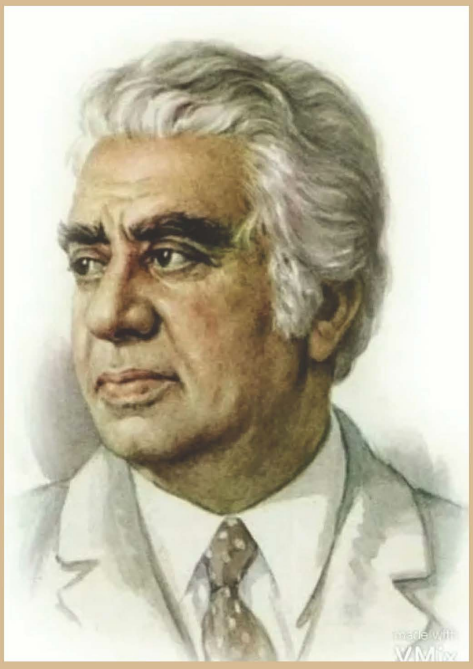
САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

В.Н. Батишева
В.И. Ионесов

АРАМ ХАЧАТУРЯН: письмо как событие, или Когда далёкое становится близким



МОНОГРАФИЯ

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

В.Н. Батишева
В.И. Ионесов

АРАМ ХАЧАТУРЯН: ПИСЬМО КАК СОБЫТИЕ, ИЛИ КОГДА ДАЛЁКОЕ СТАНОВИТСЯ БЛИЗКИМ

Монография

Самара 2025

УДК 78.071.1+82-6
ББК 85.310,2(5Арм)
Б 28

Рецензенты:
Акопов Г. В., доктор психологических наук, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета;
Орищенко С.С., доктор культурологии, доцент кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения Самарского государственного института культуры

Б 28 Батишева В.Н. Арам Хачатурян: письмо как событие, или Когда далёкое становится близким: монография / В.Н. Батишева, В.И. Ионесов; Самарский государственный институт культуры. – Самара, 2025. – 257 с. – ISBN 978-5-88293-474-2.

Импульсом к написанию монографии стало письмо, полученное от Арама Хачатуряна в ноябре 1970 года, запустившее разговор об уроках музыки, силе искусства, смыслах и ценностях культуры. Письмо предстаёт как событие, включающее глубоко личностные мироощущения и диалог с композитором. Авторы рассматривают письмо как отдельную историю, за которой скрывается большая поучительная и звучащая культурная реальность. Всматриваясь в беспокойный современный мир, нельзя не признать, что уроки искусства, полученные от великого композитора, и сегодня служат школой мудрости и общечеловеческой солидарности. Книга написана на основе писем, воспоминаний, исследований, критических статей о творчестве и жизни Арама Хачатуряна с использованием материалов личного архива.

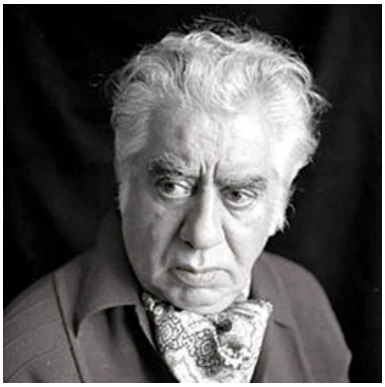
Издание предназначено для историков культуры и музыковедов, а также будет полезно всем, кто интересуется творчеством А.И. Хачатуряна и воздействием музыки на меняющуюся культуру.

УДК 78.071.1+82-6
ББК 85.310,2(5Арм)

ISBN 978-5-88293-474-2

© Батишева В.Н., Ионесов В.И., 2025
© Оформление. СГИК, 2025

Письма старинный разговор
Сложился в памятный узор.
И в Слове музыка играет,
И всё что было оживает.
Москву, Самару, Ереван
Соединил Хачатурян.



Арам Ильич Хачатурян (1903–1978)

Теперь когда я определился, теперь я могу ответить Вам по существу
Прежде всего мне приятно, что Вы проявили интерес к моим произведениям для детей.
После исполнения Вашими учениками 15 пьес из 20, о которых Вы пишете, напишите мне письмо.
Вы спрашиваете в связи с чем я написал эти пьесы? Я считаю, что все обязаны писать для детей. Ведь это наше будущее. Надо их учить прививать к новым гармониям, новым ритмам, к новой форме.
Я очень мало написал для детей.
Знаете-ли Вы мою сонатину для ф-но в 3х частях? Её я написал после того - когда посетил детскую музыкальную школу в Ашхабаде
вместе с Крюковым я был очень приятно

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ 6

ГЛАВА ПЕРВАЯ. КУЛЬТУРНЫЙ МИР АРАМА ХАЧАТУРЯНА: УРОКИ МУЗЫКИ И СИЛА ИСКУССТВА 9

Письмо как событие 10
Арам Хачатурян – человек мира 15
Арам Хачатурян: «Да будет свет! И да будет радость!» 18
Музыка или то, что делает жизнь слышимой 19
Музыка как загадка и наука о человеке 24
Музыка как модель согласования культуры 30
Музыка как диалог и сотворчество культур 36
Музыка на перекрестье эпох: связь времён и поколений 38
Эпохальные вызовы и народные мелодии 42
Музыка как живопись 45
Музыка как танец звука, ритма и движения 48
Педагогика творчества Арама Хачатуряна 51

ГЛАВА ВТОРАЯ. АРАМ ХАЧАТУРЯН: ЖИЗНЬ КАК ТВОРЧЕСТВО – ЛИЧНОСТЬ, МУЗЫКА, ИСКУССТВО 54

Родом из детства, или первоистоки творчества 55
Уроки жизни – уроки мастерства 65
О народном и национальном в музыке 83
Призванный и мобилизованный творчеством 101
Метаморфозы «Гаянэ» 114
Война и патриотический шедевр: трагическое и жизнеутверждающее в музыке 122
Творчество в послевоенный период 127
Армения: притяжение культуры 141
Балет «Спартак»: «Герои не умирают», или монументальная хореодрама 144
Арам Хачатурян в Самарском крае 157
Письмо 166

«Я люблю своих учеников…» 178
Два гения Армении – Арам Хачатурян
и Мартирос Сарьян: параллели творчества 187
Дирижёр. Просветитель. Пропагандист. Исследователь 196
Жизнь по максимуму. Эпилог 210
Список источников и литературы 219

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Деятели культуры и искусства об Араме
Хачатуряне и его творчестве 238
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Награды А.И. Хачатуряна 250
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Почётные звания А.И. Хачатуряна 251
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Общественно-политическая деятельность
А.И. Хачатуряна 252
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Литературное наследие (отдельные работы)
А.И. Хачатуряна 252
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Основные музыкальные сочинения
А.И. Хачатуряна 253

ПРЕДИСЛОВИЕ



О Хачатуряне как будто все уже
знают всё, и тем не менее
к нему нельзя привыкнуть.

Тихон Николаевич Хренников

Арам Ильич Хачатурян – это легендарное имя известно во всём музыкальном мире. Сегодня мы не найдём человека, который не знал бы хотя бы одного из его сочинений. Композитор творил практически во всех жанрах, создав инновационное направление в музыке. Его «Танец с саблями» признан ЮНЕСКО одним из самых популярных и исполняемых произведений современности. О композиторе писали и будут писать. Задача в том, «чтобы напомнить, освежить в памяти те или иные слова, жесты, фразы, поскольку они касаются интересующего нас объекта» [140, с. 458], а также добавить к его биографии неизвестные факты.

Хачатуряна знают и любят как «мистера Сейбрданс» (от англ. слов sabre – сабля и dance – танец), как «укротителя публики на музыкальном манеже», «великого стратега музыки», «дирижёра-вулкана» [205, с. 102, 103], ярчайшего представителя советского музыкального искусства, синтезировавшего в своём творчестве традиции русской, восточной и европейской музыки, привлекающей к себе необычностью мелодико-гармонического языка, сочностью и блеском оркестровых красок, национальным колоритом, воплощающим музыкальный мир не только армянского, но и всех закавказских народов. «Творчество Арама Хачатуряна настолько индивидуально, исполнено такой новизны, что, слушая его произведения… всегда восхищаешься той сокровищницей таланта, которая дана этому художнику, которая позволяет ему создавать сочинения искренние, увлекательные, свежие, всегда молодые духом» [116, с. 40].

Арам Хачатурян – не только классик музыкальной культуры XX века, но и настоящий Человек мира. Импульсом к написанию

монографии стало письмо, полученное от великого композитора в ноябре 1970 года, которое запустило разговор об уроках музыки, силе искусства, смыслах и ценностях культуры. Весь жизненный путь и профессиональная деятельность композитора наполнены общением с национальными традициями разных стран и народов. Сам факт отправленного А.И. Хачатуряном письма многозначен и предстаёт как далёкое событие, ставшее близким, оно включает в себя самые разные и глубоко личностные мироощущения**.** Это позволяет рассматривать письмо как отдельную историю, за которой скрывается большая поучительная и глаголющая культурная реальность. Памятные моменты из домашней хроники, прописанные в послании Арама Хачатуряна, воплотились в оригинальные фортепианные произведения и, дойдя до берегов Волги, влились в исполнительское творчество детей, стали предметом состоявшегося диалога с прославленным композитором.

Будучи первооткрывателем народно-жанрового эпического симфонизма (армянского, восточного в целом), синтезирующего особенности музыкального народного мышления с европейскими традициями, он способствовал развитию и становлению композиторских школ Закавказья, Средней Азии, стран Востока. Его наследие – это отражение достижений и реалий эпохи, в которой Хачатурян жил и творил. Корни искусства этого великого мастера – «в счастливом сочетании таланта художника, его национальной почвенности, его новаторской устремлённости и вместе с тем верности классическим традициям. Вот черты, которые позволили искусству Арама Хачатуряна стать достоянием подлинно интернациональным, перешагнуть границы стран и континентов. <…> Искусство Хачатуряна – при всей его серьёзности и глубине – неизменно обращено к широким массам, наполнено большим общественным содержанием, проникнуто ясными гуманистическими идеалами» [209, с. 17].

Осмысление жизни и творчества этой выдающейся личности, тесно связанной с историческими этапами нашей страны, особенно важно в наш непростой век турбулентности, разгула субъективизма

и супермодных неотечений в музыкальном искусстве, культуре для формирования человека XXI века, человека Будущего.

Книга написана на основе писем, воспоминаний, исследований, статей о творчестве и жизни Арама Хачатуряна. Именно поэтому авторы включили в текст многочисленные и разноплановые высказывания о композиторе известных деятелей науки и искусства. Замысел монографии – развернуть и показать большой разговор о музыке и культуре в меняющемся мире с участием всех тех, кто, так или иначе, был вдохновлён творчеством и личностным подвижничеством Арама Хачатуряна. Тем самым более четырёхсот персон стали участниками развёрнутого в книге повествования. Авторы преднамеренно построили этот разговор в форме переклички самых разных суждений, реплик, комментариев, оценок и реминисценций для того, чтобы более полно представить внушительный масштаб личности композитора и сопряжённой с ним эпохи.

Ключевым моментом в подготовке данного издания стало письмо Арама Хачатуряна, присланное им в 1970 году одному из авторов книги. В ходе повествования это послание позиционируется в качестве ценного информативного источника, нарратива и события в прояснении характера личности композитора и его творческих устремлений.

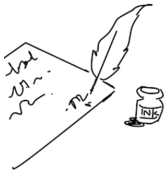
Оглядываясь на творческий путь композитора, его музыкальное наследие и всматриваясь в беспокойный современный мир, нельзя не признать, что уроки искусства, полученные от великого композитора, и сегодня служат поучительной школой мудрости и общечеловеческой солидарности. Мир изменился, но всегда должно оставаться в нём что-то незыблемое и вечное. Это вечное для человечества хранит искусство, а музыка позволяет услышать голос времени и не сбиться с пути.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
КУЛЬТУРНЫЙ МИР АРАМА ХАЧАТУРЯНА: УРОКИ МУЗЫКИ И СИЛА ИСКУССТВА

Не мы слушаем музыку, а музыка слушает нас.
Теодор Адорно



Портрет Арама Хачатуряна
Художник: Артуш Восканян. 2020



Письмо как событие

Вот оно, это письмо, которого каждое слово неизгладимо врезалось в моей памяти.

Михаил Юрьевич Лермонтов

Год 1970. Сентябрь. Москва. Центральный административный округ. В многоэтажном доме Союза композиторов на улице Неждановой (ныне Брюсов переулок) в квартире на верхнем этаже на просторном столе лежали в огромном количестве нераспечатанные письма и рядом внушительных размеров тарелка с виноградом. Глядя озабоченно на письма, хозяин квартиры, вздыхая, произнёс: «Пожалуй, я не буду всё это читать. Лучше попринимать немного витаминов». После чего тот, кому они были адресованы, принялся открывать одно письмо за другим. Имя получателя – Арам Ильич Хачатурян. Так или почти так[1], в руках знаменитого советского композитора оказалось письмо из Куйбышевской области, точнее из Детской музыкальной школы № 1 города Чапаевска. Письмо во многих отношениях примечательное и объединяет в себе сразу несколько событий. Осень 1970 года была ознаменована празднованием 50-летия Советской Армении, и учащиеся музыкальной школы подготовили концерт, состоящий из произведений «Детского альбома» Арама Хачатуряна. 15 фортепианных пьес, исполненных детьми, стали украшением большого музыкального

[1] Данный сюжет дан по мотивам воспоминаний польского композитора и пианиста Кшиштофа Мейера: «Он жил в многоэтажном доме Союза композиторов на улице, которая тогда называлась именем Неждановой (ныне Брюсов переулок). Напротив Хачатуряна жил Кабалевский, этажом выше – Шостакович. Когда мы с женой переступили порог его квартиры и вошли в просторную гостиную, нашим глазам предстал невероятный беспорядок; ничего подобного я не видел никогда в жизни. На большом столе лежали в огромном количестве нераспечатанные письма («пожалуй, я не буду все это читать», – услышал я от хозяина, после чего тот принялся открывать их одно за другим), старый контрабасовый смычок без волоса («раньше мне очень нравилось играть на виолончели»), порция ежедневной прессы («сейчас буду просвещаться») и стояла внушительных размеров тарелка с виноградом («лучше попринимать немного витаминов, чем читать письма»). На стуле рядом лежали брюки от фрака – как объяснил нам хозяин, вечером его ждал ответственный концерт» [106].

вечера, приуроченного к знаменательному событию. Каждое из этих произведений, которые отсылают к конкретным эпизодам и случаям из его жизни, композитор посвятил своим близким – детям, племянникам, домашнему питомцу.

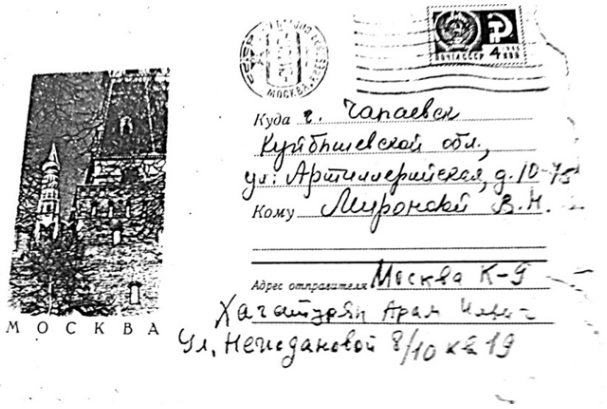
В свою очередь, истории, запечатлённые в мелодичных миниатюрах, стали источником вдохновения и вопрошания для детей музыкальной школы в Чапаевске. Уже сами названия пьес интриговали: «Скакалка», «Барсик на качелях», «Две смешные тётеньки поссорились», «Конница», «Лядо серьёзно заболел» и др. – что скрывается за всем этим, хотелось бы разобраться. И было отправлено маэстро письмо с просьбой прояснить запечатлённые в «Детском альбоме» истории. Автор, ставших мировой классикой музыкальных произведений «Гаянэ» и «Спартак», необыкновенно чувственно откликался на творческие изыскания и запросы юных исполнителей. Как заметила одна из племянниц А.И. Хачатуряна, композитор как истинный творец культуры, всегда «носил детство в своём кармане» [55]. Обширная и почти ежедневная корреспонденция стала привычной, однако весьма обременительной для маэстро. Но письму из Детской музыкальной школы № 1 советский композитор уделил особое внимание. Прочитав текст послания, А.И. Хачатурян был глубоко тронут, что учащиеся провинциального поволжского города проявили такой живой интерес к его «Детскому альбому», произведения которого стали своего рода визитной карточкой для празднования 50-летия Советской Армении в Поволжье. Письмо из Чапаевска застало композитора в период длительной зарубежной командировки. К тому же, напряжённый график концертов и гастролей сказался на здоровье, и А.И. Хачатурян оказался в больнице. Но, даже находясь на лечении, композитор продолжал помнить о полученном письме, на которое, по его признанию, он уже давно собирался ответить.

И вот первого ноября 1970 года ответ от маэстро последовал. «Ведь дети наше будущее. И все обязаны писать для детей. Надо их уши приучать к новым гармониям, новым ритмам, к новой форме», – отметил А.И. Хачатурян в первых строках своего послания. Композитор был впечатлён, что дети так проникновенно восприняли его

музыкальный альбом, и признался, что всё ещё мало написал для них. И тут же стал достаточно подробно рассказывать о детях, которые окружали его в семье, о забавных и трогательных домашних историях, памятных встречах и переживаниях. Поражает то, что в своём ответном послании почти незнакомому собеседнику знаменитый композитор уделяет внимание даже крохотным эпизодам, казалось бы, самым малозначительным или сугубо семейным деталям: «*Ренику сейчас 28 лет», «Владику 32 года», «Таля – наша любимая племянница. Сейчас ей 30 лет. Фамилия её Наталья Кислова», «Владик – её брат. Сейчас ему 32 года. «Лядо – наш домашний пёс, заболел чумкой», «Две смешные тетёньки в неаккуратно завязанных на голове платках*» и пр. И в этом был весь Арам Хачатурян, его глубокая, величественная и одновременно необычайно отзывчивая, дружелюбная, чувственная человеческая натура. Размещая в своём письме незначительные истории друг за другом в произвольном порядке, автор послания невольно выразил то, что когда-то заметил американский композитор Д. Кейдж: «Всё, что пережито и зафиксировано в памяти – от случайных звуков окружающей среды до контакта с повседневными предметами и живыми существами – взаимосвязаны и что эта сложность более очевидна» [84, с. 336].

Сам факт отправленного А.И. Хачатуряном письма многозначен и предстаёт как событие, включающее в себя самые разные и глубоко личностные мироощущения. Это позволяет рассматривать письмо как отдельную историю, за которой скрывается большая поучительная и говорящая культурная реальность. Ведь «письма – больше, чем воспоминанья, это – само прошедшее, как оно было, задержанное и нетленное» [42, с. 290]. Письмо содержит в себе различные смыслы и посылы, выстраивая разговор отправителя и получателя. Внутри и вокруг этого диалога формируется специфичный культурный мир со своими мыслями, переживаниями, воспоминаниями, намёками, аллегориями, признаниями и пр. В диалоговом пространстве письма выделяется структура и дорожная карта повествования, которая начинается с приветствия и признательности, затем переходит в основной рассказ и заканчивается пожеланиями и прощанием. Письмо как собы-

тие и культурная реальность состоит из множества элементов – предметных, чувственных, ментальных, символических, этических и эстетических артикуляций. Данное обстоятельство нужно непременно учитывать при культурологическом анализе письма как особой семантической конструкции. История письма начинается с предыстории и не завершается его почтовой отправкой – тому, кому оно адресовано. Здесь можно выделить две основные истории. Первая связана с написанием текста послания и его отправкой адресату. Вторая – с фактом получения письма человеком, кому оно было направлено. Внутри каждой из этих двух историй выделяется целый ряд последовательных микрособытий, развёрнутых как в пространстве, так и во времени. Так, процесс создания письма включает: намерение, обдумывание, подготовку необходимых материалов (бумага, ручка, конверт, марки и пр.), составление текста, свёртывание, склейку, отправку. Попадая в руки адресата, письмо обретает новый статус с иным рядом последовательных действий – ожидание, извещение, получение письма (на почте или в почтовом ящике), его вскрытие, чтение, размышление, хранение, ответное послание и пр. Всякая межличностная корреспонденция предполагает наличие двух сторон – отправителя и получателя, но письмо, особенно с прописанным от руки текстом, всегда индивидуально. Ни одно письмо не повторяет другое, так же как неповторим почерк человека.



Конверт письма от 1 ноября 1970 г., отправленного Арамом Хачатуряном в г. Чапаевск (Самарская область)

Следовательно, письмо как факт культуры и отдельное событие выступает в виде многокомпонентного и процессуального нарратива, рассказывающего о реальном человеке, его личностных воззрениях, интересах, привязанностях, социальной отзывчивости, ценностных предпочтениях и пр.

Как было замечено многими, Арам Хачатурян при встрече производил на собеседников поразительное впечатление. «Необыкновенно проницательные большие выпуклые глаза, острый взгляд, огромная "львиная грива" вьющихся волос, плотное телосложение, ощущение высокого роста на сцене, мудрый, чистый и правильный русский язык, – всё это дополняло портрет гения, по которому будут судить о нашем времени в веках» [113]. В характере А.И. Хачатуряна многие отмечали его высокую интеллигентность, порядочность, верность дружбе, профессиональную требовательность и принципиальность, человеческую чуткость. По словам Ирины Антоновны Шостакович: «Муж мне как-то сказал, что Арам Ильич был одним из очень немногих его коллег, которые никогда не делали ему никаких гадостей» [Цит. по: 106].

Маэстро был весьма узнаваемой и колоритной личностью. М.Ф. Гнесин как-то заметил: «Кто подражает кому, а Хачатурян самому себе» [204, с. 14]. «Арам Хачатурян обращал на себя внимание уже одним своим внешним видом. Коренастый, широкоплечий, с крупными, характерными армянскими чертами лица. Глаза у него были живые, чёрные, как угли; шевелюра пышная и волнистая, поседевшая к концу жизни. Ни на одной из известных мне фотографий он не улыбается» [106].

Как говорил о себе сам Хачатурян: «Я скорее печальный человек, чем весёлый». Но его «музыка – это вечный праздник жизни. О чём бы он ни писал, всё у него получалось феерично, ярко, щедро и жизнеутверждающе. Поэтому он так любим во всём мире – нашему прагматичному времени не хватает этой свободной роскоши красок и эмоций» [203], общечеловеческой отзывчивости и профессиональной ответственности.

Об этом же свидетельствует полученное от А.И. Хачатуряна ответное письмо, в котором маэстро невероятно участливо и заботливо поделился своими мыслями и переживаниями.

Арам Хачатурян – человек мира

Я сочетаю разные музыкальные языки.
Арам Ильич Хачатурян

Арам Хачатурян – выдающийся представитель музыкальной культуры XX века, который воплотил в себе лучшие качества Человека мира. Жизнь и творчество композитора пронизаны перекличкой различных национальных традиций – в них А.И. Хачатурян находил для себя новое знание, вдохновение и опыт переживания. Его детство и юность прошли в многонациональной и творческой атмосфере. А.И. Хачатурян – истинный и неустанный собиратель музыкальных культур, выразитель национальных и общечеловеческих ценностей. Вспоминая своё детство и юность, Арам Хачатурян писал: «Я рос в атмосфере богатейшего народного музыкального быта. Жизнь народа, его празднества, его обряды, горести, радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов – все эти впечатления юных лет глубоко запали в моё сознание» [63].

Величественная коллекция музыкальных произведений композитора – сегодня признанная и значимая часть всемирного культурного наследия. Автор музыки знаменитых балетов «Гаянэ» и «Спартак» был удостоен многочисленных наград и высоких титулов. Вот лишь некоторые из них: президент Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества СССР – Латинская Америка (с 1958); член Советского Комитета защиты мира (с 1962); почётный член Национальной академии «Санта-Чечилия» в Риме (1960); член-корреспондент Академии искусств в ГДР (1961); почётный профессор Мексиканской консерватории (1960). Примечательный факт: Арам Хачатурян стал первым советским гражданином, встретившимся лично с Папой Римским Иоанном XXIII в 1960 году. В 2014 году рукописи Арама Хачатуряна внесены ЮНЕСКО в Международный реестр всемирного документального наследия «Память мира».

Музыкальное наследие Хачатуряна остаётся в фокусе внимания различных областей гуманитарного знания как в России, так и за рубежом. К нему обращаются культурологи, философы, музыковеды, историки, искусствоведы, всякий раз открывая в сочинениях композитора новые грани и смысловые проекции. Научные разработки, публицистические и массмедийные материалы о творчестве композитора образуют огромный массив литературы, который пополняется из года в год. А.И. Хачатуряну посвящены монографии, статьи, диссертации, критические сообщения, хроникальные заметки, письма, воспоминания, интервью и пр.

Уникальность музыки Хачатуряна – в синтезе различных художественных традиций – прежде всего, мироощущений, ритмов, мелодий, тембров и гармонии культур Востока и Запада. Считается, что именно А.И. Хачатурян был первым из так называемых «восточных» композиторов, кто обратился в своём творчестве к крупным симфоническим формам. Композитор сумел выявить богатейшие возможности симфонизации восточного монодического тематизма и приобщил монодическую культуру Советского Востока к многоголосию, к жанрам и формам, ранее сложившимся в европейской музыке. Тем самым, через перекличку и синтез различных художественных потоков Востока и Запада, мастерски обогатил ими национальную музыку [53].

В его творчестве идёт несмолкающий разговор о насущных запросах бытия через соприкосновение и слияние различных жанров: музыки, пластического искусства, песенной культуры, театра, кино, живописи. Всё это сопровождается перекличкой эпохальных стилей в диалоге времён и поколений: от исторической античности (балет «Спартак»), литературных сюжетов XVII (театральные постановки «Макбет», «Король Лир») и XIX вв. (музыка к драме «Маскарад») до современности XX в. (балет «Гаянэ», «Детский альбом», гимны, марши и др.). Н.Г. Шахназарова, известный знаток творчества А.И. Хачатуряна, пишет: «Если фортепианный концерт – это, условно говоря, пример хачатуряновского барокко (пышностью и громогласностью фактуры), то скрипичный концерт (столь же условно) – своеобразный

хачатуряновский классицизм (по уравновешенности, гармоничности, светлой солнечности музыки)» [201, с. 110].

В наследии композитора – симфонии, сюиты, вальсы, хоровая музыка, сочинения для фортепиано и духового оркестра, национальные гимны, военные марши, музыка к театральным постановкам, балетам, вокальным произведениям, кинофильмам, хореографическим композициям и др. «Буйство красок, неистовая динамичность и ликующая праздничность», блистательно помноженные на европейскую гармонию и армянские мелодии, породили особый художественный феномен, именуемый музыкой Арама Хачатуряна, сближающий его музыкальное творчество с колористической живописью и крупными пластическими формами мастеров Ренессанса и барокко [58; 90; 201, с. 97]. Так, один из основоположников советского музыковедения Б.В. Асафьев (1884–1949) называл Арама Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки». «В Хачатуряне музыкальное сказание о Востоке переживает пышное Возрождение и даже новую жизнь», – пишет Б.В. Асафьев [13, с. 30-31]. По мнению А.И. Демченко, именно композитор Хачатурян сумел «вырваться из оков традиций восприятия восточного как экзотического начала», по-новому раскрыв для европейской цивилизации сущность музыкального Востока как притягательной, самобытной и колоритной части мировой культуры [53].

Действительно, Арам Хачатурян воплощал в себе все качества Человека мира. Бразильский композитор и дирижёр Клаудио Санторо утверждал, что А.И. Хачатурян, пожалуй, – самый популярный композитор и единственный современный автор, который был широко известен в Бразилии от простых тружеников до представителей умственного труда [134]. Армянская скрипачка и музыковед А.М. Цицикян наделила Арама Хачатуряна титулом «великого зодчего мира музыки» [197]. По словам Д.Д. Шостаковича, «он "распахал" новые, никем до него не поднятые пласты музыкального фольклора Закавказья и, опираясь на традиции народной и профессиональной музыки, создал произведения неповторимого своеобразия» [210, с. 31].

Арам Хачатурян: «Да будет свет! И да будет радость!»

Музыка должна высечь огонь от сердца.
Людвиг ван Бетховен

Бьющая через край энергия и жизненная сила произведений А.И. Хачатуряна во многом перекликались с кавказским характером и эмоциональным строем его личности, что неизменно поражало его современников. Польский композитор и музыкальный педагог Кшиштоф Мейер так описывал своё впечатление о А.И. Хачатуряне: «Я никогда не воспринимал его потребность привлекать к себе внимание как стремление подчеркнуть свою значимость, как проявление мании величия. Конечно, подобно большинству творцов, он отличался нарциссизмом, однако нарциссизм этот сочетался со своеобразным чувством юмора. Его театральные манеры, характерные мимика и жестикуляция, а также способность становиться центром всеобщего внимания – всё это делало Хачатуряна колоритным и притом очень симпатичным персонажем» [106].

Вспоминая о своей встрече с маэстро в ноябре 1975 года, К. Мейер приводит характерный и забавный эпизод: «И он начал перечислять все страны и города, в которых выступал. Концертов было такое количество, что я даже начал подозревать – он немного привирает. Но рассказывал он очень образно и красочно. Было видно, что он любит говорить о себе, о своих успехах, об интересе и даже обожании, которые он вызывает. В какой-то момент он остановился и с озорным блеском в глазах сказал: “Ну, хватит уже обо мне! Давайте поговорим о вас! Вы слышали вчера радиопередачу концерта Би-би-си с моей Второй симфонией?”» [106].

Музыка Хачатуряна полна динамики, озарения, света. Абсолютно прав Б.В. Асафьев, заметив, что «искусство Хачатуряна зовёт: “Да будет свет! И да будет радость!”» [13]. «И зовы жизни упорные» выражают и подтверждают неустанную вовлеченность композитора в самые смелые устремления человечества, приверженность лучшим образцам мировой культуры. Ведь высокие скалы существуют не для

того, чтобы под ними прятаться, но чтобы на них взбираться, отважно покоряя их вершины.

А.И. Хачатурян всегда исходил из того, что в музыке самое главное – увлечь, заразить. Творчество – это состояние. Это величайшее наслаждение – нравственное и физическое. Полная обнаженность мысли и чувства. Композитор по призванию – это одержимый человек [124].

Музыка или то, что делает жизнь слышимой

Грусть прошлого, свет настоящего
и вера в будущее.
Арам Ильич Хачатурян



Арам Хачатурян: «Я живу под фарами прожекторов, но очень одинок» Источник: Livejournal

Среди всех видов и жанров искусства выделяется музыка как самая чувствительная область художественного творчества. Вслед за И.В. Гёте нельзя не признать, что «величие искусства яснее всего проявляется в музыке». В ней, по выражению А.И. Хачатуряна, сосредоточены и удерживаются основополагающие смыслы и ценности в бытии человека: «грусть прошлого, свет настоящего и вера в будущее» [9].

