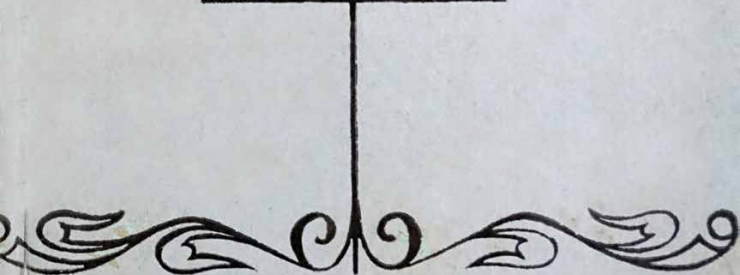


МАНАШИР ЯКУБОВ



ОТЕЦ ДАГЕСТАНСКОЙ МУЗЫКИ





МАНАШИР ЯКУБОВ

ОТЕЦ ДАГЕСТАНСКОЙ МУЗЫКИ

**ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
Г. А. ГАСАНОВА**



Дагестанское
книжное издательство
Махачкала — 1980

78С2

Я 49

ББК.85.23 (2) 7

Якубов Манапир.

Я 49 Отец дагестанской музыки. Очерк жизни и творчества Г. А. Гасанова.

Махачкала, Даг. кн. изд-во, 1980.

168 с.

78С2

ББК.85.23 (2) 7

Очерк жизни и творчества Готфрида Гасанова, впервые ярко и глубоко отразившего в музыке национальные образы, раскрывшего миру красоту дагестанских мелодий.

ВВЕДЕНИЕ

Возникновение и развитие современных форм профессионального композиторского творчества у многих наций и народностей, знавших в прошлом лишь искусство устной традиции, — один из важнейших и характерных процессов в истории музыкальной культуры двадцатого столетия. В изучении этого процесса центральное место занимает исследование художественного наследия и всей жизненной и творческой деятельности композиторов, делавших первые шаги в создании профессионального искусства в отдельных республиках.

Творческой биографии одного из таких представителей советской многонациональной культуры, дагестанского композитора Г. А. Гасанова посвящена настоящая работа.

Творчество основоположника дагестанской профессиональной музыки Готфрида Алиевича Гасанова (1900 — 1965) — одно из наиболее значительных и оригинальных явлений национальной художественной культуры Дагестана. В своей музыке композитор впервые ярко и глубоко отразил широкий круг национальных образов, раскрыл миру красоту дагестанских мелодий, поэзию горской крестьянской жизни, воплотил в звуках драматическую напряженность древнего

эпоса и мироощущение горцев новой, послереволюционной эпохи. Его монументальные концерты и прекрасные, совершенные камерные миниатюры для фортепиано, музыкально-сценические произведения, романсы и хоры, симфонические и кантатно-ораториальные сочинения, наконец, разнообразнейшие обработки народных мелодий вошли в классику дагестанского советского искусства, стали в один ряд с созданиями таких корифеев национального художественного творчества, как Сулейман Стальский, Гамзат Цадаса, Эфенди Капиев, Муэддин Джемал, Хасбулат Аскар-Сарыджа...

В лице Гасанова дагестанская музыка обрела своего первого зрелого мастера, свободно творящего в формах общечеловеческого искусства, но прочно стоящего на родной народно-национальной почве. С его произведений началось широкое признание дагестанского профессионального композиторского творчества в нашей стране и его первые значительные успехи за рубежом.

Гасанов был, однако, не только выдающимся композитором. Его жизнь всегда была наполнена разнообразной, активной музыкальной и общественной деятельностью. Талантливый педагог, великолепный пианист, дирижер, музыкальный ученый, критик и публицист, создатель и руководитель многих коллективов и учреждений, Г. А. Гасанов был подлинным строителем социалистической культуры, сыграл исключительно важную роль в организации всей музыкальной жизни Советского Дагестана.

Особое значение для композиторского творчества самого Гасанова и для развития всей дагестанской музыки имела его работа по записи, изучению и публикации образцов народного песенно-танцевального искусства, составляющая целую главу в истории художественной этнографии Дагестана. Именно десятиле-

тия собирательского и исследовательского труда привели Гасанова к созданию наиболее замечательных его произведений. В глубинах фольклора он находил не только образы и средства для творчества, в народном искусстве он обретал также силы и вдохновение.

Творчество Гасанова уже более четырех десятилетий привлекает внимание музыкальной науки и критики. Литература об отдельных важнейших сочинениях дагестанского композитора довольно богата¹. В работах советских музыкальных ученых и публицистов дан глубокий и разносторонний анализ конкретных сочинений Гасанова, его музыка рассматривается в них с точки зрения важнейших общих проблем советского музыкального творчества: идейности и народности искусства социалистического реализма, путей развития советских национальных музыкальных культур, вопросов органического сочетания элементов национального и классического искусства, соотношения традиционного фольклора и профессионального творчества, — короче говоря, включена в широкий круг актуальной научно-музыкаловедческой и творческой проблематики.

В то же время жизненный путь Г. А. Гасанова во всем своем объеме и во всей многогранности не становился до сих пор объектом специального изучения.

¹ См., в частности: Цуккерман В. Новые инструментальные концерты. В книге: «Советская музыка на подъеме». М., 1950, с. 253—277. О первом концерте Гасанова см. с. 255 — 261 и 276; Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт. Л., 1954. О первом концерте Гасанова см. с. 89—90, 163, 178—186, 197—199, 208—209; Иконников А. Г. Гасанов и его фортепианный концерт. — «Советская музыка», 1949, № 5, с. 39—42; Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Л., 1937, с. 164—166; Вольман Б. Второй концерт Г. Гасанова. — «Советская музыка», 1959, № 7, с. 58—59; Поляновский Г. Музыка Дагестана. — «Советская музыка», 1960, № 6, и др.

Правда, еще при жизни композитора появилась содержательная брошюра С. Говорова, однако эта очень небольшая по объему работа не ставила собственно научных задач. Кроме того, она была написана в момент, когда композиторская деятельность Гасанова лишь начала разворачиваться в полную силу. До 1959 года доведен обзор творческого пути Гасанова в небольшой монографической главе книги С. Агабабова о деятелях музыкальной культуры республики, но в соответствии со справочно-информационными и популяризаторскими задачами этого труда объем главы предельно мал. Основные сочинения Гасанова, возникшие до 1960 года, рассмотрены в специальном разделе брошюры о творчестве дагестанских композиторов, написанной автором настоящей работы. Там же содержится сжатый очерк художественного стиля композитора². Естественно, еще менее полны статьи о композиторе, в разные годы появлявшиеся на страницах местной печати.

Настоящая работа является первым исследованием, охватывающим весь творческий путь композитора. Поэтому главной своей задачей автор считал создание по возможности полной научной биографии Г. А. Гасанова. С этой целью, наряду с опубликованными статьями и крайне немногочисленными мемуарными источниками³, автор использовал подлинные доку-

² Якубов М. Творчество композиторов Дагестана. Махачкала, 1961, «Г. Гасанов», с. 5—25. (Первый концерт для фортепиано с оркестром, с. 8—13; Второй концерт для фортепиано с оркестром, с. 14—19; Камерная (фортепианная) музыка, с. 19—23; Вокальные сочинения, с. 23—25). Творчество Гасанова рассматривается также в работах, опубликованных автором этой книги в 1958—1977 годах.

³ Например, таковы отрывки из воспоминаний дагестанского скульптора Х. Аскара-Сарыджи «Первые художники дагестанского народа». В кн.: «Искусство Дагестана», Махачкала, 1965, с. 67—71.

менты личного архива Гасанова, хранящиеся у вдовы композитора А. Ф. Бойко, государственные музейные и архивные материалы и т. п., а также письма композитора, переданные автору А. Ф. Бойко, Е. Г. Гасановой, Б. Л. Вольманом, Н. В. Капиевой, И. Г. Баталбековой, Э. Р. Агабабовой, Н. С. Дагировым, М. М. Кажлаевым, В. В. Сперанским, И. Я. Арутюновым, К. П. Алескеровым, Ш. Р. Чалаевым, Г. С. Папаяном, Ф. В. Лошаковой, С. А. Керимовым, В. П. Севлюком, Г. Ихлясовым.

Всем им, а также всем товарищам, предоставившим рукописи и другие автографы композитора, автор выражает глубокую благодарность.

Важнейшим источником для написания этой работы, особенно в части, касающейся детства и юности композитора, послужили «Жизненные воспоминания» Гасанова, рукопись которых также хранится у А. Ф. Бойко. Ценные сведения для биографии композитора и истории его творчества содержатся, кроме того, в письмах его корреспондентов, например, в письмах Г. Цадасы, Э. Капиева, С. Агабабова, А. Шахиджан, М. Бариновой, В. Касаткина, Р. Фатуева и других.

Деятельность Гасанова показана в связи и в сопоставлении с развитием национальной литературы, театра и других видов искусства, на фоне социальных и культурных преобразований, происходивших в республике за годы Советской власти, разумеется, в той мере, в какой позволял скромный объем этой книги.

Глава I

ПРЕДЫСТОРИЯ

Чем крупнее явление культуры, тем глубже корни, связывающие его с прошлым. Творчество Г. А. Гасанова, как творчество всякого значительного художника, неотделимо от всей национальной истории. Оно было подготовлено и обусловлено предшествующим развитием и современным композитору уровнем музыкального искусства Дагестана. Оно было вызвано к жизни замечательным временем подъема национального самосознания, возрождения, укрепления и переосмысления древних художественных традиций в процессе становления искусства социалистического реализма. Именно в этот период бурно заявляет о себе литература Дагестана, пышно расцветает многоязычная поэзия, происходит зарождение изобразительного искусства, возникают национальные театры, обновляется и обретает второе дыхание в коллективе профессионального типа народная хореография и горское цирковое искусство. В этом созидательном процессе, столь характерном для искусства многих народов нашей страны в послереволюционную эпоху, вместе с другими выдающимися представителями дагестанской культуры Готфрид Гасанов участвовал как основоположник национального композиторского творчества.

Наследие композитора представляет собой, таким образом, не просто одну из многих составных частей дагестанской профессиональной музыки, не рядовое звено в цепи исторического развития национального искусства. Творчество Гасанова — это один из важнейших рубежных, переломных моментов истории национальной культуры и одновременно один из значительнейших ее периодов. Поэтому ограничиться указанием лишь на самый факт связи творчества Гасанова с историческим движением дагестанской культуры — значит не пойти дальше общих мест.

Сущность качественного скачка, воплотившегося в созданиях композитора, заключается в переходе от искусства народно-национальной, восточной по своей природе традиции к формам и жанрам профессионального музыкального искусства европейского типа (с соответствующими средствами воплощения) и в овладении, в творческом усвоении этих форм при сохранении некоторых основных принципов национального художественного мирозерцания, национальной образности, национального типа интонирования.

Искусство такого масштаба, такой исторической значимости нельзя, конечно, объяснить, исходя только из современных ему или непосредственно предшествующих явлений. Оно было подготовлено длительным ходом исторического развития дагестанской культуры и общества в целом.

С присоединением Дагестана к России все более широкие масштабы приобретает взаимовлияние в области художественного творчества. В частности, история, быт горских народов, их богатейший фольклор привлекает пристальное внимание русских литераторов, ученых, музыкантов.

Много десятилетий спустя дагестанские музыканты, ища пути самобытного развития своей культуры, станут пытливо изучать опыт гениальных русских мастеров. Именно их открытия сделаются для Гасанова отправной точкой в создании основ национального стиля.

Однако в середине XIX века самая мысль о дагестанской композиторской школе показалась бы смешной и нелепой. Все многообразие звукового мироощущения, все богатства музыкально-интонационного сознания, выработанные дагестанскими народами за века и тысячелетия их исторической жизни, существовали лишь в устном предании, сохранились в памяти национальных певцов и музыкантов: ашуг-ов, шаэров, йырчи, зурначей, домраши и т. п. Много-язычный, многонациональный горный край, объединявший больше тридцати народностей, обладал сокровищами фольклора, которыми могла бы гордиться любая цивилизация.

Октябрьская революция открыла перед народами глухой колониальной окраины, какой был в прошлом Дагестан, колоссальные возможности национального духовного возрождения. В неслыханно малые сроки, небывало быстрыми темпами происходило в республике становление музыкального исполнительства и образования. Уже в первое послереволюционное десятилетие в дагестанской художественной жизни становятся известны имена музыкантов, пытающихся найти дорогу к национальному композиторскому творчеству, активно ищущих формы соединения фольклорных интонаций с нормами европейского письма. Порой наивные по замыслу и весьма несовершенные по воплощению, но полные горячего энтузиазма и веры в конечный успех опыты Михаила Шувалова, Дженнет Далгат, Ивана Сафонова, Елены Юдиной, Темирбулата Бейбулатова были уже качест-

венно новым явлением в истории музыкальной культуры Дагестана, явным и неоспоримым признаком движения к «освоению... опыта классического наследия, то есть «письменной музыки»...¹, к творчеству «письменной традиции», выработанной веками развития человеческой культуры².

Глава II

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Готфрид Алиевич Гасанов родился 1 мая (18 апреля) 1900 года в Дербенте. В этом небольшом древнем городе на берегу Каспийского моря проходили в основном детские и юношеские годы музыканта. С Дербентом у композитора всегда были связаны светлые воспоминания о самой счастливой поре жизни.

Среди самых сильных впечатлений детства были музыка и театр. «Мой отец был горячим любителем музыки», — рассказывал Гасанов¹. В гимназии «он играл на валторне в ученическом духовом оркестре. Любовь к этому инструменту он сохранил и в студенческие годы». В Петербурге Али Гасанов часто слу-

Асафьев Б. Избранные труды. т. 5, М., 1967, с. 120.

² Подробнее о творчестве названных авторов и путях формирования музыкального профессионализма нового типа см. в книге: Якубов М. Очерки истории дагестанской советской музыки. Махачкала, 1974, главы II и III.

¹ Гасанов Г. Жизненные воспоминания. Рукопись. Архив композитора (хранится у А. Ф. Бойко). Все высказывания композитора, встречающиеся в книге без указаний на источник, взяты из этой рукописи.

шал оперу, знал популярную оперную классику. «Евгений Онегин» Чайковского, «Аида» и «Травиата» Верди, «Кармен» Бизе стали его любимыми произведениями. Мать композитора много пела дома, ее сестра Елизавета «прилично играла на рояле, а тетя Поля выписывала музыкальный журнал «Нувеллист» и играла вещи средней трудности».

В атмосфере любви к искусству, под влиянием скромного домашнего музицирования способности Готфрида пробудились довольно рано. Уже в пять лет он проявляет настойчивый интерес к инструменту, пытается подбирать на пианино мотивы знакомых танцев.

В детские годы ясно определяется также сохранившаяся у композитора на всю жизнь любовь к театру, быть может, не без влияния отца, в молодости — страстного театрала. Семейные посещения театральных спектаклей производили сильное впечатление на Готфрида и своеобразно отражались в детских играх братьев Гасановых. С театром оказалась связана потом вся творческая деятельность композитора, создавшего первые в Дагестане значительные произведения важнейших музыкально-сценических жанров (опера, балет, музыкальная комедия) и написавшего музыку почти к трем десяткам драматических спектаклей.

Музыкальный быт провинциального городка в начале XX века, конечно, не блистал особенно яркими и значительными событиями. Специальных музыкальных учреждений здесь, по существу, не было, единственным исполнительским коллективом был духовой оркестр (или, как тогда говорили, «оркестр музыки»), два раза в неделю игравший летом в городском саду, а зимой — в городском клубе модные танцы.

«По вечерам в саду кричали совы глухим, пе-

чальным звуком. Этот крик, духовой оркестр, звучащий вдалеке, темное южное небо с яркими южными звездами, — такими я вспоминаю вечера своего детства, а потом и юности», — рассказывал Гасанов. В этих воспоминаниях очень показательно переплетение собственно музыкальных впечатлений с картинами, зрительными и слуховыми впечатлениями от окружающей природы: звуки садового оркестра сливаются с южным вечерним пейзажем, сияньем звезд и голосами птиц. Быть может, не случайно также первым произведением, поразившим воображение будущего композитора, оказался «Жаворонок» Глинки, — музыка, обладающая, особенно в фортепианной транскрипции, точной реалистической звукоизобразительностью. Элементы музыкальной изобразительности, не имеющие, однако, самодовлеющего значения, пение птиц, картины и звуки природы — все это в дальнейшем заняло немалое место в творчестве Гасанова, как в произведениях, где такого рода моменты были непосредственно «подсказаны» текстом или содержанием (таковы «Ночь», «Над аулом небо в звездах», «Я на кровле одна», «День проснулся над аулом» и другие романсы, «Ноктюрн» из музыки к пьесе «Айгази», «Танец птиц», «Танец песка», «Вальс цветов», «Танец воды» и т. п. из балета «Карачач» и многое другое), так и в сочинениях непрограммных, бестекстовых жанров (медленная часть Первого концерта для фортепиано и т. д.). Тем более важно отметить единство этих моментов уже на самых ранних этапах формирования художественного мироощущения музыканта.

В дореволюционном Дербенте не было музыкальных учебных заведений, однако в программы гимназии и реального училища входили занятия музыкой, а, кроме того, несколько педагогов в городе давали частные уроки игры на музыкальных инструментах.

Среди них была и Анна Антоновна Полль, жена местного лесничего, в прошлом ученица Харьковского музыкального училища. Именно она стала первой учительницей Готфрида Гасанова. Его систематические занятия на фортепиано начались в 1908 году, одновременно с подготовкой к поступлению в Дербентское реальное училище. «Уроки обычно начинались с гамм и арпеджио, затем следовал очередной номер Ганона, хроматические упражнения на пяти клавишах из Шульц-Эвлера, бывшего в большом фаворе в Харьковском училище, затем этюды Черни и, наконец, «пизэсы», — читаем мы на страницах «Жизненных воспоминаний». — Первый год я проходил «Школу Дамма», потом «маленького Чайковского» и «маленького Рубинштейна». Помню, как, услышав в исполнении своей учительницы ми-бемоль мажорный ноктюрн Шопена (она показала его мне не в облегченном переложении), я пришел в восторг и сказал: «Анна Антоновна, Вы играете так же прекрасно, как в кино!» Я и не подозревал, какое оскорбление я нанес своей учительнице этим комплиментом, а потому не понял, за что она шлепнула меня довольно больно по руке».

Обучение шло весьма успешно. Уже в двенадцатилетнем возрасте Годя публично исполняет такие технически сложные, виртуозные сочинения, как «Прялка» Шпиндлера (пьеса, которую композитор любил до конца жизни) и Рондо-каприччиозо Мендельсона. В первые же годы занятия музыкой он становится постоянным участником «музыкальных вечеров», которые организовывала в гимназии его учительница. Эти скромные ученические концерты, программы которых составлялись из выступлений учащихся, были в основном посвящены музыкальной классике, и каждый такой концерт становился маленьким праздником в культурной жизни дербент-

ской интеллигенции. Здесь, помимо названных пьес, юный пианист играет вальсы Шопена, четырехручное переложение Второй венгерской рапсодии Листа, слышит незнакомые произведения, в частности, «Крейцерову» сонату Бетховена.

В 1913 году Готфрид становится учеником Е. В. Гройс, получившей образование в Бетховенской студии Д. С. Шора в Москве. «Она оказалась отличным педагогом». Под ее руководством он впервые серьезно познакомился с Инвенциями и Английскими сюитами Баха, выучил Пассакалью Генделя, Вариации соль мажор Бетховена.

В это время в Дербентском реальном училище сложился небольшой кружок любителей музыки, в который, кроме Гасанова, входили Соломон Усышкин, Анаида Шахиджанова, Митя (Дмитрий Акиндинович) Капаницын — впоследствии известный дагестанский художник-график — и другие учащиеся. «Собственно, это был не кружок, а содружество, в котором большую организаторскую роль играл Соломон Усышкин, юноша с разносторонними интересами, всегда активный». Усышкин стал близким другом Гасанова, их дружба продолжалась до конца дней композитора. Встречаясь, они исполняли четырехручные транскрипции бетховенских симфоний, увертюру Мендельсона «Фингалова пещера», музыку Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт», Испанские танцы Мошковского.

«Большую роль в нашей жизни сыграл подаренный мне отцом патефон, к которому я купил много хороших пластинок. Их мы регулярно и часто слушали поэтичными летними вечерами. Среди них: скрипичные концерты Мендельсона и Бетховена (схватывавшим нас Адажио), Пятая симфония Бетховена, Шестая симфония Чайковского (особенно Скерцо), Гавот Глюка-Сен-Санса, Шестая рапсодия Листа,

и так далее... Никогда впоследствии у меня не было такого яркого и радостного, иногда щемящего впечатления от музыки, как в те года», — рассказывает Гасанов.

Для духовного развития будущего музыканта в детские и юношеские годы имели значение поездки в Нальчик, Владикавказ (ныне Орджоникидзе), Большие Ижоры под Ораниенбаумом, Карасе (ныне Иноземцево) под Пятигорском, где семья Гасановых проводила в разные годы летний отдых, и жизнь в городе Калиш (ныне — ПНР), где некоторое время служил Али Гасанов. Эти поездки расширяли кругозор, давали более полное и разнообразное представление о мире. В памяти композитора ярко запечатлелось лето, которое он провел с учителем немецкого языка И. И. Курриком в дачном местечке близ эстонского города Дерпт (Юрьев). Юноша из Дагестана впервые увидел небольшой университетский городок западноевропейского типа, познакомился с домашним укладом живущих здесь людей, с их культурой. В семье И. И. Куррика любили музыку. Здесь часто звучали произведения композиторов-классиков, которые Иоганн Иоганнович играл вместе со своей сестрой в четыре руки. В музицировании нередко принимал участие и Гасанов. В доме, где протекал их летний отдых, была также фисгармония, звучание которой очень привлекало Готфрида.

В отроческие годы у Гасанова пробуждается стремление к самостоятельному музыкальному творчеству, выражавшееся первоначально в форме импровизаций. «Я любил импровизировать, — говорит композитор. — Импровизировал в одиночестве, особенно весной, в ранних сумерках, когда камни на мостовой казались фиолетовыми, в окно проникал одуряющий аромат белой акации, жизнь и мир казались сотканными из нежной поэзии, радости и светлого будущего».

го. Мои импровизации носили лирический характер, я вкладывал в них поэтические настроения, владевшие мною в пору юности». Тяга к импровизации усилилась во время пребывания в Эстонии, где будущий композитор часами просиживал за фисгармонией. Тогда же впервые проявляется у юноши характерное композиторское мышление, внутренний слух: «в голове звучал симфонический оркестр, прогулочный шаг совпадал с ритмом звучащей симфонии. Возникшая при этом музыка была оригинальной, то есть ниоткуда не заимствованной, и в то же время, конечно, перепевала то лучшее, что я слышал...»

Так в благоприятной, казалось бы, безоблачной обстановке развивалось музыкальное дарование Готфрида Гасанова, определялось его жизненное призвание. В 15 — 16 лет Гасанов уже твердо решает стать музыкантом, мечтает о поступлении в Петербургскую консерваторию.

Между тем, ранняя юность композитора приходится на годы, предшествовавшие величайшему перелому в истории Дагестана, России, всего человечества. В 1914 году началась мировая война. В стране назревала революция. Ее веяния не оставили в стороне и далекий, захолустный Дербент. Еще в 1905 году город явился одним из важных пунктов революционного движения в Дагестане. Дербентское реальное училище «имени императора Николая II», в котором с 1909 года учился Гасанов, уже в середине первого десятилетия XX века было заражено «вредными влияниями». Так, с 23 по 30 ноября 1905 года реалисты под руководством дербентской группы РСДРП провели политическую забастовку с требованием свободы собраний, введения преподавания на родных языках для азербайджанцев, армян и горских евреев, отмены изучения церковнославянского языка,

неприкосновенности ученической корреспонденции и т. п.².

С 1916 по 1921 год Гасанову предстояло пережить немало испытаний, судьба бросала его из города в город, из одного конца страны в другой. Молодой человек, готовившийся к мирному поприщу музыканта-исполнителя, постепенно втягивается в круговорот революционных событий и в конце концов оказывается непосредственным участником вооруженной борьбы за установление Советской власти в горах Дагестана. Надежды на учебу отодвигались на неопределенное время.

Но накануне революции будущий композитор еще не знал о трудностях, которые ему готовила судьба, и усиленно готовился к поступлению в консерваторию. В 1916 году царское правительство ввело новый порядок поступления в высшие учебные заведения, дополнительно ограничивавший возможность поступления в столичные вузы для жителей окраин России, в частности и в первую очередь, — для «иногородцев»: учащиеся средних школ прикреплялись к соответствующему (по месту жительства) учебному округу и не могли быть приняты в институты других округов. По этому постановлению Гасанов после окончания Дербентского училища получал право поступать только в Ростовскую консерваторию. В связи с этим Готфрид переводится в 1916 году в Кронштадтское реальное училище и переезжает в Кронштадт, где служили в это время братья Али Гасанова: это давало ему возможность сдавать экзамены в Петербургскую консерваторию (здесь, в Кронштадте, он встретил Февральскую революцию 1917 года).

В Кронштадт Гасанов приехал с тщательно под-

² Очерки истории Дагестана, т. I, Махачкала, 1957, с. 306—307.

готовленной фортепианной программой, в которую входили, между прочим, полифонические сочинения Баха, этюды Крамера, вариации Генделя. Вопреки планам в течение всего года жизни в Кронштадте занятия музыкой почти совсем прекратились, так как в городе не удалось найти подходящего педагога. Они возобновились лишь осенью 1917 года в Москве, куда Готфрид приехал (после недолгого пребывания в Дербенте), чтобы поступить в Московский университет — таково было желание отца, и в консерваторию — таково было его собственное желание.

В Москве Гасанов начинает заниматься в «Бетховенской студии» Д. С. Шора, выбранной, очевидно, под влиянием Е. В. Гробойс, у педагога Островской. Одновременно он становится студентом историко-филологического факультета университета.

Обстоятельства, однако, не способствовали учебе. В стране началась инфляция, отец был уже не в состоянии оказывать сыну материальную поддержку, и с лета 1917 года для Готфрида Гасанова начинается полоса лишений и невзгод. На протяжении 1917 — 1919 годов он работает в Отделе народного образования Губернского комитета общественных организаций в Москве, затем в Армянском отделе народного комиссариата национальностей, позднее в секции инспекции труда в Наркомтруде. Это была «трудная, голодная и холодная жизнь». Ясно, что в таких условиях учеба в студии Шора не приносила большой пользы. Университетские лекции Гасанов не посещал вовсе. В конце концов он тяжело заболел и вынужден был уехать из Москвы. В надежде найти более благоприятные возможности для занятий он приехал в Саратов и стал студентом консерватории. К этому времени (1918 год) относятся первые завершенные сочинения будущего композитора: «Прелюдия» и «Колыбельная» для фортепиано. В классе А. Дроздо-

ва Готфрид подготовил программу из произведений Баха (прелюдия и fuga до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»), Бетховена (соната № 5), Скрябина (этюд № 5) и Дебюсси (менуэт из «Бергамасской сюиты»). Гасанов был доволен занятиями с новым педагогом («это был прекрасный пианист, сдержанный человек, хороший педагог и композитор»), но вскоре он вновь возвращается в Москву и поступает на командно-артиллерийские курсы. Этот шаг был естественным следствием идейного возмужания молодого человека, проявлением его окрепшего политического самосознания. Здесь уместно напомнить и о давних демократических традициях рода Гасановых, и о прогрессивных взглядах и устремлениях отца композитора, горячо приветствовавшего революцию и активно участвовавшего в деятельности органов новой власти в Дагестане, и, наконец, о знакомстве Готфрида в юношеские годы с марксизмом в нелегальном гимназическом кружке и выпуске «подпольного» рукописного журнала. Логическим продолжением этой линии и стало решение принять непосредственное участие в борьбе за победу нового социального строя. В 1919 году слушатель командно-артиллерийских курсов Готфрид Гасанов вступил в ряды ВКП(б).

После окончания курсов Гасанов был послан на Туркестанский фронт, но по прибытии в Самару командование направило его (очевидно, как военного специалиста из горских национальностей) на формирование 2-го конно-горного дивизиона. Летом 1920 года Гасанов был зачислен помощником командира отдельной Дагестанской батареи. Дагестан совсем незадолго до этого был освобожден от деникинцев, однако в горах еще продолжалась борьба с остатками контрреволюционных банд. В октябре 1920 года батарея в составе полка, руководимого видным дагестанским революционером Сафаром Дударовым, была

направлена под Араканы для подавления мятежа лжеимамом Гоцинского.

* *

Годы революции и гражданской войны были для Готфрида Гасанова годами суровой жизненной школы. Учеба на курсах, служба в Красной Армии и участие в боях против контрреволюционных банд — все это закалило его характер, способствовало развитию и углублению мировоззрения. На всю жизнь запомнилась ему встреча слушателей командно-артиллерийских курсов с В. И. Лениным, разъяснявшим в своей речи политику партии и государства.

После окончания гражданской войны Гасанов обратился к председателю Ревкома Дагестана Д. Коркмасову с просьбой о демобилизации для продолжения музыкального образования. Любимое искусство он не оставлял и во время пребывания в армии: еще в пору своего курсантства он участвует в трио, в котором партии скрипки и виолончели исполняли его сослуживцы, после перевода в Буйнакск выступает перед красноармейцами как солист и аккомпаниатор, играет произведения Шопена, Скрябина, Метнера. В мирной обстановке мечты о консерватории возродились с новой силой.

Глава III

ПЕРВАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ

После демобилизации Гасанов вновь активно начинает готовиться к поступлению в консерваторию. Однако еще до поступления в консерваторию в его жизни происходит событие, которое определило его дальнейший творческий путь: осенью 1921 года бу-

душий композитор принял участие в Первой музыкально-художественной экспедиции по Дагестану.

Экспедиция эта была необычным и вместе с тем показательным явлением в жизни Дагестана первых послереволюционных лет. Сразу же после окончания гражданской войны, несмотря на колоссальные политические и экономические трудности, возникшие при переходе к социалистическому строительству, органы Советской власти в Дагестане приступили к осуществлению мероприятий по научному обследованию молодой республики. Эта работа приобрела с самого начала грандиозный размах. Только на протяжении 1921—1927 годов в Дагестане было проведено 156 экспедиций¹, всесторонне изучавших природные богатства, климат, историю, культуру, быт Страны гор. Необходимым условием успешной деятельности органов Советской власти в Дагестане был учет специфических местных особенностей жизни, культурного уровня и психологии горцев.

Без знания национальной жизни, без знакомства с народными традициями, фольклором и т. п. невозможно была, в частности, плодотворная пропаганда новых идей среди местного населения. В связи с этим и была задумана экспедиция группы молодых художников-плакатистов, работавших в ДагРОСТе, — первая в послереволюционной истории Дагестана экспедиция по изучению горного края². В нее вошли М. Джемал (начальник экспедиции, будущий осново-

¹ «Десять лет научных работ в Дагестане 1918—1928». Сборник под редакцией Д. М. Павлова и А. А. Тахо-Годи. Махачкала, 1928, с. 6.

² См. об этом: Якубов М. Очерки истории Дагестанской советской музыки, том I, 1917—1945, Махачкала, 1974, с. 86—88.

положник дагестанской профессиональной живописи), Б. Покровский, Я. Кочетков, Д. Федоров и Е. Л. Брюнелли³. К художникам присоединились музыканты Х. Аскар-Сарыджа (впоследствии известный дагестанский скульптор Х. Аскар-Сарыджа, зачинатель национальной школы ваияния) и Г. Гасанов.

Участники экспедиции «должны были ознакомиться с песнями, бытом, костюмами, пейзажем и перенести свои впечатления в повседневную работу»⁴.

В первых числах сентября 1921 года, погрузив на подводу 300 аршин бязи, бурки, карбидовый фонарь, винтовку и прочее снаряжение, экспедиция отправилась из Буйнакса в горы. Маршрут ее охватывал довольно большой район в центральной части Дагестана. Он пролегал через Дженгутай, Урму, Леваши (после селения Леваши ехать по крутым горным дорогам в подводе стало невозможно и участники экспедиции двинулись верхом на лошадях), Акуша, Гапшима, Улучара до Кумуха и далее через Согратль, Чох и Кегер в Гуниб, после чего экспедиция разделилась на две группы. Художники отправились в Анди, а музыканты посетили Игали, Гимры, Аракань, Ишкарты и через В. Каранай и Эрпели вернулись в Буйнакс. (Среди селений, в которых ему удалось тогда побывать, Гасанов называл также Ашильту, Ботлих, Хунзах и Карату).

