

Diliya KHAIRUTDINOVA
**The African theme
 in the Tatar ballet:**
*musical thematic contents of the ballet
 Nzheri by N. Zhiganov as subject
 of studying the composer's creative process
 (based on draft manuscripts)*

Дилия ХАЙРУТДИНОВА
**«Африканская тема»
 в татарском балете:**
*музыкальный тематизм балета
 «Нжери» Н. Жиганова в аспекте
 изучения творческого процесса
 композитора
 (на материале черновых рукописей)*

В 2011 году Татарстан празднует 100-летие своего крупнейшего композитора, музыкально-общественного деятеля и основателя Казанской государственной консерватории — Назиба Гаязовича Жиганова (1911–1988). Развитие татарской музыкальной культуры, национальной композиторской школы, профессионального музыкального образования в республике в 30–80-е годы XX столетия протекало с активным и подчас решающим участием Н. Г. Жиганова. По истечении более двух десятилетий после кончины композитора происходит бесспорное осознание подлинной значимости и масштабности творческой личности большого музыканта и творца.

Творчество Назиба Жиганова находится в ареале исследовательского внимания уже более полувека. Интерес к многогранной деятельности композитора не угасает и сегодня. В работах последнего десятилетия вскрываются новые аспекты в изучении его музыки и творческой работы. Огромное значение в этом имеют нотные рукописи Н. Г. Жиганова, хранящие тайны творческого процесса мастера, художественных замыслов его произведений¹.

The article is devoted to the ballet *Nzheri*, the last work of that genre by the outstanding Tatar composer N. G. Zhiganov. Studying the draft manuscripts of the ballet, the author analyzes thematic contents of its ritual scenes and undertakes an attempt of following the composer's creative process.

Key words: N. Zhiganov, ballet, thematic contents, theme, sketch, creative process.

Статья посвящена последнему балету выдающегося татарского композитора Н. Г. Жиганова «Нжери». На основе изучения черновых рукописей прослеживается творческий процесс композитора, анализируется тематизм ритуальной сцены балета.

Ключевые слова: Н. Жиганов, балет, тематизм, тема, эскиз, творческий процесс.

Обратимся к последнему балету композитора «Нжери»². В творчестве Н. Г. Жиганова балетный жанр занимает сравнительно небольшое место: известны его трехактный балет «Зюгра» (1944) и дилогия «Две легенды» (1969), состоящая из двух одноактных балетов — «Зюгры» во второй редакции и «Нжери»³.

«Нжери», премьера которой состоялась в 1971 году, поразила публику Казани экспрессией, лиризмом и, самое главное, необычным выбором сюжета, заимствованным из африканской легенды⁴. Это был первый в татарской музыке столь яркий опыт воплощения темы другого народа. Обратившись к оригинальному сюжету суданской сказки, Н. Г. Жиганов вплотную приблизился к осуществлению своей мечты — созданию вненациональной, но понятной всем музыки об общечеловеческих проблемах и воспевающей добродетель, красоту, силу любви. Композитор считал, что любое талантливо созданное произведение будет понятно человеку вне зависимости от его национальности. О проблеме приобщения людей к искусству других народов Н. Г. Жиганов высказывался неоднократно:

¹ Рукописи Н. Г. Жиганова хранились в Музее-квартире Назиба Жиганова, чьим директором со дня его основания (1991) была жена композитора Нина Ильинична Жиганова. После ее смерти (в декабре 2009 года) нотные рукописи были переданы сыновьям композитора.

² Либреттистом «Нжери» является жена композитора, подказавшая идею созданию балета, — Н. И. Жиганова; балетмейстером — Д. Арипова.

³ Свой первый балет «Фатых» Н. Г. Жиганов создал в 1943 году.

⁴ Суданская сказка «Прекрасная Нжери» была обнаружена в одном из сборников сказок народов мира женой композитора Н. И. Жигановой. Сказка повествует о самой красивой девушке племени — Нжери. Ради спасения своего народа, погибающего от жажды, она приносит себя в жертву.

