно, инспирировалась именно из этих обновленных духовных источников, преображающих сегодняшний мир. По этой причине духовидец использовал фрагмент из эпохального произведения Губайдулиной «Страсти по Иоанну» в своем хроникальном фильме «Греция. Патмос – остров Иоанна Богослова», посвященном теме Апокалипсиса (Москва, студия «Открытый Космос», 2012). Этот фильм разошелся по всему миру, а также был передан автором Софии Асгатовне в знак признания ее неопределимого вклада в преображение планеты и человека. Ниже приводится глава из книги Е. Е. Березикова «Видения отшельника»<sup>1</sup>, проливающая свет на то таинственное царство небесных гармоний, откуда берет свое начало неповторимая музыка С. Губайдулиной.

### ***Евгений Березиков. Магическая музыка***

*Странно, что раньше я не понимал, почему меня с раннего детства так влекла классическая музыка. Прямо притягивала, словно в ней было что-то не от мира сего. Бах, Моцарт, Чай-*

---

<sup>1</sup> Березиков Е. Видения отшельника. М., 2004. С. 88–90.

ковский, Сибелиус жили во мне своими великими мелодиями. Меня всегда поражала тональность церковного пения. Уже в зрелом возрасте меня поразили Шнитке, Денисов, Губайдулина. К сожалению, я познакомился с их музыкой лишь тогда, когда это стало дозволено властями, то есть с большим опозданием. Не я тянулся к этим звукам, не я находил в них что-то запредельное и непознаваемое, а дух мой трепетал перед этой музыкой, и я ловил вибрацию этого трепета. Повзрослев, я стал завсегдатаем концертных залов, собрал приличную фонотеку. Но это, как я теперь понимаю, была лишь прелюдия к той симфонии, которую я услышал сегодня в параллельных мирах.

Это было нечто невообразимое, такое, во что и поверить невозможно. Это была сплошная звуковая сфера. Может быть, это была и не музыка вовсе (музыка подразумевает композитора и исполнителей). Здесь, в горах, звуки лились отовсюду, я словно находился внутри оркестра с миллионом исполнителей. Вместе с тем музыка не оглушала меня, а поражала гармонией и красотой мелодии. Ничего подобного я никогда не слышал. Я растворялся в этом нескончаемом потоке чарующих звуков, я несся вместе с ним в никуда, в высшие сферы бытия. Звук тончайшей, нежнейшей флейты возникал где-то справа; флейта вела мелодию, потом передавала ее скрипке. Вступало фортепиано; неземной маэстро неистовствовал и привораживал. Кажется, я начинал понимать, что такое беспредельность: это когда для тебя звучит такая музыка. Вдруг звуки уносили меня куда-то на огромные расстояния, но и там вокруг меня был простор, и свет струился, и было царство музыки. Музыка вся перелилась в меня и осталась во мне. И я уже не Вселенную играющую слушал, я слушал себя: во мне рождались новые и новые мелодии. Звездная это была музыка. Чего хотел достичь неведомый композитор, к какому эффекту стремился? Он покорила меня и околдовал. Он придавал музыке цвета дня и ночи, цвета любви и скорби. Жизнь бурлила и кипела в каждой его ноте – а что может быть многообразнее и выше жизни? Один Создатель. Как тонко менялась тональ-

*ность, как брала за душу мелодия! Гений какой земли, каких пределов одаривал меня своими творениями?*

*Мне вдруг показалось, что окружающий меня мир состоит не из материи, а из живых звуков. Сливаясь в мелодию, они выстраивали Мироздание, но более внушительное, более величественное, чем то, которое существовало в моем воображении прежде. Фантастические чувства переполняли меня. Я был на семи небесах одновременно. Я жил семью, нет, семьдесятю жизнями одновременно. Музыка была объемна, ее можно было воспринимать и зрительно – как движение таинственных сил, задающих тон всем процессам во Вселенной. И очень жалко, что в детстве меня не обучили нотной грамоте: я бы кое-что записал по памяти, и люди смогли бы послушать фрагменты космической симфонии. Правда, известная трудность возникла бы при подборе инструментов. Музыкальные инструменты, которые я слышал, не были идентичны земным. Я по аналогии говорю: флейта, скрипка, орган. Но звучала не совсем флейта и не совсем скрипка. Но это, полагаю, не имело бы принципиального значения.*

