

Фарид Яруллин и его балет «Шурале»

В прошлом году исполнилось 100 лет со дня рождения автора первого татарского балета «Шурале» Фарид Яруллина (1914–1943). В этом году общественность Татарстана отметила 70-летие со дня первой постановки спектакля в театре оперы и балета Казани, носящего ныне имя Мусы Джалиля. Балет стал гордостью татарского народа. Созданный в 1941 году, сегодня он известен всему миру. Спектакль поставлен во многих театрах страны и ближнего зарубежья – в Германии, Польше, Болгарии, Чехословакии... К сожалению, в обществе продолжает оставаться открытым вопрос о том, полностью завершил свой балет Фарид Яруллин или оставил во фрагментах, и какие новшества были введены редакторами в процессе создания партитуры. Немало вопросов вызывают и некоторые факты биографии композитора... Автор данной статьи на многие из них проливает свет

1. Композитор и его окружение

Известно, что Фарид Яруллин родился 1 января 1914 года в Казани в семье народного музыканта и композитора Загидуллы Яруллина, автора знаменитого «Марша» памяти Г. Тукая (1913). Но когда я попробовала найти записи или метрику Фарида Яруллина в местной мечети на ул. Хади Такташа, то никаких свидетельств о его рождении не нашла. Перебрала все записи за год до того и после, однако поиски не увенчались успехом. Всё-таки было интересно, кто же является матерью будущего композитора и кто повлият на него как на человека и музыканта. Я предприняла несколько командировок: вначале в деревню Кирби Лаишевского района – родину матери Фарида Яруллина – Нагимы, затем на родину отца композитора – Загидуллы Яруллина, в деревню Малые Суни Мамадышского района Татарстана, также – в Уфу и, наконец, – в Москву и Санкт-Петербург.

В селе Кирби я встретила с двоюродным братом матери Фарида Яруллина, пожилым человеком Гарифуллой Ярмиевым. И вот что он мне рассказал:

«Жил Загидулла с женой в одной из комнат большого наполовину кирпичного, наполовину деревянного дома на улице Архангельской, ныне Хади Такташа. Отец был степенный, молчаливый и малоразговорчивый человек. Бывало, сидит у себя в маленькой комнате, чинит либо гармошку, либо домру, либо что-то конструирует – был толковым в технике. Мать занималась по хозяйству. Дома стоял совсем новый дорогой рояль. Часто приходили ученики, Загидулла занимался с ними. Иногда заглядывали друзья-артисты. И тогда они музицировали, пели, репетировали. А когда Загидулла забывал и пытался вспомнить какую-нибудь мелодию, то прибегал к помощи жены.

Мать была полная, привлекательная и добрая женщина. После замужества она ещё более округлилась, жила довольно обеспеченно, но не имела де-



143

тей. Загидулла не раз на это сетовал. Жена молчала, но ей тоже хотелось иметь ребёнка. И вот однажды она отправилась в банк и разговорилась там с одной женщиной, пришедшей с маленьким красивым мальчиком. Он был всего, что называется, с локоток, но такой упитанный и кругленький, что просто загляденье. Женщина рассказала, что она родила ребёнка недавно, живёт одна и в большой бедности, не на что даже накормить и одеть малыша. И чувствует она себя совсем плохо. Нагима, очень любившая детей, попросила поддержать ребёнка, помогла помыть, а к концу договорилась и вовсе забрать его. Дома была великая радость, в семье появился сын. Мать и отец души в нём не чаяли. Мальчик рос крепким и красивым. Приходившие к ним гости не могли насмотреться на него... Однако счастье было недолгим.

Мать Фарида – Нагима – была родом из деревни Кирби. Её родители умерли рано и девочкой она была отправлена в Казань. Однако оказалась на улице и была вынуждена зарабатывать себе на жизнь в публичном доме. Подобные истории были нередки в начале века, когда девушка, потеряв

родителей и не имея никакой специальности, оказывалась в руках нечистоплотных людей, которые зарабатывали на них, о чём немало писал, например, Гаяз Исхаки. Известно также, что первые народные музыканты-татары по преимуществу зарабатывали, развлекая буржуазную публику в ресторанах и публичных домах. В одном из этих заведений, по-видимому, и встретил её Загидулла, примерно с 1912 года они стали жить вместе».

Первые годы, привязанные друг к другу любовью и музыкой, они жили дружно. По воспоминаниям современников, в доме было уютно и красиво, обращала на себя внимание добротная мебель, зеркала. Загидулла неплохо зарабатывал. Но постепенно жизнь становилась для обоих всё более тягостной. Их, в сущности, мало что связывало. Уровень развития и сфера интересов были разные. По свидетельству Г. Ярмиева, «учащались случаи употребления спиртного, а если Загидулла запивал, то неделями. Жена была недовольна, ворчала, а затем, не находя удовлетворения в муже, начала находить внимание со стороны. Всё это самым отрицательным образом сказалось на благополучии семьи».

Часто Нагима лежала в больнице. Сын оставался без присмотра. Загидулла вынужден был брать сына с собой на концерты, в кино, рестораны. В сущности, воспитанием Фариды никто не занимался. Роль Нагимы, наверное, состояла в том, что она сумела сохранить нам будущего композитора и, благодаря её заботам, в первые годы жизни он получил кров и приют. Не ясно, как сложилась бы судьба мальчика, не забери его Нагима у бедной больной женщины. Художественная же среда создавалась отцом. Важно, что сын с детства постоянно находился в мире музыки. И народную песню изучал не по нотам, а в естественной культурной среде.

