

В 1981 году мне удалось осуществить давнюю мечту — снять фильм об Узеире Гаджибекове. Приступая к работе над сценарием о великом азербайджанском композиторе я, естественно, осознавал трудность и ответственность задачи. Но все оказалось гораздо сложнее и увлекательнее, чем я предполагал.

В чем сложность работы над произведением, посвященным реальному историческому лицу, человеку, жившему относительно недавно, в частности Узеиру Гаджибекову? Во-первых, масштабы самой личности Гаджибекова-композитора, ученого, литератора, публициста, общественного деятеля. Творческое становление Гаджибекова-композитора — это не только путь одного, пусть даже великого художника, это широкая панорама всей азербайджанской музыкальной и сценической культуры на протяжении полувека, насыщенная эпизодами идейных, эстетических столкновений... Следовательно, произведение о Гаджибекове, опираясь на человеческую и творческую биографию одного художника, должно затрагивать и «биографию» большой области национального искусства, которая, в свою очередь, вбирает в себя множество отдельных судеб — современников, сподвижников или оппонентов Узеир-бека — участников этого процесса.

Сложность проблемы усугубляется и тем, что Гаджибеков жил на стыке двух эпох, в переломный период, и активно работал, как в дореволюционное время, так и в годы Советской власти... Своей судьбой он как бы соединяет путь дореволюционной передовой интеллигенции с деятельностью советских художников. Это необходимо было осмыслить и показать.

Гаджибеков — композитор беспрецедентной и беспрецедентной популярности в Азербайджане, широко известный, разумеется, и далеко за его пределами.

Его замечательная музыка сопровождала и сопровождает несколько поколений нашего народа в течение всей жизни. И поэтому, естественно, у каждого его слушателя, зрителя, — а их миллионы, — свое сложившееся представление о великом композиторе, его образе, «своей» Гаджибеков. И это тоже — определенная сложность для автора, взявшего на себя смелость писать о Гаджибекове. Необходимо дать такое толкование, такую версию образа, которая стала бы убедительной для многих и разных людей.

И, наконец, еще одна сложность: Гаджибеков — реальная историческая фигура, он принадлежит недавнему прошлому; живут и здравствуют десятки людей, знавших его достаточно близко на протяжении многих лет, не все события его биографии стали пока достоянием истории. Многие факты, особенно последних лет его жизни, не могут быть, на мой взгляд, в данное время отображены в художественной форме. К примеру, мне не представляется этичным поручать актерам изображение ныне, к счастью,

живущих и здравствующих людей — родственников, коллег, учеников, друзей Уз. Гаджибекова.

В период работы как над сценарием, так и над фильмом в качестве режиссера-постановщика, я почти ежедневно слушал пластинки опер и оперетт Гаджибекова и заново открыл для себя еще две особенности этой пленительной музыки. Во-первых, «ненасыщаемость» ею, т. е. сколько бы ни слушать ее не насыщаешься, и тем более, не пресыщаешься чарующими мелодиями: они никогда не «приедаются». И, во-вторых, музыка Гаджибекова, помимо других своих замечательных качеств, необычайно изобразительна, она как бы вызывает пе-

ний, как, например, следующее: в этом фильме нежелателен вымысел и вовсе недопустим домысел... Исходя из этого, сценарий был построен так, что в нем нет ни одного эпизода, не подкрепленного документами или авторитетными мемуарными свидетельствами. Кроме каких-то проходных реплик, в тексте сценария почти нет разговоров, не базирующихся на письменно зафиксированных воспоминаниях. Почти все, что по ходу сценария говорит Гаджибеков, цитатно взято из его статей, фельетонов, автобиографических заметок, писем...

Оговорка «почти» не случайна. Знатоки биографии и творческого наследия Гаджибекова могут поймать меня на слове и привести примеры из фильма, не соответствующие вышезаявленному прин-

К 100-летию со дня рождения Уз. Гаджибекова

ципе Лейли». (Эту сценку видел в детстве Узеир). Тем не менее, вызывает недоумение исторический факт: не будучи профессиональным музыкантом, дирижером, Ахвердов встал за пульт на премьере оперы «Лейли и Меджнун» (напомним, что оркестр состоял как из восточных, так и европейских инструментов — скрипок, виолончелей, кларнетов, флейт — с нотными партиями). Заметим и то, что дирижировал Ахвердов единственный раз, никогда после этого он не вел оркестр ни в одной опере или оперетте. Сам факт — общеизвестен, но об этих мотивах и причинах — нигде ни слова... В этом случае я счел возможным связать такой мотив с другим общеизвестным фактом — за два часа до премьеры, рассорившись, ушли

