

*Александр ДЖУМАЕВ (Узбекистан)*

**АБДУРАУФ ФИТРАТ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ  
НА "МУЗЫКАЛЬНОМ ФРОНТЕ" УЗБЕКИСТАНА  
(20-30-е годы)**

Статья была опубликована в журнале «Центральная Азия и Кавказ» в номерах №7, 8, 9 /1997г.

[https://www.ca-c.org/journal/07-1997/st\\_21\\_gumaev.shtml](https://www.ca-c.org/journal/07-1997/st_21_gumaev.shtml)

[https://www.ca-c.org/journal/08-1997/st\\_22\\_djumaev.shtml](https://www.ca-c.org/journal/08-1997/st_22_djumaev.shtml)

[https://www.ca-c.org/journal/09-1997/st\\_20\\_djumaev.shtml](https://www.ca-c.org/journal/09-1997/st_20_djumaev.shtml)

Не раз доводилось слышать в ташкентских научных кулуарах рассказ о том, как трудно было объяснить государственному лидеру Индии Джавахарлалу Неру, почему ему не могут показать в Узбекистане могилу поэта и просветителя Абдурауфа Фитрата (1886-1938 ?). Даже если это и легенда, - то легенда весьма примечательная. Она намекает на реальные масштабы политической и интеллектуальной деятельности Фитрата и степень влияния его идей. В первые три десятилетия нашего века они далеко выходили за пределы Бухарского ханства и Туркестана, приковывая к себе внимание просвещенного общества в странах мусульманского мира, в особенности - в Индии и Турции.

Восток тогда, как принято считать, пробуждался от векового сна, несвойственное традиции брожение умов, появление политических и просветительских партий, движений, обществ; открытие европейской культуры и цивилизации, критика собственных достижений и, одновременно, - острое осознание само ценности мусульманской культуры и поиски своего пути; жажда обновления, реформы, революционных изменений во всех сферах жизни, государства, религии. При сохранении Ислама и традиционных исламских духовных ценностей.

Поток нетерпимого ожидания перемен выдвинул на арену истории немало ярких и самобытных фигур. Одной из них был Абдурауф Фитрат - бухарский писатель, поэт, публицист, политический деятель, ученый. Человек с энциклопедическими познаниями в различных гуманитарных областях своего времени.

Из трудов самого Фитрата, переписки современников, архивных и мемуарных материалов перед нами предстает сложный облик этого человека. Личность удивительно цельная. Но соткана из многочисленных противоречий: политический прагматизм сочетался с наивной доверчивостью; восточная деликатность и утонченность образа жизни - с интеллектуальной одержимостью, независимостью и максимализмом; скрытность и осторожность - с преданностью идее и готовностью пройти ради ее воплощения на перегибы и жертвы; ироничность, язвительность, склонность к шутке и розыгрышу, порой переходившими допустимые пределы, - с душевной открытостью и обидчивостью.

На сохранившихся фотографиях времен Бухарской Народной Советской Республики Фитрат в первом ряду с Файзуллой Ходжаевым (1896-1938) - крупным политическим деятелем той эпохи. Они всегда были вместе - соратники и друзья. Оба - типичные бухарцы, из состоятельных семей, двуязычные (таджикский-узбекский), высокообразованные интеллектуалы. Вместе создавали партию младобухарцев, "делали" революцию, работали в правительстве БНСР; разделяли общие взгляды на историю, культурное наследие, задачи строительства новой национальной культуры. Фитрат и впоследствии, после ухода с реальной политической арены, сохранял близкие отношения с Ходжаевым, одним из первых лиц в Узбекистане, председателем Совета Народных Комиссаров, и, по-видимому, был его неофициальным идеологом и советником в сфере культуры, просвещения и музыки. В свою очередь, Файзулла Ходжаев обеспечивал ему, насколько возможно, покровительство и поддержку, чем продлил Фитрату жизнь до 1937 года, до начала массовых и беспощадных репрессий против старой "буржуазной интеллигенции", "националистов" и первой генерации советских политиков. Вместе они попали и под "гильотину революции".

Поддержка в высоких сферах тогдашнего руководства позволяла Фитрату довольно продолжительное время (почти до середины 30-х годов) заметно влиять на ход строительства новой музыкальной культуры Узбекистана. Это хорошо видно из неопубликованной переписки известного русского советского композитора, этнографа и фольклориста Виктора Александровича Успенского (1879-1949) со своим московским другом, выдающимся советским музыковедом Виктором Михайловичем Беляевым (1888-1968). В одном из писем, касаясь критики Беляевым позиции Фитрата-музыковеда,

Успенский, бывший в то время с последним в дружеских отношениях, пишет следующее: "Недавно виделся с Фитратом, передал твою книжку [книга Беляева "Музыкальные инструменты Узбекистана", Москва, 1933 г. - А.Дж.], он благодарил. Разговорились о тебе. Между прочим, он сказал, что никак не ожидал от тебя, что ты в печати напишешь, что он националист - это его очень больно огорчило и он был подавлен этим. Хорошо, что он хорош с властями - могло бы кончиться иначе... Как мог выгораживать тебя усердно" (Письмо Успенского Беляеву от 11 ноября 1933 г.).

В то время, когда писалось это письмо, в Узбекистане полным ходом шло "последнее действие" драмы, разыграншейся на "музыкальном фронте" с начала 30-х годов. Ее главными действующими лицами, кроме самого Фитрата, В.А.Успенского, В.М.Беляева и Файзуллы Ходжаева, были также композитор, этнограф и музыкальный деятель Николай Назарович Миронов (1870-1952), Первый секретарь ЦК Компартии Узбекистана Акмаль Икрамов (1898-1938) и другие люди - партийно-государственные работники, востоковеды, писатели, деятел и музыкальной культуры в Москве, Ташкенте, Ашхабаде.

Еще предстоит разобраться во всем этом основательно. Здесь же попытаемся, распутывая сложный клубок взаимоотношений этих личностей, хотя бы приблизиться к пониманию некоторых вещей: что это было и как это произошло? Не обеляя и не порицая никого из них. К какому бы "фронту" он не принадлежал и какие бы позиции не разделял. Жизнь сложнее многих наших схем, и нужно ли создавать еще одну?

Действующие лица разыграншейся драмы были связаны друг с другом многими нитями, находились в очень сложных отношениях. Личные, материальные и честолюбивые устремления переплетались с государственными и политическими интересами, с научными и идейными позициями, бескомпромиссной борьбой. А дружба и симпатии сменялись враждой и неприязнью, и - наоборот. И все это было перемешано в эпоху жесточайшего социального слома, ускоренного культурного строительства, мощного давления на личность государственных, политических и идеологических структур, так, что она постоянно ощущала реальную угрозу своему существованию. Но нельзя и некуда было бежать. И потом, все они были участниками конфронтации "идей и классов" и в той или иной степени политизированы.