Последующая судьба Нагимы оказалась незавидной. Отец всячески ограждал её от сына, и в один из таких неблагоприятных дней, когда мать ле-

жала в больнице, он с Фаридом уехал. Вначале они с друзьями – гармонистом Ф. Биккениным и скрипачом М. Яушевым – отправляются в Стерлитамак, а затем – в Уфу. Их отъезд подействовал на Нагиму самым трагическим образом. Гарифулла Ярмиев следующим образом описывает это время:

«В жаркую летнюю пору, когда полевые работы были в самом разгаре, я, придя домой на обед, вышел и сел на крыльцо посмотреть газету. Некоторое время спустя появилась сильно похудевшая, растрёпанная, несчастная Нагима и со словами «Загидулла увёз Фариду» без сил рухнула наземь. Я занёс её в дом, положил на кровать, мало-помалу она пришла в себя и рассказала о том, что когда она лежала в больнице, Загидулла, взяв сына, уехал в неизвестном направлении. И теперь она не знает, что делать».

Постепенно Нагима обретает способность обдумать своё положение. Она принимает решение продолжить поиски. Находит Загидулла и Фариду в Уфе. Семья на время вновь восстанавливается. Но ненадолго...

В Уфе, где их разыскала мать, она также мало занималась сыном, вела беспорядочный образ жизни. В сущности, Фарид был предоставлен сам себе. А жили они вначале в одной квартире с семьёй М. Яушева. Жена его Сарыханум вспоминает следующее:

«Жили мы на улице М. Гафури в небольшом домике на втором этаже в одной двухкомнатной квартире. Загидулла, уходя из дома, оставлял сыну задание выучить то-то и то-то. Но мать, как только Загидулла уходил, давала сыну деньги, чтобы он сходил в кино, а сама спускалась вниз к соседям, играла в карты, курила. Фарид же бог знает где бегал. Часто он отправлялся с нами на берег реки Агидели. Взяв с собой вкусные вещи – печенья, сахар – мы шли в парк и проводили там летом целые дни. Всё время смеялись, болтали. Он был очень скромен и с юмором».

Наверное, наряду с отцом большую роль в формировании будущего музыканта сыграли сверстники-друзья, окружавшие его в период учёбы вначале в Уфе, в Казани, а затем – в Москве. Всё музыкантское окружение Фариды в будущем составит цвет нации, гордость республики.

* * *

В школу Фарид пошёл в 1923 году, когда семья жила в Уфе. Учился в первой образцовой татаро-башкирской школе, которая находилась неподалёку от дома, где жил. Это было на улице Никольской (ныне ул. М. Гафури). Отец работал в кино, ресторане... Фарид был чаще предоставлен самому себе. Воспоминания современников дают нам некоторое представление о его жизни уфимского периода. «Это был, – рассказывает его товарищ по школе, позже музыкальный редактор уфимского радио Шаукат Масагутов, – коренастый крепыш со светлым чубом, на год-полтора старше своих сверстников по классу. Не гонялся, подобно другим, по коридорам, был спокоен и молчалив. В то время как его соученики имели ручки, карандаши, учебники и тетради, сложенные в портфелях, Фарид вынимал из кармана огрызок карандаша и писал на отдельных клочках бумаги. Занимался мало, но благодаря своим способностям преуспевал и в отстающих не числился».

Специальные занятия музыкой начались также в Уфе. Отец, убедившись

в блестящих возможностях сына и его любви к музыке, начинает обучать его нотной грамоте. Однако не может уделить ему достаточно внимания и времени. Загидулла Яруллович позже вспоминал: «Мне немного пришлось с ним заниматься, – Часто был занят... Фарид учился в школе... Слух у него был удивительный. Он постоянно вслушивался в окружающий мир, ловил каждое музыкальное впечатление, хорошо импровизировал».

Надо сказать, что из стен школы, кроме Ф. Яруллина, вышло немало известных деятелей культуры и искусства – композитор и балетмейстер Ф. Гаскаров, писатели А. Файзи и Р. Саттар, артистка З. Бикбулатова, художник Р. Гумер... Вёл занятия в будущем известный писатель Наки Исанбет. Обучение шло на достаточно высоком уровне. Силами учеников даже ставились татарские спектакли. «В зале стояло пианино, – вспоминает другой ученик школы Х. Губайдуллин, – нередко сюда забегала ватага ребятишек, и Фарид импровизировал, исполнял народные песни. Для многих это было первым музыкальным впечатлением».

Загидулла Яруллин также вспоминает, что к 1926 году Фарид уже прилично играл на фортепиано. Отец принимает решение дать ему специальное профессиональное музыкальное образование. Завершив в Уфе семилетку, в 1930 году Фарид возвращается в Казань и поступает в Восточный музы-

Аида Алмазова родилась в Казани. Окончила Казанскую государственную консерваторию по специальности «музыковедение». Затем аспирантуру Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова. Кандидат искусствоведения.

В настоящее время работает на кафедре музеологии, культурологии и туризма Казанского федерального университета. Автор монографий «Фарид Яруллин и татарский балет» (1987), «Татарская музыка XX века. Опыт аксиологического анализа» (2012), «Художественная культура Татарстана в контексте социальных процессов и духовных традиций» (2013) на русском и татарском языках и около 100 публикаций в научных сборниках, журналах и газетах



кальный техникум. Начинается новый период в жизни Фариды Яруллина – пора приобретения профессиональных знаний. Ввиду отсутствия достаточных навыков, ему отказали в приёме на фортепианное отделение, и тогда он поступает в класс виолончели Р. Л. Полякова. Сравнительно скоро начинает играть на инструменте. Однако, услышав как-то импровизации Фариды на фортепиано, преподаватель и завуч техникума М. А. Пятницкая берёт его в свой класс. В результате он обучается на двух отделениях – виолончели и фортепиано.