*Симфонию, исполненную в параллельных мирах, я посчитал допуском еще в одну мерность, которая проявляет себя самым неожиданным образом. Этот концерт я всю жизнь буду помнить, ибо ничего подобного никогда со мной больше не произойдет. Таких таинств в параллельных мирах сотни и тысячи, мы о них пока не знаем и доподлинно узнаем не скоро. Вместе с тем космическая симфония кое-что мне прояснила. Мне стал еще ближе Моцарт. Сотканный из звуков, из гармонии, он жил на этом свете, словно замороженный. Завораживала же его музыка неземная, отголоски которой временами доносились до него из параллельных миров. Я думаю, что свой канал связи с параллельными музыкальными мирами был у Бетховена, у Чайковского.*

*Здесь я должен обратить внимание на то, как с развитием Человека, с качественными изменениями в его деятельности на Земле меняются пограничные с нами пространства в параллельных мирах. Наши композиторы (Губайдулина, Денисов,*

---

*Шнитке) берут в этих мирах не то, что брали Моцарт и Чайковский – у них свое звуковое видение времени, своя его передача. Я понял, что нам надо всячески развивать музыкальную культуру, что музыка – одна из незримых нитей, связывающих нас с иными мирами. Понимая язык музыки, мы глубже и лучше поймем Природу, глубже и лучше поймем себя. Заботясь о своем самосовершенствовании, мы должны помнить и об этом.*

*В начале этой уникальной музыкальной главки была увертюра, теперь мы добрались до финала. И Моцарт, и Чайковский передавали нам божественную музыку. Сейчас иное время, кончается век двадцатый, и в силу входит музыка иной тональности. На ее звучание все более влияет Запределье. Отсюда и название – «рок». Слово рок судьбы человеческой. У этой музыки есть не только слуховые проводники, но и свои слушатели, своя аудитория. Духи сатаны на дремлют, они создают свою музыку. Гробовую, как подземный гул землетрясения, как завывание урагана, все сметающего на своем пути. Но, в отличие от темных сил, мы с вами – порождение гармонии и света. И путь наш направлен к свету, к невыразимо прекрасной музыке параллельных миров, которую я с упоением слушал здесь, в горах.*

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ахметов Ф.* Мелодия красной ольхи // Казань. 1994. № 3–4.
- Бабич Ш.* Зәңгәр жырлар. Казан, 1990.
- Березиков Е.* Видения отшельника. М., 2004.
- Березиков Е.* Три таинства. М., 2013. С. 16.
- Березиков Е.* Новый Иерусалим, или Послушание Богу. М., 2006.
- Березиков Е.* Очищение плоти и духа. Ташкент, 1995.
- Галеев Б.* Воздух культуры. Интервью с С. Губайдулиной // Казань. 1994. № 3–4.
- Гаук А.* Из воспоминаний дирижера // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. I. М., 1972.
- Джалиль М.* Татарская советская музыка и композитор Ключарёв // *Джалиль М.* Избранные произведения. Т. 3. Казань, 1956.
- Кәрәм Г.* Яңа елны каршы алу // Аң. 1913. № 32.
- Методические и исполнительские рекомендации к трем циклам пьес С. Губайдулиной «По мотивам татарского фольклора» для малой, альтовой и басовой домр с фортепиано / Сост. Г. Мухаметдинова, Ю. Сокольская. Казань, 2013.
- Один день с пророком (хадисы) // Казань. 1993. № 119.
- Пятое евангелие и мистерия Голгофы в свете духовной науки / Сост. В. Коршиков. Одесса, 2000. С. 44.
- Роллан Р.* Собр. соч. Т. 5. М., 1956.