Кто-то сказал, что личная переписка людей - это "черный ящик" истории. Свои "черные ящики" были и у "черной эпохи". Один из них мы и собираемся приоткрыть и расшифровать. Хранится он в архивах Москвы и Ташкента, и принадлежит двум упомянутым деятелям музыкальной культуры - Беляеву (живущему в Москве) и Успенскому (в Ташкенте). Почти тридцатилетняя непрерывная переписка - человеческий

подвиг, достойный восхищения. Они сберегли ее, как и письма других современников, несмотря на то, что не всегда предстают в ней в радужном свете. В этом особая заслуга Беляева: следуя своим правилам, он и со своих писем разным адресатам снимал копии. Беляев-ученый понимал свою ответственность перед большой Историей; исторический документ самоценен и уникален, его невозможно подправить задним числом. Забегая вперед, скажем, что именно это стало первой серьезной причиной, с самого начала омрачившей отношения между Беляевым, Фитратом и другими участниками тех событий в процессе их пересечения на "музыкальном фронте" Узбекистана.

### **ФИТРАТ И ЗАПИСЬ БУХАРСКОГО ШАШМАКОМА**

Появление Фитрата на арене музыкальной культуры было напрямую связано с его деятельностью в 1922 - 23 гг. в качестве назира (министра) просвещения в правительстве Бухарской Народной Социалистической Республики, возглавляемом Ф.Ходжаевым. Две его крупные акции того времени остались в истории музыкальной культуры: открытие в Бухаре "Восточной музыкальной школы" (Шарк мусики мактаб) и организация нотной записи Бухарского Шашмакома - монументального цикла из вокальных и инструментальных произведений, составляющего основу классической музыки таджиков и узбеков. Оба события были связаны одной идеей - это была хорошо продуманная культурная политика. Организация школы впервые ставила воспитание кадров традиционных музыкантов на государственный уровень, а запись Шашмакома - официально закрепляла и канонизировала главный вид классической музыки Бухары в качестве будущего национального наследия. В этом, последнем случае, Фитрат тонко проявил свою политическую ориентацию. Трудно сказать, какие цели здесь преследовались в большей степени - научные или политические? Однако именно с этого времени музыка (как и вообще художественное наследие) становится важным элементом в культурно-политических "играх" эпохи.

С записи Бухарского Шашмакома начинается и первый этап взаимоотношений между основными действующими лицами этой истории - Беляевым и Успенским, с одной стороны, и Фитратом и Мироновым, - с другой. Для ее осуществления и для преподавания в Восточной музыкальной школе Фитрат в начале 1923 года официально приглашает в Бухару Успенского. По заключенному соглашению, Успенскому за эту работу выплачивалось, по-видимому, солидное вознаграждение. Композитору Муталю Бурханову (род. в 1916 году в Бухаре), семья которого была в близких отношениях с Фитратом, доводилось слышать о том, что он лично платил Успенскому золотыми бухарскими деньгами за каждую страницу нотной записи. Годы были тяжелые. И для Успенского

финансовый вопрос имел острое жизненное значение. Постоянная денежная нехватка доводила до отчаяния, а порой - и до нетерпимых пределов (недомогание по причине голода). Вот лишь несколько признаний Беляеву в письмах: сентябрь 1924 г. - "Деньги нужны весьма!"; март 1925 г. - "Живу скверно: трудно, нудно и весьма слякотно!"; январь 1933 г. - "Встреча этого года прошла грустно, вернее его не было, ибо не было денег и продуктов. Жизнь становится невероятно тяжелой...", и т.п. И так продолжалось, по-видимому, вплоть до середины 30-х годов, когда уже государство взяло на себя заботу о заслуженном деятеле музыкальной культуры республики.

Фитрат же располагал по тем временам большими возможностями и, видимо, щедро расходовал государственные средства на осуществление своих культурных замыслов. (Не это ли стало позже одной из причин, приведших к обвинениям в растрате народных средств, снятии с поста назира и высылке из Бухары?). Свидетельствует Успенский: "Перед отъездом из Бухары, во время сдачи назире [то есть министру Фитрату - А.Дж.] макомов, которые они хотят печатать в Москве, я им оставил адрес, по которому они хотят обратиться к тебе корректировать эту историю во время печатания и конечно за особую плату. Мой совет тебе, если они будут у тебя, в цене не церемониться ["в цене не церемониться" подчеркнуто Успенским - А.Дж.], так что ты это имей в виду!" (Письмо Беляеву от 19 апреля 1924 г.). Или: "Фитрат зовет опять ехать в Бухару на 2 месяца и весьма возможно, если заплатят хорошо - придется поехать, хотя не хочется весьма! Но куда хочется поехать - это в Хиву, но откровенно говоря, страшновато, а работы тем много и весьма интересно!" (Письмо Беляеву от 15 октября 1924 года).

Предложение Успенского Фитрату о привлечении В. Беляева для написания вводной статьи и редакции будущего издания - так и осталось неосуществленным по не совсем ясным причинам. Хотя попытка установления контакта и была сделана Фитратом в апреле 1924 г. (сохранилось его письмо Беляеву о встрече в Москве). В сентябре 1924 г. Бухарский Шашмаком публикуется в Москве, но без вводной исследовательской статьи, и под редакцией Фитрата и Н.Н.Миронова. Это был первый "шаг" в сторону ухудшения отношений между Беляевым-Успенским и Фитратом-Мироновым. Успенский усматривал здесь закулисные действия Миронова: "Не сомневаюсь в том, что тут накрутил что-то Миронов, но в чем дело - не понимаю!" (письмо Беляеву от 14 сентября 1924г.).

Однако, даже находясь в довольно сложных отношениях с Фитратом, Успенский продолжал сохранять к нему уважительное отношение, как к истинному энтузиасту и знатоку восточной музыки. Он рекомендует Беляеву: "Во всяком случае, если редакция останется в твоих руках, то в начале вступительной статьи, напиши, голубчик, несколько

строк в таком духе, что вот, мол записи макамов Бухары начаты по инициативе бывшего Назира просвещения, известного в Туркестане поэта и писателя Фитрата, страстно любящего музыку.

Эта работа производилась мной под руководством Фитрата. Он же снабжал меня многими ценными сведениями по изучению истории макамов и давал ноты, Фитрат копается в древних литературных источниках, могущих осветить историю и эпоху макамов... А засим фимиам: заслуге Фитрата перед лицом истории музыки Востока и проч..." (письмо Беляеву от 14 сентября 1924г.).

Но доверие было уже разрушено. "Твоему Фитрату я не верю ни на грош и обрабатывать для него ничего не буду, пока он не пришлет мне вперед денег. За редакцию и обработку статьи я хочу получить с него 500 рублей - половину вперед, а половину векселем. /.../ Прости меня за такое резкое и короткое письмо, но с одной стороны я возмущен поступками Миронова и Фитрата, а с другой - я сейчас безумно занят" (письмо Беляева Успенскому от 26 ноября 1924 г.).

Далее события принимают еще более резкий характер. Некоторое время спустя Беляев узнает, что в издании Шашмакома отсутствуют поэтические тексты, а сами вокальные разделы записаны в инструментальной версии. Из разъяснений Успенского следует, что такова была воля самого Фитрата, фактически, в мягкой форме запретившего записывать тексты макамов. "При первой возможности я все данные по Шашмакому тебе вышлю, кроме текстов вокальных номеров, которых я не делал, так как Фитрат этого не пожелал, хотя я ему доказывал, что это необходимо" (письмо Беляеву от 4 июня 1927 г.).