Путешествие по горам, окрашенное юношески восторженным восприятием неведомой, «экзотической» жизни, романтикой странствий, и сопряженное с немалыми трудностями и реальными опасностями, произвело громадное впечатление на будущего компози-

³ Г а с а н о в Г. 10 лет музыкальной этнографии в Дагестане. В кн.: «Десять лет научных работ в Дагестане». Махачкала, 1928, с. 67.

⁴ Т а м ж е.

тора. Он был потрясен строгой красотой горных пейзажей, внимание привлекали колоритные детали быта: ярко-желтые связки кукурузы на стенах сакли, огромные бараньи шубы с рукавами до пола, «как у бояр», защитными внизу, весь облик дагестанских аулов — неприступных каменных гнезд. По собственному его признанию, он «с восхищением и жадностью» впитывал краски, ритмы, звуки открывшегося ему мира. Сильнейшие из этих впечатлений были вызваны народной музыкой горцев.

В горах Гасанов впервые соприкоснулся с живым музыкальным бытом Дагестана. «В песнях, которые мне приходилось слышать, меня поражал суровый дорийский минор, самый интересный ритм и какая-то особая поэзия, так прекрасно связывающаяся с горными пейзажами, каменными глыбами и бурно стремящимися потоками», — вспоминал композитор. Тогда же он впервые увидел и услышал старинную горскую скрипку — она называется «чагана» — с лукообразным смычком (из черного конского волоса), которым играют по трем струнам одновременно, и древний щипковый инструмент аварцев — «тамур» (или «пандур»), первое подробное описание Гасанов сделал несколько лет спустя.

В аварских горах, через которые пролегал в основном маршрут экспедиции, в те годы гремела слава многих выдающихся поэтов, певцов и музыкантов. В народе еще свежа была память о страстном лирике Тажутдине Чанке (он умер в 1909 году). Всего два года минуло после трагической гибели «аварского Блока» (слова Н. Тихонова) — великого Махмуда из Кахаб-Росо. В горах жила традиция музыкально-поэтической импровизации, традиция музицирования в форме публичного певческого «поединка». В ауле Игали участники экспедиции стали свидетелями своеобразного музыкального состязания. Здесь они впер-

вые услышали популярного аварского певца Омара Арашева.

Омар сидел в центре комнаты на стуле и импровизировал свои куплеты, сочиняя слова на известный песенный мотив. Ему отвечали в унисон четыре девушки, сидевшие в углу, на полу, лицом друг к другу, а многочисленные слушатели сопровождали наиболее остроумные вопросы и ответы восторженными криками. Через 15 лет, сочиняя первую дагестанскую оперу «Хочбар», композитор воспроизвел сцену этого уникального певческого состязания в картине свадебного праздника в Хунзахе.

Великолепным голосом, своеобразием исполнительской культуры, самобытностью мелодий поразила молодого музыканта знаменитая Айшат из селения Араканы (Айшат Араканская). Мелодии, сложенные этой вдохновенной народной певицей, привлекали композитора на протяжении всей жизни, они звучат в его опере «Хочбар», в камерных и симфонических сочинениях.

Много лет спустя, вспоминая об Айшат Араканской, Гасанов отмечал, что «в ее пении отсутствовало горловое вибрирующее звучание, характерное для народной манеры пения наших дней». «Оно было мягким и глубоким»⁵ и, сохраняя в целом яркое национальное своеобразие, в какой-то степени приближалось к европейской вокальной манере. Может быть, именно этим и был вызван особый интерес будущего композитора к искусству прославленной аварской певицы. Мелодии, создаваемые Айшат Араканской, также, «в отличие от многих народных песен... выделялись плавностью и закругленностью»⁶, и это опять-таки не могло пройти мимо внимания музы-

⁵ Гасанов Г. Наши встречи. «Искусство Дагестана», с. 60.

⁶ Там же.

канта, воспитанного на европейском искусстве, но, вероятно, уже тогда пытливо задумывавшегося над возможностями соединения национального дагестанского фольклора с классическими музыкальными формами и жанрами.

Практические результаты экспедиции в области музыкальной этнографии были, по тем временам, весьма значительны. Гасанов и Аскарлов записали (в нотах) около ста напевов. О результатах экспедиции Гасанов сообщил на заседании этнографической секции Государственного института музыкальной науки (ГИМН) в Москве, познакомил со своими записями композитора М. М. Ипполитова-Иванова и передал их в Ассоциацию Востоковедения. Дубликаты нотных записей были сданы также в Дагестанский музей, бывший в те годы центром научной работы в республике⁷.

Историческая роль Первой дагестанской музыкально-художественной экспедиции исключительно велика и отнюдь не исчерпывается ее непосредственными «материальными» результатами. Как это нередко бывает в истории искусства, представления участников событий, их субъективные оценки и намерения не совпадают с реальной значимостью их поступков и свершений, с объективной ценностью дел. Монументальные замыслы, грандиозные идеи, предназначенные стать «веками истории» выливаются порой в малозначительные, преходящие эпизоды, или остаются неосуществленными, а произведения, вызванные к жизни потребностями дня, служащие, казалось бы, практическим целям, остаются великими памятниками эпохи и непреходящими ценностями духовной культуры

⁷ Гасанов Г. «10 лет музыкальной этнографии...», цит. изд., с. 67—68. К сожалению, обнаружить эти записи пока не удается.

(вспомним песни Великой Отечественной войны, «Василия Теркина» Твардовского или карикатуры Домье).

Значение экспедиции 1921 года далеко выходит за рамки тех злободневных, прикладных задач, которые ставились ее организаторами («ознакомиться с песнями, бытом, костюмами, пейзажем и перенести свои впечатления в повседневную работу»). Для Гасанова это был первый шаг в постижении народной культуры Дагестана, первый урок национального художественного мышления, первый, но глубокий и сильный импульс к поискам самобытного почвенного творческого стиля. Завороженный открывшимися ему богатствами горского фольклора, молодой музыкант в последующие годы пользуется всякой возможностью вновь побывать в горах, совершает на протяжении 20-х годов ряд самостоятельных музыкальных экспедиций в районы Дагестана, записывает народные мелодии от знатоков фольклора, живущих в городе. В нем проявляется страсть собирателя и ученого.

Экспедиция 1921 года явилась, таким образом, началом деятельности Гасанова как исследователя фольклора, заложившего в своих трудах основы науки о музыкальном творчестве дагестанских народов.

Первое серьезное знакомство Г. А. Гасанова, будущего основоположника дагестанского профессионального композиторского творчества, с национальным музыкальным фольклором его родины — важнейшая веха в становлении его художественного мышления. Разумеется, некоторые, пусть случайные и разрозненные, представления о дагестанской и шире — кавказской музыке Гасанов получил еще в детстве. Улицы, свадьбы, азербайджанские магалы Дербента, конечно, кое-что должны были дать впечатлительному детскому слуху. Правда, в условиях дореволюционного дагестанского города это были в основном те самые «не-

сколько шаблонных мотивов лезгинок и песен, служивших для развлечения русского начальства, ханов и их гостей»⁸, о которых Дженнет Далгат справедливо говорила как о суррогате национальной культуры. Главное же, что песни и танцы городского люда не воспринимались как подлинное искусство на фоне того воспитания, которое мальчик, а затем и юноша получал, обучаясь игре на рояле, «музыка быта» не связывалась в сознании юного пианиста с понятиями о художественной культуре, о творчестве.

Показательно, что на страницах «Жизненных воспоминаний» Гасанов, рассказывая о своем детстве и уделяя много места первым музыкальным и звуковым впечатлениям, ни разу не упоминает о народных напевах горцев. Зато в повествовании об экспедиции 1921 года все время слышатся удивление и восторг первооткрывателя.

Глава IV

ГОДЫ УЧЕНИЯ

По окончании экспедиции Гасанов сразу же выехал в Москву, намереваясь поступить в столичную консерваторию. Однако здесь его ждало разочарование: приемные экзамены уже закончились, учебный год начался... Не теряя надежд на поступление в консерваторию, Гасанов начинает посещать частные уроки А. Н. Дроздова, у которого он уже занимался ранее (в 1919 году) в Саратове.

⁸ Далгат Д. О перспективах художественного народного творчества Дагестана. — «Социалистическое строительство Дагестана», 1931, № 1—2, с. 116.

В это же время он работает техническим секретарем этнографической комиссии Государственного института музыкальной науки (ГИМН) под руководством Вячеслава Викторовича Пасхалова. Знакомство с этим крупным музыкальным ученым, встречи с А. Д. Кастаньским, С. Л. Толстым, А. Т. Гречаниновым и другими сотрудниками комиссии, естественно, усилили его интерес к фольклористской работе. В частности, именно в общении с В. В. Пасхаловым Гасанов получил сведения об основных принципах научного собирания народной музыки, усвоил важнейшие нормы исследовательской культуры. Все это положительно сказалось на его собственной собирательской и научной деятельности.

Летом 1922 года с рекомендательными письмами Дроздова Гасанов приезжает в Ленинград и обращается к М. Н. Бариновой. Выдающаяся пианистка и педагог Мария Николаевна Баринова заинтересовалась композиторскими опытами Готфрида (она сама закончила консерваторию не только по фортепиано, но и по композиции — у Н. А. Римского-Корсакова) и согласилась принять его в свой класс. На вступительном экзамене Гасанов исполнил в кабинете директора консерватории А. К. Глазунова (в его присутствии) небольшую программу из произведений Шопена (этюд № 4), Бетховена (соната № 5) и Скрябина (этюд № 5). Одновременно он решил поступать и на композиторский факультет и при следующей встрече с Глазуновым сыграл свои первые сочинения: Прелюдию, Колыбельную и Парафразы на тему «Интернационала». Его педагогом по композиции стал В. П. Калафати.

Поступив, наконец, после долгих лет ожидания, неудач, надежд и борьбы в консерваторию, молодой музыкант почувствовал огромный приток свежих сил: «Вся жизнь была впереди, казалась заманчивой, богатой необычайными свершениями».

1922 — 1923 учебный год для Ленинградской консерватории был переломным. Именно в это время началось осуществление реформы всего учебного процесса по плану, разработанному профессором А. В. Оссовским. В 1923 — 1925 гг. в консерваторию приходят новые педагоги, такие выдающиеся музыканты, как Б. Асафьев, И. Браудо, А. Буцкой, С. Гинзбург, Х. Кушнарев, Ю. Тюлин, В. Щербачев и другие. Консерватория переживала пору большого подъема. Поглощенный новыми впечатлениями, охваченный жаждой знаний, стремлением к творческому совершенствованию, Гасанов с увлечением посещает занятия по форме и инструментоведению в классе «чрезвычайно талантливого педагога» В. В. Щербачева, заслушивается яркими лекциями по истории музыки и эстетике В. Г. Каратыгина. Но на первом плане в эти годы находятся занятия по фортепиано в классе М. Н. Бариновой, о которой Гасанов всегда вспоминал с любовью и благоговением.

Ученица И. Гофмана и Ф. Бузони, «одареннейшая пианистка с безукоризненным аппаратом» и «огромнейшим репертуаром», Баринова, по словам Гасанова, исключительное внимание уделяла в своей педагогической работе художественной стороне исполнения, «почти никогда не штудирруя с учеником в классе технических трудностей»¹.

Уже после окончания первого курса, приехав летом 1923 года на каникулы в Дагестан, Готфрид Гасанов дает в Махачкале свой первый сольный концерт, явившийся первым вечером фортепианной музыки в республике. Концерт был целиком посвящен

¹ Эти высказывания Гасанова взяты из его «Юношеских воспоминаний» (в дальнейшем — «Ю. В.»), написанных им по моей просьбе весной 1965 года и переданных мне в мае того же года.

творчеству Ф. Шопена и сопровождался вступительным словом и пояснениями педагога С. В. Ветвинской, хорошо известной местным любителям искусства. Выступление «пианиста-национала» с большой концертной программой было в 1923 году в высшей степени необычным, из ряда вон выходящим явлением музыкальной жизни Дагестана². На концертной эстраде пышно цвела развлекательная музыка далеко не лучшего вкуса. Душещипательные псевдоцыганские романсы, «песни улицы», салонная лирика — такова была преобладающая «духовная пища», которую получали махачкалинские слушатели тех лет.

Концерт пианиста Гасанова, состоявшийся 22 июня 1923 года в зале «Рабоче-крестьянского клуба имени товарища Маркова», привлек поэтому внимание общественности. В газете «Красный Дагестан»³ появилась рецензия Михаила Дымова, которую мы приводим почти целиком: она стоит того.

«Первым номером была исполнена революционная соната, посвященная Шопеном герою польской революции Костюшко, которая благодаря детальным объяснениям лектора была понята даже не музыкальными слушателями, — писал критик. — Соната была исполнена концертантом с такой экспрессией и картинностью, что слова лектора оживали в буйном море звуков.

Из числа других номеров особенно понравились публике революционный этюд на взятие Варшавы и полонез (Гасанов исполнял также ноктюрны, вальсы, мазурки и другие сочинения Шопена).

² Подробнее об этом см.: Якубов М. Дебют пианиста Гасанова. — «Советская музыка», 1968, № 5.

³ Газета «Красный Дагестан» 6 июля 1923.

Говоря о программе концерта, мы не можем не сказать несколько слов о самом концертанте. Пианист Г. А. Гасанов представляет собой такую музыкальную величину, которая достойна всякого внимания и которой смело может гордиться Дагестан, как своим, кажется, пока единственным музыкальным детищем. Прекрасная техника составляет далеко не всю ценность его таланта, проявляющегося, главным образом, в глубоком понимании и изумительной передаче исполняемого. Вдохновенная, серьезная и вдумчивая игра еще очень молодого пианиста производит сильное, незабываемое впечатление.

Заканчивая наш отчет о концерте,— писал М. Дымов,— мы выражаем пожелание, чтобы клуб им. тов. Маркова почаще преподносил нам такое ценное музыкальное угощение, а также уверенность в том, что Г. А. Гасанов не будет забыт теми, от кого зависит завершение его музыкального образования».

Окрыленный первым успехом, Гасанов на втором курсе выбирает для разучивания несколько очень сложных, крупных, технически трудных произведений (М. Н. Баринова разрешала студентам учить те сочинения, которые им нравились), среди них сонату Шумана и Испанскую рапсодию Листа. Эта программа оказалась слишком сложна для него. «Окончательное исполнение меня не удовлетворяло,— рассказывает композитор.— Готовясь на втором курсе к весеннему экзамену, я переутомил руку октавами «Испанской рапсодии», и, хотя я занимался целый месяц по 7 часов в день, они не получались у меня блестяще. Пришлось лечить ее массажами, ваннами, электросветом... Все это создало у меня критический перелом». Огорченный неудачей, он впервые ставит перед собой вопрос о правильности избранного пути, о будущем. Не довольствуясь уже уроками Бариновой, Готфрид посещает занятия других педагогов

(Николаева, Савшинского, Калантаровой), присматривается к игре своих товарищей, стараясь перенять у них полезные приемы работы.

В это же время ему впервые «пришлось задумать» о трудности совмещения композиторского и фортепианного факультетов». Василий Павлович Калафати — «маленького роста, смуглый, с большими черными усами»⁴ грек, в класс которого попал Гасанов, был, несомненно, талантливым и очень опытным воспитателем музыкантов. Под его руководством получили образование такие известные композиторы и музыковеды, как В. Щербачев, Б. Асафьев, С. Богатырев, В. Трамбицкий, М. Юдин. Интересно отметить, что среди выпускников класса Калафати были выдающиеся представители национальных музыкальных культур: А. Степанян, Х. Эллер, А. Тер-Гевондян, Х. Кушнарев. У него занимался и Узеир Гаджибеков⁵ в пору создания своего шедевра — комической оперы «Аршин мал алан». Однако организация занятий по композиции, принятая в те годы (1—2 курс — гармония, 3 курс — полифония и форма и лишь потом свободное сочинение), не привлекала Гасанова.

Академически суховатые уроки Калафати казались молодому мечтательному музыканту «довольно скучными». Признавая, что «это была хорошая школа», он говорил впоследствии: «все эти знания были бы, быть может, мне более нужны, если бы в баховские времена я готовился стать органистом» («Ю. В.»). Настоящего творческого удовлетворения занятия в классе композиции не приносили.

Кризисный характер ситуации усиливался из-за серьезных материальных трудностей. Ради заработка

⁴ Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971, с. 35.

⁵ Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955, с. 67.

Гасанову приходилось преподавать политэкономию и историю классовой борьбы (пригодились знания, полученные вместе с военной специальностью!). Все это также требовало времени, из-за работы страдала учеба, после многочасовых занятий по фортепиано не оставалось сил для выполнения заданий Калафати. Необходимо было сделать решительный выбор.

К концу второго курса, посоветовавшись с Бариновой, Готфрид прекратил занятия по сочинению. Это решение на многие годы определило путь молодого музыканта. Лишь через 12 лет, повинувшись внутреннему влечению, он вновь серьезно обращается к композиции. «Конечно, поступил я ошибочно,— писал Гасанов четыре десятилетия спустя.— Нужно было бросить мою педагогическую работу и хоть как-нибудь, но закончить и композиторский. Это я понял впоследствии, когда в Дагестане мне не хватало знаний по композиции».

Оставив класс Калафати, Готфрид целиком сосредоточился на совершенствовании своего пианистического мастерства. В эти годы складывается основная часть его весьма обширного и разнообразного исполнительского репертуара от Баха до Дебюсси, от Рамо до Чайковского, Метнера, Скрябина. Большое место занимают здесь концерты и сонаты Бетховена, концерты Мендельсона, Грига, Рахманинова, сочинения Листа, Шумана, Шопена. Их творчество формировало музыкальное мышление молодого музыканта, его вкусы, а в дальнейшем и направление собственных художественных исканий. В музыке Гасанова, особенно в его фортепианных сочинениях, легко прослеживаются связи с искусством Чайковского и Рахманинова, Листа и Шопена; внимание к народно-жанровым истокам, к характерной ритмике, к ладово-колористическим средствам национального фольклора роднит его с Григом, стройность и про-

стота формы его миниатюр, чистота и изящество фактуры, любовь к «мелкой» фортепианной технике, наконец, ясное и светлое мироощущение сближают его с творчеством Мендельсона, особенно любимого Гасановым в юные годы, наконец, глубокое воздействие Баха в опосредованной форме проявляется в мелодическом стиле дагестанского композитора и в особенностях изложения отдельных тем, а на общие черты архитектоники его крупных композиций с формами бетховенских сонатных аллегро он сам указывал в последние годы жизни⁶. Сила таланта Г. А. Гасанова выражалась в умении свободно переосмыслить традиции европейской культуры в соответствии с характером собственной индивидуальности и особенностями дагестанского интонационного материала.

Близость к творчеству того или иного композитора проявляется у Гасанова прежде всего не в сходстве отдельных элементов музыкального языка, конкретных мелодических интонаций, гармонических оборотов, а в аналогичных формах композиционного мышления, в первую очередь, в области принципов структуры, драматургии, способов развития. Классическое искусство великих мастеров было для него источником вдохновения, давало импульсы самостоятельному движению его мысли, тогда как для его предшественников и современников 20-х — 40-х годов оно было объектом стилистического подражания.

Усвоенные в годы учения не только через слух, но и «через пальцы», через всю сложнейшую психофизиологическую систему ощущений и восприятий, вошедшие в плоть и кровь художника нормы классического музыкального мышления он сумел подчинить задаче создания самобытного национального искусства.

⁶ В беседах с автором настоящей работы.

Приобщению к богатствам музыкальной классики способствовала не только непосредственная учебная работа в классах консерватории. Благотворную среду для расширения культурного кругозора создавала вся музыкально-театральная жизнь Ленинграда первой половины 20-х годов. С 1921 года здесь работала первая в стране филармония, объединившая лучшие исполнительские силы... По свидетельству исследователя, «благодаря активнейшей деятельности филармонии в Петрограде выступали самые выдающиеся музыканты мира»⁷. С огромным интересом посещал Гасанов концерты симфонического оркестра филармонии, работавшего в те годы под руководством замечательных мастеров — Э. Купера и Н. Малько. В сезоне 1922—1923 гг., то есть как раз в ту пору, когда Гасанов только поступил в консерваторию и особенно жадно впитывал новые художественные впечатления, за дирижерским пультом этого оркестра «появился первый после революции зарубежный гастролер — известный немецкий дирижер Оскар Фрид»⁸. Молодой пианист был поражен его великолепной интерпретацией партитур Моцарта. Глубоко воздействовали на него выступления других знаменитых дирижеров — Ганса Кнаппертсбуша и Отто Клемперера. Среди новых, впервые исполнявшихся в Ленинграде сочинений особенно сильно запомнились Гасанову произведения Густава Малера, из которых он более всего выделял «Песнь о земле».

Событиями в концертной жизни Ленинграда были гастролы Эгона Петри и Артура Шнабеля. Слушая их,

⁷ Мейлих Е. Рожденные Октябрем. «Советская музыка» 1967, № 4, с. 65.

⁸ Вайнкоп Ю. Музыкальная культура Ленинграда. В кн.: «В первые годы советского музыкального строительства. Статьи, воспоминания, материалы». Л., 1959, с. 23.

Готфрид не переставал удивляться: одни и те же сонаты, «при полном тождестве нюансов» звучали в исполнении двух музыкантов совершенно по-разному! Это было высшей школой исполнительского искусства, школой понимания музыки.

Широкому и систематическому знакомству с музыкальной культурой прошлого помогали и консерваторские занятия по истории музыки у профессора В. Г. Каратыгина и курс истории фортепианных исполнительских стилей, который вела М. Н. Баринава, сопровождая свои лекции исполнением фортепианных сочинений разных авторов от Баха до начала XX века (курс этот, вероятно, в какой-то степени повторял цикл из 20 концертов, посвященных истории фортепианной литературы, который Баринава впервые исполнила в Петербурге в 1915—1916 гг.).

В Ленинграде дагестанский музыкант впервые соприкоснулся и с новейшими явлениями музыкального творчества тех лет. В концертах «Общества любителей камерной музыки», «современнического» кружка, в филармонических программах и просто за роялем он знакомится с сочинениями В. Щербакова, Б. Асафьева, А. Каменского, П. Рязанова, Г. Попова... По признанию самого композитора, эта музыка его «не волновала». Сформировавшиеся в годы учебы взгляды на искусство, непоколебимая любовь ко всему классическому наследию всегда оставались определяющими чертами его исполнительской, педагогической и творческой деятельности. «Дерзости» и «корявости» молодых композиторов «современнической» ориентации, видимо, противоречили вкусам Готфрида, его классико-романтическим идеалам. Неприятие «манеры, в которой тогда было принято сочинять» («Ю. В.»), Гасанов называет в числе причин, побудивших его прекратить занятия на композиторском факультете.

В дальнейшем, отнюдь не чуждаясь поисков новых выразительных возможностей, свежих средств, он, однако, никогда не ставил их в центр своих художественных интересов. Устремления художника-первооткрывателя, захваченного идеей созидания национальной культуры, были направлены к синтезу, отбору и усвоению всего ценного, что было в классическом искусстве.

Весной 1926 года Готфрид Гасанов должен был закончить консерваторию. К выпускному экзамену он готовил Хроматическую фантазию и фугу Баха (в транскрипции Бузони), Сонату № 31 (ор. 110) Бетховена, Сонату си минор Шопена, Вариации Шумана, пьесы Рамо, Маре, Листа, Дебюсси, Метнера. Но еще до конца учебного года нарком просвещения республики Алибек Тахо-Годи предложил Гасанову взяться за создание первого в Дагестане музыкального училища. «Я был стипендиатом Дагестана, собирался ехать туда на работу», — рассказывает композитор. — «В этом решении меня укрепляло сознание больших возможностей, огромного поля деятельности в Дагестане» («Ю. В.»).

Ввиду «спешного отъезда на общественно-музыкальную работу по организации техникума в Дагестанской республике»⁹ ему было разрешено досрочное окончание вуза. 29 января Гасанов сыграл свою программу в Малом зале консерватории и вскоре получил «Свидетельство», подписанное А. К. Глазуновым. Годы учения остались позади.

Годы учения — важнейший период формирования Гасанова как музыканта-профессионала. В Ленинграде он расширил свой художественный кругозор, приобщился к вершинным достижениям мировой музы-

⁹ Из «Отзыва Зачетной Комиссии Ленинградской государственной консерватории». Архив Г. А. Гасанова.

кальной культуры. Совершенствуется, приобретает законченность и индивидуальность его исполнительское мастерство, определяются стилистические пристрастия и художественные идеалы. Оценивая результаты работы Гасанова в консерватории, экзаменационная комиссия (Л. Николаев, А. Розанова, С. Майкапар, А. Оссовский) дала такой отзыв: «Прекрасный музыкант. Вполне владеет инструментом. Выказал зрелость, выдержку, хороший вкус и разносторонность»¹⁰.

Но годы учебы в консерватории не были гладкой и безоблачной дорогой к высотам мастерства. Готфриду пришлось пережить здесь первую сложную внутреннюю борьбу, первые колебания между композиторским и исполнительским призванием.

В целом консерватория не стала для Гасанова ни той «землей обетованной», которой была она для А. Спендиарова и М. Баланчивадзе, или Московская — для З. Палиашвили, ни тем «холодным домом», которым оказалась для Грига Лейпцигская. Поступая в консерваторию, Готфрид еще не вполне определился как творчески самостоятельная личность, композиторское призвание не созрело еще в нем в полной мере. Наоборот — отодвинутое надеждами на пианистические успехи — сочинение музыки было надолго оставлено, как ненужное увлечение. К систематическому композиторскому творчеству Гасанов приступит лишь в середине 30-х годов, будучи уже зрелым человеком и многоопытным музыкантом, изведавшим труд исполнителя, педагога, организатора, фольклориста-собиранья и исследователя, испытывавшим себя почти во всех возможных сферах профессиональной деятельности, кроме сочинения.

¹⁰ Из «Отзыва Зачетной Комиссии».

Глава V

СОЗИДАНИЕ ОСНОВ. ПОИСКИ ПУТИ И ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

1 апреля 1926 года в Буйнакске был открыт «Дагестанский музыкальный техникум». Выпускник Ленинградской консерватории Г. А. Гасанов был его организатором и первым директором. Новое учебное заведение расположилось в бывшем «дворце» губернатора Темир-Хан-Шуры. Спустя несколько месяцев решено было перевести его в Махачкалу, и с 1 января 1927 года училище уже находилось в столице.

Создание специального музыкального учебного заведения было огромным шагом вперед в культурном развитии молодой республики, характерным явлением середины 20-х годов.

Растущий интерес к искусству, мысли о необходимости создания своей национальной культуры вообще были типичны для передовых общественных деятелей Дагестана тех лет. Эффенди Капиев отмечал, что именно в эту пору, «примерно с 1926—1927 годов, начался резкий перелом в развитии советских литератур Дагестана»¹.

В 1925 году в Махачкале открывается Русский драматический театр, руководимый известным режиссером Н. Синельниковым, а в 1926 одновременно с муз. техникумом создается первая в республике национальная театральная студия. В том же году начинает выходить первое в истории края периодическое издание, посвященное вопросам искусства: «Журнал театра, музыки и кино» под названием «Комуз». (В первом

¹ Дагестанская антология. Составил
Эффенди Капиев. М., 1934, с. 9.

комментировал Э Ф

же номере этого журнала Гасанов выступил со статьей о проблемах музыкального образования).

Возникновение музыкального училища было частью этого культурного подъема, главной задачей которого было, по словам наркома Тахо-Годи, подвести «фундамент под пробуждающееся народное искусство во всех его формах»².

Приехав в Дагестан, Гасанов становится активнейшим участником социалистического культурного строительства, с энтузиазмом и энергией молодости преодолевает всевозможные препятствия, строит увлекательные планы и смело берется за их осуществление. Словно испытывая свои возможности, он в эти годы проявляет себя одновременно как организатор и руководитель, педагог и пианист-исполнитель, редактор и издатель музыкальных произведений, собиратель фольклора, ученый-исследователь и публицист. Так, уже на первом этапе творческого пути проявляется исключительная разносторонность Г. А. Гасанова, его огромная трудоспособность и умение добиваться практической реализации своих замыслов, результативности усилий в каждой сфере деятельности.

Причины столь многогранного раскрытия творческой личности заключены не только в субъективных качествах Гасанова, в частности, не только в избытке молодых сил, рвущихся наружу и жаждущих проявления и применения. Ситуация, в которой оказался воспитанник Ленинградской консерватории сразу же по возвращении на родину, была весьма сложной и противоречивой. Наряду с огромным подъемом национального самосознания, с ясно наметившейся восходящей тенденцией культурного развития, он столкнулся здесь с очень низким уровнем музыкальной

² «Комуз» 1926, № 1, с. 1.

жизни. Между богатейшим традиционным крестьянским искусством дагестанского аула и слаборазвитым профессионализмом городского музыкального быта была огромная дистанция, — «пустота», не заполненная еще годами и десятилетиями просветительского и воспитательского труда. Перед республикой стояли острейшие экономические и социально-политические проблемы, предстояло наладить и восстановить хозяйство, ликвидировать многовековую культурную отсталость и прежде всего почти поголовную неграмотность, создать новую школу. В этих условиях успешно решать задачи музыкально-культурного строительства можно было только при максимальной и всесторонней самоотдаче. Объективные обстоятельства требовали тогда от художника, артиста, музыканта многостороннего, комплексного проявления дарований, и не обладай ими Гасанов (или кто-либо другой в его положении), он оказался бы не в состоянии полноценно выполнить историческую функцию основоположника национального музыкального профессионализма.

Вспоминая впоследствии о своих первых шагах по организации училища, композитор не без юмора писал: «Здесь (то есть, в Буйнакске, — М. Я.) я начал понимать одну особенность нашей будущей деятельности. Если хочешь довести до конца любое начинание, должен все сделать сам: сочинить музыку, ее опубликовать, разучить с учениками, исполнить (или организовать исполнение), наполнить зал...».

Свою работу в качестве директора музтехникума Гасанов начал, по его собственным словам, «со столов, стульев и музыкальных инструментов»³. Большие трудности возникли после переезда нового учеб-

3 Письмо Ш. Р. Чалаеву от 6 января 1965 года.

ного заведения в Махачкалу, где оно было размещено в тесном, непригодном для занятий помещении.

Тем не менее училище было создано и начало работать. С самого начала Гасанову удалось подобрать весьма сильный педагогический коллектив.

Наличие большого числа педагогов с высшим музыкальным образованием позволило широко развернуть работу. В первый же год в училище были открыты отделения по всем основным специальностям (фортепиано, струнные и духовые инструменты, сольное пение). Это был немалый успех.

С самого начала своего существования училище стало важным очагом концертной жизни Дагестана. Программы концертов составлялись из выступлений учащихся и педагогов. Концерты училища проходили в помещении театра при переполненном зале. Широко, как никогда прежде, зазвучала здесь классическая музыка (Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Равель), уже в 1926—1927 году силами педагогов и учащихся была поставлена «Пастораль» из оперы Чайковского «Пиковая дама», некоторые преподаватели устраивали сольные вечера. В этих концертах часто выступал и молодой директор училища, исполняя фортепианные концерты Рахманинова (Первый и Второй) и Чайковского (Первый), сочинения западно-европейских классиков (например, симфонические этюды Шумана), а также пьесы своих коллег: сюиту «Искры Ленина» Д. Далгат и миниатюры Е. Юдиной. Наряду с пропагандой музыкальной классики, концертная деятельность училища способствовала ознакомлению специалистов и любителей искусства с народным музыкальным творчеством Дагестана. В этих этнографических концертах выступали лучшие народные певцы и музыканты республики, приезжавшие в столицу Дагестана по приглашению Га-

санова. 28 ноября 1927 года в училище состоялся такой «Вечер натуральной аварской песни, демонстрация национальных инструментов, кумыкской песни и национальных танцев»⁴. На нем выступали знаменитые аварские исполнители Айшат Араканская и Хабиб (также из селения Араканы), молодой кумыкский певец Татам Мурадов, уже тогда пользовавшийся громадной популярностью, и совсем юная Барият Мурадова (ныне народная артистка СССР). В те же годы Гасанов стремится популяризировать дагестанский музыкальный фольклор, не ограничиваясь рамками республики. Осенью 1927 года училище направляет в Москву 10 дагестанских певцов и музыкантов из разных округов Дагестана для выступления в «концерте национальностей» и на закрытом заседании Государственного института музыкальной науки⁵.