мыслился как фильм-исследование о нем, как фильм-эссе со свободными временными и пространственными перемещениями. Главной задачей было — познание гаджибековской судьбы и гаджибековского искусства. И, пытаясь решить эту задачу, мы должны были вовлечь зрителя в соучастие, в сам процесс рассказа, поскольку фильм — телевизионный... Должны были быть большие фрагменты из опер и оперетт, поскольку фильм телевизионно-музыкальный. И поскольку фильм художественный, должны были быть привлечены актеры на роль Гаджибекова и других. С этими особенностями фильма-эссе, фильма-исследования связан и выбор приема: образ Ведущего, комментатора, который вводит нас в мир героя, в его эпо-

же, как он, документализм, в другом виде искусства был присущ первым операм Гаджибекова, если можно так выразиться «музыкально-документальным», в которых были использованы цитаты из народной музыки.

Однако при самом строгом документализме, фантазия создателей фильма отнюдь не должна была быть скованной. Наоборот, в определенном смысле необходим был даже открытый, программный отход от документальной достоверности. Поясно свою мысль: до революции в «Лейли и Меджнун», да и в других мугамных операх, музыкальных комедиях все женские роли, в том числе главные, — исполнялись мужчинами. В нашем фильме, не погрешив против истины, подав исторический факт, как он есть (роль Лейли на премьеры исполнял юноша), мы прибегли к приему, посредством которого, как бы восстанавливалась эстетическая красота женского образа, который иначе выглядел бы просто пародийным. Мы показываем сцены из «Лейли и Меджнун» как бы в идеальном воображении Узеира, благо он сам, находясь в оркестровой яме, спектакль видеть не мог; он только слышал его. Сделаем еще один шаг и предположим, что он слушал оперу внутренним слухом, и женская партия, как ей и подобает, звучит для композитора в прекрасном женском исполнении. Именно с красотой голосов, с красотой звучания, с современными вкусами и эстетическими критериями связано и другое — на этот раз вынужденное — отступление от скрупулезной достоверности. Вместо не сохранившихся, или плохо сохранившихся голосов прошлого, музыка как ранний, так и поздних произведений Гаджибекова звучит в фильме в исполнении сегодняшних вокалистов, инструменталистов, оркестров. В решении же фрагментов из гаджибековских опер и музыкальных комедий мы стремились сочетать колорит тех давних постановок и современного сценического языка, дабы избежать как стилизованной архаики, так и неоправданной модернизации.

Удалось ли осуществить нам в фильме все то, к чему мы стремились все, о чем мечталось, что виделось — судить не мне. Я же могу сказать лишь, что благодарен судьбе, которая еще более сблизила меня с подвижнической гаджибековской жизнью, с великим гаджибековским искусством, благодарен фильму, который еще теснее приобщил меня к неповторимому гаджибековскому миру. Миру Прекрасного. Узеир Гаджибеков стал как бы неотъемлемой частью моего собственного существования. Я бесконечно благодарен этому гениальному человеку.

Музыка его — бессмертна, уроки его жизни — бесценны. 1980—1985.

УРОКИ ЕГО ЖИЗНИ

Анар

ред нашим мысленным взором визуальные, видимые образы. К примеру, музыка финала «Лейли и Меджнун» совершенно явственно вызывает в воображении образы пустыни, человеческого одиночества в бесконечных зыбучих песках... Я очень обрадовался, когда наткнулся на одно место в воспоминаниях Г. Сарабского, первого исполнителя роли Меджнуна, где он говорит о своем, примерно таком же ощущении. Он говорит о том, что в финале оперы позабыл про сцену, чувствовал себя в настоящей пустыне. В фильме в точном соответствии с этими словами Сарабский-Меджнун в финале «Лейли и Меджнун» как бы покидает сцену театра, бредет по настоящей пустыне...

В процессе работы над сценарием, а затем и фильмом, я тщательно изучил, помимо музыкальных и литературно-публицистических произведений Гаджибекова, исследования о нем, множество документов эпохи, воспоминаний, писем, просмотрел всю имеющуюся кинохронику, подолгу беседовал с людьми, близко знавшими великого композитора. И, разумеется, не из желания показать свои усилия или свою осведомленность. Нет, я пишу об этом с другой целью. Хочу объяснить, что форма, к которой мы обратились в своей работе, родилась не случайно, она вызвана самим материалом, как его обилием, так и его определенными специфическими особенностями. Именно материал продиктовал несколько принципиальных реше-

нию. Я сам помогу им в этом: встреча маленького Узеира спотессой Натаван. Натаван умерла, когда Узеиру было 12 лет, их дома в Шуше соседствуют, есть свидетельство, выданное Гаджибекову за подписью Натаван, отец Узеира служил у нее, мать дружила с ней. При каких обстоятельствах они могли бы встретиться? Натаван любила мугамное пение. Пение Узеира мугамом в детстве очень нравилось знатокам.

