Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-138-169
EDN PDNAVD

О театральном опыте Альберта Лемана в казанский период

Дилия Флюровна Хайрутдинова
Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова,
г. Казань, Российская Федерация,
✉*khairutdinovadf@mail.ru*,
https://orcid.org/0009-0001-3243-4300



Аннотация. Альберт Семенович Леман (1915–1998) — один из основателей композиторской школы Татарстана, профессор и в разные годы заведующий кафедрами композиции в Казанской и Московской консерваториях. В статье впервые рассматривается опыт сотрудничества композитора с Татарским государственным академическим театром имени Галиасгара Камала. В архиве театра сохранились рукописи композитора к спектаклю «Легенда о любви», поставленному в 1955 году

© Хайрутдинова Д. Ф., 2026

по одноименной пьесе турецкого поэта-драматурга Назыма Хикмета. В статье приводятся сведения о первой драматической постановке этого спектакля в Московском театре драмы (1953), где автором музыки был другой композитор, Владимир Николаевич Крюков. Установлено, что Татарский театр обращался к материалам этой постановки. Изучение «Поэмы о любви» Лемана вскрывает не только новые факты в творчестве композитора, но и вносит яркие детали в характеристику казанского периода его жизни, выявляет особый художественный интерес музыканта к театральному искусству. В ходе анализа автор рассматривает соотношение музыки и действия, музыкальный язык композитора, претворение в нем традиций ориентализма.

Ключевые слова: Альберт Леман, «Легенда о любви», Назым Хикмет, Татарский государственный академический театр имени Г. Камала, музыка драматического театра

Благодарности: Работа выполнена в рамках гранта, предоставленного Академией наук Республики Татарстан образовательным организациям высшего образования, научным и иным организациям на поддержку планов развития кадрового потенциала в части стимулирования их научных и научно-педагогических работников к защите докторских диссертаций и выполнению научно-исследовательских работ.

Для цитирования: *Хайрутдинова Д. Ф.* О театральном опыте Альберта Лемана в казанский период // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. 138–169. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-138-169

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Musical Theatre

Original article

On Albert Leman's theatrical experience in the Kazan period

Diliya F. Khairutdinova
Zhiganov Kazan State Conservatoire,
Kazan, Russian Federation,
✉*khairutdinovadf@mail.ru*,
https://orcid.org/0009-0001-3243-4300

Abstract. Albert Semenovich Leman (1915–1998) was one of the founders of the Tatarstan school of composition, a professor, and, at various times, head of the composition departments at the Kazan and Moscow Conservatories. For the first time, the article examines the composer's collaboration with the Galiasgar Kamal Tatar State Academic Theatre. The theatre's archive contains the composer's manuscripts for *The Legend of Love*, a production staged in 1955 after the play of the same name by the Turkish poet and playwright Nâzım Hikmet. The article provides information about the first dramatic production of *The Legend of Love* at the Moscow Drama Theatre (1953), where the music was composed by the prominent musical figure Vladimir N. Kryukov. It also reveals that the Tatar theatre drew on materials from the Moscow production. A study

of Leman's *Poem of Love* not only reveals new facts about the composer's work, but also provides new insights into his Kazan period and highlights his particular interest in theatre. In the analysis, the author focuses on the relationship between music and action, the composer's musical language, and, in particular, his incorporation of the traditions of musical Orientalism.

Keywords: Albert Leman, *The Legend of Love*, Nâzım Hikmet, Galiasgar Kamal Tatar State Academic Theatre, music for the drama theatre

Acknowledgments: This work was supported by a grant from the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan to higher education institutions, research organizations, and other organizations to support human resource development, including the promotion of research and teaching staff in completing and defending doctoral dissertations and conducting research.

For citation: Khairutdinova, D. F. (2026). On Albert Leman's theatrical experience in the Kazan period. *Contemporary Musicology, 10*(3), 138–169. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-138-169

Введение

Альберт Семенович Леман (1915–1998) сыграл выдающуюся роль в музыкальной культуре Татарской советской республики в период 1940–1960-х годов. В Казанской консерватории он заведовал кафедрой композиции (1948–1949 и 1961–1969), был проректором по учебной и научной работе (1964–1967). В исследованиях, посвященных казанскому периоду жизни Лемана, наибольшее внимание уделяется его работе в вузе, музыкальному наследию, исполнительской деятельности, педагогическому вкладу в подготовку композиторов и пианистов [1; 2]. Участие Лемана в музыкальной жизни республики способствовало ее органичному и динамичному развитию:

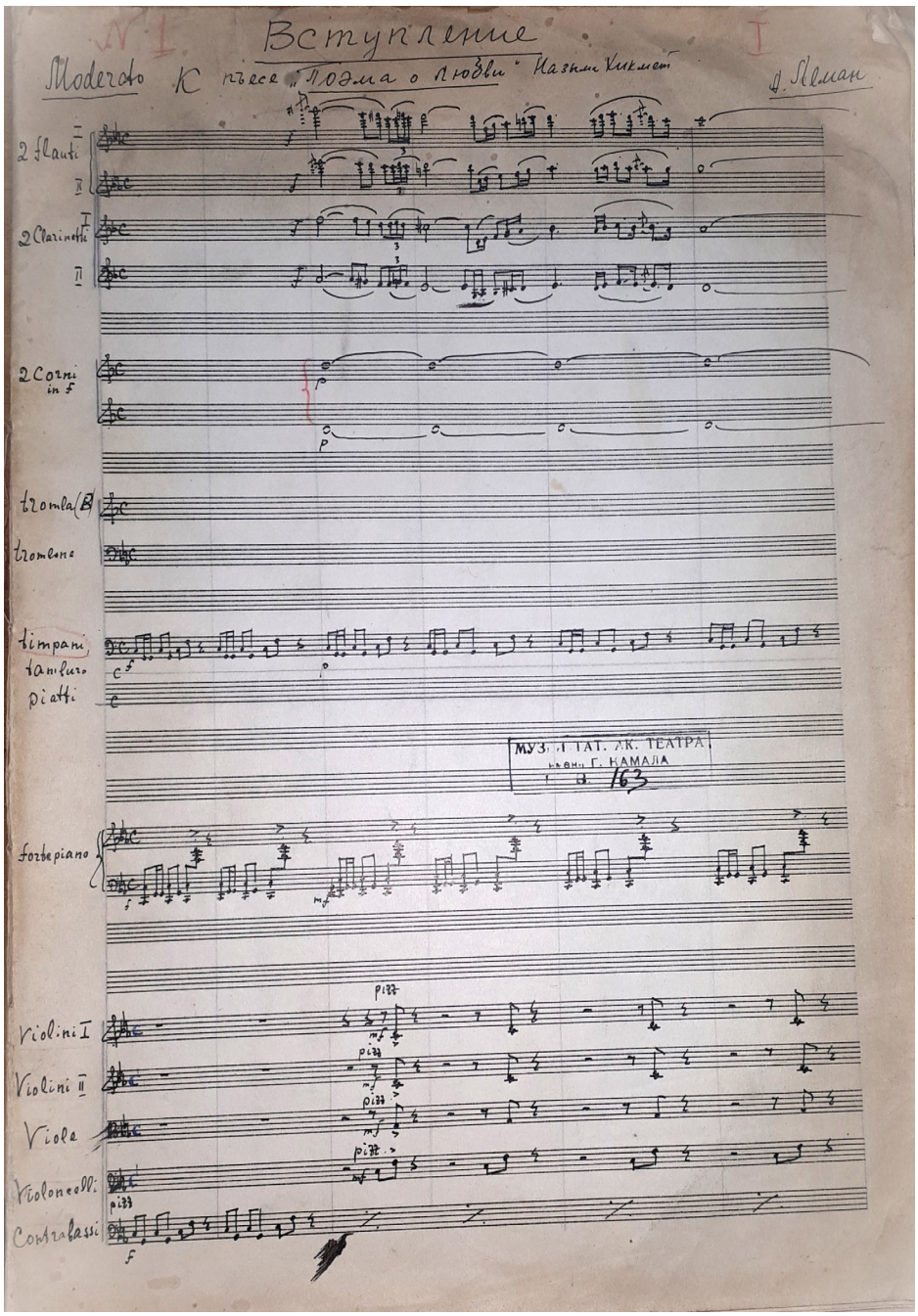
> Татарская музыка очень многим обязана ему как композитору. Попав на национальную почву, он сумел очень быстро и естественно «вжиться» в интонационный мир татарского фольклора, в результате чего появилось значительное число ярких, свежих, татарских по духу и музыкальному языку произведений [2, с. 113–114].

Творчество Лемана охватывает различные жанры симфонической, камерно-инструментальной, вокально-хоровой музыки. Неизвестной для исследователей остается лишь работа композитора в драматическом театре.

Согласно репертуарной летописи Татарского государственного академического театра имени Галиасгара Камала (далее — ТГАТ), Леман участвовал в создании двух спектаклей – «Көннәр һәм төннәр» («Дни и ночи», 1948) и «Мәхәббәт хикәясе» («Легенда о любви», 1955). В архиве театра сохранились материалы к спектаклю «Легенда о любви» по одноименной пьесе турецкого поэта-драматурга Назыма Хикмета — автограф партитуры, оркестровые партии, сценарий и программа. В партитуре композитор использует название «Поэма о любви» (см. *Пример 1*[1]). Возможно, в ходе работы над постановкой использовались разные варианты перевода, о чем свидетельствует и сценарий, озаглавленный как «Сөю турында әкият» («Сказка о любви»).

Музыкальные традиции татарского театра были заложены Салихом Сайдашевым (1900–1954), композитором, автором созданных в тандеме с драматургом Каримом Тинчуриным лучших образцов татарских музыкальных драм (драматических пьес с музыкой) «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), «Сүнгән йолдызлар»

[1] Приведенные в статье нотные и литературные рукописи предоставлены ТГАТ имени Г. Камала.