В музыкальном произведении полнее всего выражается жизнь в её максимально возможном художественно преобразованном охвате. По А.Ф. Лосеву, музыка есть становление, приток, регенератор жизни. Там, откуда она уходит, зияет невыносимая пустота. Музыка возвращает в культуру жизнь. По сути, нет музыки – нет жизни. Музыка есть высшее откровение бытия, благодаря ей жизнь становится идеально слышимой и эстетически распознаваемой [99, с. 12]. «Порою музыка объемлет дух, как море» (Шарль Бодлер). Музыка удерживает и хранит

для нас время. Музыка проникает «в само время, а не в счёт на два, три или четыре» [86, с. 96].

А.Ф. Лосев отмечает: «Слушая музыку, люди начинают то вспоминать какие-то давнишние давно исчезнувшие предметы, то вдруг надеяться на какую-то всеобщую красоту, которая должна обнять собою весь мир, да вот уже и обнимает. И люди то блаженно улыбаются, то плачут. А почему, для чего, зачем? А всё это только потому, что человек, никогда не мыслящий о бесконечности и никогда не понимавший бесконечное в свете конечного, а конечное в свете бесконечного, при слушании музыки вдруг начинает испытывать единство и полную нераздельность того и другого, начинает об этом задумываться, начинает это чувствовать. Да, того смотри, и слезинка навернётся на его глазах, хотя он, возможно, никогда и не плакал из-за столь необычных переживаний» [99, с. 329].

Сравнивая музыку с другими видами искусства – скульптурой, архитектурой, живописью, литературой и пр., можно обнаружить в них что-то утяжеляющее или урезывающее, недостающее. Визуальный или прописанный арт-объект обременён материей, формой-образом, а значит несёт на себе определённую печать постоянства и неподвижности. Ведь слово отягощено постоянством своей грамматической структуры, идеи и текста, рисунок – фиксированным изображением, то есть императивно заданными границами [66; 68; 70].

Пребывая всякий раз в процессе своего развёртывания на границе – расширяя и маркируя звуком пространство и форму, «музыка, – как считает французский антрополог К. Леви-Строс, – позволяет себе выходить за пределы, нарушать которые остерегаются другие виды искусства. И со стороны природы, и со стороны культуры она решается идти дальше их». В этом преобразовательном процессе музыка – тайна и одновременно намёк, притязание на истинное понимание человека. «Необычайная способность музыки – действовать одновременно на разум и на чувства, возбуждать идеи и эмоции, смешивая их в потоке, где они перестают существовать раздельно, но находят отзвук друг в друге» [94, с. 33].

В музыке получают своё наивысшее проявление символизм и мифотворчество (к примеру, гимны, марши, песнопения). Этот вид искусства лучше всего аккумулирует жизненную энергию творящей культуры, воплощая в себе идеальную модель единораздельной целостности или согласованного разнообразия. Однако в отличие от музыки, в мифе и символе, при всей идеализированной их всеобщности, есть также что-то урезывающее, недостающее. Символ обременён материей, формой-образом, мифолограммой, а значит предопределён к неподвижности. Миф также отягощён постоянством образа, символа, сюжета – жёсткой и непреодолимой властью абсолюта. Музыка же актуализирует энергию предельной свободы и независимости в потоке чистого становления (удерживая в себе символизм и мифологизм) и потому освобождена от онтологического затвердения и неподвижности. Здесь проявляет себя стихия неудержимого становления, «изменчивость в постоянстве» (Я.Э. Голосовкер), то есть воплощается сама онтологическая сущность культуры. Неслучайно Ницше связывал рождение мифа из духа музыки.

Взаимозависимость музыки и ритуала отчётливо проявляется в критических ситуациях развития культуры. В период социальных преобразований музыка нуждается в ритуале, так же как ритуал нуждается в музыке. Воздействие музыки и ритуала на переходные процессы весьма значительно и артикулируется различными манифестациями [69; 72; 73; 74; 76]. Одно очевидно, музыкализация культуры на переходе – больше, чем просто эстетический порыв в художественном освоении реальности – это, прежде всего, онтологический принцип, способ организации культурной жизни и привнесения желанной определённости в неопределённость бытия. «Музыка – это тот же язык, но высказывающий то, что сознание ещё не одолело» (Ф.М. Достоевский).

Музыка есть идеальная трансформация и упорядочивание жизни не извне, но изнутри, способ открытия источника новой энергии. Музыка как всякое искусство рождается из разрозненных сущностей, беспросветных, неоформленных и необузданных переживаний. В этом музыка объединяется с другими видами искусства: «Когда б вы

знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда» (Анна Ахматова). Однако трудно сравниться с музыкой в силе способности переводить энергию разрушения в энергию созидания. В этом предназначении музыка сближается с ритуально-символическим и сакральным (священные гимны, песнопения, марши).

Можно сказать и так: *эстетизация культуры* невозможна без музыкального сопровождения. А.Ф. Лосев рассматривал музыку как высшую форму отображения культуры в искусстве в силу того, что именно музыка есть идеальное воплощение движения жизни. Иными словами, благодаря музыке мы можем услышать и прочувствовать реальный жизненный процесс в потоке своего становления, здесь и сейчас. Философ обращает внимание на одну особенность музыки: «Подлинное музыкальное становление всегда стремится и рвётся вперёд, и притом именно в бесконечность, а вместе с тем из этой бесконечности некуда вырваться, и потому всякий отдельный момент этого стремления безвыходен, поскольку он предопределён. Но тогда получается, что подлинный музыкальный феномен всегда есть только *томление*. Он всегда есть только искание того, чего нельзя найти, и притом по той странной причине, что уже с самого начала он как раз и является тем самым, к чему стремится» [99, с. 331].

«Человек больше всего нуждается в прекрасном, когда ему плохо» (Ф.М. Достоевский). Перефразируя китайскую мудрость, отметим, что «искусство – это свет, но в нём содержится тьма». Быть может, прав Д. Кейдж: там, где заканчивается жизнь, рождается художник [84, с. 137]. Джону Леннону приписывается замечательное по своей точности определение: «Всё, что отнимает жизнь, возвращает музыка». Известно высказывание Бернарда Шоу о том, что мы стареем, когда перестаём играть музыку. Русский поэт Велимир Хлебников придаёт понятию *песня* оттенок судьбоносный, экзистенциально-трагический. «Чтоб человеку человек был звук миров, был песнью слышен?» (1912). Музыка приходит к своему создателю в минуты сильных потрясений, облегчая боль тоски и утраты. «Когда умирают люди – поют песни» (1912). Музыка и песни даны человеку, чтобы его спасти от безутешной тоски, невосполнимой потери, невыносимого отчаяния. Не будет

тревог и отчаяния – не будет и искусства. «Я хочу дожить, хочу увидеть время, когда песни станут не нужны» (А. Башлачёв).

Неудивительно, что потребность в музыке тем значительнее, чем глубже и радикальнее структурная трансформация культуры. Музыка как сверхчувственная реальность служит наилучшим ориентиром в ситуации социального хаоса и является продуктивным антикризисным (терапевтическим) инструментом культурного упорядочивания, эстетического вдохновения и социального выживания. Именно поэтому востребованность музыки сильнее всего актуализирована в обществе, которое пребывает в состоянии конфликта, войны, революции, реформации и прочих социальных потрясений [75].



А.И. Хачатурян и С.С. Прокофьев. 1940–50-е гг.
Источник: Литфонд

Очевидно, музыкализация культуры в критических ситуациях социального преодоления, испытания и надлома больше, чем просто эстетический порыв в художественном освоении реальности. Это, прежде всего, онтологический принцип, способ реорганизации культурной жизни и привнесения определённости в неопределённость бытия [71; 75].

Сильнейшее эмоциональное воздействие на человека оказывает песня, соединяющая мелодию (музыку) и текст (поэзию) в гармонии звуков, слов и метафор. Действительно, нельзя не признать, что «нам песня строить и жить помогает» (Василий Лебедев-Кумач). Музыка позволяет снимать боль, преодолевать невзгоды. Ни одна победа в революциях, войнах, социальных преобразованиях (Великая французская революция, Октябрьская социалистическая революция, ВОВ, Молодёжная революция, перестройка, постсоветская Россия) не обходилась без музыкального сопровождения. Достаточно упомянуть «Священную войну» (1941) А.В. Александрова и В.И. Лебедева-Кумача, «Седьмую (Ленинградскую) симфонию» (1941) Д.Д. Шостаковича, «Пятую симфонию» (1944) С.С. Прокофьева. В этом ряду стоит и знаменитый балет «Гаянэ» (1942) А.И. Хачатуряна. Можно сказать даже так: там, где нет музыки, там жди неприятностей, потерь и краха. Думается, помимо всего прочего, проблема нашей современности – недостаток музыки, вернее музыкального сопровождения того, что так быстро и драматично меняется. Где искать поддержку, как не в музыке? Но много ли написано песен, симфоний, опер и иных музыкальных сочинений о драме современности, тревогах, овладевших думами и чувствами людей?

Музыка как загадка и наука о человеке

Чем больше жизненных впечатлений –
тем больше творческих замыслов,
тем интереснее и содержательнее
их воплощение.

Арам Ильич Хачатурян

Можно сказать, что музыка есть способ собирания для человека жизни – той жизни, которой ему почти всегда не хватает. Человек и хватается за то, чего ему не хватает. При создании музыкального произведения решаются две фундаментальные задачи гуманистической направленности.

1. Композитор в своём сочинении собирает и упорядочивает разрозненные эпизоды жизни, свой пережитый опыт, свои надежды

и помыслы, то, что А. Хачатурян определял как «грусть прошлого, светлые образы настоящего и веру в прекрасное будущее». Музыка возвращает человеку то, что ему недостаёт, восполняет его недостаточность, нехватку бытия. И уже в этом состоит непреходящая и жизнеутверждающая миссия композитора, который позволяет человеку услышать жизнь во всей её красе, во всём её порыве, движении и драматизме.

2. Но есть у музыкального произведения и другая не менее значимая онтологическая ценность. Поскольку люди едины и родственны телом, а не духом (Д. Кампер) – их духовные миры разрозненны, разобщены и не взаимопроникаемы. Каждый наблюдает и видит то, что позволяет видеть его индивидуальная смотровая площадка. Выйти за её пределы, перейти на площадку другого человека и посмотреть на мир его глазами невозможно в пространстве повседневности. И лишь искусство такую возможность человеку предоставляет. Но среди всех видов искусства именно музыка с этой задачей справляется лучше всего, ибо она собирает и удерживает в себе сам поток меняющейся жизни в слышимом взаимопроникновении пространства и времени. Но музыка, как и всякий вид искусства, не есть подражание жизни, её слепок, копия. Художественно преобразованный звук отстраняется от прямого контакта с реальностью. Музыка рождается в тот момент, когда композитору удаётся отделить её от жизни как таковой, осуществить сдвиг и высветить новый ракурс действительности, посмотреть на мир со стороны, расширить его границы для человека. Вот именно тогда, «когда мы отделяем музыку от жизни, получается *искусство*» (Джон Кейдж).

Своими тонкими наблюдениями о смысле музыки делится К. Леви-Строс: «Музыка по-своему выполняет роль, сравнимую с ролью мифологии. Миф, закодированный в звуках вместо слов, – это музыкальное произведение, которое служит сеткой для расшифровки, матрицей отношений, отфильтрованных и организованных пережитым опытом, оно заменяет его собой и украшает благодетельной иллюзией, подразумевающей, что противоречия могут быть преодолены, а трудности разрешены» [95, с. 626].

Действительно, музыка служит своего рода площадкой по переработке самых сокровенных чувственных переживаний человека. «Чем больше жизненных впечатлений – тем больше творческих замыслов, тем интереснее и содержательнее их воплощение», – отмечает А.И. Хачатурян [8]. Композитор, как никто другой из деятелей искусства, способен проникнуть в самые удалённые глубины стихии жизни – присутствовать в эпицентре генезиса звукового формотворчества, там, где зарождается образ и движение и мир становится слышимым и различимым. По М. Хайдеггеру, звук первичен, он предшествует световому обрамлению. И тот, кто управляет звуком, проникает в первоисток, в тайну бытия и потому знает о жизни что-то особенное и сокровенное. Культура полнее всего раскрывает себя в музыке. Именно в ней, по существу, «есть выход, исход, победа» (Н.А. Бердяев). «Среди всех языков одна лишь музыка объединяет несовместимые определения и является одновременно и объяснимой, и непереводимой, что делает творца музыки существом, подобным богам, а саму музыку – высшей загадкой наук о человеке, загадкой, таящей ключи к дальнейшему развитию этих наук» [94, с. 25].

Творец музыки при её создании отыскивает и подбирает подходящие звуки во всём, что его окружает. Рождение музыки – всегда тайна, сакраментальный и драматичный процесс соприкосновения с реальностью, которую нужно открыть и перекодировать для себя и других заново. Здесь востребован не рациональный подход, но творческая интуиция, позволяющая услышать музыку в своём сердце, отыскать, разглядеть и прочувствовать её в объектах окружающего мира. Звуки как те же горы, деревья, небо, звёзды, капли дождя – они сами по себе изумляют и вдохновляют. «Искать способ позволить звукам быть самими собой, а не проводниками созданных человеком теорий» [84, с. 20]. В этом процессе важно не только находить и правильно собирать звуки, но и надлежащим образом освобождать то, что звучит и то, что слышишь от всего лишнего. На вопрос о том, как пишется музыка, Клод Дебюсси отвечал так: «Из всех звуков, какие есть, выбрасываю те, что не нужны, и беру все остальные».

Вместе с тем композитор, создавая музыку, так или иначе, выставляет себя на границу бытия, прислушиваясь к тому, что ещё не до конца оформлено, не прочерчено, не озвучено – он там, где властвует тишина. А.И. Хачатурян уверен, «что композитор должен сочинять музыку в экстатическом состоянии» [203]. Только тогда неслышимое становится слышимым, невидимое – видимым, неоформленное – оформленным, скрытое – явным. Тем самым, в музыке воплощается величественное единство пространства и времени, вечного и быстротечного, культурного и природного, то есть утверждается победа жизни над смертью. «Музыка преображает сегменты, обращённые к слушателю, в синхронную и замкнутую на себе целостность. Слушание музыкального произведения в силу самой его внутренней организации останавливает утекающее время. Как простыня, подхваченная ветром, она его нагоняет и накрывает. До такой степени, что, слушая музыку, мы получаем доступ к своего рода бессмертию» [94, с. 23].

Музыка, так или иначе, делает человека добрее, ибо она наполняет его жизнью, красотой, любовью. Когда уходит музыка – в культуре зияет пустота. Мир наполняется мраком. Нет музыки – нет исполнителя, значит нет и аудитории. Есть даже мнение, что, удаляясь от музыки, люди отходят от миропорядка, добра и взаимопонимания. Иногда складывается впечатление, глядя на проблемы и конфликты беспокойного мира, что ему не хватает музыкального преображения. Боб Дилан как-то заметил: «Когда я смотрю новости, я понимаю: миром правят те, кто никогда не слушает музыку» [29]. Но музыка не даётся просто так. Она рождается через опыт самопогружения и переживания, когда человека никто и ничто не сбивает. В музыке важна тишина – услышать тишину есть великое искусство. По словам А.И. Хачатуряна, величайшее нравственное и физическое наслаждение музыкой проистекает из проникновенной тишины [124].

С этим нельзя не согласиться. Как вещи рождаются из пустоты, так и музыка рождается из тишины. По мнению Д. Кейджа, следует сосредоточиться на пустоте, на тишине, а не на звуках как таковых, и тогда звуки возникают сами собой [84, с. 95]. Для А.И. Хачатуряна

тишина также важна, как и звук. Они неразрывно связанные бинарные оппозиции. «Когда пишу, нужна тишина. Музыка – это нечто огромное, к чему нельзя подойти, между прочим, вприпрыжку и насвистывая. Творчество – это состояние. Это величайшее наслаждение – нравственное и физическое. Полная обнажённость мысли и чувства» [124].

Тишина прокладывает музыке тропу, снимает барьеры и привносит различия. Звуки накладываются на ткань тишины. «Незафиксированные в нотах звуки появляются в сочинении в моменты тишины, открывающей шумам окружающей среды путь к музыке» [84, с. 18]. Как это ни странно, но именно звук позволяет нам услышать тишину. «Ни один звук не боится тишины, которая уничтожает его. И нет тишины, которая не была бы беременна звуком» [84, с. 167]. При этом «музыка действует посредством двух сетей. Первая – физиологическая, т. е. природная. Её существование связано с тем, что музыка использует органические ритмы и таким образом делает существенными разрывы, которые иначе остались бы в латентном состоянии и как бы утонувшими в длительности. Другая сеть – культурная. Она состоит в шкале музыкальных звуков, причём число звуков и расстояние между ними варьируются у разных культур. Эта система интервалов обеспечивает музыке первый уровень артикуляции в зависимости не от относительной высоты (являющейся результатом чувственных качеств каждого звука), а от иерархических отношений между нотами гаммы. Отсюда фундаментальное различие тоники, чувственного, и доминанты, выражающее отношение, которое политональные и атональные системы запутали, но не разрушили окончательно» [94, с. 24].

Ничто так всецело не завладевает человеком, как это умеет делать музыка в момент её прослушивания. Но, прежде чем она появляется в партитуре композитора, маэстро ищет её в своих мыслях и переживаниях, в их звучащих движениях, то есть внутри себя находит импульсы, исходящие от вибраций своего собственного интеллектуального и чувственного самосознания. Известное выражение «играть на струнах собственной души» это красноречиво подтверждает. «Музыка живёт во мне, я слушаю себя через неё», – утверждает К. Леви-Строс [94, с. 24]. И как поясняет А.И. Хачатурян: «У меня в голове уже всё сочинение есть, вопрос в том, чтобы это не улетело, и я успел записать» [187].

При этом музыку нельзя разложить или расчленить на части, не разрушая её целостность. По этому поводу предостерегал Лао-Цзы: «Станешь разбираться в пятицветном орнаменте – зарябит в глазах. Станешь различать звуки в пятитоновой музыке – зашумит в ушах». Мы слышим то, что звучит в музыке, а не саму историю, что её породило и не сами инструменты, с помощью которых она исполняется. Музыка значима сама по себе и лишь в процессе её восприятия. Здесь всегда в бесспорном приоритете первооснова произведения, чем все последующие его художественные или рациональные трансформации. Как точно заметил Д. Кейдж: «Лучше создать музыкальную пьесу, чем исполнить её, лучше исполнить её, чем послушать, лучше послушать её, чем злоупотреблять ею для отвлечения внимания, развлечения или приобщения к "культуре"» [84, с. 87].

Музыкальное произведение озвучивает и визуализирует внутренний (духовный) мир своего творца и таким образом открывает и дарит его слушателю. А.И. Хачатурян был убеждён, что «работа композитора заключается в неустанном поиске новых выразительных средств» [106]. И посредством этого скрытое становится явным, недоступное – доступным, безмолвное – звучащим, неслышимое – слышимым и готовым для передачи другому.

Есть ли цель у музыки и, если есть, в чём она состоит? «Музыка поучает, она время от времени заставляет душу действовать. Душа же собирает вместе несопоставимые элементы» («материалом музыки являются звук, и тишина») и её работа наполняет нас миром и любовью» [84, с. 84]. Как проницательно заметил Гераклит: гармония мира направлена в противоположные стороны. Так и музыка решает свои гуманистические задачи двумя способами: а) собирая мир, притягивая его к себе и б) открывая то, что было собрано и то, что уже есть для других. Благодаря музыке люди могут услышать и понять внутренний голос друг друга, преодолев свою извечную духовную разобщённость. И музыкальное наследие Арама Хачатуряна в этом процессе единения людей обладает поистине общечеловеческой значимостью.

Вот почему искусство всё чаще позиционируется как стратегия спасения от разрозненности и отчуждённости культур и народов.

Об этом ещё раз и в контексте прикладной медицинской антропологии напомнили исследования по нейроэстетике – новой отрасли знания, изучающей реакцию мозга на художественные произведения и явления. Так, в недавно изданной книге «Ваш мозг в искусстве» / Your Brain on Art [229] представлены научные разработки Международной лаборатории искусства и умственной деятельности Центра прикладной нейроэстетики при медицинском факультете Университета Джонса Хопкинса, свидетельствующие о том, как музыка и другие виды художественного творчества помогают организму справляться с вызовами внешней среды и снимать внутреннюю напряжённость. Мы находимся на пороге культурного сдвига, в котором искусство может предоставить эффективные, доступные и проверенные решения для благополучия каждого. Исследования показывают, как участие в художественном проекте, музицирование развивают когнитивные навыки и улучшают обучение; вибрации камертона создают звуковые волны для противодействия стрессу; виртуальная реальность может обеспечить передовые терапевтические преимущества; а интерактивные выставки стирают границы между искусством и зрителями, задействуя все наши чувства и укрепляя память [229]. Целительную силу музыки не раз отмечал и А.И. Хачатурян. С помощью музыки человек впускает в себя новую жизнь, в том числе через сцепление прошлого, настоящего и будущего. Пережитое и чаянное искусно воплощается в музыке в художественной палитре движения чувств и смыслов и в звучащем обрамлении ритмов, интервалов и переходов.

Музыка как модель согласования культуры

Творчество, по существу, есть выход, исход, победа.
Николай Александрович Бердяев

А.И. Хачатурян был убеждён, что «чем больше жизненных впечатлений – тем больше творческих замыслов, тем интереснее и содержательнее их воплощение». Это созвучно с высказываниями другого классика музыкальной культуры XX в. – композитора Джона Кейджа. Музыка представляет собой единый процесс, в который

включается некое множество, состоящее из звуков и тишины и переводящее это множество в умиротворяющую целостность. Такое свойство музыки «способствует благому образу жизни» [84, с. 85].

А.И. Хачатурян – искусный новатор, мастерски и с грандиозным размахом претворяющий традиции в новые музыкальные формы. Его творчество убедительно подтверждает, что ничто так не подчёркивает старое, как новое. Посредством нового старое становится слышимым, видимым и узнаваемым. То, что мы различаем и узнаём становится доступным для понимания. Музыка и работает только тогда, когда встречает некое понимание. То, что понимаем – осознаём, и тогда, когда осознаём, – чувствуем, переживаем. За что переживаем, то и бережём, сохраняем, стремимся приумножить и передать от себя другим [71].

Чувства и переживания легче передаются друг другу, нежели бесчувственные мысли. Мозг человека запоминает лучше ту музыку, которая пропущена через сильные эмоции, скрывает в себе чувственный опыт, память о пережитом событии. «Люди запоминают не песни, а моменты. Музыка вечна, когда она больше, чем музыка. Музыка – это не просто набор звуков. Это капсула времени, в которую композитор помещает не только ноты, но и эмоции, идеи, даже запахи эпохи» [118].

При этом музыка всегда первоначально открывается для одного – зарождается в голове и сердце конкретного композитора, но затем начинает служить и всем своим слушателям. К примеру, красивую мелодию трудно создать, но легко запомнить. Так и случается, что открывается лишь одним, быстрее запоминается всеми. Действительно, нельзя не признать, что красота любой гениальной мелодии кажется настолько запоминающейся в своей очевидной простоте и доступности, словно она не придумана, а всегда существовала, и будто всякий слушатель мог её и сам сочинить. Но сделать это невозможно.

Критерий гениальности музыки во многом совпадает с полнотой охвата и воплощения в ней единства индивидуального, национального и всечеловеческого [66; 67]. Именно это единство присуще почти всем музыкальным творениям А.И. Хачатуряна. Всечеловеческое складывается из соединения личностных, даже самых обыденных

и домашних, переживаний с национальными ценностями и чаяниями народа. Как солнце в малой капле воды, большие идеи складываются из простых, будничных мелочей, крохотных эпизодов и случаев, если только композитор сумеет в них разглядеть нечто существенное и общечеловеческое. Доказательством тому служит замечательное творение А.И. Хачатуряна «Детский альбом» как своего рода дневник дорогих сердцу жизненных мгновений и семейных историй, которые композитор преображал в музыкальные пьесы на протяжении сорока лет. «Детский альбом» стал настоящей хроникой, переводящей домашние случаи и будничные эпизоды в формат художественного видения и включающей его в разговор о вечных ценностях. В своём письме одному из авторов настоящей книги Арам Хачатурян подробно излагает, как рождались из домашних историй музыкальные творения «Детского альбома». Силой художественного воображения и творческого вдохновения, казалось бы, глубоко личностные и повседневные моменты из жизни его семьи, родных и близких были творчески преобразованы. Композитор блистательно показал, как искусство способно переводить детали в ранг больших и судьбоносных событий. Чем ближе к конкретному человеку, к его чувствам и переживаниям – тем ближе ко всему национальному и общечеловеческому.

Арам Хачатурян в своём письме разъясняет:

«В первой тетради пьесы посвящаются моим детям и племянницам, которые окружали меня в эту пору. Реник мой сын. Ему сейчас 28 лет. Он не музыкант, хотя учился игре на фортепиано. Нунна моя дочь. Ей сейчас 37 лет. Она хороший педагог по фортепиано. Кончила Московскую консерваторию у профессора Зака. Сейчас преподает в училище при Московской консерватории. Таля наша любимая племянница. Росла у нас в доме, училась игре на фортепиано в Центральной музыкальной школе. Сейчас ей 30 лет. Она очень талантливая журналистка. Пишет много и хорошо. Фамилия её Наталья Кислова. Владик её брат. Сейчас ему 32 года, работает в экспортфильме. Рита тоже наша племянница, росла у нас в доме. Отец погиб на фронте, а мать рано умерла. Никогда не была музыкантом, а сейчас доцент и зав. кафедрой пединститута, кандидат педагогических наук. Ей сейчас 38 лет.

Лядо – это был наш домашний пёс. Королевский пудель, белый, большой и очень красивый, дважды лауреат собачьей выставки (две золотых медали). Я должен был назвать собаку на «Л». Я взял две музыкальные ноты ля и до. Лядо заболел чумкой. Все в доме грустили и особенно мой сын Реник, он же Карен. По этому поводу я написал грустный хорал. Это пьеса на гармонию. Гомофонная музыка».

Действительно, «океан, состоящий из капель велик, из песчинок слагается материк» (Омар Хайям). Путь ко всему человечеству лежит через сердце отдельного человека, его внимание и любовь к ближнему – через сострадание, отзывчивость и участие в жизни даже самого незаметного, тихого и простого. Так же как отношение к детям определяет то, какими будут отношения между взрослыми. Вот почему А.И. Хачатурян в своём письме ещё раз напоминает, что *«все обязаны писать для детей. Ведь это наше будущее. Надо их уши приучать к новым гармониям, новым ритмам, к новой форме».*



Арам Хачатурян беседует с детьми. 1972 г.
Источник: РИА новости

Чем полнее выражена в музыкальном произведении национальная идея, тем более универсальным оно становится, обретая, по существу, общечеловеческую значимость. Ведь кто добрался через понимание себя и своей национальной культуры до корневых основ

музыки, тот определённо приобщается к первооснове всего человечества – к тому материнскому лону, из которого вышли все народы мира. И напротив, отрываясь от своей родной культуры, своего национального этоса, человек рискует оторваться не только от самого себя, но и от человечества в целом. Глазами этнографов подобная ситуация объясняется так: «Благодаря чему Диккенс, этот самый английский из всех писателей Англии, стал мировым автором? Благодаря чему приобрёл мировую известность Гоголь и другие, создавшие такую литературу, что ничего более русского нельзя себе представить? Абсолютно нордический Гамсун? И множество других, кто вольно или невольно выражали душу и характер, рисовали типы и жизнь своей страны и своей нации? <…> Чем более английским, более русским, более нордическим является то или иное произведение, то основательнее и очевиднее претендует оно на мировое значение» [33, с. 3].

По этому поводу красноречиво замечает М.С. Сарьян: «Народы на нашей планете дополняют друг друга и составляют одно целое. Чем отчётливее и чище национальные особенности, тем богаче и интереснее целое. Значит, насколько оно национально, настолько и общечеловечно» [136, с. 11].

В творчестве А.И. Хачатуряна соединяются самые разные, иногда противоположные и контрастные мотивы, образы и истории. Это позволяет композитору выражать более отчётливо в своих произведениях движение чувств, драматургию жизни – всё то, что её приумножает и то, что её разрушает. Заложенные в звуках, в их композиционном порядке бинарные оппозиции – война и мир, тоска и радость, локальное и глобальное, индивидуальное и общечеловеческое, национальное и интернациональное, мирское и священное – всё включается в большой разговор о судьбе мира в контексте жизни простого человека («Гаянэ») и знаменитого вершителя истории («Спартак»). В балете «Гаянэ» показывается весьма обыденный сюжет из жизни армянского села и простой колхозницы Гаянэ, но на этой художественной фабуле ярко и экспрессивно раскрывается драма глубоких переживаний человека XX столетия. «Высочайшее достижение Хачатуряна состоит в том, – замечает А.И. Демченко, – что при всей своей восточ-

ной укоренённости его музыка ни в коем случае не воспринимается европейским слухом как нечто специфически региональное. Объяснение этому видится в следующем. Благодаря высшей степени выразительности воссоздаваемых образов и блистательному мастерству композитор сумел в призме национального ви́дения отобразить существенные стороны происходившего в нашей стране и в мире, то есть через восточное передать общезначимое, всечеловеческое» [53, с. 25]. Музыкальный мир, созданный Хачатуряном, поражает своим многоголосием. В нём звучат русские, армянские, грузинские, узбекские, таджикские, туркменские, испанские, английские, итальянские, турецкие мотивы. И при всей самобытности каждого из них композитор находит в них жизнеутверждающую взаимодополняемость, то, что можно определить как единораздельную значащую целостность. В синтезе традиций рождается новый звуковой ландшафт, где малое, тихое, почти незаметное становится столь же действенным и значимым, как и самое громогласное и большое. Звук перестаёт быть только звуком – в нём мощная объединительная сила, обращённая к человеку и взывающая к согласию между культурами и народами. Хачатурян почти всегда в своей музыке достигал безупречного согласования восточного и общечеловеческого, не оставаясь в рамках лишь народно-песенных традиций Армении. «Во всех случаях композитора отличало инициативное, глубоко творческое отношение к народной основе. Он расценивал фольклорный материал как данность, которую можно свободно развивать и перерабатывать в соответствии с авторским замыслом. В характерных для его стиля нарядном многоцветии и исключительной сочности музыкального языка явственно ощутимо восточное происхождение» [53, с. 16].

Музыку Хачатуряна можно рассматривать как своего рода оркестровую модель согласования культуры. Где есть необходимость в согласовании, там есть необходимость в импровизации и свобода выбора. Композитор обильно использует фольклор как корневое основание всех культур. Ведь разнообразное человечество находит своё единое родство именно в фольклоре. В «Валенсианской вдове» по пьесе Лопе де Веги Хачатурян обращается к испанским мотивам.

Он получил в подарок пластинки с народными испанскими песнями и был приятно удивлён тем, как они схожи с армянскими. «Я даже подумал: если передать по радио эти записи и объявить, что исполняются народные песни, скажем, Эчмиадзинского района, то многие, вероятно, не усомнились бы», – писал Арам Хачатурян [9].