Пропаганде национального музыкального творчества была подчинена и издательская деятельность училища. В частности, в авторском предисловии к сборнику Г. Гасанова и М. Джемалова «Мотивы дагестанского танца», выпущенному Дагмузтехникумом, прямо говорилось о стремлении привлечь внимание композиторов к сокровищам музыкального фольклора горцев: «Мы также хотели, чтобы эти мотивы нашли внимательное и любовное отношение со стороны тех музыкантов, которые любят народную песню и пожелали бы использовать ее в качестве материала для музыкально-художественной обработки»⁶.

Таким образом, просветительская деятельность Га-

⁴ Т-ский И. Концерт народной дагестанской музыки. «Красный Дагестан», 5 декабря 1927.

⁵ Дагестанская народная музыка в Москве.— «Красный Дагестан» 10 ноября 1927.

⁶ Гасанов Г. и Джемалов М. Мотивы дагестанского танца, 12 лезгинок, исполняемых зурнами. Махачкала, 1927, с. 3.

санова в годы работы в училище разворачивалась в двух направлениях. С одной стороны он широко пропагандирует профессиональное музыкальное искусство, знакомит дагестанцев с шедеврами русской и мировой классики, с другой хочет заинтересовать своих коллег, музыкантов-профессионалов в Дагестане и за его пределами национальным художественным творчеством народов Страны гор. В этом, несомненно, отражался двусторонний характер его собственных интересов, его, быть может, не вполне еще осознанные тогда поиски взаимного равноправного сближения двух далеких культур. Именно эта черта уже в то время принципиально отличала его от многих других работавших в республике музыкантов. Как мы увидим впоследствии, она определяла весь творческий путь композитора.

Важнейшей задачей Дагестанского музыкального техникума была, естественно, подготовка национальных кадров музыкантов-профессионалов. Поскольку в Дагестане 20-х годов было много способной молодежи, не имевшей никакого музыкального образования, при училище создали «музыкальную школу I и II ступени»⁷. Еще до открытия техникума Гасанов вместе с другими педагогами обследовал многочисленные детские дома Буйнакска, отыскивая детей с яркими музыкальными данными. Так была подобрана группа из 30 учеников-аварцев (девочек и мальчиков). Учащиеся-горцы были, по мнению Гасанова, самой драгоценной частью маленького коллектива. «Именно эти ребята — наиболее ценные кадры, так как владеют языком, привыкли жить в горах, имеют там семьи и так далее», — писал он много лет спустя Ширвани Чалаеву, обсуждая с ним современные вопросы му-

⁷ Г а с а н о в Г. Дагестанский Государственный музыкальный техникум. — «Комуз», 1926, № 1, с. 2.

зыкального образования в республике.— «При наличии трудолюбия и способности можно без подготовки в объеме музшколы добиться блестящих результатов... Дело не столько в подготовке, сколько в 1) хороших музыкальных данных и желании играть, 2) большой работоспособности, 3) создании благоприятных условий (питание, место для самоподготовки и т. д.) и 4) правильном педагогическом подходе»⁸.

В этом полемически заостренном высказывании нетрудно, конечно, усмотреть некоторую недооценку систематического музыкального воспитания в детские годы. Сам с малых лет приобщившийся к музыкальным занятиям, Готфрид Алиевич, конечно, менее всего был склонен отрицать значение раннего музыкального обучения. Его педагогическая позиция, сформулированная в приведенных строках, носила принципиальный характер. Она была продиктована конкретными задачами развития музыкальной культуры в стране, не имевшей прежде ни музыкальных школ, ни профессиональных педагогов-музыкантов. Она была подсказана реальными условиями, в известной степени сохранившими свою силу и поныне. Это была позиция музыканта-практика, отвечавшая целям и духу культурных революционных преобразований.

Вопрос, однако, заключался не только в том, кого учить, но и в том, как и чему учить талантливую горскую молодежь,— в «правильном педагогическом подходе». Пути, намеченные Гасановым, свидетельствовали о большой идейной зрелости молодого музыканта, об очень глубоком понимании основных проблем нарождающегося национально-го искусства нового типа. Гасанов сознавал, что раз-

⁸ Письмо Гасанова Ш. Р. Чалаеву от 6 января 1965 года.

витие музыкального профессионализма в Дагестане не может ограничиваться приобщением горцев к современной европейской культуре. Смысл музыкального образования он видел не только в обучении игре на рояле или на инструментах симфонического оркестра. Он понимал, что плодотворное развитие самобытного национального искусства должно идти не только через познание и усвоение чужого, но прежде всего через всемерное развитие элементов собственной музыкальной культуры, национальной манеры исполнения, совершенствование игры на народных инструментах и самого народного инструментария, местных ансамблевых форм музицирования и т. п. Поэтому в его плане предусматривалась «организация отделения национальной музыки (опытно-показательного характера), целью которого является воспитание образованных музыкантов в среде коренных горцев»⁹.

Для обучения детей национальной манере пения и игре на тамуре (пандуре) был приглашен известный певец Хабиб из селения Аракань. Его уроки вызывали, по словам Гасанова, «исключительный интерес». Целью этих групповых занятий было создание национального хора и «отбор лучших голосов с хорошим слухом, чтобы в дальнейшем давать им индивидуальные уроки и привлечь их к изучению теории на основе изучения своих родных мотивов»¹⁰.

Из сказанного видно, что решение «национально-музыкальной задачи» мыслилось в неразрывной связи с традиционными формами самобытной культуры горцев, в процессе изучения дагестанского народного творчества. Подобный взгляд на специфику национального музыкального образования характерен для

⁹ Г а с а н о в Г. Дагестанский Государственный Музыкальный техникум.— «Комуз», 1926, № 1, с. 2.

¹⁰ Т а м ж е. Подчеркнуто мной,— М. Я.

наиболее прогрессивных художников разных стран. «Мы уважаем национальное начало, но это не означает, конечно, одностороннего стремления к изоляции. Нам хотелось бы только, чтобы учащийся музыке научился ценить в ней то родное и близкое, что может заставить плодотворно работать его воображение,— писал, например, Эдвард Григ в связи с созданием норвежской музыкальной академии.— Тогда, узнав всю силу и величие иноземной музыки, он все же не будет подавлен ею настолько, чтобы забыть впечатления от своего, родного искусства, как это, к сожалению, нередко бывает теперь... Насколько быстрее пойдет музыкальное развитие учащегося, если он будет стремиться сохранить в творчестве свое, национальное начало! Он должен научиться ценить то прекрасное, то совершенное, что есть в наших народных мелодиях»¹¹.

Идея связи музыкального воспитания и профессионального образования с родной национальной почвой проходит красной нитью через все высказывания и статьи Гасанова на эту тему. Эта идея в полной мере отразилась и в его произведениях педагогического характера, появившихся много позже, в 50—60 годы.

Потребность в разнообразном учебном материале, основанном на национальных интонациях: в несложных инструментальных пьесах, «школах», сборниках сольфеджио и тому подобных пособиях — была осознана Гасановым уже в первый год работы в Дагестане. В 1927 году он предпринимает на средства училища издание фортепианных пьес Елены Юдиной в 2 и в 4 руки, специально предназначенных для использования в повседневной педагогической практике. Сборник «Дагестанским детям» был напечатан в Москве, на великолепной бумаге очень солидным для

¹¹ Левашева О. Эдвард Григ. М., 1962, с. 179—180.

тех лет тиражом в тысячу экземпляров и мог служить предметом законной гордости его создателей. «Предлагаемый сборник... является первым опытом применения народных песен Дагестана в роли учебно-педагогического пособия», — писал Гасанов в предисловии к изданию. — Нетрудно понять, почему мы избрали народные песни в качестве материала для педагогической работы, — говорит он далее, — во-первых, нашим ученикам-горцам эти мотивы уже знакомы и вполне вьются с культурным миром той среды, которая создала этих детей, следовательно, ознакомление их с приемами гармонизации (с точки зрения развития вкуса) гораздо лучше построить на знакомом и близком материале, чем на мотиве придуманном, а порой и национально чуждом; во-вторых, выпуском настоящего сборника дагестанский мотив выдвигается из народных гущ к эстраде, хотя бы ученической, что, безусловно, имеет немалое культурное значение в направлении развития и обогащения местной музыки»¹².

В эти же годы появляются фортепианные пьесы на дагестанские народные темы Д. Далгат (например, Прелюдия и fuga на темы даргинской и кумыкской народных мелодий) и скрипичные сочинения И. Сафонова, также имевшие педагогическое назначение.

Пьесы Е. Юдиной, Д. Далгат, И. Сафонова (все они были тогда педагогами музучилища) явились первыми образцами камерной инструментальной музыки на дагестанском фольклорном материале. Таким образом, узкоприкладные, утилитарные задачи создания педагогического репертуара оказались дейст-

¹² Юдина Елена. Дагестанским детям. Сборник пьес на мотивы дагестанских народных песен (для фортепиано) в 2 и в 4 руки. Махачкала, 1927, с. 5.

венным толчком к началу профессионального музыкального творчества на национальной основе. Любопытно, что образцы народных песенно-танцевальных мелодий в этих ранних сочинениях на дагестанские темы заимствовались почти исключительно из записей Гасанова. Сам он, однако, никак не проявлял себя в этой сфере. Понять причины его молчания нелегко. Возможно, оно было следствием решения, принятого еще в консерваторские годы. Может быть, здесь сказывалась неуверенность в своих силах и одновременно — неудовлетворенность, которую у него вызывали несовершенные опыты его современников. Или он еще не чувствовал себя достаточно хорошо знающим национальную культуру? Так или иначе, всецело поглощенный многочисленными заботами и обязанностями, планами и делами, Гасанов, вроде бы, и не помышляет о композиторском поприще. Его творческие интересы обращены в эти годы к изучению дагестанской народной музыки.

Увлечение фольклором, вспыхнувшее в нем еще во время экспедиции 1921 года, усиливалось и углублялось. В 1925 году Гасанов принимает активное участие в создании перспективного плана музыкально-фольклорной работы Этнографического отдела Дагестанского научно-исследовательского института. В плане были определены весьма широкие, в сущности, всеобъемлющие, собирательские задачи и намечены некоторые важные направления научных исследований национального музыкального фольклора (в частности, аспект сравнительного изучения музыки различных дагестанских народностей и народов соседних республик). Основные положения плана были опубликованы в статье «Изучение народной музыки», помещенной в Бюллетене Дагестанского музея. Автором ее был, по всей вероятности, Г. А. Гасанов.

«Народная музыка Дагестана до сих пор нигде

и никем не изучалась,— говорилось в статье,— между тем как и для разработки многих теоретических вопросов этнологии (общей и частной), и для понимания психологии народа, наиболее отчетливо выражающейся в народном искусстве, так и для многих практических мероприятий в области создания национального театра и музыки,— разработка музыкальной этнографии отдельных племенных единиц и национальностей является существенно необходимой»¹³. Весь план был рассчитан на пять лет (с 1925 по 1929), причем в эти же годы предполагалось, «по мере... накопления материала и обработки его, результаты... публиковать в виде отдельных брошюр и статей»¹⁴. Выполнение всей программы должно было дать «запись всех мотивов, бытующих в настоящее время в Дагестане, с выявлением их характерных особенностей, миграций, заимствований и прочего»¹⁵.

Появление такого грандиозного плана, несмотря на его несомненно утопический всеохватный характер, было важным и значительным событием в развитии национальной музыкальной культуры. Участие Гасанова в создании этого плана говорит нам о том, что в годы напряженной учебы в консерватории, поглощенный борьбой за пианистическое мастерство, казалось бы целиком погружившийся в мир классического музыкального искусства, он на много лет вперед задумывает большую систематическую работу в области национального фольклора. Его последующие экспедиции и исследования стали конкретными этапами в осуществлении задуманного.

¹³ Бюллетень Дагестанского музея, № 2. Махачкала, январь 1926, с. 32—33.

¹⁴ Там же, с. 33.

¹⁵ Там же.

✱

В июле—августе 1925 года, во время студенческих каникул, Готфрид совершает вторую, уже специально музыкальную экспедицию, на этот раз в Южный Дагестан, в районы, населенные лезгинами (Самурский и Кюринский округа, ныне — Ахтынский, Сулейман-Стальский и Рутульский районы). Вместе с ним в этой поездке были художники Е. Брюнелли и Д. Капаницын и фотограф П. Капаницын.

Экспедиция 1925 года, в отличие от первой, была организована в соответствии с важнейшими научными требованиями музыкальной фольклористики, с которыми Гасанов познакомился во время работы под руководством Пасхалова в этнографической комиссии ГИМНа. Песни записывались не на слух, а на фонограф. Тщательно фиксировались биографические сведения обо всех исполнителях. Для Дагестанского музея были приобретены различные народные инструменты. П. А. Капаницын фотографировал народных певцов и музыкантов.

Поездка летом 1925 года оказалась очень удачной: «Экспедиция выполнила задание больше чем на 100 процентов», — писал Гасанов¹⁶. В Южном Дагестане ему удалось записать 126 лезгинских народных мелодий, 83 фонографических валика были заполнены целиком. Расшифровки этих записей предполагалось использовать «для печатающегося сборника песен Дагестана»¹⁷.

Следующая, третья поездка Гасанова в горы состоялась летом 1926 года. Его сопровождал переводчик Сааду Магомаев. Маршрут экспедиции в значительной части был уже знаком Гасанову по его путеше-

¹⁶ Г а с а н о в Г. 10 лет музыкальной этнографии в Дагестане. Цит. изд. с. 68.

¹⁷ Т а м ж е. К сожалению, выпуск сборника, о котором упоминает Гасанов, не состоялся, а фонографические валики исчезли.

вию 1921 года: он пролегал через Буйнакск, Аракань, Кудутль, Гергебиль, Могох, Ороду, Анцух, Тлярату, Гочоб, Согратль, Чох, Гуниб и вновь Буйнакск. Это позволило охватить «район средоточия наиболее многочисленной и коренной части населения аварцев»¹⁸.

Опыт, накопленный в предыдущих поездках, и пребывание в уже знакомых местах, видимо, немало способствовали успеху этой экспедиции. В противоположность трудностям и опасностям 1921 года, эта поездка, как рассказывает композитор, «имела характер сплошного триумфа»¹⁹, чему в большой мере способствовал фонограф — невиданная чудо-машина, записывавшая голоса. «Духовенство (большей частью кадии) являлось предложить свои мотивы, дабы убедиться, что эта машина может записывать самые нравственные тексты и напевы. Жители селений битком наполняли помещения, в которых производились записи, в свою очередь сопровождавшиеся нескончаемыми выражениями удовольствия и изумления. В Могохе же мы получили совершенно искренний комплимент по адресу Советской власти, интересующейся творчеством крестьянства»²⁰.

Экспедиция 1926 года оказалась наиболее значительной и по ценности собранных материалов, и по тем научным выводам, которые Гасанов сумел из этих материалов извлечь. В течение месяца он записал 100 песен, а С. Магомаев одновременно записал их тексты. При этом заранее рассчитанный маршрут

¹⁸ Гасанов Г. Песни аварцев. Рукопись. Рукописный отдел ИИЯЛ. Даг. филиала АН СССР ф. 9, оп. 1, № 59 (149 и 60/150 лл. 1—2).

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

позволил добиться значительного разнообразия собранного материала. 80 мелодий вскоре были расшифрованы и легли в основу первого фольклорного исследования, которое Гасанов закончил в начале лета 1927 года»²¹.

Название, которое молодой ученый дал своему труду, — «Песни аварцев» — не охватывает его действительное содержание. Небольшая по объему, но чрезвычайно насыщенная по материалу и мысли статья Гасанова представляет собой, в сущности, первое (и до наших дней единственное) научное теоретическое описание аварской народной музыки. Более половины работы отведено обстоятельному рассказу об основных музыкальных инструментах, встречающихся у аварцев, вторая часть статьи дает сжатые обобщения и интереснейшие наблюдения о форме, ладовой структуре, мелодическом рисунке, ритмике, типичных украшениях и тому подобных чертах национальной песни, а также набросок классификации аварского песенного фольклора.

В том же 1927 году был напечатан уже упоминавшийся сборник «Мотивы дагестанского танца» — первая маленькая антология национальной инструментальной музыки. Танцевальные мелодии, вошедшие в это издание, были написаны Гасановым от его давнего товарища, художника Муэддина-Араби Джемала (Джемалова), и сборник вышел с обозначением их совместного авторства.

Завершением первого теоретического исследования и изданием записей инструментальных наигрышей обозначен новый этап в развитии Гасанова как фоль-

²¹ В конце рукописи имеется дата, поставленная самим Гасановым: 12 июня 1927 года.

клориста и одновременно в развитии дагестанской музыкальной этнографии: переход от экспедиционной, по преимуществу собирательской работы к научному осмыслению народного музыкального творчества и к публикации его образцов.

Первые фольклористские труды дагестанского музыканта вызвали сочувственный отклик не только среди его коллег по училищу, нашедших в записях Гасанова яркий материал для своих творческих опытов, но и вдали от Дагестана. Осенью 1927 года работа об аварской народной музыке была заслушана на заседании этнографической секции ГИМНа. За это исследование Гасанов был избран членом-корреспондентом Государственного института музыкальной науки. В это же время его фольклорные записи (в сборнике танцевальных мелодий и в обработках Юдиной) становятся известные за рубежом и привлекают внимание видных музыкантов Германии. Композитор и теоретик Фриц Ройтер перепечатывает шесть мелодий в своем труде «Практическое руководство по развитию слуха на основе системы тоники до» на немецком языке, изданном в Лейпциге в 1928 году²². «Ценность таких народных мелодий для искусства не подлежит никакому сомнению,— писала 22 июня 1930 года «Силезская газета».— Они были во все времена и эпохи стимулами к созданию значительных национальных сочинений»²³.

²² В те же годы Ройтер создает ряд произведений на дагестанские народные темы: «Дагестанскую сюиту» для оркестра, Виолончельный концерт и фортепианные миниатюры.

²³ Подробнее см.: Якубов М. Музыкальная культура Дагестанской Автономной Советской Социалистической республики. В кн.: Социалистическая музыкальная культура. Москва—Берлин, 1974, с. 265; Якубов М. Очерки истории дагестанской советской музыки. Махачкала, 1974, с. 76.

Молодой ученый не довольствовался, однако, достигнутым. К этому же периоду (1926—1927 гг.) относится работа Гасанова над большой антологией дагестанской народной музыки, для которой предназначались многочисленные нотные расшифровки экспедиционных материалов и, возможно, записей, сделанных в Махачкале от учащихся и от народных музыкантов. В статье «10 лет музыкальной этнографии в Дагестане» он писал: «В настоящее время, в момент празднования 10 годовщины Советского Дагестана, идет деятельная подготовка к печатанию сборника дагестанских народных песен, куда войдут песни аварцев, лакцев, кюринцев (лезгин, — М. Я.), кумыков, даргинцев, ногайцев...»²⁴. Причины, помешавшие выходу сборника, неизвестны, однако сам факт работы будущего композитора над таким большим собранием песен дагестанских народностей свидетельствует о том, что к концу 20-х годов Гасанов весьма широко и разносторонне знал музыкальный фольклор своей родины, — знал, как никто прежде и как никто из его современников. Это был едва ли не самый важный творческий итог первых лет самостоятельной работы.

Благодаря энергичной и разносторонней деятельности Гасанова, училище уже в первые годы своего существования играло в культурной жизни республики роль значительно более широкую, чем просто учебное заведение. Его многочисленные концертные мероприятия, ценнейшие издательские начинания, наконец, пропаганда национального фольклора — все это превращало училище в подлинный центр музыкального искусства Дагестана. Главное же, здесь на

²⁴ Далгат Дженнет. О перспективах художественного народного творчества Дагестана. Журнал «Социалистическое строительство Дагестана», 1931, № 1—2, с. 118.

реальную почву ставился вопрос о подготовке кадров, то есть о будущем всей музыкальной культуры республики. Признание исторической заслуги Г. А. Гасанова как организатора и первого руководителя этой «кузницы музыкальных кадров» выразилось впоследствии (с 1965 года) в присвоении училищу его имени.

При всем том, после трех лет директорствования Гасанов испытывал чувство неудовлетворения результатами работы. «Главный упрек, который мы ощущали в своей деятельности, это то, что в течение трех лет мы очень мало приблизились к решению музыкально-национальной проблемы в отношении подготовки кадров (дагестанцев было очень мало) и в отношении развития дагестанской музыки». Несмотря на огромные усилия, затраченные специально для того, чтобы наладить учебный процесс в соответствии со спецификой местной жизни и потребностями национальной культуры, начинания Гасанова в этой области в те годы не увенчались успехом. После перевода Музтехникума в Махачкалу группа учащихся-горцев стала быстро сокращаться. В результате любовно обдуманная система педагогической работы с горскими детьми «на основе изучения своих родных мотивов», не получила практического развития.

Сегодня ясно, что решение столь сложной и большой задачи, как подготовка национальных кадров музыкантов-профессионалов, невозможно в короткий срок, да еще в условиях только что возникшего учебного заведения. В то время, однако, Гасанов с горячностью и нетерпением, свойственными молодости, видимо, тяжело переживал эту неудачу. «Поехав на работу в Дагестан в качестве директора, я допустил несколько важнейших ошибок,— писал он, размышляя о своих неосуществленных планах,— не сумел настоять сразу же на организации интерната на 60 чело-

век, согласился на размещение в бывшей церквушке, которой суждено было стать на много лет зданием училища. Эти две ошибки (если это были только мои ошибки) привели к третьей: разрыву между подготовкой и будущим использованием... кадров. Естественно, что городские дети, приходившие учиться играть на рояле и на скрипке, вовсе не собирались со временем ехать в аулы и заниматься там педагогической деятельностью. Поэтому занятия протекали так же, как в любом русском или западном городе. Все это, вместе взятое, определило и нашу общественную роль, «просвещенного» островка музыкальной культуры» («Ю. В.»).

В конце 20-х годов в сфере музыкального образования заметно усилились рапмовские настроения. И теория, и творческая практика, и педагогические принципы РАПМа вызывали у композитора и в те годы и позднее резко критическую, неприязненную оценку. «Дело не только в том, что, скажем, при проработке вокально-педагогических программ рапмовцы требовали указания, какой звук нужно воспитывать у певца: купеческий, помещичий или пролетарский, — объяснял композитор. — Дело даже не в том, что ставился на обсуждение вопрос... что выше: шестая симфония Чайковского или «Нас побить, побить хотели». Главное в том, что пресловутый «историко-теоретический комплекс», заменив теорию, воспитал в свое время целую армию незнаек». Воспитывать незнаек Гасанов не хотел...

К тому же в 1929 году Наркомпрос республики постановил объединить музыкальное училище и театральную студию в Теамузтехникум, сократив вдвое бюджет каждого из этих учреждений. Перспективы налаживания нормальной работы молодого учебного заведения стали минимальными. Возможно, именно это было главным толчком, заставившим Гасанова

оставить училище. Вместе со своим директором из училища ушла группа педагогов: Юдина, Тимушева, Зайцева...

С осени 1929 года в жизни Гасанова начинается длительный период странствий. Он поселяется в Самаре (ныне г. Куйбышев), затем переезжает в Ленинград, переходит с одного места работы на другое. Пять с половиной лет, проведенных вдали от родины, не вносят ничего особо значительного в творческую биографию музыканта.

В Самаре Гасанов работает преподавателем фортепиано в музыкальном училище. Однако через полтора года он переселяется в Ленинград и с 1931 года работает сначала в «Художественном политехникуме», возникшем на базе музыкального училища им. Глинки, затем в Ленгосмузрадио-техникуме и во втором музучилище (на Бассейной — впоследствии музучилище при Ленинградской консерватории).

В Ленинграде Гасанов вновь попадает в атмосферу высокой профессиональной культуры, трудится рядом с выдающимися педагогами, замечательными музыкантами, среди которых, в частности, М. Н. Барина. Гасанов становится заведующим фортепианным отделением и ведет класс специального фортепиано. Здесь он знакомится с А. Ф. Бойко, ставшей впоследствии его женой. Здесь же работает его товарищ консерваторских лет Б. Л. Вольман, и их отношения вскоре переходят в настоящую дружбу, продолжавшуюся потом всю жизнь.

Встречи с новыми людьми, общение с друзьями — все это скрашивало довольно однообразную административную и педагогическую деятельность. Однако в целом работа в Самаре и в Ленинграде, очевидно, не приносила ощущения полноты жизни. Этот период сам композитор характеризовал однажды, как пору «узко-академической, творчески ограниченной»

деятельности²⁵. Потребность в широком и разнообразном приложении сил, внутренняя тяга к творчеству, не оставлявшие его все эти годы, в таких условиях не могли найти удовлетворения.

Глава VI

ВОЗВРАЩЕНИЕ. ПЕРВАЯ ВЫСОТА

В 1935 году Гасанов возвращается в Дагестан.

С тех пор, как он приехал сюда после окончания консерватории, прошло почти десять лет. За эти годы в республике изменилось очень многое. Уже в первой половине 30-х годов в Дагестане было введено всеобщее начальное обучение¹. Это была крупнейшая победа социалистической культурной революции в стране, где до Октября на нужды школ отпускалось меньше средств, чем на содержание тюрем². К концу 30-х годов в республике выходило более 50 газет на девяти языках³. В пору своего первого настоящего расцвета вступила в середине десятилетия многоязычная дагестанская советская литература, представленная именами Сулеймана Стальского, Гамзата Цадасы, молодого Эффенди Капиева.

²⁵ Г а с а н о в Г. Автобиография, написанная 15 апреля 1948 года. Личное дело Г. А. Гасанова в СК СССР. Этому периоду там же противопоставляется деятельность в Дагестане: «широкая, связанная с постановкой серьезных творческих задач, разнообразная и интересная по творческому росту, но не всегда отвечающая «академическим требованиям».

¹ История Дагестана. т. III, М., 1968, с. 246.

² К а й м а р а з о в Г. Очерки истории культуры народов Дагестана, М., 1971, с. 129.

³ Т а м ж е, с. 283.

Период творческого подъема переживает и театральное искусство республики. Кроме русского театра, в Дагестане существовало в 30-е годы уже пять национальных театров. В произведениях основоположника национальной живописи М. Джемала достигает своих первых высот дагестанское изобразительное искусство.

Важные перемены происходили и в музыкальном искусстве Страны гор. В начале 30-х годов сформировался симфонический ансамбль (потом — оркестр) дагестанского радио, в исполнении которого жители городов и аулов впервые услышали популярные классические пьесы Глинки и Моцарта, Бетховена и Чайковского, Россини и Верди, Зуппе и Иоганна Штрауса. В то же время появляются опыты аранжировки народных мелодий для этого симфонического коллектива. Пробуют свои силы в творчестве Т. Мурадов и П. Проскурин, А. Абрамянц и Д. Ашуров, несколько позднее, в середине 30-х годов — Х. Ханукаев, А. Ибрагимов и другие музыканты, в большинстве своем, естественно, органически связанные с национальной интонационной культурой, но лишенные профессиональных композиторских знаний и навыков (эта особенность объединяла их всех, уже без каких-либо исключений). Все это создавало предпосылки зарождения музыкального профессионального (композиторского) творчества европейского типа на национальной почве.

Новые черты проникают в музыкальный быт широких кругов трудящихся. Народное творчество в это время не было уже лишь предметом изучения немногочисленных энтузиастов. Оно оказалось в центре живейшего внимания всех слоев общества. Национальные песни, танцы, инструментальные мелодии в исполнении лучших мастеров и знатоков фольклора постоянно звучали по радио, в клубах и домах культу-

ры, на концертной эстраде. Движение, получившее название художественной самодеятельности, охватило огромные массы любителей искусства, имена выдающихся певцов и певиц, ашугов и музыкантов-виртуозов были у всех на устах в одном ряду с именами знаменитых поэтов и героев пятилетки.

Особенно торжественно проходили в середине 30-х годов районные и республиканские олимпиады художественной самодеятельности. Поразительное богатство народных танцев, красота праздничных национальных одежд, разнообразие музыкальных инструментов, яркость и самобытность песенных мелодий — вся эта колоритная, пестрая и цельная картина вокального и хореографического искусства многоязычного горного края, картина, увиденная и услышанная на олимпиадах сразу во всей своей уникальной многогранности, невольно наводила на мысль о создании единого коллектива, сохраняющего, пропагандирующего и обогащающего эту сокровищницу национального духа.

В начале 1935 года было принято постановление о создании национального Государственного этнографического ансамбля (ныне Государственный Ансамбль песни и танца Дагестана). Для организации нового коллектива было решено в качестве художественного руководителя привлечь Г. А. Гасанова.

Неожиданное приглашение застало Гасанова посреди учебного года, однако он согласился сразу, и, видимо, без особых колебаний. С 1 февраля 1935 года он вновь в Дагестане. После хорошо налаженной но несколько однообразной и «творчески ограниченной» службы в Ленинграде он оказывается в гуще напряженной музыкально-организационной и творческой работы, в центре всех важнейших событий национальной культурной жизни.

Создание музыкально-этнографического ансамбля

явилось, несомненно, самым заметным и самым значительным из этих событий. Для руководства первым национальным профессиональным коллективом были объединены все наиболее одаренные творческие фигуры Дагестана середины 30-х годов. Директором и, в сущности, главным организатором был человек яркого дарования и большого личного обаяния, популярнейший кумыкский певец, автор песен и маршей Татам Мурадов. Дирижером оркестра стал Хизгел Ханукаев, впоследствии — известный в республике музыкант-педагог и автор ряда камерных сочинений и песен (он был, кстати, соучеником Гасанова по Дербентскому реальному училищу). Наконец, балетмейстером ансамбля был назначен Акашим Ибрагимов, по характеристике Гасанова, «чрезвычайно талантливый самоучка, любитель музыки и сцены», а работа с хором поручена Темирбулату Бейбулатову — человеку глубокой и многосторонней одаренности.

Исполнительское ядро национального ансамбля составила великолепная группа солистов, певиц и певцов: Аминат Ибрагимова, Эра АдIBEKOBA, Барият Мурадова, Сония Измаилова, Патимат Нуцалова и Омар Арашев. Блестящую певческую плеяду дополняли солисты-танцоры: Д. БаринОВ, Р. Юсупов и М. Баширов. Все эти артисты уже тогда пользовались большой популярностью у слушателей и зрителей. Остальные участники ансамбля — способные молодые певцы и танцоры — были подобраны из самодеятельности разных районов Дагестана, и это позволяло представить в концертных программах творчество всех основных народностей Страны гор. Коллектив, выросший из недр самодеятельности, быстро обретал профессиональную форму и вскоре стал известен не только в Дагестане. Уже в июле 1936 года национальный музыкально-этнографический ансамбль выступил в Москве, на первой Всесоюзной хоровой олимпиаде

и продемонстрировал «прекрасное исполнение народных песен и исключительно яркое и зажигательное исполнение танцев»⁴. Однако теперь Гасанов соприкасался с фольклором не в обстановке кратковременной экспедиции, а в условиях длительного, постоянного, ежедневного общения с подлинными знатоками народного творчества, лучшими его исполнителями, а порой и создателями. При этом все многообразие дагестанского фольклора поддавалось здесь непосредственному наблюдению, сравнению и осмыслению.

Ясно, что в такой насыщенной атмосфере национального искусства давние интересы и стремления Гасанова должны были возродиться с новой силой.

Слуховой багаж и нотные тетради пытливого музыканта обильно пополнялись мелодиями различных дагестанских народностей. Очень важно при этом, что практические, а не научно-исследовательские задачи, которые ставила перед Гасановым работа в ансамбле: необходимость подбора и постоянного обновления репертуара, потребность в простейших обработках фольклора (для оркестрового сопровождения танцев, хора, солистов) и в его композиционной организации (в форме сюиты или попури) и т. п., — все эти утилитарные запросы придавали его фольклорным занятиям совершенно новый оттенок, неизбежно подводили к собственно творческой, композиторской точке зрения, служили прямым стимулом к сочинению. Но, независимо от этого, несомненно, что процесс накопления фольклорных впечатлений в 1935—36 годах в ансамбле оказался уже прямой подготовкой Гасанова к работе над его оперным детищем, иные из записей целиком вошли в музыку «Хочбара». В составленном самим композитором указателе народных мелодий,

⁴ «Революция и национальности», 1936, № 8, с. 41.