Пример 1. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955. Вступление

(«Угасшие звезды»), «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце»), заведующим музыкальной частью и дирижером ТГАТ на протяжении многих лет. Театр приглашал к сотрудничеству ведущих композиторов вне зависимости от их национальной принадлежности, в разное время «непосредственно участвовавших в основных процессах музыкального развития республики и создававших ее татарский “классический репертуар”» [3, с. 73]. Только в 1950-е годы в театре работали Назиб Жиганов, Мансур Музафаров, Джаудат Файзи, Аллагиар Валиуллин, Хуснулла Валиуллин, Рашид Губайдуллин, Бату Мулюков, Загид Хабибуллин и другие. В числе композиторов, писавших музыку для ТГАТ, был и Альберт Леман.

Интерес композитора к театру возник еще в юные годы. В своей автобиографии он указывал, что еще в возрасте 13–14 лет играл в различных театральных ансамблях. Во время учебы в Ленинградской консерватории «работал в качестве музыкального руководителя Детского театра при Доме санитарной культуры» [1, с. 198]. Начав преподавать в Казанской консерватории, Леман погрузился в культурную среду города, в котором бурлила театральная жизнь, а одним из центров притяжения был Камаловский театр. В беседе с Семеном Гурарием (начало 1980-х годов) он вспоминал:

> Казанская консерватория, открытая в самом конце войны, создавалась не на пустом месте. В городе существовала удивительная атмосфера, способствовавшая музыкальному творчеству <…> Я был поражен той любовью татарской публики, которую она проявляла к спектаклям Татарского академического театра им. Г. Камала [4, с. 59–60].

Композитор был хорошо знаком с Сайдашевым, высоко ценил его творчество (см. *Иллюстрацию 1*). Характеризуя жанр татарской музыкальной драмы, Леман подчеркивал, что его нельзя назвать «предоперой»:

> Это совершенно самостоятельный жанр, это союз драматического театра, основанного на слове и актерской игре, с музыкой, большей частью вставной <…> Этот жанр, который… существует и дальше может существовать как уникально самостоятельный [5, с. 16][2].

[2] Он был одинок, как дуб в смешанном лесу: 125 лет назад родился татарский композитор Салих Сайдашев [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 2025. 3 дек. URL: https://www.kommersant.ru/gallery/8250743#id2973146 (дата обращения: 23.07.2026).



Иллюстрация 1. Композиторы ТАССР: А. Леман, С. Сайдашев, Дж. Файзи (сидят слева направо). Казань, 1946

Леман также вспоминал:

> ...попытка сделать из музыкальной драмы оперу, желание «поправить» Сайдашева и перевести его «Наемщика» в оперу кончилась неудачей... Кстати, «оперизация» музыкальной драмы «Наемщика» была сначала предложена мне, но я отказался быть «наемщиком» к «Наемщику»... если убрать «недостатки» музыкальной драмы в соответствии с законами оперы, то вместе с ними уйдут и все достоинства [5, с. 16–17][3].

Небольшой оркестр Камаловского театра, насчитывавший около двадцати музыкантов, включал инструменты всех групп симфонического оркестра. Леман считал, что в музыкальных драмах Сайдашева существенная роль принадлежит именно оркестровой музыке, «в его увертюрах уже слышалось само стремление к оркестровому развитию тематического материала, к стройному композиционному изложению, к трактовке образа при помощи оркестровых инструментов» [5, с. 16]. Роль музыкально-инструментального оформления спектаклей усилилась с середины 1930-х годов, когда лучшие голоса труппы были направлены на обучение в Татарскую оперную студию при Московской консерватории[4]. На время обучения Сайдашева в этой студии (1934–1938) в ТГАТ был временно трудоустроен композитор Василий Иванович Виноградов, при нем доля сугубо симфонической музыки в спектаклях значительно возросла [7]. В 1940–1950-е годы в театр стали все чаще приглашаться композиторы, работавшие в открывшейся в 1945 году Казанской консерватории, — музыканты со столичным образованием и имевшие опыт создания крупных симфонических полотен. Симфонизация драматического спектакля становится одним из ведущих средств развития театральной формы. Примером этому может служить и музыка Лемана к спектаклю ТГАТ «Легенда о любви».

Работа в Камаловском театре стоит особняком в творческом наследии Лемана. Причина тому не только в обращении к сфере драматического театра, но и в особой образности музыки спектакля, воплощающей тонкий чувственный мир Востока. Нигде более Леман так не вдохновлялся поэтикой восточной сказки, ни в одном другом его произведении нет столько изысканных волнующих образов и страстной любовной лирики.

---

[3] На основе музыкальной драмы «Наемщик» Сайдашева композитор Александр Сергеевич Ключарев создал одноименную оперу (1961).

[4] По возвращении вокалисты не стали возобновлять свою работу в ТГАТ, а составили труппу нового оперного театра, открытого в Казани в 1939 году [6].

Премьера «Легенды о любви» в ТГАТ

Поэма Назыма Хикмета написана по мотивам сочинения персидского поэта Низами Гянджеви «Хосров и Ширин» в 1948 году. Из произведений, созданных на этот излюбленный в восточных культурах сюжет, наибольшую известность приобрел балет «Легенда о любви» Арифа Меликова в хореографии Юрия Николаевича Григоровича (Кировский театр, 1961).

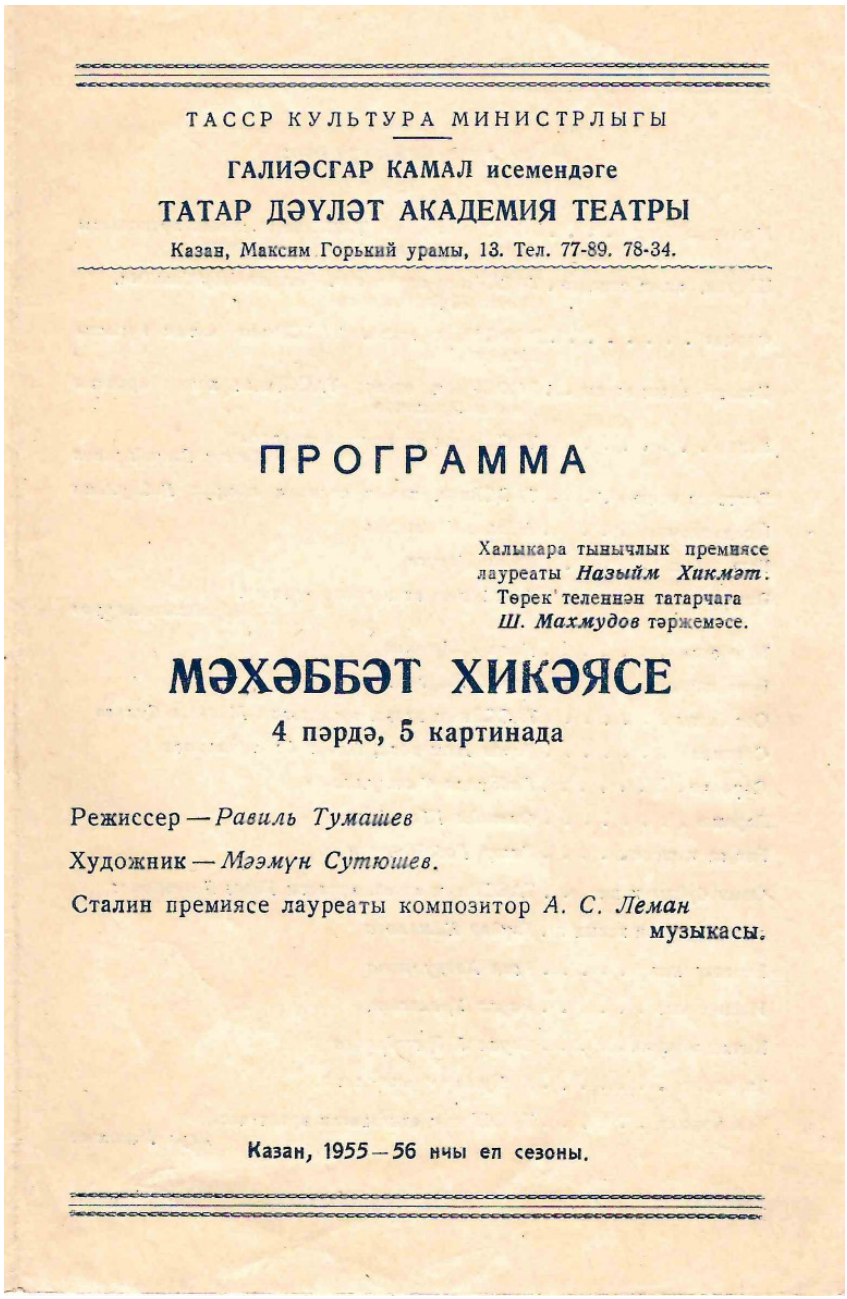
На татарский язык поэму впервые перевел Шамиль Махмудов. В основе сюжета лежит любовный треугольник — царица Мехменэ Бану, ее сестра Ширин и рисовальщик Ферхад. Счастливому исходу любви двух последних препятствует долг Ферхада перед народом.

> Царица Мехменэ Бану ради спасения своей сестры Ширин от неизлечимой болезни, по условию незнакомца, жертвует своей красотой. Ширин выздоровела. Во время осмотра нового дворца Мехменэ Бану и Ширин встречают молодого рисовальщика Ферхада, который поразил сердца обеих сестер. Чувства Ферхада и Ширин взаимны. Мехменэ Бану, лишенная былой красоты, обречена на одиночество. Народ страдает без воды. Ферхад и Ширин решились на побег. Поймав беглецов, Мехменэ Бану поставила условие: Ферхад должен пробить гору, чтобы люди получили воду. 10 лет Ферхад работал день и ночь. Мехменэ Бану сжалилась над Ширин и согласилась на воссоединение влюбленных. Ширин спешит к горе, но Ферхад отказывается от любви— он не может оставить народ без воды и продолжит работу.

Премьера спектакля «Легенда о любви» в ТГАТ состоялась в начале ноября 1955 года, постановка с музыкой Лемана была осуществлена режиссером Равилем Тумашевым (см. *Иллюстрацию 2*). Главные роли исполнили звезды татарской сцены: Галия Булатова (Мехменэ Бану), Галима Ибрагимова (Ширин), Камал Салахутдинов (Ферхад). В рецензии на спектакль было отмечено, что «музыка композитора Лемана… помогает полнее раскрыть идею произведения»[5].