Такая запоздалая реакция (1927г.) была вызвана тем, что ни сам автор нотной записи Успенский, ни Беляев долгое время (фактически два года) не смогли получить ни одного экземпляра изданной книги. Это обострило отношения между участниками издания до предела. "...А с Мироновым кончено все давно и бесповоротно. Ну и подлец же Фитрат! До сих пор не прислал мне ни одного экземпляра Шашмакома и думаю жаловаться в Самарканде" (письмо Успенского Беляеву от 2 декабря 1925г.). В октябре 1926 г. Беляеву удается раздобыть один экземпляр издания в самой Москве у издательского работника.

Много позже (в 1960г.) Беляев так напишет о происшедшем в своих воспоминаниях: "Из-за небрежности Назирата просвещения Бухарской Республики Виктор Александрович после издания его записи Шашмакома в Москве (1924 год) в течении двух лет не получал авторских экземпляров своей работы. А лицо, давшее в "Известиях" (25 сентября 1924 года) сведения о выходе в свет Шашмакома для заметки "Музыкальные сокровища Востока", оказалось столь слабо знакомо с требованиями литературной этики, что не сообщило при

этом имени автора записей. Оба эти факта очень расстроили болезненно-впечатлительного Виктора Александровича".

Видимо, это обстоятельство стало причиной резких эмоциональных высказываний Успенского: "О макомах забудь, издание такая пакость, о которой противно говорить" (письмо Беляеву от 17 марта 1928 года). Или "Думаю, что у меня здесь есть враги даже в лице Фитрата, которые могут меня оттереть, тем более, что недавно вышла такая история: прислали мне из Бухары несколько экземпляров знаменитых макомов в ужасающем виде, с обгрызенными листьями, когда-то подмоченных, замусоленных, словом я увидел в этом прямо издевательство и написал дерзкое письмо, на которое пока ответа не получил. Словом, посмотрим, что будет дальше" (письмо Беляеву от 13 апреля 1928г.).

А дальше произошло следующее: Беляев, знавший арабскую графику, решил раздобыть недостающие в издании Шашмакома тексты к вокальному разделу. Успенский советовал ехать за ними в Бухару. И действительно, в декабре 1929 г. Беляев заезжает в Бухару по дороге в Ашхабад. Здесь он получает тексты для Шашмакома, записанные преподавателем "Шарк мусики мактаб" Ниязом Раджабовым от информатора Успенского - исполнителя вокальных разделов, знаменитого бухарского певца Ота Джалола (письмо Успенскому от 17 декабря 1929г.) Исследовав эти тексты, Беляев понял, по-видимому, истинную причину указаний Фитрата: большинство этих текстов были на персидско-таджикском языке. Фитрат же, все еще находясь в тот период под сильным влиянием турецкой модели политического и культурного развития, активно проводил в жизнь идею тюркизации культурного, в том числе - художественного и музыкального наследия. Удаление старых персидско-таджикских текстов являлось для него первым шагом в проведении задуманной акции.

Однако Беляева не столько волновало само вторжение политических мотивов в научную область, сколько то, что это привело к сознательному искажению художественного памятника, снизило уровень его научной значимости как музыкально-исторического документа. (Впрочем, это не мешало Беляеву и другим советским музыковедам широко опираться на данное издание в работах, посвященных традиционной музыке Таджикистана и Узбекистана). В этом - различие отношений Беляева и Фитрата к музыкальному наследию. Для Беляева-ученого Шашмаком представлял собой источник научных знаний, и, соответственно, его запись и публикация должны были иметь характер максимально точных научных материалов. Свою позицию по данному вопросу он формулирует в письме известному русскому востоковеду А.А.Семенову (1873-1958): "...Один список их [то есть текстов Шашмакома - А.Дж.] у меня имеется. Но тут получается

опять очень серьезное положение. При работе над записью Шашмакома, В.А.Успенский по указаниям Фитрата, не записал его текстов под ногами. В результате этого получилось, что даже обладая этими текстами в их полном виде, записанными отдельно, мы не можем соединить их с музыкой, что снижает ценность записи Шашмакома в весьма значительной степени, делает их неполноценными и лишает их значения точных научных материалов" (письмо от 9 марта 1936 г.).

Иначе смотрел на Шашмаком Фитрат. Для него это было родное национальное наследие, которое "нуждалось" и могло быть подвергнуто определенной обработке и очищению для дальнейшего его использования в новых исторических и политических условиях жизни. Таких же взглядов придерживался и Н.Н.Миронов, музыкант и дирижер, начавший свою деятельность в Средней Азии в конце прошлого века. В отличие от Беляева - профессионального музыковеда-аналитика "кабинетного" типа, Миронов был музыкантом-практиком с прекрасным слухом, большим опытом полевой музыкально-этнографической работы. Видимо, эти моменты и обратили на него внимание Фитрата и стали причиной их сближения. Фитрат доверял Миронову и поддерживал его в наибольшей степени. В 1928 г. он содействовал в назначении Миронова директором открывшегося в Самарканде "Научно-исследовательского Института по изучению народной и классической музыки узбеков" (другое название - "Научно-исследовательский Институт музыки и хореографии", ныне - Институт искусствознания им. Хамзы министерства по делам культуры Республики Узбекистан, в Ташкенте). На этом посту (до 1932 г.) Миронов работает со многими крупными народными музыкантами, неизменно пользуясь их уважением. Одну за другой Миронов выпускает несколько музыкально-этнографических книг: "Музыка узбеков" (1929), "Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока" (1931), "Песни Ферганы, Бухары и Хивы" (1931), "Музыка таджиков" (1932). Каждая из них содержит богатый и ценный фактический материал по музыке среднеазиатских народов и нотное приложение. Однако поэтические тексты в большинстве случаев не публикуются. Так как, по мнению Миронова, они устарели, не соответствуют новой революционной эпохе, нуждаются в редакции. Такая позиция в отношении старых текстов сближала Миронова с Фитратом, хотя и базировалась на иной идеологической платформе - классовой. Однако и в этом случае, несмотря на явную "революционность", Беляев выступил с критикой "научного метода" Миронова, называя это в частной переписке с Успенским (прежде всего за выбрасывание текстов) - "мироновщиной".

В игнорировании текстов при записи Шашмакома Беляев усматривал принципиальную тенденцию. Не называя имени Фитрата, но, несомненно, имея в виду в

первую очередь именно его, Беляев обобщает этот факт, как проявление местного национализма в музыкальной этнографии в своей неопубликованной работе 1933 г. "К вопросу о современном положении в области изучения национальной музыки". Эта работа, с ярко выраженным классовым подходом к рассматриваемым явлениям, была написана Беляевым по заказу "Управления по делам Искусств при СНК УзССР". В ней он отстаивает тезис об обязательности записи вокальной музыки с полными текстами и делает следующее заключение: "Заканчивая характеристику влияния буржуазно-демократического течения и мелкобуржуазного направления на советскую музыкальную этнографию, необходимо указать еще на то, что советские музыкальные этнографы старой школы, подпадая под влияние теории национального самоопределения в буржуазном понимании этого термина, теряют способность противостоять также влиянию теории местного национализма, часто отражая их в своих работах. Игнорируя запись национальных текстов при записи национальных музыкальных произведений, музыкальные этнографы этой школы объективно поддерживают великодержавно-шовинистические тенденции и осуществляют подход к национальной музыке, как к экзотическому искусству, действующему на воображение европейца прежде всего своей внешностью".