включенных в оперу, есть характерные пометки: «записано в национальном ансамбле в 1935 году».

Очень обогатили Гасанова и встречи с солистами Дагестанского радио, ставшего в это время важным центром пропаганды национального фольклора и средоточием исполнительских сил республики. Он записывает лезгинские народные песни от известной певицы Рагимат Гаджиевой, талант которой он высоко ценил; от аварки Патимат Алибулатовой — женские лирические аварские напевы, также использованные вскоре в «Хочбаре»; от музыканта Абдуллы Бабаева — тонко орнаментированные инструментальные наигрыши и т. д.

Не довольствуясь этими разнообразнейшими городскими источниками фольклорных материалов, летом 1936 года Гасанов совершает поездку в кумыкские (плоскостные) районы Северного Дагестана, до того не попадавшие в сферу его экспедиционных обследований⁵. Он записывает татские и ногайские мелодии, услышанные в концерте самодеятельности или по радио, яркие народные напевы сообщают ему Барият Мурадова, Патимат Нуцалова, Хизгел Ханукаев. Все это в совокупности создает картину необычайно интенсивной и увлеченной работы по собиранию фольклора, работы, которая по широте охвата многонационального материала и по разнообразию информаторов: от школьников и участников самодеятельности до народных певцов-профессионалов и музыкантов со специальным образованием (европейского типа) существенно отличалась от экспедиционных записей 20-х годов.

Качественно новым моментом собирательской работы Гасанова в 30-е годы является также запись ва-

⁵ Гасанов Г. Автобиография, написанная 15 апреля 1948 г. Личное дело Гасанова Г. А. в ЦК СССР.

риантов народных мелодий. Важно подчеркнуть, что при этом он записывает не только различные национальные варианты одной и той же мелодии, но и варианты напевов, встречающихся у различных народностей Дагестана,— работа, ставшая возможной лишь в условиях того многостороннего соприкосновения с дагестанским фольклором, которое составляет характернейшую черту данного периода деятельности Гасанова. Так появились первые наблюдения по общности музыкальных культур горских народов, закладывались первые камни в фундамент будущего сравнительного изучения дагестанского музыкального фольклора.

Таким образом, годы работы в ансамбле стали новым этапом познания народной музыки. Более высокий уровень осмысления национального песенно-танцевального искусства отразился в теоретической работе Гасанова, вышедшей в свет в 1937 году под названием: «Дагестанская музыка»⁶. Это была первая работа, освещающая или затрагивающая все самые важные проблемы национальной музыкальной культуры: ее фольклорные истоки и вопросы происхождения самого фольклора, инструментарий и черты ладовой организации, народные старинные и современные песни, практические задачи музыкальной жизни (исполнительства, образования, музыкального творчества) и т. п. И хотя преобладающая часть статьи посвящена фольклору, главные интересы автора сосредоточены именно на современном состоянии музыкального искусства и актуальных задачах его дальнейшего развития.

Теоретические изыскания в области фольклора и критические размышления о непосредственных

⁶ Г а с а н о в Г. Дагестанская музыка. В кн.: Дагестанский альманах. Пятигорск, 1937, с. 147.

нуждах музыкальной жизни Гасанов не отделял от своей практической деятельности. Несмотря на большую работу по созданию и руководству национальным ансамблем, он в том же 1935 году становится организатором, а потом заведующим учебной частью первого в Дагестане Дома художественного воспитания детей (ДХВД, ныне — Дворец пионеров и школьников).

Эта работа очень увлекла Готфрида Алиевича. Детское музыкальное воспитание он всегда считал коренной проблемой развития национальной культуры. В создание Дома художественного воспитания Гасанов вложил и весь свой большой опыт работы в Буйнакске и Махачкале в 1926—1929 годы и педагогические навыки и наблюдения, накопленные в Самаре и Ленинграде, и огромную любовь к детям. Благодаря стараниям Гасанова, музыкальное воспитание заняло ведущее место в работе дагестанского ДХВД. С деятельностью Дома пионеров и школьников оказалась впоследствии связана и композиторская работа Готфрида Алиевича, написавшего в 1945 году по заказу его балетной студии балет «Карачач».

Вернувшись в Дагестан, Гасанов возобновляет и свою исполнительскую деятельность, выступая как пианист в передачах дагестанского радио.

Таким образом, во второй половине 30-х годов впервые со всей полнотой развернулось многостороннее дарование Гасанова — музыканта-организатора, исполнителя, педагога, исследователя и публициста. Наконец, именно с возвращением в Дагестан в 1935 году Гасанов связывал начало систематической композиторской деятельности⁷. Среди опытов осмысления национального фольклора, среди довольно много-

⁷ См. его автобиографии от 15 апреля 1948 г. и от 18 января 1953 г. Личное дело Гасанова Г. А. в СК СССР.

численных, но в художественном отношении мало-значительных театральных работ, величественным, монументальным созданием выделяется первая национальная опера, законченная Гасановым осенью 1937 года⁸.

Идея создания дагестанской национальной оперы в середине 30-х годов, как говорится, носилась в воздухе. Общий подъем культуры, искусства, литературы Дагестана тех лет, быстрое развитие театра, первые успехи национального ансамбля, с его ярко зрелищными, порой театрализованными музыкально-хореографическими программами — все это естественно вело к мысли об оперном театре. С другой стороны, опера находилась в это время в центре внимания всей советской музыкальной общественности. Особый интерес к этому жанру вызывали и первенцы национального оперного искусства в ряде советских республик и известные выступления «Правды» в январе — феврале 1936 года, в которых подчеркивалось значение оперного жанра и прямо указывалось, что «народные массы ждут хороших песен, но также и хороших инструментальных произведений, хороших опер»⁹.

Тяга к оперному творчеству, к созданию своих, национальных по сюжету и языку музыкально-сценических произведений объяснялась и глубоко демократическим характером этого искусства, колоссальными возможностями идейного и художественного воздействия на широчайшие круги народа. Наконец, синтетичность оперы, ее монументальная, праздничная, зрелищная сущность делали ее наиболее удоб-

⁸ История создания «Хочбара» подробно прослежена в нашей статье «Рождение дагестанской оперы». В кн. «Музыка России», М., 1976.

⁹ «Правда», 28 января 1936.

ной формой для демонстрации всестороннего расцвета музыкального и театрального искусства социалистических наций.

На протяжении 30-х годов в Дагестане не было недостатка в разного рода заявках на создание первой национальной оперы. О своих оперных планах говорили и писали в это время Т. Мурадов, Х. Ханукаев, М. Плоткин, И. Савченко и другие авторы. О том, насколько ощутима была общественная потребность в национальном музыкальном театре, свидетельствуют и попытки создания спектаклей вроде «драмы с музыкой» или «музыкальной драмы»¹⁰.

Замысел национальной дагестанской оперы вызревал у Гасанова задолго до создания «Хочбара», еще в пору организации музыкального техникума, то есть в середине 20-х годов¹¹.

Однако общий уровень дагестанского профессионального искусства и социально-экономического развития республики не позволял в то время всерьез ставить и решать проблемы музыкального театра. Музыкальное творчество совершало свои первые робкие шаги, национальное исполнительство нового типа находилось в стадии зарождения, в младенческом возрасте был и национальный театр, наконец, дагестанская драматургия также не вышла еще из периода первоначального становления.

В тридцатые годы, как мы уже знаем, общая ситуация и состояние музыкальной культуры в Дагестане существенно преобразились. Новые условия открывали возможности для качественного скачка в творчестве. В январе 1937 года Управление по делам искусств при СНК ДАССР объявило конкурс на

¹⁰ Подробнее об этом см.: Якубов М. Очерки истории дагестанской советской музыки, том I. Махачкала, 1974, гл. II—IV.

¹¹ Трунов Д. М. «Хочбар». Работа над первой дагестанской оперой.— «Дагестанская правда» 8 января 1937.

создание дагестанской оперы. Идея, давно манившая Гасанова, могла перейти из области мечты в реальность, и он приступил к достижению намеченной цели деловито, с присущими ему энтузиазмом и увлеченностью.

Как и при решении других творческих проблем, Гасанову, предстояло сделать все, в сущности, с самого начала. Однако задача, стоявшая перед ним, была на сей раз неизмеримо сложнее всех предыдущих: ведь музыкант, не имевший, строго говоря, почти никакого творческого опыта, решился на сочинение сложнейшего музыкально-сценического произведения! Но как и всегда, он с первого раза с поразительной верностью схватывал самое основное и существенное, так что казалось, будто он, не учась и не готовясь, все уже знает и умеет. Его первые опыты — будь то фольклорный сборник, научный труд, опера, романс или инструментальный концерт — всякий раз оказывались не пробой сил, а большим, ярким художественным (или научным) завоеванием. Это — черта высоко совершенного творческого дара.

В поисках сюжета композитор обратился к национальному фольклору и прежде всего к героическому эпосу. Это был совершенно естественный шаг. Использование мотивов народных исторических преданий и героических мифов в качестве первоосновы для произведений нарождающегося музыкально-сценического искусства было в середине 30-х годов типичным явлением для многих советских республик. Именно таковы «Кер-оглы» У. Гаджибекова в Азербайджане, «Айчурек» А. Малдыбаева, В. Власова и В. Фере в Киргизии, «Кыз-Жибек» (музыкальная драма) и «Ер Таргын» Е. Брусиловского в Казахстане, «Алтынчеч» Н. Жиганова в Татарии и ряд других национальных опер.

В описываемое время в Дагестане заметно повы-

шается интерес к устному народному творчеству, выходит в свет ряд публикаций национального фольклора и переводов поэзии горцев на русский язык, в том числе знаменитая книга Э. Капиева «Резьба по камню», «Татский фольклор» (составитель Х. Авшалумов), сборник аварской поэзии, прозы фольклора. Образы, темы, сюжеты национального эпоса, героической и волшебной сказки и т. п. активно проникали в молодую дагестанскую драматургию (например, «Айгази» и «Карачач» А.-П. Салаватова).

Э. Капиев и М. Джемал привлекли внимание Гасанова к песне о Хочбаре. В ней рассказывается, как Нуцал-хан, заманив бесстрашного Хочбара приглашением на свадьбу в Хунзах, коварно нарушил священные горские законы гостеприимства, велел схватить своего давнего врага и сжечь его на костре. Эта легенда, известная в Дагестане во многих вариантах, принадлежит к вершинным явлениям горского героико-эпического фольклора. Познакомившись с ней (в прозаическом подстрочном переводе) Л. Н. Толстой записал: «Песня о Хочбаре удивительная!»¹². Ее сюжет был, бесспорно, счастливой находкой для музыканта. В центре сюжета стоял образ бунтаря и свободолюбца, характер подлинно героический, глубоко народный, ярко национальный, но в то же время лишенный узко локальных этнических примет и не отягощенный в обрисовке побочными сюжетными подробностями или бытовыми деталями. При этом характер Хочбара раскрывается с необычайной рельефностью, благодаря остро конфликтной фабуле легенды: повинувшись идее чести и долга, герой народного эпического повествования сознательно идет на гибель, но и в смерти своей оказывается победителем. Сюжет песни позволял ярко показать социальные

¹² Толстой Л. Н. Полное собр. соч., т. 35, М., 1950, с. 592.

конфликты дореволюционного Дагестана, подчеркнуть демократизм главного героя. Вместе с тем, вся обстановка, «бытовой фон», на котором разворачивается действие, давали возможность широко продемонстрировать разнообразные народные танцы, национальные обряды и т. п. (особенно во время «свадебного» праздника в Хунзахе).

Для советской оперы 30-х годов было весьма характерно также обращение к историческим, особенно же к историко-революционным сюжетам («Степан Разин» А. Касьянова, «Качкын» Н. Жиганова, «Восстание Восе» С. Баласаняна и др.). В сюжете «Хочбара» органически соединялись, таким образом, обе основные тенденции советского оперного творчества тех лет, поскольку сам Хочбар, как утверждают исследователи, реальная историческая фигура (не менее реальна та вражда ханского Хунзаха с гидатлинским «вольным обществом», о которой рассказывается в песне), однако вся обрисовка событий в народно-поэтическом повествовании носит, понятно, эпически-легендарный характер. Антифеодальная направленность песни и широта ее национального бытования — таковы были важнейшие причины выбора сюжета. Этот второй мотив, которым руководствовался Гасанов, останавливаясь на сюжете «Хочбара», представляется сегодня чрезвычайно значительным, принципиально важным. Он показывает, что композитор сознательно стремился к созданию национальной дагестанской оперы, а не произведения локально-этнического, например, лезгинского, лакского или аварского характера. Принципиальная новизна, новаторская сущность такого решения становится яснее, если вспомнить, что национальное театральное искусство Дагестана в те годы уже четко определилось как искусство многонациональное, многоязычное, развивающееся в нескольких параллельных руслах. Путь, избранный

Гасановым, — путь строительства общенациональной художественной культуры, соединяющей важнейшие черты искусства всех народов, — на многие годы определил развитие всей дагестанской музыки.

Первоначально к работе над либретто был привлечен Э. Капиев, незадолго до того опубликовавший первый поэтический перевод песни о Хочбаре¹³.

Однако Капиеву не удалось освободиться от других срочных и важных работ, и автором либретто стала Наталья Капиева. Яркие, словно высеченные из камня, образы народной легенды, глубокие и естественные чувства героев, острые, органично возникающие и правдиво развивающиеся конфликтные ситуации — все это волновало воображение композитора. Особенно увлекала Гасанова в литературной работе Капиевой возможность изображения национального быта, обычаев и обрядов, поскольку одну из своих главных задач он видел в «широком показе на сцене, в рамках оперного спектакля народных песен, танцев, игр, облаченных в благородное звучание большого оркестра, обогащенных достижениями классической хореографии, оснащенных интересным развитием на уровне современного композиторского искусства»¹⁴.

В согласии с этим замыслом композитор ввел в ткань оперы много подлинных народных мелодий¹⁵.

¹³ Журнал «30 дней», 1935, № 5.

¹⁴ Авторская аннотация оперы «Хочбар» была написана Готфридом Алиевичем по моей просьбе весной 1965 г. и тогда же подарена мне вместе с рядом других рукописных материалов, рукопись (18 стр. с большим количеством нотных примеров).

¹⁵ Анализ музыки «Хочбара», его драматургии, фольклорной основы и т. п. см. в наших работах: Рождение дагестанской оперы («Хочбар» Г. А. Гасанова). В книге «Музыка России», вып. I, М., 1976, с. 269—309; Опера Г. А. Гасанова «Хочбар». В книге «Дагестанское искусствоведение», Махачкала, 1967, с. 63—91.

Гасанов понимал, что только так можно было сделать первую дагестанскую оперу доступной широким массам слушателей-горцев, прежде не соприкасавшихся со сложными формами европейского музыкально-сценического искусства.

Увлеченный своим замыслом, Гасанов работал быстро, напряженно, сочиняя номер за номером, акт за актом. Несмотря на громадные трудности, связанные с созданием сложнейшего музыкально-сценического произведения, Гасанов выполнил свою задачу. 2 сентября 1937 года опера «Хочбар» была завершена.

Увертюра первой дагестанской оперы начинается сопоставлением властной фанфарной темы Нуцал-хана и устремленной, «сверкающей вспышками ярких молний» (слова Гасанова) темы Хочбара. Слушатель сразу же погружается в атмосферу острого противоборства этих двух героев, двух идей: тирании, насилия и неукротимого свободолюбия, страстной жажды справедливости.

Действие первой картины происходит в ханском дворце. Нуцал в ярости: Хочбар вновь разгромил его отряд, отобрал дань, собранную в аулах. Хан клянется жестоко расправиться с ним. Но как это сделать? Хан созывает на совет стариков. Один из них предлагает заманить Хочбара в Хунзах в качестве гостя на свадебное торжество: больше жизни дорожит отважный гидатлинец своей честью, он не захочет прослыть трусом и примет предложение... Этот план вызывает взрыв негодования стариков (как можно осквернить священный обычай гостеприимства!), но хан в восторге. Наконец-то он схватит своего ненавистного врага!

Вторая картина переносит нас в Гидатль. Аул в вечерних сумерках. Возвращается Хочбар с отрядом храбрецов. Он рассказывает о победе над ханскими нукерами и просит раздать добро беднякам. Появляется гонец с приглашением на свадьбу к хану («он по-

клялся на коране все, что сделал ты, забыть»). Односельчане предостерегают Хочбара: это ловушка. Хочбар поет свою песнь-размышление. Он принимает решение ехать в Хунзах. «Разве пристало волку пред лисой дрожать? — говорит он. — Лишь раз смерть придет за тобой, а честное имя бессмертно в устах народа».

Центральная, 3 картина (2 акт) оперы — праздничное торжество на площади Хунзаха. Веселится ничего не подозревающая молодежь, поют и танцуют приглашенные Нуцалом гости со всех концов Дагестана. Звучит лезгинка, за ней — хороводная «Пери-зада», задорная ногойская песня «Бий мамай», аварский диалог («спор») юноши с девушками, лакская девичья песня, кумыкская, даргинская, татская мелодии — все это чередуется с играми и танцами. Появление Хочбара лишь увеличивает общее веселье, его приглашают в круг на танец, и здесь по знаку Нуцала нукеры набрасываются на героя и связывают ему руки. «Завтра мы пир веселый завершим, — говорит хан. — А Хочбар закончит свой танец на костре».

Четвертая картина. В Гидатле жена Хочбара Асият в тоске и тревоге ждет мужа. Появляется хунзахский бедняк Али. Он приносит черную весть: Нуцал нарушил клятву и готовит Хочбару лютую казнь. Асият поет «Песнь горя». Гидатлинцы собираются и идут в Хунзах на выручку Хочбару.

Последняя, пятая картина вновь переносит действие в Хунзах. На площадь, где приготовлен огромный костер, согнали народ. На крышах старухи в черных одеждах, дети. Нукеры оттесняют толпу. Появляется хан, выводят связанного Хочбара. Народ просит развязать Хочбара. Нуцал с насмешкой предлагает храбrecу спеть. Хочбар поет «Песнь перед казнью», рассказывая о своих подвигах. «Кончай, я пощады не стану просить, я все, что задумал, успел совершить»,

— говорит он хану и просит на прощание разрешить ему «лезгинкой потешить людей». В трагическом предсмертном танце он хватает двух сыновей хана и вместе с ними бросается в костер. Потрясенный народ проклинает Нуцала и воздаст почести своему страшному сыну.

Сценическое воплощение «Хочбара» представлялось Гасанову естественным завершением всех его подвижнических усилий по созданию первой дагестанской оперы. Однако его надеждам не суждено было исполниться: в те годы в республике не было еще ни условий, ни реальных сил для воплощения этой монументальной музыкальной трагедии.

Лишь в 1940 году силами солистов и симфонического оркестра дагестанского радио была создана радиокомпозиция по опере Гасанова, включавшая отдельные страницы музыки «Хочбара». В течение некоторого времени эта композиция передавалась по радио, знакомя слушателей с первой национальной оперой.

Крушение надежд на постановку «Хочбара» тяжело повлияло на композитора. Он оставляет творческую работу и принимает решение выехать из Дагестана.

В июне 1938 года Гасанов вновь приехал в Ленинград и возобновил свою педагогическую деятельность. Он ведет фортепианный класс в музыкальном училище при консерватории и в школе при семилетке при училище; работает в музыкально-педагогическом училище. Учебные, пианистические, административные занятия целиком поглощали его время. В творчестве Гасанова в эти годы царит молчание.

Глава VII

В ГОДЫ ВОЙНЫ

Начало войны круто изменило весь мирный уклад жизни. С первых же ее дней Ленинград начал готовиться к обороне. Вместе с тысячами других ленинградцев Гасанов рыл окопы на подступах к городу. Училище было переведено в Ташкент, семья эвакуирована.

Суровую блокадную зиму 1941—1942 гг. Гасанов провел в Ленинграде один. Голод и лишение подорвали его силы. В начале весны 1942 года истощенный, больной, он был вывезен из города («Дорогой жизни», проходившей по льду Ладожского озера), а в начале лета уже вместе с семьей приехал в Дагестан.

Тяжелые условия войны, а в 1942 году непосредственная близость фронта, естественно, сказывались на состоянии искусства республики. Уже в первые месяцы войны было закрыто музыкальное училище, перестали функционировать некоторые театральные коллективы, многие деятели культуры ушли на фронт. Но художественная жизнь в целом все же не замерла. Она приняла новые формы, отвечающие духу военного лихолетья. Лозунг страны: «Все для фронта, все для победы!» был и лозунгом артистов, поэтов, музыкантов Дагестана.

Восстановив силы, Гасанов с небывалой даже для него активностью включился в эту общую работу. В 1943 году он вновь стал художественным руководителем Ансамбля песни и танца. Гастрольная деятельность Ансамбля в годы войны приобрела особый размах: только в 1942—1943 гг. на его концертах побывало около четверти миллиона человек¹. Вместе с кол-

¹ История Дагестана, т. III, М., 1968, с. 144.

лективом Гасанов выезжает в воинские части, на строительство оборонительных сооружений, встречается с героями-фронтовиками, колхозниками, рабочими. Одновременно он заведует музыкальной частью Кумыкского театра, работа которого в этот период была очень интенсивна и плодотворна. Кроме того, композитор ведет занятия с певцами-солистами радиокомитета и дирижирует симфоническим оркестром.

Среди всех этих многообразных трудов главным в жизни Гасанова становится творчество. Как и в середине 30-х годов, возвращение на родную землю было связано с возобновлением композиторской деятельности, но теперь сочинение музыки превратилось в его основное занятие. Именно в годы войны Гасанов стал профессиональным композитором в полном объеме этого понятия.

Уже летом 1942 года, едва оправившись после зимы в осажденном Ленинграде, Гасанов приступает к сочинению. Первые полгода, проведенные после большого перерыва на родине, приносят, помимо обработок народных мелодий, «Дагестанскую фантазию» для симфонического оркестра — новый в его творчестве опыт создания большой инструментальной формы — и песни героико-патриотического содержания: о дагестанцах Героях Советского Союза Магомеде Гаджиеве и Валентине Эмирове и «Письмо матери сыну-фронтовику». В следующем году к ним присоединяются новые песни: «Сынам Дагестана», «Песнь об Октябре», «Фронтная застольная», «День Победы» и другие. Обращение к песне было естественным откликом художника-патриота на зов времени. Песни, ведущие на борьбу с врагом, воспевающие героизм лучших сынов народа, воспитывающие мужество, любовь к родине, волю к победе, были нужны людям. Песня стала важнейшим музыкальным жанром эпохи, ее знаменем и символом.

Для дагестанской музыки песни военных лет были важным этапом в становлении национальной массовой песенности нового типа. В этой области работали все без исключения дагестанские авторы, особенно активно — Т. Мурадов, П. Проскурин, А. Абрамянц, Х. Ханукаев, московский композитор П. А. Иванов, в 1942—1944 гг. живший в Махачкале.

В своих песнях Гасанов настойчиво ищет такие пути воплощения нового содержания, которые были бы органично связаны с дагестанской народно-песенной традицией. Очень показательны в этом плане «Герой Эмиров», «Песнь о Магомеде Гаджиеве». Герой-воин, неутомимый и беспощадный мститель, борец с несправедливостью, защитник родной земли — традиционнейшая фигура дагестанского фольклора, в прошлом — своего рода идеал национального сознания.

Образы старинного народного жанра героических песен, их суровый, мужественный волевой дух — все это в новых социальных условиях, притом в момент всенародной борьбы против захватчиков, приобретало сугубо актуальный смысл, остро современное звучание.

В национальной песенно-поэтической традиции глубоко коренились также произведения Гасанова, которые можно назвать песнями-посланиями. Таковы «Письмо матери сыну-фронтовику» на слова Мусаева и «Письмо сестер брату-фронтовику» («Лети, наша песня!» на слова Г. Цадасы). Любовные песни-послания были широко распространены в дагестанской лирической поэзии XIX — начала XX веков. Прекрасные образцы этого своеобразного музыкально-поэтического эпистолярного жанра создали аварцы Чанка и Махмуд, даргинцы Зияутдин Кади, лачка Патимат из Кумуха. В творчестве кумыкского поэта Ирчи Казака («Письмо из Сибири»), лезгинского поэта Гаджи Ахтынского («Письмо рабочего») песни-послания приобрели ярко выраженную социальную окраску. После революции

Гамзат Цадаса вносит в этот изначально лирический жанр сатирическое содержание («Письмо автомобиля» — 1934, «Письмо лошади хунзахского райсобеса Гамзату Цадасе» — 1935 и др.). Вскоре после начала войны появляются поэтические произведения в форме «писем», в которых возрождение первичного, лирического характера этого жанра сопровождается появлением новых содержательных элементов. Лирическая, интимная песня-послание приобретает гражданственное, патриотическое звучание; проникновенность, сердечность, задушевность соединяются с социальными идеями огромной значимости, личное — с общенародным. Заслуга музыкального возрождения этого типа песен принадлежит Гасанову.

Работа над песнями дала композитору опыт в освоении современной героической темы, и в этом смысле песни представляли собой новый шаг после легендарно-исторического аспекта героики в «Хочбаре». Однако ни по масштабности, значительности форм и образов, ни по художественной ценности песни, конечно, не могли идти в сравнение с оперным созданием Гасанова. В 1943 году он предпринимает попытку написать монументальное вокально-симфоническое сочинение о войне. Так появилась оратория «Джигиты Дагестана» для солистов, хора и оркестра в 7-ми частях на слова Д. Трунова: 1. Пролог, 2. Застольная песнь, 3. Песнь о Магомеде Гаджиеве, 4. Песнь про Мардахая, 5. Песнь об Эмирове, 6. Уезжал джигит на поле боя, 7. Песнь наступления. Уже из самих названий видно, что песня была ведущей жанровой основой большинства частей. Действительно, некоторые из них возникли первоначально как массовые песни (например, «Песнь о Магомед Гаджиеве», ставшая третьей частью оратории), либо же имели прообраз в песенном творчестве композитора, дублировали его. Таковы вторая часть — «Застольная песнь» и «Аварская за-

стольная» на слова Г. Цадасы в переводе Я. Козловского, «Фронтная застольная» на слова армейского поэта Н. Веди; пятая часть и «Песнь о Валентине Эмирове» на слова К. Магомедова. Песенный, легко доступный для восприятия склад музыки, остро злободневное героико-патриотическое содержание оратории, национальная конкретность ее поэтических образов, ее мелодий и ритмов — все это сразу привлекло к «Джигитам Дагестана» интерес слушателей. На республиканском конкурсе к XXV годовщине Красной Армии Гасанову была присуждена первая премия. Оратория была с успехом исполнена в праздничном концерте, отдельные ее части широко звучали в годы войны по радио и вошли в репертуар Ансамбля песни и танца.

В эти же годы композитор обращается еще к одной новой для себя жанровой области — камерной вокальной лирике — и создает первые образцы национально почвенного и художественно зрелого дагестанского романса: «Я на кровле одна» на слова Р. Фатуева, «Забыть ли гор твоих громады» на слова С. Головатого (оба — 1943) и «Соловей» на слова Т. Хрюгского (1945). В этих сочинениях обозначились типичные настроения и образы всей камерной вокальной музыки Гасанова; лирические переживания, достигающие порой подлинного драматизма, но никогда не переходящие в аффектацию и надрыв («Я на кровле одна»), философские размышления, связанные с созерцанием природы («Забыть ли гор твоих громады»), светлая любовная лирика с моментами пейзажной изобразительности («Соловей»).

Интерес к лирике, как известно, был характерной чертой в советском искусстве времен Великой Отечественной войны. Жестокие испытания закаляли и обостряли чувства людей. Разлученные с родным домом, с семьей, солдаты в окопах с особой теплотой думали

о своих близких, «о чем-то дорогом», как сказано в знаменитой песне Блантера и Исаковского. Лирика становилась и средством укрепления гражданских чувств и защитой от огрубляющей, суровой фронтовой обстановки: в ней хранился запас человеческих чувств, который нужно было сберечь для мирной жизни. Наиболее непосредственно лирические настроения отражались опять-таки в песне, и в творчестве Гасанова этот процесс проявился, в частности, в создании своеобразнейших песен-посланий. Романсная лирика была новой ступенью в развитии этой стороны его творчества. И здесь первые опыты оказались не прерогативой пера, а яркими удачами. Созданные в годы войны романсы Гасанова прочно вошли уже в классику национального искусства.

В 1943 году композитор становится заведующим музыкальной частью Кумыкского театра, в сущности, — его музыкальным руководителем. Работа в Кумыкском театре имела огромное значение для творчества Гасанова. Это был старейший в республике драматический коллектив, в котором очень сильны были традиции народного сольного и хорового пения (впоследствии он стал первым в Дагестане музыкально-драматическим театром).

Благоприятная музыкально-художественная ситуация дополнялась атмосферой подлинного творческого взаимопонимания, которая сразу же установилась между композитором и главным режиссером театра, одним из корифеев национального сценического искусства Г. А. Рустамовым. Начавшись с сотрудничества, а затем и соавторства, их отношения вскоре превратились в дружбу двух мастеров культуры.

Приход Гасанов в Кумыкский театр при его огромной занятости в Ансамбле и на радио не был случайностью. Театр продолжал манить композитора. В осуществлении своих музыкально-сценических за-

мыслов он видел один из наиболее перспективных путей развития национальной музыкальной культуры. Именно это, ярко зрелищное, увлекательное, подлинно демократическое искусство, которому особенно доступно соединение эмоционально-художественного и идейного воздействия на массы (театр в Дагестане пользовался в те годы огромной популярностью), — именно театр представлялся ему лучшей школой приобщения народа также и к музыке, к сложным жанрам и формам искусства звуков. В годы творческого бездействия — после отъездов композитора из Дагестана — он, видимо, не переставал думать о сценическом воплощении своего самого крупного произведения — первой дагестанской национальной оперы.

Спектакль, с которого началась работа Гасанова в Кумыкском театре, был в этом смысле весьма знаменателен. В 1943 году театр был переведен из Буйнакса, где он возник и просуществовал почти полтора десятилетия, в Махачкалу. Для открытия первого сезона в столице республики был выбран «Хочбар». Обращение к героическому эпосу горцев, к образу мужественного борца за народное счастье было в годы войны с фашистскими захватчиками закономерным явлением. Выше уже отмечено значение этой части фольклора для песенных жанров дагестанской музыки тех лет. Героико-патриотическая тема стала, естественно, главной и на театральной сцене. Показательно, что в годы войны приобрела популярность увертюра «Хочбар» (концертная редакция Вступления к опере), вошедшая в репертуар симфонического оркестра Дагестанского радио. Величественное, торжественное звучание этой музыки, воплотившей героический дух народной легенды, напряженность социальных конфликтов и негибемый вольнолюбивый характер главного героя, были глубоко созвучны чувствам и настроениям дагестанских слушателей.

«Хочбар» Гасанова и Капиевой с его яркими центральными фигурами, необычайно острой фабулой и трагическим накалом действия, с великолепной музыкой и широко развернутыми массовыми эпизодами специфически театрального, сценического характера (мнимая свадьба в Хунзахе, сцена казни Хочбара и другие) давал интересный и богатый материал для спектакля.

Несмотря на трудности превращения оперы в драматический спектакль «театру удалось... создать на сцене яркое и интересное зрелище»². Музыкально-драматический вариант произведения Гасанова имел настоящий успех. «Кажется, еще ни одна из постановок, шедших на махачкалинской сцене, не вызывала в среде зрителей такого горячего отклика, как эта первая дагестанская национальная музыкальная драма,— писала «Дагестанская правда».— По существу, мы впервые видим здесь свою, дагестанскую пьесу, на родном языке, на тему, очень популярную в горской среде и притом возвышенную, героическую, перекликающуюся как-то с нынешними боевыми днями»³. Все это свидетельствовало о том, что «Хочбар» был явлением искусства, волнующим зрителей и слушателей, затрагивающим жизненные, животрепещущие вопросы творчества и реальной действительности. Столичная премьера кумыкского театра была большой удачей и добрым началом работы композитора с коллективом, с которым он в дальнейшем продолжал сотрудничать в продолжении почти двух десятилетий. Работа в театре, в непосредственном контакте с режиссёрами, драматургами, актерами, музыкантами, художниками чрезвычайно увлекала Гасанова и становилась для не-

Г о в о р о в С. Кумыкский театр. Махачкала, 1955, с. 61.