Татарский театр быстро откликнулся на новую пьесу Хикмета: спектакль появился спустя семь лет после завершения поэмы. Причина такой оперативности — близость ментальности татарского зрителя. Наряду с этим следование восточным традициям, в частности в сочинении турецкого поэта, по мнению Раузы Рифкатовны Султановой, позволяет оттенить собственную — татарскую — национальную специфику, демонстрируя свою инакость («другость»): «Один из ярких примеров тому — разнообразные сценические

[5] Новые спектакли // Советская Татария. 1955. № 267 (11003). 13 ноября.



ТАССР КУЛЬТУРА МИНИСТРЛЫГЫ

ГАЛИӘСГАР КАМАЛ исемендәге

ТАТАР ДӘҮЛӘТ АКАДЕМИЯ ТЕАТРЫ

Казан, Максим Горький урамы, 13. Тел. 77-89. 78-34.

ПРОГРАММА

Халыкара тынычлык премиясе
лауреаты *Назыйм Хикмәт*.
Төрек теленнән татарчага
Ш. Махмудов тәрҗемәсе.

МӘХӘББӘТ ХИКӘЯСЕ

4 пәрдә, 5 картинада

Режиссер — *Равиль Тумашев*

Художник — *Мәэмүн Сутюшев*.

Сталин премиясе лауреаты композитор *А. С. Леман*
музыкасы.

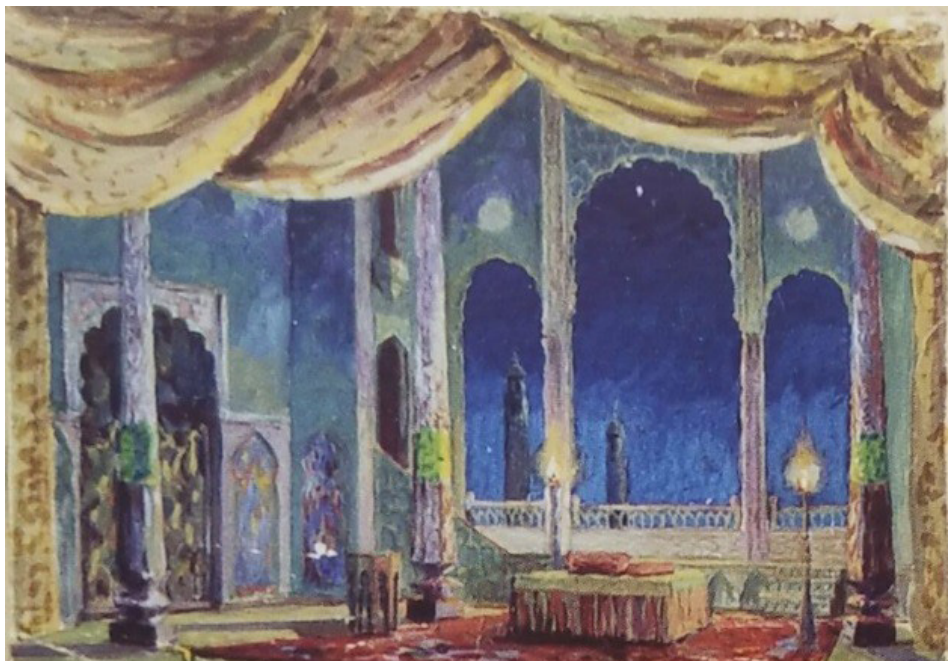
Казан, 1955—56 нчы ел сезоны.

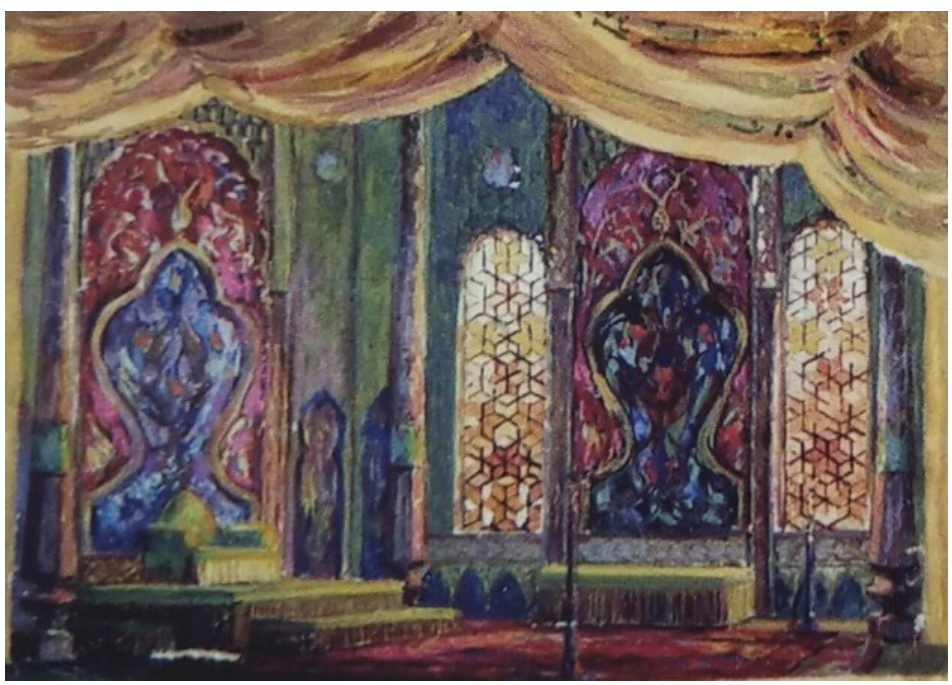
Иллюстрация 2. Программа спектакля «Легенда о любви», 1955. Титульный лист

и режиссерские решения пьесы турецкого драматурга Назыма Хикмета “Легенда о любви”» [8, с. 507].

Спектакль ТГАТ 1955 года «Легенда о любви» был очень зрелищным. Сценическое пространство

> вобрало в себя яркие черты пышной орнаментально-восточной культуры… множество колонн, орнаментированные арки, ковры, драпировки, светильники <…> Восточная пышность оформления сцены, решения костюмов… сообщили спектаклю условность, яркость, близкую к жанру восточной сказки. <…> ясно прослеживается связь с орнаментальными традициями, приемами и идеями, восходящими к художественной культуре исламского мира [8, с. 271] (см. *Иллюстрации 3–6*).





Иллюстрации 3–4. М. Г. Сутюшев. Эскизы декораций к спектаклю «Легенда о любви», 1955 [8, с. 274]



Иллюстрация 5. М. Г. Сутюшев. Эскизы к спектаклю «Легенда о любви», 1955. Костюм Ширин [8, с. 276]



Иллюстрация 6. М. Г. Сутюшев. Эскизы к спектаклю «Легенда о любви», 1955. Костюм Ферхада [8, с. 277]

Музыка к «Легенде о любви»: версия Московского театра драмы

Приступив к новой работе, ТГАТ обратился к опыту Московского театра драмы, впервые поставившего «Легенду о любви» в 1953 году[6]. Были рассмотрены не только нотные материалы, но и художественное оформление. Так, в частности, костюмы Ширин и Ферхада были точными копиями костюмов московской постановки [8, с. 271]. Музыку к спектаклю написал Владимир Николаевич

[6] Этот спектакль, как и балет композитора Георгия Густавовича Крейтнера и хореографа Натальи Владимировны Даниловой в Куйбышевском театре (1958), особого успеха не имел [9, с. 378].

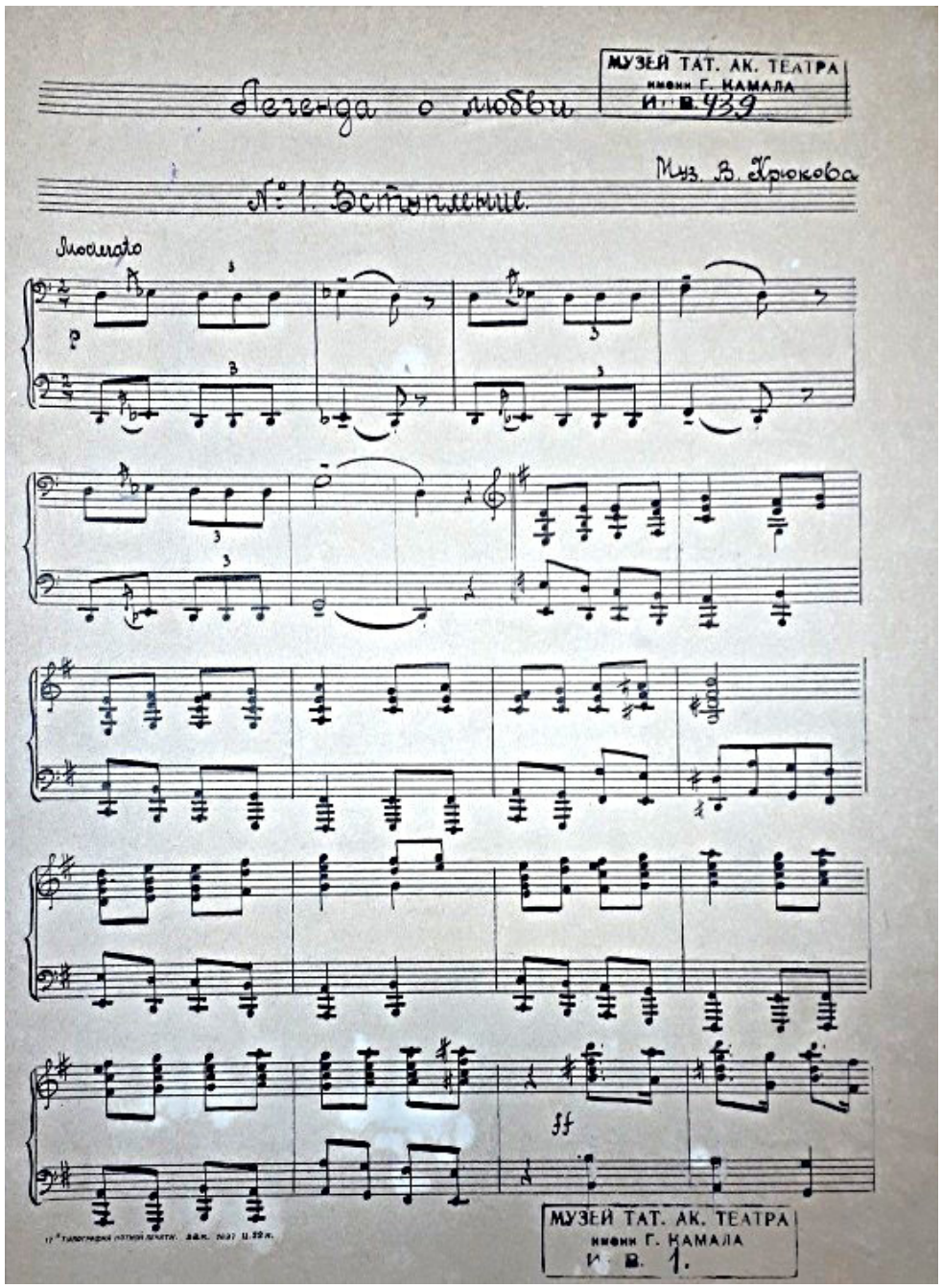
Крюков (1902–1960), автор ряда опер, симфонических, камерно-инструментальных сочинений. В Камаловском театре сохранилась рукописная копия клавира «Легенды о любви» Крюкова (см. *Пример 2*), содержащая 38 листов. Музыка к спектаклю включает 23 номера:

1. Вступление
2. Болезнь Ширин (3 картина)
3. Думка 1-я
4. Думка 2-я
5. Тревога
6. Ложное исцеление Ширин
7. Выход незнакомца
8. Исцеление Ширин
9. Выздоровление Ширин
10. Вступление
11. Встреча Ферхата[7] и Ширин
12. Тема Царицы
13. Марш (выход Царицы)
14. Скандал (акт III)
15. Диалог Ферхата и Ширин
16. Заключение (4 картина)
17. Думы Эшрефа
18. Возмущение Эшрефа
19. Восхищение искусством
20. Монолог Царицы
21. Вступление
22. Рыдания Ферхата
23. Заключение
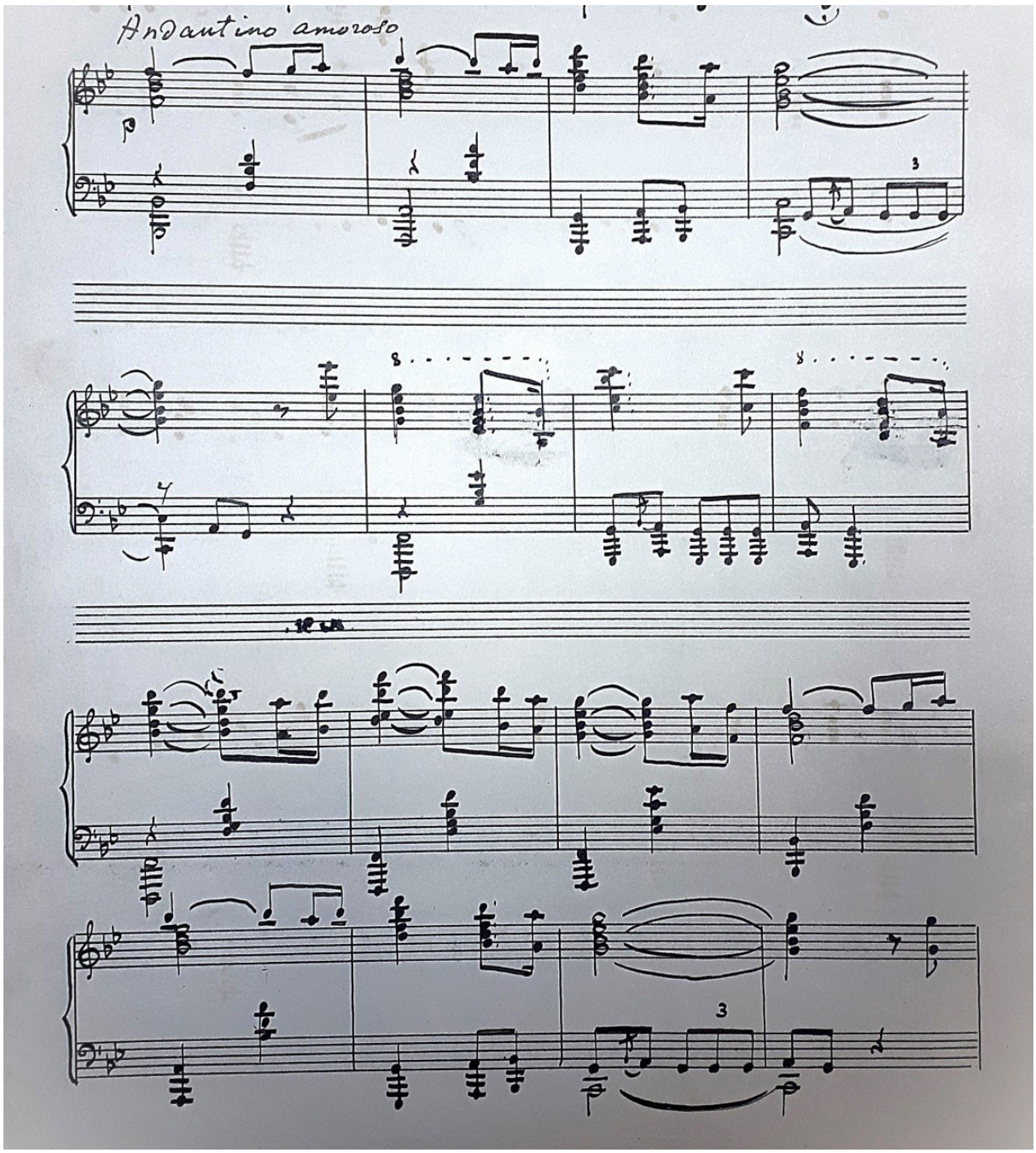
Вступление к спектаклю — самый продолжительный номер, содержащий основные темы героев, в том числе тему любви (см. *Пример 3*).

Большинство номеров весьма кратки — от 12 до 23 тактов, как правило, ограничиваются проведением одной музыкальной темы и характеризуют одно эмоциональное состояние, как бы «подзвучивая» игру актеров. При этом в клавире

[7] В спектакле Московского театра имя главного героя — Ферхат, в Татарском театре — Ферхад.
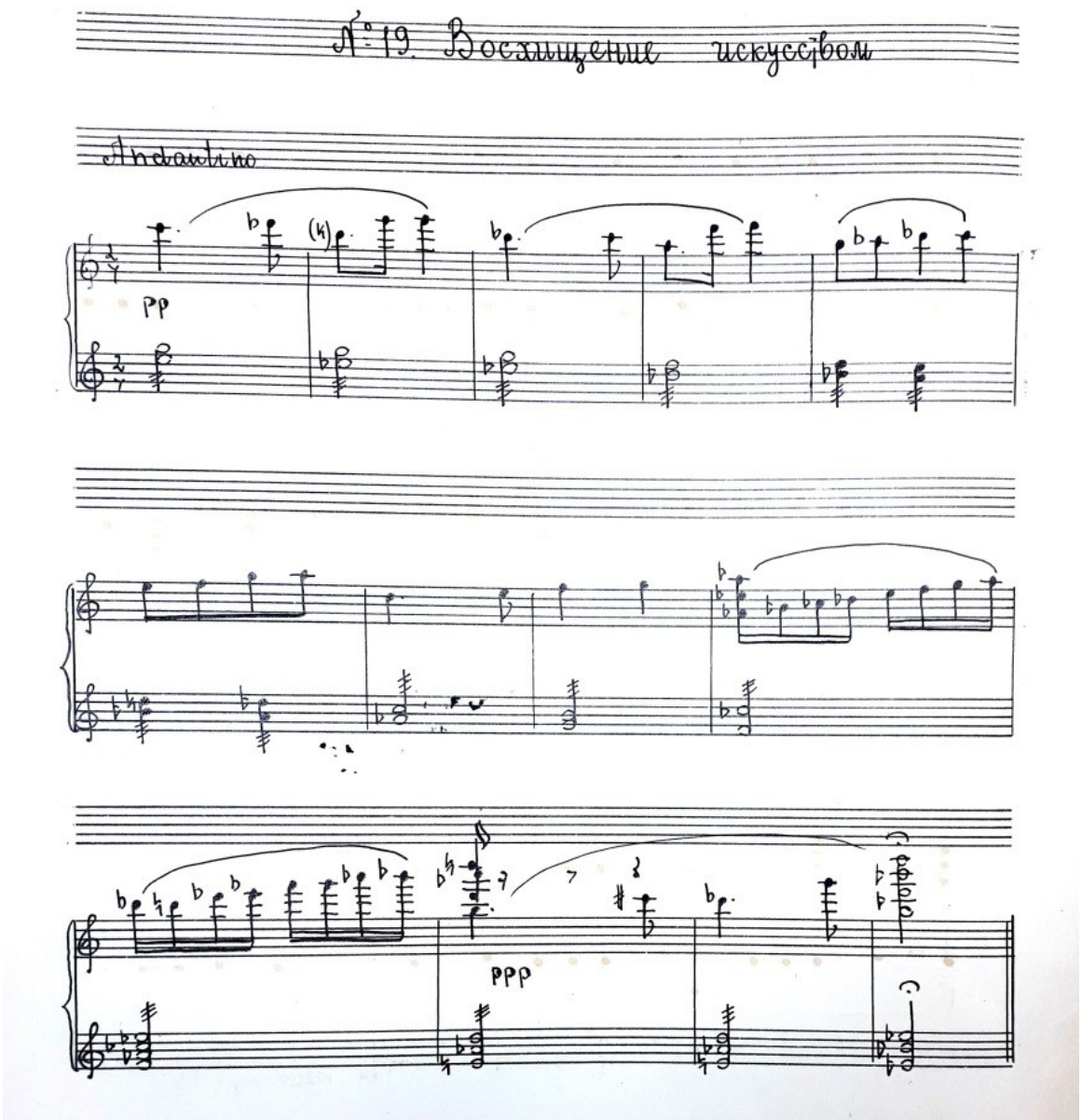