Итак, в 1930 году, ко времени возвращения в Казань, семья окончательно распалась. Загидулла уезжает в Мамадыш, а затем – в родную деревню Малые Суни и женится вторично. С того времени обрывается и след матери. Фарид остаётся один. По природе своей впечатлительный, он, как видно, тяжело переносил неурядицы в семье. Рано возникли в нём замкнутость, детская сосредоточенность, серьёзность. «Малоразговорчивым, наблюдательным, задумчивым, углублённым в себя» запомнила его современница, музыковед и филолог З. Хайруллина. «Знаю Фариду как очень скромного и малоразговорчивого, – свидетельствует другой современник, балетмейстер Г. Х. Тагиров. – Чаще слушал других, а если необходимо было включиться в разговор, высказывался немногословно и умно». «Обаятельный, добрый, бескорыстный, наделённый критическим умом и чувством юмора, – таким вспоминал его гобоист М. Баталов. – Внешне сдержанный, медлительный, малоэмоциональный, на самом деле, он имел пылкую душу, обладал внутренней целеустремлённостью, неудержимой энергией и темпераментом».

* * *

Фарид живёт в общежитии музыкального техникума в Школьном переулке Казани. Рядом с ним – Н. Жиганов, З. Хабибуллин, Х. Губайдуллин, Х. Батыршин, М. Баталов и другие. Вот как

вспоминает об этом периоде жизни композитор Загид Хабибуллин:

«Времена трудные. Жили на одну стипендию, сумма которой составляла четыре рубля в месяц. Нередко закладывались вещи в ломбард, находящийся неподалёку. Зимой холодно, стыли чернила, неоставало дров. Помещение почти не отапливалось. Но ребята не унывали. В шесть часов в общежитие заходил директор техникума А. А. Литвинов и отсылал всех на занятия. Любимым уроком помимо специальности был класс оркестра, занятия в котором проводились дважды в неделю и ожидалось с трепетным восторгом. Здесь многие впервые услышали произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Римского-Корсакова. Особое впечатление произвело исполнение Четвёртой симфонии Чайковского. Само участие в воспроизведении классических шедевров было ничем незаменимой школой. Прошли годы, но до сих пор многие ученики с глубокой благодарностью вспоминают А. Литвинова, педагога по классу оркестра, вложившего в нас яркие музыкальные впечатления».

В эти годы проявляются творческие устремления будущего композитора. Он работает на радио аккомпаниатором. В те годы на радио приглашались слушатели с голосами, которые пробовали себя в качестве артистов. Нот не было, и аккомпанемент представлял собой, в сущности, гармоническую импровизацию на фортепиано. Фарид Яруллин весьма творчески относится к своим обязанностям, стремясь к оригинальному претворению напева в фортепианной фактуре. Композитор Ю. В. Виноградов рассказывает: «Однажды я услышал, как певцу аккомпанировал симпатичный молодой человек. Я сразу обратил внимание на то, что он применял нетрадиционные гармонии. Его исполнение отличалось импровизационностью, и пентатоника сочеталась с гармонией импрессионистической».

Творческие задатки обнаружили себя и в спектаклях заводского театра

рабочей молодёжи (ТРАМ), где он в составе инструментального трио исполнил партию виолончели. В трио входили Н. Жиганов (фортепиано), Х. Батыршин (флейта), Ф. Яруллин (виолончель). Х. Батыршин сочинял мелодический материал, а Жиганов и Яруллин выполняли гармонизацию. Эти творческие опыты чрезвычайно их увлекали.

В период учёбы Фарид Яруллина в техникуме происходят значительные изменения, связанные с влиянием на музыкальное образование рамповских идей. Объединяются в единое учебное заведение музыкальный техникум, театральное и художественное училища. Ставится задача обучения не квалифицированных музыкантов-профессионалов, а инструкторов-массовиков. Приоритетным становится пение в хоре, клубное дело, игра на народных инструментах. Упраздняется ряд специальных классов. В результате такой перестройки сократилось число учащихся, оставили техникум некоторые квалифицированные педагоги. Взоры наиболее одарённых молодых людей обращаются к Москве. В столицу отправляются будущие композиторы А. Ключарёв, М. Музафаров, Н. Жиганов. Вслед за ними в 1933–1934 годах в Москву едут Фарид Яруллин и Загид Хабибуллин. Оба поступают на рабфак при Московской консерватории.

Музыкальный рабфак был открыт в 1929 году и предназначался для подготовки в Московскую консерваторию. Окончившие рабфак получали право поступления в музыкальный вуз без экзаменов. Рабфак имел три отделения: инструкторское, исполнительское и теоретико-композиторское. Приём производился на все четыре курса в зависимости от степени подготовленности абитуриента. Фарид Яруллин и Загид Хабибуллин поступили на II курс теоретико-композиторского отделения. Фарид Яруллин – в класс Б. С. Шехтера, З. Хабибуллин – М. Ф. Гнесина. Но через два года в связи с упразднением рабфака оба стали слушателями открывшейся при Московской консерватории Татарской оперной студии.

Итак, Фарид Яруллин занимается в классе Б. С. Шехтера, здесь пишет обработки, песни, романсы, пьесы для фортепиано, скрипки и фортепиано. Приступает к сочинению виолончельной сонаты. Однако между педагогом и студентом не сложились отношения доверия и заинтересованности. Наблюдая ученика, заведующий теоретико-композиторского отделения Г. И. Литинский вскоре переводит его в свой класс. Именно здесь начинается подлинное обретение профессионализма. Вот как вспоминает об этом периоде сам профессор: «Учился посредственно, писал как все, а надо было по-иному. Ф. Яруллин был талантливейший человек, обладающий богатейшей фантазией, но подспудной, глубоко спрятанной, скрытой. Нужно было клещами вынимать её. И если это удавалось, то являлось нечто совершенно изумительное, которым не устаёшь восхищаться».