³ Газета «Дагестанская правда», 1 апреля 1943.

го великолепной школой не только музыкально-сценического, но и собственно композиторского мастерства. Для театра он работал всегда с удовольствием, быстро схватывая суть драматургического и режиссерского замысла и в короткий срок, буквально в считанные дни, заканчивая партитуру.

Создание музыки к спектаклям Кумыкского театра вновь направило мысль Гасанова к театру вообще. Театральная музыка становится едва ли не главной, во всяком случае, наиболее обширной сферой его творческой деятельности до окончания войны.

В 1943—1945 гг. Гасанов сочинил музыку к 15 спектаклям республиканских театров и самостоятельных коллективов.

Наиболее значительными из этих работ Гасанов считал музыку к спектаклям Кумыкского театра «Горцы», «Айгази» и «Андалял». Постановки этих пьес с яркими героико-историческими, революционными, патриотическими мотивами явились также самыми большими удачами театра. Среди них особенно выделялся спектакль по пьесе А.-П. Салатавова «Айгази», прошедший в 1943—1945 годах более ста раз, — «один из наиболее любимых спектаклей кумыкского зрителя»⁴. Пронизанная интонациями национальной песенности музыка Гасанова оказалась в числе привлекательнейших сторон этой постановки. В сценах героического характера композитор использовал подлинные образцы героических кумыкских песен — йыров, стремясь непосредственно соединить новое для национальной культуры театральное искусство и вершинные явления фольклора. Тем самым он как бы подчеркивал высокую художественную значимость народного творчества, и указывал на необходимость его сохране-

⁴ Г о в о р о в С. Кумыкский театр, с. 52.

ния в синтезе с новыми, интернациональными формами искусства. Героические сцены «Айгази» производили, по рассказам современников, исключительно сильное впечатление.

«Айгази» Салаватова с музыкой Гасанова оказался на редкость жизнеспособным явлением национальной сцены: эта пьеса и доныне сохраняется в репертуаре Кумыкского театра. Многие номера музыки к «Айгази» (в их числе: оркестровые вступления к I, II, III действиям, ноктюрн, песни Гюлькыз, дуэт девушек у фонтана) обрели самостоятельную жизнь и звучат как отдельные произведения в передачах дагестанского радио.

Большой общественный резонанс вызвала пьеса М. Хуршилова «Андалял», поставленная на сцене Кумыкского театра в 1944 году. Андалял — название аула, центра одного из дагестанских «вольных обществ». Драматическое повествование о подлинных исторических событиях XVIII века — самоотверженной борьбе горцев с полчищами персидского шаха Надира — естественно связывалось в сознании зрителей с той священной войной за свободу и независимость родного края, современниками и участниками которой они были сами. Героическое звучание спектакля и его успех в немалой мере определила музыка Гасанова. В отличие от «Айгази», где ведущая смысловая роль в музыкально-драматургическом решении принадлежала разнообразным вокальным номерам, в музыке к пьесе М. Хуршилова композитор переносит центр тяжести на развернутые симфонические эпизоды. Некоторые из них — образно конкретные, сочные по жанровому колориту оркестровые пьесы — также впоследствии жили самостоятельной жизнью. Своими лучшими удачами в «Андаляле» сам Гасанов считал «Вступление», «Марш» и «Балетную сцену в шатре Надир-шаха (Адажио)».

Так, не только боевыми патриотическими песнями и ораторией о героях-фронтовиках, но и музыкой к драматическим спектаклям, повествующим о легендарном или историческом прошлом Дагестана, композитор участвовал во всенародной борьбе с фашизмом.

Работа настоящего художника всегда многозначна. Многозначна по результатам: так, музыка прикладного значения обретает потом самостоятельную жизнь, пьесы «на случай», переосмысленные, получают «вневременное» звучание; многозначна и по своей роли в творческой жизни художника, в эволюции его стиля, мастерства, всей эстетической и мировоззренческой системы. Сотрудничество с драматическими театрами было для Гасанова непосредственным откликом музыканта-гражданина на грозные события эпохи. Но при всей злободневности, острой сиюминутности этих театральных партитур в них легко прослеживается общая линия творческого пути композитора. Музыка к спектаклям драматических театров стала органичным продолжением работы автора первой дагестанской оперы. Мы не будем здесь останавливаться на множестве других театральных опусов Гасанова. Это вряд ли необходимо, да в полном объеме и невозможно, поскольку значительная часть их не сохранилась. Работы эти были, понятно, неравноценны. Но громадный практический опыт, накапливавшийся в процессе сочинения театральной музыки, был неocenимо важен для дальнейших исканий в сфере собственно музыкальных сценических жанров. Здесь развивалось и оттачивалось драматургическое мастерство, обострялось чувство сцены, совершенствовались приемы музыкальных характеристик героев, владение оркестром — вырабатывался весь комплекс музыкально-стилистических средств и приемов, характерных для двух сочинений Гасанова, оказавшихся вершинными произведениями дагестанской музыки военных

лет. Оба эти сочинения относятся к музыкально-сценическим жанрам и как бы продолжают и дополняют дело создания национального музыкального театра, начатое Гасановым в «Хочбаре». Одно из них — музыкальная комедия «Если сердце захочет» («Юрек суйсе», пьеса Г. Рустамова) — было написано в 1943 году, другое — балет «Чернокосая» («Карачач») — закончено в 1945.

История возникновения первой национальной музыкальной комедии тесно связана с практической деятельностью Гасанова как заведующего музыкальной частью Кумыкского театра. Уже в первый год своего существования в столице театр решает включить в свой репертуар знаменитую музыкальную комедию азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан». Ее премьера, состоявшаяся вскоре после премьеры «Хочбара», оказалась одной из самых больших удач коллектива. В 1947 году «Аршин мал алан» прошел уже в сотый раз⁵. Успех спектакля, вероятно, и послужил импульсом к сочинению своей собственной, дагестанской музыкальной комедии. Захваченные этой идеей Рустамов, ставший автором пьесы, и Гасанов с увлечением принимаются за дело и уже через несколько месяцев появляется их первый совместный труд — лирическая музыкальная комедия «Если сердце захочет».

В какой мере, однако, создание веселого комедийного произведения отвечало запросам времени? В научной литературе, посвященной советской музыке военных лет, принято указывать на серьезные трудности, возникшие в этом жанре именно вследствие его коренных, определяющих свойств. «Трудность решения задач, выдвинутых современностью, столь явно ощущаемая в оперном жанре, усугублялась в оперетте из-за

⁵ Г о в о р о в С. Кумыкский театр, с. 62.

специфики комедийного жанра», — пишет один из исследователей⁶.

Действительно, воплотить в этом легком, жизнерадостном, в хорошем смысле слова развлекательном искусстве сложнейшие нравственно-философские проблемы или острые трагические коллизии, порожденные войной, вряд ли возможно. Но ведь перед комедийными музыкально-сценическими жанрами и не следует ставить задачу решения подобных проблем. У них свои темы, сюжеты, свой жизненный материал, свои эстетические и идейно-воспитательные функции, отнюдь не утратившие значение и в годы войны. Не случайно, например, именно в военное время рождается ряд отличных кинокомедий и среди них несколько музыкальных, таких как: «Антоша Рыбкин», «Небесный тихоход», наконец, «В шесть часов вечера после войны» с музыкой Т. Хренникова, которую В. Васина-Гроссман справедливо определяет как «лирическую комедию-оперетту»⁷. Жанр музыкальной комедии привлекает уже в первые годы войны многих композиторов. Потребность в хорошей шутке, веселой ободряющей песне, светлом юморе, жгучем сатирическом слове о врагах была исключительно сильна и на передовой, и в тылу.

Постановка «Юрек скойсе» была очень тепло встречена зрителями.

Сочинение, возникшее в трудный, переломный год войны, поражало бодростью, жизнелюбием, свежестью красок. Веселая история с обычными для жанра нехитрыми переплетениями интриг, переодеванием, путаницей и счастливой развязкой, соединяющей сразу несколько пар, рассказана драматургом и композито-

⁶ История русской советской музыки, том III. М., 1959, с. 272. Раздел написан М. Янковским. Подчеркнуто мной, — М. Я.

⁷ История музыки народов СССР, том III, с. 249.

ром легко, непринужденно, с подлинным народным юмором и точным ощущением национальной действительности. Достаточно новый для дагестанского театра классический набор комедийных ситуаций, яркие, национально определенные мелодии, тесно связанные с кумыкским фольклором, живые жанровые танцевальные сценки, броская индивидуальная обрисовка персонажей, наконец, простота и выразительность музыкального языка — все это привлекало и пленяло слушателей.

Содержание комедии вкратце таково: небогатому князю Девлет-Мурзе надоела жизнь вдовца. Он мечтает жениться на сестре шемахинского хана Мустафы, выдать свою дочь Айханум замуж за сына хана, и, поправив таким способом свои дела, заодно отделаться от вдовы Солтанат, его соседки, дом которой он, по собственным ее словам, не раз покидал... через окно. Однако у Солтанат другие планы: она не намерена так легко расстаться с Девлет-Мирзой! Свои планы и у Айханум. Княжна влюблена в батрака Максуда, и он отвечает ей взаимностью, но у них нет никакой надежды получить согласие князя, который даже свою служанку Сувсар не отдает замуж за крестьянина Ибрагима. Узнав о решении отца насильно выдать ее замуж, Айханум соглашается бежать, но побег не удастся. Заперев ее в доме, князь посылает Максуда с письмом к Мустафе-хану, чтобы поскорее осуществить свой замысел. Вскоре приезжают посланцы хана Мешеди-худуш и Мамед-Кули с подарками и невестой для Девлет-Мирзы (это, разумеется, переодетые Максуд, Ибрагим и Солтанат). Довольный князь отправляет с ними дочь и служанку, а когда обман выясняется, счастливые влюбленные уже очень далеко. «Если сердце захочет, всего добьешься!» — говорит торжествующая Солтанат.

Приступая к созданию первой музыкальной комедии, Гасанов не ориентировался на классическую, скажем, венскую оперетту или комическую оперу. Образцом ему служили, видимо, некоторые черты национального театра Дагестана, в котором чрезвычайно велика роль музыкального элемента, в особенности всевозможных вставных номеров (песен, танцев, дуэтов, арий, а с другой стороны, несомненно, бессмертное создание основоположника азербайджанской профессиональной музыки — «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова, влияние которого легко прослеживается и в работе драматурга.

Господствующее место в музыке «Юрек суйсе» занимают разнообразные сольные вокальные формы: песня, куплеты, ария, а также дуэты; кроме того, композитор обращается и к характерному для жанра приему мелодекламации. Значительно скромнее использован хор, поскольку пьеса не давала возможностей для сочинения массовых музыкальных сцен. Если в вокальных партиях непосредственно выражены мысли и переживания основных фигур комедии, то в оркестровых разделах большое внимание уделено воплощению ее общей атмосферы, обрисовке природы и быта. Таково симфоническое вступление, в котором контрастно сопоставляются образы праздничного возбуждения и светлые лирические эмоции, колоритная оркестровая картина южной ночи (вступление к третьему действию), эпизод «Сон Сувсар», сопровождающий монолог героини и т. д. Важную часть оркестровой партитуры составляют танцы, в частности, песенно-танцевальные номера национально-фольклорного типа: «Дуэт и танец Солтанат и Девлет-Мирзы», «Куплеты и танец Солтанат» и т. п. Опираясь на традиции бытового музицирования горцев, связывающую воедино вокальное и хореографическое начала (пляска следует за песней, либо же пение перемежается с танцами),

композитор объединяет оркестровые и вокальные формы сочинения.

В отличие от драматических спектаклей музыка к комедии Гасанова несет более важную драматургическую нагрузку. Основные герои пьесы не только наделены яркими музыкальными характеристиками, но и имеют подчас по несколько номеров разных жанров: таковы, например, ария Сувсар и ее развернутые дуэты с Максудом; многочисленные сольные и совместные выходы — куплеты и дуэты Солтанат и Девлет-Мурзы. Именно в ансамблевых сценах, классическом средстве музыкальной драматургии оперы и оперетты, дается решение конфликтных ситуаций.

В согласии с жанрово-бытовым колоритом сюжета музыка Гасанова пронизана духом народного искусства. Исходными точками на сей раз стали кумыкские лирические и шуточные песни и народный бытовой танец. Опора на городской фольклор, куплеты частушечного типа, на широко распространенные формы и жанры народной музыки, простота, ясность и запоминаемость мелодий, — все это характерные свидетельства того подлинного демократизма, который является одним из важнейших, определяющих качеств творчества композитора-основоположника национального профессионального искусства.

Опыт использования фольклорных мелодий у автора «Хочбара» был, как мы видели, весьма значителен. Однако к середине 40-х годов многое изменилось и в культуре республики в целом, и в восприятии людей, в их вкусах, требованиях к искусству. В частности, заметную эволюцию претерпели взгляды на национальный стиль, на методы воплощения национального начала в музыке. Если в середине 30-х годов обильное цитирование народных мелодий было не только желательно, но даже необходимо (вспомним о «педагогической» направленности первой дагестан-

ской оперы), то теперь Гасанов отказывается от использования подлинных образцов фольклора как основного принципа отображения национальной жизни. В «Если сердце захочет» интонации и ритмы народной музыки служат для создания собственных мелодий. фольклор входит в партитуру комедии в творчески переработанном виде.

Создание музыкальной комедии было важным шагом в творческой эволюции художника и заметной вехой в развитии всей национальной культуры Дагестана. Некоторые принципиальные завоевания, сделанные в музыке «Юрек суйсе» оказались ценными для будущих открытий композитора не только в музыкально-сценических жанрах.

После лирико-комедийного произведения на реалистический бытовой сюжет Гасанов обращается к совершенно иной сфере тем и образов. Источником сюжета в его третьем музыкально-сценическом произведении стала поэзия и фантастика народной волшебной сказки. Обращение композитора к народной сказке было, в сущности, глубоко закономерно. Создавая первые произведения национального музыкального театра: оперу, музыкальную комедию и балет, Гасанов в то же время обозначает те важнейшие фольклорные истоки, которые отныне ложатся в основу творческих исканий дагестанских композиторов. Это — историко-героический эпос в «Хочбаре», бытовая лирика в «Юрек суйсе» и, наконец, сказочная фантастика в «Карачач». Вместе с тем в каждой значительной работе композитор ставит перед собой и другие принципиально новые задачи. В частности, он каждый раз осваивает новые сферы жанрового содержания, создавая оперу-трагедию, лирическую бытовую комедию и балет-сказку.

Появление первого национального балета в Дагестане было подготовлено мощной традицией народной

хореографии. Пляска издревле и поныне живет в быту горцев едва ли не шире, чем песня. Среди житейских доблестей парня или девушки владение танцевальным искусством занимает отнюдь не последнее место. Шумные дагестанские свадьбы, старые и новые народные праздники, некоторые трудовые обычаи (булгка) — все это немыслимо без танца.

Рядом с повсеместно и повседневно встречающимся бытовым танцем в фольклоре Дагестана существуют (или существовали до недавнего времени) элементы небытовой, театрализованной хореографической культуры. Зарождение сценической танцевальности можно видеть, к примеру, в представлениях канатоходцев, неизменно включающих в свои программы, помимо спортивно-акробатических трюков, танцы на канате: лезгинску, шуточные быстрые пляски и т. п.

Элементы театрализованной хореографии есть и в старинном свадебном обряде, включающем, кроме обычных танцев гостей во время праздничного пиршества, некоторые обрядовые танцы: например, танец друзей жениха, танцы ряженных, танцы в доме невесты, свадебные шествия и т. п. Зрелищный характер был в большой мере присущ и отдельным культовым обрядам, бытовавшим в дореволюционном Дагестане.

Небытовая, ритуальная хореография театрализованного типа занимала видное место и в грандиозном цикле кубачинских игрищ «Гулала-аху-букон», включавших в себя особые мужские пляски, торжественные церемониальные марши, наконец, целое пантомимическое представление в специальных масках и костюмах под музыку, завершавшее весь цикл этого уникального действия.

Танцевальные сцены составляли главное содержание и основу дагестанского народного театра кукол.

Все эти богатства народной хореографии были не

просто знакомы Гасанову и не только любимы им. Он был одним из пионеров их изучения и творческого осмысления. Ведь именно с образцов танцевальных мелодий начал он в 20-е годы публикацию своих записей национального музыкального фольклора («Мотивы дагестанского танца»). Особенно широкие возможности для наблюдений и размышлений открывались перед ним во время работы в Ансамбле, где с самого начала происходил процесс собирания и отбора многообразных танцевальных традиций различных народностей Дагестана, и были сделаны первые шаги к профессиональной хореографической культуре.

Как музыканта Гасанова в первую очередь и более всего интересовала музыка, сопровождающая пляски. Но он был также весьма тонким знатоком самих танцев, разбирающимся в их технике и воспринимающим эмоционально-символический язык мимики, жестов, поз, движений, за которыми всегда стоит целый мир человеческих чувств, отношений, представлений о красоте, грации, изяществе, совершенстве, а кроме того, и о добре, зле, чести, справедливости...

В немногочисленных и лаконичных замечаниях композитора о народной хореографии прежде всего подчеркнуто разнообразие горских танцев. «За пределами Дагестана общепринято представление о нашем народном танце, как о «лезгинке», — писал он. — Мало кто знает о том, что лезгинка вовсе не является единственным дагестанским танцем»⁸.

Неоднократно отмечая, что в «Дагестане имеется много танцев, и что они отличаются друг от друга», Гасанов раскрывал не только богатство форм народной хореографии, но и широту ее образного содержания. Композитор подчеркивал «мужество, ловкость

⁸ Г а с а н о в Г. Предисловие. В кн.: Ованесян А. Пять танцев народностей Дагестана. Махачкала, 1948, с. 3.

и настойчивость, свойственные нашему мужскому танцу, застенчивость и плавность движений женского танца»⁹, а также черты, созвучные современному внутреннему миру горцев, особенно молодежи: «чувства радостного ощущения своей молодости, дружбы и любви с типичной для народов Дагестана скромностью взаимоотношений юношей и девушек»¹⁰. В этих оценках отразилось понимание содержательной ценности танца как явления национальной культуры.

Волевой ритм марша, бодрый жизнеутверждающий тонус танцевального движения, громадный заряд энергии, импульсивность дагестанских быстрых плясок и гибкий, мягкий рисунок медленных — все это, несомненно, имело очень большую привлекательность для советского художника, поскольку в песенном фольклоре эта сфера эмоций и образов отражена значительно менее полно и ярко.

Наконец, еще одно свойство танцев и танцевальной музыки могло вызвать интерес Гасанова: именно танцы, не связанные со словесной речью, были той наиболее благоприятной, общей для всех дагестанских народов почвой, по которой мог пройти путь к национальному музыкальному театру, минуя мучительный вопрос о том, на каком языке должна прозвучать первая дагестанская опера.

Таким образом, и объективные и субъективные предпосылки для возникновения дагестанской хореографии европейского типа были столь значительны и многосторонни, что зарождение национального музыкального театра в республике вообще, кажется, естественнее могло бы начаться именно с балетных произведений. Приступая к созданию «Карачач», Гасанов

⁹ Г а с а н о в Г. Предисловие. В кн.: Ованесян А. Пять танцев народностей Дагестана. Махачкала, 1948, с. 3.

¹⁰ Т а м ж е.

имел уже опыт сочинения «дансантной» музыки для отдельных «вставных» номеров и балетных сюит дивертисментного характера, а также больших драматургически цельных хореографических эпизодов. Выше уже говорилось о монументальных балетных сценах «Хочбара», неотделимых от основной идейно-смысловой и музыкально-драматургической линии оперы и насыщенных фольклорным музыкально-хореографическим материалом. Множество танцевальных номеров было написано в процессе работы композитора в драматическом театре, причем нередко именно они составляли наиболее удачные части театральной музыки. Наконец, в 1943 году, выполняя просьбы двух самодеятельных коллективов своего родного города Дербента, Гасанов сочиняет музыку к поэме Дм. Трунова «В детском доме», включавшую ряд танцевальных или пантомимических эпизодов. В том же году появляется балетная сцена «У родника» на сюжет из дагестанской жизни, поставленная участниками танцевального кружка Дербентского железнодорожного училища.

В основу балета легли мотивы сказок, записанных от известного дагестанского сказителя Аяу Акавова. Как это порой случается, главная фигура произведения — не чернокобая красавица, именем которой назван балет, а юноша Ибрагим. Жестокий хан казнил его отца, а самого Ибрагима приказал схватить и бросить в темницу. Отважный юноша покидает родные края и, скитаясь, встречается в незнакомом лесу трех птиц, которые превращаются в прекрасных девушек. «Одна из девушек, которую звали Саричач, имела золотистые волосы, вторая — темнорыжие, и звали ее Алтунчач, а у третьей были прекрасные черные косы, и звали ее Карачач»¹¹. Порезвившись на берегу ру-

¹¹ Текст либретто И. В. Киселевой-Сказиной.

чья, девушки вновь приняли облик птиц и улетели, а Ибрагим, пораженный красотой Чернокозой, решает во что бы то ни стало найти ее.

Его странствия и приключения и составляют содержание трех основных картин балета. Найдя Карачач и избавив ее от власти дэва (дэв — чудовище-великан дагестанских сказок), Ибрагим возвращается в родной аул, «убивает хана и его злых визирей» и освобождает народ.

При всей наивности этого сюжета, он давал воображению композитора массу живых, плодотворных импульсов. Богатый, свежий, яркий мир фольклора открывал широкие возможности для музыкального воплощения поэзии народной сказки, для воссоздания национальных фантастических и легендарных образов: чудовища Аждахи, воинственных амазонок, могучих великанов. Этот сюжет позволял обрисовать в звуках картины одухотворенной, ожившей природы гор: ее скал, ручьев, трав и цветов, зверей и птиц. Наконец обрисовка центрального действующего лица балета — Ибрагима — давала простор для создания «идеального» героического образа, воплощающего традиционные представления горцев о таких качествах героя, как сила, ловкость, бесстрашие, благородство, справедливость и т. п.

Главные же причины, побудившие Гасанова обратиться к подобному сюжету и вдохновляющие его в работе над балетом, были, думается, значительно глубже. Присущие народной сказке человечность, воспевание победы добра и справедливости над жестокостью и злом, осуществление — пусть в иносказательных, фантастических формах — заветных чаяний людей, наконец, прославление величия и мощи человека — вот что всегда привлекало художника к миру сказочных образов. Обращение к сказочным сюжетам вообще очень типично для первых шагов национальной хо-

реогграфии в ряде советских республик на протяжении 30-х и 40-х годов.

В «Карачач» наряду с общегуманистической идеей торжества добра над злом, характерной для сказочного фольклора вообще, важное место занимает изображение героического подвига во имя счастья. Таким образом, и это произведение Гасанова, на первый взгляд как будто далекое от событий военных лет, не было оторвано от тем и идей времени, от тех задач, которые стояли тогда перед искусством. Появление его было естественно особенно в последний год войны, в момент ее победоносного завершения. Показательно, что в это же время С. С. Прокофьев заканчивает один из своих шедевров — балет «Золушка», премьеры которого состоялась также в 1945 году.

Создание нового крупного музыкально-сценического произведения ставило перед композитором много новых сложных творческих задач собственно музыкального характера. Со времени сочинения «Хочбара» прошло восемь лет. За эти годы творчество Гасанова неизмеримо расширилось, его композиторское мастерство окрепло и обогатилось. Да и самый сюжет «Карачач» требовал во многом иных решений: построить танцы и сцены, рисующие мир дагестанской природы, изобразить сказочных персонажей, зверей и птиц с помощью фольклорных цитат было бы весьма трудно. Балет должен был стать новой ступенью в композиторском осмыслении народной музыки.

И действительно, прямое использование фольклорных тем занимает в «Карачач» в сравнении с «Хочбаром», более скромное место, да и принципы введения их в музыку балета иные. Значительно большую роль получили здесь оригинальные авторские темы. К лучшим страницам балета принадлежат опозитизированные звуковые картины прекрасных гор, долин, лесов. От этих романтических, сказочных музыкальных пейза-

жей тянутся нити к более поздним, самым совершенным созданиям Гасанова, в частности, к его Первому концерту. Интересно раскрылся в музыке и образ главного героя — Ибрагима, наделенного не только силой и отвагой, но также светлой мечтательностью, юношеским порывом, устремленного к счастью (композитор здесь преодолевает схематизм образа либретто).

Осваивая в «Карачач» новую область музыкального театра (балет) новую жанровую сферу (сказка), новый источник сюжетов и образов и т. п., Гасанов вместе с тем сохраняет верность теме, проходящей через все его музыкально-сценические произведения: это тема борьбы с несправедливостью, тема устремленности к правде, к счастью, которая получает в «Карачач» своеобразное преломление, соответствующее условным законам сказки.

В 1945 году избранные фрагменты балета «Карачач» были поставлены силами пионерской самодеятельности под аккомпанемент фортепианного трио. Назвать такую постановку премьерой трудно, и она, разумеется, не могла принести автору никакого удовлетворения.

Не был доволен он и результатами собственной работы. Либретто балета, написанное И. В. Киселевой-Сказиной, и его хореографический сценарий были очень несовершенны. Три картины, показывающие приключения Ибрагима на пути к Карачач, представляют собой троекратное повторение примерно одних и тех же событий в разных костюмах и декорациях. Сначала (в третьей картине) юноша попадает в волшебный сад Саричач, которая безуспешно пытается увлечь его. Затем (в четвертой картине), преодолевая множество препятствий, Ибрагим встречается в золотом замке с его хозяйкой Алтунчач, побеждает ее слуг и ее и отправляется далее. В пятой картине он

приходит, наконец, во дворец Карачач и, сразив своего главного противника — Белого дэва, достигает цели: соединяет свою судьбу с красавицей. Из-за однообразия многократно повторяющихся ситуаций и неизменно однозначных завершений всех схваток и поединков Ибрагим побеждает медведя, рысь, Аждаху, отряд Амазонок, Алтунчач, трех великанов, двенадцать дэвов... приключения и подвиги героя вскоре перестают волновать воображение и производят впечатление бесконечного нагромождения стереотипных событий.

В хореографическом сценарии, содержащем свыше 50 номеров, огромное место занимают танцевальные сцены дивертисментного характера, в которых герой не принимает никакого участия, лишь присутствуя и наблюдая за происходящим.

Весьма внешне, драматургически неорганично введены в либретто социальные мотивы: несправедливость хана и мщение Ибрагима. Изображаемые в первой и последней картинах эти перипетии, вероятно, были призваны создать формальное и смысловое обрамление произведения, объединить все в цельную по конструкции и содержанию композицию. Но, строго говоря, эта сюжетная линия никак не связана с событиями, происходящими в центральной части балета. Не ясно также, что, собственно, мешало Ибрагиму сразу же, в первой картине осуществить то, что он сделал лишь в шестой: расправиться с ханом и его приспешниками и освободить народ...

Но не будем судить этот первый опыт национальной хореографии с чрезмерными, внеисторическими требованиями. Либретто неопытного автора все же дало композитору основу для сочинения многих страниц яркой привлекательной музыки, открывавших новые стороны его творческого дара: музыкальное живописание природы, мира зверей и птиц, сказочных существ, фантастических образов. Балет был сочинен,

по-видимому, в очень короткий срок, и Гасанов не считал свое произведение вполне законченным. И. В. Киселева-Сказина рассказывает¹², что композитор намеревался продолжать работу над этим сочинением. В частности, он предполагал расширить индивидуальные музыкальные характеристики отдельных персонажей, введя в «Карачач» ряд новых сольных номеров, чтобы преодолеть дивертисментный характер центральных картин и активизировать участие героя в сценическом действии.

Однако эти намерения не были реализованы: надежды на постановку балета в республике практически не было, после показа отрывков из «Карачач» на сцене Дома пионеров это произведение было забыто. Между тем, история горского юноши, неустанно стремящегося к свету, свободе, счастью, долгие годы продолжала волновать воображение композитора. Почти полтора десятилетия спустя он вернется к этой теме и напишет музыку к спектаклю «Карачач» в Кумыкском театре (пьеса А.-П. Салаватова) — совершенно самостоятельное сочинение, не связанное с балетом по материалу, но проникнутое теми же возвышенными и благородными идеями.

Итак, созданный Гасановым первый национальный балет постигла та же судьба, что и его оперу: он не был поставлен на сцене и, в сущности, до сих пор не известен ни музыкантам, ни любителям искусства. Однако в творческой жизни основоположника дагестанской профессиональной музыки «Карачач» занимает очень важное место. Работа над музыкой балета как бы подвела итог многолетним исканиям и свершениям композитора и привела его к новым рубежам. Последнее крупное сочинение военного времени

¹² Письмо И. В. Киселевой-Сказиной М. М. Кажлаеву от 1 января 1969 года. Оригинал хранится у адресата,

«Карачач» является вместе с тем завершающим этапом более длительного периода творческого пути Г. А. Гасанова. Если создание «Хочбара» было неким «прорывом в будущее», скачком, во многом опережающим возможности и уровень музыкальной жизни своего времени, то вся продукция 1942—1945 годов была своего рода «заполнением скачка». В эти годы возникают его патриотические песни и первые романсы, оратория и многочисленные обработки фольклора, театральная музыка, первая дагестанская музыкальная комедия, и, как бы возвращаясь к исходной точке и замыкая круг,— первый национальный балет.

Композиторская деятельность Гасанова в годы войны была исключительно интенсивна и плодотворна. За три с половиной года, считая с середины 1942 до конца 1945, он написал свыше 20 больших сочинений. Долго сдерживаемая потребность творчества нашла, наконец, выход и требовала компенсации за многие годы ожидания и бездействия! Может показаться парадоксальным такой всплеск художественной энергии в условиях тяжелейшей борьбы с фашизмом, в трудной бытовой обстановке (Гасанов с семьей не имел квартиры и ютился в комнатах, которые удавалось снять в «частном секторе»), сразу после невзгод первой блокадной зимы в Ленинграде. Но война несла с собой не только несчастья и лишения. Она закаляла дух людей, она требовала мобилизации всех сил, работы с крайним напряжением во имя великой цели. В этой ситуации Гасанов раскрылся как настоящий советский художник, как музыкант-патриот, поставивший свое искусство на службу родной стране. На его творчество положительно влиял общий подъем гражданских, патриотических чувств, которые переживали советские люди. В эти годы, как никогда прежде, композитор мог ощущать, сколь велика тяга народа к прекрасному, как нужны хорошие песни, как трогает сердца лирика,

и это острое ощущение общественной потребности было для Гасанова великим стимулом творческого труда.

Расцвету творчества Гасанова в годы войны помогало и растущее признание его композиторской деятельности. 12 марта 1943 года ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Дагестанской АССР, а в следующем году он был награжден орденом «Знак Почета».

Подводя итоги этого короткого, но очень богатого по результатам периода жизни Г. А. Гасанова, можно сказать, что именно в это суровое время происходит важнейший перелом в его творческой биографии: он окончательно профессионализируется как композитор. Его прочие музыкантские занятия: пианистическое и дирижерское исполнительство, собирание и изучение фольклора, его педагогические, организаторские способности и незаурядный критический дар — все это отныне должно отойти на второй план, все должно быть подчинено композиторской деятельности.

Глава VIII

НА ВЕРШИНЕ

Трудные годы, когда страна залечивала нанесенные войной раны и восстанавливала силы, были вместе с тем годами всеобщего энтузиазма, подлинного воодушевления. Радостное сознание победы, торжества идей справедливости, первое восторженное ощущение счастья мирной жизни — таковы были чувства, переполнявшие все сердца. Общее приподнятое настроение, стремление к созиданию, к творчеству усиливалось у Гасанова благодаря крепнущей уверенности в своих композиторских возможностях, сознанию художнической зрелости.