Музыка как диалог и сотворчество культур

> Никакая часть человечества не может понять себя иначе, как через понимание других народов.
>
> *Клод Леви-Строс*

Композитор был убеждён: нет и не может быть подлинного искусства вне национального начала, нет и не может быть вненациональной культуры [124]. А.И. Демченко отмечает: «Ярко выраженная самобытность его стиля покоится на прочных связях с интонационно-ритмическими особенностями, соответствующих тому ветвей национального фольклора, в частности с характерной ладовой системой (мажорные и минорные модусы с двумя увеличенными секундами, переменные лады с двумя устоями и всевозможными пониженными и повышенными ступенями, лады миксолидийского, дорийского, фригийского наклонения и т. д.)» [53, с. 25]. При этом А.И. Хачатурян избегает повторения фольклорных сюжетов, но преобразовывает их, создавая совершенно новое музыкальное произведение через перекличку и сцепление прошлого и современного, национального и общечеловеческого.

Искусство перерабатывать прошлое, раздвигать границы фольклора, извлекать из него неожиданные звуки для конструирования нового художественного полотна – отличительная черта композиторского таланта Хачатуряна. Во второй части фортепианного концерта (1936) композитор берёт за основу традиционную и очень узнаваемую для жителей Тбилиси мелодию. Но в процессе её переработки Хачатурян создаёт совершенно новое произведение. Вот как описывает сам автор данный творческий процесс: «*Эта лирическая песенная тема сочинена мною на основе коренной модификации популярной песенной*

мелодии, слышанной когда-то в детстве на улицах Тбилиси. Песенка эта – довольно легковесная по характеру – знакома каждому жителю Закавказья. Положив эту мелодию в основу центральной части Фортепианного концерта, я, очевидно, рисковал тем, что будущие критики моего произведения, узнав первоисточник, подвергнут меня, молодого композитора, разносу за "дерзость". Однако в процессе сочинения я так далеко отошёл от первоначального образа, столь решительно переосмыслил его внутреннее содержание и характер, что даже грузинские и армянские музыканты не услышали в этой теме её народной первоосновы…» [4].

Так, «Танцевальная сюита» (1933) есть своего рода программно-живописная композиция «al'fresco», проникнутая идеей дружбы народов Востока. Пятичастная сюита стала первым симфоническим произведением А.И. Хачатуряна. Марш под номером 3 – это узбекская народная мелодия, послужившая ранее темой вариаций в финале первой камерной пьесы «Трио для кларнета, скрипки и фортепиано» (1932). Кстати, «Трио» привлекло внимание С.С. Прокофьева, который в 1933 году, по словам Хачатуряна, «одобрил» его произведение и «даже попросил ноты для посылки во Францию» [125, с. 402].

Общая композиция «Танцевальной сюиты» основана на принципе сюитного чередования контрастных по характеру симфонических картинок – жанровых сцен, пленяющих национальным своеобразием музыки армянской, азербайджанской, грузинской, узбекской… Первые две части – народные танцевальные сцены армянской и отчасти азербайджанской тематики. Третья часть (Largo – Andante) – развитая музыкально-хореографическая поэма лирического характера (здесь использована узбекская народная тема). Четвертая часть – праздничное шествие – «Узбекский марш». Финал – стремительная «Лезгинка» [63; 193]. Арам Хачатурян и узбекская музыка – отдельная тема для обстоятельного анализа. Здесь же отметим, что 4 февраля 1967 года композитору присвоено звание заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР.

Уже в начале своей творческой деятельности А.И. Хачатурян часто обращается к мелодиям народных песен, находя в них источ-

ник своего вдохновения и богатый материал для новых музыкальных открытий. В декабре 1942 года прошла премьера балета «Гаянэ», созданного на основе первого армянского балета «Счастье» (1939), который Хачатурян решил переписать. Считается, что «Гаянэ» может рассматриваться как лучшее достижение современной симфонической музыки. По мнению армянского композитора Т. Мансуряна, «Танец с саблями» воплощает в себе органический художественный синтез армянского свадебного танца из Гюмри и американского саксофона. «В 30-х годах это было новой страницей в вековой истории взаимоотношений "восточного" и "европейского" в музыке, и открыл эту страницу Арам Хачатурян» [88, с. 75]. Как разъясняет сам композитор, «реакционная точка зрения, – будто бы восточная музыка монотонна, бедна, однообразна и туго поддаётся развитию, – опровергается самим материалом песен. Так называемые органные пункты в некоторых песнях Востока являются их стилистической особенностью, ничто не мешает на фоне этих органных пунктов давать большее развитие» [162].



И.Ф. Стравинский, Л.Б. Коган и А.И. Хачатурян
Фото из открытых источников

Музыка на перекрестье эпох: связь времён и поколений

Время не проходит. Проходим только мы.
Игорь Фёдорович Стравинский

Музыка Хачатуряна пропитана не только диалогом и синтезом различных национальных традиций, но и «соткана» из связи времён и поколений. Композитор показал, как одно вытекает из другого. В своих произведениях Хачатурян блистательно озвучил историче-

ские события, что позволило услышать голос эпохальных событий – будь то, восстание Спартака, Великая Октябрьская революция, Великая Отечественная война и др.

В годы войны Арам Ильич вынашивал и замысел балета «Спартак». Как сообщает хроника: уже в 1941 году творческая команда была сформирована – либреттист Н.Д. Волков, художник Ф.Ф. Федоровский, балетмейстер И.А. Моисеев. Все они давно мечтали поставить спектакль на эту тему, а Н. Волков работал над ней уже с 1933 года, опираясь на исторические источники разных периодов – от античных до современных. Война внесла свои коррективы, на десятилетие отсрочив начало активного процесса создания балета. К сочинению музыки Хачатурян приступил в 1950 году. Совпадение или нет, но в тот же год маэстро побывал в Риме, и, возможно, впечатления от поездки на место событий дало ему вдохновение для создания большого произведения после периода творческой неопределенности. За 3,5 года балет был закончен. Премьера состоялась в Ленинграде 27 декабря 1956 года) [5].

Балет «Спартак» стал величайшей работой композитора после войны. Партитура балета была завершена в 1954 году, а в декабре 1956 года состоялась премьера. Весь «Спартак» – это настоящая коллекция ярких музыкальных хитов. И особенно впечатляющими у Хачатуряна получились сцены погрязшего в пороках Рима [203]. «Всё это находит себя в размашистом маршевом движении, к которому подключаются танцевально-плясовые фигуры, в экспансивно-напористом ритме с энергичными синкопированными рисунками, в звучных призывно-провозглашающих фанфарах, в красочных гармонических сопоставлениях, в мощных фактурных нагнетаниях, в показе большой пространственной перспективы (через переклички инструментов и главенство духового звучания) и в общей слепящей яркости звучания, его зрелищной эффектности, чему отвечает сочный, широкий музыкальный мазок» [203].

Ритмы эпохи в музыке Хачатуряна поистине поражают своей эстетической выразительностью и художественным смыслом. Композитор сумел отрефлексировать эпоху через музыку, танцевальные

сюжеты и сценические образы. «Импульсивно-упругие ритмы Хачатуряна являются несомненной принадлежностью XX века. Их сила, острота и богатство превосходно передают свойственную времени стремительность движения, его динамизм и ускоренную пульсацию, мощную энергетику и буйство жизненных сил» [53, с. 24]. «Творчество Хачатуряна стало олицетворением своей эпохи с прорывом в мир ранее неосознанных интеллектуальных и эмоциональных возможностей. Композитору присуще острое ощущение времени в восприятии национального, в структуре музыкальной культуры данной исторической эпохи, в чувстве современности в самом широком понимании этого явления, что отразилось, прежде всего, в ускоренном развитии его творческой личности – исключительной динамике выработки синтетического мышления от первого опуса до фортепианного концерта» [143, с. 64].

Особое место в жизненном пути и в музыкальном творчестве А.И. Хачатуряна занимает тема Великой Отечественной войны. «Когда я вспоминаю это время, я снова и снова думаю, как трудно тогда приходилось людям. Фронту требовались оружие, хлеб, махорка… А в искусстве – пище духовной, нуждались все – и фронт, и тыл» [6].



Комозитор А.И. Хачатурян, маршал И.Х. Баграмян и скрипач Д.Ф. Ойстрах. Источник: Дом-музей Арама Хачатуряна

«Осенью 1941 года я вернулся к работе над балетом, – вспоминал Хачатурян. – Сегодня может показаться странным, что в те дни суровых испытаний могла идти речь о балетном спектакле. Война и балет? Понятия действительно несовместимые. Но как показала жизнь, в моём замысле отобразить тему великого всенародного подъёма, единения людей перед лицом грозного нашествия не было ничего странного. По просьбе театра уже после окончания партитуры я дописал "Танец курдов" – тот самый, который стал позднее называться "Танцем с саблями". Я начал сочинять его в три часа дня и, не отрываясь, работал до двух часов ночи. Утром следующего дня были переписаны оркестровые голоса, и состоялась репетиция, а вечером – генеральная репетиция всего балета. "Танец с саблями" сразу же произвёл впечатление и на оркестр, и на балет, и на присутствующих в зале» [6]. Балет воплощал собой патриотический спектакль, выражающий в языке музыки и движений основополагающие ценности человеческой жизни – любовь, красоту, сострадание и верность родной Отчизне. Премьера балета «Гаянэ» состоялась зимой – 3 декабря 1942 года эвакуированным в Пермь Ленинградским театром оперы и балета имени С.М. Кирова. Сейчас кажется странным, что в 1942 году кому-то было дело до балетов, опер и симфоний. Но балет «Гаянэ» был поставлен именно тогда, в Перми, где был в эвакуации Кировский театр.

В 1941 году композитором была создана музыка к ставшему знаменитым спектаклю по драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Премьера «Маскарада», на которой впервые прозвучал всеми узнаваемый сегодня вальс, состоялась 21 июня 1941 года. В эту ночь началась война, а через месяц здание Театра им. Е. Вахтангова было разрушено авиационной бомбой [5]. Спустя два года, в 1943 году, А.И. Хачатурян переработал вальс в одну из частей оркестровой сюиты.

Эпохальные вызовы и народные мелодии

> Нельзя «молиться» на фольклор и бояться его трогать: народные мелодии должны возбуждать фантазию композитора, служить поводом для создания оригинальных произведений.
>
> *Арам Ильич Хачатурян*

Два самых значимых источника творчества – эпохальные вызовы и народные мелодии не были в сочинениях Хачатуряна их прямыми отображениями, но, не отрываясь от них, преломлялись в совершенно ином виде, обретая звучание, неподвластное времени, и формируя свой особый художественный язык. Трансформация традиций и насущных запросов культуры, их диалог и переработка позволяли через ритмы и мелодии музыки подчеркнуть два отдельных мира – наследия и современности. В этом процессе новое лишь подчёркивает и дополняет старое. Ведь старое на старом не просматривается, не озвучивается и, больше того, само такое наложение лишь обезличивает старое, предаёт и искореняет его. «Так что необходимо следить за прошлым и за настоящим, – замечает Д. Кейдж. – И каждому человеку нужно уметь найти то, что только он один и может сделать, преподнося всему человечеству готовый исторический факт» [84, с. 102].

Герои фильма «Чужое золото» / "Golden Pennies" (1985) говорят: «На самом деле прошлое никогда не остаётся в прошлом. Оно не может там оставаться. Оно определило то, какие мы сегодня». Уже в своих первых сочинениях Хачатурян искусно использует исторические сюжеты и народные мотивы, при этом избегая повторов и всякий раз высвечивая что-то новое и значащее. «Нельзя просто находиться как бы на иждивении народной музыки – "фотографировать" её, – писал Хачатурян. – Это равносильно топтанию на месте. Нельзя "молиться" на фольклор и бояться его трогать: народные мелодии должны возбуждать фантазию композитора, служить поводом для создания оригинальных произведений» [9]. Там, где есть новый творческий взгляд на старое, – оно начинает выражать то, что назрело сегодня. Насто-

ящее музыкальное произведение конструирует реальность, которую прежде никто не знал, никто не слышал, но при этом удерживает в себе всё то, из чего она и была создана. Именно таковой и предстаёт музыка Хачатуряна.

Заслуживают внимания рассуждения Н.Г. Шахназаровой о неразрывной связи музыкального творчества А.И. Хачатуряна с народной музыкой. «Впечатления от различных пластов народной музыки были трансформированы, переплавлены и сцементированы в самобытный стиль активной и яркой творческой индивидуальностью. Именно этим – активностью, властностью художественной личности в её отношении к народной традиции обозначился качественный скачок, который произошёл в музыке Хачатуряна. При непосредственности и очевидности связей с музыкальным фольклором его творчество лишено этнографизма. Этнографизм предполагает пассивность композиторской личности; категорию этнографизма возможно употребить в тех случаях, когда обаяние, самобытность и красота произведения определяются в первую очередь чертами народного первоисточника. У Хачатуряна, наоборот, все элементы народного мышления подчинены его авторской воле, темпераменту, мироощущению. И если оригинальность, свежесть и красочность мелодико-интонационной структуры, ладового мышления обусловлены во многом опорой на традиции и нормы народной музыки, то система образного мышления, а следовательно, и метод трансформации воспринятых впечатлений целиком и полностью диктуются индивидуальностью Хачатуряна» [201, с. 107].

Оценивая наследие композитора, почтенный российский музыковед Г.Н. Хубов специально подчёркивает отсутствие в музыке Хачатуряна этнографизма, умение преобразовать прошлое – «его язык (выражение стиля) основывается не на оборотах и цитатах, а на принципах народности» [193, с. 408]. Только в этом случае композитор сможет по-настоящему приблизиться к человеку, впустить в себя жизнь, создать подлинные музыкальные произведения, неподвластные времени.

В 1932 году появилась «Токката» для фортепиано, по поводу которой Р.К. Щедрин замечает: «Прошло много лет со дня возникновения этой динамичной блестящей пьесы, но исполнение её и поныне вызывает энтузиазм публики. Нет профессионала, который не знал бы её наизусть, не относился бы к ней с чувством горячей симпатии» [9].

Музыка Хачатуряна служит подтверждением того, что даже самая буйная фантазия и самое отдалённое прошлое могут выражать очень земные и востребованные жизнью вещи, высвечивать актуальные смыслы и ценности современности. Соединяя эпохи и культуры, Восток и Запад между собой, композитор включает их в неотложный разговор о самом главном. По словам Н. Г. Шахназаровой, «Восток Хачатуряна – не сказочный, а реальный, музыка вся пропитана жизненными соками», и кажется, что именно Хачатуряну реальность открывается во всём своём величии и драматизме в большей мере, чем другим композиторам [201, с. 112]. Иногда в творческом процессе ломка и преображение традиции осуществляются в рамках самой традиции, и маэстро удаётся сделать так, что «материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском» [103, с. 143], а обыденное и традиционное предстают в своём совершенно новом качестве, в невиданном и неслышанном ранее музыкальном произведении.

Об особенностях музыки Хачатуряна А.И. Демченко пишет: «Свежесть гармонических средств часто определяется интонационно-ладовым своеобразием восточной мелодики, в том числе использованием увеличенных интервалов, что даёт аккордику либо пряную, цветисто-пышную, либо своеобычно изысканную. С другой стороны, композитор активно вводил ресурсы, идущие от музыкального импрессионизма, и применял характерную для современного искусства насыщенную диссонирующую вертикаль, в том числе создаваемую путём полиладовых и политональных наслоений» [53, с. 23].

Куда бы ни проникала мысль и творческая интуиция композитора – будь то диалог восточных и западных традиций, перекличка эпохальных стилей или синтез различных жанров, он всегда находился на острие беспокойной современности, возвращая в неё посредством музыки всё то, в чём она – эта современность, больше всего нужда-

лась. А.И. Хачатурян был убеждён, что «современная музыка должна быть открытой и гибкой, способной интегрировать разнообразные элементы и стили» [36].

Произведения А.И. Хачатуряна мощно и выразительно свидетельствуют о том, что прошлое представляет интерес для культуры только тогда, когда оно по-прежнему является настоящим или может ещё стать будущим. Прав был Э. Сепир, когда писал: «Творения прошлого по-прежнему вызывают глубочайший интерес и симпатию потому и лишь постольку, поскольку мы можем распознать в них выражение человеческого духа, волнующе сходного, несмотря на все внешние различия, с нашим собственным. Прошлое представляет интерес для культуры только тогда, когда оно по-прежнему является настоящим или может ещё стать будущим» [139, с. 29].

Музыка как живопись

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживёт в алмазе.
Валерий Яковлевич Брюсов

Феномен Хачатуряна выражает себя многозначительной перекличкой и взаимопроникновением различных художественных жанров, когда музыка предстаёт как танец, танец как звуковая картина, ритм как цвет, движение как световой фейерверк. Взаимосвязь музыки с изобразительным искусством отчётливо проявляется в творчестве ряда известных композиторов. Музыкально-цветовая синестезия или хроместезия ярко отражается в произведениях А.Н. Скрябина, Н.А. Римского-Корсакова, М.К. Чюрлёниса и др. Цвет, свет и сценические образы включаются в диалог с музыкальным произведением, доопределяют его, расширяют и углубляют его художественно-смысловое полотно. Их дополняет драматургия танца, который визуально воплощает динамику движений и буйство красок.

В музыкальных сочинениях А.И. Хачатуряна все эти возможности визуализации ритма, цвета и мелодии искусно собираются в одну большую звучащую и сценическую цветовую картину. В творениях А.И. Хачатуряна развёрнутая в палитре звуков художественная реальность достигает «высочайшей светонасыщенности» (В. Беньямин), где заявляет себя, выражаясь словами Плотина, «цветение бытия» культуры [65; 74]. Не случайно одна из пьес «Детского альбома» называлась «Музыкальная картина» – портрет юной девушки, старшей племянницы А.И. Хачатуряна, которая, потеряв родителей, воспитывалась в семье Хачатуряна. «Моя музыка требует полного освещения» [106]. Примечательно, что композитор при встрече с музыкой часто высказывал собеседнику желание её не послушать, но показать. «Сегодня я хочу прийти к вам на ужин, вы *покажете* мне свою музыку! – предложил Арам Хачатурян своему молодому коллеге – польскому композитору Кшиштофу Мейеру [106].



Мартирос Сарьян и Арам Хачатурян. Дилижан. 1960-е гг.
Фото: EVN Report

Хачатурян был проницательным исследователем, всякий раз стремясь проникнуть в потаённые глубины звука. Прослеживая за его преобразованиями, композитор открывал в вибрации музыкальных переходов новые возможности для животворящего слияния мело-

дии, света, цвета и движения. Музыка Арама Хачатуряна – своего рода художественная лаборатория звука и ритма, с помощью которых мысли и чувства приводятся в движение и исследуются всевозможные метаморфозы и испытания жизни. «Если свет – чистый свет, со всем его блеском – может быть переплавлен в звук… то именно это сделано Хачатуряном в его концерте», – писал о скрипичном концерте рецензент американской газеты Post [Цит. по: 204, с. 36]. Композитор, закладывая в своё сочинение диалог различных звуковых, изобразительных и сценических коннотаций, стремился сохранить художественную силу и выразительность каждого отдельного компонента музыкального произведения. Эта установка позволяла маэстро добиваться в музыкальных сочинениях максимальной свободы частей и одновременно предельно возможного единства целого.

Творения А.И. Хачатуряна во многом перекликаются с живописью М.С. Сарьяна – музыка композитора такая же красочная, многоцветная и колоритная, как полотна выдающегося армянского художника. Вслушиваясь и всматриваясь в произведения Хачатуряна и Сарьяна, понимаешь, когда музыка действительно становится видимой, а живопись слышимой. Примечательно, что Хачатурян – создатель государственного гимна (1944), тогда как Сарьян – автор нескольких вариантов герба Советской Армении, один из которых был официально утверждён (1937). М.С. Сарьян пишет о звучании света и цвета: «Я беру виденное, чтобы в моих работах звучал свет» [136, с. 11]. Тогда как А. Хачатурян взывал своей музыкой к свету и цвету – музыку нужно не столько играть, сколько показывать, как показывают и вдыхают природу, цветы сада. Одно из его ранних песенных произведений так и называется «Сад, мой любимый» (на слова В. Лебедева-Кумача) для кинофильма «Сад» (1939).

Российский искусствовед А.И. Демченко в своей замечательной статье о творчестве А.И. Хачатуряна пишет: «Продолжая мысль о жизнеутверждающей сущности музыки Хачатуряна, можно сказать, что многое в ней напоминает цветущий сад. Её едва ли не первое, сразу же бросающееся в глаза качество – красочность. В самом деле, звуковые краски, которыми пользуется композитор, чрезвычайно яркие,

подчас просто ослепительные. В их нарядном многоцветии явственно ощутимо восточное происхождение, что особенно очевидно, когда мелодика богато орнаментирована всевозможными узорами, вызывая ассоциации с вязью арабского письма. Живописность колорита произведений Арама Хачатуряна давно уже сделала общим местом их сравнение с полотнами его выдающегося соотечественника Мартироса Сарьяна» [53, с. 23]. При этом музыка и живопись, соприкасаясь в творческой деятельности композитора, не теряли свою эстетическую спецификацию, но благодаря своим различиям дополняли друг друга. Как тонко замечает К. Леви-Строс: «Живопись с помощью культуры интеллектуально организует природу, уже существующую в качестве чувственно воспринимаемой организации. А музыка поступает противоположным образом: ибо культура уже дана ей, но в чувственной форме, и лишь позднее она с помощью природы организует её интеллектуально. Её материал принадлежит культуре, и это объясняет то, что музыка рождается совершенно свободной от связей представления, которые в то же время удерживают живопись в зависимости от чувственного мира и его организации» [94, с. 28].

Музыка как танец звука, ритма и движения

Танец может выявить все тайны,
которые кроются в музыке.
Шарль Бодлер

Ещё одна особенная грань в творчестве А.И. Хачатуряна – это звуковая зрелищность с выраженным хореографическим построением художественного языка. Не случайно «Танец для скрипки и фортепиано» (1926) стал первой камерной пьесой композитора. Это как раз тот случай, где музыка предстаёт как танцевальная композиция, а танец как музыкальная история. Музыка Хачатуряна очень сценична по своей драматургии, соединяясь с экспрессией театральных постановок. Он говорил: «Моя страсть к театру такова, что, если бы музыка в своё время не заполнила мои думы, я, наверное, стал бы

актёром». Самыми известными спектаклями, к которым Хачатурян написал музыку, можно считать «Макбет», «Валенсианская вдова», «Король Лир» и «Маскарад» [9].

Как отмечает А.И. Демченко, «если быть точнее, Хачатуряну было присуще не просто театральное, а театрально-картинное мышление. Отсюда у него исключительная яркость образов (яркость, яркий, яркое – это вообще, так сказать, лейтпризнак его творчества), их осязаемость, зримость, "вещественная" конкретность (в том числе через широкое включение изобразительных и жанровых штрихов), а также своеобразный декоративизм. Отсюда же броская выпуклость тематического рельефа, поистине скульптурная очерченность его образов» [53, с. 24].

Пожалуй, из всех соприкасаемых с музыкой эстетических приёмов и жанров ближе всего Хачатуряну был танец во всех своих возможных манифестациях – от исконно народных до классики хореографического искусства, включая вальс и балет. Как точно подметил Н.Я. Мясковский (1881–1950), наставник Хачатуряна, чей класс он окончил в 1929 году, в его музыке живёт и властвует стихия танца.



Н.Я. Мясковский и А.И. Хачатурян, 6 сентября 1933 г.
Источник: РИА Новости



Комитас (Согомон Геворкович Согомонян) 1869–1935

В этом А.И. Хачатурян сближается с другим армянским классиком – великим Комитасом, у которого грусть прошлого соединяется с надеждой на светлое будущее армянского народа, на торжество его духа, несломленного в суровой драме нескончаемых испытаний.

Комитас считал, что душу народа можно увидеть и понять лишь тогда, когда люди танцуют. «Танец, быть может, одно из самых характерных проявлений жизни человека, – писал Комитас. – В танце выступают отличительные черты каждого народа, прежде всего – его нравы и степень культурного развития. Всё, что выражается в танце, подчинено законам такта, ритма, мелодии. Сообразно темпераменту и культуре каждого народа, ритм и мелодия, составляя, так сказать, душу танца, – выливаются в ту или иную форму» [63].

Комитас придавал высокое гуманное значение искусству народного танца. Арам Хачатурян, следуя Комитасу, претворил это в своей музыке [63]. В произведениях композитора музыка напрямую не совпадает с танцем, но, дополняя его, становится частью танца. Своей музыкой А.И. Хачатурян, обращаясь к танцу, более полно показывает и утверждает жизнь. При этом он не стремится «привнести порядок в хаос или предложить усовершенствование мироздания». Цель композитора «просто пробудиться к той жизни, которой мы живём» [84, с. 125].

Педагогика творчества Арама Хачатуряна

…И сердце сжалося; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость…
Михаил Юрьевич Лермонтов

Арам Хачатурян был не только виртуозным композитором, но и талантливым педагогом. Его занятия с учениками – настоящая школа педагогики творчества. Композитор придавал музыкальной педагогике главенствующее место в формировании всесторонне мыслящего музыканта, который должен быть не только неординарным сочинителем и безупречным исполнителем музыкального произведения, но и уметь мастерски соединять знания о своей родной культуре с общечеловеческими ценностями. Он всегда подчёркивал, что учит не педагог, а сама музыка. Учитель только направляет юного композитора вслушаться, но всё остальное принадлежит и зависит от ученика, который вбирает в себя знания и опыт. «От ученика я прежде всего требую инициативу. Я готов скорее простить ему технологические погрешности, чем отсутствие собственных мыслей» [8]. При этом в первооснове творчества – знание своей собственной национальной культуры, музыкального наследия своего народа. Своей главной задачей как педагога А.И. Хачатурян считал «помочь ученикам осознать собственную национальную основу и выразить её индивидуально» [36].

Российский композитор К.Е. Волков вспоминал, что провёл по указанию учителя много дней, разбирая сделанные в самых разных уголках России магнитофонные записи народных песен. А.И. Хачатурян говорил своим ученикам: «Как же так! Вы ходите по праху своих отцов, а я не могу сказать, какой вы композитор: бельгийский, немецкий, японский? Я этого не слышу! Как вы можете так писать?» [90].

В педагогической работе композитора как наставника важнее всего было раскрыть национальные черты музыкального дарования своих учеников, заразить их фольклором, вдохновить на создание произведений, которые, сохраняя верность лучшим традициям, отвечали бы самым актуальным вызовам сегодняшнего дня. А.И. Хача-

турян призывал своих воспитанников «быть подлинным хозяином музыкального наследия народа», показывая им на примере своего творчества, как воплощать «принципы претворения народного мелоса: от точного цитирования до активного его преобразования». Одновременно требовал не относиться к фольклору иждивенчески, не подменять его, а творчески обогащать, используя любые музыкальные приёмы и техники композиции. Композитор не уставал повторять: «Играйте как хотите, пойте, мычите. Я хочу услышать вашу интонацию». Много внимания он уделял оркестровому воплощению замысла, когда требовалось учитывать, понимать и импровизировать в соответствии с возможностями самого инструмента, в полной мере раскрывая его звуковой диапазон. «Инструментуйте так, чтобы исполнителю было бы интересно играть поручаемый материал, чтобы была учтена специфика инструмента», – наставлял своих учеников композитор [154].



Арам Хачатурян в окружении учеников, 1 октября 1972 г.
Источник: Юрий Абрамочкин. РИА новости

Среди посетителей его занятий, наряду со студентами, присутствовало множество гостей – музыкантов, режиссёров, журналистов. Атмосфера многолюдности импонировала Хачатуряну, она зажигала его, и чем больше было посетителей, тем вдохновеннее он вёл занятие [36]. Педагогическая деятельность была для композитора больше, чем обычный учебный процесс и профессиональная подготовка будущих музыкантов. Наставник должен отдавать своим воспитанникам всё самое лучшее, что он имеет, заряжая их энергией своих знаний и опыта. Ученики должны пойти дальше своего учителя, взбираясь на высоты всех своих знаменитых предшественников. Об особой педагогической миссии композитора А.И. Хачатурян говорил так: «Мы в известной мере опустошаем себя… И в наших учениках – без преувеличения – часть наших богатств. <…> Я глубоко убеждён: ни в одной другой области педагогики учитель не отдаёт ученику больше, чем отдаём мы, композиторы, своим питомцам – будущим композиторам. Мы отдаём им не только сумму знаний, но часть самих себя, часть своей фантазии, своего воображения, своей души» [8].

Оглядываясь на творческий путь Арама Хачатуряна, его музыкальное наследие и всматриваясь в беспокойный современный мир, нельзя не признать, что уроки искусства, полученные от великого композитора, и сегодня служат поучительной школой мудрости и общечеловеческой солидарности. Мир изменился, но всегда должно оставаться в нём что-то незыблемое и вечное. Это вечное для человечества хранит искусство, а музыка позволяет услышать голос времени и не сбиться с пути. Только тогда не страшны даже самые радикальные сдвиги и трансформации – они не сломают каркас цивилизации, и человечество вернёт себе что-то значимое и утраченное, сохраняя связь с прошлым, проложит путь в будущее. Как точно заметила Н.Г. Шахназарова: «То, что в 1930-е годы было подвигом художника и актом артистического мужества, сейчас, благодаря этому подвигу, подразумевается само собой – время требует решения иных задач, ответа на иные вопросы» [201, с. 126].

ГЛАВА ВТОРАЯ
АРАМ ХАЧАТУРЯН: ЖИЗНЬ КАК ТВОРЧЕСТВО – ЛИЧНОСТЬ, МУЗЫКА, ИСКУССТВО

Музыка глушит печаль.
Уильям Шекспир



Фотоколлаж к 120-летию композитора.
Из открытых интернет-источников

Родом из детства, или первоистоки творчества

Детство – фундамент, основа будущего
человека, будущей жизни.
В детстве всё уже посеяно в душе человека.
Потом это будет расти и расцветать.
Владимир Алексеевич Солоухин

Творческая судьба Арама Ильича, в отличие от многих известных композиторов, сложилась своеобразно, поскольку профессионально заниматься музыкой он начал довольно поздно – с девятнадцати лет, но тем не менее достиг впечатляющих результатов. Родился и вырос Хачатурян на Кавказе, в грузинском местечке Коджори близ Тифлиса 6 июня 1903 года в простой армянской многодетной семье переплётчика из села Верхняя Аза Нахичеванского уезда. Родители его никогда не учились музыке, но были музыкально одарены, поэтому в их доме постоянно звучали мелодии народных песен и танцев Армении, Азербайджана и Грузии, которые западали в душу ребёнка.

Что же представлял собой Тифлис?