Пример 2. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 1 Вступление
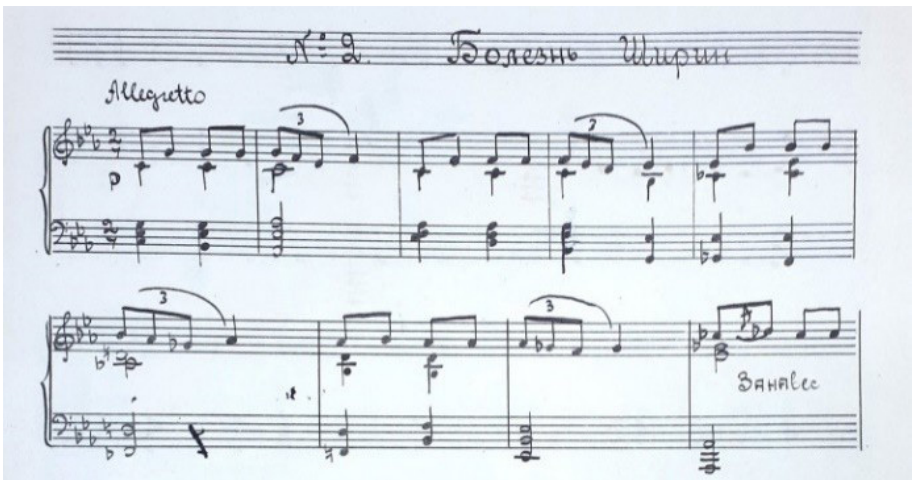


Пример 3. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953.
№ 1 Вступление, тема любви

дается ремарка, что музыка может повторяться при необходимости. Таковы номера: «Думка 1-я», «Думка 2-я», «Тревога», «Выход незнакомца», «Тема Царицы», «Скандал», «Восхищение искусством» (*Пример 4*) и другие.
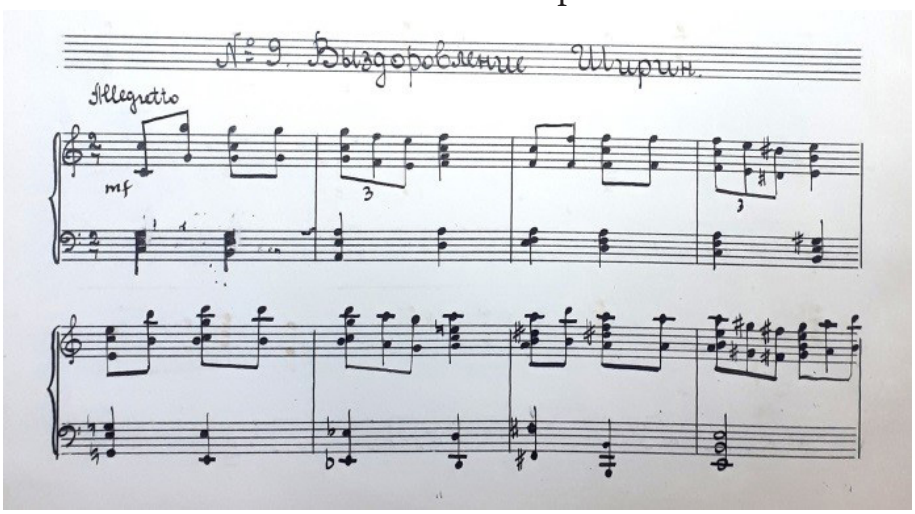


Пример 4. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 19 Восхищение искусством

В поворотных моментах действия музыка организована более сложно, включает тематическое развитие (эпизоды «Ложное исцеление Ширин», «Выздоровление Ширин», «Встреча Ферхата и Ширин»). Главные герои наделяются музыкальными характеристиками, способными к изменению в процессе развертывания действия. К примеру, тема Ширин предстает в двух ладовых вариантах: минорный — болезнь, мажорный — исцеление (см. *Пример 5 а, б*).



Пример 5а. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 2 Болезнь Ширин



Пример 5б. В. Н. Крюков. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1953. № 9 Выздоровление Ширин

Известно, что премьеру «Легенды о любви» в московском театре посетил секретарь Союза писателей СССР Александр Александрович Фадеев. Авторы рассчитывали на его положительный отзыв. Однако Фадеев после спектакля спешно покинул театр и через две недели написал Хикмету:

> Такая великолепная, поэтическая «Легенда о любви» заслуживала лучшей постановки. Своеобразная форма «Легенды» не только не требовала от постановщика погони за внешним, а наоборот — именно через нее, эту форму, надо было выразить то человеческое, полное страстей, дерзаний, лирического вдохновения, что составляет душу «Легенды»[8].

Музыка Лемана в спектакле «Легенда о любви»

Татарский театр, несмотря на имевшийся клавир Крюкова, отказался от его использования. Партитура Лемана (автограф), хранящаяся в Камаловском театре, содержит 80 листов, написанных аккуратным мелким почерком. Композитор датировал ее 25 октября 1955 года[9]. В тексте встречаются исправления, купюры, пояснения и другие пометы, которые композитор и дирижер вносили в ходе репетиций спектакля. Многочисленные комментарии к действию на сцене и даже фрагменты речи героев были для дирижера определенным «сигналом к действию». Оркестровые партии, в отличие от партитуры, выглядят более небрежно. Очевидно, они переписаны другими людьми. Не исключено, что некоторые партии фиксировали сами оркестранты.

Количество номеров в лемановской партитуре меньше, нежели в клавире Крюкова, однако они более протяженны. Номерная структура соотносится с узловыми моментами сценического развертывания сюжета (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Порядок музыкальных номеров в спектакле «Легенда о любви»

№[10]	***Название номера***	***Место в спектакле***
1.	«Антракт» «Вступление к пьесе “Поэма о любви”»	I акт

[8] *Тулякова-Хикмет В. В.* Назым Хикмет: «Я часто думаю о смерти Фадеева...» [Электронный ресурс] // Кино-Театр.ру: [сайт]. URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/art/history/2399/ (дата обращения: 23.07.2026).

[9] Дата проставлена не в конце партитуры, а на странице IV акта, из чего следует, что музыка создавалась не синхронно линейному «изложению», а в соответствии с задачами, возникающими в ходе постановочного процесса.
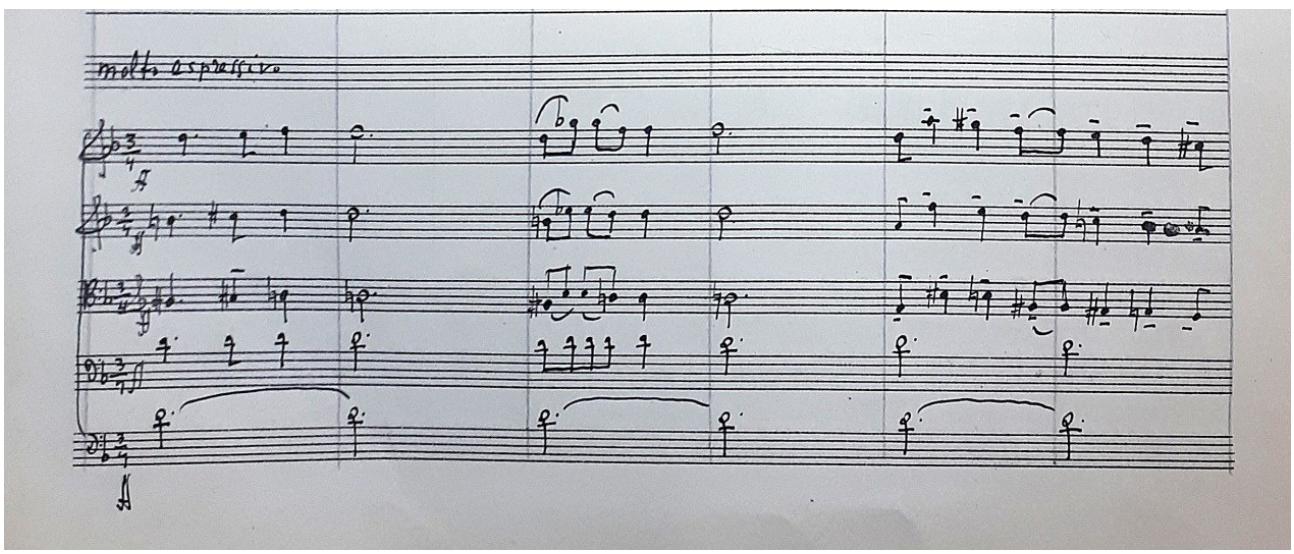
[10] Порядок номеров выставлен в соответствии с нумерацией в партитуре.

2.	«Глашатай и болезнь Ширин»	1 картина
3.	«Выздоровление Ширин, драма Мехменэ Бану»	
4.	«Антракт» № 4, № 15	II акт 2 картина
5.	Тема встречи Ширин и Ферхада (тема любви) №5, 9 (2 раза)	
6.	[Хуш суюклем] (Прощай, любимая)	
7.	«Тема любви»	
8.	«Вступление к III действию 3-й картине»	III акт 3 картина
9.	Тема встречи Ширин и Ферхада (тема любви)	
10.	«Вступление к III действию к 4-й картине» (сцена побега из дворца)	4 картина
11.	[Мехменэ Бану открывает свое лицо Ферхаду]	
12.	«Тема народа»	
13.	«Тема народа»	
14.	[Ферхад принимает 4 условия Мехменэ Бану]	
15.	[Жители Арзена собираются у железной горы] «Вступление к IV действию»	IV акт
16.	«Вступление к V картине» (Ферхад работает палицей)	5 картина
17.	[Соловей начинает петь]	
18.	[Встреча Ферхада и Ширин]	
19.	«Финал»	

Вся музыка, написанная Леманом, инструментальная; вокальные номера отсутствуют. Состав оркестра включает 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны, трубу, тромбон, литавры, малый и большой барабаны, тарелки, фортепиано и струнные. Усиление театрального оркестра группой ударных инструментов обусловлено необходимостью подчеркнуть ритмическую составляющую «восточной» музыки, а также углубить звукоизобразительность происходящего действия (в частности, в № 16 «Вступление к V картине», где Ферхад работает палицей, разбивая гору).