Первое послевоенное десятилетие было для Гасанова исключительно насыщенным даже по сравнению с его бурной и разносторонней деятельностью во второй половине 20-х годов, в пору организации музыкального училища, создания и печатанья первых фольклорных трудов. Не утратив энергии молодости, композитор обладал уже богатым жизненным и творческим опытом и действовал с небывалой прежде целеустремленностью. В результате конец 40-х и начало 50-х годов становятся периодом высшего подъема в жизни Г. А. Гасанова, порой ярчайших проявлений его замечательного таланта.

Как и прежде, активный творческий процесс у Гасанова сопровождается интенсивными фольклорными занятиями. Нужно сказать, что постижение народной музыкальной культуры, начавшееся в дни первой музыкально-художественной экспедиции 1921 года, продолжалось в течение всей жизни Гасанова в Дагестане. Не прекращалось оно и во время Великой Отечественной войны. В те годы композитор регулярно записывает и гармонизирует дагестанские мелодии, создает несколько десятков обработок для коллективов и солистов радио. Атмосфера национального фольклора окружает его и в Ансамбле песни и танца. Наконец в 1944 году Гасанов записывает народные мелодии не только от профессионализовавшихся исполнителей радиокомитета, но и от народных певцов, участников художественной самодеятельности. Так возникло небольшое собрание кумыкских героических и лирических напевов, послужившее материалом для новой работы, которую автор назвал скромно и просто: «20 кумыкских народных песен с теоретическими замечаниями»¹. В сущности же это было небольшое, но содержатель-

¹ Г а с а н о в Г. Кумыкские йыры и сарыны. М., Музыкальный фонд СССР, 1955 (на обложке — 1956).

ное научное сообщение об основных жанрах песенного фольклора кумыков с нотными иллюстрациями.

«20 кумыкских песен» Гасанова — первое исследование отдельных жанров музыкального искусства одной из дагестанских народностей — сразу же привлекло внимание ученых за пределами Дагестана. В феврале 1946 года оно было отмечено III премией на Всесоюзном конкурсе собирателей устно-поэтического и музыкального фольклора, который был организован Всесоюзным домом народного творчества им. Крупской.

С «Кумыкских йыров и сарынов» начинается новый этап фольклористской деятельности Г. А. Гасанова, наиболее богатый по практическим научным результатам, итоговый по значению. Самой известной работой Гасанова в области народной музыки стала его антология «100 дагестанских народных песен»², и поныне используемая как главное пособие при знакомстве с песенными богатствами Страны гор. Композитор включил в сборник по 20 песен аварцев, лезгин, кумыков, лакцев и даргинцев.

Для Гасанова этот труд значил очень много. В нем наконец-то удалось осуществить, пусть хотя бы частично, его замысел публикации музыкального фольклора различных дагестанских народностей. Сто песен сборника давали весьма яркое представление о вокальном творчестве горцев и позволяли путем сравнения представить себе и то общее, что их «объединяет, и специфические, самобытные черты искусства каждой из пяти народностей.

² 100 дагестанских народных песен. Под общей редакцией засл. деят. иск. ДАССР Г. А. Гасанова. Махачкала, 1948 (Управление по делам искусств при Совете Министров ДАССР. Дагестанский Дом народного творчества). В 1959 году сборник вышел вторым, переработанным изданием в Москве под названием «Дагестанские народные песни».

Появление «100 дагестанских народных песен» вызвало отклик известного исследователя музыкального фольклора В. Виноградова³. Отметив «жанровое однообразие» сборника, в котором преобладают бытовые любовно-лирические песни, а также отсутствие комментариев и подстрочных переводов текстов, Виноградов давал работе Гасанова в целом весьма высокую и лестную оценку: «Если бы не эти недостатки... сборник мог бы быть образцом популярного издания народных песен, отвечающего интересам широкого круга потребителей — от школьника до композитора и музыковеда. Все песни опубликованы с текстами, нотные записи сделаны удовлетворительно и хорошо отредактированы с обозначением фразировки, оттенков исполнения и т. д.»⁴.

В конце 40-х годов были написаны и другие работы Гасанова о народном творчестве. В 1948 году вышла в свет работа А. Ованесяна «Пять танцев народностей Дагестана» с предисловием Гасанова, рассказывающим о национальной народной хореографии. Почти одновременно была издана брошюра Гасанова «Работа самодеятельных хоровых и музыкальных коллективов», свидетельствующая о пристальном внимании к новым формам массового музыкального быта и содержащая множество метких наблюдений в области фольклора, советов по разучиванию и обработке народных песен для разного рода хоровых коллективов и инструментальных ансамблей и т. п. Наконец в 1950 году по просьбе редакции Большой Советской Энциклопедии Гасанов пишет статью о музыкальной культуре Дагестанской АССР, где преобладающее место отведено также описанию дагестанской народной музыки.

³ Виноградов В. 100 дагестанских народных песен.— «Советская музыка», 1949, № 7, с. 109—110.

⁴ Там же.

При сравнении всех этих статей с ранними фольклористскими трудами обращает на себя внимание их обобщающий характер, сжатость формулировок и вместе с тем широта охвата явлений народного музыкального творчества: от инструментария и основных особенностей вокальной музыки до танцевального искусства, от старинных и более новых жанровых пластов до проблем художественной самодеятельности, от теоретических вопросов ладовой, метроритмической линейной структуры национального мелоса до практических приемов аранжировки фольклора.

Непрестанно изучая народную музыку, глубоко понимая ее роль в формировании профессиональной культуры, в становлении национального композиторского творчества, Гасанов, вместе с тем, ясно видел опасности пассивного отношения к фольклору, косных, охранительных тенденций в творчестве и восприятии слушателей. В этом смысле показательна его работа «Дагестанская народная песня в художественной обработке», в которой рассмотрены многочисленные образцы обработки народных мелодий⁵.

Народное искусство не случайно становится во второй половине 40-х годов столь важной и большой частью творческих занятий основоположника дагестанской профессиональной музыки. И напряженные раздумья о судьбах национальных художественных традиций, и пристальное внимание к принципам и приемам обработки фольклора, и научные изыскания Гасанова были непосредственно связаны с теми сложными проблемами, которые в это время остро встали перед ним в области сочинения.

В течение пяти лет, с середины 1942 года, основной сферой композиторской деятельности Готфрида Алие-

⁵ Работа была зачитана как доклад перед городским партийным активом Махачкалы 17 августа 1946 года. Рукопись в архиве Г. А. Гасанова.

вича продолжали оставаться различные жанры вокальной музыки: песня и романс, хоровые и сольные обработки народной музыки, наконец, оратория, музыкальная комедия и музыка к драматическим спектаклям, где ведущее место также принадлежит сольным вокальным номерам, преимущественно песенного склада.

Инструментальные сочинения 1942—1945 годов, за исключением «Дагестанской фантазии» и «Лезгинской увертюры», — это небольшие пьесы на народные темы (обработки) для оркестра дагестанских народных инструментов, «номера» в театральной музыке и т. п. Балет «Карачач» также, в сущности, состоял из множества миниатюр танцевального характера, с тематизмом преимущественно народно-жанрового, фольклорного типа.

Задачи создания на национальной почве масштабных инструментальных форм, овладения принципами симфонического развития и развернутого сонатного цикла оставались нерешенными. Между тем, и общая логика творческого движения и некоторые важные обстоятельства развития дагестанской культуры, и особенности композиторского пути самого Гасанова делали этот круг задач все более неизбежным и насущным.

Надежды, которые композитор возлагал на музыкальный театр как на магистральный путь национального музыкального творчества и главное средство приобщения дагестанцев к искусству — эти надежды не удавалось воплотить в жизнь. Печальная сценическая судьба «Хочбара» не сломила Гасанова. Вслед за первой национальной оперой он написал первый национальный балет, но и «Карачач» постигла та же, даже, пожалуй, более печальная участь. Удачнее складывалась поначалу сценическая жизнь первой дагестанской музыкальной комедии. Премьера «Юрек суйсе» в 1945 году прошла хорошо, и в короткое время спектакль был показан 56 раз! Но вскоре критика усмот-

рела в пьесе Г. Рустамова идеализацию патриархально-феодалных пережитков, воспевание быта и нравов ханов и беков⁶. Спектакль был исключен из репертуара. Стало окончательно ясно, что если нет оперного театра, сочинять оперы не стоит.

Разочарования, связанные с опытами создания первых музыкально-сценических произведений, сопровождались в послевоенные годы чувством неудовлетворенности от сотрудничества в драматических театрах. За три послевоенных сезона Гасанов сочинил музыку к десяти театральным спектаклям. Однако эти многочисленные, по существу же однотипные работы, которые порой приходилось делать в предельно короткий срок, часто не выходили за рамки «музыкального оформления» спектакля. Гасанов выполнял их, видимо, без прежнего увлечения.

Музыкально-сценические жанры теперь совсем не привлекают Гасанова.

Но перенос центра тяжести в область инструментализма не мог произойти мгновенно. Для этого недостаточно было осознание цели, требовалась еще и творческая перестройка.

Неудивительно поэтому, что два года—1946 и 1947 — не приносят почти никаких новых самостоятельных сочинений. В эти годы параллельно с интенсивными фольклорными занятиями и внутренней творческой работой разворачивается активная музыкально-общественная деятельность Гасанова. В это же время стремительно растет признание творческих достижений дагестанского музыканта. Вслед за премией на Всесоюзном конкурсе собирателей фольклора пришла еще одна высокая оценка: в 1947 году Гасанов был принят в Союз композиторов СССР, став первым в республике музы-

⁶ Аликберов Г. Вечера дагестанской поэзии в Москве, — «Дагестанская правда» 26 октября 1950.

кантом, удостоенным этой чести. В феврале того же года Г. А. Гасанов был избран депутатом Верховного Совета ДАССР (в дальнейшем он был депутатом Верховного Совета республики еще двух созывов: в 1951 — 1954 гг. и 1959—1962 гг.).

В январе 1948 года Гасанов участвует в Творческом совещании композиторов автономных национальных республик РСФСР в Казани. Здесь, в концертных программах совещания прозвучало несколько его сочинений: увертюра к опере «Хочбар», романс «Я на кровле одна», обработка кумыкской народной песни, наконец, «Скерцо» для квартета, написанное в 1947 году. Впечатления, полученные во время концертов и дискуссии, послужили толчком для активизации творческой работы, породили новые замыслы... Февраль 1948 года принес известное постановление ЦК ВКП(б) об опере Мурадели «Великая дружба». В апреле того же года в Москве проходил Первый Всесоюзный съезд советских композиторов. Гасанов был его делегатом.

Постановление об опере Мурадели Гасанов воспринял как призыв к совершенствованию своего искусства, к расширению художественного кругозора и обогащению средств национального музыкального языка, к овладению всеми секретами мастерства, к профессионализму творчества. Он хорошо знал, что дагестанским музыкантам опасно не чрезмерное усложнение языка и форм, а примитив, пассивное потребление избитых расхожих интонаций национальной песенности. Эту свою точку зрения Гасанов настойчиво отстаивал на многочисленных заседаниях и совещаниях музыкальных работников в Махачкале, те же мысли он высказал и с трибуны съезда.

Главную беду дагестанских музыкантов Гасанов видел в «недостаточном количестве знаний, неумении найти соответствующую форму для воплощения того или иного идейного содержания». «Отдельные песни

наших композиторов, — говорил он, — по характеру своей музыки не соответствовали избираемому ими актуальному содержанию текста» ⁷.

Сочинители-неучи и недоучки, авторы двух-трех «приятных» мелодий, претендующие на признание и славу, были в его глазах самым большим злом, захваливание несовершенных сочинений и незрелых дарований — главной угрозой в развитии художника: «Мне кажется, что такие ранние почести со временем могут привести к творческой гибели,.. связанной с самоуспокоенностью» ⁸.

Самого композитора в это время менее всего можно было упрекнуть в бездеятельности или лени духа. Месяцы, отделяющие участие Гасанова в Первом съезде композиторов от премьеры фортепианного концерта, были наполнены множеством больших и малых творческих забот. Его жизнь разворачивалась в напряженном и приподнятом ритме. Сразу по возвращении из Москвы, в мае он должен был читать корректуры своей бывшей брошюры для работников музыкальной самодеятельности и статьи о дагестанских танцах для книги Ованесяна ⁹. Летом Гасанов с группой других музыкантов республики вновь побывал в Москве, где показывал в Союзе композиторов свое новое, еще не завершенное сочинение. В Махачкале его ждали обе книжки, уже вышедшие из печати. В это же время нужно было заканчивать подготовку сборника народных песен, который осенью того же года вышел в свет. Насто-

⁷ Первый Всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. М., 1948, с. 322.

⁸ Там же.

⁹ Брошюра Гасанова «Работа самодеятельных хоровых и музыкальных коллективов» подписана к печати 19 мая, а «Пять танцев народностей Дагестана» Ованесяна — 28 мая 1948 г.

ящим событием в творческой жизни дагестанских музыкантов стало создание Композиторской студии. Гасанов энергично содействовал организации студии и налаживанию ее работы. Для руководства студией в Махачкалу был приглашен московский композитор Григорий Петрович Фельдман, который вскоре серьезно заинтересовался народной музыкой горцев, написал ряд сочинений на дагестанские темы. Между Фельдманом и Гасановым установились дружеские отношения. Дагестанский композитор охотно делился со своим московским коллегой знаниями в области фольклора¹⁰, они показывали друг другу новые сочинения, советовались, играли в 4 руки.

Летом 1948 года, несмотря на множество других дел, Гасанов вдохновенно работает над Первым концертом для фортепьяно с оркестром. Г. П. Фельдман был поражен интенсивностью творческого труда композитора, скоростью, с которой у него происходил процесс сочинений. И действительно, подобно крупным работам 30-х и 40-х годов, Первый концерт был написан в короткий срок, «на одном дыхании».

Интерес Гасанова к различным инструментальным формам усилился уже во время работы над большой праздничной программой, посвященной 25-летию автономии Дагестана (ноябрь 1945 года). Так появились: Увертюра, Вступление (ко второму отделению концерта), «Танец изобилия» для солирующей флейты с оркестром¹¹ и женский кумыкский танец для оркестра. В 1947 году написано единственное самостоятельное

¹⁰ В 1949 году они совершили поездку в горы, побывали в лакских селениях, в частности, в Кумухе, где записывали не только старинные, но и современные народные песни. Это была последняя фольклорная экспедиция Гасанова.

¹¹ Наличие солирующей флейты в «Танце изобилия» отмечено С. Агабабовым («Деятели...» с. 61). Партитура пьесы не сохранилась,

инструментальное произведение «Скерцо» для фортепиано, переделанное вскоре в пьесу для струнного квартета. Все эти опусы могут, конечно, рассматриваться как некие подступы к большому произведению, однако на основе знакомства с ними трудно было бы предположить появление Первого концерта. Это был новый качественный скачок в творческой эволюции композитора, в развитии всей музыкальной культуры Дагестана. Он был подготовлен не столько отдельными инструментальными сочинениями, сколько всей работой композитора на протяжении десяти лет творческих исканий.

Премьера нового произведения состоялась 21 сентября 1948 года в Махачкале, во время «творческого отчета» Гасанова. Сольную партию исполнил автор, а Фельдман на втором рояле исполнил партию оркестра. Концерт был воспринят как этапное событие в развитии дагестанского искусства, как сочинение глубоко новаторское. «Появление образцов народной музыки Дагестана в обработке для капитального полотна фортепианной литературы следует расценивать как большое событие не только в музыкальной культуре Дагестана, но и за его пределами», — писала «Дагестанская правда». «Концерт Гасанова показал, какую огромную ценность представляет народная музыка Дагестана, как материал, обеспечивающий создание произведений всех жанров»¹².

В этих отзывах не случайно подчеркнута народная основа музыки Гасанова. Хотя в Концерте, строго говоря, нет точного воспроизведения фольклорных мелодий, его тематизм так насыщен национальными интонациями, что у чуткого слушателя не возникало сомнений: это — подлинно дагестанская музыка. Вместе

¹² Бергельсон С. Творческий отчет композитора Г. А. Гасанова. — «Дагестанская правда», 26 сентября 1948. •

с тем, знакомые, родные обороты зазвучали в Концерте по-новому, с неожиданной свежестью, мотивы и ритмы старинных горских мелодий приобретали в Концерте небывало современный облик. В огромном многообразии фольклора композитор нашел краски и образы, созвучные мироощущению своих современников, горцев Дагестана середины двадцатого столетия, и развил их свободно, непринужденно, с покоряющей естественностью и подлинным профессиональным мастерством. В Первом концерте господствуют действенные, волевые, жизнеутверждающие образы, ощущение радости бытия, победного торжества. Между тем, известно, что в традиционном (старинном) песенном фольклоре, особенно в его наиболее популярном лирическом пласте, преобладают образы минорной эмоциональной окраски, настроения, связанные с горестной судьбой одинокой личности (любовные страдания, скорбь и т. п.). В поисках светлых, приподнятых чувств, бодрых энергичных ритмов и интонаций Гасанов обратился к народным пляскам, маршам, песенно-танцевальным жанрам.

Сопоставление двух контрастных по характеру тем лежит в основе первой части концерта. Одна из них, в духе дагестанских инструментальных маршей, полна сдержанной внутренней силы. В ее упругой и решительной поступи, во всем ее строгом облике слушатели тех первых послевоенных лет еще могли уловить отголоски минувшей борьбы. Вторая тема — легкий грациозный танец. Постепенно композитор сближает эти два контрастных образа, подчеркивает их внутреннее родство. В виртуозной каденции солиста Гасанов использовал одну из своих песен-посланий военных лет — «Песню сестер брату-фронтовику» на слова Гамзата Цадасы, хорошо известную дагестанским любителям музыки 40-х годов.

Музыка второй, медленной части также основана

на сопоставлении двух тем. Она открывается прекрасной лирической мелодией: это единственный образ, прстивостоящий общей приподнятой светлой атмосфере.

В финале Концерта царят образы праздничного ликования, стремительного народного танца. Гасанов использовал здесь мелодию акушинского танца, свободно изменив ее, придав ей подлинно концертный размах и виртуозный блеск. Певуче и привольно разворачивается вторая, лирическая тема финала, основанная на аварской песенной мелодии. Наконец третья, заключительная тема финала, близкая южно-дагестанскому мелосу, звучит с огромным эмоциональным подъемом и беспредельной ширью, как восторженная песнь о счастье, дифирамб жизни и свету.

Глубокая народность сочинения Гасанова проявилась и в приемах музыкального развития, связанных, в частности, с национальными формами музицирования, с фольклорными принципами варьирования и импровизации. Но, обращаясь к народным истокам, композитор не стал подчеркивать локальные национальные черты своих тем. Наоборот: точными, талантливо найденными штрихами он придал им национально обобщенный, общедагестанский облик. В этом заключено одно из важнейших художественных открытий Гасанова как основоположника современного профессионального композиторского творчества в многонациональной республике, объединяющей десятки различных народностей.

23 ноября 1948 года состоялась оркестровая премьера концерта¹³. Это произошло во время «Творче-

¹³ Дата премьеры установлена по экземпляру программы с пометками Гасанова, сохранившемуся в архиве композитора. В справочнике «Советские композиторы» (М., 1957, с. 136) ошибочно указано 28 ноября.

ской конференции композиторов автономных национальных республик Северного Кавказа» в столице Северной Осетии Дзауджикау (ныне г. Орджоникидзе)¹⁴. Оркестром Северо-Осетинской филармонии дирижировал И. Аркин, партию солиста исполнил сам Гасанов. Успех Первого концерта превзошел всякие ожидания: произведение дагестанского композитора оказалось единственным, отобранным из всей обширной программы конференции для прослушивания на пленуме СК СССР в Москве.

С этого дня началось широкое исполнение и признание концерта. Уже через месяц, в декабре 1948 года Гасанов с большим успехом сыграл его в Москве на Втором пленуме СК СССР и еще раз — 10 февраля 1949 года в Колонном зале Дома Союзов в концерте, приуроченном к годовщине постановления ЦК ВКП(б). В первые месяцы 1949 года концерт прозвучал в Ленинграде, Свердловске, Воронеже. Наконец 28 апреля 1949 года состоялось оркестровое исполнение первенца национальной профессиональной музыки в Дагестане, в Махачкале. Выступая на Втором пленуме СК СССР, Т. Н. Хренников рядом с именами таких известных национальных художников, как А. Арутюнян, Ф. Амиров, А. Филиппенко, Б. Дварионас, назвал и дагестанца Готфрида Гасанова и подчеркнул принципиальное историческое значение его Концерта. «Мы должны особо отметить наше знакомство с первым крупным произведением дагестанской профессиональной музыки — фортепианным концертом Г. Гасанова, — говорил он. — Это произведение написано темпераментным, увлекательным, близким к народным музыкальным

¹⁴ Конференция проходила с 23 по 27 ноября. Гасанов дважды выступал также на ее заседаниях. Отчеты о работе конференции см. в газете «Социалистическая Осетия» с 27 ноября по 1 декабря 1948 г.

образам языком. Автор свободно излагает свои мысли... Концерт произвел свежее и яркое впечатление; это несомненно удачный дебют молодой дагестанской музыки на нашей всесоюзной трибуне»¹⁵.

В апреле 1949 года Первый концерт для фортепиано с оркестром Гасанова был отмечен Государственной премией СССР.

«Искусство Дагестана обогатилось произведением ярко талантливым, мастерски написанным,— указывал в связи с этим журнал «Советская музыка».— Дагестанский композитор Гасанов, прошедший большой путь музыкального педагога и фольклориста, показал в своем концерте умение развивать традиции классической фортепианной музыки. Красивые народные мелодии Дагестана, оживленная танцевальная ритмика народных танцев органически развиты композитором, сумевшим подчеркнуть богатство и силу этих народных тем. Сам превосходный исполнитель, Гасанов написал концерт, представляющий бесспорный интерес для наших пианистов»¹⁶. Это была большая, важная победа национальной культуры, победа радостная еще и потому, что она была всеми осознана и общепризнана. К мелодиям и ритмам маленького горного края стали с пониманием и сочувствием прислушиваться люди всей огромной страны. «Заслуженная награда венчает многолетний творческий путь композитора, — писал московский музыковед Алексей Иконников в обстоятельной и глубокой статье о Гасанове.— Воспитанный на почве народного искусства и русской музыкаль-

¹⁵ Хренников Т. Творчество композиторов и музыковедов после постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба». (Доклад на Втором пленуме СК СССР). — «Советская музыка», 1949, № 1, с. 30. См. также: Хренников Т. Советская музыка на новом этапе. — «Правда», 4 января 1949 г.

¹⁶ Новые успехи советской музыки. — «Советская музыка», 1949, № 4, с. 5.

ной классики он сумел создать новое, современное произведение, близкое и понятное широкому советскому слушателю»¹⁷.

Присуждение премии и вслед за тем издание концерта (Музгиз, 1949) способствовало новым его исполнениям, дальнейшей популяризации творчества Гасанова и дагестанской музыки в целом. В конце 40-х и начале 50-х годов Первый концерт для фортепиано с окрестром прозвучал в Баку, Харькове, Новосибирске, Саратове, вновь — в Москве, Ленинграде, Махачкале, был записан на грампластинку. Среди его исполнителей — такие известные пианисты и дирижеры, как Н. Штаркман, С. Берман, Н. Рахлин, Д. Далгат, В. Дударова, А. Бадалбейли, Ниязи, Н. Рабинович, лучшие симфонические оркестры страны, в том числе заслуженный коллектив республики оркестр Ленинградской филармонии. Гасанов был счастлив счастьем художника-первооткрывателя, показавшего миру музыкальные сокровища своего народа. Но его успех означал признание не только музыки Дагестана. Композитор стал первым дагестанцем, удостоенным Государственной премии СССР, и это было признанием достижений всей национальной художественной культуры, вышедшей в новый, большой мир.

Самым волнующим для композитора было признание на родине, самой дорогой — эмоциональная реакция земляков, дагестанцев, людей, часто далеких от музыки, но верным чутьем уловивших в концерте свое, родное, сокровенное. 28 апреля 1948 года многочисленные слушатели приветствовали композитора на его авторском вечере в зале Дагестанской филармонии.

Общие чувства горцев выразил народный поэт Дагестана Гамзат Цадаса, тепло приветствовавший ком-

¹⁷ Иконников А. Г. Гасанов и его фортепианный концерт. — «Советская музыка», 1949, № 5, с. 42.

позитора в стихах и в личном письме: «Устами Вашего талантливого произведения наша многонациональная республика гор достойно заговорила о богатстве своей народной музыки, — писал Цадаса. — Ведь наш Дагестан — это не только страна гор, но и страна песни, страна музыки... Ваш успех — это успех каждого горца, успех всего Дагестана»¹⁸.

В конце 40-х — начале 50-х годов композитор, несмотря на многочисленные поездки и концертные выступления, на большую работу в Ансамбле и т. п., создает несколько новых значительных сочинений. В них ясно прослеживается все то же стремление к овладению инструментальными формами, к расширению жанровой сферы творчества. В 1949—1950 году возникает небольшая сюита для фортепиано под названием «Юность» (1. Солнечное утро, 2. Романс, 3. Шуточная), — лирический триптих, в котором нашли выход столь любимые Гасановым лирико-пейзажные настроения. Это были первые камерные фортепианные миниатюры, предвещавшие появление «Лирических пьес» и Прелюдий. Начало 50-х годов отмечено также первыми опытами композитора в кино: для фильмоз «Советский Дагестан» (Мосфильм) и «Аул Кубачи» (Ленфильм). Новой по жанру работой в дагестанской музыке стало и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1951). Для артистов Ансамбля песни и танца он написал Рапсодию на лезгинские темы для трио народных инструментов.

Среди всех этих инструментальных опусов почти случайно промелькнули две театральные работы и несколько романсов. Особняком стоят также песни и хо-

¹⁸ Подлинник письма Гамзата Цадасы хранится в фонде Г. А. Гасанова в Государственном Дагестанском краеведческом музее. Публикуется впервые.

ровые обработки фольклора, написанные специально для репертуара Ансамбля, в том числе широко известная обработка лезгинской песни «Чи мани», выдержавшая с той поры много изданий и постоянно живущая в репертуаре дагестанских хоровых коллективов.

Центральным сочинением на рубеже 40-х — 50-х годов стала «Дагестанская кантата о Родине». В пятичастном вокально-симфоническом цикле отразился и огромный опыт вокально-хорового письма, и некоторые завоевания в области оркестровой музыки, и тяготение к крупным, масштабным формам. Сохраняя естественную в этой жанровой сфере демократическую направленность, опору на песенные интонации, кантата в то же время стала большим шагом вперед в сравнении с «Джигитами Дагестана». Ее музыкальные образы носят более развитый характер, композиция отличается стройностью, связи с фольклорными истоками разнообразны и не столь прямолинейны. Анализ партитуры «Дагестанской кантаты» показывает, что работа композитора была направлена именно на овладение секретами хорового письма, и поиски эти оказались плодотворными. Для истории национального вокально-симфонического творчества «Дагестанская кантата» — явление поистине этапное. В ней заложены зерна, развивающиеся в поздних работах Гасанова («Слово о ленинцах», «Море зовет», «Солдатская сюита»), в ней готовились пути для творческих достижений молодых композиторов, его учеников и современников. Первое исполнение кантаты состоялось в октябре 1950 в Махачкале, а затем и в Москве, в концертах Вечеров дагестанской литературы и искусства, посвященных 30-летию республики.

Московская премьера нового сочинения прошла блестяще. Отмечая, что кантата была центральным произведением всей программы Ансамбля, рецензент журнала «Советская музыка» констатировал «огром-

ный успех» коллектива¹⁹. Успех неизменно сопровождал исполнение кантаты и во многих других городах Советского Союза во время гастролей Ансамбля в 1950—1952 гг. «Дагестанская кантата» остается и поныне одним из значительных сочинений патристического содержания в творчестве композиторов республики.

Конец 1950 и начало 1951 года принесли композитору новые свидетельства признания его творчества. 14 ноября 1950 года он был награжден орденом Трудового Красного знамени, в марте 1951 — вторично Государственной премией СССР. (Ни один деятель культуры Дагестана ни раньше, ни позднее не был дважды удостоен этой премии). В это же время композитор вторично становится депутатом Верховного Совета республики. В конце года пришло радостное известие о премьере Концерта для фортепиано с оркестром за границей, в Болгарии.

Исполнитель концерта, лауреат Димитровской премии пианист Отто Либих сообщал о теплом приеме музыки Гасанова болгарскими слушателями. «Прошу Вас,— писал он,— если Вы имеете свои композиции и другой концерт, прислать их мне, чтобы я пригостил концерт для радио Софии». Особую праздничность этой зарубежной премьере придавало то, что Концерт Гасанова прозвучал на открытии концертного сезона Софийской филармонии. Он транслировался по болгарскому радио, был записан на магнитофонную пленку и в течение сезона исполнялся в столице и в провинции около 20 раз. Музыка Гасанова—дагестанская музыка! — получила известность и признание уже не только в СССР.

Новый успех концерта побудил композитора еще раз обратиться к фортепианной музыке, которая стала

¹⁹ Е. Н. Вечера дагестанской музыки.— «Советская музыка» 1950, № 12, с. 55.

постепенно его излюбленной сферой творческого высказывания. В 1952 году он заканчивает сразу два сочинения: Сонатину для двух фортепиано, получившую впоследствии наименование «Сюиты»; и цикл миниатюр — «Лирические пьесы на темы дагестанских народных песен».

Четырехчастная Сонатина была поначалу задумана и написана как струнный квартет. Композитор не был вполне доволен своей работой и не раз переделывал ее, сокращал, изменял порядок следования частей, но и в окончательном варианте это произведение, содержащее страницы по-настоящему красивой, свежей музыки, не принесло ему полного внутреннего удовлетворения. Тем не менее «Сюита» оказалась существенным шагом в подготовке к новой крупной работе — Второму фортепианному концерту.

Наступивший в послевоенные годы период высшего творческого расцвета композитора завершается «Лирическими пьесами на темы дагестанских народных песен». Это камерные миниатюры, в которых глубокое постижение народной лезгинской, аварской, кумыкской, даргинской, лакской музыки соединилось с законченным мастерством большого художника. «Лирические пьесы» — создания подлинно классического совершенства, одновременно и запечатления народного духа и страницы личных лирических высказываний. При всей их внешней простоте, «Лирические пьесы» были явлением истинно новаторским. Здесь композитору в полной мере удалось создать музыку, трогаящую сердца совсем неискушенных слушателей и доставляющую наслаждение специалистам, доступную для исполнения любителям искусства, детям, но требующую от артиста-профессионала тонкого исполнительского мастерства и непосредственного выражения. Это жемчужины, которые для дагестанского слушателя стоят в одном ряду с миниатюрами Сметаны и Дворжака,

обработками армянских народных песен гениального Комитаса, «Лирическими пьесами» Грига.

К сожалению, «Лирические пьесы на темы дагестанских народных песен» не были сразу по достоинству оценены современниками. В большой мере это объяснялось тем общим отношением к творчеству Гасанова, которое естественно сложилось к началу 50-х годов: подобно тому, как восторженная публика на концерте требует от любимого певца все новых и новых «бисов», или, скажем, на стадионе — все новых и новых рекордов — подобно этому, от композитора, в короткий срок написавшего два больших ярких сочинения, требовательно ждали «новых крупных полотен» в тех же жанрах и в том же роде. Обращение — в Сюите для двух фортепиано — к камерности, а затем — в «Лирических пьесах» — к миниатюре с самого начала (точнее говоря, еще до начала звучания музыки) разочаровывало сутью замыслов, направлением художественного поиска. Снисходительно небрежные оценки, в большом количестве выпавшие на долю этих скромных шедевров, глубоко огорчали автора, а непрерывные сравнения с крупными формами и пожелания «поскорее написать второй первый концерт» вызывали раздражение и усталость.

Противопоставление Первого концерта для фортепиано с оркестром и новых работ Гасанова достигло особой остроты на пленуме Союза композиторов Дагестана в феврале 1956 года. Многолюдная дискуссия пленума вновь очень высоко оценила концерт, сочинение, как сказал Г. Юдин, «если не классическое, то во всяком случае близкое к классическому и широко известное советским слушателям»²⁰. «Мне хотелось бы

²⁰ Стенограмма обсуждения произведений композиторов на Втором пленуме СК ДАССР, 15 февраля 1956 г. Архив ССК ДАССР.