«Как можно говорить об интернациональном воспитании, если мы в себе и в других не будем воспитывать чувство уважения к культуре других народов. Ведь незнание и отсутствие мало-мальского интереса к музыкальной культуре других народов говорит о национальной ограниченности, духовной бедности, примитивности музыкального мышления! Национальная ограниченность – это вредное антинародное явление может на долгое время затормозить развитие музыкальной культуры народа»⁵;

«... наша казанская интеллигенция очень туго общается к музыкальной культуре других народов, а это обедняет душу человека»⁶;

«Вообще надо еще с детства приучать людей к уважению и любви к искусству (я имею в виду музыку) других национальностей. Знание искусства других народов положительно скажется на развитии искусства родного народа»⁷.

В балете «Нжери» композитор ведет «поиски таких музыкально-выразительных средств, в которых органическая связь с прогрессивными народно-национальными традициями сочетается с осмыслением интернациональной сущности искусства. Ведь национальное своеобразие произведения никогда еще не было помехой для его восприятия и понимания другими народами» [1, с. 112].

Балет «Нжери» является своеобразным откликом на веяния в отечественном балетном театре 1950–70-х годов, связанные с повышенным вниманием композиторов и балетмейстеров к древним пластам народного искусства. В балетной музыке этого периода «нетронутые» пласты фольклора натолкнули многих композиторов на оригинальные идеи в сфере образности и музыкального языка. Гибкая пластика развития и своеобразие ритмической организации музыки, мелодические и ладовые свойства, исходящие из фольклорных прообразов, по-своему проявились в произведениях разных национальных культур, например, в балете Б. И. Тищенко «Ярославна», «воскрешающем архаичный слой русской музыки, и в балете „Антуни“ [Э. С. Оганесян], обращенном к старинным армянским песнопениям, и в „Тропую грома“ [К. Караева], где впервые предстал африканский фольклор» [4, с. 131].

Сюжет «Нжери» предполагал действенные, эмоционально-напряженные конфликты и поэтически обобщенные образы, которые являются наиболее близкими жанру балета и отвечают его специфическим особенностям. Обращение к инациональному первоисточнику повлекло за собой не только обогащение спектра выразительных средств, поиски в области метроритмической организации и драматургии в музыке, но и суще-

ственное обновление композиторского стиля и техники Н. Г. Жиганова.

Очевидно, что перед автором стояла задача воплощения художественного образа, транслирующего обрядовые действия. Изучение рукописей Н. Г. Жиганова выявляет сложный процесс поиска таких музыкальных тем, восприятие которых гарантировало бы зрителям «погружение» в мир африканской легенды. Забегая вперед, отметим, что композитору удалось осуществить задуманное. Это подтверждает случай, который произошел на гастролях казанской балетной труппы в Африке. Во время исполнения одного из танцев к нашим артистам присоединились африканские музыканты, играющие на ударных инструментах. Музыку Н. Г. Жиганова они восприняли так близко, что она вдохновила их на совместное исполнение⁸. Воочию увидев африканские ритуальные пляски, исполнители главных партий «Нжери» — И. Хакимова и В. Бортыков — «были поражены тем, насколько хореография балета была близка к оригиналу» [6, с. 290].

Особый африканский дух, присущий музыкальному звучанию балетного спектакля, отмечался и в отзывах после громкой премьеры балета, в частности, «музыка действительно отвечает духу, характеру, месту действия легенды, пронизана интонациями и ритмами, свойственными фольклору африканских народов» [3, с. 29].

Обратимся к черновым рукописям композитора с тем, чтобы проследить процесс создания так называемых «африканских тем» балета. Две нотные тетради, названные Н. Г. Жигановым «Наброски для „Нжери“» и «Эскизы для „Нжери“», отражают многие перипетии «рождения, отбора и шлифования» основного музыкального тематизма⁹. Однако названия этих тетрадей — «Наброски ...» и «Эскизы ...» — не точно соответствуют текстологическим признакам записей, композитор своими названиями лишь обозначил принадлежность сделанных записей к черновым документам. Так, в тетради «Наброски для „Нжери“» большинство записей — эскизы, а в «Эскизах для „Нжери“» встречается немало набросков.

Помимо указанных тетрадей, были обнаружены и изучены отдельные нотные листы и тетради с набросками других сочинений Н. Г. Жиганова, создаваемых в 1960-е годы, в том числе, и «Нжери». В некоторых случаях данные материалы важны как черновые записи идей композитора, возникших спонтанно, неожиданно. Они крайне важны для определения раннего и переходного этапов творческого процесса.