Тифлис (с 1936 г. – Тбилиси в грузинской транскрипции) с древнейших времён – конгломерат различных национальных культур. Первое упоминание о нём относится к IV в. нашей эры. В V в. – это крупнейший экономический центр восточной Грузии. С VI в. – столица государства Картли. В VIII в. город был завоёван арабами и стал резиденцией арабского мира. В 1122 г. царь Давид Строитель освобождает Тифлис и делает его столицей Грузинского царства. В последующие века город разрушался войсками Тамерлана, персидскими и турецкими армиями. В 1801 г. после присоединения восточной Грузии к России Тифлис – административно-культурный центр Тифлисской губернии и ставка главнокомандующего русскими войсками на Кавказе, а с 1845 г. – место постоянного пребывания царского наместника. Постепенно город приобретает европейский вид. В нём функционируют правительственные учреждения, открываются школы, клубы, организуются различные кружки и общества, выходят газеты и

журналы на русском, грузинском и других языках. Население в начале XIX в. начинает приобщаться к русской и европейской музыке. Проводниками новых музыкальных веяний были русские сановники, офицеры, чиновники, прибывшие из России. Они не только знакомили жителей с произведениями зарубежных композиторов, но и устраивали семейные литературно-музыкальные вечера, ставшие впоследствии основой музыкального образования в Грузии.

В Тифлисе создаются: оперный театр (1851), где выступали итальянские и русские труппы; музыкальная школа Кавказского музыкального общества (1871), и хотя она просуществовала всего четыре года, внесла достаточный вклад в дело распространения профессионального музыкального образования; музыкальные классы под руководством Х.И. Саванели и А.И. Мизандари (1873, с 1876 – школа, с 1886 – училище, с 1917 – консерватория); Тифлисское отделение Русского музыкального общества (РМО) (1883) во главе с М.М. Ипполитовым-Ивановым (в дирекцию отделения в разное время входили Х.И. Саванели, А.И. Мизандари, Н.С. Кленовский, В.Д. Корганов, Н.Д. Николаев, И.З. Андроникашвили и др.).

В 1912 г. возникает Армянское музыкальное общество, инициаторами которого были композитор С. Меликян и пианист М. Самуэлян. В его состав входили талантливые музыканты: композиторы А. Тигранян, М. Мирзоян, М. Вартикян, А. Манукян, пианисты Ю. Спендиарова, И. Тер-Давидов, И. Кушнарёва и др. Была выработана программа, устав общества, его цель: содействовать распространению музыкального образования, способствовать развитию армянской музыки и поощрять армянских «композиторов, исполнителей, преподавателей и вообще способных к музыке армян» [109, с. 183].

Для достижения цели Общество имело право: «учредить музыкальные классы и училища; организовать постоянные хор и оркестр; устраивать публичные чтения, касающиеся музыкального искусства; заводить библиотеки; устраивать музыкальные собрания и концерты; издавать музыкально-научные сочинения, преимущественно относящиеся к армянской музыке, ноты, руководства и музыкальные журналы; организовать музыкально-этнографические экспедиции

в пределах Кавказа; учреждать конкурсы на музыкальные сочинения и т. д.» [109, с. 183].

Грузинские деятели приветствовали возникновение в Тифлисе Армянского музыкального общества (АМО) и творчески взаимодействовали с ним, участвовали в концертах армянских музыкантов. Те же, в свою очередь, выступали в концертах Грузинского филармонического общества. В период с 1912 по 1914 г. АМО устроило шесть концертов, один из которых был посвящён творчеству А.А. Спендиарова, издало труд С.А. Меликяна «Греческое влияние на армянскую музыку» на родном языке. После 1917 г. в рядах общества развернулась дискуссия по вопросу открытия в Тифлисе армянской музыкальной школы (музыкального училища) по образцу Эчмиадзинской духовной академии либо специальной школы для обучения руководителей хоров.

Говоря о профиле армянской школы, музыковед и композитор Е.В. Бархударян писал: «Тип армянской музыкальной школы, по нашему мнению, должен быть средний между консерваторией и музыкальным училищем, так как программа музыкального училища по некоторым предметам не отвечает нашим современным запросам, а программа консерватории по тем же предметам в целом неприемлема, ввиду её обширности» [Цит. по: 109, с. 184]. Он считал, что надо создать школу с предметами по теории и композиции, по основам хорового пения, по подготовке регентов, чтобы в дальнейшем открыть и другие классы. В итоге задумка не увенчалась успехом. В 1918 г. была организована обычная музыкальная школа, названная не школой, а академией – «Тчемаран» по-армянски, что условно сближало её с академией в Эчмиадзине. По ряду причин (отсутствие материально-технической базы, небольшое количество учащихся и др.) школа, просуществовав один год, закрылась. Армянское музыкальное общество посвятило себя организации концертов с участием артистов-музыкантов различных специальностей и национальностей. Деятельность общества всё же принесла свои плоды, сумев приобщить не только армянское, но и иное тифлисское население к народному и классическому искусству, познакомить его с выдающимися исполнителями того времени. И это было важно для

интернационального города, в котором «причудливо сплелись Восток и Запад, старина и современность, терпкий аромат многоликой культуры и дух настойчивой цивилизации» [193, с. 3].

Тифлис всегда был центром притяжения для творческих людей, посещавших его в разные годы. Там бывали А.С. Грибоедов, А.Г. Рубинштейн, Ф.И. Шаляпин, И. Левин и Р. Левина, П.А. Лодий, К. Игумнов, Г. Нейгауз и др. Жили там и многие деятели армянской культуры и искусства: Х. Абовян – писатель-просветитель, основоположник новой национальной литературы и нового армянского языка; Г. Сундукян – писатель и драматург, автор поэтической обработки эпоса «Давид Сасунский»; С.В. Бархударян – музыковед и композитор, автор балета «Наринэ»; О.Т. Туманян – поэт, на чьи сюжеты были созданы оперы «Алмаст» А.А. Спендиарова, «Ануш» А.А. Тиграняна и др. С 1895 по 1896 г. у известного композитора, дирижёра, ученика Н.А. Римского-Корсакова, выпускника Санкт-Петербургской консерватории М.Г. Екмаляна занимался молодой Комитас, выступавший впоследствии с концертами и лекциями об армянской народной культуре. Приезжал в Тифлис и П.И. Чайковский, гостил там у своего младшего брата Анатолия Ильича Чайковского и его семьи, который служил в городе с 1885 по 1891 г. в различных государственных учреждениях, живо интересуясь развитием музыкальной культуры. Будучи постоянным членом Тифлисского РМО, входя в состав его дирекции, «он внёс известный вклад в развитие профессионального музыкального образования в Тифлисе. Но главное – он оказался связующим звеном между гениальным братом и музыкальными кругами города» [109, с. 79–80]. Пётр Ильич Чайковский восхищался Тифлисом и писал о том, что он «необыкновенно симпатичен, в особенности потому, что Европа с Азией здесь на всяком шагу сталкиваются, сливаются, пикантно контрастируют между собой. <…> Сколько ни изучаешь, сколько ни бродишь, всё наталкиваешься на новые оригинальные явления…» [198, с. 370]. Здесь особенно любили и знали его музыку, ставили оперы. «Каждый приезд П.И. Чайковского в Тифлис являлся настоящим праздником для местных любителей музыки. В честь его устраивали торжественные вечера-концерты из произведений компо-

зитора, а в зелёных уголках города – приёмы за праздничным столом» [109, с. 80]. Находясь в Тифлисе, композитор не только отдыхал, но и работал над своими произведениями: симфонической балладой «Воевода», секстетом для струнных инструментов «Воспоминание о Флоренции», балетом «Спящая красавица», сочинил хор «Ночевала тучка золотая», слушал записи грузинских народных песен (в фортепианном исполнении), встречался с друзьями – М.М. Ипполитовым-Ивановым, Х.И. Саванели, К. Алихановым, И.Ф. Сараджевым, Э.О. Эпштейном и др., знакомился с музыкальной жизнью города. В 1890 г., покидая город, увёз с собой рукописный сборник грузинских народных песен.

Позднее А.И. Хачатурян с теплотой говорил, как и Чайковский, о раздающейся отовсюду разноголосице города. «Старый Тифлис – звучащий город, музыкальный город. Достаточно было пройти по улицам и переулкам, лежащим в стороне от центра, чтобы окунуться в музыкальную атмосферу: вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара, пройдёшь подальше – наткнёшься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Южный город живёт кипучей уличной жизнью, встречая каждое утро музыкальными выкриками торговцев фруктами, рыбой, мацони и завершая свой день сложной многоголосной полифонией несущихся со всех сторон армянских, грузинских, русских напевов, обрывков итальянских оперных арий, громоздких военных маршей, доносящихся из городского сада, где играет духовой оркестр…» [163, с. 115].
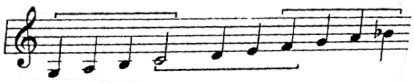
С раннего детства мальчик впитывал в себя мир народной музыки, любил петь услышанные из уст матери и отца армянские, азербайджанские, грузинские напевы, выколачивать на разных предметах всевозможные ритмические рисунки, не ограничиваясь их простым повторением. «Импровизируя на основе народных мотивов – песенных или танцевальных, я изобретал и выстукивал какие-то свои ритмы, развивал или варьировал мелодические попевки», – говорил Арам Ильич [156, с. 40]. Большое впечатление производили на ребёнка песнопения ашугов (от араб. и тюрк. *ашик* – влюблённый) – народных профессиональных певцов-импровизаторов, поэтов, сказителей, актё-

ров, хранителей древней народной культуры, воспевавших героев закавказского, персидского эпоса. Их мелодии «узкого диапазона, в высоком регистре, плавном движении; варьируются в зависимости от импровизаторского дара исполнителя» [108, с. 47]. Композитор вспоминал, что в юности на улицах и дворах Тифлиса он много раз слышал пение армянских ашугов, «которые наряду со своими родными песнями виртуозно исполняли грузинские мелодии. А народные праздники в Грузии, где нередко в потоке грузинских мелодий можно услышать азербайджанскую или армянскую песню, причём звучат они в своеобразном, несколько изменённом варианте. И при этом как отличаются по своему интонационному рисунку, ритмике, манере подачи, колориту песни Грузии от песен Армении!» [163, с. 28]. Песни ашугов сопровождаются игрой на народных инструментах – сазе, кеманче, дудуке, обрамляются вариационными разработками песенных мотивов. «Инструментальное начало, рождённое стихией народного песенно-танцевального мелоса, заложено в самой природе ашугского искусства. Органично сливаясь с пением и игрой ашуга, оно выявляет в его творчестве богатейшие возможности развития (что, как увидим, чутко уловил и художнически смело показал в своих произведениях Арам Хачатурян)» [193, с. 12]. Музыка ашугов – один из глубинных истоков творчества Арама Ильича, видевшего в нём идеал народности, гуманности, этического содержания, жизнелюбивой философии.

Другой исток – это *искусство сазандари* – небольших инструментальных ансамблей (трио, квартетов народных инструментов, в состав которых входили тар, саз, кеманча, бубен, иногда певец), базирующихся на интерпретации народно-классического искусства мугамов (арабо-иранское «макам», узбекское и таджикское «маком», означающее лад). Каждый мугам (развитая вокально-инструментальная поэма в свободно-циклической форме) исполнялся в том или ином ладу. Такая система ладов была особенно развита в музыкальном языке Азербайджана, корни которой следует искать в древнейшей культуре Востока. Но сформировались азербайджанские лады самостоятельно, постепенно, веками очищаясь от возможных влияний и наследия. Вот что говорил о ладовом мышлении азербайд-

жанского народа замечательный композитор и выдающийся музыкальный учёный Узеир Абдул-Гусейн оглы Гаджибеков (1885–1948): «…музыкальная культура народов Ближнего Востока достигла своего высшего развития к XIV столетию и гордо возвысилась в виде двенадцатиколонного и шестиколонного "сооружения" (дестгях), с высоты которого открывался вид на все стороны света от Андалузии и до Китая, от Средней Азии до Кавказа. <…> В связи с социально-экономическими изменениями, происшедшими к концу XIV в., в этом величественном музыкальном "сооружении" появились роковые трещины, приведшие в конце концов к тому, что колонны и башни его развалились, и оно рухнуло. Народы Ближнего Востока использовали данные "обломки" развалившегося "музыкального здания" и вместе с собственным "ладостроительным" материалом построили, каждый в отдельности свой собственный "музыкальный храм" в стиле, характерном для каждого народа» [40, с. 10–11]. Ладовую систему, на которой развивался азербайджанский музыкальный фольклор, составляют 84 различных лада. Среди них основными считаются *раст, шур, сегях, шуштэр, баяты-шираз, хумаюн*. В своём труде «Основы азербайджанской народной музыки», изданном в 1945 г., Узеир Гаджибеков рассматривал также несколько побочных ладов: *шахназ, чаргях II, сарендж*. В народном мышлении лад – не только звукоряд, но и сумма устоявшихся мелодических формул, попевок и оборотов. Кроме того, каждый лад имеет свои выразительные свойства, определившуюся «систему образов». «По характеру своему (эстетико-психологического порядка) "Раст" вызывает чувство мужества и бодрости, "Шур" – весёлого лирического настроения, "Сегях" – чувство любви, "Шуштэр" – чувство глубокой печали, "Чаргях" – чувство возбуждения и страстности, "Баяты-шираз" – чувство грусти, "Хумаюн" – глубокой или, по сравнению с "Шуштэр", более глубокой печали» [40, с. 10].

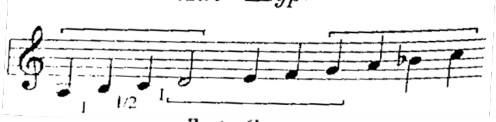
На примере лада *раст* можно понять особенности строения азербайджанских народных ладов:



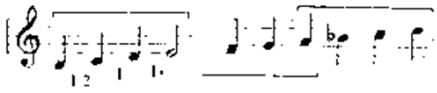
Е. Мнацаканова пишет, что полный звукоряд этого лада «образовался от соединения трёх тетрахордов (то есть четырёх восходящих ступеней), каждый из которых содержит два тона и полутон в определённом и ненарушимом порядке: "формула" этих тетрахордов такова: 1 – 1 – ½ (тон – тон – полутон. – *В.Б.*). Верхний звук первого тетрахорда – одновременно нижний звук следующего. Следовательно, от слияния трёх тетрахордов образовался лад "Раст", один из наиболее употребительных ладов азербайджанской музыки» [107, с. 13].

Звукоряды других ладов таковы:
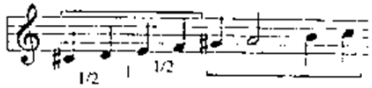
Лад «Шур»
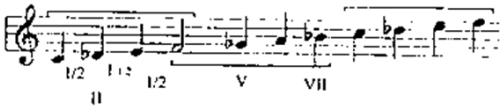


Лад «Сегях»



Лад «Шуштэр»

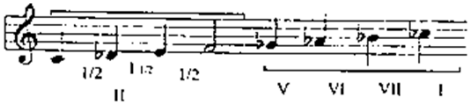


Лад «Чаргях»
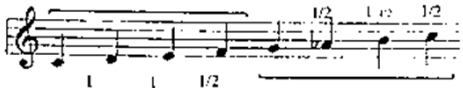


Два побочных лада:

Лад «Саржндж»



Лад «Шахназ»



«Главный, или основной тон лада носит название "майе". Каждый тон лада связан с "майе" определёнными функциями; каждый тон может в свою очередь на какое-то время сделаться устоем – тоникой лада. При таком перемещении "ладового центра" образуется некий самостоятельный раздел лада – "шёбэ". (Чаще всего тоника "шёбэ" находится с тоникой лада в квартово-квинтовых соотношениях). Такова, в общих чертах, система ладов азербайджанского фольклора, в которой народная мысль стремилась создать нечто совершенное, красочное, высокое по культуре» [107, с. 13].

Следует отметить, что «народные азербайджанские напевы отличаются одноголосием, небольшим диапазоном, поступенностью хода, ритмическим разнообразием, характерной трёхдольностью (6/8, 3/8, 3/4, 12/8), переменностью метроритмики. Прихотливость орнаментики влияет на интонационное богатство мелодического языка, опирающегося на традиции народного (мугамного) песнопения – импровизационного, речитативно-декламационного» [26, с. 33].

В Армении и Грузии выработались свои особенности сазандарного и ашугского искусства, однако, несмотря на некоторые различия, можно найти в нём и родственные начала: общность этически-поэтических идеалов, импровизационность, ладово-интонационные взаимосвязи, инструментализм, разнообразие мелоса и ритмики и др. Всё это влияло на слуховое восприятие Хачатуряна, способствовало накоплению музыкальных впечатлений. «Эта насыщенная атмосфера народного музыкального быта, эта многотембровая пестрота звуковых образов, интонаций, ритмов» оставили, по словам композитора, глубокий след не только в его сознании, но и, что более важно, в подсознании, стали альфой и омегой его музыкального мышления и воспитания композиторского слуха, «естественной основой для творческой деятельности» [163, с. 111]. Появившееся позднее в доме родителей старое «разбитое» пианино сделалось ещё одним стимулом на пути к музыкальной профессии. «Этот инструмент, в котором не работали многие клавиши, доставлял мне большую творческую радость и очень помог мне не только развить слух и приобрести какие-то творческие навыки, но и научиться довольно бойко играть популярные

песни и танцы» [163, с. 112]. Не получив систематического музыкального образования из-за стеснённого материального состояния семьи, он к пятнадцати годам самостоятельно овладевает первоначальными приёмами игры на фортепиано и навыками подбора по слуху мелодий и аккомпанементов к ним, начинает исполнять «не без эстрадного шика свой репертуар», прослыв в среде учащихся Коммерческого училища, где обучался в то время, «пианистом» и «желанным гостем на ученических балах и вечеринках» [163, с. 113].

В Коммерческом же училище Хачатурян поступает в любительский оркестр и быстро осваивает технику игры на духовых инструментах, сопровождая выученную партию собственными экспромтами. «По мере приобретения опыта я постепенно осмелел и начал "обогащать" партию третьего тенора незамысловатыми импровизациями и ритмическими контрапунктами», – рассказывал Арам Ильич [163, с. 113]. Игра в оркестре позволяла композитору получать сведения о многих духовых инструментах, различать их тембры, слышать гармонию.

Художественным потрясением для шестнадцатилетнего Арама оказалась опера «Абесалом и Этери» Захария Палиашвили (1871–1933). «Не могу передать словами… глубину волнения, охватившего меня с первых же тактов оркестрового вступления, когда открылся занавес и началось действие. Развитие драматического сюжета, завершающегося гибелью обоих героев, захватило меня всем своим существом, я переживал каждую сцену спектакля, наслаждался красотой декораций, великолепием массовых сцен и плясок. Но, конечно, наисильнейшее впечатление на меня произвела музыка – звучание оркестра, выразительность вокальных образов, стройность хоровых эпизодов. Знакомые с детства интонации и ритмы народной грузинской музыки, преображённые и смело развитые рукой мастера, предстали предо мной в новом, прекрасном воплощении. И ещё не забыть мне – кто-то показал на сидевшего в партере человека и сказал: вот он, автор "Абесалома и Этери". Так состоялась моя первая встреча с большой музыкой, с живым композитором» [163, с. 114–115]. Так закончилось детство Хачатуряна, и открылась новая страница в его творческой жизни.

Уроки жизни – уроки мастерства

Какое счастье – встретить в жизни
внимательных, чутких и доброжелательных
учителей.

Арам Ильич Хачатурян

После бурных общественно-политических событий начала XX в., когда весной 1921 г. в Грузии устанавливается советская власть, а Тбилиси делается столицей Грузинской ССР, в жизни Хачатуряна наступает новый переломный момент. «Это новое буйно ворвалось в мою жизнь, когда я, не помню сейчас, при каких обстоятельствах, стал активным участником группы деятелей армянской культуры, выехавший из Тифлиса в Ереван со специальным агитпоездом» [163, с. 115]. Главная цель – разъяснение населению современной политики государства, организация митингов и концертов, в которых молодой человек играл на пианино бравурную музыку. Позднее (1966) в письме к Маргарите Гавриловне Арутюнян Арам Ильич так писал об этом событии: «Первый раз в Ереван я попал в 1921 г. Из Тбилиси в Ереван пошёл агитационный поезд. Поезд останавливался на всех станциях. Я начинал играть на рояле. Играл песни и танцы, бытовавшие тогда. На мою игру собиралась публика. Я забыл сказать, что пианино стояло в пустом товарном вагоне. Когда подъезжали к станции, открывались двери вагона, и я начинал играть. Когда собиралось достаточно народу (это были крестьяне и рабочие), выходил агитатор и начинал с ними говорить на животрепещущие темы из области политики и экономики. Этот агитатор был настоящим большевиком. Помню, как внимательно его слушали. В конце беседы собравшимся раздавали газеты, листовки, где разъяснялась политика советской власти. Но многие из собравшихся хватали газеты и тут же пускали их в дело, закручивали козьи ножки» [166, с. 190-191]. Эта поездка вдохновила Арама, переполнила впечатлениями от природы Армении, от встреч с множеством простых людей. Поездка состоялась летом 1921 г., а осенью в Тифлис приехал старший брат Хачатуряна Сурен, предло-

живший ему и младшему брату Левону уехать на учёбу в Москву. Этот переезд оказывается для юноши судьбоносным, изменившим всю его дальнейшую жизнь.

Сурен Ильич Хачатуров (фамилия Хачатурян русифицирована) (1889–1934) был разносторонне образованным (окончил славяно-русское отделение историко-филологического факультета Московского университета) и одарённым человеком, связавшим свою жизнь с театральной деятельностью, прекрасным знатоком русской и армянской литературы, живописи, хорошо пел. «Я думаю, что, получи он специальное музыкальное образование, – считал Арам Ильич, – вероятно, он стал бы композитором. <…> Он с удивительной лёгкостью импровизировал… отлично играл на мандолине» [188, с. 30], не расставался с портативной фисгармонией, принадлежавшей когда-то Ф.И. Шаляпину, и постоянно брал её в свои поездки.

Одновременно с занятиями в университете и работой в Первой студии Московского Художественного театра под руководством Л.А. Сулержицкого, Сурен становится «одним из основателей и руководителей драматического отделения Армянской группы, существовавшей в Москве при Кавказском землячестве» [163, с. 116]. В 1919 г. он – глава и режиссёр этой студии и должен был решить огромное количество задач: «завязать тесные связи с армянской интеллигенцией, проживающей в Закавказье, собрать лучшие произведения армянской драматургии, материалы по истории армянского театра, фольклора, музыки, изобразительного искусства и, конечно, привлечь к занятиям в студии молодые творческие силы из Армении и других республик Закавказья. С этой целью и приезжает в 1921 г. в Тифлис С.И. Хачатуров, имевший широкие полномочия» [163, с. 116]. Вместе с ним в Тифлис прибывают и другие члены студии, такие как преподавательница ритмики Ашхен Мамиконян. К работе в отборочной комиссии Сурен привлекает виднейших деятелей армянской культуры: поэта О. Туманяна, писателя Д. Демирчяна, артистку А. Восканян. В результате просмотров студия пополняется группой «талантливых молодых актёров, впоследствии занявших видное положение на профессиональной сцене» [163, с. 117]. Из Тифлиса Хачатуров с коллегами едет в Ереван для профессионального прослушивания будущих студий-

цев. Вместе с ними в Москву выезжают Арам и Левон Хачатуряны. «Поездку в Москву, длившуюся двадцать четыре дня, – писал Хачатурян, – я запомнил на всю жизнь. <…> Простаивая сутками на больших станциях, ехали дружной семьёй, с песнями, шутками, весёлыми приключениями» [163, с. 117]. Импровизированные концерты помогали зарабатывать деньги на покупку продуктов. На Араме Ильиче во время выступлений лежали обязанности пианиста-аккомпаниатора, руководителя хоров, а «порой и просто тапёра, легко выстукивающего польки, вальсы, падеспани, под звуки которых кружились парни и девушки. В этой "концертной деятельности" весьма пригодился недавний мой опыт работы в агитпоезде, выезжавшем в Армению, а также умение быстро схватывать по слуху звучащие вокруг мотивы и склонность к импровизации», – сообщал композитор [163, с. 118]. Именно эти качества юноши привлекли внимание А. Мамиконян, посоветовавшей ему серьёзно учиться музыке.

В Москве братья (Арам и Левон) начинают жить в семье Сурена Ильича и его супруги Сарры Михайловны Дунаевой – театральной художницы, высокообразованной женщины, закончившей гимназию в Екатеринбурге, а затем историко-философское отделение Высших женских курсов в Москве. Она была «душой» гостеприимного хачатуряновского дома, в котором постоянно звучала музыка (у Сурена было хорошее пианино, на нём играл Арам), велись разговоры об искусстве, литературе и т. п. Квартира Сурена в то время – своеобразный артистический клуб, посещаемый известными деятелями искусства, такими как артисты Е.Б. Вахтангов, Р.Н. Симонов, С.В. Гиацинтова, О.А. Абелян, художники М.С. Сарьян, В.А. Фаворский, музыкант А.Н. Александров и др. Вспоминая о начале московской жизни и приобщении к русской культуре, Арам Ильич с большой теплотой говорил о своём старшем брате и подчёркивал, что многим обязан ему. «Сурен для меня – это не просто личные, семейные воспоминания, не только близкий и дорогой человек, сыгравший огромную роль в моей судьбе, но и образ артиста, с именем и деятельностью которого связаны многие важные страницы в художественной жизни Москвы начала двадцатых годов. О чём бы мне ни захотелось рассказать – о своих первых годах жизни в Москве, о начале моей музыкальной карьеры, об увлечении театром,

о первых встречах с советской литературой, живописью, музыкой – ни одна из этих тем не существует для меня вне деятельности Сурена Ильича. Он – мой учитель в самом полном, самом человечном смысле этого слова. Он учил меня жизни, учил любить и понимать искусство, учил самостоятельности суждений и действий» [163, с. 119]. Он был для Арама «нравственным идеалом, образцом для подражания, учителем и другом, способным воплотить в жизнь новаторские идеи» [21, с. 153]. Будучи учеником и соратником К. Станиславского, Сурен Хачатуров исповедовал прогрессивные взгляды и убеждения в искусстве, что играло решающую роль для духовной «реформы» и формирования мировоззрения молодого Хачатуряна.

Композитор говорил, что на его личностно-гражданское становление влияла и разнообразная, насыщенная художественно-творческая московская жизнь. Одним из первых музыкальных впечатлений в Москве у него стал концерт пианиста Николая Орлова в зале Института ритма. Он играл произведения Шопена и Листа, «и с каждой пьесой передо мной открывался новый, неведомый мир музыки. <…> Моё воображение было захвачено необыкновенным богатством звучаний, красотой гармонии, поражающим совершенством пианистического искусства. Разве мог я, пианист-самоучка, предполагать, что наши десять пальцев обладают такой магической силой, беглостью, точностью, способностью к извлечению такого безграничного разнообразия тембров, ритмов, блистательных пассажей? Музыкальный вечер в Институте ритма послужил ещё одним стимулом к тому, чтобы врождённая страсть к музыке привела меня к пониманию необходимости серьёзных занятий» [163, с. 121]. Хачатурян после этого концерта отчётливо понял роль и богатейшие возможности фортепиано. Ещё одним потрясением для него явился вечер симфонической и фортепианной музыки, проходивший в Большом зале Московской консерватории, где исполнялись Девятая симфония Л. Бетховена и Второй концерт С. Рахманинова. «Дирижировал Александр Борисович Хессин, солистом был Константин Николаевич Игумнов. Я сидел на балконе, на самом верху… Я был потрясён и взволнован до предела. Представьте себе молодого человека, который слышал до того в основном звучания восточных инструментов, народных песен и лишь один раз побывал в

оперном театре в столице Грузии, – и вдруг впервые соприкоснулся с музыкой Бетховена и Рахманинова. Огромный оркестр, хор, солисты, вдохновенная игра Игумнова, сочетание различных оркестровых групп, удивительное и такое непривычное для меня богатство мелодий, гармоний, тембров. <…> Воспринимая всё это почти бессознательно, я в полной мере почувствовал величайшую силу воздействия музыки на духовный мир человека. Это впечатление навеки остаётся со мною» [156, с. 56]. Впоследствии А. Хачатурян регулярно посещает концерты отечественных и зарубежных музыкантов – солистов-инструменталистов, дирижёров: Льва Цейтлина, Отто Клемперера, Константина Сараджева, Оскара Фрида, Вильгельма Фуртвенглера, Эрнеста Ансерме и др. Это была дня него «вторая консерватория, школа, уроки которой заложили основу знания мировой музыкальной литературы» [156, с. 56].

По совету Сурена Ильича Хачатурян поступает на подготовительные курсы при Московском университете, чтобы восполнить пробелы в своих знаниях, а в 1922 г. – в Московский университет на биологическое отделение физико-математического факультета (там он проучился три года) и наряду с этим в музыкальный техникум, руководимый Гнесиными (имя Гнесиных присваивается техникуму в 1925 г. в связи с 30-летним юбилеем).

Несмотря на отсутствие специальной музыкальной подготовки, Арам легко справляется со всеми экзаменационными испытаниями и попадает в класс виолончели С.Ф. Бычкова, под чьим руководством овладевает основами виолончельной техники. Со второго курса учится в классе профессора А.А. Борисяка – опытного педагога, много сил вложившего в развитие его исполнительских данных, прививщего ему вкус к камерно-инструментальному музицированию. «Нужно ли говорить, сколь неоценимым стало это для моей последующей композиторской деятельности. Прекрасный музыкант, человек исключительного благородства, Борисяк был личностью романтического склада… и придерживался в искусстве исполнения самых передовых воззрений» [Цит. по: 216, с. 28]. Параллельно с занятиями по специальности Хачатуряну приходится усиленно заниматься по музыкально-теоретическим дисциплинам, сдавать экзамены в университете, а также помо-

гать материально семье Сурена, работая грузчиком, тапёром, репетитором по рекомендации Елизаветы Фабиановны Гнесиной. Вместе со студентами Армянской драматической студии и с братом Левоном Арам подрабатывает пением в воскресном хоре Армянской церкви. «В 1924–1925 гг. я уже был в состоянии не только прокормить себя, но и приобрести кое-что из одежды», – вспоминал композитор [163, с. 123]. Он считал этот период – периодом прекрасной поры молодости, «жадного постижения жизни, искусства, людей [163, с. 123].