Перевод произошёл в 1936 году, во время сочинения виолончельной сонаты. Педагог придерживался той точки зрения, что татарская музыка должна создаваться на основе современных достижений русской и общеевропейской музыкальной культуры. Требовал высокой техники исполнения и профессиональных знаний. Фарид нашёл в нём не только принципиального и строгого учителя, но чуткого друга, умеющего интересоваться как художественно-творческим процессом, так и вопросами жизни и быта своего ученика. Всё это сделало отношения между Литинским и Яруллиным столь дружественными, что, вспоминая об ученике, Генрих Ильич говорит «мой незабвенный», а Яруллин в одном из писем пишет жене с фронта: «Литинский был единственным человеком, который поставил меня на ноги, когда я был в страшном отчаянии. Ему я обязан как никогда и никому».

Летом 1938 года Фарид навещает отца в деревне. И летом того же года в новой семье Загидуллы Яруллина в деревне Малые Суни рождается младший сын Мирсаид Яруллин, сводный брат Фариды, которого он, в сущности, никог-

да и не видел. Мирсаид впоследствии становится известным композитором, автором первой татарской оратории «Кеше» («Человек»). На протяжении многих лет он занимал пост председателя Союза композиторов Татарстана.

В классе Г. И. Литинского Фарид Яруллин пишет романсы «Не пой, красавица, при мне» и «Цыгане» на стихи Пушкина, завершает виолончельную сонату, создаёт симфонию и квартет, первые фрагменты оперы «Зульхабира». Однако подлинное вдохновение наступает с началом работы над балетом «Шурале» по одноимённой сказке Г. Тукая. В качестве либреттиста приглашается писатель Ахмед Файзи. Работа над балетом продолжается с 1938 по 1940 год. И после отъезда артистов студии в 1938 году Яруллин остаётся в Москве для продолжения работы. Готовые фрагменты представляются на обсуждение музыкальной общественности в Казани, звучат по радио, всюду получая одобрительные отзывы.

Перед самым завершением работ Фарид Яруллин возвращается в Казань для подготовки балета к декаде татарской литературы и искусства в Москве, назначенной на осень 1941 года. «Это было напряжённейшее время для деятелей искусства и всей музыкальной общественности Татарии, – вспоминает Г. И. Литинский, назначенный консультантом творческой части декады. – Композиторы и артисты жили в гостинице «Совет», снимая весь второй этаж. И каждое утро в 11 часов я обходил комнаты, проверяя задания. Одних хвалил, других ругал, исправлял, если это было нужно. Во всём сказывалась творческая атмосфера. Н. Жиганов писал оперу «Алтынчәч» («Золотоволосая»), М. Музафаров – «Галиябану», Ф. Яруллин – балет «Шурале». Предполагался также большой концерт артистов театра, ожидалось блестящие торжества».

Для постановки балета из Москвы был приглашён молодой талантливый балетмейстер Леонид Яковсон. Ознакомившись со сценарием, он нахо-

дит его весьма несовершенным и создаёт новый вариант, значительно отличающийся от первоначального. Вслед за тем осуществляется перекомпоновка материала, создаётся ряд новых номеров и целых музыкальных сцен (главным образом в музыке 2-го акта и сцена «Пожара»). Композитор и балетмейстер много спорят, но и тот и другой в результате напряжённо работают, находя соответствующие замыслу оптимальные решения. Одновременно проводятся репетиции с балетом. Главные партии готовили Нагима Балтачеева (Сююмбика), Абдрахман Кумысников (Былтыр), Бари Ахтямов (Шурале). Дирижировал Ильяс Аухадеев. Это было самое счастливое время для композитора.

* * *

В июне 1940 года Фарид знакомится со своей будущей женой Галиной Сачек. Артистка балета, Галина была красивая стройная девушка с большими чёрными глазами. Родилась она в Киеве. Отец, чех по происхождению, погиб во время гражданской войны. Девушка жила с матерью. Когда они познакомились, ей было 25 лет. Она окончила Харьковское хореографическое училище, танцевала в Днепропетровском музыкально-драматическом театре, а с переездом в Казань поступила в балетную труппу Татарского оперного театра. Они горячо любили друг друга. Композитор называл любимую «Гульчачак».

По словам Галины Георгиевны, «Фарид был человеком необычайной скромности и честности, идеальных душевных качеств. Малоразговорчив, но, как и его музыка, имел самый возвышенный строй мысли и самые чистые, прекрасные побуждения». Он рассказывал ей о своём балете, знакомил с содержанием, напевал основные темы. Страстно любил театр. Но ничего не рассказывал о своих родителях. Однажды к нему в гостиницу пришла мать. Он много лет не видел её и даже не знал, где она. Встреча необыкновенно взволновала обоих, много говорили, вспоминали, расспрашивали друг о дру-

ге. С этого времени он нередко навещал её, помогал ей. Изредка приезжал отец.

Всё это время композитор много работал. Где бы ни был, всюду носил с собой листки нотной бумаги, карандаш и резинку. «Писал музыку быстро и легко, – вспоминает Галина Сачек. – Впоследствии я поняла, что за этой кажущейся лёгкостью таилась огромная непрекращающаяся внутренняя работа. Музыка пронизывала всё его естество, забирала мысли, ревниво ограничивая близость с людьми. Часто замечала я в нём одержимую отрешённость – прерванная на полпути фраза, внезапная замкнутость, сдержанность в изъяснении чувств, частая рассеянность, задумчивость – всё выдавало в нём постоянную поглощённость творчеством».