В арсенал «музыкального Востока» Леман включает прежде всего ладомелодические и метроритмические средства, действуя тем самым в русле традиций русского ориентализма. Вместе с тем следует отметить, что, живя и работая в восточном регионе страны, композитор был вовлечен в интегративные музыкально-стилевые процессы по созданию татарской профессиональной музыки, а потому «преодоление дистанции между двумя музыкальными мирами [Востока и Запада. — *Д. Х.*]», по выражению Галины Некрасовой, «вышло на уровень ментального воздействия» [10, с. 26].

В музыкальном языке наиболее существенная роль принадлежит ладовому своеобразию: дважды гармонические лады мажора и минора составляют основу лирических лейттем. Так, в теме Мехменэ Бану набор выразительных средств лаконичен, сконцентрирован на показе внутреннего напряжения, присущего этому образу. Движение развертывается от начального патетического восходящего «возгласа» к характерной интонации уменьшенной кварты и к нисходящему поступенному движению по звукоряду дважды гармонического минора от квинты лада в сочетании с ритмом внутри- и междутактовых синкоп (см. *Пример 6*).



Пример 6. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955. № 11 [Мехменэ Бану открывает свое лицо Ферхаду], начало

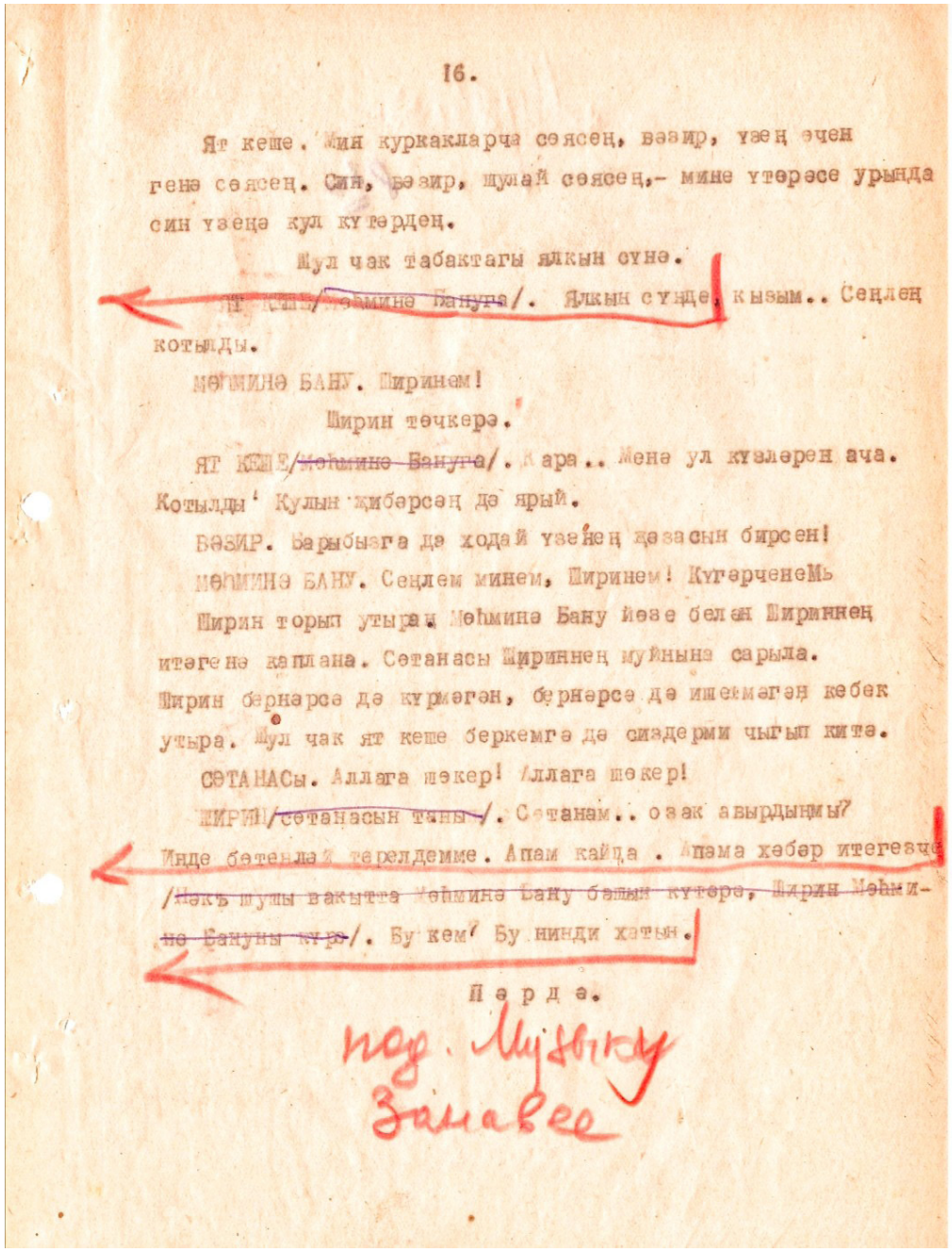
Обладающая яркой выразительностью, музыка Лемана, конечно, не была фоновым «слоем» постановки. Она обеспечивала симфоническую целостность спектакля, прямо участвуя в организации сценического действия и развертывании театрального времени. Яркий пример — завершающий первую картину номер «Выздоровление Ширин, драма Мехменэ Бану». В этой сцене, имеющей важное драматургическое значение, впервые обозначается начало конфликта двух молодых женщин. Очнувшись, Ширин просит стоящую у изголовья Кормилицу сообщить об этом ее сестре и, видя перед собой изменившуюся до неузнаваемости Мехменэ Бану, спрашивает: «Кто это? Что это за женщина?»[11]. Героиня, лишившаяся красоты ради спасения родной сестры, в этот момент осознает весь ужас и непоправимость произошедшего. В тексте сценария моменты вступления музыки обозначены режиссером красными стрелками, в этой сцене их три (см. *Иллюстрацию 7*)[12].

Музыкальное оформление этой сцены прямо связано с действием. Композиция номера основана на сопоставлении двух тем — Ширин и Мехменэ Бану (см. *Пример 7*). Начинает сцену тема Ширин в дважды гармоническом *D-dur*, ее звучание всего за 8 тактов вырастает от *pp* до *ff* и характеризуется интенсивным восходящим мелодическим движением от *d* до a^3, символизируя пробуждение и выздоровление героини. Тема Мехменэ Бану проходит в дважды гармоническом *d-moll* в унисон *tutti*, в пределах амбитуса тонической квинты, — в музыке слышны обреченность и безысходность. Проведение темы Ширин в сценарии обозначено первой красной стрелкой, а темы Мехменэ Бану — третьей.

Водоразделом между темами Ширин и Мехменэ Бану выступает небольшой четырехтактовый эпизод (обозначенный в тексте сценария второй красной стрелкой): Ширин не узнает сестру, Мехменэ Бану в ужасе. Музыка звучит «внутри» слов Ширин и вступает перед ее вопросами «Бу кем? Бу нинди хатын?» (*Кто это? Что это за женщина?*). Низвергающиеся гаммообразные «потоки», звучание оркестра *tutti* выявляют напряженный и динамичный характер мизансцены.

[11] Фразы героев записаны в партитуре карандашом.

[12] Сценарий содержит 81 лист, набран на печатной машинке. В тексте имеются режиссерские пометы, выполненные цветным (красным) карандашом (обозначающим участие музыки в действии), простым карандашом и синей ручкой (для исправлений, купирования или добавления собственно текста).



16.

Ят кеше. Мин куркакларча сөясең, вәзир, үзең өчен генә сөясең. Син, вәзир, шулай сөясең,- мине үтерәсе урында син үзеңә кул күтәрдең.

Шул чак тәбәктәге ялкын сүнә.

Ят кеше /Мәһминә Бануга/. Ялкын сүнде, кызым.. Сөйлең котыльды.

МӘҺМИНӘ БАНУ. Ширинем!

Ширин төчкерә.

ЯТ КЕШЕ /Мәһминә Бануга/. Кара.. Менә ул күзләрен ача. Котылды! Кулын җибәрсәң дә ярый.

ВӘЗИР. Барыбызга да ходай үзенең җәзасын бирсен!

МӘҺМИНӘ БАНУ. Сөйлем минем, Ширинем! Күтәрченем!

Ширин торып утыра. Мәһминә Бану йөзе белән Ширинең итәгенә капланa. Сөтанасы Ширинең муйнына сарыла. Ширин бернәрсә дә күрмәгән, бернәрсә дә ишетмәгән кебек утыра. Шул чак ят кеше беркемгә дә сиздермәи чыгып китә.