---

Саинова-Ахмерова Д. З. Салих Сайдашев. Страницы жизни и творчества композитора. Казань, 1999.

Сайдашев. Материалы, воспоминания. Казань, 1970 (Кызыл Татарстан. 1929. № 168. 17 июня).

*Сайдашев С.* Материалы и воспоминания. Казань, 1970.

Салих Сәйдәшев турында истәлекләр. Казан, 1980.

*Смирнов Д.* Музыкальная идея III. [www.wikilivres.ru](http://www.wikilivres.ru)

*Фитрат.* История узбекской классической музыки. Самарканд; Ташкент, 1927.

*Холопова В.* У Софии Губайдулиной есть биография // Муз. академия. 2005. № 2.

*Холопова В.* София Губайдулина. М., 2011.

*Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.

*Шамсутдинова Ф.* Фасиль Ахметов. Казань, 2002.

*Шиммель А.* Мир исламского мистицизма. М., 1999.

*Штайнер Р.* Метаморфозы душевной жизни. М., 2001.

*Штайнер Р.* Оккультные знаки и символы. Казань, 2001.

*Штайнер Р.* Сущность музыкального. Ереван, 2010. С. 17.

*Штайнер Р.* Сущность социального вопроса. Калуга, 1992.

*Штайнер Р.* Теософия. Ереван, 1990.

*Штайнер Р.* Задачи и цели духовной науки. ПСС № 153. Казань, 2003.

*Штайнер Р.* Западно-восточная мировая противоположность. Одесса, 2002.

*Штайнер Р.* Импульс Христа и развитие «Я-сознания». Одесса, 2002.

*Штайнер Р.* Кровь – совсем особый сок. ПСС. № 57. Казань, 2003.

*Штайнер Р.* Смех и слезы // Метаморфозы душевных сил. Путь внутреннего опыта. Казань, 2000.

*Штайнер Р.* Фауст – ищущий человек. Одесса, 2004. Т. 1.

*Штайнер Р.* Человек и звезды. Калуга, 1994.

---

*Штайнер Р.* Эвритмия как видимая речь. Дорнах, 15 лекций, июнь–июль 1924 г., лекция № 2 (рукопись).

*Штейнер Р.* О России. СПб.; Дамаск, 1997.

*Штейнер Р.* Происхождение зла. СПб., 2000.

*Штейнер Р.* Духовно-душевные основы педагогики. М., 1997.

*Штейнер Р.* Миссия архангела Михаила. М., 2000.

*Штейнер Р.* Очерк теории познания гётевского мировоззрения. М., 1993.

*Штейнер Р.* Эзотерические рассмотрения кармических связей. М., 2000.

*Эрдлих Р. Л.* Иблис-музыкант / Записки коллегии Востоковедения при Азиатском музее АН СССР. Л., 1930. Т. 5.

*Юсфин А.* Заметки о творчестве Рената Еникеева // Ренат Еникеев. Избранные статьи. Казань, 2012.

МОНАСЫПОВ  
Шамиль Хамитович

П О Р Т Р Е Т Ы  
ВЫДАЮЩИХСЯ ДЕЯТЕЛЕЙ  
ИСКУССТВ ТАТАРСТАНА  
(в духовно-научном освещении)

*Книга издана в авторской редакции*

Дизайн обложки – *Б. Г. Садовников*  
Корректор *О. Н. Самсонова*  
Компьютерная правка и верстка – *М. А. Андреева*

---

Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Печ. л. 20,0 + ил. Усл. печ. л. 18,6 + ил.  
Тираж 1000 экз.

---

Отпечатано в типографии издательства «Наследие нашего народа»  
420111 Казань, ул. Красная Позиция, д. 15-1