Критикуя Фитрата с классовых позиций, Беляев не мог не знать, что и его работы все больше и больше стали подвергаться жесткому классовому идеологическому контролю и очищению. Наступали тридцатые годы - время коренного перелома в развитии национальных музыкальных культур в СССР.

### **"Узбекская классическая музыка" Фитрата и борьба идей**

Опала, последовавшая на июньском 1923 г. пленуме ЦК Бухарской компартии - вывод из состава Бухарского правительства, снятие со всех постов и высылка из Бухары - вынудила Фитрата уйти с официальной политической арены. С этого времени он полностью сосредотачивается на научной и преподавательской деятельности. Работает в Москве в Лазаревском институте (Институт востоковедения), а с середины 20-х годов и вплоть до переезда в Ташкент (середина 30-х) - в Самарканде в Педагогической академии.

В Самарканде Фитрат возвращается к активной работе по развитию и изучению национальной музыки. По его инициативе в 1928 г. создается уже упомянутый НИИ музыки и хореографии, который первое время (до назначения директором Н.Н. Миронова) Фитрат сам и возглавляет. Выпускник Института М. Бурханов вспоминает о занятиях Фитрата и его присутствии на экзаменах. В Институте тогда работали многие крупные музыканты - инструменталисты и певцы из разных областей Узбекистана. И в доме Фитрата на Абрамовском бульваре ( в советские годы - бульвар М. Горького) устраивались

музыкальные собрания-вечера с участием музыкантов, писателей, поэтов, деятелей культуры. Звучала музыка, стихи, обсуждались различные художественные проблемы.

В такой творческой атмосфере Фитрат в 1926 г. завершает свое единственное крупное исследование о музыке - "Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи" ("Узбекская классическая музыка и ее история", на узбекском языке в арабской графике, Самарканд-Ташкент, 1927). Этой книге суждено было разделить трагическую судьбу автора, испытав запреты, непонимание и медленное возвращение из небытия. Симптоматична сама возможность ее выхода в свет, так как через несколько лет, в середине 30-х годов, она будет изъята из научного обращения и использована в качестве одного из дополнительных свидетельств против Фитрата, обвиняемого в пантюркизме, панисламизме и национализме. Но в 20-е годы появление книги Фитрата стало явлением: она наиболее ярко отразила новые, зарождающиеся тенденции в музыкальной культуре Узбекистана.

В те годы еще было возможным сосуществование различных взглядов, научных подходов и их относительно свободное дискутирование. В общественной среде шло формирование различных точек зрения на дальнейшее развитие музыкальной культуры в Узбекистане, среди которых ясно выделялись две основные. Представители одной ратовали за сохранение в чистом виде национальных музыкальных традиций, которые должны развиваться в своих исконных формах, без вмешательства европейской музыки. Представители другой - рассматривали традиционную классическую и народную музыку как основу для усвоения европейских многоголосных форм и жанров, обладавших, по их мнению, более высоким художественным значением. При этом, как писал Миронов в 1931 г., "каждая из вышеуказанных точек зрения имеет право на свое существование, причем сама собой определяется некоторая средняя линия, как бы объединяющая оба этих взгляда".

Однако на рубеже 20-30-х годов крайности в подходах и борьба между ними стали принимать все более обостренный характер. Среди самой узбекской интеллигенции было немало людей, занимавших нигилистические позиции по отношению к собственной традиционной культуре, не ведавших о самоценности классической музыки и низводившей ее до уровня "одноголосного примитива". Само понятие национальной классической музыки было внове и требовало научной проработки и определенной социальной "адаптации". Начавшийся же процесс революционных преобразований в образе и укладе жизни, в сфере традиционной культуры, порождал состояние разброда, неясности и неопределенности, что, по-видимому, тяготило многих представителей музыкальной культуры того времени. Типичные настроения отражены, например, в выступлениях 1931 г. известного деятеля музыкальной культуры Узбекистана М. Кари-Якубова: "До сих пор

ничего не сделано для создания кадров пролетарских композиторов благодаря тому, что в Наркомпросе сидели национал-шовинисты. Узбекская музыка остается на уровне примитива, звучит в унисон. Не ясно, как поднимать культуру национальной новой музыки. В Узбекистанском национальном техникуме учатся чуждые элементы. Москва должна помочь, дать руководителей, которые могли бы поставить на должную высоту музыкальный техникум. Надо создать национальную оперу. Надо, наконец, твердо решить - нужно ли нам перейти на европейский симфонический оркестр или следует по-прежнему ограничиться унисоном".

В этой ситуации книга Фитрата давала четкую концепцию национальной культуры и, по сути, представляла упомянутую выше среднюю линию в ее развитии. В проведении этой сбалансированной линии были заинтересованы и партийно-государственные лидеры Узбекистана (А. Икрамов, Ф. Ходжаев и другие). Хотя, конечно, в ее понимании имелись свои очень существенные нюансы. Они-то и составляли расхождение между позицией Фитрата, его сторонников и официальной линией в развитии музыкальной культуры.

Ключевым моментом в книге Фитрата было обоснование самого понятия "узбекская классическая музыка". Но не как памятника ушедших эпох, бесценного реликта, или материала для строительства новой музыкальной культуры. А как самой этой естественно развивающейся национальной музыкальной культуры, ее основы и сердцевины. Это был актуальный ответ на поиски национальной культурной идентичности, активизировавшейся в среде узбекской интеллигенции той поры. Примечательно, что в этом же году (1927) появляется и статья Успенского с аналогичным названием и близким кругом вопросов - "Узбекская классическая музыка".

Фитрат формулирует и классифицирует теоретические основы узбекской классической музыки - макамы, ритмы, инструменты; дает обзор этапов ее исторического развития. Он впервые помещает ее в контекст широкого (мирового) музыкально-исторического процесса, как новое самоценное явление в сравнении с другими культурно-музыкальными типами. В основе концепции Фитрата фактически лежит культурологическая идея о существовании двух разных типов музыкального искусства - "музыки Востока" и "музыки Запада". Каждая из них базируется на собственных художественных принципах и имеет свои теоретические основы (на мусульманском Востоке - это система макамов). Предложенное Фитратом понимание путей развития музыкальных культур Запада и Востока перекликалось с исканиями некоторых европейских теоретиков музыки начала XX века, реформаторов музыкального искусства в странах исламского мира (в Турции, Египте и др.). Он придерживался взгляда о возможном

взаимном (причем - равноправном!) обогащении этих двух "музык". При этом значение восточной музыки будет неизменно возрастать, в виду того, что западная традиция ищет в ней источники и стимулы для своего обновления. Ратуя за развитие собственной национальной классической музыки (как органичной части "восточной музыки"), Фитрат призывал опираться на лучшие достижения в области музыкального искусства, выработанные в Европе.