В рамках статьи мы ограничимся рассмотрением процесса становления тематизма двух номеров — «Созыв народа» и «Ритуальный танец воинов», вошедших в IV картину балета.

⁵ Из рукописных записей Жиганова в ученической тетради. Папка №6. Инв. №18776-39. Архив Музея-квартиры Назиба Жиганова (далее — МКНЖ).

⁶ Н. Г. Жиганов – Р. Г. Загировой. Казань – Москва, 11 сентября 1957 г. Архив МКНЖ.

⁷ Из записной книжки Н. Г. Жиганова. Архив МКНЖ. Папка №6. Инв. №18776-35.

⁸ Из личной беседы с исполнителями главных партий балета Юноши и Нжери, состоявшейся в 1997 году.

⁹ Тетради датируются 1969 годом.

Сцена «Созыв народа» — изобразительная по сути (шаман бьет в там-там) — выполняет роль своеобразного вступления к серии ритуальных танцев¹⁰, является драматургически важным этапом в развитии сценического действия: старейшины призывают племя выбрать достойную девушку для предстоящего жертвоприношения. Сцена открывается темой-кличем¹¹ — одной из самых узнаваемых в балете «Нжери». История ее создания была прослежена в черновых документах Н. Г. Жиганова и представляется весьма показательной для определения метода его творческой работы.

Среди разного рода записей композитора нами была обнаружена одна, на первый взгляд, не имеющая отношения к данному балету. На клочке бумаги Н. Г. Жиганов расчертил нотную строку, на ней записал попевку из шести звуков и прокомментировал: «Услышал по радио. Она игралась бесконечно много раз, сопровождалась ударными. Темп *allegro moderato*». Двухтактный мотив, зафиксированный на нотном стане «от руки», как выяснилось, точно совпадает с началом темы-клича из четвертой сцены «Нжери». Его отличительные черты — характерный синкопированный ритм первого трихордового звена в виде квартового скачка с последующим заполнением, а также упругое трехкратное утверждение начального опорного тона — сообщают ему призывный энергичный и целеустремленный характер (пример 1).

Пример 1

Мотив, услышанный Н. Жигановым по радио



Точное время этой записи определению не поддается, однако мы предполагаем, что это — начало 1960-х годов, когда Н. Г. Жиганов, впервые увлекшись идеей создания балета на сюжет суданской сказки, стал активно вслушиваться в африканские ритмы и фольклор¹². Не удивительно и то, что в этот период композитора особенно интересовала проблема сохранения в музыке национальной самобытности. Думается, это было связано с его предстоящей работой над балетом «Нжери» из дилогии «Две легенды». В переписке с Г. И. Литинским Н. Г. Жиганов обсуждал эту проблему на примере музыки К. Караева¹³. Он также высказывал свое опасение по поводу того, что многие композиторы чрезмерно увлекались новомодными видами композиторской техники: «...И во всем этом благополучии я перестаю чувствовать аромат национальной принадлежности»¹⁴. Г. И. Литинский в свою очередь заверил Н. Г. Жиганова: «А на самом деле — не

в системе, не в серии дело, а в талантливости. Композитор, достаточно способный, культурный и умелый может не бояться никаких систем»¹⁵.

Услышанный по радио «клич» стал поводом для творческого «беспокойства» музыканта, что отражается в одной из его нотных тетрадей с черновыми записями произведений первой половины 1960-х годов¹⁶. В ней найден любопытный мелодический набросок, начало которого представляет собой уже известный синкопированный мотив (пример 2). Вероятно, это одна из первых «обработок» понравившейся «африканской» темы. Характер мелодического развития позволяет предположить намерения композитора воплотить ее в жанре симфонической музыки, хотя именно в данном варианте тема не была использована.

Пример 2



В тетради «Эскизы для „Нжери“» обнаруживается ранний эскиз «Созыва народа» из IV сцены балета. Мотив клича как мелодическое зерно данного номера подвергается шестикратному повторению на фоне гармонически-остинатной формулы — такой принцип повторности, напомним, был заимствован Н. Г. Жигановым из оригинала, услышанного по радио (пример 3). Продление последнего звука «клича», по-видимому, было продиктовано желанием автора преодолеть рамки мелодической замкнутости, найти возможности его динамизации. Об этом свидетельствуют и последующие черновики.