Композитору так и не довелось увидеть своего балета на сцене. Началась Великая Отечественная война. Нагрывавшие трагические события сломали все планы. Началась мобилизация. Уходили на фронт артисты, музыканты. Постепенно сворачивается работа в театре. 26 июля пришла повестка и Фариду Яруллину. 27 июля, простившись с женой и друзьями, он отправляется на место сбора. Его, как не проходившего военную службу, определяют курсантом в Ульяновское пехотное училище и через три месяца закончивших учёбу Фарид Яруллина с товарищами отправляют на фронт. Осенью 1941 года он заболевает тифом и попадает в медсанчасть, после выздоровления вновь отправляется на фронт. Осенью 1943 года семье приходит повестка о том, что лейтенант Фарид Яруллин пропал без вести.

В феврале 1942 года у Фарид Яруллина рождается дочь. Композитор тяжело переживает разлуку. Все его мысли заполнены заботами о жене и дочери. Как только возникает возможность, посылает деньги. «Как чувствует себя малютка», «Немедленно пришли её фото», «Родненькая моя, крепись, знай, что у тебя есть Фарид, который никогда тебя не подведёт, всегда думает о тебе, но обстоятельства не дают

возможности сделать большее», – пишет он в письмах с фронта. Галина Георгиевна также чувствует себя одинокой, неустроенной. Нервное заболевание, которое она переносит, приводят к болезни ног, она уже никогда не сможет танцевать. Одна в Казани, без родственников, близких людей, она с матерью возвращается на родину в Киев. Вся последующая жизнь жены и дочери была посвящена увековечиванию памяти отца, воина, замечательного композитора. Они – хранители самых дорогих воспоминаний о нём. Они всегда рядом с исследователями жизни и творчества композитора, в поисках новых документов, раскрывающих неизвестные страницы его творческого и ратного пути.

В течение многих лет шли поиски мест сражений, в которых участвовал Фарид Яруллин. По всей стране был брошен клич – откликнуться людям, встречавшим его на фронте. Д. Самойлов, Х. Габдрахманов, С. Сурмилло и многие другие приняли участие в розыске. Руководил поисками председатель Совета ветеранов 19-го танкового корпуса подполковник в отставке М. Н. Тихненко. Участвовали в нём и учащиеся школы № 646 Москвы, при которой состоит Совет ветеранов. В результате большой и кропотливой работы лишь в 1985 году удалось обнаружить пункт завершения военного пути воина-композитора и место его захоронения. Выяснилось, что в 1942–1943 годах Фарид Яруллин попал в самую гущу событий, воевал под Сталинградом и на Курской дуге. Затем его перебрасывают на Западный фронт, на Белорусское направление. Здесь в одном из сражений в октябре 1943 года и погиб командир взвода, лейтенант Фарид Яруллин. Его тело было захоронено в братской могиле на кладбище деревни Новая Тухиня близ Орши. Сейчас на этом месте выстроен мемориальный комплекс «Рыленки».

Так трагически обрывается жизнь двадцатидевятилетнего музыканта и композитора Фарид Яруллина. В его ближайших планах была симфония о

драматических событиях войны, учёба на капельмейстерском факультете. Вместе с ним в начале творческого пути погубило множество замыслов. Созданные им произведения свидетельствовали о незаурядности дарования композитора. Его смерть стала тяжёлой утратой для всего отечественного искусства.

* * *

Во многих публикациях о Фариде Яруллине ставится вопрос о том, как такого талантливого многообещающего композитора, ставшего гордостью и славой татарского народа, могли отправить на фронт, ведь многим была обеспечена бронь. Можно приводить лишь версии. И одна из них, как утверждает Г. И. Литинский, – это конфликт с Ильясом Аухадеевым, бывшим на то время руководителем и дирижером оперного театра. Генрих Ильич следующим образом объясняет ситуацию:

«Ф. Яруллин был очень талантлив и вместе с тем очень трудный человек. И вот, вместо того, чтобы его гладить, они пинали... стараясь, чтобы он потерял веру в себя. А он всё это терпел, и никому ни слова, мягок, человечен был до чрезвычайности. И только раз сорвался. «Пока я жив, ты дирижировать моим балетом не будешь», – сказал он Ильясу Аухадееву. И Аухадеев ему этого не простил. Именно он, Аухадеев, снял с него бронь, в то время, как все композиторы были забронированы, и отправил его на фронт. И когда Фарид, грязный и худой, пришёл ко мне на квартиру в Саратове, то я его не узнал и обещал ему посодействовать. А когда поговорил с заведующим военной кафедрой Гутором (генералом) о том, чтобы вызвать Яруллина, как талантливого татарского композитора, он согласился принять его на военный факультет. Фарид едет в Котлас для переформирования, но, не дождавшись распоряжения начальника военного округа, отправляется на фронт. Таким образом, он оказался со-

всем один, и, по-видимому, думал, что никому до него нет никакого дела. А когда я возвратился в Москву, меня уже ожидала похоронная».

Генрих Литинский считает, что Ильяс Аухадеев был слабым дирижёром, не обладал отличительными данными, и потому не удовлетворял композитора. Ему же, Фариду Яруллину, конечно, хотелось больше души, творчества, эмоций. Трудно сказать, как было на самом деле, но Яруллин немало страдал от такой несправедливости и в одном из своих писем с фронта, написал следующее: «Страшно досаую за Абдурахмана (Кумысников), Нагиму (Балтачиеву, солистов балета, которых отпустили из театра. – прим. А. А.). Разве верхушка театральной сволочи во главе с этим Аухадеевым могла оценить и гордиться своими национальными кадрами. Да, легче распустить людей, чем собрать их. Назип (Жиганов) один тоже не может бороться с этой плесенью человека» (письмо с фронта от 4 января 1943 года, хранится в личном архиве дочери композитора Н. Ф. Яруллиной). Всё может быть, ведь у талантливых людей всегда много врагов. С этим трудно не согласиться. Но вряд ли И. Аухадеев один решал, кого отправлять на фронт, а кого нет...