Книга Фитрата фактически закладывала основы нового национального музыкознания. Ростки его только-только стали зарождаться во второй половине 20-х годов. Оно ориентировано Фитратом прежде всего на закономерности и проблемы развития собственной национальной классической и народной музыки. Методы и принципы музыкознания ученый искал в богатом опыте средневековой музыкальной науки мусульманского Востока, трудах современных турецких музыковедов (в особенности, Рауфа Якта-бея), некоторых идеях и достижениях западно-европейского музыкального востоковедения и нового советского музыкознания, представленного работами русских ученых (в частности В.М. Беляева, В. Успенского, на которых Фитрат непосредственно ссылается в своей книге).

Таким образом, Фитрат, по сути дела, предвосхитил то понимание проблемы отношений музыкальных культур Востока и Запада, к которому так долго шло и подошло лишь на рубеже 70-80 гг. музыкознание Узбекистана, других республик советской Средней Азии. Его концепции абсолютно чужд классовый подход к развитию музыкального искусства. А именно он, начиная с 20-х годов, стал проникать и постепенно видоизменяясь и трансформируясь, завладел музыкознанием Узбекистана и культурной политикой на долгие годы. Естественно, что в эпоху "первоначального распространения" классового мировоззрения в обществе, когда оно осуществлялось очень жесткими мерами и в сжатые сроки, взгляды Фитрата оказались не только неуместными и невостребованными, но и опасными. Они шли в противоречие даже с достаточно взвешенной и еще относительно гибкой по тем временам партийной позицией, сформулированной в начале 30-х годов Первым секретарем ЦК Компартии Узбекистана Акмалем Икрамовым в статье "Культурное строительство в Узбекистане" (газета "Известия", 24 августа 1932 г.): "Сейчас уже даже рядовой колхозник начинает чувствовать, что узбекская старая музыка его не удовлетворяет. Узбекская музыка создана много лет назад, когда узбекский народ, узбекские трудящиеся несли двойной гнет ханов, беков, и ига царского империализма. Именно поэтому основным мотивом узбекской музыки является плач, слезы, горе. Эти мотивы не отвечают требованиям сегодняшнего дня. Такую музыку слушать скучно. Над

этим надо призадуматься, но было бы глубоко "левацкой" ошибкой отказаться от этой музыки. Это "левый" загиб, помогающий национализму. И в области музыки мы должны вести борьбу на два фронта как с правыми, которые хотят законсервировать узбекскую музыку, так, как она есть, и помешать ее развитию в направлении, отражающем социалистическое строительство, так и против "левых", стремящихся отказаться от всего музыкального наследства. Нам нужно от нее не отказываться, а идти вперед, совершенствовать ее, добиваться, чтобы наша музыка отражала победоносное шествие узбекских трудящихся масс к социализму, к светлому будущему".

Отношение к книге Фитрата в музыкознании Узбекистана - особая тема для разговора. Здесь мы рассмотрим этот вопрос в избранном нами контексте "Фитрат и его современники", причем ограничившись только лишь Беляевым. Так как именно в его "пересечениях" с Фитратом отразились трагические коллизии человеческих и научных отношений в 30-е годы. О книге Фитрата Беляев узнал еще до ее выхода в свет из сообщения Успенского. Заинтересовавшись этой работой, Беляев просит прислать ему несколько экземпляров. Один он отправляет в Англию известному специалисту по восточной музыке Г.Дж. Фармеру. Первым среди русских музыковедов Беляев стал широко привлекать фактические сведения из труда Фитрата в своих статьях и книгах конца 20-е в 30-е годы. В это же время к книге обращаются Успенский, Миронов и другие. Однако не все идеи Фитрата были восприняты Беляевым позитивно. Кроме полемики по сугубо научным проблемам, он подверг книгу критике и с политико-идеологической точки зрения. Это было сделано им в еще не опубликованной рукописи исследования "Музыкальные инструменты Узбекистана". Не имея первоначальной версии данного труда, мы можем лишь предположить, что поводом для критики послужили некоторые перегибы Фитрата в отношении классического наследия и исторического прошлого узбекской музыки (игнорирование таджикского элемента в общем наследии, отнесение средневековых таджикоязычных авторов, например, Наджмиддина Кавкаби Бухари к "узбекским музыкальным ученым" и т.д.), а также, возможно, - и общая концептуальная установка.

Фитрат узнал о критике, ознакомившись с рукописью книги Беляева в качестве рецензента, либо при ее обсуждении в Институте искусствознания. Свое огорчение и обиду на Беляева он высказал Успенскому при личной встрече. Успенский сразу же сообщает о разговоре Беляеву, который, в свою очередь, заверяет друга, что инцидент уже исчерпан. "Что касается Фитрата, то ты ему можешь сказать, что в окончательной редакции книги об узбекских музыкальных инструментах я выпустил упоминание о нем, оставив только небольшую полемику по научным вопросам" (письмо Беляева от 2 марта 1933 г.).

Насколько этот вопрос волновал Успенского говорит тот факт, что в тот же день (2 марта 1933 г.) он вновь отсылает письмо Беляеву, где еще раз напоминает о ситуации с Фитратом: "Сегодня был у меня Фитрат. Говорили о тебе. Одна из его фраз была в таком роде, что он не ждал от тебя, что ты его в печати будешь крыть за шовинизм". И вновь Беляев подтверждает свое первоначальное решение: "О Фитрате я тебе уже писал. Все о нем, кроме научной полемики, я в книге выпустил. Он может успокоиться" (письмо от 11 марта 1933 г.).

Действительно, в книге Беляева "Музыкальные инструменты Узбекистана" не содержится идеологических высказываний о позиции Фитрата, а критика сведена к научным вопросам и объединена с взглядами Миронова. Однако неизвестно, был ли Беляев последовательным до конца поскольку в ноябрьском письме за этот же год Успенский вновь сообщает об обиде Фитрата (см. фрагмент из письма в начале статьи). Ответ Беляева показывает, что ситуация вокруг Фитрата и его научного и литературного творчества приняла к этому времени уже угрожающий характер. "Пусть Фитрат не прикидывается беднячком, говоря, что он подавлен моим, в общем, безобидным замечанием о нем. Посмотри № 51 "Советского искусства" от 7.XI и прочти там, что о нем пишут в статье "Драматургия Советского Узбекистана". Это много почище того, что я о нем написал" (письмо от 17 ноября 1933 г.).

Свои замечания по книге Беляева "Музыкальные инструменты Узбекистана" имел и Фитрат. Однако, в отличие от Беляева, он не намеревался говорить о них в печати, а предпочел сообщить о них автору через Успенского в личной беседе с последним. "В разговоре с Фитратом о твоей последней книжке, он сказал, что там есть некоторые исторические неточности об инструментах, на что я ответил, что это первая работа в этом разрезе, упор в этой работе был исключительно на теоретическое обоснование звукорядов инструментов, всего же остального касался Беляев попутно, и вне всяких сомнений, здоровая и научно-обоснованная критика внесет ясность в этом деле" (письмо Беляеву от 25 июня 1933 г.).