В 1925 г. он оставляет обучение в классе виолончели и переходит в новый, открывшийся в 1923 г. в техникуме класс композиции Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957). В его лице Хачатурян находит чуткого преподавателя, сумевшего быстро развить его природные способности. Ученик Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908) и А.К. Лядова (1855–1914), Гнесин был продолжателем их традиций, воспитывал в Хачатуряне любовь и интерес к русской классической музыке. В то же время обратил внимание начинающего композитора на восточные страницы в творчестве М.И. Глинки (1804–1857), композиторов «Могучей кучки», что стало для него подлинным открытием. Возглавляя в техникуме композиторский отдел, Михаил Фабианович много экспериментирует в сфере обучения студентов первого курса, что, в отличие от старой системы, позволяло выявлять творческие способности учащихся, их склонность к сочинению. Свою методику он излагает в учебнике «Начальный курс практической композиции», ставший основой обучения с 1927 г. во всех учебных заведениях, включая современные. Этот курс, по оценке Хачатуряна, – «глубоко оригинальный первый советский труд в этой области. Его появление связано с реформой в музыкальной педагогике. <…> С первых же шагов ученика Гнесин включает его в творческий процесс, не требуя от него предварительных знаний теоретических дисциплин в полном объёме. Один из наиболее плодотворных приёмов в методе преподавания Гнесина – направление внимания ученика прежде всего на сочинение ясных, выразительных мелодий. Разнообразные упражнения, отнюдь не сковывающие воображения, а, напротив, требующие самостоятельной творческой работы, помогают учащемуся овладеть

искусством создания музыкального образа, воплощения в нём идейно-музыкального содержания» [163, с. 170]. По Гнесину, ученик не должен стремиться к подражанию, следовать тем или иным канонам, быть свободным от школьных правил. «Только в этом случае он будет искренним… будет чувствовать себя композитором» [163, с. 170–171]. В этом, по мнению Хачатуряна, – сущность метода М.Ф. Гнесина, из класса которого в разные годы вышли Т. Хренников, С. Бархударян, Б. Чайковский, Е. Голубев, О. Эйгес, Т. Ливанова, С. Скребков, М. Мильман, А. Леман, Г. Мушель, А. Степанян и др. Методы, приёмы обучения, напевная, «лирико-импровизационная» (Б. Асафьев) музыка Гнесина, сочетавшая в себе язык Востока, опирающаяся на еврейский фольклор, искусство разных народов страны, европейскую музыкальную форму, упали на благодатную почву творчества Хачатуряна, ставшего в дальнейшем непревзойдённым мастером ориентального мелодизма, красочности гармоний, создателем прекраснейших и оригинальнейших произведений.

В 1929 г. Арам заканчивает гнесинский техникум и поступает в Московскую консерваторию. По классу инструментовки занимается у Р.М. Глиэра (1874/75–1956) и С.В. Василенко (1872–1956), по композиции сначала опять у М.Ф. Гнесина, а со второго курса у Николая Яковлевича Мясковского, ставшего для него незыблемым авторитетом как в личностной, так и в творческой эволюции. Человек высочайшей культуры, русский интеллигент, далёкий от догматов профессионализма учил, по словам Хачатуряна, «культуре композиторского труда и попутно знакомил нас с многими явлениями классического и современного искусства. Мясковский никогда не подавлял студентов своей творческой волей. Он вёл себя с нами как равный с равными, был чрезвычайно вежлив и предупредителен. Он не допускал фамильярности, обращался ко всем ученикам на "вы", называл их по имени и отчеству» [163, с. 158]. По мнению Арама Ильича, у Мясковского не существовало законченной педагогической системы занятий. «Скорее всего он следовал определённым общим принципам. Уроки его в разное время и с разными студентами проходили непринуждённо, подобно импровизации, но в них всегда ощущалась направляющая мысль педагога» [163, с. 158].

По Хачатуряну, педагогическое кредо Мясковского заключалось в следующем:

- уважение к личности и мнению студента;
- тактичность, осторожность в обращении к молодым композиторам;
- развитие индивидуальности, раскрытие свойств таланта обучающегося;
- воспитание человека с широким кругозором как в искусстве, так и в жизни;
- умение говорить об идейной направленности творчества, о соотношении содержания и формы произведения;
- неприемлемость к подражательству;
- глубочайшая эрудиция, анализ и знание классики, интерес ко всему новому и др.

«Он очень любил подтверждать свои мысли примерами из музыкальной литературы, которую знал досконально. Примеры были самые разнообразные: форма или отдельные детали формы, полифонический приём, оркестровый тембр, гармония, развитие материала, типы код, каденций и т. д.» [163, с. 160]. Постоянно пополняя свою нотную библиотеку произведениями современных композиторов – И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита, А. Берга, А. Шёнберга и других, он в работе со студентами опирался на русскую музыкальную классику. Рассказы Николая Яковлевича о личных встречах с Н.А. Римским-Корсаковым, А.К. Лядовым окрыляли студентов, приобщали их к общему композиторскому делу. Методика Н.Я. Мясковского была эффективна и прогрессивна, поэтому не случайно из его класса в разные периоды времени вышло множество самобытных композиторов: В.А. Белый, В.П. Будашкин, Д.Б. Кабалевский, Б.А. Мокроусов, В.Я. Шебалин, Н.И. Пейко, В.Г. Фере, А.Я. Эшпай и др. «Я счастлив, – писал Хачатурян, – что долгие годы учился у Н.Я. Мясковского. Он был для меня больше чем педагогом по композиции. Он научил меня не только премудрости нашей профессии, не только воспитал во мне художественный вкус и понимание музыки “изнутри”, но и оказал сильное влияние на моё мировоззрение, на отношение к жизненным проблемам, к творчеству. Я горжусь тем, что этот большой музыкант был не только моим учителем, но и другом» [163, с. 166].

Мясковский же характеризовал Хачатуряна «как композитора с превосходными музыкальными данными, незаурядным мелодико-гармоническим даром национального свойства, стремлением к технической изобретательности в изложении музыкального материала, обладающего мастерством, высоким профессионализмом» [21, с. 154]. В классе Николая Яковлевича Арам Ильич познал все богатства русского и мирового музыкального искусства – классического и современного, научился требовательности к себе, высокому мастерству на фундаменте специфических национальных интонационно-ладовых черт, приобрёл навыки к созданию крупных симфонических форм.

В 1973 г. Т.Н. Хренников говорил, что искусство Арама Ильича впервые по-настоящему вспыхнуло в классе Николая Яковлевича Мясковского: «Я помню Хачатуряна в то время. Угловатый юноша броской “восточной внешности”, немногословный, с каким-то всегда своим ходом мысли, своей логикой в разговоре. Эта черта осталась в нём до сих пор: в жизни, в быту, в обиходе он мыслит – как и в искусстве – образами, а не развёрнутыми словесно-понятийными категориями. Приметная деталь, пожелание-афоризм, мимолётное “живописное замечание”, а за всем этим – зоркий взгляд художника, колоссальный жизненный и творческий опыт» [191, с. 10].



Арам Хачатурян и Тихон Хренников.
Источник: Дом-музей Тихона Хренникова

Учился профессии Хачатурян и у Сергея Сергеевича Прокофьева (1891–1953), оказавшего большое влияние на становление его стиля. Арама Ильича привлекали в музыке величайшего композитора XX в. смелость фантазии, неординарность музыкального мышления, изобретательное мастерство, богатство и оригинальность мелодических мыслей, «их пластическая красота, динамика. Каждое новое сочинение Прокофьева увлекало множеством интересных находок – и в содержании, и в форме, и в гармонии, и в приёмах изложения» [163, с. 179]. При этом сочинения Сергея Сергеевича легко воспринимались слушателями, так как они заключали в себе огромный запас «здоровья и бодрости», связь «с классическим музыкальным искусством» [163, с. 180].



С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович и А.И. Хачатурян. 1945 г.
Источник: РИА Новости

Прокофьев благожелательно отнёсся к хачатуряновскому студенческому «Трио для кларнета, скрипки и фортепиано» (1932), отражавшему его интерес к народной музыке, её мелосу, ритмике, имровизационному музицированию. Он попросил ноты трио для

отправки их во Францию. Первая часть «Трио» – лирическая песнь ашугов, вторая – народная скерцозно-игровая сцена, третья – вариации на тему узбекского народного танца. Произведение увлекало «искренней взволнованностью чувства, выраженного в певучей музыке с чисто юношеской щедростью творческого вдохновения», радовало «влюблённостью в жизнь, в красоту народного искусства» [193, с. 61].

Впоследствии Хачатурян говорил, что помимо великих русских композиторов, своими учителями он считал Комитаса и А. Спендиарова, с которым «имел счастье быть лично знакомым» [158, с. 247].

Н.Я. Мясковский и С.С. Прокофьев «даже фактически были моими учителями. У Мясковского я был в консерватории и в аспирантуре, а у Прокофьева я был в так называемом "майстершуле". Но дело даже не в формальном моменте. У них я действительно многому научился. С ними я постоянно общался и вёл интересные беседы о творчестве, о современной музыке и о том, что мы называем хорошей музыкой. У Шостаковича, конечно, тоже я многое познал, но постольку, поскольку мне возможно было у него взять. Я имею в виду, что творчество этого великого композитора я понимаю, высоко ценю, но его приёмы совершенно чужды моим идеалам. Я это говорю не в осуждение, а наоборот. Хорошо, что мы контрастны друг другу. В этом – разнообразие и богатство советской музыки» [174, с. 226].

В 20–30-е гг. XX в. Хачатурян пишет ряд фортепианных пьес: прекрасное кантиленное «Андантино» (1926), сочетающее в себе «простоту фактурных средств с глубиной лирических чувств человека» [24, с. 67], позднее включённое в первую тетрадь «Детского альбома», «Вальс-каприс» (в нонах), «Танец» (1926), «Поэму» (1926), «Токкату» (1932) и др. Сочиняя фортепианную музыку, Хачатурян преодолевает веками накопленный пианистический опыт, «пианистическую рутину с её же существующими великими образцами» [156, с. 166]. Так, в одной из ранних пьес – «Поэме» – «выявляются инновационные стилистические признаки, связанные с характерными чертами народной и современной музыки. Это импровизационность, широкое мелодическое дыхание, поэтическая приподнятость выражения, богатство мелоди-

ко-гармонического языка (диссонантные аккорды, включающие в себя созвучия малых и больших секунд и септим на фоне аккомпанемента), приёмы полиритмии и полиметрии, использование разнообразных видов фактурного изложения (аккорды, гармонические фигурации, арпеджирование и др.). Фортепиано при этом трактуется как инструмент с колоссальными динамическими и тембровыми контрастами, напоминающими звучание национальных народных инструментов. Другая пьеса – виртуозная "Токката" – основывается не только на типичном наборе фортепианной техники (репетиции, мартеллато, пассажи и др.) и её оригинальном применении, но и "стальных" новаторских ритмических формулах, воссоздающих звучание армянских и узбекских струнно-щипковых и ударных инструментов. Взяв фольклорные танцевальные ритмы, Хачатурян создаёт на их базисе многообразные полиритмические сочетания. В пьесе по-новому преломляются средства музыкальной выразительности: мелодика, интонационность, ладогармонизм, фактура, суперинтенсивная звукокрасочность. Выдумкой, блеском, звукоизобразительностью отличаются крайние (механистически-моторные) части, гибкой импровизационностью и песенной декламационностью – средняя» [23, с. 58–59]. С точки зрения Р. Хараджаняна, Хачатурян в этом произведении «оказался первооткрывателем, показал динамические возможности, таящиеся в армянском мелосе, вдохнул в него жизнь, придал ему особую масштабность и силу, выражающие напряжённость пульса современной жизни» [152, с. 42].

«Вальс-каприс» (в нонах) (1926) необычен. Он связан с эволюцией музыкального языка начала XX в., отражение которого можно найти в творчестве композиторов-импрессионистов, А.Н. Скрябина («Этюды» ор. 65), молодого Прокофьева и др. В их сочинениях этого периода отмечается появление цепочек квинт, кварт, септим, нон, придававших звучанию причудливое гармоническое обрамление, фантастический колорит. Восприимчивый ко всему новому, Хачатурян экспериментирует в этой необычной для себя сфере, отмечая, что в его вальсе «явственно ощущаются скрябинские влияния в гармонии… тема излагается в параллельных больших нонах. Написал я его

под впечатлением капризного характера одной девушки, которой тогда увлекался. Несмотря на скрябинские гармонии и французские влияния, в Вальсе явно проскальзывают свойственные мне восточные интонации» [156, с. 66]. Однако многие фортепианные пьесы того времени – прелюдии, легенды, поэмы – остались неизданными.

В консерваторские годы Хачатурян занимается и обработками народных мелодий (армянских, азербайджанских, грузинских, узбекских, русских, татарских и др.), пишет камерно-инструментальные произведения, навеянные фольклором. Одно из лучших сочинений этих лет – симфоническая «Танцевальная сюита» (1933). В ней композитор использовал несколько фольклорных (армянских, узбекских, азербайджанских, грузинских) мелодий, которые он переосмысливает, развивает, наслаивает на них «новые мотивные образования, придавая им новые ритмические контуры, соединяя их с собственными темами» [163, с. 27]. Всё это привносило в музыку тонкий восточный колорит, оттенённый академической строгостью формы.

В сюиту входят пять частей – жанровых картин-зарисовок, изложенных по принципу контраста: первая часть – Армяно-азербайджанский танец, вторая часть – Армянский круговой танец. В третьей части используется лирическая узбекская тема, прозвучавшая ранее в «Трио для кларнета, скрипки и фортепиано» (Узбекский танец). Четвёртая часть – праздничное шествие (Узбекский марш). Финал (пятая часть) – стремительная зажигательная грузинская Лезгинка, являющаяся кульминацией произведения. В сюите Хачатурян изображает женские и мужские танцы, «рисуя» необыкновенно красочные и одухотворённые образы, проявляемые через мелодику, ритм, темперамент, культурно-танцевальные традиции того или иного народа. «Сила и обаяние Танцевальной сюиты – в простоте её концепции, в юношеской непосредственности выражения чувствований и впечатлений, навеянных жизнью народа. А эта горячая непосредственность высказывания таит в себе и смелость творческих исканий» [193, с. 73].

В 1929 г. появляется «Песня-поэма» («В честь ашугов») для скрипки и фортепиано. Она написана Хачатуряном под впечатлением от встречи с Ансамблем армянских ашугов, выступавших в Москве на

Олимпиаде народного искусства и в Доме культуры Армении. «Это был квартет или квинтет ашугов во главе с Шара Тальяном. Они пели ашугские песни Саят-Новы и других мастеров народной армянской музыки» [156, с. 67].

Рассказывая о «Песне-поэме», Хачатурян отмечает в ней чередование певучих тем, напоминающих ашугские интонации, с виртуозными пассажами, делает вывод, что напевность и техника – характерные черты первой части. «Средняя часть начинается обычным приёмом – разложенное трезвучие у скрипки. Но в эту мелодию вливается контрапунктирующая тема у фортепиано, контрастная мелодия скрипки. Всё звучит хорошо, очень развёрнуто. Я бы сказал даже, что где-то моя пьеса по структуре приближается к сонате. <…> Я писал "Песню-поэму" с размахом, масштабностью замысла. <…> Мне кажется даже, что в этой пьесе есть какие-то французские гармонии. Видимо, я тогда находился под влиянием Дебюсси и Равеля – моих любимых композиторов того времени. В их музыке меня привлекают красочные гармонии, фактура. Я уже давно убедился, что от каждого стиля и направления можно заимствовать отдельные любимые элементы, но при этом выражать в музыке свои мысли и чувства. Тогда всё приобретает новые черты. <…> "Песня-поэма" начинается как песня с явно национальными ритмами народных танцев. Музыка носит рапсодический характер» [156, с. 68].

Это произведение – «интересный опыт свободной "концертной транскрипции" ашугского искусства, характерные черты которого верно схвачены и в выразительной, тонко орнаментированной теме-мелодии, словно выплывающей из возбуждённой речитации (вступление), и в опевающих тему подголосках с их прихотливым ритмическим узором, и в ладогармоническом своеобразии музыки, и в её инструментовке, передающей тембровые краски звучания саза и кеманчи. Всё это, столь близкое, родственное натуре Хачатуряна, преломляется индивидуальным чувствованием, обобщается слуховым опытом и – уже более уверенным композиционным уменьем» [193, с. 47]. В этом сочинении, в его импровизационной сущности ощущаются, «своя композиционная структура, удачно оттеняющая нацио-

нальный колорит пьесы… черты той "концертантности" (выражение Б. Асафьева), которая во всём блеске раскроется в зрелых сочинениях композитора (триада концертов, балеты, симфонии)» [193, с. 48].

В 1934 г. Арам Ильич оканчивает консерваторию с золотой медалью. Ему присваивают квалификационное звание Деятеля музыкального искусства, зачисляют в Школу высшего мастерства (аспирантура) к Н.Я. Мясковскому, а имя Хачатуряна заносится на мраморную Доску почёта. «Фотографии тех лет знакомят нас с молодым – ему немногим более тридцати – мужчиной открытой и очень располагающей внешности. Чёрные глаза, глядящие из-под мохнатых бровей. Копна курчавых волос. Иногда – добрая улыбка, чаще – сосредоточенность человека, словно прислушивающегося к самому себе. Оптимист, эпикуреец, человек исключительно деятельный, успевающий всё и, кажется, даже больше возможного. Очень искренний. У него масса друзей, среди которых музыканты и поэты, деятели театра и кино. Хачатуряна можно видеть едва ли не на всех интересных концертах, на премьерах музыкальных и драматических театров» [216, с. 58]. Дипломная работа композитора – *Первая симфония* – знаменует собой начало его творческой зрелости, становится событием в музыкальной жизни 30-х гг. XX века. Хачатурян писал: «Первая моя симфония посвящена установлению Советской власти в Армении и написана к 15-летию республики. Уже само слово "Армения" было для народа, сыном которого я являюсь, величайшим даром, величайшей радостью – за многие века впервые наша родина наконец обрела независимость и стала называться Советской Арменией. В своей музыке я и стремился передать горе, грусть прошлого, воплотить светлые образы настоящего, веру в прекрасное будущее. Вообще-то я не люблю, когда прямолинейно переводят язык музыки на язык слов. Но в данном случае, пожалуй, верно: прошлое, настоящее – вот что составляет содержание симфонии» [163, с. 125]. Премьера симфонии состоялась в Москве 23 апреля 1935 г. под управлением Эйгена Сенкара в Большом зале консерватории. Она была с интересом встречена слушательской аудиторией, «имела настоящий успех и весьма благоприятные отзывы критики на страницах газет и журналов» [156, с. 80]. Затем она испол-

нялась 22 и 24 октября, а через год после московской премьеры – 23 апреля 1936 г. прозвучала в исполнении Симфонического оркестра Ленинградской филармонии, главным дирижёром которого был Фриц Штидри. На генеральной репетиции в Ленинграде произошёл необычный случай: «Штидри только взмахнул палочкой, и у него из носа брызнула кровь прямо на мою партитуру. Потом говорили: "Кровавая симфония". Он также превосходно, с большим успехом исполнил симфонию», – рассказывал Хачатурян [156, с. 80]. Д. Шостакович вспоминал: «На моей памяти немного случаев, когда первое знакомство с новым произведением молодого композитора оставило бы столь яркое и сильное впечатление, как это было во время первого исполнения в Ленинграде Первой симфонии А. Хачатуряна. Ещё до этого события мы в Ленинграде уже знали о появлении нового, многообещающего таланта, воспитанного в классе Н.Я. Мясковского. <…> Редкое сочетание выразительности и глубоко своеобразной армянской мелодики с очень свежей и богатой гармонией, могучий темперамент художника, которому хочется о многом поведать людям, сверкающая яркими красками инструментовка, – всё это не могло не захватить слушателей ленинградской премьеры» [211, с. 13].

Эта новаторская симфония, заложившая основы армянского симфонизма, соединяющая в себе черты лироэпичности, народной импровизационности и традиций классического русского и западноевропейского симфонизма, отличается инновационным содержанием, видоизменённой трактовкой сонатного Allegro (по М. Рухкян [130], – это соревнование двух певцов-сказителей с разным мировоззрением, темпераментом, спор которых разрешается народом), непривычной образно-интонационной сферой, чьи истоки – не только фольклорный мелос и ритмика, но и «исключительная яркость оркестровых и гармонических красок, невольно вызывающих ассоциации с солнечной живописью Мартироса Сарьяна» [147, с. 259]. Музыка симфонии тесно связана с искусством ашугов, своеобразной культурой мугама (ладоинтонационность, метроритмика, жанровость, композиционные приёмы – рапсодичность, варьирование, импровизационность и др.). Симфония, по утверждению Шостаковича, самобытна,

празднична и лучезарна, представляет собой «упоение красотой и радостями жизни» [207, с. 601].

Анализируя в зрелые годы в беседах с Г.М. Шнеерсоном свою Первую симфонию, Арам Ильич отмечал трудности, стоявшие перед ним. Они определялись «самим характером тематизма, не так просто укладывавшегося в установленную структуру сонатного аллегро» [156, с. 75].

Музыка требовала новых изобретений, новых открытий, к которым композитор «подходил интуитивно». Симфония трёхчастна. Вступление к ней медленное, «в чём-то суровое и сосредоточенное. Это вступление построено на нескольких темах, разных интонациях, настроениях и даже темпах. Мне кажется, в этом многотемном вступлении – а оно довольно большое – заключена вся квинтэссенция симфонии. Там есть небольшой эпизод у кларнета – игрового характера (giocoso), появляющийся во вступлении дважды. Эта тема затем возникает только в финале, который фактически на ней построен» [156, с. 74–75].

После вступления идёт первая, развёрнутая и динамичная, несколько рациональная (по определению автора) тема, излагаемая полифонически (фугато). В процессе развития тема модифицируется. «Музыка бурная, стремительная, несущаяся вперёд. После завершения главной партии и её развития-разработки наступает успокоение, созерцательное любование звучностью несколько импрессионистского характера. На этом фоне вторая, певучая тема появляется сначала у виолончели, потом у альтов. <…> Тема многократно повторяется… с фактурными изменениями. Таким образом экспозиция побочной партии переходит в её разработку, но уже гомофонными методами» [156, с. 74–75]. В отличие от классических разработок, где происходит столкновение двух тем, «драматический взрыв», у Хачатуряна обе партии развиваются каждая в отдельности. В этом – новаторство, структурная новизна. Эпилог части – возвращение к драматическому мотиву вступления.

Вторая часть политональна, написана в трёхчастной форме, в медленном темпе, рисует «опоэтизированную, полную воздуха

картину притихшей южной природы. Возникают ассоциации с пейзажной музыкальной живописью Комитаса» [147, с. 263]. «После вступления начинается изложение первой темы у кларнета, затем – второй у английского рожка. Обе темы медленные, извилистые, восточно-песенного склада. Я особенно люблю вторую тему, потому что она очень знойная, многоплановая, шествующая по разным тональностям, а бас, органный пункт, остаётся неизменным – ре-бемоль», – говорит Хачатурян [156, с. 77]. В процессе развития темы варьируются, обогащаются подголосками, достигают кульминации «в одновременном контрапунктическом проведении» (Г. Тигранов), что является примером симфонизации лирических жанров армянского народного мелоса. Средний раздел – своеобразная танцевальная сценка. Музыка напоминает грациозные женские танцы. Реприза – повторение тем первого раздела. Всё заканчивается «"просветлённым" звучанием, появлением "капелек", как будто после сильного дождя» [156, с. 78].

Финал быстрый, в трёхчастной форме. Основа его музыкального развития – тема кларнета из первой части, проводимая во вступлении. Ритм движения напоминает народные энергичные пляски. По Хачатуряну, «стихия танцевальности – не ради танцевальности. Это беспокойство, правда, радостное, светлое» [156, с. 78]. Картине празднества контрастирует психологически-углублённый раздел, насыщенный речитативно-декламационными фразами. Эти «невероятно трагические звучания, стенания выражают большое горе, доходящее до предельного напряжения – надрывы. <…> Трагический эпизод… навеян мыслями о тяжёлом прошлом моей родины, Армении. Я вообще не люблю лобовых переводов музыки на язык слов, литературы. Но в данном случае это, конечно, было отражением мыслей о прошлом. Мне вспоминается очень известная картина, которую можно увидеть во многих армянских домах. На ней изображены какие-то руины, разрушенный город Ани, бывшая столица Армении. И у руин женщина – образ матери-родины – печальная, полная тоски. <…> Картина мне запомнилась с детства, и её я запечатлел в среднем эпизоде финала», – пояснял композитор [156, с. 78–79].

Заканчивается третья часть возвращением стихии танцевальной музыки и празднично-ликующим оркестровым звучанием.

В этой симфонии Хачатурян попытался объединить закономерности, присущие народному армянскому искусству, с особенностями классического симфонизма, найти новую форму их воплощения. Опираясь на импровизационность, он создаёт достаточно органичное и целостное произведение, вытекающее из его замысла и содержания. Отойдя от канонов традиционной формы, фактически закладывает фундамент современного симфонизма, связанного с образованием нового музыкального языка, инновационного музыкального мышления. «…Истинное значение Первой симфонии Хачатуряна – в собственном его творчестве, в судьбах армянской и всей советской музыки» [216, с. 55]. Сам композитор утверждал, что он вышел из Первой симфонии, что она – его лицо [165, с. 19]. В ней Арам Ильич особое внимание уделял композиторской технике для выражения своих мыслей. «Дело в том, что в истории армянской музыки ещё не было ни одной симфонии, моя симфония первая» [181]. Таковой она и осталась в армянском музыкальном искусстве не только по своим художественным достоинствам, но и историческому значению.

О народном и национальном в музыке

> Очень важное, широкое понятие – народность музыки.
> <…> Знать, уважать, уметь использовать народные мелодии,
> быть хозяином всего, что создал народ, –
> очень важно для каждого композитора.
>
> *Арам Ильич Хачатурян*

Формирование личности Хачатуряна, эволюция его творчества происходили в сложный и неоднозначный исторический период. В 20–30-е гг. прошлого столетия обостряется борьба различных концепций, направлений развития современного искусства, поиска его подлинного смысла и назначения, усиливается конфронтация Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), Ассоци-

ации современной музыки (АСМ), «Проколла» (Производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории) и др. Хачатурян пытается осмыслить происходящее, выработать собственную позицию, найти свой путь в искусстве. Он поддерживает идею создания для народа массовых произведений на современную тематику, но расценивает изоляцию классического наследия, отход ряда композиторов от жизненных реалий, коллективное творчество как ошибки, критикует непрофессионализм в музыке, приветствует демократизацию деятельности музыкально-культурных учреждений. В своей статье «Музыка и народ» Хачатурян писал, что деятельность РАПМ носила административный, а не творческий характер, «была вредна для развития искусства. Вспоминаю бурные собрания, на которых рапмовские главари громили всех инакомыслящих и без разбора восхваляли своих членов прежде всего за выбор тематики, связанной с довольно примитивно понимаемой революционностью и демократичностью. Они могли пропагандировать всеми доступными им тогда методами какую-нибудь мало-мальски удачную массовую песню, пытаясь одновременно зачеркнуть действительно выдающееся симфоническое произведение такого мастера, как Мясковский, написанное во всеоружии мастерства. И всё же я не могу целиком сбросить со счетов некоторые полезные начинания РАПМ в области демократизации деятельности ряда музыкальных учреждений, а также не сказать, что из рядов этой группировки вышло несколько талантливых композиторов, впоследствии занявших видное место в нашей музыкальной жизни. Это Александр Давиденко, Николай Чемберджи, Борис Шехтер, Виктор Белый» [163, с. 14].

Не принимал Хачатурян изоляцию творчества известных композиторов (В. Шебалин, Ю. Шапорин, Н. Мясковский), входивших в АСМ, от жизненных общественно-политических проблем, от решения важных задач искусства того времени. Всё это приводит его в «Проколл», активным участником которого он становится, пишет ряд сочинений: Марш № 1 для духового оркестра, песню-поэму «В честь ашугов», Песню Черноморского флота, гармонизует турецкую народную песню «Джавуз идим» и др. В этих сочинениях проявляется ориги-

нальность и самобытность музыки молодого композитора, мастерство и красочность оркестрового письма, свежесть ладогармонизма. Появляются и первые его сочинения для скрипки и фортепиано, музыка к театральным спектаклям.

После постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» в 1932 г. все группировки упраздняются. Взамен их создаётся ряд композиторских союзов, реорганизованных впоследствии в Союз композиторов СССР. Это время характеризовалось «чрезвычайной сложностью переплетения разнонаправленных процессов в жизни общества, пёстрой многоголосицей, гетерофоничностью умонастроений интеллигенции» [216, с. 8]. Хачатуряна процессы 30-х гг. не сломили, поскольку он искренно верил в созидательную силу искусства.

Важнейшим он считал вопрос о народном и национальном начале в музыке, проявляющемся «не только непосредственно, через чисто музыкальные элементы – типичные интонации, мелодии, специфический ритм. <…> Помимо этого национальное может быть выражено в общем характере, темпераменте художника, в самой манере композитора разговаривать музыкальным языком, т. е. в его индивидуальном стиле» [Цит. по: 48, с. 13]. Говоря о наиважнейшем вопросе музыкального искусства – о его народных истоках, Хачатурян подчёркивал, что «композитор – законный наследник всего духовного богатства своего народа, всех накопленных им музыкальных сокровищ» [163, с. 26].

Являясь специфическим звеном народного художественного творчества и разнообразных проявлений народных обычаев и традиций, фольклор – особая сфера духовно-материальной культуры того или иного народа. Его национальное своеобразие «определяется географическими, климатическими, социальными обстоятельствами народного бытия» [89, с. 19], проявляющимися в музыкально-историческом песенно-танцевальном и инструментальном тематизме, мелодике, метроритмике и прочих особенностях, а также социально-бытовых реалиях. Содержанием фольклора становится отражение в художественно-образной форме мировоззрения и психологии

народа. Типичные признаки народного музыкального искусства – устность, импровизационность, традиционность, вариативность, коллективность творчества – ярко воплощаются в фольклоре.