2. Новаторские черты в творчестве Фариды Яруллины

Однажды во время беседы с хореографом Нинель Даутовной Юлтыевой у неё дома она вынесла мне рукопись клавира с пометками Ф. Яруллины и говорит: «Как-то иду я во дворе оперного театра и вдруг вижу старые ноты в хламе мусора. Взглянула и поняла, что это ноты «Шурале» да ещё с пометками автора. Я, конечно, забрала клавиру. И поскольку вы занимаетесь творчеством Фариды Яруллины, хочу отдать его вам». Я была поражена, потому что долгое время все уверяли, что нет полного клавира, балет существует лишь

во фрагментах. Я взяла этот клавир, сверила его с тем вариантом из библиотеки оперного театра, по которому я писала диссертацию, и ещё раз убедилась, что авторский клавир балета не только существует, но и, несомненно, является шедевром. Возникает вопрос: как первое же татарское произведение в жанре балета, написанное ещё совершенно молодым двадцатисемилетним композитором, стало шедевром? И какими параметрами можно определить ценность художественного творения, получившего столь широкое признание?

Обнаружилось, что в созданных уже в период учения вещах композитора проглядывают весьма оригинальные, самобытные черты. Например, в противовес популярному у других композиторов гармоническому обрамлению основной мелодии песен в сопровождении, его фортепианные партии представляют собой самостоятельные образно-выразительные пьесы, отражающие либо картины природы, либо психологические портреты...

Непривычна для начального этапа развития национальных культур почти импрессионистическая зыбкость, изменчивость образов, достигаемая гармонией из нетрадиционных музыкальных оборотов. Поскольку фортепианное сопровождение не дублирует мелодию, то ритм в нём имеет самостоятельное значение и достаточно сложен. Новые качества выделили произведения Фариды Яруллина из множества других. «Свежесть звучания» отмечает в его пьесах и М. Нигмедзянов в монографии «Татарская народная песня в обработках композиторов».

Драматическим характером отличаются песни, созданные во второй половине 30-х годов: «Комсомолка-партизанка», «Годы 20-е», «Лётчики», «Марш Тельмана», «На смертный бой». Среди большого количества жизнерадостных, ликующих в те годы советских песен, сочинения молодого музыканта Фариды Яруллина отличаются интуитивным восприятием подлинной атмосферы предвоенных лет.

С точки зрения становления стиля важными представляются романсы композитора «Нигё» («Отчего») на стихи Х. Такташа и «Не пой, красавица, при мне» на стихи А. Пушкина. Ранние сочинения выявляют тяготение автора к эмоционально-экспрессивной, драматической лирике, симфоническому типу мышления... В то время, как большинство других композиторов влекло к этнографизму и вокальности, Фарид Яруллин ищет оригинальные инструментальные формы и осваивает сложные жанры европейской традиции.

Становление нового – романтического направления в татарской музыке – возникает в его главном сочинении – балете «Шурале» (1938–1941). Это тот редкий случай, когда одно масштабное сочинение может быть представителем целого направления. В основе балета лежит поэма-сказка Г. Тукая. В сочинении повествуется о девушке-птице Сююмбике, попавшей в логово Шурале, и юноше Былтыре, спасшем её от лесных чудищ.

Уже само появление нового жанра – балета в татарской музыке – свидетельствует о новаторских поисках композитора. Необычна в сочинении масштабность и многоликость зла. Быть может, это не случайно, ведь сочинение создавалось после 1937 года... Каждый персонаж – джины, шайтаны, ведьмы – имеет свою индивидуальную характеристику. И совершенно оригинален Шурале, в темах которого сочетаются шаловливая игривость и злобная мстительность. Комедийная трактовка сказочного балета – ещё одно открытие Фариды Яруллина.

Новы и ярки позитивные образы. Своеобразие лирических тем Сююмбике и Былтыра заключено в их психологической напряжённости. На смену эпической и элегической лирике композиторов-предшественников в балете Яруллина приходит лирика экспрессивно-драматического плана.

Вопреки широкому использованию народных танцев и отдельных номеров в первых национальных балетах, ком-

позитор, как симфонию, выстраивает единую драматическую композицию. И каждая новая тема вырастает глубоко органично: либо путём изменения предыдущей, либо вычленением элементов из прежних и построением на них следующей, либо образованием тем-сплавов.

В балете Яруллина необычно всё: и интонационный язык, и ритмический рисунок и гармонические средства. Оригинальность фантастических образов достигается, прежде всего, ладовыми новациями. В них не найти пентатоники в чистом виде, но отдельные её элементы в синтезе с другими (как европейскими, так и восточными) можно наблюдать во всех темах балета. Это взаимодействие создаёт невиданную ранее красочность и оригинальность языка произведения.

Таким образом, какой бы уровень художественной системы мы ни рассматривали, всюду обнаруживаются черты нового в национально-характерном стиле татарской музыки. Композитор достаточно свободно претворяет в жизнь как элементы фольклорных традиций, так и приёмы классического и современного музыкального письма. Глубокое понимание традиций и острое ощущение современности, оригинальное авторское мышление – вот что характерно для молодого композитора с самого начала его творческого пути. Об этом и некоторых других чертах стиля Ф. Яруллина говорит его учитель Г. Литинский:

«Что я считаю наиболее ценным в балете? Во-первых, непринуждённую национальную характерность, чуждую этнографизма, в которой пентатоника – не самоцель и отличается глубокой почвенностью. Во-вторых, яркую фантазию, сочетающуюся с поразительным лаконизмом: двумя-тремя чертами он умел схватить суть образа и вместе с тем не боялся потопить главное в измышлениях творческой фантазии, имел чувство меры. А в-третьих, Яруллин обладал острым ощущением жанровой природы, и в данном отношении он сродни Жиганову.