Вместе с тем, книга Фитрата имела по тем временам (да и ныне сохраняет) значение важного первоисточника: она давала исследователям множество ценных фактических сведений и плодотворных идей. Это прекрасно понимал Беляев. И поэтому, несмотря на изъятие книги из обращения (по всей видимости, в начале 1936 г.) и нагнетавшуюся вокруг имени Фитрата обстановку неприязни, он обращается к ней в своей программной статье 1936 г. - "Некоторые вопросы развития национальных музыкальных культур в среднеазиатских республиках" (опубликована в идеологическом журнале "Революция и

национальности"). Здесь примечательно то, что Беляев помещает книгу Фитрата рядом со своим исследованием о музыкальных инструментах Узбекистана, о котором также говорит в самокритичных тонах. Этим "приемом" в определенной степени снимается однозначно негативное отношение к книге Фитрата, уже утвердившееся в общественной среде. Фактически Беляев дает книге Фитрата (констатируя причину ее изъятия) взвешенную объективную научную оценку (возможную по тем временам), как одному из первых трудов в узбекском музыкознании, посвященному истории музыки: "К области музыкально-исторических трудов об узбекской музыке относятся еще: краткая "История узбекской классической музыки" Фитрата на узбекском языке, изъятая из обращения из-за имеющихся в ней националистических установок, "Музыкальные инструменты Узбекистана" пишущего эти строки и др. Все эти работы требуют строгой оценки и критики для дальнейшего движения вперед по пути музыкально-теоретического исследования узбекского музыкального искусства и его развития".

Невзирая на ужесточение общей идеологической обстановки и изменившееся отношение к собственной персоне (сам Беляев в это время был, что называется, "на волоске"), музыковед стремится сохранить собственное мнение по вопросу развития музыкознания в Узбекистане. Эта оценка, кажется, была в те годы последним публичным музыковедческим обращением к книге Фитрата в относительно позитивном смысле...

Возвращение книги Фитрата в музыкознание Узбекистана началось в середине 80-х годов, а новое издание (в кириллице) осуществлено лишь в 1993 году.

### **Коренной перелом на "музыкальном фронте"**

Кардинальный поворот в развитии национальных музыкальных культур стал намечаться к началу 30-х годов. Все существовавшие ранее точки зрения и подходы все более вовлекаются в контексте развернувшейся острой политической борьбы и напрямую связываются с классовой дифференциацией общества.

На официальном уровне новая линия, идея коренного перелома, впервые была четко сформулирована на первом Совещании по национальной музыке, организованном сектором Наркомпроса РСФСР в июне 1931г. (материалы в журнале "Пролетарский музыкант", Москва, 1931г. №6). Изменение ориентиров и методов в культурной политике объяснялось поворотом в экономической политике - ликвидацией многоукладности, НЭПа, индустриализацией и вызванным ими усилением классового противостояния в обществе. Этот момент хорошо сознавался деятелями музыкальной культуры и идеологическими работниками. И то, что еще два года назад в политике развития национальных музыкальных культур было естественным и достаточным, стало теперь казаться

недозволенным послаблением. Об этом прямо сказал в своем программном докладе на совещании 1931 г. крупный музыкальный идеолог того времени Виктор Белый. Резкое обострение классовой борьбы в стране обусловило значительную классовую дифференциацию и в музыкальном искусстве. Намеченную I-й музыкальной конференцией в очень общих чертах классовую дифференциацию музыкального фронта СССР мы должны признать сейчас робкой и недостаточной".

Наблюдалась ли в действительности борьба различных идей в музыкальной культуре того времени? Очевидно, что да. Однако ее усиление и главное - искоренение иных точек зрения путем применения репрессивных методов было уже результатом продуманных действий партийно- идеологического аппарата. Особую роль сыграло письмо И.В.Сталина "О некоторых вопросах истории большевизма" в редакцию журнала "Пролетарская революция" (ноябрь 1931 г.). В нем он потребовал прекратить всякие дискуссии с троцкистскими фальсификаторами истории партии, а саму их возможность назвал результатом "гнилого либерализма", присущего некоторой части большевиков. Как уже было принято в то время, в творческих, в том числе музыкальных организациях страны развернулась широкомасштабная кампания по обсуждению письма. Тогда же основные его положения, в частности, полюбившееся многим выражение "гнилой либерализм", стали применять в отношении отдельных ученых, специалистов в области национальных музыкальных культур. На совещаниях, конференциях, в научных журналах и прессе появляются выступления, реплики, статьи с резкой критикой исследований по национальной музыке среднеазиатских народов. Главной целью идеологической кампании в музыкальной этнографии провозглашается борьба с двумя основными уклонами - "великодержавным шовинизмом" (одно из его проявлений - "великодержавно-экзотический подход") и "местным национализмом".

В Узбекистане, несмотря на то, что уже работала жесткая связь центра и периферии в проведении социально-политических и культурных преобразований, все идет с некоторым опозданием. Но, безусловно, по тому же, утвержденному в Москве сценарию: а) полный переход вопросов строительства новой национальной музыкальной культуры под руководство Компартии, СНК Узбекистана и их структур (Наркомпрос, Главискусство и др.); б) безусловно руководящее значение партийно-государственных директив и указаний; в) определение "генеральной линии" развития музыкальной культуры Узбекистана, как освоение форм и жанров европейской многоголосной музыки. Забота об этой "линии", как в целом о развитии музыкальной культуры, отныне становится прямой обязанностью первых

лиц республики - высших партийных и государственных деятелей (А.Икрамов, Ф.Ходжаева и других).

Серия крупных общественно-политических и музыкальных мероприятий, проведенных в Узбекистане в период с 1932 по 1936 гг., кардинально меняет основные направления и динамизирует развитие музыкальной культуры. Одним из важных программных документов этого времени стала упомянутая выше (См. "Центральная Азия" №2(8) стр. 113) статья Первого секретаря ЦК Компартии Узбекистана Акмаля Икрамова ("Известия", 1932г.). "Завершение" переломного момента происходит на первой Республиканской музыкальной конференции, организованной в Ташкенте в мае 1936 г. при участии ЦК Компартии Узбекистана и Ф.Ходжаева. Здесь констатируется, что "вопрос культурного строительства, в том, числе строительства музыкальной культуры в национальных республиках является также одним из предметов классовой борьбы, где находят свое проявление ползучие уклоны великодержавного шовинизма и местного национализма" (Стенограмма конференции). И, как следствие, основные задачи в области строительства социалистической музыкальной культуры уже решительно ставятся и дискутируются в контексте состояния "музыкального фронта" Узбекистана. На вооружение берутся теория Ленина о двух культурах и положение Сталина о культуре - национальной по форме и пролетарской (социалистической) по содержанию. Один из докладов так и назывался - "Музыкальный фронт СССР"; а тогдашний директор Института искусствознания объявил о плане издания Институтом в ближайшее время специальной брошюры под названием "Музыкальный фронт Узбекистана".