Для композитора фольклор – не просто свежий нетривиальный звуковой материал. Это компонент, присущий народной жизни (семейно-бытовой, трудовой, календарно-праздничной, обрядовой и т. п.). Потому-то, черпая из потока народных мелодий, ритмов, ладогармонических структур, он не должен, по убеждению Арама Ильича, впадать в архаизацию музыкального языка, а создавать на народной основе новые музыкальные образы, новый мелодизм и ритмику. «Хотя я не отрицаю метод цитирования подлинных народных мелодий для достижения определённых художественных задач… мне всё же дороже принцип смелого претворения элементов народной музыки в свободно, по воле художника развивающемся сочинении» [163, с. 26]. Проблема должна решаться в зависимости от художественного замысла, темы, жанра, формы сочинения. Главное здесь – интонационно-ритмическое переосмысление народного первоисточника. «Любя народные мелодии, – говорил композитор, – я считал себя вправе и пересочинить что-то, модифицировать. Это стало одним из моих основных принципов: если ты любишь народную музыку, знаешь её, то ты её хозяин, ты можешь обращаться с ней свободно» [Цит. по: 48, с. 12]. Сам он практически (за некоторым исключением: «Русская пляска», «Гопак» из «Гаянэ», тема второй части Фортепианного концерта, «Танцевальная сюита») не обращался к прямому цитированию образцов фольклора. Хачатурян их коренным образом перерабатывал, пересочинял, создавая незабываемые «хачатуряновские» звучания. Тематическую идею он развивал ритмически (путём дробления длительностей, варьирования и нагнетания ostinato – многократно повторяющейся ритмической фигуры) и мелодически, наслаивая подголоски. «Синтезировав широкий круг национальных интонаций разных народов (армянского, грузинского, русского, азербайджанского, узбекского, турецкого и др.), он создал свой собственный звуковой мир, поразительный, не похожий ни на кого эстетический сплав – «творческий алфавит» (К. Караев), обогатил своё музыкальное искусство новыми образами, стилевыми

элементами, средствами музыкальной выразительности» [17, с. 10]. «Личное, авторское начало, в котором выразилось чуткое ощущение времени, существенно трансформировало и обновило, казалось бы, издавна знакомую людям интонационную систему. <…> В то же время в своих симфониях и концертах Хачатурян сумел выстроить развитые монументальные композиции, в которых восточные элементы едва ли не впервые обрели обобщённо-симфонический, а не только живописно-орнаментальный смысл» [112, с. 25]. Нестьев отмечал, что творчество Хачатуряна – это «пример взаимодействия старинного и современного, фольклорного и профессионального, специфически национального и общечеловеческого» [112, с. 25], оказавшего колоссальное влияние на деятельность многих национальных авторов. Народное, по Хачатуряну, – это не только разные формы фольклора и цитаты из него. Понятие «народность» гораздо шире и глубже. «Во все времена великие композиторы создавали подлинно народные произведения, выражая в художественных образах сущность своей эпохи, думы и мысли народа. Примеры таких истинно народных художников дают и наши дни. Достаточно назвать здесь имена Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Онеггера; вероятно, можно вспомнить и другие имена» [Цит. по: 48, с. 13]. Цель молодого композитора – знать и любить народную музыку, но использовать её только во имя художественной целесообразности и экспрессивности, не принижая композиторское творчество. «Когда говорят – народное, я шутя говорю: я сам его величество народ. Я не принимаю всерьёз знаменитую фразу, якобы сказанную великим Глинкой, что народ сочиняет, а мы, композиторы, только аранжируем. По-моему, принятое буквально истолкование этой условно-риторической фразы в какой-то степени принижает роль и значение композиторского творчества. Я не хочу считать себя аранжировщиком или обработчиком. Я сам сочиняю свои мелодии, свои темы, разнообразные по содержанию, и претендую на оригинальность» [156, с. 125]. Молодые композиторы, глубоко изучив народную музыку, её специфические особенности (мелос, ладозвукорядные системы, метроритмику, формы, жанры, своеобразие интонирования и пр.), смогут через призму своего художественного мировоззрения,

творческого опыта, индивидуальности создавать новаторское произведение, которое будет «служить людям, нести человечеству большую гуманистическую идею, правду о жизни, выражать думы и чувства современников» [163, с. 28], откликаться на темы, волнующие народ, свободно использовать как национальный, так и зарубежный фольклор, как это делали М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, С.С. Прокофьев, И.Ф. Стравинский и др.

Опираясь на слова В.Г. Белинского, Хачатурян делает вывод о понятии народности в искусстве: «…народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностью должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или иной страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни верно, то и народно» [163, с. 29].

Понятие народности включает в себя также вопросы национального начала и национальной формы в музыкальном искусстве. По Хачатуряну, каждая используемая национальная мелодия не должна втискиваться «в жёсткое прокрустово ложе абстрактной и схоластической гармонической схемы!» [163, с. 31]. Композитору важно осознавать её внутреннее ладогармоническое строение. Но народная песня в качестве цитаты – не единственный источник национального в композиторском творчестве. Хачатурян подчёркивал, что понятие национального многогранно. Наряду с мелодической характерностью, оно включает в себя музыкальное мышление народа, его танцевальную ритмику, тембровое разнообразие его народных инструментов, специфику выражения его эмоций. Национальная форма при этом трактуется не формально-догматически, а наполняется глубоким содержательным смыслом.

С другой стороны, говоря о национальном, нельзя ограничиваться лишь фольклорными традициями, поскольку на их фундаменте сформировалось профессиональное музыкальное творчество как «неотъемлемая часть духовной сокровищницы народов. И вне их немыслимо говорить о развитии национальных традиций, о выявле-

нии национального в музыке. Здесь вступают в силу категории более общего, я бы сказал, философского значения – такие, как духовный склад нации, особенности её мировосприятия, традиции мышления» [163, с. 60]. Непревзойдённым образцом национального профессионального стиля для Арама Ильича было творчество М. Мусоргского, интонационный характер мелодики которого самобытен и словно соткан «из зёрен народных попевок» [163, с. 38].

Народное и национальное, по мысли Хачатуряна, тесно связано с традициями как устойчиво-инерционными элементами общественно-культурного наследия, «передающимися от поколения к поколению и сохраняющимися в определённых обществах и социальных группах в течение длительного времени (общественные установки, нормы поведения, ценности, идеи, обычаи, обряды, способы восприятия мира и т. д.» [114, с. 904]. Традиции – явление динамичное, обеспечивающее важнейшие функции культуры, – преемственность, плодотворное развитие, преодоление стереотипов, взаимодействие духовных и музыкальных богатств, опора не только на коллективное, но и индивидуальное творчество. Традиции – своеобразная «историческая память», носитель национальной идентичности, нравственных ориентиров, позволяющих «удерживать целостность и устойчивость общественного организма» [92, с. 68], включая музыкальное искусство.

Однако культура не может быть статичной, не развиваться и не обновляться, не отражать инновационных современных тенденций, выражающих актуальные идеи, эстетические идеалы, новые пути в искусстве, «исходя из требований жизненной действительности, повинуясь высокому вдохновению» [163, с. 35]. По убеждению Хачатуряна, «вся история художественной культуры подтверждает непреложную истину, что только те произведения искусства, в которых глубоко и смело воплощены явления жизни, в которых бьётся живая и страстная мысль, оставляют след в душе человека» [163, с. 34].

Появление новаторства в искусстве объективно и закономерно. Оно определяется, как и традиции, социально-историческими причинами, внутренними законами художественного развития (содержание произведения, его форма, жанр, стиль, средства воплощения и др.).

Но развивая новое, нельзя отказываться от национальных корней, от прогрессивных достижений прошлого. Важно обогащать их собственными оригинальными «музыкальными мыслями, интонациями, темпераментом» [156, с. 186].

Используя традиционный жанр, композитор создаёт выдающийся образец *Концерта для фортепиано с оркестром* (1936), позднее – *Концерт-рапсодию с оркестром* (1968).

«Первым исполнителем Фортепианного концерта был Оборин, но ещё до него первую часть Концерта выучил и сыграл мой товарищ по техникуму имени Гнесиных, – рассказывал Арам Ильич, – талантливый пианист Алексей Клумов. Тогда он принял участие в консерваторском конкурсе на лучшее исполнение произведений советских композиторов и получил первую премию. Концерт исполнялся на двух роялях (партию оркестра исполнял Марк Мильман). Первое исполнение Концерта с оркестром состоялось 12 июля 1937 года в Москве в Сокольниках. Дирижировал Лев Петрович Штейнберг, солист – Лев Николаевич Оборин. Играл он вдохновенно, с необычайным блеском» [156, с. 91]. 27 октября 1937 г. Концерт прозвучал в Ленинграде «одновременно с первым исполнением Пятой симфонии Шостаковича. Я в это время был в Ереване и получил там телеграмму из Ленинграда за подписью примерно сорока композиторов, выражавших восторги и поздравления. <…> Мой концерт был принят очень горячо» [156, с. 91]. Ещё одно исполнение состоялось 14 ноября того же года в Большом зале Московской консерватории. Солировал Л. Оборин, а дирижировал оркестром А. Гаук. Позднее А.И. Хачатурян посвятит концерт Л.Н. Оборину. Пианист высоко оценивал это произведение, считал его именно «концертом, а не просто пьесой для фортепиано с оркестром. В нём есть размах, есть яркое острое противопоставление и соревнование солиста и коллектива. <…> Трудно было бы назвать крупного пианиста, репертуар которого не включал бы этого произведения. Его одинаково любят и исполнители старших поколений, и молодёжь» [115, с. 33].

Любопытные сведения оставил Хачатурян о методах разучивания концерта Львом Обориным: «Жил он тогда недалеко от площади

Ногина. Было необычайно жаркое лето. Я приходил к нему. Мы снимали пиджаки и рубашки. Потом, поскольку Оборин играл и много двигался, а я только сидел и слушал, он, изнывая от жары, оставался в одних трусиках. Разучивая Концерт, он всё время поглядывал на меня и просил не стесняться и дирижировать, петь, мычать, жестикулировать. Как он говорил, это ему помогало понимать музыку. Сначала я воспринимал эти просьбы, как шутку, но потом понял, что это серьёзно. Когда автор подпевает, дирижирует, как-то подчёркивает ритмику, изображает ртом звучание отдельных инструментов, это помогает исполнителю» [156, с. 91–92].

Фортепианный концерт представляет собой подлинно инновационное творение как первое ярчайшее национальное сочинение крупной формы, идея которого – воспевание, подобно ашугам, своей родины и армянского народа. «Жанр концерта, помимо хорошей и выразительной музыки, масштабности формы, требует ещё и изобретательности в отношении фактуры партии солиста, чтобы пианисту… в любой части концерта “было что делать”, “хватало работы”» [156, с. 86]. Опираясь на традиции фортепианных концертов Ф. Листа, П.И. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Хачатурян создаёт лирико-драматический новаторский опус с широким симфоническим развитием образов, в котором проявляются романтические и классицистские тенденции. В его музыке ощущаются оптимистическое мировосприятие композитора, связь с национальным искусством. Народно-песенная мелодика, танцевальная ритмика придают сочинению эмоционально-приподнятую, импровизационную взволнованность, лирическую проникновенность, эпический драматизм. В нём раскрывается светлое гуманистически жизненное музыкальное содержание.

Концерт состоит из трёх контрастных частей. Первая часть радостно-жизнеутверждающая, основана на сопоставлении двух образов, написана в более классической, чем Первая симфония, форме. Главная партия энергична, бодра. «Её призывные интонации в кульминации вступления воспринимаются как праздничные фанфары, возвещающие о торжестве, а величественно следующие за ними построения утверждают это настроение» [2, с. 75].

Побочная партия контрастирует с главной своим песенным лирическим характером. Её проведение в партии фортепиано, идущее без сопровождения оркестра, свободно и импровизационно. «"Цветистость" фактуры… особенная изысканность ладогармонического языка, полиладовость (сопоставление des и es) заставляют вспомнить и импрессионистов с их стремлением к утончённой красочности. Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на контраст образов главной и побочной партии, в интонационном отношении они связаны. Так, например, характерная для главной партии интонация уменьшённой кварты и связанная с ней последующая секунда звучат и в побочной партии. Здесь мы сталкиваемся с принципом интонационного родства… который способствует органичности и единству воплощения содержания концерта» [2, с. 78]. В разработке участвуют обе темы. В ней нет острых конфликтов, развитие идёт легко, стремительно, эмоционально, с ощущением танцевальной стихии. В партии фортепиано присутствует фактурное разнообразие: стремительные пассажи, токкатность аккордово-ритмических фигур, связанных с мелодикой. Реприза сжата. В ней утверждается основная тональность (Des-dur), происходит «преображение» побочной партии. Проходящая в оркестре, она сопровождается мелодическими фигурациями в партии фортепиано. «Такой непрерывно звучащий фон придаёт звучанию необыкновенную мягкость и колоритность» [2, с. 80].

В коде после виртуозной фортепианной каденции мощно звучит главная партия, как бы подводя итог всему музыкальному развитию.

Вторая часть задушевна и лирична. В её основу, по словам автора, «положена очень известная тема популярной уличной тбилисской песенки. <…> Путём коренного переосмысливания этой мелодии, её расширении и существенного развития я пришёл к своей теме. Любопытно, что даже грузинские и армянские музыканты, с которыми мне приходилось беседовать, не узнавали в этой теме её первоосновы, хотя простейший анализ указывает на интонационную общность этих двух мелодий» [156, с. 86–88]. Прекрасная мелодия Andante вводит слушателей в «просторный мир философско-поэтических размышлений композитора. <…> Не отрываясь ни на минуту от родной наци-

ональной почвы и мастерски используя выразительные средства современного искусства, Хачатурян действительно "преобразил" наивно примитивную городскую песню, возвысил простонародный мотив до симфонической арии. Основная тема мелодии Andante изложена классически просто и ясно. Свободное – на широком дыхании – развитие темы, щедро колорированное в среднем разделе этой части Концерта, раскрывает лирические глубины музыки, воплотившей философскую мысль о величии прекрасного и горячее чувство любви к прекрасному в нашей жизни. Такова сила поэтических обобщений хачатуряновского лиризма, в котором личное, индивидуальное гармонично слились с общенародным» [193, с. 142, 145]. В простой трёхчастной форме Andante Хачатурян мастерски подчёркивает роль фортепиано как солирующего инструмента. С этой целью здесь используются приёмы симфонизации песенного мотива, фактурные его преобразования, импровизационность, токкатность, ведение темы параллельными аккордами, регистровая перекличка аккордовых комплексов с глубокими басами, в результате чего создаётся пространственность звучания и пр. Оркестрована часть прозрачно-акварельными нежными красками, без особых колористических эффектов.

Финал концерта, написанный в форме рондо-сонаты, блестящ, виртуозен, полон темпераментной энергии. Основная его тема упруготанцевальна, сочетается с лирической темой-эпизодом, «с вдохновенной импровизацией народно-инструментального характера» [2, с. 87]. Несмотря на мелодическую самостоятельность, они интонационно и тематически взаимосвязаны со всем концертом. Генеральный принцип заключительной части – противопоставление разных музыкально-образных сфер, что является интересной находкой драматургии финала.

Кода-кульминация завершает третью часть. В ней победно звучит фанфарная тема главной партии первой части, что становится не только объединяющим фактором музыкально-драматургического развития концерта, но и его логичным окончанием.

Концерт «поразил слушателей своей оригинальнейшей стилистикой, совершенством формы, органичностью национального своеобразия и воздействия классических европейских традиций» [191, с. 12]. Однако кардинальнейшее заключалось в идейно-эстетическом, философском содержании Концерта, в котором отразилась «творческая программа искусства Арама Ильича» [191, с. 13]. Характеризуя Фортепианный концерт Хачатуряна, Г. Хубов поэтически сравнивал его музыку с «ясным утренним светом», где «господствует "тон" утренней свежести, бодрость духа, лёгкость движений, прозрачность красок» [193, с. 133].

Новизна и своеобразие этого произведения, на взгляд исследователей творчества А. Хачатуряна (Ш. Апоян, Р. Хараджанян, Г. Хубов, Г. Тигранов и др.), заключаются в следующем: в синтезе русских, восточных, западных традиций сквозь призму восприятия армянского художника; в переходе от сюитных методов развития ориентального мелоса к симфонизму; в сочетании импровизационности и строгости академических форм, трансформации ритма и способах разработки музыкальной материи; в утверждении нового на базе национальных первоисточников; в переосмыслении и обновлении романтического пианизма в соответствии с художественными целями композитора, сохранении собственной манеры письма, своего языка, неповторимой индивидуальности. По отзывам зарубежных критиков, материал Концерта – волнующий, непосредственный, «связан с музыкальным фольклором Армении. Композитор разрабатывает его в трепетной симфонической ткани, в захватывающих драматических кульминациях. Это слияние современного языка и экзотических тем вносит острую новизну в сочинение. Его основная пружина – необычайно разнообразная и богатая ритмика. Местами Концерт откровенно театрален. Хачатурян не пренебрегает использованием блестящих эффектов. <…> Своеобразие армянского колорита и дух захватывающие эффекты усиливают воздействие этой музыки» [205, с. 79].

Современный французский пианист Жан-Ив Тибоде в 2017 г. говорил: «Я сразу заинтересовался этим произведением и могу сказать, что чем больше я его играю, чем больше погружаюсь в него,

тем больше восхищаюсь. Мне открыл его Шарль Дютуа. Я влюблён в этот концерт! Я играю его всё больше и больше. Это своеобразный чемпион в моём репертуаре. И я считаю себя одним из немногих пианистов, кто по-настоящему понимает это произведение. Я играю его всем моим сердцем! Каждый раз, когда я погружаюсь в эту интенсивность, в эту страсть, со мной происходит нечто невероятное. <…> Если я слышу неуважительные отзывы об этом произведении или если кто-то не соглашается с тем, что Хачатурян – великий композитор, то это сводит меня с ума. Ведь он гений, его музыка – это какое-то свободное излияние простой, естественной, сердечной правды, хотя сама она и далека от простоты. Эта музыка трогает людей. Она всегда, всегда трогает и будоражит меня самого. Этот великий концерт, безусловно, должен быть представлен наравне с другими знаменитыми русскими концертами» [Цит. по: 218, с. 79–80].

Сформировав черты концертного цикла в Фортепианном концерте: трёхчастность (I часть – энергичное сонатное Allegro, II часть – медленная, лирическая, III часть – финальная рондо-соната, в коде которой появляется главная тема первой части); блестящая виртуозная «концертантность»; яркая оркестровка; равноправный диалог оркестра с солирующим инструментом; варьированность, а не преобразование начального тематического материала в разработках, лейттемность, обострение ладогармонизма малосекундовыми призвуками-кластерами, использование звукорядов восточной музыки (лады раст, фригийский, дорийский) и пр., Хачатурян обращается в 1940 г. к сочинению *Концерта для скрипки с оркестром*. «Стимулом мне послужили замечательные завоевания нашей советской исполнительской школы. После успеха Фортепианного концерта, вполне естественно, мне захотелось ещё раз испытать свои силы в этом жанре. Моё желание поддерживалось огромными успехами советских скрипачей» [156, с. 112]. В беседах со Шнеерсоном Хачатурян говорил, что дружба со скрипачом А. Тер-Габриэляном ещё до поступления в консерваторию подтолкнула его к написанию «Танца» B-dur для скрипки и фортепиано с посвящением ему (1926), «Песни-поэмы» («В честь ашугов»), Allegretto, а затем скрипичного концерта.

Несмотря на загруженность в Союзе композиторов, Араму Ильичу удалось к лету 1940 г. разработать весь тематический материал будущего Концерта, а также сделать его клавир. Примерами скрипичных концертов для него служили партитуры концертов зарубежных и отечественных мастеров – Ф. Мендельсона, Й. Гайдна, И. Брамса, П. Чайковского, С. Прокофьева. «Я очень люблю поразительно красивый и оригинальный Первый концерт Прокофьева. В поисках скрипичных приёмов я исходил, конечно, не только из музыки скрипичных концертов, но изучал в качестве образцов и другие скрипичные произведения», – подчёркивал Хачатурян [156, с. 116]. Консультировался он и с Давидом Ойстрахом – первым исполнителем Концерта, показавшим автору немало важных деталей (штрихи, технические приёмы и др.). Интересовал его и вопрос о каденциях. Композитор считал, что они должны быть не просто «виртуозными вставками», а естественно вплетаться в музыкальную канву. Написав первоначально длинную каденцию, Арам Ильич, по совету уже другого скрипача – Леонида Когана, уменьшает её. «Ойстрах первый сыграл её в сокращённом варианте. Но я уже говорил, что очень люблю эту каденцию, потому что это продолжение разработки, в которой проходят и первая и вторая темы – целиком и в отдельных элементах» [156, с. 122]. Позднее Д. Ойстрах, в порядке выполнения научно-исследовательской работы, пишет свою каденцию к концерту Хачатуряна как фантазию на его темы и ритмы. Она понравилась автору, и он её опубликовал в приложении к клавиру. Сегодня скрипачи играют либо каденцию Ойстраха, либо Хачатуряна, хотя некоторые исполнители всё-таки предпочитают авторский вариант.

Первое исполнение законченного клавира Концерта состоялось в подмосковном Доме творчества «Руза». «К счастью, в это время в Рузе жила талантливая композитор и прекрасная пианистка Зара Александровна Левина. Она замечательно читала с листа. По моей просьбе она охотно согласилась сыграть вместе с Ойстрахом Концерт. В моём домике была маленькая комната и терраска. Рояль стоял в комнате, занимая её большую половину. Все музыканты, жившие тогда в Рузе и желавшие послушать новое сочинение, собрались в комнате

и на террасе. Двери, очень неширокие, были распахнуты. Я думаю, не будет преувеличением сказать, что Ойстрах сыграл моё сочинение так же прекрасно, как он его не раз играл впоследствии, уже с оркестром. <…> После того как Ойстрах и Левина сыграли Концерт, признаюсь, я был растроган до слёз, взволнован, обрадован, счастлив. Мне самому, так же как и моим друзьям, сочинение понравилось, а о лучшем исполнителе я не мог и мечтать» [156, с. 120–121]. Д.Б. Кабалевский вспоминал: «На этой знаменательной "премьере" нового концерта Хачатуряна присутствовали Ю. Шапорин, Н. Чемберджи, В. Мурадели, Н. Раков, кажется кто-то ещё (кто – не могу вспомнить). Были наши жёны, была, конечно, и Нина Макарова. Концерт произвёл на всех нас огромное впечатление. Мы долго не расходились, требуя повторения то того, то другого эпизода. Не знаю, как моим товарищам, а мне несколько дней после этого трудно работалось: из головы не выходили яркие образы хачатуряновской музыки» [80, с. 21].

Оркестровая премьера состоялась 16 ноября 1940 г. во время Декады советской музыки в Москве в концертном зале имени П.И. Чайковского, получив восторженные отклики публики и прессы. Концерт, наряду с Двадцать первой симфонией Н.Я. Мясковского, Фортепианным квинтетом Д. Шостаковича, был причислен к лучшим произведениям музыкального искусства того времени.

Ойстрах считал Скрипичный концерт одной из вершин инструментального творчества Хачатуряна. Его «музыка искренняя и своеобразная, исполненная мелодических красот, народного колорита, остроумия, словно искрилась. Все эти черты, которые до сих пор радуют слушателей, произвели тогда незабываемое впечатление. Я сразу же был очарован всем колоритом чудесной музыки: и зажигательной танцевальностью финала, и проникновенно-лирическими эпизодами второй части, и необычайной своим волевым напором первой темой первой части, а в целом множеством тончайших деталей, оркестровых находок и эффектов, о которых можно было только догадываться, пока автор играл это всё на фортепиано и попутно объяснял мне как это должно будет получиться в партитуре. Было ясно, что родилось новое, яркое произведение, что ему предстоит

большая жизнь на концертной эстраде. Моей скрипке суждено было положить начало этой жизни» [Цит. по: 217, с. 234–235].

Хачатурян писал музыку Концерта «на гребне счастья и радости», ожидая рождение сына. Состояние окрылённости, упоения жизнью перешло в живописную, национально окрашенную музыку Концерта. Композитор создал палитру ярких песенно-танцевальных, брызжущих энергией образов. В Концерте три части – своеобразные опоэтизированные картины народной жизни, природы Армении. Лирически-вдохновенную песенную среднюю часть окаймляют блестящие, полные радостного движения танцевальные части.

Первая часть (сонатное Allegro) начинается тонально неустойчивым небольшим вступлением оркестра. Эта ритмическая формула, по словам автора, «проходит через всю музыку Концерта» [156, с. 115]. Данный мотив построен на чередовании секундовых и терцовых интонаций, характерных для армянской народной музыки. «Эта же ритмическая фигура определяет музыку короткого оркестрового вступления: две шестнадцатых, три восьмых. Оркестр здесь как бы предваряет основной образ первой темы. Вступление я сознательно начал как бы в си-бемоль мажоре, затем путешествовал по разным тональностям и несколько неожиданно пришёл к ре минору – основной тональности Концерта. Мне нравится такой неожиданный переход; я считаю, что в этом есть определённая свежесть» [156, с. 115].

Главная тема, выделяющаяся моторной, острой ритмикой, по мере развития трансформируется в грандиозный танец. Она появляется у солирующей скрипки (d-moll) в сопровождении оркестра. Понижение звука ми на полтона вниз в конце мелодии придаёт звучанию окраску фригийского лада, типичного для фольклора Закавказья. Сочинённая самим композитором она интонационно напоминает, по мнению Г. Тигранова, Г. Хубова, обаятельную армянскую песню «Келе-Келе» («Шествуй») и хороводный танец «Кочари». Однако это «не цитата; она звучит, "по-своему", и – как всегда у настоящего художника, – близко-родственная народной песне, она отлична от неё неповторимостью индивидуального выражения» [193, с. 156]. Оркестровые пассажи приводят к побочной, проникновенно-лиричной,

кантиленной, несколько танцевальной теме. Она близка к народной мелодии «Эс арун» («Ручей»). Тема ладотонально неустойчива, построена на приёмах, характерных для армянской и грузинской музыки: остинатный упор на один звук, прихотливая ритмика, хроматизмы и др. придают ей неповторимое импровизационное своеобразие. Излагается побочная партия на длительном органном пункте. Синкопированный ритм монотонного баса напоминает звучание бубна.

В разработке темы, контрастные по характеру и настроению, не только меняют свой «облик», но и гармонично дополняют друг друга. Мелодия побочной партии наполняется энергией ритма главной, а танцевальная тема первой приобретает черты поэтичности и сдержанности. Здесь – «не картина борьбы (как обычно), а картина игры, утверждающей гармонию красоты и силы» [193, с. 158]. Завершается разработка развёрнутой каденцией солирующей скрипки, раскрывающей её виртуозно-колористические возможности. Тема побочной партии звучит решительно и по-волевому. Каденция соединяет разработку с репризой, в которой основные темы варьируются, обогащаются подголосками. Динамика усиливается, движение ускоряется. Всё развитие приводит к коде-точке (d-moll), подчёркивающей мужественный образ главной партии. Хачатурян разъясняет смысл «точки» в конце сочинения: «Пока идёт развитие, разработка материала, я вполне свободен в привлечении любых, даже самых неожиданных гармонических и полифонических последовательностей. Но последние такты, завершающие коду, у меня явно тонические, утверждающие тональность, завершающие мысль» [156, с. 119].

Вторая часть (Andante sostenuto) – песенна, одухотворённа, написана в сложной трёхчастной форме: А (а – в – а) – В – А (а – а). Она «медленная, в трёхдольном движении; как мне кажется, очень взволнованная, поэтичная. В скрипичной партии, помимо широкой распевной мелодии, есть много пассажей, уводящих в отдалённые тональности, неожиданные переходы в основную ля-минорную тональность, сквозь далёкие бемольные дебри. Я люблю заключение второй части, где появляется явный фа-минор, затем солист застревает на ля-бемоле, который потом превращается в соль-диез. Используя тембры

фагота, флейты и пиццикато струнных, подхожу к основной тональности ля-минор. Как будто всё это не столь уж значительно, но приём мне нравится, я считаю его очень свежим завершением части», – констатировал Арам Ильич [156, с. 118].

Вторая часть – это поэтическое созерцание природы, воплощённое через нежно-упоительную вальсовую мелодию, проходящую у солирующей скрипки. В её мелодических оборотах ощущаются интонации протяжных армянских песен «Антуни» («Бездомный»), «Крунк» («Журавель»). В среднем разделе Andante появляется взволнованный эпизод-речитация, основанный на теме вступления. Многократно варьируясь, напев, напоминающий импровизации ашугов, приобретает различную окраску – то сумрачного раздумья, то любовного томления, то жалобной просьбы-мольбы. В репризе вновь возникает песенная тема, звучащая сначала в партии скрипки, затем кларнета и всего оркестра. Заканчивается часть тихой, истаивающей звучностью.

Третья часть – блестящий праздничный финал, где многократно проводится активная основная тема. По словам Хачатуряна, «финал – быстрая танцевальная музыка, тема которой построена… на разложенном ре-мажорном трезвучии. <…> Я нашёл удачное решение – соединил тему первой части, порученную виолончелям, с основной темой финала у скрипки (контрапунктическое сочетание). Подобное есть в моём фортепианном концерте и в других моих сочинениях» [156, с. 119]. Финал написан в форме, близкой к рондо-сонате. Он, как и первая часть, начинается со вступления. Диссонирующие аккорды подчёркнуты синкопами, а чёткий ритмический рисунок из шестнадцатых и восьмых, лежащий в основе главных тем первой и финальной частей, объединяет их. Тема главной партии финала радостно-задорная, интонационно близкая напеву армянского танца «Вард кошике» («Розовый башмачок»). Она представляет собой рефрен финала. Побочная тема изящная и грациозная. В начале разработки слышится модифицированная побочная тема первой части Концерта. Она излагается в увеличенных длительностях, придающих ей распевность. В оркестровом сопровождении сохраняется подвижный танцевальный ритм.

В расширенной репризе проходят в контрапунктическом единстве живая, безудержно энергичная главная тема финала и лирическая побочная партия первой части. Голоса солирующей скрипки и виолончели сливаются в экспрессивном дуэте. Завершается Концерт упорным повторением ре-мажорной тоники в прежнем ритме и характере.

Таким образом, в финале композитор использует приём варьированно-обобщённого монотематизма, что соответствует оптимистической концепции сочинения и творческому замыслу композитора. При этом звучание оркестра и солиста чётко выверено, их функции как дуэта разграничены. Музыка Скрипичного концерта «словно пронизана горячими лучами полуденного солнца, блестит и сверкает динамикой ослепительно ярких красок (невольно вспоминаешь колоритные полотна М. Сарьяна, изображающие горы и долы Армении, сплошь залитые светом). Здесь царит пафос жизнедеятельной энергии и радость преодоленья» [193, с. 133].

В 1941 г. Концерт, воспевающий радость и счастье бытия, удостоился Сталинской премии и быстро завоевал мировую известность.

Призванный и мобилизованный творчеством

Имеем ли мы право предавать
забвению добытое кровью?
Нет, не имеем.
Надеемся ли мы, что добытое кровью
сослужит ещё службу людям будущего.
Надеемся.

Александр Александрович Блок

Великая Отечественная война – одно из самых трагических и героических событий в истории нашей страны. Память о Победе в ней становится всё более актуальной и значимой в непростое современное время. С первых дней войны композиторы чувствуют себя призванными и мобилизованными на борьбу с немецкими захватчиками, добровольцами уходят на фронт, сражаются с врагом в тылу особым способом: своим творчеством. «В период Великой Отечественной войны перед

советским искусством встают серьёзнейшие задачи. Искусство делается эффективным духовным оружием в борьбе с фашизмом. Лучшие произведения той поры отражают самоотверженные подвиги народа, воспитывают патриотизм, любовь к Родине» [19, с. 348]. А.И. Хачатурян в эти годы много и плодотворно трудится в военной комиссии оргкомитета Союза композиторов и Всесоюзном радио, сочиняет неустанно новые произведения. Приоритетной темой искусства данного периода становится тема войны, тема победы, героизма и сплочённости людей. Грандиозно-необъятная, она требовала иных средств выразительности, других героев и идеалов, лирических и светлых чувств, побуждавших бороться с силами тьмы и зла, побеждать их. «Героическая эпопея советского народа вызвала к жизни героические страницы советской музыки, разнообразные по жанрам, образному содержанию, стилю, типам драматургии и сегодня поражающие воображение непосредственностью реакции и проникновенностью в смысл происходящего, полной подчинённостью формы задачам реалистического отражения событий тех незабываемых дней» [117, с. 134].

Ведущим жанром военного времени становится песня. В ней концентрировались идеи патриотизма, героики, сплочения народа. Она звучала в тылу и на фронте, выражала важнейшие лозунги: «Всё для фронта – всё для Победы!», «Победа будет за нами!».