Он писал и песни, но более ощущал и стремился к инструментальной музыке. Когда же есть чувство главного и чувство жанра, что ещё нужно композитору? Умение и культура. И то, и другое он имел в меру своего возраста и в меру своих интересов».

Весь зрелый творческий период Фариды Яруллина длился всего три-четыре года, однако трудно назвать другого композитора, который в течение столь короткого периода сумел бы раздвинуть границы национально-характерного. А именно, создать новый жанр и новую для татарской музыки систему образов с фантастикой, пародией, психологической и драматической лирикой, жанрово-характерными и комедийными портретами, открыть новый тип драматической симфонической драматургии, соединить татарскую пентатонику не только с европейским мажоро-минором, но со всем арсеналом известных в то время приёмов и средств. Всё это свидетельствует о новой ступени в развитии национальной музыкальной культуры.

3. О двух редакциях балета «Шурале»

Ещё один важный вопрос: чем вызвано участие московских композиторов в инструментовке балета? Ведь имеющаяся партитура симфонии свидетельствует о достаточной состоятельности композитора в области инструментовки. Однако выяснилось следующее. В связи с тем, что балет «Шурале» готовился для показа на декаде татарской литературы и искусства в Москве, назначенной на осень 1941 года, а сроки поджимали, инструментовка балета по инициативе Г. И. Литинского была поручена преподавателю музыкального училища им. Гнесиных в Москве Фабиану Евгеньевичу Витачеку. О дальнейшей судьбе балета сам Витачек рассказывает следующее: «За три-четыре месяца до войны я получил заказ от Г. И. Литинского инструментовать балет

«Шурале». До войны я успел сделать половину работы, а затем, по воле судьбы попав в эвакуацию в Казань, завершил её до конца. В Казани я был с осени 1941 года до осени 1942 года. Осенью 1942 года, завершив партитуру, сдал её в Татарский оперный театр. Как ни странно, я ни разу не видел Яруллина, а его поверенным мне служил Г. И. Литинский. Он мне очень помогал, рассказывал об образах, подсказывал, где какие лучше употребить инструменты. Насколько мне помнится, это было полное завершённое произведение, которое я оркестровал не изменяя».

В партитуре Фабиана Витачека балет впервые был поставлен в марте 1945 года в Казанском театре оперы и балета. Ставили балет московский хореограф Л. Жуков и казанский балетмейстер Г. Х. Тагиров. Балет имел огромный успех. И это стало сигналом для возобновления спектакля уже в Петербурге, куда переехал в это время Л. Якобсон. И так, для петербургской постановки 1950 года была создана новая партитура балета, которую выполнили другие московские композиторы – В. А. Власов и В. Г. Фере. В этой редакции балет был поставлен в Москве, а затем в других городах и странах. Чем же было вызвано обращение к новой партитуре? И что изменилось в новой редакции?

Партитура Фабиана Витачека была выполнена для сравнительно небольшого оркестра парного состава. У каждого из образов была предпочтительная тембровая палитра. Носителями образа Шурале выступают специфические тембры английского рожка и трубы с сурдиной. Былтыра в оркестре характеризует гобой, приближающийся к народному кураю. В передаче хрупкого и нежного облика Сююмбике важную роль играют соло скрипки и унисон струнных. Использование тембров отличается большой экономией, за редким исключением темы довольно длительно проводятся в одном тембре, меняются с глубокой последовательностью, как правило, на гранях формы. Преимущественно используются чистые тембры и, более

всего, струнная группа. Дело в том, что Витачек оркестровал, ничего не изменяя и не добавляя, оставил всё так, как было в клавире автора. Для небольшого и не очень сильного состава оркестра татарского театра оперы и балета в те годы это было приемлемо и даже желательно. Однако для большого состава Ленинградского и Московского театров партитура была весьма скромна. Быть может, недостаточная красочность оркестра и однообразие фактуры стали причиной обращения к новой партитуре. Однако изменения, которые внесли авторы новой оркестровки, привели к некоторым качественно новым результатам.

Создавая партитуру балета, Вл. Власов и Вл. Фере обратились к оркестру тройного состава со значительно усиленной группой колористических тембров (фортепиано, две арфы, ксилофон, челеста, колокольчики, треугольник и саксофон). Оркестр в новой редакции привлекает красочностью, изобретательностью, введением большого количества подголосков и контрапунктов. Многоэлементна, нередко, не только фактура сопровождения, но и сама тема. Однако новая партитура лишена той степени последовательности тембрового развития, которая составила преимущества витачековской партитуры. Уже во вступлении угрожающее звучание лейттемы Шурале облечено в тембр грозной меди с ударом тамтама и звоном тарелок. В сцене «Шурале просыпается» лейттема звучит в тембре кларнета. Но тот же тембр кларнета возникает в характеристике Былтыра. Во всех последующих сценах лейттембром темы Шурале становится труба с сурдиной. В результате образ лишен тембрового развития.

Отличается в обеих партитурах прочтение образа Сююмбике. Если в воплощении идеальности, душевной хрупкости образа в партитуре Витачека основным тембром выступает соло скрипки и деревянно-духовых, и только в кульминации возникает унисон струнных, то унисон струнных в экспрес-

сивном звучании во второй редакции становится основным тембром в характеристике Сююмбеки. С этим связано проникновение экспрессивных мотивов и напряжённость языка. Второй вариант представляется менее оригинальным, приближенным к образу Одетты.