попросить Гасанова написать второй фортепианный концерт, зная его как человека, который хорошо владеет этим жанром, — говорил азербайджанский композитор и дирижер Ниязи. — Мне кажется, что второй фортепианный концерт будет не менее удачным, чем первый, и мы будем иметь возможность играть еще одно прекрасное произведение».

Ясно, что в таком контексте «Лирические пьесы» просто не могли быть рассмотрены объективно. Большинство участников дискуссии о них даже не вспомнило. Композитор Л. Афанасьев расценил их как сочинение инструктивно-педагогического назначения и усмотрел в музыке «налет старомодности», «что-то баховское» (в полифонических элементах третьей пьесы). «Автор... проявил излишнюю скромность в отборе выразительных средств (некоторым исключением в этом смысле является последняя, танцевальная пьеса), — писал он позднее. — Народный мелодический материал, используемый композитором, дает для этого большие возможности». И тут же мы встречаем знакомые уже сетования: «Жаль, что один из ведущих композиторов республики не уделяет должного внимания работе над симфоническими произведениями»²¹. Таково было всеобщее убеждение...

«Я не думаю, чтобы в искусстве количественный критерий был бы самым важным... — отвечал Гасанов. — Кроме того, нелепо ждать от композитора, написавшего одну удачную работу, обязательного повторения таких же в дальнейшем. Не следует забывать, что в удачной работе композитор делится самым существенным в своем жизненном опыте, что не может повто-

²¹ Афанасьев Л. На верном пути. Некоторые вопросы развития музыкального искусства в Дагестане. — «Дагестанская правда», 4 марта 1956. См. также: Афанасьев Л. Дагестан, «Советская музыка», 1956, № 4, с. 112—113.

ряться часто, а тем более бесконечно». Написать сразу вслед за первым концертом еще один, означало бы повторять себя, а Гасанов не хотел повторений. Он искал путей в новых, неизведанных плоскостях и тем самым... «обманул» всеобщие упования.

«Лирические пьесы» — совершенное создание мастерства, музыка поистине «равно доходная и знатокам, и широкой публике», как говорил Глинка, — были оценены лишь спустя годы.

В середине 1952 года Гасанов оставляет Ансамбль и переходит в Музыкальное училище, созданное им четверть века назад. Педагогическая, просветительская, организационная, общественная деятельность снова занимает в его жизни очень большое место. С начала 1953 года он одновременно с работой в училище становится художественным руководителем Дагестанской филармонии. О колоссальном размахе и подлинно массовой демократической направленности филармонической деятельности Гасанова свидетельствуют составленные им аннотированные программы двух больших циклов музыкально-литературных концертов (по 8 концертов в цикле) сезона 1953—1954 гг. В этих концертах Готфрид Алиевич выступал и как лектор, и как пианист-солист, и как аккомпаниатор. В концертах филармонии звучала в эти годы музыка Бетховена и Шуберта, Шумана и Шопена, Бизе и Верди, Гуно, Массне, Дворжака, Грига. Творчеству большинства русских классиков посвящены были отдельные программы. Точность и ясность мысли, изящество и живость изложения привлекали к беседам Гасанова множество любителей музыки, особенно молодежь.

В конце 1954 года по инициативе Г. А. Гасанова было принято решение о создании в Дагестане отделения Союза композиторов СССР. Кроме самого Гасанова, в новую творческую организацию вошли Н. С. Дагиров, незадолго до того окончивший Ленинградскую

консерваторию, и совсем молодые композиторы, еще студенты С. Агабабов и М. Кажлаев. Организация Союза композиторов Дагестана — последняя страница в многолетней музыкально-общественной деятельности Г. А. Гасанова. Первый директор первого в республике музыкального училища, один из организаторов и первый худрук Ансамбля песни и танца, создатель и руководитель Дагестанского дома художественного воспитания стал теперь первым председателем музыкантского творческого союза. Шаг за шагом, от налаживания специального музыкального образования и эстетического воспитания детей к первому профессиональному музыкальному коллективу и к Союзу профессионалов-композиторов — таков был путь художника, и в этой области явившегося подлинным основоположником национальной профессиональной музыкальной культуры.

С первых лет своего существования Союз композиторов Дагестана стал действенным центром музыкальной жизни республики. Его первые пленумы (1955 и 1956 гг.) превращались в крупные культурные события. Музыку дагестанских авторов играли в Махачкале симфонические оркестры из Армении и Азербайджана, для участия в пленумах приезжали известные композиторы, среди них Ниязи, А. Флярковский, М. Парцхаладзе, Л. Афанасьев, Г. Юдин, позднее — В. Мурадели, А. Новиков, М. Чулаки, А. Островский, А. Эшпай. Все это вносило новые черты в музыкальную жизнь Дагестана и превращало пленумы Союза композиторов в подлинные праздники музыки. И все это также требовало от Гасанова массы сил, энергии, времени, особенно на первых порах. К середине 50-х годов все более быстрыми темпами развивается национальное композиторское творчество, все увереннее заявляют о себе новые, молодые авторы, именно в это время (1952—1956 гг.) появляются такие значитель-

ные произведения, как опера «Айгази», симфоническая поэма «Борцам за счастье Дагестана», Второй струнный квартет Н. Дагирова, «Картины Дагестана» М. Кажлаева, «Дагестанская сюита», цикл «Из поэзии прошлого», песни «Моя Москва», «Ягненок», «По горным дорогам» С. Агабабова.

Для самого же Гасанова эти годы оказались в творческом отношении наименее продуктивным отрезком первого послевоенного десятилетия: 1953 год не принес ни одной новой работы. Две-три песни, написанные в следующем году, не выходили за рамки произведений «на случай» и не создавали значительного оживления творчества. В 1955 году рождаются три прекрасных романа: «Кукушка» (слова Т. Хрюгского), «Ночью» (слова М. Шамхалова) и «Над аулом небо в звездах» (слова М. Ландмана). Все они, бесспорно, принадлежат к лучшим образцам камерной вокальной лирики композитора, но сочинялись они медленно, трудно, видимо, после долгих поисков и многочисленных проб. Характерно, что в следующем году, рассказывая о своих новых сочинениях, композитор писал: «продолжаю работу над... шуточной песней «Кукушка»....»²² (Показательно и само обращение к жанрам песни и романса — как бы попытка возвращения к вокальным жанрам). Единственное произведение 1956 года — легкие вариации на даргинскую тему для фортепиано. После исключительно насыщенных, небывалых по продуктивности 40-х годов этот период (1953—1956) выглядит едва ли не как кризисная полоса.

Почти полное творческое молчание художника, находившегося, казалось бы, в зените славы и настоящем расцвете творческих сил, было вызвано множеством

²² Г а с а н о в Г. Нужды музыкальных коллективов республики.— «Дагестанская правда», 16 августа 1955,

разнообразных причин. Одна из них, самая очевидная, но не самая значительная и весомая — это крайняя перегруженность композитора всевозможной педагогической, музыкально-общественной, организационной работой. Жалобы на большое количество учеников, на обилие заседаний и совещаний становятся постоянным мотивом его писем. Однако множество отвлекающих дел было у композитора и в другие периоды его жизни, и вряд ли только этим можно объяснить спад творческой активности, захвативший его на вершине пути.

Более глубокие основания можно, вероятно, обнаружить, если заглянуть в психологию композитора (отнюдь не равнозначную психологии творческого процесса), попытаться понять ту сложную и чрезвычайную важную систему самооценок, самоощущений художника, которая определяет его «творческое поведение». Интенсивность и ритм его работы зависят от множества разнообразнейших факторов. С 1953 года Гасанов находился среди непрерывно меняющихся обстоятельств. Большие и серьезные перемены переживала в это время вся страна. Изменилась и профессионально-творческая ситуация, в которой находился Гасанов. В республике начинали работать композиторы нового, молодого поколения, он был уже не одинок. В этих условиях появлялась возможность определенной творческой специализации, выбора своих излюбленных жанров. Но вместе с тем встала проблема творческой индивидуальности, прежде для него как бы не существовавшая. «Конкуренция» молодых одаренных музыкантов могла служить в равной степени и стимулирующей и сдерживающей силой. Находясь в центре внимания музыкальной общественности, «под лучами прожектора», художник чутко ощущал, чего от него ждут, но не испытывал тяготения к большим симфоническим формам. Искренне стремясь удовлетворить эти ожида-

ния, он все же попытался написать еще одно масштабное, многочастное «полотно»: Квартет, превратившийся в Сонатину, а затем в Сюиту. Сочинение «не получилось», вероятно, потому что не было вызвано его собственной внутренней потребностью.

Свой путь, свою сферу композитор видел прежде всего в сочинениях для фортепиано. В начале 1956 года он писал: «Работу в области фортепианной музыки я считаю основной... и намерен продолжать ее впредь!»²³. Недооценка «Лирических пьес», работа в училище, в филармонии, в Союзе композиторов лишь дополняли и усугубляли эти внутренние трудности. «...Композиция меня стала мало привлекать. Давно не пишу ничего путного...»

Ему казалось, что годы вдохновения уже миновали. А между тем за этим сравнительно недолгим кризисным периодом последовала новая полоса активнейшей деятельности, годы, за которые Гасанов создал множество сочинений,— едва ли не больше, чем им уже было написано.

Послевоенное десятилетие— важнейший этап творческого пути Г. А. Гасанова. В расцвете своего таланта, со смелостью подлинного новатора он создает в эти годы произведения таких жанров, которые прежде не были освоены на национальной почве. Обратив особое внимание на инструментальную музыку, Гасанов пишет ряд сочинений для камерных ансамблей разного состава (трио, квартет, фортепианный дуэт), овладевает такими новыми для себя (и для дагестанского искусства в целом) формами и жанрами, как тема с вариациями, скерцо, фортепианные миниатюры, камерный сонатный цикл (в Трио и в Сонатине), вы-

²³ Гасанов Г. Достоинство отразить дела народа.— «Дагестанская правда», 14 февраля 1956.

ступают как пионер в области киномузыки, участвуя в создании первых фильмов о Дагестане. В это же время появляются итоговые работы Гасанова в области народного музыкального творчества. Наконец, на рубеже 40-х—50-х годов возникает Первый концерт для фортепиано с оркестром и «Лирические пьесы» — классические произведения национальной художественной культуры.

Конец 40-х и начало 50-х годов в творчестве Гасанова был периодом подлинной зрелости, вершиной его художественного развития. Это особенно ясно при сравнении с предыдущим этапом. В годы войны его композиторская деятельность была не менее напряжена, продуктивность чрезвычайно велика, широта жанров также весьма значительна. Среди сочинений тех лет есть незаслуженно забытые, прекрасные страницы музыки, однако большая часть этой разнообразной творческой продукции все же не выдержала испытания временем.

«Вершинное» пятилетие наполнено сочинениями, уже на протяжении четверти века доказывающими свою жизнеспособность. Лучшие из них навсегда вошли в сокровищницу искусства народов Дагестана.

В это же время по инициативе Гасанова в Дагестане организуется Союз композиторов, а в музыкальном училище открывается теоретическое отделение, готовящее национальные кадры музыковедов и композиторов. Этим как бы довершается в практической, организационной сфере его многогранная деятельность по созиданию основ национального профессионального искусства: отныне занятия композицией и музыкознанием утвердились в общественном сознании не только как понятия из области творческой, художественной, но и как явление социальное, как человеческая профессия.

ния, он все же попытался написать еще одно масштабное, многочастное «полотно»: Квартет, превратившийся в Сонатину, а затем в Сюиту. Сочинение «не получилось», вероятно, потому что не было вызвано его собственной внутренней потребностью.

Свой путь, свою сферу композитор видел прежде всего в сочинениях для фортепиано. В начале 1956 года он писал: «Работу в области фортепианной музыки я считаю основной... и намерен продолжать ее впредь!»²³. Недооценка «Лирических пьес», работа в училище, в филармонии, в Союзе композиторов лишь дополняли и усугубляли эти внутренние трудности. «...Композиция меня стала мало привлекать. Давно не пишу ничего путного...»

Ему казалось, что годы вдохновения уже миновали. А между тем за этим сравнительно недолгим кризисным периодом последовала новая полоса активнейшей деятельности, годы, за которые Гасанов создал множество сочинений,— едва ли не больше, чем им уже было написано.

Послевоенное десятилетие— важнейший этап творческого пути Г. А. Гасанова. В расцвете своего таланта, со смелостью подлинного новатора он создает в эти годы произведения таких жанров, которые прежде не были освоены на национальной почве. Обратив особое внимание на инструментальную музыку, Гасанов пишет ряд сочинений для камерных ансамблей разного состава (трио, квартет, фортепианный дуэт), овладевает такими новыми для себя (и для дагестанского искусства в целом) формами и жанрами, как тема с вариациями, скерцо, фортепианные миниатюры, камерный сонатный цикл (в Трио и в Сонатине), вы-

²³ Гасанов Г. Достоинство отразить дела народа.— «Дагестанская правда», 14 февраля 1956.

ступает как пионер в области киномузыки, участвуя в создании первых фильмов о Дагестане. В это же время появляются итоговые работы Гасанова в области народного музыкального творчества. Наконец, на рубеже 40-х—50-х годов возникает Первый концерт для фортепиано с оркестром и «Лирические пьесы» — классические произведения национальной художественной культуры.

Конец 40-х и начало 50-х годов в творчестве Гасанова был периодом подлинной зрелости, вершиной его художественного развития. Это особенно ясно при сравнении с предыдущим этапом. В годы войны его композиторская деятельность была не менее напряжена, продуктивность чрезвычайно велика, широта жанров также весьма значительна. Среди сочинений тех лет есть незаслуженно забытые, прекрасные страницы музыки, однако большая часть этой разнообразной творческой продукции все же не выдержала испытания временем.

«Вершинное» пятилетие наполнено сочинениями, уже на протяжении четверти века доказывающими свою жизнеспособность. Лучшие из них навсегда вошли в сокровищницу искусства народов Дагестана.

В это же время по инициативе Гасанова в Дагестане организуется Союз композиторов, а в музыкальном училище открывается теоретическое отделение, готовящее национальные кадры музыковедов и композиторов. Этим как бы довершается в практической, организационной сфере его многогранная деятельность по созиданию основ национального профессионального искусства: отныне занятия композицией и музыкознанием утверждались в общественном сознании не только как понятия из области творческой, художественной, но и как явление социальное, как человеческая профессия.

Глава IX

«ИЩУ ЧЕГО-ТО НОВОГО...»

Весной 1957 года Гасанов серьезно заболел. Болезнь застигла его в начале нового творческого подъема. Внешним стимулом к нему явилась подготовка к Декаде дагестанского искусства в Москве, внутренней пружиной — обретение новых художественных горизонтов, четкое осознание своего места, своих целей и задач в ситуации конца 50-х годов.

Еще не оправившись от болезни, Гасанов приступил к работе над Вторым концертом. «Месяц, оставшийся мне от педагогического отпуска, я усердно сочинял 2-й фортепианный концерт. Первую часть закончил, сейчас работаю над третьей,— пишет он Б. Л. Вольману. — Так как это первая серьезная работа после длительного перерыва, то я с радостью почувствовал, что пока еще не завял, и если не смогу ходить, то смогу писать»¹.

Всплеск творческой энергии потребовал изменений в ритме трудовой жизни. Осенью 1957 года Гасанов сокращает до минимума свою педагогическую работу, а с 1960 совсем оставляет ее. Сочинение музыки становится теперь не только главным, но и почти единственным его занятием. Продуктивность композитора в эти годы столь же велика, как и в лучшие «подъемные» периоды предшествующих десятилетий. За восемь лет было написано больше ста новых произведений, среди них два десятка таких крупных работ, как концерт, рапсодии, вокально-симфонические циклы, музыкальная комедия. Множество старых сочинений было отредактировано, переработано, иногда пересочинено заново. Разумеется, произведения этих лет, как,

¹ Письмо от 27 сентября 1957 г.

впрочем, и опусы 30-х и 40-х годов, неравноценны, не все они представляют собой подлинные открытия. Среди них немало вещей, написанных «на случай», есть пьесы, возникшие «по инерции» в ряду многочисленных однотипных сочинений. Однако лучшие создания конца 50-х и первой половины 60-х годов стали в ряд с вершинными творениями композитора, они несут в себе много яркой, красивой музыки; здесь встречаются важные принципиальные завоевания, ясно обнаруживаются новые тенденции движения всей национальной музыкальной культуры.

Специфическая особенность последнего периода композиторской деятельности Гасанова заключается в том, что в отличие от предшествующих этапов здесь нет явственного преобладания какой-либо одной жанровой области. Камерные фортепианные и симфонические сочинения, театральная и хоровая музыка, произведения концертного жанра, романс, массовая песня, — все это привлекает теперь маститого художника, во всех жанрах он создает интересные, значительные работы.

Завершающий, итоговый смысл последнего периода жизни основоположника дагестанской профессиональной музыки заставляет нас иногда отступать от строго хронологической последовательности изложения, чтобы рельефнее раскрыть важнейшие проблемы его творческой биографии, которые здесь, в конце пути, обозначились наиболее полно и отчетливо.

Небольшой, но очень значительный и насыщенный этап с 1957 по 1965 год ясно членится на три части. Первая из них завершается Декадой дагестанского искусства и литературы в апреле 1960 года и прекращением педагогической деятельности, последняя обозначена переездом в Москву в январе 1963 года.

Началом этого этапа стал Второй концерт для фортепиано с оркестром. Начав работу летом, композитор

уже в первых числах декабря сообщал из Рузы одному из своих учеников: «Мои творческие дела хороши. Я написал среднюю часть концерта, инструментовал финал. Работается здесь прекрасно. Здоровье мое неважное: хожу с трудом. Удовлетворительно чувствую себя только, когда сижу»². Примерно к середине февраля, видимо, была уже готова вся партитура, а в конце месяца состоялась первая оркестровая проба нового произведения. Последовавшее вскоре вслед за этим публичное исполнение концерта вызвало у композитора желание внести ряд существенных изменений. В течение трех лет он продолжал совершенствовать партитуру: как видно, замысел вылился на этот раз уже без той легкости, которая сопутствовала появлению «Хочбара» и Первого концерта. Лишь в самом начале 1961 года партитура была завершена полностью: «Я только теперь закончил последнюю редакцию оркестровки Второго концерта», — пишет композитор Вольману в письме 9 января.

Этапное значение Второго концерта в творческой жизни Гасанова объясняется теми новыми задачами, которые он ставил перед собой. Их новизна определялась ситуацией, сложившейся после появления Первого концерта уже не в субъективно-психологическом, а в объективно-историческом плане. Проблемы создания национального стиля, овладения профессиональным уровнем творчества в принципе были уже решены, главное направление движения музыкальной культуры — найдено, и трудность заключалась именно в том, что каждый новый шаг должен был быть действительно новым. Настолько ясно сам автор Второго концерта осознавал изменившееся положение, видно из следующих его слов: «Десять лет прошло с тех пор, как был написан Первый фортепианный концерт... —

² Письмо К.-П. Алескерову от 5 декабря 1957 г.

говорит он. — Но как много изменилось с тех пор!.. Появилась дагестанская симфония С. Агабабова, три кантаты (одна Н. Дагирова и две С. Агабабова), яркие симфонические «Картины Дагестана» и поэма Кажлаева, камерные циклы романсов, струнные квартеты. Но не только количество произведений, и особенно их качественный уровень свидетельствуют о серьезном развитии дагестанской профессиональной музыки»³.

Центральными для композитора оставались проблемы национальной самобытности и народности искусства. Эти вопросы, широко обсуждавшиеся в творческих дискуссиях тех лет, особенно волновали Гасанова еще и потому, что по мере развития национального профессионального творчества связь отдельных произведений с фольклором становилась не столь прямой и очевидной, как это было, например, в «Хочбаре». Закономерность, историческая и эстетическая неизбежность такого развития была ясна далеко не всем. Еще до сочинения Второго концерта Гасанов с возмущением говорил: «Часто критикуют произведение не по существу, а за то, что оно не похоже на народную песню, а потому не народно»⁴.

Рассматривая эту проблематику в связи со своим новым произведением, он писал: «Вопрос о национальности, будучи тесно связан с вопросом о народности в музыке, нередко трактовался вульгарно, как вопрос о цитатном заимствовании народной музыки. Другие считают, что все элементы, то есть мелодия, гармония, полифония, ритм и т. д., должны быть народны. Нарушение одного из этих элементов трактуется, как поте-

³ Письмо Б. Вольману от 12 декабря 1958 г.

⁴ Гасанов Г. Доклад на II пленуме СК ДАССР. 1956, февраль. Рукопись. Это замечание Г. А. сочувственно цитировали потом Д. Д. Шостакович и В. С. Виноградов в статье «Проблемы симфонизма в братских республиках». — «Советская музыка», 1956, № 12, с. 8.

ря «национального стиля». Нам кажется и это неверным. Если бы речь шла о точном воспроизведении народной музыки, тогда все эти требования были бы совершенно уместны. Но в свободном авторском сочинении, тем более в жанре фортепианного концерта характер музыки складывается прежде всего в зависимости от точки зрения автора... Наиболее важным нам представляется прежде всего близость автора к жизни окружающего его общества»⁵.

В отличие от некоторых своих ранних сочинений композитор теперь почти не использует подлинные фольклорные мелодии. Лишь две такие темы есть в средней части Второго концерта. Одна из них — мелодия знаменитой Айшат Араканской. Композитор прямо указывал, что музыка второй части навеяна величавым, поэтически-возвышенным обликом аварской певицы. Возможно, что это было также воспоминанием о годах молодости и о дружбе с Еленой Юдиной: тема Айшат звучит именно так, как она изложена в фортепианной миниатюре из цикла «Дагестанским детям», те же изысканные, зыбкие гармонии, та же мерно дышащая фактура. Но, может быть, здесь и третий, полевмический смысловой оттенок: прямое использование народной темы, точная цитата уместна лишь как воспоминание о прошедшем, о прошлом, к которому нет возврата...

Сознательно стремясь избежать самоповторений, Гасанов обратился к драматургическим принципам, к идеям и образам, которые не были характерны для Первого концерта. Заметно изменился и круг выразительных средств. Главное же — иной стала вся концепция цикла, его содержание. Композиция Второго фортепианного концерта отличается монументальностью. Величавый, эпический облик придает музыке

⁵ Письмо Б. Вольману от 12 декабря 1958 г.

этого сочинения мужественная, властная вступительная тема. Она проходит через весь трехчастный цикл концерта, появляется в важнейших драматургических эпизодах, она торжественно начинает и мощно завершает всю партитуру. В основе этой темы — интонации аварских старинных мужских песен героического, легендарного содержания, и многократное повторение вступительной темы придает всей композиции смысл неспешного эпического сказа, в котором драматургические эпизоды чередуются с высказываниями лирического характера и живописными жанровыми картинами.

В противоположность Первому концерту, где главными истоками тематизма были народные инструментальные наигрыши, марши, танцы, шествия, мелодии Второго концерта связаны преимущественно с народной песней. Именно песенный характер сближает главную и побочную темы первой части, таково же единство основных тем финала. Наиболее контрастно сопоставление народных тем во второй, средней части сочинения. Здесь на смену упомянутой вдохновенной лирической мелодии Айшат появляется темпераментный стремительный мотив лезгинской народной песни «Суна». Причудливое вариационное развитие этого мотива образует картину удалой горской пляски, безудержного праздничного веселья, которое обрывается, столь же внезапно, как и началось, появлением могучей эпической темы-вступления, за которой вновь звучит возвышенно-поэтическая мелодия Айшат.

Премьера концерта состоялась 29 мая 1959 года в Махачкале во время Смотра творчества композиторов Северного Кавказа⁶. Суждения, высказанные в

⁶ Сольную партию исполнил пианист В. Касаткин, в те годы еще студент Московской консерватории. Дирижировал народный артист Армянской ССР Г. Будаган.

дни смотра, а потом и на страницах печати, носили доброжелательный характер, положительная оценка этой крупной работы была вполне единодушной, критические замечания сводились, главным образом, к констатации влияния Рахманинова⁷. Но в формулировках М. И. Чулаки («это произведение фундаментальное, добротное»), музыковеда Ю. А. Кремлева («в этом сочинении, на мой взгляд, много хорошего») и других участников дискуссии, в их сути и тоне чувствовалась сдержанность, в них явно видна недооценка новаторских сторон Второго концерта. Самое же появление концерта как жанра в конце 50-х годов уже, конечно, не могло никого удивить.

Зато лишь теперь «открылись» критикам красоты тех миниатюр, которые всего несколько лет назад дали повод для упреков. В частности, теперь были признаны высокие достоинства «Лирических пьес»... Очень показательно было в этом плане выступление композитора В. Г. Фере. «Мы слышали несколько подлинно мастерских произведений, хотя, быть может, перед ними ставились скромные задачи,— говорил он.— Таковы, прежде всего, яркие «Лирические пьесы» Г. Гасанова»⁸. Не менее высоко оценил камерные сочинения композитора Кремлев, писавший, между прочим: «Отличное впечатление оставили фортепианные пьесы и романсы Гасанова. В фортепианных пьесах примечательны лаконизм, уверенная отделка, а некоторая жестковатость фактуры не обескураживает, так как она отмечена колоритом народного инструментализма. Романсы Гасанова отличаются большим вку-

⁷ См. подборку материалов под заголовком «Народность — основа музыкального творчества. Смотр музыки Северного Кавказа». — «Дагестанская правда», 3 июня 1959.

⁸ Разговор собратьев по искусству. — «Дагестанская правда», 3 июня 1959. Подчеркнуто мной. — М. Я.

сом, благородной эмоциональностью, поэтичностью»⁹. В сущности это был один из обычных парадоксов общественной психологии, общественного музыкального восприятия: новый монументальный концертный цикл был встречен, как что-то достаточно ординарное, хотя и «добропорядочное», а старые «Лирические пьесы», в которых прежде виделось что-то малозначительное и, как недостаток, «излишняя скромность в отборе выразительных средств», были признаны образцами подлинного мастерства, в их скромности и лаконизме находили главные их достоинства.

Но вернемся ко Второму концерту. За махачкалинской премьерой последовали исполнения во многих городах. Уже в начале следующего года он прозвучал в Грузии. Увлеченным пропагандистом Второго концерта становится Владимир Касаткин. В 1960—1962 гг. он играет концерт в Днепропетровске, Кисловодске, Пятигорске, Баку, Ростове. В письмах композитору молодой музыкант рассказывает о восторженном приеме нового сочинения публикой: «Концерт в Баку прошел с огромным успехом. Жаль, что не было Вас... Принимали очень горячо. Было много настоящих ценителей музыки» (Кисловодск); «Концерт, как говорится, прошел «на ура». Успех был грандиозный!»¹⁰

В апреле 1960 года Касаткин исполняет Второй концерт Гасанова в Москве во время Декады дагестанского искусства и литературы, а в мае 1961 года была выполнена фондовая запись концерта с Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением Джемала Далгата.

Освободившись от педагогической работы, Гасанов

⁹ Кремлев Ю. Талант — мастерство. — «Дагестанская правда», 3 июня 1959.

¹⁰ Письма В. Касаткина Гасанову от 15 ноября 1960, 7 июня 1961, 12 января, 11 февраля 1962. Архив Гасанова.

наслаждается возможностью всецело погрузиться в сочинение, даже мысли о работе, о своем кабинете, рояле, письменном столе, белой бумаге и черной туши приносили ему огромное удовольствие: «Какое прекрасное ощущение, когда у человека есть своя комната, в которой уютно тикают часы, в ящиках много нотной бумаги, а два окна с царственной роскошью открывают просторы строящегося города, отдаленных гор и синего южного неба»¹¹.

В таком состоянии упоения жизнью и творчеством рождались новые пьесы для любимого инструмента. Фортепианное творчество Гасанова 1958—1965 годов многообразно. Среди восьмидесяти пьес, написанных после Второго концерта или примерно в одно время с ним, есть широко развернутые композиции и крошечные миниатюры для начинающих (например, в пьесе «Ашага-стал» всего 4 такта!), камерно-интимные «записи для себя» и блестящие виртуозные произведения концертного характера, бытовые зарисовки с натуры, сочинения обобщенно-программного характера и т. п. Необычайно и жанровое разнообразие этих работ: рапсодия для фортепиано с оркестром, цикл из 24 прелюдий, концертные этюды, фантазия, экспромт, токката, импровизация. Почти все это были, к тому же, явления, расширяющие жанровый диапазон дагестанской музыки в целом!

В 1958 году Гасанов приступил к сочинению своей второй музыкальной комедии. Новое обращение композитора к этому жанру весьма знаменательно: после длительного перерыва он приходит в театр, чтобы еще раз попытаться воплотить в жизнь свои идеи национального музыкально-сценического искусства. Его соавтором, как и в прошлый раз, стал Г. А. Рустамов,

Письмо Гасанова Б. Л. Вольману от 5 марта 1962 г.

незадолго до того написавший веселую пьесу «Под деревом» («Терек тупде»).

Форма музыкальной комедии (а не балета или оперы) оставалась в условиях Дагестана конца 50-х годов единственной реально осуществимой формой музыкального спектакля, поскольку оперного театра в республике еще не было. Прекрасно понимая это, Гасанов все же не хотел повторять опыт своей первой музыкальной комедии. Коренное отличие нового сочинения от работ 40-х годов («Если сердце захочет», «Карачач»), да и от «Хочбара», связано с обращением к современной теме, к героям реальной национальной действительности, к жизни нового дагестанского аула.

Пьеса Рустамова давала композитору именно такой материал. «Дело происходит, — как говорится в авторском пояснении, — в наши дни в одном из аулов Дагестана». Главные герои комедии — парни и девушки, которые чувствуют, думают и хотят жить по-новому. В центре нехитрого сюжета две пары молодых влюбленных: доярка Нажабат и механик Абсамат, агроном Забия и директор Дома культуры Герей. Как и положено по жанру, их лирическим переживаниям противопоставлены сугубо практические помыслы комедийной пары: вдовушки Шекерхан и бездельника Алыпкача, который много лет назад в поисках легкой жизни покинул родные места, но теперь вернулся в аул, отрекомендовался как «артист ансамбля» и мгновенно покорила сердце немолодой птичницы. Познакомившись с этими героями, зрители комедии, естественно, предполагают увидеть в финале сразу три свадьбы. Но... Алыпкач и Шекерхан нашли общий язык и без «формальностей». На пути Герей и Забии стоит упорство отца девушки Изамутдина, не желающего слышать о свадьбе по новым обычаям. А кокетливая Нажабат с удовольствием выслушивает любовные признания красноречивого Эльмурзы, который

только что демобилизовался из армии и не знает, что Нажабат невеста его друга...

Все действие комедии разворачивается под сенью огромной старой груши, которая оказывается молчаливой свидетельницей встреч, объяснений, ссор, примирений, символизируя связь поколений, преемственность нового и старого, плодоносящую силу традиций и радость обновления. Вокруг могучего великана молодежь высаживает новые деревца, а на поляне под его ветвями происходит, наконец, свадьба Абсамата и Нажабат — первая в ауле комсомольская свадьба, без калыма и шариата.

Свежая, живая атмосфера пьесы, стремительно разворачивающиеся и переплетающиеся сюжетные линии, сочные юмористические и лирические сцены, бегло, но достаточно рельефно намеченные образы привлекали Гасанова в этой работе. Особенно ценны для него были естественно возникающие по ходу действия музыкальные эпизоды: песня комсомольцев, сажающих деревья, и свадебный хор, танцы, бахчевая песня стариков, наконец, остроумный «урок музыкальной грамоты», который проводит со стариками «солист-вокалист и инструменталист-кумузист» Алыпкач, возмнивший себя руководителем сельской самодеятельности.

Все это опять ставило перед композитором новые сложные задачи: нужно было найти свежие национальные интонации, в известной мере новый язык. Менее условный, чем в «Если сердце захочет», современный сюжет, притом сюжет из сельской, колхозной жизни требовал более «реального» и в какой-то мере более демократичного стиля. В этом смысле характерно и заметное, в сравнении с первой музыкальной комедией Гасанова, увеличение роли и числа хоровых номеров и заострение сатирического элемента, и большее жанровое разнообразие сольных эпизодов (песни,

куплеты, романсы), и в то же время резкое уменьшение дуэтных номеров (здесь их всего два, в «Если сердце захочет» их было пять!) и отсутствие арий или ариозо: иные времена, иные герои — иные песни.