В начале войны появляется песня А.В. Александрова на стихи В. Лебедева-Кумача «Священная война». Стихи публикуются 24 июня 1941 г. в газетах «Красная звезда» и «Известия», «а песня исполняется впервые 26 июня 1941 г. на Белорусском вокзале Москвы артистами Краснознамённого ансамбля песни и пляски перед бойцами, уходившими на фронт. Она звучала подобно грозной клятве». Её музыка, сочетавшая в себе «суровую поступь марша и широкую распевность», стала символом мести и проклятия фашизму, символом защиты Отечества [27, с. 80].

Разнообразные героико-патриотические («Заветный камень» Б. Мокроусова, сл. А. Жарова; «Песня защитников Москвы» Б. Мокроусова, сл. А. Суркова; «Дорога на Берлин» М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского), лирико-эпические («Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова, сл. М. Исаковского), лирические («Тёмная ночь» Н. Богословского,

сл. В. Агатова, «В землянке» К. Листова, сл. В. Суркова), шуточно-сатирические («Вася-Василёк» А. Новикова, сл. А. Алымова) и другие песни являлись духовной опорой солдат, музыкальной связью с Родиной, которую они защищали.

Наряду с композиторами-песенниками к жанру военной песни обращаются мастера симфонической, оперной, камерно-инструментальной музыки: Д. Шостакович, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Р. Глиэр, Д. Кабалевский и др. С. Прокофьев писал: «Весь советский народ вставал на защиту родной земли. Каждому хотелось внести немедленно свой вклад в борьбу. Первым откликом композиторов на происходящие события, естественно, явились песни и марши героического характера, то есть та музыка, которая могла непосредственно звучать на фронте» [79, с. 121].

Песни фактически становятся своеобразными музыкально-культурными кодами нашей страны, способствующими сохранению исторической памяти, традиций и духовно-нравственных ориентиров. Маршал, дважды герой Советского Союза И.Х. Баграмян (1897–1982), вспоминая о первых тяжёлых месяцах войны, отмечал: «Именно в этот труднейший период войны я наблюдал явление неожиданное и в то же время закономерное: у народа-великана – советского народа, и прежде всего у русского народа, родилось в те дни много песен. Они были бодрыми и воспевали Родину, воспитывали ненависть к врагу, мужество и отвагу, боевую дружбу – всё то, что помогало преодолеть военные трудности, которым не было числа» [138, с. 210].

Л.О. Утёсов (1895–1982), много концертировавший со своим оркестром на фронтах и в тылах, создавший жанр киноконцерта, подчёркивал: «Формула “Когда гремят пушки – музы умолкают” Великой Отечественной войной подтверждена не была. Пушки гремели, но песни продолжали звучать. Больше того, песенный жанр продолжал развиваться. Не скажу, чтобы песни заглушали пушки, но, что они помогали людям легче переносить их гром – это несомненно» [149, с. 270].

А.И. Хачатурян, будучи композитором-патриотом, как и другие авторы, создаёт ряд песен на военную тематику: «Море Балтийское», сл. Я. Родионова (1941); «Могучий Урал», «Уральцы бьются здорово»,

сл. А. Барто (1942); «Песня гнева», сл. Г. Рублёва (1943) и др. Широкую известность получает песня-баллада «Капитан Гастелло», сл. А. Лугина (1941), посвящённая подвигу лётчика, протаранившего своим подбитым самолётом фашистский военный эшелон. Популярной на фронте и в тылу становится лирическая вальсообразная песня «Уралочка», сл. Г. Славина (1943), включенная в репертуар Уральского русского народного хора, созданного 22 июля 1943 г.:

Моя подружка дальняя –
Как ёлочка в снегу.
Ту ёлочку-уралочку
Забыть я не могу.
Давно ушёл я из дому,
Но помню до сих пор
Её совсем особенный
Уральский разговор.
<…>
Но дело наше верное,
Не стоит слёзы лить:
Свободные, счастливые,
Сто лет мы будем жить.
Приду, сыграем свадебку,
По чарке разопьём
И скоро сыну имечко
Придумаем вдвоём

Г. Славин

В 1977 г. Арам Ильич рассказывал, что любит свою «Уралочку». «Никогда не забуду: самое первое её издание было отпечатано редакцией "Уральский рабочий" в виде листовки в Свердловске, где я находился в 1943 году. Стоила листовка рубль, и весь гонорар за песню был передан в фонд обороны, как мне помнится, на строительство танковой колонны. Тираж разошёлся мгновенно. Так что у меня самого не сохранилось ни одного экземпляра уникального издания. Накануне Международного женского дня, 7 марта 1943 года, "Уралочку" опубликовала "Комсомольская правда"» [122, с. 247]. Ещё раз «Уралочка» была опубликована в 1944 году.

Оценивая роль и значение военных песен (героических, строевых, душевно-лирических и др.), Хачатурян в статье «Композиторы – фронту» (1943) пишет: «Советские композиторы чутко откликнулись на огромную потребность народа в лирике. Мы говорим, разумеется, о лирике мужества, о лирике больших чувств, которыми живут советские люди, советские воины. Любовь к Родине, к родной земле, к завоёванному на ней счастью, составляет главное содержание этой лирики. Нельзя не отметить прочно вошедшие во фронтовой быт лирические песни В. Соловьёва-Седого – "Играй, мой баян", "Вечер на рейде", "Как за Камой за рекой", Т. Хренникова – "Прощание", М. Блантера – "До свиданья, города и хаты", лирические песни А. Новикова, Дм. и Дан. Покрассов, К. Листова и Ю. Милютина. Вера в счастливое личное будущее, во встрече с близкими – всё это неотделимо от несокрушимой веры в победу над врагом. Эту основную мысль, которой живут фронт и тыл, музыка должна выразить с предельной полнотой. Не случайно в обиход армии вошли известные стихи К. Симонова "Жди меня". Не случайно также и то, что на этот текст написано множество песен и композиторами-профессионалами, и музыкантами-фронтовиками» [163, с. 337–338].

Ответ на симоновское стихотворение пишет и А. Хачатурян вместе с поэтом-фронтовиком Г. Славиным (1943), назвав его «Жду тебя»:

Жду тебя, хороший мой,
Очень крепко жду.
Жду уральскою зимой,
Жду весной в цвету.
Жду, и дни быстрей идут,
Гаснут вечера,
И со мной сегодня ждут
Все, кто ждал вчера.
<…>
Верю, ты придёшь опять,
Ласковый, родной.
Милый, я умею ждать,
Как никто другой.

Г. Славин

Героиня песни верит в возвращение своего возлюбленного с фронта, верит в грядущую Победу. Лирическое состояние композитор выражает в жанре вальса и напевной, легко запоминающейся мелодии, дублируемой в первом разделе песни в партии фортепианного аккомпанемента. Некоторый драматизм музыки ощущается во вступлении и заключении, в которых гармонии звучат тревожно, напряжённо, диссонансно. Песня «Жду тебя» вышла отдельным изданием в Музфонде в 1944 году.

«В годы войны песня доказала своё право быть и боевым лозунгом, и походным маршем, и лирическим монологом, и элегическим воспоминанием. <…> Хотя жанры "военной" песни были разными и существовало много песен строевых, самыми любимыми и популярными оставались песни – ностальгические воспоминания о мирной жизни» [215, с. 496]. Они создавали особое настроение, отличались сердечностью, теплотой личных чувств, что было важно для бойцов на фронте.

Кроме песен большое значение приобретает маршевая музыка. По словам Арама Ильича, «оркестровые и самодеятельные коллективы обогатились множеством маршей Иванова-Радкевича, Чернецкого, Чемберджи и других» [163, с. 337]. Особое внимание уделялось военным маршам для духовых оркестров, которые были мобильными и востребованными фронтовыми коллективами. В 1942 г. Хачатурян создаёт марш «Героям Отечественной войны», имевший ясно выраженные строевые качества. «Их определяет характер обеих тем: чёткость, чеканность, особая "собранность" первой, активность второй. Форма марша в целом вполне традиционна. Так, первая тема построена на обычном для данного жанра настойчивом, остро ритмованном повторении и опевании квинтового звука тонического трезвучия. (Это излюбленный хачатуряновский приём построения основной маршевой темы.) Однако автор легко уходит от шаблона, применяя тонкие, выразительные средства» [100, с. 245]. К ним относятся: «оминоривание» мажорных тем, проведение напевной темы на фоне сильно ритмизированных мелодических голосов, контраст между песенной серединой (трио), окрашенной национальным колоритом, и

крайними энергичными частями, применением особо выразительных гармоний и прочее. «В целом марш “Героям Отечественной войны” – один из немногих образцов строевой музыки, который, отвечая всем требованиям жанра, обладает и незаурядными музыкальными достоинствами» [100, с. 246].

В маршевом и гимническом жанрах композитором написаны и некоторые вокально-хоровые произведения: «Гвардейский марш», сл. В. Лебедева-Кумача (1942), «Слава нашей отчизне», сл. В. Лебедева-Кумача для солистов, смешанного хора и фортепиано (1943); Гимн Армянской ССР на текст А. Сармена (1944).

7 июня 1944 г. Арам Ильич в письме из Еревана своей супруге Нине Владимировне Макаровой сообщает: «Гимн мой здесь уже принят и утверждён всеми инстанциями… последний раз обсуждался в оперном театре всенародно в присутствии всего правительства. После утверждения Москвы здесь будет Указ Президиума Верховного Совета» [101, с. 272]. Впервые национальный гимн прозвучал 12 августа 1944 г. в Ереване.

Но особый интерес, как малоизвестный факт, заслуживает рассказ Арама Ильича о его участии в конкурсе на создание нового гимна Советского Союза. (С 1918 по 1944 гг. гимном служил «Интернационал» – песня, посвящённая восстанию Парижской коммуны). Конкурс проходил с весны 1943 г. в самый разгар войны, в годы блокады Ленинграда, холода и голода, боевых фронтовых действий. Было представлено огромное количество работ, однако в окончательный состав претендентов допускаются сочинения Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, А. Александрова, грузинского композитора И. Туския. Задача конкурса – создание патриотического гимна, отражающего силу и мощь государства, веру в Победу, в единство народа.

«Когда объявили, что будет отбираться новый гимн, их штук пятьсот написали. Многие представили по нескольку вариантов. Прослушивание проходило в Бетховенском зале Большого театра. Для начала в присутствии Сталина сыграли “Марсельезу”, английский гимн, “Интернационал”. Храпченко, тогдашний председатель Комитета по делам искусств, вышел и сказал: “Хачатурян, Шостакович – за сцену”.

Мы вышли к артистической комнате. У двери вполоборота стоял начальник охраны Сталина генерал Власик. Я рискнул войти первым. Увидел с правой стороны Сталина, с левой – всё Политбюро. Я стал крайним у двери, рядом – Шостакович, Храпченко. Сталин дал характеристику – что такое гимн и каким должен быть советский. Начались прослушивания. Порядок был такой: открывали занавес, и хор пел гимн, потом под управлением Мелик-Пашаева оркестр играл, потом уже сообща исполняли. Ворошилов (как руководитель конкурса) предложил Шостаковичу и мне написать гимн сообща. Два дня у нас ничего не получалось. Сочиняли порознь, а потом совместно корректировали. На третий день что-то получилось на слова поэта Михаила Голодного. Кто будет инструментовать? Шостакович сказал: "Сломаем спичку. Кому попадётся "головка", тот и инструментует". "Головка" досталась мне. Я инструментовал. В один день соревновались гимны Александрова, Шостаковича, мой, Туския, наш общий с Шостаковичем. Каждый в трёх видах: хор, оркестровая партия и хор с оркестром. Нас позвали к Сталину. Он спросил у Мелик-Пашаева: "Вам нравится их гимн?" Тот ответил: "Мне их гимны врозь нравятся больше, чем написанный сообща". Сталин сказал: "А мне общий больше нравится, чем в отдельности". Гимны инструментовал Виктор Кнушевицкий. <…> Возник вопрос о переделке припева в нашем общем гимне. Значит, нужно было всю музыку переделать. Сталин спросил: "Три месяца хватит?" Шостакович ответил: "Пять дней". На этом всё кончилось. Потом я узнал, что Сталин сказал: "А Шостакович, кажется, приличный человек". Вскоре Сталин уехал в Тегеран на встречу с Черчиллем и Рузвельтом. Вернувшись, он решил в пользу Александрова» [189, с. 11]. В ночь на 1 января 1944 г. по радио впервые прозвучал новый гимн СССР А. Александрова на сл. С. Михалкова и Г. Эль-Регистана в исполнении Краснознамённого ансамбля. Этот гимн назвали «Гимном Победы», который сразу же донёсся до всех фронтов, где шли бои за независимость страны.

А.И. Хачатурян отмечал, что в суровую военную пору творческая работа деятелей культуры не прекращалась. Мощный патриотический подъём, успехи в сражениях воодушевляли композиторов,

писателей, поэтов, художников, обогащали их творчество новыми идеями. «В практику композиторов вошли систематические поездки на фронт. Именно здесь, в боевой обстановке, зреют у композиторов замыслы крупных произведений, которые должны запечатлеть великую правду нашей борьбы» [163, с. 338]. В этот период создаются такие масштабные сочинения, как Симфония № 7 («Ленинградская») Д. Шостаковича, начатая в 1941 г. в осаждённом Ленинграде и завершённая в 1942 г. в Куйбышеве; Симфония № 5 (1944), фортепианная триада сонат (№ 6, № 7, № 8) (1940–1944), музыка к кинофильму С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1942–1944), опера «Война и мир» (1941–1952), балет «Золушка» (1940–1944) С. Прокофьева; Симфония-баллада № 22, Симфония № 23 (1941) Н. Мясковского и множество других. «Стремясь раскрыть и запечатлеть в музыке глубочайший смысл происходящих событий, наши композиторы сумели горячо и вдохновенно откликнуться в самых разных жанрах на животрепещущие темы боевых дней», – писал Хачатурян [163, с. 338–339].

Арам Ильич, несмотря на огромную общественно-административную работу, проблемы со здоровьем, продолжает творить, как и другие композиторы, в самых разнообразных жанрах. Его увлекает сотрудничество с деятелями театра и кино. «Это много даёт композитору, тренирует его мышление как музыкального драматурга» [163, с. 135]. Он работает с такими известными режиссёрами, как К.А. Зубов в Малом театре, Ю.А. Завадский в театре Моссовета, Р.Н. Симонов в Вахтанговском театре. В 1942 г. Хачатурян пишет музыку к пьесе Н. Погодина «Кремлёвские курсанты», поставленной в МХАТе имени М. Горького. Его музыкальной лейттемой становится мелодия «Интернационала», а песня матроса Рыбакова – популярнейшей песней военных лет. В 1943 г. Хачатурян создаёт музыку к спектаклю того же театра по пьесе А.А. Крона «Глубокая разведка», воспевающему радость труда. Для главного героя композитор пишет три азербайджанские песни – лирическую, героическую, гимническую, помогает актёрам «овладеть игрой на таре, бубне и кеманче, петь по-азербайджански». Сидя за режиссёрским столиком рядом с М. Кедровым, вникает «во все детали соображений режиссёра по части музыки и пения.

Он становился за пульт и сам репетировал с оркестром финальный марш спектакля, добиваясь нужной характеристичности и яркости звучания» [216, с. 69].

Но наиболее широко известна и популярна музыка Хачатуряна к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад», ставшая не только эталонным сочинением в советском музыкальном искусстве, но и вершиной его творчества в театральной культуре. В 1940 г. спектакль ставится в Театре имени Е. Вахтангова, заказавшего Хачатуряну музыку к нему, а позднее в Театре имени Моссовета (1952). Режиссёра Ю. Завадского музыка Арама Ильича поразила своим «темпераментом, фантастичностью. Была в ней какая-то демоническая сила. Словом, она оказалась очень близка, созвучна тому, что я задумал в спектакле. И очень нравилась Николаю Дмитриевичу Мордвинову, который играл Арбенина… В спектакль музыка так вошла, так слилась с ним, что невозможно представить сейчас "Маскарад" без неё. <…> В ней есть романтизм и глубокая, затаённая страстность, которые так близки лермонтовским героям» [60, с. 48].

Приступая к работе над «Маскарадом», Хачатурян волновался, так как понимал, что сочиняет музыку к русской классической пьесе после А.К. Глазунова, работавшего над ней на протяжении 1912–1913 годов. Она включала в себя множество коротких фрагментов, связанных с теми или иными моментами действия: симфонические антракты, танцы, пантомимы и др. Невзирая на обилие разрозненных эпизодов, композитор создал произведение, отличавшееся внутренней цельностью, соответствующее замыслу режиссёра. Представление «Маскарада» с глазуновской музыкой состоялось 25 февраля 1917 г. в Александринском театре Петербурга [91]. В 1938 г. этот спектакль восстанавливает В. Мейерхольд с той же музыкой Глазунова, но в ней не оказалось вальса, задуманного Лермонтовым. Вместо него был использован, по указанию Александра Константиновича, «Вальс-фантазия» М.И. Глинки.

Зная об этих перипетиях, Арам Ильич ответственно и с огромным энтузиазмом отнёсся к работе над музыкой к «Маскараду». Помог ему в этом его учитель и друг Н.Я. Мясковский. «Я поведал ему, – вспо-

минал Хачатурян, – о своей тревоге, и он дал мне какой-то редкий сборник музыки доглинкинской поры. Благодаря этому, я смог проникнуть в музыкальную атмосферу эпохи. Ну и, конечно, вчитывался в Лермонтова, который мне необычайно близок» [163, с. 136].

В музыке к «Маскараду» много великолепнейших страниц, вошедших в авторскую симфоническую сюиту: Вальс, Ноктюрн, Мазурка, Романс, Галоп (1943). В своих воспоминаниях Арам Ильич с трепетом рассказывал о рождении знаменитого Вальса: «…помню возникновение второй темы вальса. В это время художница Евгения Пастернак писала мой портрет. Позируя ей, я думал о своём – о "Маскараде". И вдруг во мне как-то внезапно зазвучала эта мелодия. Я перестал позировать, стал записывать музыку. Но такое "наитие" бывает далеко не всегда. Одно несомненно для меня – настоящая музыка театра и кино, при всей её специфике, должна быть написана так, чтобы она могла звучать и на симфонической эстраде, чтобы это были не крохи, музыкальные кусочки, а нечто цельное, объединённое одной идеей» [163, с. 136–137]. Вальс из «Маскарада» – «жемчужина» творчества Хачатуряна.

Как новый вальс хорош! В каком-то упоенье
Кружилась я быстрей – и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалося; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость…

М. Ю. Лермонтов

«Вальс», по определению И. Андроникова, представляет собой «обобщение романтической вальсовости, её "квинтэссенцию"» [1, с. 263]. В нём композитор охватил «самую суть романтической музыки, "изобразил" её, не боясь ни густоты красок, ни преувеличения страстей» [1, с. 263]. Он стал фактически лейттемой всего действа. В нём «с удивительной проникновенностью переданы тональность лермонтовской драмы: крайнее напряжение страсти, её глубина, мучительное предчувствие рокового исхода» [117, с. 145]. Его трудно отделить от поэтического мира Лермонтова, «от образа Нины, с таким проникно-

вением запечатлённого музыкой композитора. Но в этой музыке есть и другое: подлинный трагизм, страстный и бурный протест – то, что составляет сердцевину лермонтовского "Маскарада"» [61]. В жанре вальса, специфичного для европейской культуры и не очень совместимого с исконно танцевальными жанрами восточной музыки, «с восточным типом эмоциональности», Хачатурян сумел создать «восточный вальс» [117]. Данный вальс – новый вид жанрового обобщения, в котором сливаются воедино характерные черты разных культур, способствующие возникновению новой и свежей эстетической образности. «И в то же время хачатуряновский вальс – музыка глубоко современная и по фактуре, и по ощущению поэзии Лермонтова, совершенно свободная от стилизации, от попытки "подделаться" так, чтобы трудно было отличить эту музыку от подлинного произведения» [1, с. 261].

«Ноктюрн» – своеобразное лирическое интермеццо, связанное с образом Нины – героини драмы, сопровождает сцены с её участием. Безгранично сияющий, он сменяет «эту мрачную бурю чувств (вальса), когда, выпевая под оркестр задумчивую тему, скользит певучий смычок засурдиненной скрипки» [1, с. 260]. «Мазурка» – блестящая, бравурная, контрастирует номерам, характеризующим Нину. «Галоп» – «резвый, игривый, обнажающий деланное веселье и нескромные страсти великосветского бала, – галоп, построенный на плавной мелодии, украшенной жёсткими гармоническими узорами, – завершает сюиту» [1, с. 260]. «Романс» – лирическая кульминация и музыкальный портрет героини. В спектакле – это вокальное произведение с неповторимой ладотональной окраской, мелодической речитацией представляет собой тонкую одухотворённую зарисовку. Интонационно сложная вокальная партия, наполненная скачками на широкие интервалы, сопровождается аккордово-фигуративным аккомпанементом. Подход к кульминации в средней части эмоционально насыщен. Гармонический язык терпко-изысканный, богат хроматизмами, альтерациями. Музыка романса экспрессивна, психологически достоверна, воплощает идеал прекрасной человеческой личности. В симфонической сюите труба без слов «излагает» романс Нины, придавая звучанию особо щемящий оттенок.

Генеральная репетиция спектакля состоялась 16 июня 1941 г., а премьера – 21 июня 1941 года. Однако судьба спектакля из-за нацистского нашествия оказалась недолгой. Музыка же из него исполняется и сегодня. В ней соединяются две культурные традиции: восточная монологическая, способная «рассеивать интонационную энергию», и европейская, характеризующаяся концентрированностью, определённостью мелодического рельефа. Насыщая свою музыку экспрессией, динамизмом, национальной красочностью, Хачатурян говорит со слушателями открыто, доверительно, «без намёков и полутонов», без «намеренной недосказанности» [117, с. 142].

В 1944 г. Хачатурян создаёт для симфонического оркестра «Русскую фантазию». В этом самобытном сочинении-приветствии русскому отважному народу-воину композитор впервые глубоко проникает в национальные особенности русского музыкального фольклора, что позже поможет ему в создании киномузыки («Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Сталинградская битва»). В этом же году он пишет для фортепиано «Хореографический вальс», в 1945 г. – «Три пьесы» («Остинато», «Романс», «Фантастический вальс») для двух фортепиано. В основе крайних частей – оркестровые эпизоды из музыки к антифашистскому фильму М. Ромма «Человек № 217». Средняя часть – обработка песни «Дочери Ирана» (сл. А. Лахути, 1939). Сюита не программна, однако «воспринимается как драматический рассказ о событиях и потрясениях тяжёлых военных лет, рассказ, в котором ярко воплощены патриотические чувства» [144, с. 80]. Впервые это сочинение было исполнено в декабре 1945 г. в Ереване А. Арутюняном и А. Бабаджаняном, что стало импульсом к развитию дуэтного фортепианного жанра в армянском музыкальном искусстве.

В 1945 г. Хачатурян представляет «Пять пьес» из музыки к драме М. Лермонтова «Маскарад» в фортепианном варианте (переложение их сделал А. Долуханян). В 1953 г. композитор создаёт авторскую транскрипцию «Вальса», технически сложную, концертно-блестящую.

Как и в довоенные годы, он продолжает работать в сфере киномузыки, считая её важным и необходимым элементом, способным «подчеркнуть игру актёра, мобилизовать его творческие силы»,

помочь режиссёру «выразить свой замысел» [163, с. 96]. Являясь равноправным участником творческого процесса, композитор должен быть высокопрофессиональным мастером, умеющим подчинять музыку общим задачам драматургии, обладать знаниями в области киноиндустрии, тесно взаимодействовать с режиссёром, учитывать специфику кино, «укладывать» музыку в жёсткие временные рамки, владеть различными музыкальными формами «от монументальных симфонических до жанровых, песенных, маршевых, танцевальных и других» [163, с. 89], уметь отбирать наиболее эффективные и подходящие моменту звукоизобразительные средства. Работая над фильмом «Салават Юлаев» (режиссёр Я. Протазанов), вышедшим на экраны в 1941 г., Хачатурян изучает башкирский фольклор, батальную музыку.

Метаморфозы «Гаянэ»

> Но я – я армянин, был, есть и буду армянином,
> и творчество моё, и вся моя деятельность
> принадлежат прежде всего моему родному
> народу и моей родине – советской Армении.
>
> *Арам Ильич Хачатурян*

Самыми значимыми произведениями в период войны являются в творчестве Арама Ильича балет «Гаянэ» (1942) и Вторая симфония (1943). Эти жанры всегда привлекали композитора, так как «в них есть возможность больших построений и широкий простор для мечты, фантазии» [163, с. 130]. Балет, по Хачатуряну, – «глубокое, выразительное, красивое и облагораживающее искусство, вызывающее прекрасные, добрые чувства. <…> Музыка балета – вещь очень сложная и тонкая. Она должна быть весьма концентрированной, скульптурно-осязаемой. О ней можно… сказать: нотам тесно, а мыслям просторно. Балет призван говорить ярким, выпуклым музыкальным языком. От композитора, взявшегося за этот жанр, требуется богатая фантазия, большое мастерство и понимание законов музыкальной драматургии» [163, с. 130–131].

Предшественником балета «Гаянэ» становится первый довоенный балет Хачатуряна «Счастье» (1939), созданный к декаде армянского искусства в Москве. За это произведение, рассказывающее о счастливой жизни советских людей, композитор награждается орденом Ленина. Однако не всё задуманное в нём было осуществлено, поэтому его партитура, по выражению автора, была «раскулачена» и «разрезана на лоскуты», из которых позже был «сшит» балет «Гаянэ». «Счастье» – своеобразная прелюдия к «Гаянэ», его непосредственное ядро. Но Хачатурян основательно перерабатывает его и практически создаёт новый балет, о чём пишет в письме к работнице Союза композиторов СССР Гаямовой Зинаиде Александровне осенью 1942 г. из Перми, где находился в эвакуации: «Это не балет старый "Счастье", а новый балет, он теперь называется "Гаянэ" (имя героини), новый балет, где музыка на 60–70 процентов новая» [175]. Замысел балета полностью сложился и реализовался в 1941–1942 годах. «Сегодня может показаться странным, что в те дни суровых испытаний могла идти речь о балетном спектакле. Война и балет? Понятия действительно несовместимые. Но, как показала жизнь, – вспоминал Арам Ильич, – в моём замысле отобразить в музыкально-хореографической форме тему великого всенародного подъёма, единения людей пред лицом грозного нашествия не было ничего странного. Балет был задуман как патриотический спектакль, утверждающий тему любви и верности Родине» [161, с. 31].

Об истории создания «Гаянэ» композитор подробно рассказывал в газете «Вечерняя Пермь» в 1969 г.: «Жил я в Перми на пятом этаже в гостинице "Центральная". Когда я вспоминаю то время, я снова и снова думаю, как трудно тогда приходилось людям. Фронту требовалось оружие, хлеб, махорка. Хлеб, тепло – тылу. А в искусстве, пище духовной, нуждались все – фронт и тыл. И мы, артисты и музыканты, это понимали и отдавали свои силы. Около семисот страниц партитуры "Гаянэ" я написал за полгода в холодной гостиничной комнатушке, где стояли пианино, табуретка, стол и кровать. Мне тем более это дорого, что "Гаянэ" – единственный балет на советскую тему, который не сходил со сцены почти четверть века» [163, с. 131–132]. Либретто балета на

сюжет о колхозной жизни было написано Константином Державиным, который сохранил отдельные фабульные линии и некоторых персонажей из балета «Счастье», что дало возможность композитору частично использовать лучшие его номера в новой партитуре. Однако музыка «Гаянэ» была «богаче, обобщённее, симфоничнее» [144, с. 48], заключала в себе множество свежих интонаций, ритмов, гармонических и оркестровых красок, национальную специфику.

Премьера балета состоялась в Перми (тогдашний Молотов), куда был эвакуирован в августе 1941 г. Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова, 3 декабря 1942 года. Театр провёл там три сезона, показав зрителям несколько оперных и балетных постановок классического и современного репертуара: «Иван Сусанин» М. Глинки, «Ночь перед Рождеством» Н.А. Римского-Корсакова, «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Эсмеральда», «Конёк-горбунок, или Царь-девица» Ц. Пуни, оперу М. Коваля «Емельян Пугачёв», балет А. Хачатуряна «Гаянэ» и др. Композитор и музыковед В. Богданов-Березовский писал, что «за годы Великой Отечественной войны коллектив театра не только сохранил накопленные им за годы мирного советского строительства культурные и эстетические ценности, но и приумножил их, показав высокую меру патриотизма, выносливости, стойкости, трудового героизма, товарищеской сплочённости и взаимопомощи в работе» [105, с. 30].

В 1942 г. в письме к З.А. Гаямовой Хачатурян отмечал, что театр создал ему хорошие условия для работы над «Гаянэ». «Я работаю здесь много. Увлекаюсь той музыкой, которую пишу. Отношение ко мне идеальное. Все мои просьбы выполняются. Ко мне приставлен из театра специальный человек для обслуживания и выполнения поручений. Живу в гостинице, правда, шумной и не очень удобной, но имею приличную комнату, рояль. Целыми днями сижу дома, выхожу только на обед в столовую. Кормят меня хорошо и даже отлично, но не всегда диетически. <…> Я сейчас настолько беременен музыкой, что могу родить не двойню, а тройню и даже ещё больше. Мне надо в этом году массу написать» [175].

Балет «Гаянэ» был поставлен балетмейстером Ниной Александровной Анисимовой в содружестве с дирижёром Павлом Эмильевичем Фельдтом, художниками Натаном Альтманом и Татьяной Бруни.

«Успеху премьеры способствовали и созвучная военным событиям патриотическая тема, и чудесная темпераментная музыка, и яркое мастерство ведущих солистов Н. Дудинской, А. Шелест, Т. Вечесловой, Ф. Балабиной, К. Сергеева, Н. Зубковского, М. Михайлова, Б. Шаврова. Танцевальные фрагменты из балета "Гаянэ" и в наше время часто исполняются в концертах и зарубежных гастролях» [105, с. 29].

Д.Б. Кабалевский вспоминал: «Я хорошо помню пермскую премьеру "Гаянэ" – спектакль, принёсший людям в ту суровую военную зиму большую радость. Спектакль был достаточно ярок и красочен, чтобы передать живое ощущение природы и народной жизни Армении. Но время решительно продиктовало свои требования: главным в спектакле оказались не краски декораций и костюмов, как это было в "Счастье", а чувства, мысли и поступки людей» [80, с. 23]. Этот балет стал, по существу, современной музыкально-хореографической драмой, в которой реалистично были показаны столкновения «сильных человеческих характеров и страстей. «Философский мотив "неделимости счастья" – личного и народного – составляет идейную сущность тех жизненных конфликтов, которые движут развитие драмы, симфонически слитно воплощённой в музыке, танце, сценическом действии и пантомиме» [193, с. 200–201].

В своём произведении Хачатурян опирается на принципы реализма, народности, симфонизации балета, идущие от П.И. Чайковского, А.К. Глазунова. В балете много колоритных народно-массовых сцен («Сбор хлопка», «Ковровщицы», «Сцена пожара»), характерных («Танец мужчин», «Танец курдов»), лирических («Колыбельная»), народных («Гопак», «Русская пляска», «Шалахо», «Узундара») танцев, танцев-портретов («Танец Гаянэ» (Инвенция), «Танец Айши», «Танец Нунэ», «Танец старика»), музыкальных картин («Сбор урожая», «Рассвет»).