Материалы конференции ясно показывают, что позиция Фитрата и его сторонников по вопросу развития музыкальной культуры Узбекистана потерпела полное поражение. Сам Фитрат был уже изолирован от общественно-музыкального процесса в республике; не присутствовал он, по-видимому, и на конференции. Обвинения против него с начала 30-х годов в пантюркизме, панисламизме, национализме уже достигли своей "критической массы". Все шло по хорошо отработанному в те годы механизму дискредитации и расправы над неугодными кадрами: доносы, обработка в прессе, арест по совокупности накопившихся негативных материалов. Про осуждение книги Фитрата "Узбекская классическая музыка и ее история" было известно еще до музыкальной конференции. Это событие, несомненно, обсуждалось в "музыкальных кулуарах". И здесь также действовали свои универсальные методы политической дискредитации. Казалось бы, что общего между книгой Фитрата и "Доктором Живаго" Б.Пастернака? А то, что в обоих случаях нередко клеймили, даже не удосужившись или не имея возможности прочитать. Теперь некоторые

заявления кажутся беспомощными и смешными. Но тогда, в 30-е и последующие годы, было совсем даже не смешно.

На Первой музыкальной конференции и был фактически вынесен общественно-политический приговор музыкальной деятельности Фитрата и его сторонников. Он прозвучал в выступлении одного из партийно-государственных чиновников. Остановившись в своем докладе на "разногласиях среди музыкантов, или вернее говоря, о классовой и научной борьбе на музыкальном фронте в Узбекистане", оратор сделал следующее заключение: "Необходимо отметить еще следующее: почему у нас нет тесной связи с такими людьми, (как) Гулям Зафари, Фитрат... Если мы будем иметь тесную связь с такими любителями, то эта связь нам ничего конкретного не даст, наоборот мы можем потерять свою линию, потому что от них конкретного ничего не получишь (голос: от кого это?). От Фитрата и Гулям Зафари. Их консультация нам не нужна, она может только испортить дело. Когда Институт работал под их руководством, он пошел по неправильной линии. Наоборот, мы должны их консультировать по музыкальному вопросу" (Стенограмма конференции). Итак, приговор был вынесен. Теперь посмотрим, что же происходило в это время с другими современниками Фитрата на "музыкальном фронте". Начало 30-х годов - не только поворот в ориентации музыкальной культуры, но и отношениях всех действующих лиц драмы: они становятся жестче, нетерпимее и "принципиальнее". Кажется даже, что сам событийный процесс значительно ускоряется. Негативные события в жизни Успенского, Беляева, Миронова и других идут буквально внахлест. Все они, как и Фитрат, подвергаются в эти годы (1931-38) нападкам, резкой и необоснованной критике, подчас переходящей в травлю и клевету, открытым и тайным наветам. И каждый реагирует по-своему: отмалчивается, защищается, сопротивляется, идет на компромиссы, или даже участвует в общей кампании.

В музыкальных коллективах нагнетается напряженность, идут поиски вредителей, усиливается классовый подход, критика и самокритика. Типичные мотивы в письмах Успенского: "Атмосфера невероятно тяжелая". "Очень думаю отсюда удирать. Куда - не знаю"; "Очень и очень тяжело"; "Ни о какой работе не хочется думать" и т.д. Они - не случайны. С 1933 г. отдельные "новые кадры" начинают травлю Успенского в Музыкальном техникуме, где он в то время работал. Обвиняют во вредительстве. Однако коллектив Техникума, - как писал Успенский, "и партийцы и беспартийные", - занял сторону Успенского. Поддержали и в других организациях. Нападки появляются и в прессе, и уже вынуждают Беляева действовать из центра в защиту друга. Крупные российские композиторы (Мяковский, Шебалин и другие) письменно обращаются в Союз советских

композиторов с просьбой защитить Успенского от газетной травли. Успенский покидает Техникум, чтобы избавиться "от близости с провокатором" (письмо Беляеву от 19.01.1933г.).

Видевший и переживавший все это, Успенский понимал, насколько нелепо и ужасно разобщение и противостояние таких настоящих специалистов, как Фитрат и Беляев. И он предпринимает конкретные шаги к их примирению. Обращается к Беляеву: "Затем Фитрат написал, кажется, оперу /либретто/ и хочет меня соблазнить поехать с ним в Бухару для записи материалов к этой опере. На днях буду у него для переговоров. Хочу Вас помирить и совокупить - оба можете сделать колоссально много - у него материалов бездна одного порядка, у тебя опыт, знания, широта охвата предмета, углубленный анализ и пр. ценные вещи" (письмо от 12.07.33 г.).

Сам Успенский в это время сближается с Фитратом, их отношения становятся доброжелательными и дружескими. Они навещают друг друга для обсуждения различных вопросов. И даже подумывают о совместной творческой работе. Инициатива здесь исходила от Фитрата, предложившего Успенскому писать оперу на его либретто. Пересказывая Беляеву содержание одной беседы с Фитратом, он пишет с присущей ему скромностью и чрезмерно высокой требовательностью к собственным творческим возможностям: "Разговор вертелся главным образом о создании оперы из времен эмира. И кажется, он хочет, чтобы в этой работе принял участие я. Об этом я очень прошу тебя пока никому не говорить. Дерзостно решиться с моей стороны на такую не по силам мне работу, но может быть остановлюсь на следующем решении: попробую написать картину или акт - что выйдет и судя по результатам окончательно решу вопрос" (письмо от 2 марта 1933 г.).

Сотрудничество и общение с Фитратом, и главное - стойкая защита классической музыки, макомов от несправедливых, ненаучных оценок приведут Успенского, несмотря на его огромные заслуги в строительстве новой музыкальной культуры, к тяжелым испытаниям во второй половине 30-х годов. Имеются факты о его аресте в одно время с его молодым другом, музыковедом Я.Б.Пеккером (1906-1993) (об аресте и осуждении последнего по обвинению в "антисоветской пропаганде", распространении пантюркизма и панисламизма некоторое время спустя после дискуссии на одном из "субботних вечеров" в доме Успенского, поведал недавно в газетной статье о Я.Б. Пеккере его ученик, профессор Ташкентской государственной консерватории Ахмед Джаббаров). К концу своей жизни Народный артист Туркменской и Узбекской ССР, доктор искусствоведения В.А. Успенский получит высокое официальное признание и будет окружен всеобщим общественным почетом и уважением. Имя его носит центральная музыкальная школа-интернат в Ташкенте.

Иначе видел ситуацию и действовал Беляев. Он не был так эмоционален, как Успенский. Для него характерны бойцовские качества, прагматизм, чрезвычайная точность, аккуратность и ответственность, способность мобилизовать все свои силы для борьбы в любых условиях. Эти свойства сочетались с пронизательным и насмешливым умом, достаточной жесткостью, склонностью к колкости и язвительной шутке. По-видимому, именно за эти качества он и получил среди своих близких друзей примечательное прозвище - "Скорпион" ("Виктор Скорпионович", "Скорпион азиатский" и т.д.).