Гасанов сочинял музыку с увлечением и удовольствием, стремясь, как обычно, в короткий срок, не теряя настроения, закончить работу. Особого напряжения потребовала партитура новой музыкальной комедии, так как одновременно шла уже усиленная подготовка к московской Декаде. «Каждый день я встаю в 4 ч. 30 мин. и работаю за столом до 9—10 часов утра (сейчас я инструментую комедию «Под деревом»), затем обязательно, почти ежедневно, заседания: или художественного совета Декады, где я председатель, или оргкомитета..., а потом уже 4 раза в неделю уроки до вечера», — писал он дочери¹². Даже находясь в Москве на пленуме Союза композиторов, Гасанов все свободное время отдавал этой партитуре. 11 декабря 1958 года из Москвы и были высланы в театр последние инструментованные номера.

Премьера музыкальной комедии состоялась в начале следующего года. Очень тепло встретила спектакль «Под деревом» и московская публика в дни Декады дагестанского искусства и литературы в апреле 1960 года. О высокой его оценке свидетельствовали и многочисленные отклики центральной печати, и почетные звания, которых были удостоены создатели спектакля¹³.

«Под деревом» — значительнейшая, но не единственная работа тех лет для театра. Еще до музыкаль-

¹² Письмо от 25 ноября 1958 г.

¹³ Г. А. Гасанову и Г. А. Рустамову были присвоены звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР», Барият Мурадовой (исполнительница роли Шекерхан) — звание народной артистки СССР, правительственные награды получили многие участники спектакля.

ной комедии Гасанов возвращается к сочинению музыки к драматическим спектаклям. Так появляется в один год с музыкальной комедией музыка к спектаклю Русского драматического театра «Махач Дахадаев» А. Курбанова (другое название пьесы «Первый военком»). Впоследствии, в 1962 году, композитор возвращается к этой теме, к образам и событиям гражданской войны в Дагестане, так хорошо ему памятным по собственной молодости, в работе над постановкой этой же пьесы в Аварском театре, для которой он написал новую музыку (пьеса шла под названием «Горы в огне»). В том же, творчески исключительно богатом, 1958 году была написана музыка к драме «Фатима» (по одноименной поэме К. Хетагурова) и к драме Р. Фатуева «Хочбар», а в следующем году — к пьесе А.-П. Салаватова «Карачач». В начале 1964 года Гасанов сочиняет музыку к сатирической комедии А. Амаева «Мечты перед зеркалом», премьера которой состоялась в августе 1964 года (в виде телевизионного спектакля). Это была последняя театральная работа композитора.

Среди этих названий два — «Хочбар» и «Карачач» — уже знакомы нам, однако здесь речь идет о новых, самостоятельных работах. Правда, в обоих случаях Гасанов использовал некоторые фрагменты из оперы и балета, но в целом удельный вес этих «реминисценций» невелик. И драма Р. Фатуева, и пьеса А.-П. Салаватова существенно отличаются от либретто Капиевой в «Хочбаре» и Киселевой-Сказиной в «Карачач», хотя в обоих случаях в основу сюжетов легли одни и те же образы устно-поэтического творчества горцев. Музыка к «Хочбару» Фатуева стала одной из лучших работ Гасанова в этом жанре. Композитору равно удалось здесь и сольные вокальные характеристики (Песнь Зейнаб, романс Шуанат, куплеты Турача и Меседу, наконец, прощальная песня и Гневная песнь

Хочбара), и разнообразные хоровые эпизоды (песни хунзахских девушек, хунзахских воинов, хор «Собирает Хочбар друзей», трагический хоровой финал драмы и др.). Здесь сконцентрировалось огромное мастерство композитора в работе над драматическими спектаклями и точное чувство аварской песенной интонации. Великолепная «Песня возвращающихся всадников», сольные сцены Хочбара, финальный хор приобрели популярность и поныне звучат с концертной эстрады и по радио.

Обе эти работы возникли не по инициативе композитора: они были написаны по заказам театров. Но соприкосновение с темами и образами любимых и несправедливо забытых его созданий должно было многое всколыхнуть в душе художника. Именно в эти годы Гасанов все чаще и настойчивее возвращается к своим прежним сочинениям и замыслам, к идеям и сюжетам, на протяжении многих лет волновавшим и притягивавшим его воображение.

Уже в 1957 году он перерабатывает партитуру увертюры из своей первой музыкальной комедии и вносит ее в список своих сочинений как самостоятельную концертную увертюру «Юрек суйсе». Одновременно начинается обновление обработок народных мелодий, сделанных в 40-х годах.

Работа над фольклором и в эти годы имела важнейшее значение для всего творческого процесса. Без нее невозможно представить себе появление таких крупных сочинений позднего периода, как «Симфонические танцы», 24 прелюдии для фортепиано, «Три кумыкских песни», Рапсодия для фортепиано с оркестром.

В 1958 году в связи с подготовкой к Декаде Гасанов задумывает новую редакцию своего балета «Карачач».

Воплощением давних, заветных замыслов композитора нужно признать и «Школу игры на фортепиано», написанную совместно с С. Агабабовым, М. Кажлаевым и Н. Дагировым. Из 133 номеров, составляющих этот коллективный труд, 45 принадлежат Гасанову. Им же написаны методические указания и пояснения и отредактирован весь материал «Школы». Она вышла в свет в 1961 году и по сей день остается ценным пособием для обучения игре на фортепиано, целиком — от простейших упражнений до пьес средней трудности — основанным на дагестанской музыке. Так уже в широких масштабах была осуществлена идея создания национального педагогического репертуара, идея музыкального воспитания горских детей на «знакомом и близком интонационном материале», высказанная Гасановым еще в 1927 году в предисловии к пьесам Е. Юдиной.

Самым очевидным доказательством этой, условно говоря, «ретроспективной» тенденции творчества нужно признать Прелюдию для фортепиано — юношеское сочинение композитора, написанное в 1918 году, утраченное в пору скитаний и восстановленное по памяти в 1960 году. Музыка прелюдии говорит о яркой одаренности будущего композитора, о хорошем вкусе, интересе к гармоническим новациям и чувстве формы.

Совсем иное значение имеет в эволюции его творчества тема Хочбара. Возвратившись к ней в драматическом театре через двадцать с лишним лет после создания оперы, Гасанов вновь задумался о возможных ее сценических воплощениях.

Идея возрождения «Хочбара» была поддержана Сергеем Агабабовым. Гасанов не раз знакомил его с оперой, и живой, необычайно отзывчивый и чуткий ко всему яркому, интересному в национальной культуре, Агабабов всегда высоко ценил эту оперу и поддерживал мечту о ее сценической реализации.

Музыка Гасанова к драме Фатуева раскрывала новые грани сюжета, показывала новые возможности музыкальной обрисовки героев и, в особенности, народа (вспомним, что именно эта сторона оперы была одним из ее самых уязвимых мест). После знакомства с этой музыкой Агабабову пришла в голову мысль о создании — на основе обоих сочинений — радиооперы «Хочбар». Увлеченный этой идеей, он сам был готов принять участие в ее осуществлении как соавтор и быстро сумел увлечь своим замыслом Гасанова. Либреттистом новой оперы стал Роман Фатуев. Агабабов вступил в переговоры с музыкальной редакцией Всесоюзного радио о постановке и записи оперы. К концу сентября 1959 года был готов первый вариант либретто, который вызвал у Гасанова ряд серьезных замечаний, но мог уже служить основой для работы. 22 сентября Гасанов писал Агабабову: «К сожалению, отсутствие ответа от Сеженского тормозит всю работу...»¹⁴. Месяц спустя Фатуев сообщал композиторам, что либретто (очевидно, новый вариант) готово, но Агабабов не получил его письма: 23 октября 1959 года самолет, в котором он летел из Махачкалы в Москву, разбился.

Внезапная смерть Сергея Агабабова помешала реализации сложившегося замысла. Однако притягательная сила этой темы для Гасанова была, как видно, исключительно велика, любовь к прекрасному созданию народного поэтического гения композитор пронес через всю свою творческую жизнь. После оперы, после музыки к драме, после неосуществившегося радиоварианта сочинения он создает фортепианную фантазию «По прочтении «Хочбара» — монументальное концертное произведение, классическим прототипом которого послужила, конечно, знаменитая соната-

¹⁴ Письмо Г а с а н о в а Агабабову от 22 сентября 1959 г.

фантазия «По прочтении Данте» Листа, но весь дух и строй образов подсказан национальным эпосом горцев. Фантазия «По прочтении «Хочбара» появилась в октябре 1962 года, ровно через 25 лет после создания оперы «Хочбар». Будучи по музыкальному материалу вполне самостоятельным произведением, фантазия в то же время была еще одной, может быть, наиболее значительной «страницей» в той череде воспоминаний о пройденном пути, которые сопровождают композитора в последние годы его жизни.

Возвращение к работам минувших лет, размышления о былом, прожитом и пережитом вызывали у композитора желание рассказать о важнейших событиях своей жизни. Так возникли «Жизненные воспоминания Г. А. Гасанова» — уникальный в истории дагестанской художественной культуры образец мемуарной литературы, ценнейший источник для изучения первых четырех десятилетий жизни композитора.

При всей очевидности и значительности рассмотренной тенденции в творчестве Гасанова позднего периода было бы ошибкой рассматривать ее как проявление спада художественной фантазии или как своеобразное «бегство в прошлое». Возвращение к работам прежних лет, к любимым темам и образам было вызвано естественным стремлением к совершенствованию своих созданий, к осуществлению всего самого важного, что было задумано в молодые и зрелые годы. Но одновременно взгляд в прошлое всякий раз оказывался не только подведением итогов, но и импульсом к новым поискам, шагом в будущее. Число новых произведений последнего периода во много раз больше, чем переработанных старых, а сам композитор в творчестве и в практической, музыкально-организационной, общественной, публицистической деятельности находится в гуще жизни, в центре важнейших культурных событий своего времени.

Одной из главных его забот остается в эти годы подготовка молодых композиторов. Гасанов отлично понимал, что новое творческое поколение требует деятельного внимания. В его статьях, выступлениях, письмах эта тема занимает особо важное место. В его классе занимаются в эти годы будущие композиторы Ш. Чалаев, К. Шамасов, К.-П. Алескерев и другие. В работу с молодежью Готфрид Алиевич вкладывал много душевных сил и подлинно отеческой любви. «Мне казалось, что я закладываю будущее, и думаю, что я не ошибся: каждый из вас стал специалистом,— писал он позднее одному из своих воспитанников.— Я любил наши занятия, лицо каждого из вас мне даже казалось красивым, хотя, может быть, это и не было так. Имейте в виду, чтобы быть хорошим педагогом, нужно быть слегка влюбленным в своего ученика или ученицу, а то и целый класс»¹⁵.

Работе с молодежью почти целиком посвящена и его последняя статья¹⁶.

В конце 50-х годов Гасанов настойчиво выдвигает идею создания Дагестанской консерватории. Организация высшего музыкального учебного заведения в Дагестане означала бы, конечно, радикальное решение вопроса об исполнительских, композиторских, музыкально-ведческих кадрах. «Назрел вопрос о создании консерватории в одном из северокавказских городов, желательно в Махачкале,— писал он,— чтобы приблизить обучение композиторов к истокам их творчества, к родной почве, на которой должна развиваться их деятельность»¹⁷.

¹⁵ Письмо Гасанова К.-П. Алескереву от 24 мая 1964 г.

¹⁶ Гасанов Г. Высокое призвание композитора. — «Дагестанская правда», 15 марта 1963.

¹⁷ Гасанов Г. Творить для народа. — «Дагестанская правда», 28 апреля 1959.

Гасанов подчеркивает необходимость воспитания певцов всех основных национальностей Дагестана, с тем, чтобы они могли петь на родных языках. «Как правило, певцы народного профиля готовятся в музыкальных училищах и консерваториях в итальянской манере пения,— отмечал он в одной из статей. — Часто по этой причине из неплохих певцов впоследствии не получается оперных певцов. Не признавая народной манеры пения, педагоги, как правило, избегают принимать народных исполнителей в учебное заведение, а если принимают, то начинают переделывать голос в оперной манере.

То же можно сказать и о хормейстерах, которых в училищах и консерваториях не обучают руководству народным хором. По выходе из консерваторий эти хормейстеры заботятся о том, чтобы в первую очередь «освободить» хор от народной манеры, превратив его в оперный. Происходит это от того, что народная манера пения зачастую понимается как «крикливая». Между тем, это не всегда так. Вспомним, например, пение нашей Дурии Рагимовой или азербайджанской певицы Шевкет Алекперовой. Сколько в нем мягкой выразительности, органической связи со словом! Или возьмем, например, мужское пение наших чародинцев, пение глубокого, приятного тембра, хотя и имеющее оттенок горлового звучания.

Вопрос не в том, что наши педагоги не признают исполнителей народных песен, а в том, что в Министерствах культуры РСФСР и СССР эта проблема не изучается. Народное пение просто считают «диким», а потому непригодным для воспитания искусства пения»¹⁸.

В этих высказываниях ярко выступает важнейшая

¹⁸ Гасанов Г. О советской песне и эстрадной музыке.— «Дагестанская правда», 29 июля 1962.

установка педагогической деятельности Гасанова, знакомая нам еще со времен организации музыкального училища: связь музыкального образования с конкретными национальными особенностями культуры, с народным художественным сознанием.

Ратуя за создание национальной консерватории, композитор не забывал и о музыкальном образовании детей, о широком музыкальном воспитании, посвящая этим проблемам специальные статьи, беседы, выступления по радио ¹⁹.

Интенсивная разнородная музыкально-общественная деятельность сочеталась с плодотворной композиторской работой, причем именно здесь, в творчестве, наиболее полно и отчетливо проявлялась его связь с действительностью, с современной жизнью горного края. Определяя свою общественно-эстетическую позицию, Гасанов сказал в одном из интервью: «Огромные преобразования, происходящие в нашей стране, обязывают нас, музыкантов, найти новый, современный язык музыки для отражения светлого сегодня. Только художник, поставивший творчество на службу прогрессивным идеям современности, может достичь художественных высот» ²⁰. Эти слова были глубоко выношены, выстраданы всей жизнью композитора, всем его творчеством.

¹⁹ См., например: Г а с а н о в Г. Музыкальное образование — детям, «Дагестанская правда» 10 июня 1961. Изложение его выступления на встрече работников литературы и искусства Дагестана с руководящими партийными и советскими работниками республики; Ярче цвести литературе и искусству! — «Дагестанская правда» 31 мая 1961. Статью «О музыкальном воспитании молодежи», написанную для газеты «Комсомолец Дагестана» (Рукопись, архив Гасанова).

²⁰ Величие наших дней — источник нашего творчества. Как встречают композиторы Дагестана XXII съезд КПСС? Над чем они сейчас работают? — «Дагестанская правда», 10 мая 1961.

Как и всегда, наиболее прямо и непосредственно эта тенденция проявляется в музыкальных жанрах, связанных с поэтическим текстом, со словами, и прежде всего — в песне. Песенное наследие Гасанова конца 50-х начала 60-х годов обильнее, чем даже в годы войны. Большая часть этих песен посвящена патриотической, гражданской тематике, образам людей труда. Таковы «О, Россия!» и «Знамя свободы» на слова Р. Гамзатова, «Песнь о Родине» на собственный текст, «Песнь пробудившегося Востока» и «Коммунисты» на слова Н. Алиева, «Слава труду!» и «Вперед, друзья» на слова П. Забора, «Песня о дружбе» на слова Ю. Хаппаева, «Песня о мире» на слова А. Мирзаева и многие другие.

В связи с песенной лирикой следует упомянуть и о последних романсах композитора. Может показаться странным, что Гасанов сравнительно редко обращался к сфере, столь близкой природе его дарования. Правда, если к камерным вокальным сочинениям прибавить близкие по стилю работы других жанров: песни-романсы из музыки к театральным спектаклям (например, романс Фатимы из пьесы «Фатима»), романс Эльмурзы из музыкальной комедии «Под деревом» и т. п., то станет ясно, что интерес композитора к этой форме высказывания был достаточно устойчив. И все-таки, число его романсов невелико, а в последние восемь лет жизни он создает лишь три образца этого жанра.

В 1958 году были написаны два романса на слова классика осетинской литературы Коста Хетагурова. Они появились накануне 100-летия со дня его рождения и, возможно, были задуманы в связи с юбилеем. Содержание их глубоко прочувствовано композитором, хетагуровские романсы очень органично вливаются в его камерную вокальную лирику. Символично, с автобиографическим «подтекстом» звучат их названия:

«Осень» и «Я все сказал». В музыке этих романсов нет, однако, ни надрыва, ни упадка духа. В первом из них прекрасно передано мудрое, спокойное жизнеощущение.

Темы и образы современности, господствующие в песнях, находили широкое звучание и в вокально-симфоническом творчестве Гасанова. В кантате «Горы поют» (1961), в хоровых сюитах «Море зовет» (1964) и «Солдатская» (1965) мы встречаем важнейшие темы советского искусства: патриотизм, созидательный творческий труд, проблемы войны и мира. Очень характерно, что, как и в начале 40-х годов, Гасанов приступает к жанрам вокально-симфонической музыки уже после большой работы в области песни.

Но и произведения других жанров, созданные в последние годы жизни композитора, были связаны с новой национальной действительностью. Все важнейшие его работы этой поры: Симфонические танцы, «Кумыкские напевы» для оркестра, инструментальные рапсодии, 24 прелюдии создавались с учетом практических нужд конкретных исполнительских коллективов республики, задач музыкального обучения или эстетического воспитания масс.

Все названные сочинения были написаны уже в Москве, где композитор поселился в самом начале 1963 года, чтобы жить рядом с внуком и дочерью, которая, окончив консерваторию, работала в столице. Отъезд из Дагестана не изменил главной сути творчества Гасанова как художника глубоко национального. Больше того, жизнь в Москве обостряла в нем чувство любви к отчому краю, усиливала тягу к самобытной культуре горцев. Его музыка целиком остается явлением дагестанского искусства, без опоры на родную почву он не представляет своего творчества.

«Мои творческие связи с Дагестаном—это главное, что привязывает меня к жизни,— пишет он Дагирову

сразу же по приезде в Москву. — ... Буду писать только на дагестанские темы»²¹. А вскоре у него, обычно сдержанного в проявлении чувств, вырывается признание: «Я очень люблю Дагестан и наш народ»²².

Вместе с тем, жизнь в Москве вносила нечто новое в творческие интересы художника. На пленумах и съездах, на вечерах в Доме композиторов, в филармонических концертах он слушает огромное количество самых разных новых и малознакомых музыкальных произведений советской и современной зарубежной музыки. Многие кажутся ему интересными, иное приводит в восторг, иное вызывает недоумение или резкую неприязнь. В письмах к дагестанским друзьям разворачивается пестрая панорама сочинений самых разных авторов: Прокофьева и Гольденвейзера, Неймарка и Шостаковича, Хренникова и Грачева, Маслова и Щедрина, Левиной и Хачатуряна, Шебалина и Файнберга, Яцевича и Геворкяна, Нестерова и Шнитке. В конце 1964 года Гасанов сообщает Дагирову свои впечатления от зарубежной музыки нашего столетия и рекомендует при возможности послушать кое-что из этих записей, сопровождая свой совет многозначительным замечанием: «Изредка полезно прочистить уши»²³.

Среди понравившихся ему сочинений Гасанов выделяет, в частности, новые — Восьмой, Девятый и Десятый квартеты Шостаковича и музыку Прокофьева («Концерт Прокофьева — изумительно!»²⁴). Активный интерес к современной музыке и, что особенно важно, положительная, а в отдельных случаях восторженная

21 Письмо Гасанова Н. С. Дагирову от 23 января 1963 г.

22 Письмо Гасанова Н. С. Дагирову, апрель 1963 г.

23 Письмо Гасанова Н. С. Дагирову, ноябрь 1964 г.

24 Письмо Гасанова М. М. Кажлаеву от 10 мая 1963 г.

ее оценка, — это несомненные свидетельства важных изменений, происходивших во вкусах и пристрастиях старого музыканта, в его взглядах на принципы творческой работы, вопросы стиля и музыкального языка.

Выяснение музыкально-эстетических воззрений Гасанова на этот важнейший круг творческих проблем имеет большое значение для анализа и оценки его художественного наследия. Правильное понимание позиций композитора невозможно вне учета конкретной (и непрерывно меняющейся) ситуации, в которой развивалось его искусство и его мышление с середины 50-х годов. Два фактора нужно признать решающими в этом процессе. Один из них — общие тенденции в советском искусстве послевоенного десятилетия, другой — новое положение, которое занимала теперь дагестанская музыка в многонациональной культуре страны. Сформировавшись к середине 50-х годов как молодая национально-самобытная творческая школа, дагестанская музыка в своих вершинных достижениях (песни, кантаты, симфонические сюиты С. Агабабова, симфонические поэмы, хоры, второй квартет Н. Дагирова, «Картины Дагестана» Кажлаева и др., не говоря уже о произведениях самого Гасанова) стала явлением, заметным в масштабах всего советского музыкального творчества. Но, поднявшись на этот высокий уровень, национальное искусство столкнулось и с новым кругом теоретико-эстетических проблем. Соотношение национального и интернационального, традиционных фольклорных интонаций и современных, новейших средств музыкальной выразительности, народного и индивидуального композиторского языка — таковы вопросы, к которым Гасанов постоянно обращается в своих статьях, выступлениях, беседах по радио, докладах на пленумах Союза композиторов Дагестана. Его высказывания по некоторым из названных

проблем приводились выше в связи с историей создания Второго концерта.

Многочисленные высказывания композитора раскрывают его глубокое и разностороннее понимание проблемы народности искусства и мастерство полемической аргументации в отстаивании своей точки зрения. «Можно ли из факта распространения какой-либо музыки делать вывод о ценности данной музыки или о музыкальных вкусах всего народа в целом?» — спрашивает Гасанов в статье, посвященной творчеству одного из композиторов-мелодистов. — «Конечно, нельзя! Однообразная песня «Кирпичики» в начале 20-х годов была очень распространенной, сейчас она забыта. Но значит ли, что тогдашняя мода на «Кирпичики» заслонила любовь русских людей к симфониям Чайковского, к его операм, к сонатам Бетховена, к русским народным песням? Нисколько. Если вкусы народа неоднородны в пище, в одежде, то тем более они разнообразны в музыке, где степень подготовки играет зачастую решающую роль. Неподготовленный слушатель не может наслаждаться симфонией, квинтетом, сонатой... Никто не насвистывает на улице романсов Чайковского, его симфоний, опер и фортепианных сочинений. Однако среди подготовленных слушателей это самый популярный композитор»²⁵.

Эстетические взгляды основоположника национального композиторского творчества, — обширная самостоятельная тема, заслуживающая исследования²⁶,

²⁵ Редакции аварской республиканской газеты «Красное знамя». Рукопись (1958). Архив Гасанова.

²⁶ См., например, работы аналогичной проблематики: Сафарова З. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. М., 1973. Иовса О. В. Идеино-художественные взгляды Н. В. Лысенко (автореферат диссертации). Киев, 1967 и др.

которое станет возможным после публикации и изучения всего литературного наследия композитора.

Творчество Гасанова 60-х годов в целом продолжает, развивает, а иногда существенно обновляет и преобразует тенденции, наметившиеся в разных жанрах в 40-е и 50-е годы. На склоне лет композитор создает замечательные произведения, вошедшие в сокровищницу национального искусства. Таковы, прежде всего, Симфонические танцы и лучшие из 24 прелюдий (оба сочинения относятся к 1963 году). Необычными жанровыми явлениями в дагестанской музыке были его «Кумыкские напевы» («Три кумыкских песни») для оркестра, возникшие в 1964 году, фортепианная фантазия «По прочтении «Хочбара» (1962), отчасти — две инструментальные рапсодии (1963 — для фортепиано с оркестром, 1965 — для альта с оркестром). Но в эти же годы из под пера маститого музыканта выходят работы, строго говоря, не вносящие ничего существенно нового в его творчество. Таковы, в частности, некоторые из песен и последние хоровые сюиты. Существование старых, «ретроспективных» тенденций и ярких прозрений, интересных открытий можно наблюдать не только при сравнении отдельных сочинений или жанровых областей, но порой и в рамках одного опуса, например, в цикле прелюдий для фортепиано.

Сочинение цикла приходится на сентябрь—ноябрь 1963 года. Не упуская из виду конкретного практического назначения своей новой работы, Гасанов задумывал ее как материал для учебного репертуара музыкального училища и даже говорил, что в них «почувствовал свое настоящее место: автора педагогических сочинений»²⁷. В действительности, однако, 24 прелюдии, подобно «Лирическим пьесам», по своему значе-

²⁷ Письмо Гасанова М. Якубову, февраль 1964 г.

нию далеко выходят за рамки дидактического материала. В отличие от большинства других сочинений, написанных композитором в Москве, прелюдии возникли в результате внутреннего творческого побуждения. «Они ни в чем не модны. Но они очень нужны...»²⁸ — писал композитор, как бы подчеркивая несвязанность своей работы какими-либо внешними критериями.

Прелюдии — одно из наиболее личных, проникновенно-интимных творений национального мастерства. Проживший большую и трудную жизнь, видевший и переживший много горя, бедствий, страданий, композитор, как правило, стремился не давать выхода личным эмоциональным потрясениям на страницы своих сочинений. Светлые, мужественные, жизнеутверждающие образы полноправно господствуют в его музыке, им принадлежит центральное смысловое место даже в таких трагических или драматических концепциях, как «Хочбар», Второй концерт, «Солдатская сюита».

Рассказывая в своих прелюдиях о том, что глубоко волновало и тревожило его, художник вносил новые краски и в свою стилевую палитру. Особенно показательна в этом смысле заключительная пьеса, в которой национально-самобытные квартово-секундовые гармонии чередуются с хрупкой графикой полифонического двухголосия.

Вместе с тем цикл получился неровный; рядом с глубоко выношенными миниатюрами в нем есть пьесы, написанные «по инерции», во имя создания необходимого по традиции количества номеров, тонкие находки соседствуют здесь с привычными гармоническими оборотами и ординарными фактурными приемами. Сознывая известное однообразие ряда прелюдий и не-

²⁸ Письмо Гасанова Б. Вольману от 6 ноября 1963 г.

равноценность их в целом, автор сам выделял 14 пьес (в основном — минорные).

Поиски нового есть во всех значительных сочинениях последних лет, в частности, и в тех, которые на первый взгляд могут показаться шагом назад, отходом с уже завоеванных позиций. Именно так можно, казалось бы, расценить обращение композитора к жанру инструментальной рапсодии. В начале 60-х годов дагестанская музыка уже обладала рядом симфонических произведений крупной формы, таких, как симфонические поэмы Дагирова и Кажлаева, концерты Гасанова, незавершенная симфония С. Агабабова и другие. Не был новым и жанр рапсодии: в 1961 году появилась Дагестанская рапсодия Ш. Чалаева, посвященная Гасанову; сам Гасанов уже пробовал свои силы в этом жанре, написав на рубеже 40-х—50-х годов Рапсодию на лезгинские темы для трио народных инструментов.

Но одновременно с этим стремительным ростом художественной мысли увеличивался разрыв между композиторским творчеством и общим уровнем музыкального развития республики, возможностями ее исполнительских сил и, как следствие, способностями восприятия, вкусовыми потребностями широких кругов слушателей. Это была серьезная социально-культурная проблема, от решения которой зависела дальнейшая судьба национального профессионального искусства. В рапсодиях и других симфонических сочинениях 60-х годов он ищет пути приобщения народа к высокому, значительному по содержанию и эстетически совершенному искусству.

Две инструментальные рапсодии, основанные на подлинном фольклорном или тонко имитирующем фольклор тематизме, были, по замыслу, направлены к этой цели. Вместе с тем, они не только не повторяют друг друга, но и решают новые, в сравнении, скажем,

с концертами Гасанова, творческие задачи. Рапсодия для фортепиано с оркестром была задумана как концертная пьеса на народные темы. Она развивает линию, намеченную в «Токкате», концертных этюдах, фантазии «По прочтении «Хочбара». Композитор рассказывал, что его идеалом были произведения, которые в передачах по радио принято называть «популярной классической музыкой». «Это одночастная пьеса, построенная на трех народных темах (медленная, маршеобразная, плясовая),— писал он Вольману. Я старался... подражать Листу, которого, особенно во 2-й рапсодии, считаю непревзойденным образцом»²⁹.

Совсем в ином стилевом ключе написана рапсодия для альта с оркестром. И по своему лирическому характеру, и по тонкой прозрачной фактуре это произведение тяготеет не к празднично-концертной сфере фортепианной рапсодии, а к камерности, к интимным фортепианным прелюдиям и романсам композитора.

Бесспорной удачей в этом плане стали «Симфонические танцы», написанные в мае 1963 года. «Я представляю себе их, как циклическую трехчастную сюиту по типу григговских... — писал он автору этих строк 10 мая 1963 года.— Во избежание «недоразумений» («наше», «не наше») широко цитирую мелодический материал из народной музыки, конечно, в свободной обработке».

Классичные по языку и форме, яркие по мелодии, изящные по фактуре «Симфонические танцы» впервые прозвучали по радио в том же 1963 году и сразу же завоевали признание дагестанских любителей музыки. К сожалению, самому композитору не довелось услышать в живом оркестровом звучании ни это сочинение, ни инструментальные рапсодии, ни последние хоровые сюиты. Болезнь сердца, впервые резко проявившаяся

²⁹ Письмо Гасанова Б. Вольману от 22 марта 1963 г.

в конце 50-х годов, продолжала усиливаться. В письмах композитора почти постоянно встречаются упоминания о ней, как о главной помехе творческому труду.

В начале 60-х годов он работает с особенным напряжением, словно стремясь успеть воплотить в жизнь свои новые планы.

28 мая 1965 года, четыре недели спустя после 65-летия композитора, внезапная смерть прервала эту работу. На могиле основоположника дагестанской профессиональной музыки у самого подножья горы Тарки-Тау стоит памятник, на котором высечена светлая мелодия медленной части из Первого фортепианного концерта. Имя Г. А. Гасанова присвоено Дагестанскому музыкальному училищу, основанному им в трудные 20-е годы. Каждый год, весной, незадолго до дня рождения композитора в республике проходит конкурс имени Гасанова, в котором участвуют самые юные дагестанские музыканты.

Музыка большого национального художника живет полнокровной жизнью, звучит в передачах Дагестанского телевидения и радио, в спектаклях республиканских театров, в концертах лучших музыкантов-исполнителей Страны гор.

Сбываются слова композитора: «Музыка способна выявить богатства твоей души. Не забывай этого, и когда жизнь своей обыденностью будет захлестывать тебя или твои взаимоотношения с людьми, не забывай сесть за рояль и углубиться в музыку. Она очистит и тебя и других, комнаты раздвинутся, став дворцами, люди найдут то, что потеряли,— дорогое и высокое искусство».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава I. Предыстория	10
Глава II. Детство и юность	13
Глава III. Первая экспедиция	23
Глава IV. Годы учения	30
Глава V. Созидание основ. Поиски пути и годы странствий	42
Глава VI. Возвращение. Первая высота	62
Глава VII. В годы войны	79
Глава VIII. На вершине	106
Глава IX. «Ищу чего-то нового...»	134

ИБ — 857

*Манашир Абрамович
Якубов*

ОТЕЦ ДАГЕСТАНСКОЙ МУЗЫКИ

Редактор *В. Носов*
Рецензент *М. Коркмасова*
Художник *В. Комаров*
Художествен. редактор *В. Логачев*
Техн. редактор *В. Гаджиева*
Корректор *С. Гаджихалилова*

Сдано в набор 15.04.80. Подписано в печать 07.05.80. Формат $70 \times 108^{1/32}$. Бумага типографская № 3. Гарнитура «Школьная». Печать высокая. Усл. печ. л. 7,35. Уч.-изд. л. 7,3. СО 1485. Тираж 2000. Заказ 570. Цена 55 коп.

Дагестанское книжное издательство Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета Министров ДАССР. Махачкала, ул. Маркова, 55.

Типография им. С. М. Кирова Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета Министров ДАССР. Махачкала, ул. Маркова, 51.

В Дагестанском книжном издательстве в 1980 году выйдут следующие книги:

*Антология дагестанской поэзии,
том 2.*

З. Гаджиева. Песни борьбы и побед.

55 КОП.

МАХАЧКАЛА 1980