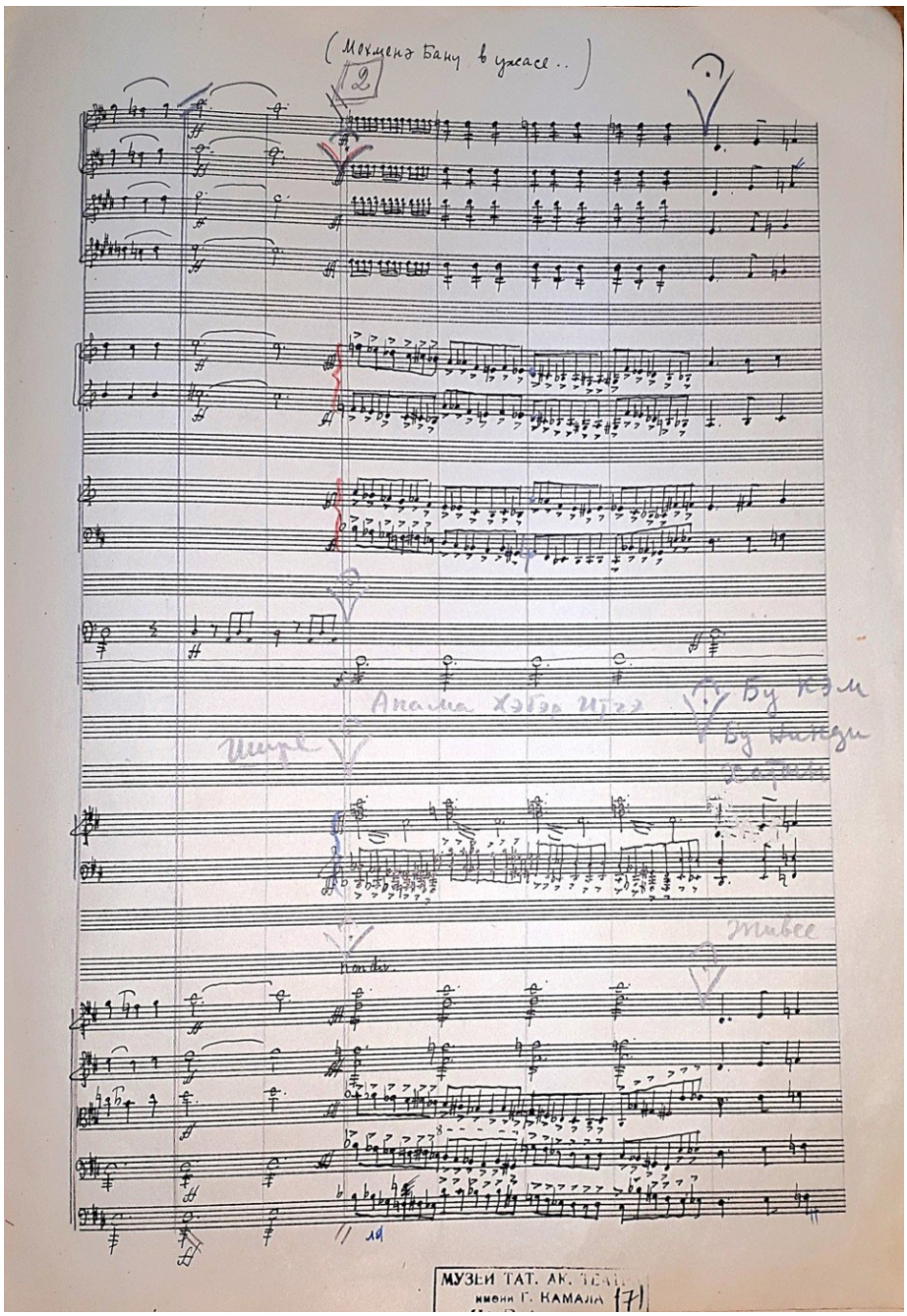
СӨТАНАСы. Аллага шөкер! Аллага шөкер!

ШИРИН /сөтанасын тыңлый/. Сөтанам.. озак авырдыңмы? Инде бөтенләй төзелдеммe. Апам кайда. Апама хәбәр итегезче /Шәкъ шушы вакытта Мәһминә Бану башын күтәрә, Ширин Мәһминә Бануны күрә/. Бу кем? Бу нинди хатын.

Перде.

под. Музыку
Замаева

Иллюстрация 7. Ш. Г. Махмудов. Сценарий спектакля «Легенда о любви», 1955. Фрагмент



Пример 7. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955. № 3 «Выздоровление Ширин, драма Мехменэ Бану», фрагмент

Работа с партитурой требовала от композитора строжайшего хронометрирования, просчета темпоритмического и динамического каркаса каждого эпизода, дабы обеспечить единство музыкально-драматической партитуры спектакля. Такой подход близок позиции Всеволода Эмильевича Мейерхольда, который определял музыкально организованный спектакль как «спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным временем» (цит. по: [11, с. 270]).
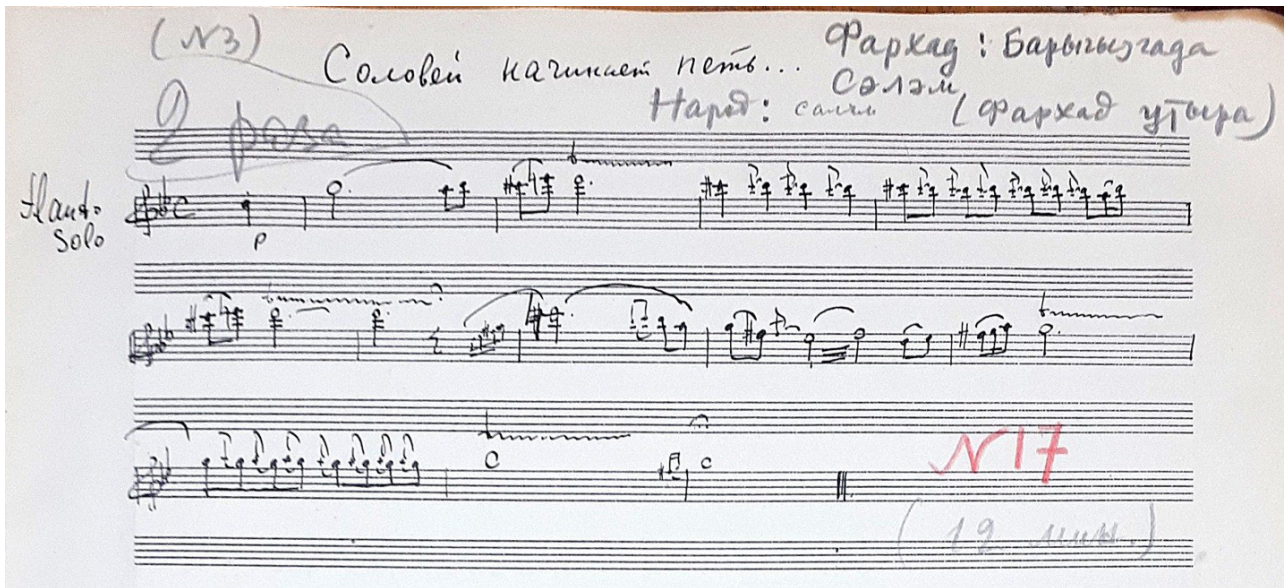
Симфонизация драматического спектакля средствами музыки выявляется в партитуре Лемана на всех этапах развертывания действия. Марина Дмитриевна Сабинина, характеризуя этот принцип, утверждала, что «симфонизация драматического спектакля в конечном счете основывается на сосуществовании двух конструктивных принципов: повтора и изменчивости» [12, с. 251]. Лемановская партитура способствовала архитектонической уравновешенности музыкально-драматической формы. Каждая картина предварялась оркестровым вступлением, что, с одной стороны, было продиктовано композиционными особенностями самой пьесы Хикмета, а с другой — задавало действию нужный темпоритм и обеспечивало образную проекцию содержания. Здесь важно отметить использование принципа оперной увертюры — в качестве основных тем выступают лейттемы героев предстоящего действия картины. Кроме того, симфонические вступления могли «озвучивать» особые отрезки сюжета по аналогии с *pas d'action* в балетном спектакле, где раскрывалось действенное содержание происходящего. Таковы вступления к 4 и 5 картинам, где в первом случае музыка сопровождает сцену побега Ферхада и Ширин из дворца, а во втором — работу Ферхада палицей у горы.

Основной формообразующий прием в музыке Лемана — репризность. Он формирует «блоки» театральной композиции на разных уровнях музыкальной-драматической формы. Репризность позволяет ярче прочертить развитие интриги, обрамить определенный этап развертывания сюжетной линии. Этот принцип прослеживается в номерах с 5-го по 7-й, где возникает реприза темы любви (встреча Ферхада и Ширин и признание взаимности чувств влюбленных). В этой же функции выступает тема палицы (номера с 16-го по 19-й). Показателен также «цикл» внутри 4 картины, включающий четыре номера: № 11 (Мехменэ Бану открывает свое лицо Ферхаду), № 12 и 13 «Тема народа», № 14 (Ферхад принимает 4 условия Мехменэ Бану). В этих номерах

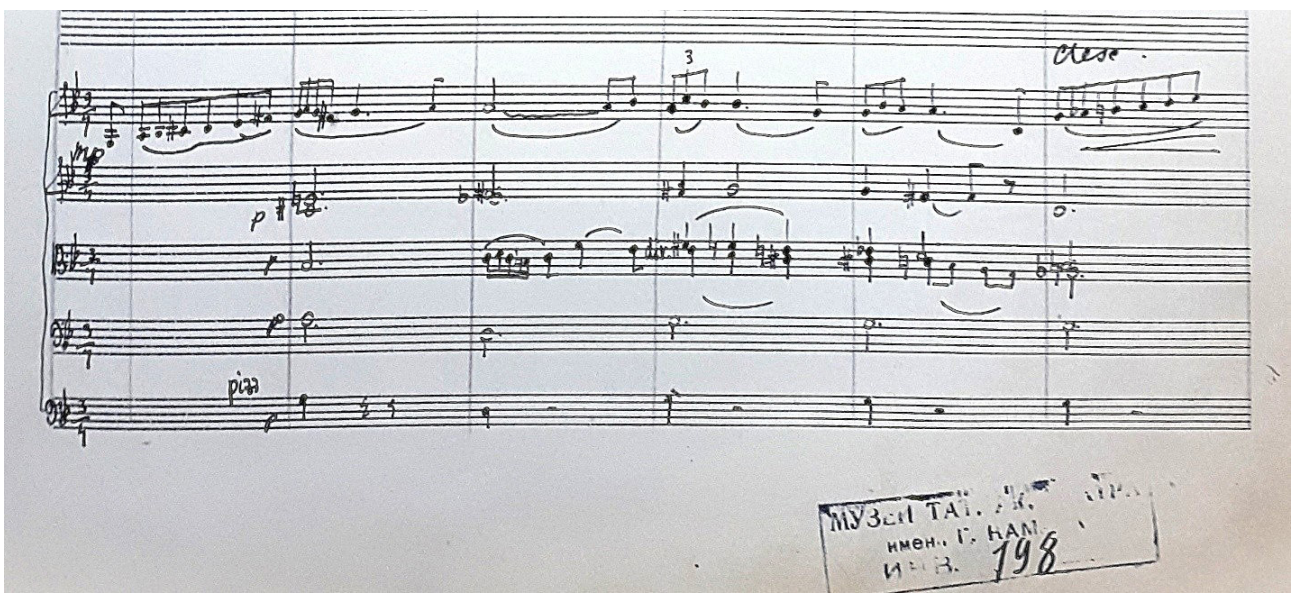
раскрывается интрига в отношениях Ферхада и Мехменэ Бану: она, открывая лицо, признается в своих чувствах — он отвергает ее — для его спасения она ставит условие помочь народу — он соглашается. В центре цикла — тема народа (№ 12), она повторяется с незначительными изменениями (как указано в партитуре) через 25 минут сценического времени (№ 13). Обрамляет всю трехчастную композицию тема Мехменэ Бану, которая вначале звучит в полном виде (№ 11), а в конце предстает в сокращенном с ремаркой *poco a poco morendo* (№ 14), символизируя обреченность и разрушение любовных мечтаний царицы.