Вот зацепки к тому эпизоду фильма, в котором встречаются Узеир и Натаван. О чем они могли говорить? Известно, что Натаван благословила маленького Узеира, когда он поступал в школу, своим собственным кораном. Коран этот сохранился. Но сохранился и альбом с рисунками и стихами Натаван. Я счел возможным заменить коран альбомом, что более естественно в общении известной поэтессы, художницы и будущего композитора, тем более, что в детские годы Узеир тоже рисовал и писал небольшие рассказы в тетрадке. Эта тетрадка тоже сохранилась.

Я подробно говорю об этой сцене для того, чтобы создать представление о границах авторского вымысла в тех единичных случаях, когда ему, автору, все же приходилось обращаться к вымыслу.

Для знатоков гаджибековской и ахвердовской биографии неожиданен и разговор по поводу мотивов дирижирования Ахвердовым оперой «Лейли и Меджнун» на премьере. А. Ахвердов — видный писатель и драматург — был большим любителем и знатоком музыки, организовывал в Шуше и Баку восточные концерты, поставил в Шуше небольшую музыкальную сцену «Меджнун на мо-

таристы, и Гаджибекову пришлось спешно переписывать их партии для скрипок. На премьере он сам сидел в оркестре и играл на скрипке. Начиная уже второго спектакля, оперой дирижирует автор. На репетициях, происходящих в номере отеля «Исламие», где, кстати, в то время проживал и А. Ахвердов, живо интересовавшийся процессом создания первой азербайджанской оперы, также дирижировал сам Гаджибеков обо всем этом есть свидетельства в мемуарной литературе. Итак, связав эти факты, я извлек из них причину того, почему Ахвердову пришлось неожиданно стать за пульт... Подкреплен ли этот мотив документально? Нет. Можно ли его оспорить? Несомненно. Но его можно в такой же степени обосновать, в какой и опровергнуть, ибо нет ни подтверждающих эту версию данных, ни таких, которые категорически не допускали бы ее.

Во всех же остальных случаях достоверность любого эпизода, любой ситуации, любых диалогов, совпадающих часто дословно, базируется на документальном и мемуарном материалах. Цитатно приведены также высказывания журналистов из соответствующих газет и журналов дореволюционной эпохи...

Здесь мне хочется подчеркнуть жанровую специфику фильма. Эта специфика определена не только материалом, но и жанровой особенностью чисто телевизионного фильма, как я ее понимаю. Телевизионный жанр, на мой взгляд, как ни один другой, дает возможность для синтеза художественного исследования с исследованием публицистическим, научным... Фильм о Гаджибекове

ху, комментирует, уточняет, опровергает, оставаясь при этом объективным, но отнюдь не эмоционально-безучастным. Образ Ведущего соединяет различные пласты фильма по движению мысли, ассоциаций, аналогий...

И поэтому бытовая среда в некоторых эпизодах — чисто условна. К примеру, в эпизоде с журналистами мы берем чисто условный, нейтральный интерьер, чтобы иметь возможность показать столкновение идей, общественных и эстетических позиций на анебытовом уровне, чтобы представить персонажей крупным планом в прямом и переносном смысле слова.

Отсюда и привлечение большого иконографического материала — фотографий, карикатур, рисунков и, конечно же, широкое использование кинохроники. Исходя из этого решения, эпизоды, разыгрываемые актерами по законам художественного кино, сочетаются, а порой и сливаются с кадрами кинохроники. Кинохроника в данном случае — камертон, выверяющий достоверность игровых эпизодов. Кинохроникальный образ Уз. Гаджибекова в некотором смысле — критерий для актера, исполняющего его роль. То же самое относится и к актерам — исполнителям ролей других исторических персонажей. Впрочем, не исторических, реально не существовавших персонажей — в фильме нет (исключение — условно-обобщенный образ безымянного Скептика). Поэтому в выборе актеров, помимо обычных требований, учитывалась и внешняя схожесть с изображаемым персонажем.

Вся наша творческая группа стремилась к тому, чтобы фильму был присущ документализм в хорошем смысле слова, точно так