В силу своего исключительного положения в музыкальной этнографии и востоковедении того времени в качестве специалиста по восточным музыкальным культурам, Беляев часто привлекался для сотрудничества с официальными государственными и партийными органами. Он выступал консультантом Наркомпроса и Главискусства Узбекистана, писал по их заказу специальные работы, имел прямые контакты с высшими государственными и партийными работниками Узбекистана. Деловые и дружеские отношения связывали Беляева с Файзуллой Ходжаевым. Они встречались в Москве и Ташкенте, переписывались. Беляев непосредственно обращался к Ходжаеву по всем сложным вопросам в области музыкальной культуры Узбекистана, требующим быстрого решения. И встречал его незамедлительную и деятельную поддержку, нередко в виде прямых указаний чиновникам Наркомпроса и других организаций. Беляев высоко ставил стиль работы Ходжаева на фоне безалаберности государственных чиновников. "Вообще обращение со мной узбеков, за исключением Файзуллы Ходжаева, который относится ко мне с исключительным вниманием, мне не нравится: когда нужно делать дело, так нет никакой помощи, а когда вздумается трепать человека за две тысячи километров неизвестно зачем (как это было в мой последний приезд), так это нужно делать в срочном порядке" (письмо Успенскому от 8.1.33г.).

Это сотрудничество вынуждало Беляева разделять соответствующие официальные установки и прямо участвовать в разработке и проведении партийно-государственной линии в области строительства музыкальной культуры Узбекистана. Отсюда - компромиссы и внутренняя раздвоенность; классовый подход при анализе музыкальных явлений; корректированное научных позиций с общей идеологической платформой. Работы конца 20-х начала 30-х гг. показывают, что и сам Беляев серьезно увлекается идеями Ф.Энгельса и опирался на них в построении своей концепции музыкально-исторического процесса.

Ожесточение "междоусобицы" на "музыкальном фронте" Узбекистана с начала 30-х годов нередко вынуждало Беляева отвечать своим оппонентам их же средствами, а именно - акцентировать политический фактор вопроса. Как и склонность к компромиссам - это было

средством защиты. Ведь его собственное положение в музыкальной культуре того времени оставалось неустойчивым и двойственным. Несмотря на поддержку официальных лиц и организаций.

Отрицательные характеристики получают в это время и публикации Беляева по узбекской музыке. "Формалистической" была названа его статья по данной теме, опубликованная в журнале "Пролетарский музыкант". В 1933 г. Беляев, не выдержав бессмысленного в научном плане сотрудничества с Наркомпросом Узбекистана, безответственности и некомпетентности его чиновников, и не смотря на личные уговоры Ф. Ходжаева и его воздействие на Наркомпрос, подает заявление об уходе с должности консультанта.

Политический и идеологический факторы в это время уже главенствуют в музыкознании, все более вытесняя из научных исследований живой поиск истины и установление реальной картины событий. Требования чистки научного материала с выбрасыванием "сомнительных мест", классового анализа музыкальных явлений то и дело звучат в отношении работ Беляева. В 1933 г. Главискусство не разрешает ему подготовку сборника статей на тему "Классическая музыка узбеков". Не издаются и работы, содержащие песни дервишей, суфийские тексты ("Музыка Ферганы", 1935 г.; большинство из "узбекских исследований" Беляева так и остались в рукописях). В московском издательстве от него требуют произвести классовый анализ нотных записей II тома "Туркменской музыки". Успенский советует основательно переработать одну из глав исследования по музыке Ферганы, иначе будут "нешадно бить"(7.V. 33). Ответ Беляева - в высшей степени примечательный документ эпохи: "Что же касается первой главы, то я предвидел, что она может не понравиться, но все же решил в первой редакции быть до последней степени точным. Закрывать глаза на очевидные факты могут только националистически настроенные элементы. Я буду очень ждать ваших исправлений. А тебя попрошу в твоём экземпляре погуще вымарать те места, которые вы найдете неудобными для опубликования, чтобы можно было этот экземпляр показывать. Все же должен сказать, замалчивание отрицательных сторон в искусстве старого Узбекистана ведет к "мироновщине", к выбрасыванию текстов, к сознательному напусканию тумана в ту область, которая очень нуждается в освещении солнечным лучом" (письмо Успенскому от 19.V. 33 г.).

Положение становится угрожающим в середине 30-х годов: резкие выпады против Беляева появились в газете "Известия". Некая Строгова, передергивая факты и грубо искажая научные позиции Беляева, пыталась приклеить ученому идеологические ярлыки

реакционера, защитника устаревших форм искусства, противника сближения народов и их музыкальных культур и т.д. (статья "Тень уходящей экзотики", декабрь 1935 г.) Поводом послужила идея (в исследовании об азербайджанском таре, написанном для научно-исследовательского кабинета при Азербайджанской консерватории) о наличии у тара, как и некоторых других восточных инструментов, особого "17-тиступенного звукоряда", отличного от европейской темперации. Выпады Строговой - это были те "цветочки", из которых уже в 37-м созрели в советской прессе прямые призывы типа - "Изгнать буржуазных националистов из советской музыки".

В 1937 г. Беляев публикует статью "Шесть песен о Ленине и Сталине". Он приближает свою научную деятельность к актуальным потребностям строительства новой социалистической музыкальной культуры Узбекистана. Неизбежный налет идеологизированности и политизированности проникает в отдельные его работы... Уже в наши дни довелось как-то слышать мнение одного западноевропейского музыковеда об исследовании Беляева, изданном в США ("Среднеазиатская музыка. Очерки истории музыки народов СССР", 1975). Восторгаясь обилием ценного фактического материала, коллега была крайне удивлена ярко выраженной идеологизированностью книги Беляева. Как выяснилось, она просто не знала, через какие каменные дебри пришлось пройти Беляеву и его современникам, чтобы просто уцелеть. Да и вправе ли мы теперь упрекать Беляева в том, что он не смог сделать. И кто может сказать, что стало бы с узбекской классической музыкой, традиционными культурами других республик Советского Востока, не будь такой личности, как Беляев. Это был путь борьбы, который он выбрал сам и прошел по нему до конца.

Но было бы большой ошибкой и банальным упрощением не видеть, что рядом с этой жестокой борьбой, в которую все они были вовлечены тоталитарной системой, шло подлинное научное и художественное творчество. Творчество, которое, не смотря ни на что, развивалось по своим внутренним законам, и приносило свои результаты. Многие из них жили этим творчеством, искренне верили в него и отдавали ему все свои силы. Им и суждено было остаться в этой странной истории...

Все рассказанное выше - лишь частица той неведомой и непонятной нам жизни, что бушевала на огромных просторах страны Советов в 30-е годы. Мы взяли из нее преимущественно негативный опыт. Чтобы показать обреченность главных действующих лиц. На "музыкальном фронте", созданном системой, все они были обречены. Одни на компромиссы, душевный и профессиональный слом, другие - на жертвенность и гибель, третьи - на злодейство и последующее небытие ( о них мы здесь не говорим)... Яснее

ясного, что в этом железном потоке Фитрат был обречен более всех других. Кажется, что он даже и не защищался. Во всяком случае, по линии "музыкального фронта". Возможно, он рассчитывал на помощь Файзуллы Ходжаева? Но кто мог подумать, что даже фигуры такого масштаба будут низвергнуты? Не менее странно (и в высшей степени примечательно!), что были обречены и многие из критиков Фитрата - и правые и неправые. Немало их, - кто раньше, кто позже, а кто и в один год с его гибелью - сгнули под ударами "карающего меча революции".

Фронт есть фронт. И на нем иногда трудно разобрать, кто "свой", а кто - "чужой". И любой фронт - будь-то даже музыкальный или поэтический - не может обойтись без жертв.