Совершенно особое место в музыкальной драматургии спектакля занимает № 17 [Соловей начинает петь], где в монологе Ферхада своеобразно воплощена мифопоэтическая картина Востока. Прервав работу, сидя у Железной горы, Ферхад тоскует по возлюбленной. Обращаясь к утренней звезде, смеющемуся гранату, плачущей айве, оленям и косулям, другим окружающим его явлениям природы, он вспоминает прекрасный образ Ширин. И лишь Соловей поет о любви страдающего юноши. Это сцена «отстранения», временной остановки действия, которая обыгрывает «прием сопоставления образов как бы реальных — драматических, героических или жанрово-бытовых и образов, ассоциирующихся с отвлечением от реальности, забвением ее, — лирических, подразумевающих погружение в чувство» [13, с. 99]. Партия флейты соло украшена трелями и форшлагами. Мелодическое зерно заимствовано из начального оборота темы любви (см. *Пример 8*). Ориентальный колорит музыки обусловлен импровизационным характером мелодического развертывания. Монолог Ферхада на фоне соловьиной песни предваряет появление Ширин и долгожданную встречу влюбленных.

Кульминация всего спектакля — эпизод № 18 [Встреча Ферхада и Ширин]. Влюбленные осознают неминуемость разлуки, сцена их прощания ставит точку в драматургическом развитии лирической линии. Музыкальная картина оформлена в стройную трехчастную композицию, которая начинается с ансамбля струнных, где диалог героев передан через дуэт двух тем — у скрипки и альта, ведущим оказывается верхний «голос Ширин» (см. *Пример 9*). Камерное поначалу звучание динамично сменяется проведением темы любви (*molto espressivo*), к исполнению которой присоединяются остальные группы оркестра.



Пример 8. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955.
№ 17 [Соловей начинает петь]



Пример 9. А. С. Леман. Музыка к спектаклю «Легенда о любви», 1955.
№ 18 «Встреча Ферхада и Ширин»

Последний номер очень краток (№ 19), основан на проведении мотива палицы — раздается гул ударов Ферхада, разбивающего Железную гору. Он выполняет прежде всего звукоизобразительную функцию, одновременно существенно оттеняя экспрессивность предыдущего номера. Такая диспозиция двух финалов — развернутого лирико-трагического (№ 18) и краткого «социального» (№ 19) — выявляет концептуальное видение и склонность авторов спектакля к лирико-романтическому освещению основного конфликта драмы. По этому поводу заведующий литературной частью театра Халит Латфуллович Кумысников перед премьерой выражал беспокойство, говорил о необходимости придания социального звучания пьесе, в которой должна быть главная идея — «призыв народа к борьбе за красивую, счастливую жизнь» (цит. по: [8, с. 537]).

Заключение

Музыка Лемана к спектаклю «Легенда о любви» служит важнейшим художественным средством, организующим внутренний ритм действия, укрупняющим и углубляющим его образы. Композитор привнес в музыкальный слой спектакля принципы симфонизма, выражающиеся в создании сети лейтмотивов, в применении свойств цикличности в архитектонике музыкально-театральной формы, в синхронизации приемов музыкальной и сценической драматургии. Кроме того, композитор чутко ощутил специфику театрального темпоритма, его внутреннего и внешнего проявлений в актерской игре, включенность музыки как средства сквозного действия драматического спектакля.

Леман в своей музыке воплощает европейскую по своей сути музыкальную концепцию Востока, в которой присутствует и красочность, и звукоизобразительность, и экспрессивное выражение чувств и страстей героев. Обусловленная единством всех составляющих режиссерского решения, музыка к спектаклю была призвана усилить сценические краски восточной образности, вызвать эмоциональный аудиовизуальный отклик у зрителей, придать театральному действу художественную масштабность и монолитность.

Список литературы

1. *Гимадиева Р. Д.* Альберт Леман: фортепианная педагогика, исполнительство, творчество. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2015.

2. *Гимадиева Р. Д., Порфирьева Е. В.* Деятельность основателей Казанской консерватории М. А. Юдина и А. С. Лемана в контексте развития татарской музыкальной культуры // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы X Международной научно-практической конференции / ред. Г. И. Батыршина. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2021. С. 110–117.

3. *Хайрутдинова Д. Ф., Дулат-Алеев В. Р.* О сотрудничестве Шамиля Шарифуллина с татарским драматическим театром (по материалам нотного архива ТГАТ имени Г. Камала) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47). С. 72–86.

4. *Гурарий С. И.* Леман Семен Альбертович // Диалоги о татарской музыке. Казань: Татарское книжное издательство, 1984. С. 56–66.

5. *Леман А. С.* Назиб Жиганов // Звуковое пространство композиторов Татарстана: Очерки. Интервью. Воспоминания. Казань: Музыка России, 2014. С. 13–21.

6. *Хайрутдинова Д. Ф.* Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 103–111. http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011

7. *Хайрутдинова Д. Ф.* Василий Виноградов — первый русский композитор в татарском драматическом театре // Opera Musicologica. 2025. Т. 17, № 2. С. 56–88.
https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.004

8. *Султанова Р. Р.* Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX — нач. XXI в.). Казань: Казанская Недвижимость, 2019. Т. I.

9. *Жевелева А. В., Козинцев М. А.* «Легенда о любви» Назыма Хикмета в истории литературы и театра // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930): Материалы конгресса / ред. Н. Н. Дьяков, А. С. Матвеев. СПб.: Студия «НП-Принт», 2019. Т. 1. С. 377–378.

10. *Некрасова Г. А.* Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 16–27.

11. *Бакши Л. С.* К вопросу методологии анализа современных музыкально-сценических жанров // Теория и история искусства. 2023. № 3-4. С. 265–280.

12. *Сабинина М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.

13. *Чахвадзе Н. В.* Об отражении времени в произведениях русских композиторов // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 3 (2). С. 96–101.

References

1. Gimadieva, R. D. (2015). *Albert Leman: fortepiannaya pedagogika, ispolnitel'stvo, tvorchestvo* [Albert Leman: piano pedagogy, performance, creativity]. Kazan State Conservatory Publ. (In Russ.).

2. Gimadieva, R. D., & Porfir'eva, E. V. (2021). The activities of the founders of the Kazan Conservatory M. A. Yudin and A. S. Lehman in the context of the development of Tatar musical culture. In G. I. Batyrshina (Ed.), *Proceedings of the X International Scientific and Practical Conference: Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [Art and Art Education in the Context of Intercultural Interaction] (pp. 110–117). Kazan University Press. (In Russ.).

3. Khairutdinova, D. F., & Dulat-Aleev, V. R. (2024). On the collaboration of Shamil Sharifullin with the Tatar Drama Theater (based on the materials of the musical archive of the G. Kamal Academic Theater). *Music. Art, Science, Practice*, (3), 72–86. (In Russ.).

4. Gurarii, S. I. (1984). Leman Semen Al'bertovich. In *Dialogi o tatarskoi muzyke* [Dialogues about Tatar Music] (pp. 56–66). Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.).

5. Leman, A. S. (2014). Nazib Zhiganov. In *Zvukovoe prostranstvo kompozitorov Tatarstana: Ocherki. Interv'yu. Vospominaniya* [Sound Space of Composers of Tatarstan: Essays. Interviews. Memoirs] (pp. 13–21). Muzyka Rossii. (In Russ.).

6. Khairutdinova, D. F. (2024). Methodological attitudes in the study of Tatar musical drama: towards a statement of the problem. *Actual Problems of Higher Musical Education*, (4), 103–111. (In Russ.). https://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011

7. Khairutdinova, D. F. (2025). The first Russian composer in Tatar drama theatre Vasiliy Vinogradov. *Opera Musicologica, 17*(2), 56–88. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.004

8. Sultanova, R. R. (2019). *Stsenografiya tatarskogo teatra: osnovnye etapy i zakonomernosti razvitiya (XX – nach. XXI v.)* [Scenography of the Tatar theatre: Main stages and regularities of development (20th and early 21st centuries)] (Vol. 1). Kazanskaya Nedvizhimost'. (In Russ.).

9. Zheveleva, A. V., & Kozintsev, M. A. (2019). The Legend of Love by Nazim Hikmet in the history of literature and theatre. In N. N. D'yakov, & A. S. Matveev (Eds.), *Congress Proceedings: XXX Mezhdunarodnyi kongress po istochnikovedeniyu i istoriografii stran Azii i Afriki: k 150-letiyu akademika V. V. Bartol'da (1869–1930)* [30th International Congress on Historiography and Source Studies of Asia and Africa: Dedicated to the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)] (Vol. 1, pp. 377–378). Studiya "NP-Print". (In Russ.).

10. Nekrasova, G. A. (2012). The concept of orientalism in Russian musicology of the 20th century (based on research and publications). *Journal of Moscow Conservatory*, (4), 16–27. (In Russ.).

11. Bakshi, L. S. (2023). To the question of methodology of analysis of modern musical stage genres. *Theory and History of Art*, (3–4), 265–280. (In Russ.).

12. Sabinina, M. D. (2003). *Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of musical and dramatic theatres in the 20th century]. Kompozitor. (In Russ.).

13. Tchakhvadze, N. V. (2008). On the reflection of time in the works of Russian composers. *Music Scholarship*, (2), 96–101. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Хайрутдинова Д. Ф. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения и музыкально-прикладных технологий, директор департамента науки, организационно-методической и просветительской деятельности, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова.

Information about the author:

Diliya F. Khairutdinova — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Department of Musicology and Applied Music Technologies, Director of the Department of Science, Organizational and Methodological Activities, and Educational Work, Zhiganov Kazan State Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 03.06.2026;
одобрена после рецензирования 29.07.2026;
принята к публикации 02.09.2026.

The article was submitted 03.06.2026;
approved after reviewing 29.07.2026;
accepted for publication 02.09.2026.