Одним из ведущих в обрисовке Былыра также становится унисон струнных, хотя наряду с этим звучат и кларнет, и соло трубы, и *tutti* оркестра. Нельзя сказать, что редакторы игнорируют вовсе драматургическую роль тембров. В каждом образе обнаруживаются преобладающие тембры, а в характеристике лесных духов можно говорить даже о лейттембрах в партии сопровождения. Но редакторы мало учитывали момент развития, что составляет существенную сторону авторского замысла.

В результате сместились многие акценты. Например, с самого начала Шурале выступает как образ устрашающе-грозный и зловещий. На сцене ещё только картина бури, а в музыке уже звучит лейтмотив Шурале в том виде, в котором у Яруллина лейтмотив возникает в драматические моменты. Этот агрессивный вариант лейтмотива выдвигается на первый план, чередуясь с забавно-игривыми. В концепции образа вместо развития возникает двойственность. На противоречивую трактовку образа обращает внимание музыковед Л. Лебединский. В своей рецензии, посвящённой московской премьере «Шурале», он пишет:

«Нам непонятно стремление авторов новой редакции балета... превратить Шурале, то есть обыкновенного забавного Лешего, в Злой Дух, враждебный всему доброму, светлому. Между тем, в этой же постановке Шурале забавно играет с пьяными, шутит, смеётся и смешит публику. Может ли так вести себя Злой Дух – враг всего живого?»

В представлении народа Былыр – дровосек, юноша ловкий и остроумный. Образ не лишён мужественности, но более пленяет в нём человечность, духовная красота. Героические черты образа

проявляются лишь в кульминационные моменты. В прочтении Вл. Власова и Вл. Фере акцентируются прежде всего героические черты образа. Они рассматривают его как некоего богатыря-освободителя. Не случайно, поэтому ленинградский вариант балета получил название «Али-батыр».

Таким образом, те черты, которые выступали у Яруллина лишь в кульминационные моменты, в новой редакции проявляют себя с самого начала. В результате снизилось такое ценное качество, как процесс становления и последовательного развития музыкальных образов. Строгое экономное распределение средств сменилось многократным возвращением к одним и тем же темам, тембрам, номерам, что не способствует динамике симфонического развития. И поэтому прав был рецензент Д. Золотницкий, писавший по поводу ленинградской постановки следующее: «Работу композитора можно было бы оценить ещё выше, если бы он сумел достичь более глубокого развития музыкальных характеристик, которые на протяжении всего спектакля проходят почти в одном и том же звучании». Однако в том вина не автора, а редакторов.

Гиперболизированная трактовка образов вызвала соответственно более развёрнутые формы. Существенным приёмом расширения формы явилось включение монументальной арки в виде вступления-увертюры и грандиозного финала. Авторский вариант клавира открывается небольшим вступлением, своего рода прелюдией, воссоздающей атмосферу сказочного лесного пейзажа. У В. Власова и В. Фере увертюра состоит из четырёх эпизодов и построена на основных лейтмотивах, звучащих в кульминационном варианте, соответственно тому прочтению, которое они получают в новой редакции.

Значительно расширяются рамки финала. Вместо скромного лирического *ми* минорного Дуэта авторами новой редакции вводится огромная кодовая композиция, основанная на реминис-

ценциях. В ней пять номеров, в которых апофеозом полностью проводятся отзвучавшие ранее: «Выход Былтыра» и «Баллада Сююмбеки» из первого акта, «Танец с покрывалом», и Вариации Былтыра и Сююмбеки – из второго акта. Такое завершение имеет определённые связи с традициями пятидесятих годов, с характерным для того времени тяготением к большой опере, большому балету с монументальными арками и помпезным стилем.

Редакторами введено несколько новых номеров, однако некоторые из них лишены национальной определённости. У автора балета ощущаются национальные ориентиры. Вновь созданные номера и эпизоды у Власова-Фере получают преимущественно нейтральный характер. В результате они стилистически не вполне вписываются.

В предисловии к изданному клавиру 1971 года Вл. Власов и Вл. Фере следующим образом объясняют своё обращение к редакции. «В музыке балета, в том виде, как она сохранилась после смерти автора, наличествовали элементы известной недоработанности, фрагментарности, порой недостаточной профессиональной зрелости. Авторской партитуры вообще не существовало... Для постановки балета на сцене необходимо было тщательно отредактировать клавиру, дописать на основе авторских материалов ряд но-

меров и полностью инструментовать произведение. Эта работа в своё время была поручена нам».

Данное высказывание требует существенной поправки. Если в авторском клавиру и ощущается некоторая «недоработанность», связанная с незаполненностью фактуры средними голосами, то упрекнуть композитора во фрагментарности и недостаточной профессиональной зрелости было бы несправедливо. Не надо было отбрасывать партитуру Ф. Е. Витачека, во многом близкую авторскому духу. Следовательно, та часть работы, которая подразумевалась редакторами под определением «обработка», не вызывалась необходимостью. Ведь по признанию Вл. Власова, «они низко склоняли головы перед дарованием молодого музыканта, талантливостью его музыки, для того времени весьма смелой и яркой...» Да, в новой редакции балет звучал монументальнее, ярче, однако лишился тонкости и лиризма.

Как бы то ни было, но следует признать, что именно в партитуре Владимира Власова и Владимира Фере, либретто и хореографии Леонида Якобсона балет получил мировую известность. Поэтому слова благодарности следует отнести не только Фариду Яруллину за его замечательную музыку, но и московским авторам, способствовавшим широкой популярности балета за пределами республики.