Пример 3

Тема-клич, эскиз



Второй эскиз сцены «Созыв народа» содержится в тетради «Наброски для „Нжери“». Композитору, нако-

¹⁰ «Созыв народа» предваряет череду ритуальных танцев: Танец Нжери, Прощальный танец подруг, Ритуальный танец воинов.

¹¹ Название данной теме было дано Я. М. Гиршманым — автором монографии «Назиб Жиганов» (1975).

¹² Например, среди материалов жигановского архива была обнаружена негритянская песня Кении.

¹³ Балет К. Караева «Тропой грома» также посвящен африканской теме.

¹⁴ Н. Г. Жиганов — Г. И. Литинскому. Казань — Москва, 8 октября 1965 г. Архив МКНЖ.

¹⁵ Г. И. Литинский — Н. Г. Жиганову. Москва — Казань, 26 октября 1965 г. Архив МКНЖ.

¹⁶ В частности, в данной тетради представлена черновая работа над романсом «Туган ягыма» («Родной земле»), созданным в 1964 году.

«Африканская тема» в татарском балете

нец, удается разорвать цепь однообразных повторов мотива-клича путем введения темы второго плана. Возникает «игра» двух контрастных голосов (по принципу «вопрос-ответ»): первого — призывного, не меняющегося в течение его двенадцати повторов, и второго — поначалу сдержанного, но с каждым вариантным проведением интенсивно наращивающего амплитуду движения (пример 4). Именно во втором голосе происходит тематическое развитие. Впрочем, и этот эскиз Н.Г. Жиганов отверг и, сопроводив пометкой «переделать», зачеркнул его (пример 5).

Пример 4

Тема-клич, эскиз



Пример 5



Лишь последний эскиз «Созыва народа», записанный в тетради «Эскизы для „Нжери“», удовлетворил композитора, во всяком случае, он не был зачеркнут, как предыдущие. Характер письма в данном эскизе выдает уверенность автора в создаваемой музыке. Почерк Н.Г. Жиганова четок и аккуратен. Очевидно, что композитор предполагал скорейшее завершение сцены, предвидя, что следующее ее переписывание будет уже в чистовом автографе балета (пример 6). В эскизе была намечена инструментовка, выписаны партия ударной группы и динамические штрихи. «Диалог» двух голосов, также намеченный ранее, развился в две мелодические линии, самостоятельность которых подчеркнута, во-первых, их временной организацией (каждая начинается с сильной доли нового такта), во-вторых, тембровыми отличиями (мотив клича поручен валторнам, а второй голос — струнным).

Пример 6



Последние изменения в сцене «Созыва народа» были сделаны композитором уже в рукописном клавише — чистовом автографе балета, где обнаруживаются мелкие потертости на бумаге: Жиганов до последнего мгновения работы с клавиром исправлял ноты или вносил уточ-

нения в текст. Второй элемент темы приобрел большую завершенность и значимость, благодаря добавлению новых опевающих звуков в его окончание (пример 7).

Пример 7

Тема-клич, 4-я сцена, черновой автограф сочинения

Доработка сцены осуществлялась уже в процессе репетиционной работы и подготовки премьерного показа спектакля. Согласно архивной фонозаписи балета¹⁷, композитор внес в сцену «Созыв народа» изменения, сократив число повторений мотива клича до трех (вместо восьми в клавире), что, по-видимому, было продиктовано динамикой сценического действия, требовавшей зримой согласованности музыки и хореографии.

Кульминацией IV сцены «Нжери» стал «Ритуальный танец воинов», создание которого прояснилось в беседе с исполнителями главных партий, а также автором либретто — Н. И. Жигановой¹⁸. По их словам, записанный в клавире номер не устраивал композитора, он вновь и вновь возвращался к работе над ним. Н. Г. Жиганов стремился к воплощению в музыке напряженных чувств и изображению свойственных африканским танцам стихии и захватывающей первозданности пластики. В результате буквально «накануне» премьеры балета родился новый вариант Ритуального танца. Его музыка, по сведениям очевидцев, передавала «крайние» эмоции, воодушевляла танцоров и будоражила зрителей.

В хореографическом воплощении танца воинов балетмейстер-постановщик Д. Арипова органично соединила современную пластику с элементами фольклорных форм. Номер был пронизан своеобразным лейтдвижением, требующим от исполнителей особой технической подготовки и выносливости. Это виртуозное движение, основанное на второй балетной позиции в глубоком плие (приседании), со стороны выглядело как «паукообразное» перемещение.

Особый акцент в Ритуальном танце воинов Н. Г. Жиганов сделал на ритме как главном формообразующем и выразительном компоненте африканской музыки.

Ударная группа симфонического оркестра имитировала звучание традиционных африканских инструментов. Примечательная находка композитора — соло ударных на протяжении примерно полутора минут, о котором артисты балета И. Хакимова и В. Бортяков вспоминают: «Непрерывно пульсирующий ритмический квадрат в сочетании с шумовым эффектом приводил нас в неопределимый восторг. Танцорам нужно было лишь успевать справляться со своими эмоциями, чтобы, войдя в раж, не потерять контроль над собой» [6, с. 290]. Однажды на одной из репетиций Н. Г. Жиганов неожиданно для всех предложил убрать solo ударных из Ритуального танца воинов: «Все артисты были огорчены: этот эпизод казался нам безупречным. Мы немедленно послали к композитору наших „аксакалов“, которые выразили автору свое восхищение оригинальным музыкальным решением с использованием только ударных инструментов [...], в итоге номер остался без изменений» [там же].

Существование двух вариантов Ритуального танца воинов требует текстологического анализа черновиков композитора с тем, чтобы восстановить ход создания первого танца, вошедшего в клавир, и выяснить причины появления второго, прозвучавшего в спектакле¹⁹. До сих пор Ритуальный танец воинов исполняется в двух разных версиях.

В представлении Н. Г. Жиганова мужской воинственный танец должен обладать мощной ритмической энергетикой и упрощенной мелодической темой, не отвлекающей от стихии движения. К таким выводам приводят ранние черновики танца, в которых в соответствии с авторским замыслом выявляется общее — активная ударно-ритмическая партия, смешанный размер и частая смена метра, а также мелодии, складывающиеся из однотипных мотивов (примеры 8, 9, 10).

Пример 8

Ритуальный танец воинов, эскиз

Пример 9

Ритуальный танец воинов, набросок

¹⁷ Фонозапись балета «Нжери» хранится в архиве телерадиокомпании ГТРК Татарстан «Новый век».

¹⁸ Беседа с Н. И. Жигановой состоялась в 1999 году.

¹⁹ Все черновики номера содержатся в тетрадах – «Эскизы для „Нжери“» и «Наброски для „Нжери“».

«Африканская тема» в татарском балете

Пример 10

Ритуальный танец воинов, эскиз

Следующий эскиз отражает стремление композитора к еще большему упрощению мелодики и ритмики (пример 11). Размер $\frac{5}{4}$ сменился на $\frac{3}{4}$, ритмически-остинатная басовая формула была оформлена четвертями, в обоих пластах осуществлялась опора на кварто-квинтовую аккордику. Как видно, тема построена на развитии одного мотива, что типично «для имитаций архаических обрядов, где единая оstinатная ритмическая последовательность формирует сам жанр» [5, с. 47].

Пример 11

Ритуальный танец воинов, эскиз

В среднем разделе танца, согласно данному эскизу, предполагалась смена тональности и размера, новая подвижная тема в высоком регистре у деревянно-духовых обретала иные танцевальные очертания — более легкие и грациозные. Она явно противоречила концепции архаического ритуального действия, ей не хватало эмоционального напряжения и стихийной силы (пример 12). В ней ощутим татарский национальный колорит (в силу чего, скорее всего, он и был отвергнут).

Пример 12

Ритуальный танец воинов (средний раздел), эскиз

В клавире главная тема Ритуального танца усложнялась вспомогательными звуками, что придавало ей большую упругость и напористость (пример 13). Средний раздел танца в последнем варианте был основан на мотиве клича в ритмическом увеличении, призванном объединить ритуальные танцы 4-й сцены (пример 14).

Пример 13

Ритуальный танец воинов, черновой автограф сочинения

Пример 14

Ритуальный танец воинов (средний раздел), черновой автограф сочинения

Чем же был вызван новый вариант Ритуального танца воинов? Кардинальные отличия между двумя вариантами демонстрирует автограф с записью нового танца (в виде отдельных листов он был вложен в клавир балета, принадлежащий Татарскому государственному академическому театру оперы и балета имени М. Джалиля).

Во-первых, трехдольность первого варианта танца сменилась размером $\frac{3}{4}$ во втором. В автографе танца воинов, возникшего уже во время постановки, композитор существенным образом изменил и партию сопровождения. В клавире она была представлена в виде аккордовых комплексов и поручена низким инструментам деревянно-духовой и струнной групп, а в последнем варианте басовая линия одноголосна, и выписана в партии литавр (пример 15). Размер и ритмически-остинатная формула $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ \square $|$ $|$, порученная литаврам, создавали

особую звуковую палитру, передающую посредством абсолютной ясности и четкости временной организации музыки состояние экстаза и нервного напряжения героя.

Пример 15

Ритуальный танец воинов, окончательный вариант

Allegro moderato

Во-вторых, мелодическая линия стала достаточно свободной, тема «составляется» из нескольких мотивов, оставаясь при этом однородной по характеру развития. В среднем разделе танца лейтмотив клича возвращает свой изначальный упругий и динамичный характер, прежняя идея его ритмического увеличения здесь не нашла подтверждения (пример 16).

Пример 16

Ритуальный танец воинов (средний раздел), окончательный вариант

Presto

Таким образом, сведя к минимуму все выразительные средства (дабы не мешать проявлению стихийных свойств музыки), композитор сосредоточивает внимание на энергетике пульсирующего квадрата и устрем-

ленности мелодической линии. Очевидно, что Н.Г. Жиганов стремился к воплощению в танце воинов не столько архаики обрядового действия, сколько эмоционально-динамической природы танца.

Наблюдения за формированием тематизма двух номеров ритуальной сцены позволили сделать выводы относительно творческого процесса композитора. Поиск Н.Г. Жигановым тем, направленных на раскрытие языческого мира африканской легенды, был связан с рядом трудностей, главная из которых заключалась в преодолении стереотипов развития пентатонной мелодики, ее мелодических формул с яркой национальной окраской, сложившихся в симфонической музыке композитора. Отход от устоявшихся форм мелодического тематизма требовал от автора неординарных музыкальных идей, поиска новых интонаций и мелодических оборотов.

Особенности становления темы зависели от изначальной образной установки, ее функции в музыкальном действии балета. Экспонирование тематизма превалирует над развивающими разделами формы, что демонстрирует особый склад мышления композитора, стремящегося к образной конкретности и достоверности. Изучение эскизов показало, что развивающие разделы формы создавались композитором почти сразу после того, как возникала уверенность, что основная тема уже «готова». Анализ черновых нотных записей позволяет выявить некоторые особенности этой части композиторской работы. Во-первых, Жиганов творил по принципу «от частного к целому», то есть, исходя из некоей детали как первотолчка, например, из мелодического ядра в теме-кличе. Во-вторых, музыкальная тема для композитора была концентрированным выражением художественного замысла, и потому ее формирование означало поиски индивидуальных выразительных свойств того или иного образа. И, в-третьих, завершение работы над темой не означало прекращения размышлений композитора о ней, а желание усовершенствования побуждало Н.Г. Жиганова вносить незначительные изменения в ее изложение и развитие даже в клавише.

Литература:

1. Жиганов Н. // Гордость советской музыки: Музыканты — Герои Социалистического Труда и лауреаты Ленинской премии / Ред.-сост. М. Яковлев. М., 1987. С. 108–116.
2. Жиганов Н. Музыка не может быть вненациональной // Назиб Жиганов: Контексты творчества. Казань, 1999. С. 140–143.
3. Касаткина Г. Художник щедрого таланта, неиссякаемой энергии (К 70-летию Н.Г. Жиганова) // Назиб Жиганов: Контексты творчества. Казань, 1999. С. 8–26.
4. Катанова С. Музыка советского балета: Очерки истории и теории. Л.: Сов. композитор, 1979. 295 с.
5. Холопова В. Музыкальный тематизм. М.: Музыка, 1983. 88 с.
6. Экзотика африканской легенды: [Воспоминания солистов балета ТГАТОиБ им. М. Джалили, И. Хакимовой и В. Бортыкова] / Запись Д.Ф. Хайрутдиновой // Назиб Жиганов: Статьи, воспоминания, документы / Сост. Н.И. Жиганова, З.Я. Салехова. Казань, 2004. Т. 1. С. 289–291.