Главная героиня – это обобщённый положительный тип современного человека «с богатым духовным миром, глубокими психоло-

гическими переживаниями; это нежно любящая мать и патриотка, преданная общественным интересам, находящая в себе силы обличить перед народом мужа-преступника. Композитор показывает глубину её страданий и полноту завоёванного и обретённого счастья. Образ Гаянэ полон обаяния, удивительной теплоты. Вдохновенная музыка, характеризующая Гаянэ, – естественна, задушевна, она органично вобрала в себя интонации многих лирических тем Хачатуряна. Музыкальный язык композитора, обычно броский и красочный, становится здесь мягче, нежнее, прозрачнее. Это проявляется и в мелодике, и в гармонии, и в оркестровке» [144, с. 51].

Но самый яркий и известный во всём мире музыкальный номер – «Танец с саблями». Его композитор написал в 1942 г. по просьбе директора Кировского театра, чтобы добавить в последний акт. Придя домой и подумав, Арам Ильич решил, что танец должен быть воинственным и быстрым. «Руки словно в нетерпении взяли аккорд, и я начал вразбивку играть его, как остинатную, повторяющуюся фигуру. Нужен был резкий сдвиг – я ввёл вводный тон наверху. Что-то меня "зацепило" – ага, повторим в другой тональности! Начало положено! Теперь нужен контраст. <…> В третьей картине балета у меня есть напевная тема, лирический танец. Я соединил воинственное начало с этой темой – её играет саксофон, – а потом вернулся к началу, но уже в новом качестве. Сел за работу в три часа дня, а к двум ночи всё было готово. В одиннадцать утра танец прозвучал на репетиции. К вечеру он был поставлен, а на следующий день была генеральная» [163, с. 132–133]. В 1963 г., говоря о «Гаянэ», Хачатурян сетовал по поводу этого танца: «Честное слово, если бы я знал, что он получит такую популярность и начнёт расталкивать локтями остальные мои произведения, я бы никогда его не написал!» [163, с. 132]. Тем не менее в «Танце с саблями» отразились героический и воинственный дух зажигательных закавказских танцев, а также мягкая лирика и красота женских.

После пермской премьеры Хачатурян обращается с посланием к коллективу Кировского театра (1942 г., декабрь): «Уезжая из Перми, хочу ещё и ещё раз поблагодарить всех вас и выразить своё удовлетворение по поводу постановки моего балета "Гаянэ". Кировский

театр является старейшим театром, где славные традиции великого русского искусства свято оберегаются десятилетиями и донесены до наших дней. И все, кому дороги эти традиции, должны понять, какую огромную радость получаешь даже от скромного участия в непрекращающемся движении и росте этого великолепного театра. Ещё хочется сказать, что сейчас, во время, когда идёт беспримерное в истории войны разрушение памятников культуры, создание культурных ценностей и произведений искусства является не только войной машин, моторов, танков, но войной двух культур – передовой, прогрессивной, всепобеждающей советской культуры и так называемой "фашистской культуры", культуры мракобесия и упадка. В труднейших условиях войны замечательный, дружный и сплочённый коллектив Кировского театра в короткие сроки сумел создать два юбилейных спектакля – "Емельян Пугачёв" и "Гаянэ". Это явление из ряда вон выходящее, чрезвычайно отрадное для всего советского искусства!» [166, с. 34].

В 1943 г. А.И. Хачатурян награждается Сталинской премией первой степени за балет «Гаянэ», ключевой идеей которого была «идея любви к Родине, высокого патриотического чувства, свободолюбия и морального единства советского народа. <…> У нас у всех сейчас одно желание – выгнать ненавистных оккупантов с нашей земли. Вся наша работа, все мысли, все чувства направлены к этому. Вношу свою премию 100 000 рублей в особый фонд Главного командования Вооружённых Сил Советского Союза» [157].

В 1943 г. Ленинградский театр имени С.М. Кирова возобновляет спектакль «Гаянэ» в новой редакции, изменив либретто, что огорчило композитора. «Постановщики "Гаянэ", исходя из своих представлений, своей фантазии, своего вкуса, неустанно кромсали мою музыку, совершая над ней недопустимые и алогичные операции. Этот балет претерпевал невероятные переделки» [156, с. 129]. Для каждого нового варианта Араму Ильичу приходилось пересочинять музыку, поскольку балет изменялся как сюжетно, так и драматургически. Образ главной героини далеко уходил от первоначального, превращаясь из страдающей матери-колхозницы то в жизнерадостную молодую девушку-крестьянку, то в маловыразительную и обезличенную горянку. Все эти

трансформации превращали балет в «какой-то винегрет». «Я старался проводить систему лейтмотивов, создавать музыкальные характеристики образов, логически развивать музыкальные мысли… исходя из традиций и принципов русских классиков, трактовавших балет не как сборник различных танцев, а как драматургически цельное произведение» [156, с. 129].

В 1957 г. Большой театр в Москве ставит балет «Гаянэ» в хореографии В. Вайнонена по либретто Б. Плетнёва, не имеющего ничего общего с либретто Державина. В нём было много надуманного, исторически недостоверного. Образы героев становились нереалистичными, несколько наивными. Этот вариант балета был посвящён теме любви, верности, дружбы. Его действие происходит в армянском горном селении. Несмотря на неудачное либретто, Хачатурян справляется с поставленной задачей и создаёт прекрасную музыку, отмеченную зрелым мастерством. Однако она не находит адекватного хореографического воплощения.

Самой удачной постановкой «Гаянэ» Хачатурян считает спектакль Рижского театра оперы и балета в хореографии молодого балетмейстера Бориса Эйфмана (1976), который изначально был показан в Малом театре оперы и балета в Ленинграде (1972) в качестве его дипломной работы. Эйфман отходит от многочисленных канонических либретто, сделав акцент на истории и психологических аспектах взаимоотношений главных героев. Данная сценическая и драматургическая концепция, хореографическое решение оказались близки композитору, и он с удовольствием занимался музыкально-оркестровыми тонкостями с дирижёром Александром Вилюманисом. Рижская премьера прошла удачно. Композитор был доволен плодотворной работой, присутствовал на спектакле.

В 2011 г. необычную постановку «Гаянэ» сделал Северо-Чешский театр в Усти-над-Лабем. Режиссёр Владимир Нечас за основу либретто взял вольную трактовку повестей А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого «Кавказский пленник», а также военные конфликты на Кавказе. Содержание балета всё же отличается и от указанных литературных источников, и от существующих либретто. История двух влюблённых развивается, по

замыслу режиссёра, в атмосфере вражды между двумя кавказскими народами. Полюбив пленника, Гаянэ бежит с ним из родного аула. Беглецов возвращают в деревню. Спасая любимого человека, героиня погибает от руки собственного отца. Перефразируя известные строки, можно сказать, что «нет повести печальнее на свете, чем приключения Гаянэ в балете».

В данном опусе Хачатурян решает ряд задач:

- воплощает современную актуальную тему в балетном искусстве;
- синтезирует в единое целое традиции русского классического балета с особенностями народно-национального музыкально-хореографического искусства;
- использует систему лейтмотивов, принципы симфонического развития, контраста;
- творчески перерабатывает подлинные фольклорные образцы, создавая неповторимые оригинальные мелодии;
- применяет приёмы импровизации, варьирования, полифонизации, полиритмии, смещения смысловых акцентов, сильных долей тактов и др.;
- выявляет ладогармонические и мелодические свойства национальной армянской мелодики, насыщая музыкальный материал секундовыми сочетаниями;
- находит особые оркестровые звукокрасочные тембры;
- мастерски использует ударные и другие оркестровые инструменты для создания разнообразной звуковой палитры, для выявления драматургической образности, национального колорита.

В «Гаянэ» Хачатурян проявляет себя «как смелый новатор, пролагающий новые пути в творчестве. В этом балете композитор, очень тонко ощущающий танцевальную стихию, создал множество ярко выразительных драматических, лирических и танцевальных сцен глубокого симфонического дыхания. Блестящее мастерство инструментатора и неистощимая мелодико-ритмическая изобретательность придают этой партитуре значение, далеко выходящее за пределы балетной музыки» [211, с. 14].

В 1943 г. на основе музыки из этого балета Арам Ильич создаёт три сюиты для симфонического оркестра, содержащие контрастные эпизоды, входящие в репертуар многих выдающихся дирижёров и оркестров, пользующиеся неизменным успехом у слушателей – отечественных и зарубежных.

Война и патриотический шедевр: трагическое и жизнеутверждающее в музыке

Свободы колокол, звучи звончей,
С кавказских гордых, ледяных вершин.
Пусть, как гроза ночей и горячей
Всех молний, звон к Масису долетит.
Неутолимой местью, мятежом
И ярой силой слова прозвучи
И о союзе братском, боевом
Народов вольных прозвени в ночи.

Аветик Саакович Исаакян

Одновременно с работой над «Гаянэ» у Хачатуряна зреет замысел нового сочинения – симфонии, который частично осуществляется к осени 1942 года. «Симфонию сделаю к декабрю, но не раньше, – пишет в августе 1942 г. Хачатурян в письме к З.А. Гаямовой. – Пусть опоздает симфония, но лишь была бы хорошей. Я на неё делаю ставку. Если люди будут честными, то о ней должны заговорить. А если не заметят, то всё равно я не сомневаюсь, что она останется и явится каким-то образом памятником нашей эпохи. Художник должен верить, и эта вера является залогом того, что ты говоришь во весь голос и говоришь правдиво» [175].

Симфонию композитор дорабатывает позднее, возвратившись из эвакуации после пермской премьеры балета, в Доме творчества «Иваново» летом 1943 года. Первое её исполнение состоялось в Москве 30 декабря 1943 г. под руководством дирижёра Бориса Хайкина. Симфония произвела на слушателей неизгладимое впечат-

ление. Д. Шостакович подчёркивал: «Навсегда вписалась в летопись нашей музыки могучая Вторая симфония Хачатуряна, героико-патриотическая эпопея, проникнутая высоким гуманистическим и патриотическим пафосом. Эта симфония стала одним из величественных и нестареющих памятников славной и суровой эпохи Великой Отечественной войны» [209, с. 16]. Она сделалась подлинным документом, запечатлевшим духовный и патриотический подвиг народа. «Симфония охватывает большой круг образов, в ней сочетаются высокая гражданственность с проникновенной лирикой, трагедийность с героикой, эпос с драмой. Музыка захватывает своей яркой эмоциональностью, патетикой. Если Первой симфонии Хачатуряна была свойственна рапсодичность, сопоставление отдельных красочных жанровых и пейзажных картин, то Вторая отмечена цельностью музыкально-драматургической концепции, большим внутренним единством и тематической взаимосвязью частей, интенсивным сквозным симфоническим развитием. В ней большое значение имеют лейтмотивы, лейтритмы, лейттембры, глубокие интонационные связи. Ярко самобытный и выразительный музыкальный язык симфонии отличается богатством оркестровых, гармонических и полифонических средств» [79, с. 416]. Новаторская по содержанию и музыкальному языку симфония, названная Г. Хубовым «Симфонией с колоколом», опирается на традиции русского симфонизма. Она названа так не только потому, что «в оркестровой партитуре (первой части и финала) фигурирует колокол (campana), но потому, главным образом, что “мотив колокола”, проникающий всю “ткань” произведения, имеет глубокий многозначный смысл и в самом сюжете, и в тематическом развитии музыки Симфонии» [193, с. 240]. Колокол – набат военных бедствий, набат, зовущий к борьбе за идеалы свободы, добра, красоты и человечности. Композитор отмечал, что, несмотря на отсутствие литературного содержания, «симфония программна. Тема её – героика и драматическое содержание переживаемой нами эпохи. Я был бы счастлив, если бы мне удалось выразить в этом моём большом сочинении все мысли и думы советского народа в эпоху Отечественной войны» [157].

Первая часть Симфонии концентрирует в себе наибольшее напряжение, суровость и драматизм борьбы. Написана в классическом сонатном Allegro. Колокольные удары во вступлении, встречающиеся и в финале, «подчёркивают значительность происходящего, заставляют сосредоточиться» [163, с. 128]. Соотношение музыкально-тематического материала сонатного Allegro нетрадиционно: «Первая тема – медленная, сосредоточенная, вторая – отличается лёгкостью, стремительностью», – комментирует Хачатурян. Она играет важную роль в интонационно-тематических связях других частей сочинения. В разработке участвуют обе темы. Это ярко написанная картина борьбы. В кульминации они звучат одновременно. «Медленный эпизод перед репризой, окрашенный в тона суровой печали, основан на трансформированной второй части второй темы: он словно предваряет скорбные образы следующей части симфонии» [163, с. 126].

Вторая часть – скерцо (в первоначальной редакции эта часть была третьей, а третья – второй). Оно полно мужественной силы, энергии, вносит некоторую разрядку после первой части. Это как бы жанровая зарисовка отдыха солдат после боя. Однако в музыке скерцо развиваются мотивы тревоги, воинственно-мрачной пляски, сопоставляемые с образами-воспоминаниями – лирическими темами, говорящими о мирной жизни. Средний эпизод скерцо, написанный «в импровизационной манере, отличается напряжённым мелосом» [163, с. 126]. В коде наступает просветление музыки, утверждается мажорная тональность.

Третья часть – Andante – «носит характер траурного шествия. В качестве второй темы использован мотив, напоминающий известный средневековый хорал “Dies irae” (“День гнева”). Скорбные рыдания, доходя до предела, перерастают в яростно звучащие голоса гнева и мести. Мне не хотелось, чтобы слушатели искали здесь конкретных иллюстраций нечеловеческих страданий, причинённых советским людям фашистскими извергами. Но я здесь не могу не признаться, что, когда писал это Andante, предо мной вставали трагические картины фашистских зверств», – сообщал композитор [163, с. 126]. В основе главной темы третьей части, полной глубочайшей скорби и

печали, лежит армянская народная песня на слова известного поэта А. Исаакяна «Ворскан ахпер» («Братец охотник»):

– Охотник, брат, ты с гор идёшь,
Ты, знать, охотился весь день.
Скажи, не встретился тебе
Сынок мой бедный, мой олень?
Он с горя в горы убежал, –
Моя звезда, моё дитя.
Он оземь бился, он рыдал, –
Моя беда, моё дитя.
– Сестра, двуцветная тесьма
На шее сына твоего,
И поцелуями расцвёл
Шиповник на груди его.
– Охотник, брат, скажи, на ком
Мой мальчик там жениться мог,
На чьей груди теперь лежит
Олень мой бедный, мой сынок?
– Сестра, я видел – твой олень
На грудь скалы щекою лёг, –
Лелеет в сердце не жену,
А пулю бедный твой сынок.
Ласкает волосы его
Залётный ветер ночь и день,
Тоскуют горные цветы,
Что умер бедный твой олень.

А.С. Исаакян, пер. А. Сендыка

Хачатурян переосмысливает эту народную мелодию, придаёт ей новый ритмический рисунок, иное импровизационное развитие, насыщает интонациями стона, плача. Скорбная музыка достигает кульминации в момент проведения темы «Dies irae» как ужаса смерти. Andante имеет форму симфонических вариаций. В музыке постепенно появляются интонации набата, призывно-гневные кличи. «Горе,

скорбь народа рождают гнев, неуклонную волю к борьбе. Трагическое сливается с героическим» [146, с. 272]. Постепенно музыка стихает. Слышится лишь ритм траурного марша. Эта часть – символический реквием по павшим героям, музыка которого была навеяна композитору образом матери, оплакивающей гибель сына.

В четвёртой части утверждается «идея жизни, её светлого начала» [163, с. 126]. Финал – своеобразная симфоническая ода, возвещающая о грядущей победе. Звучат фанфары, удары колокола напоминают о страшной угрозе миру и призывают к борьбе. «Вторая симфония – как бы обобщает тот период творческой деятельности, который начался сочинением фортепианного концерта. В ней появился целый ряд новых черт как в интонационном отношении, так и в манере письма, структуре, инструментовке» [163, с. 126–127]. В этом сочинении Арам Ильич философски осмыслил происходящие события, органически соединил традиции армянской музыки и русско-европейского классического симфонизма, создал инновационное произведение, призывающее к миру, к борьбе с силами зла. Эта симфония проникнута «духом высокого гуманизма и беспредельной любви к родине» [211, с. 14]. В этой величественной симфонии «счастливо сочетаются колорит, поэзия, идущие от народного искусства, и классическая ясность формы. Сочетание оригинальное, свежее! Это произведение, полное глубокого драматизма, богатое и разнообразное по звучанию. В симфонии выражены, кажется, все чувства, которые бушуют в сердцах людей. В её звуках – гнев и возмущение, скорбь, доходящая до отчаяния, но полная энергии, и лирика, интимная и в то же время торжественная. И всю эту гамму чувств сменяет настроение праздничности, возвышающей торжество радости жизни» [56, с. 35].

Как и Седьмая («Ленинградская») симфония Д. Шостаковича, она вносит огромный вклад в историю не только отечественного, но и мирового симфонизма, не утратив своей актуальности в нынешних реалиях. За неё в 1946 г. А.И. Хачатурян удостаивается Сталинской премии.

Люди!
Покуда сердца стучатся, –
помните!
Какою
ценой
завоёвано счастье,
пожалуйста, помните!
<…>
Убейте войну,
прокляните
войну,
люди Земли!
<…>
Но о тех,
кто уже не придёт
никогда, –
заклинаю, –
помните!

Р. Рождественский

Творчество в послевоенный период

Художник – это человек, чутко воспринимающий и
вбирающий в себя ярчайшие впечатления жизни.
Потом всё пережитое воплощается в музыкальных образах.
Композитор не только сочиняет музыку.
Он живёт интересами общества.

Арам Ильич Хачатурян

В послевоенный период А.И. Хачатурян работает так же интенсивно, с большой самоотдачей, как в довоенное и военное время. К. Караев говорил, что в основе его творческого процесса лежит «чётко осознанный путь к воплощению своих идеалов» [83, с. 29]. При этом наиболее существенные заслуги мастера заключаются в «интер-

национальности его музыки, широте взглядов, умении использовать фольклорное богатство, опираться на заветы классиков, черпать темы, идеи, замыслы своих сочинений в многообразии окружающей жизни» [21, с. 156]. Как выдающийся художник с мощной творческой волей Арам Ильич вырабатывает оригинальный «лексикон-почерк», определивший атмосферу и развитие его дарования.

В послевоенных произведениях с огромной силой раскрываются, присущие его творчеству романтический пафос, чувство прекрасного, безраздельность постижения жизни, поиски инновационных путей, форм и средств музыкальной выразительности для раскрытия духовного мира современного человека.

В 1946 г. Хачатурян создаёт интересный вокальный опус, трактуемый как триптих (Р. Глезер), как вокально-симфоническая сюита (Г. Хубов), как трёхчастный концерт для высокого голоса в сопровождении симфонического оркестра (Л. Энтелис) на стихи армянских поэтов. Три части – арии: «Поэма» («Ах, если алым стал бы я…» / подражание народному; стихи А. Туманяна, пер. В. Брюсова), «Легенда» («Ахтамар» – стихи О. Туманяна, пер. К. Бальмонта), «Дифирамб» («Вы не туда неситесь, песни» – стихи М. Пешикташляна, пер. Л. Уманца) – сюжетно, драматургически и тематически объединяются текстами, воспевают тот или иной аспект любви, сохраняя свою самобытность.

«"Поэма", выдержанная в духе ашугских импровизаций, таит томление любви в её чистосердечных излияниях. "Легенда" возвышает силу преданной любви, не отступающей ни перед коварством и злобой людской, ни перед смертью. "Дифирамб" – романтический порыв поэта к далёкой возлюбленной» [193, с. 271]. Тексты стихов обладают приподнятостью, возвышенностью и одухотворённостью чувств, обилием аллегорий и метафор, присущих армянской поэзии, что накладывает особый отпечаток на лирико-философское содержание сочинения, сутью которого является любовь – страстная и пылкая, нежно-сердечная, мужественно-драматичная.

В отличие от многих вокальных сочинений дуэтного плана в этом цикле доминирует не партия голоса, а оркестр. Голос становится своеобразным инструментом, подчинённым звучанию оркестровой

партии. В то же время «композитор не порывает связей с народными истоками. Ладовые, интонационно-ритмические особенности стиля армянской песни постоянно ощущаются в партитуре Хачатуряна; слышатся и характерные, печально-страстные попевки ашугских импровизаций, лирические наигрыши. Всё это растворено в оркестровой композиции "Трёх арий" и придаёт им изысканно тонкий национальный колорит, но – не получает *индивидуально* яркого выражения в широком мелодическом распеве вокальной партии, ведущая роль которой – ведь это же ария! – выделена недостаточно рельефно, она не даёт полного простора настоящему *пению*» [193, с. 272]. В этом сочинении Хачатурян применяет принципы вариантности тематического развития, импровизационности, интонационно-ритмической и ладово-гармонической выразительности. При этом напев, «пленяющий простотой народности, подавляется пышной декоративностью звукового зодчества» [193, с. 279].



Арам Хачатурян и Нина Макарова
© Photo: provided by Aram Khachaturian Museum

Триаду арий Арам Ильич посвящает второй супруге, матери своего сына – композитору и пианистке Нине Владимировне Макаровой (1908–1976). С ней он встретился в Московской консерватории. «Их знакомство и совместная учёба, общие интересы и взгляды

привели к тому, что между ними вспыхнуло нежное чувство. Впоследствии они поженились» [101, с. 51].

Сам композитор так рассказывает об этом событии: «Раздался стук в дверь. Профессор Жиляев, в классе которого я изучал контрапункт, сказал: "Войдите". И счастье вошло в образе черноволосой девушки. Тихо села на стул в дальнем углу класса. Я посмотрел туда. На лице девушки были написаны серьёзность и сосредоточенность. Я посмотрел ещё раз… Слова профессора почти не доходили до моего сознания. Я мучительно старался понять, о чём она думает, отчего так сосредоточена, почему печальны её глаза. В конце урока я понял, что не смогу жить, пока не выясню все эти вопросы. Можно сказать, я и по сей день выясняю их…» [101, с. 17]. Как и Хачатурян, Нина училась в классе композиции, а затем в аспирантуре у Н.Я. Мясковского, сочинила ряд произведений: симфонию, оперу «Зоя», вокальный цикл «В дни войны», романсы на стихи А.С. Пушкина, Ш. Руставели, песни на слова М. Исаковского, Л. Ошанина, М. Алигер, музыку к ряду спектаклей («Павел Корчагин», «Два капитана», «Мужество» и др.), сюиту-поэму «Как закалялась сталь» и др., камерно-инструментальные сочинения. По словам Т. Хренникова, она была «одним из представителей советской музыкальной культуры, украшенной именами Прокофьева, Шостаковича, Кара Караева, Хачатуряна и многими другими именами. Она была яркой личностью и человечески, и творчески. Забыть её невозможно, потому что её обаяние и талант производили огромное впечатление и привлекали к ней многих. <…> Она оставила нам в наследство целый ряд жемчужин музыкального искусства. Однако Нина Макарова была не только композитором. Ей выпала честь, которая выпадает на долю немногих женщин, – быть женой и музой гениального композитора» [Цит. по: 101, с. 1].

В 1946 г. Хачатурян пишет *Концерт для виолончели с оркестром*, замысел которого возник у него в годы юности. «С этим инструментом связаны для меня и некоторые биографические моменты: когда я начал учиться музыке, первое знакомство с ней я получил через виолончель. Особая трудность создания концерта для виолончели (по сравнению со скрипичным концертом) связана с низким регистром этого инстру-

мента и необходимостью его выделить как солирующий на фоне оркестровой звучности. Возможно, здесь следует искать новых тембровых возможностей и оркестровых красок», – рассказывал композитор [163, с. 127].

И действительно, виолончель изначально считалась инструментом оркестровым, а не солирующим, однако обладающим звуком «необыкновенно красивым» (П.И. Чайковский), чарующим, способным выразить в музыке не только лирические чувства, но и скорбь, печаль, отчаяние. Для виолончели было написано достаточно много замечательных произведений концертного жанра рядом известных композиторов (Р. Шуман, К. Сен-Санс, П.И. Чайковский, Н. Мясковский, С. Прокофьев и др.), а в симфонических сочинениях ей поручали выразительные кантилены соло.

Концерт Хачатуряна сочетает в себе яркий мелодизм, техническую виртуозность, глубокую содержательность, своеобразные импровизационные качества народного музицирования, присущие ашугам и ансамблям сазандаров.

Этот концерт – «современная лирическая поэма, проникнутая духом народной песенности» [193, с. 174]. В нём, по сравнению с фортепианным и скрипичным концертами, углубляются черты симфонизма, что сближает его с наиболее крупными симфоническими сочинениями композитора (Симфония № 2 (с колоколом), симфонические картины из «Гаянэ» и др.). Концерт написан в традиционной академической трёхчастной форме на принципах монотематизма, контраста, непрерывного симфонического развития.

Первая часть (Allegro moderato) начинается оркестровым вступлением, служащим прологом для всего концерта. Здесь возникают интонационно-ритмические очертания тематизма всего произведения. Главная тема напевна, эмоционально-экспрессивна, по-философски лирична, напоминает о событиях военных лет. Связующая (танцевальная) тема подводит развитие к побочной теме, звучащей в духе ашугских импровизаций. В разработке роль оркестра становится приоритетной. Партия виолончели насыщается виртуозными, усложнёнными пассажами, приводящими к сольной каденции.

Вторая часть (Andante sostenuto) – поэтически одухотворённый живописный ноктюрн, напоминающий свободную импровизацию на одну тему без контрастов. Картина южной ночи обрамляется изысканно-рафинированными мелодико-гармоническими сочетаниями. Здесь песенно-кантиленное начало достигает своей кульминации.

Третья часть (Allegro) – финал, полный зажигательного темперамента и блеска. Подвижно-танцевальные, упругие ритмы уступают место в центральном эпизоде вокально-импровизационной мелодии, а в коде – главной теме из первой части. Всё музыкальное развитие утверждает генеральную идею концерта – воспевание жизни и счастья.

Премьера Виолончельного концерта состоялась в Москве 30 октября 1946 года. Солировал С.Н. Кнушевицкий (ему, как первому исполнителю, и был посвящён концерт), за дирижёрским пультом стоял А.В. Гаук.

В отличие от Фортепианного и Скрипичного концертов Виолончельный приняли сдержанно, так как он требовал от слушателей «тонкой работы души и слуха» [216, с. 169], восприятия его глубинной философской сущности, поэтического лиризма музыки, отражающего как личные, так и общечеловеческие ощущения и впечатления композитора. Виолончельный концерт – это «вечерняя поэма. Музыка серебрится в отблесках заката. В мягких движениях выразительного мелоса, будто окутанных сумеречным светом, возникают знакомые образы и картины, подёрнутые дымкой воспоминанья. В этом сочинении преобладает “тон” лирических раздумий и чувствований» [193, с. 133–134]. Но главное в нём, как и в вышеуказанных концертах, – концепция оптимизма, света и добра, жизненной энергии, порождаемая действительностью.

В 1947 г. к празднованию 30-летия Октябрьской революции Хачатурян создаёт одночастную *Симфонию-поэму*, названную позднее Третьей симфонией, прославляющую реальность, свободу, победу. «Это апофеоз радости, уверенности. Это гимн труду», – говорил Арам Ильич [Цит. по: 48, с. 14]. Симфония поражала своим масштабом. Она была написана для огромного симфонического оркестра с трой-

ным составом духовых инструментов, пятнадцати солирующих труб и органа. Премьера состоялась в Ленинграде 13 декабря 1947 г., а затем в Москве 25 декабря. Дирижировал Е.А. Мравинский, партию органа исполнял И.А. Браудо.

Композитора «обуревало влечение к широте размаха, к пышному великолепию форм, к яркой новизне выразительных средств… (отсюда стремление к преувеличенному составу оркестра). <…> Его увлекала смелая идея современной Победной симфонии; он хотел воспеть героику борьбы советского народа, величие его беспримерного подвига» [193, с. 285].

Хачатурян в письме к М.Г. Арутюнян от 27 июля 1966 г. писал: «Я искренне хотел написать что-то большое, торжественное, необычайное. Я искал средства для выражения моих больших идей. <…> Я хотел написать такое сочинение, чтобы слушатель без объявления почувствовал мою ненаписанную программу. Я хотел в этом сочинении выразить чувство радости и гордости советского народа за свою великую и могучую Родину» [178, с. 11].

Он мечтал перевести орган из «духовного» состояния в светское. Ориентируясь на грандиозные сочинения Л. Бетховена (Симфония № 9), Г. Берлиоза («Реквием», «Траурно-триумфальная симфония»), М. Мусоргского («Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве» из «Картинок с выставки»), А. Бородина (Симфония № 2, «Богатырская») и других композиторов, Арам Ильич жаждал создать сочинение, предназначенное для исполнения на площади перед огромнейшей аудиторией. В Третьей симфонии «голос композитора словно обращён к человечеству. Здесь всё приподнято и предстаёт в гиперболизированных масштабах: грандиозный состав оркестра, орган, обилие мощных фортиссимо, многозвучных tutti» [144, с. 71]. Рождённая временем, симфония имела некоторые недостатки: непроработанность музыкального материала, дефицит простоты, пристрастие «к изощрённым, “искусно придуманным” и “роскошно сервированным” эффектам, за коими всё более трудно уследить живую мелодическую мысль» [193, с. 298]. Но ошибки Хачатуряна, по субъективной оценке Хубова, «возникали не от идейных пороков и заблуждений, а от стра-

стей, стихийно овладевших темпераментной натурой композитора и уводивших его в сторону от благородной цели, к которой он стремился. <…> Хачатурян не достиг цели, не сумел осуществить в данном произведении свои идеалы не потому, что отрёкся от них, а потому, что легко поддался посторонним влечениям – утратил живую связь с жизнью, ясную целеустремлённость творческих исканий» [193, с. 298–299]. В результате Хачатуряна обвинили в формализме.

Нина Макарова имела о Симфонии-поэме своё особое мнение. В письме к Хачатуряну в марте 1948 г. писала: «Там дело только в неудачной форме и в малом использовании медленно певучей темы. Формализм там и не ночевал. <…> В твоей "Поэме" не хватило этой отделки деталей, и крупное, и большое по масштабности и проблемности сочинение не было до конца выношено и выстрадано. Может быть, это сочинение нужно было писать не 3 месяца, а год» [101, с. 285–286].

Несмотря на отмеченные недочёты, Симфония-поэма отличается новаторством, эмоциональной силой воздействия, сочетанием торжественности, лиризма с праздничным ликованием, типичной для композитора танцевальностью.

1948 г. стал поворотным моментом в истории советской культуры и искусства. В опубликованном постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» от 10 февраля 1948 г. многих известных композиторов, являвшихся флагманом музыкального искусства (Д. Шостакович, С. Прокофьев, Н. Мясковский, В. Шебалин и др.), несправедливо обвинили в формализме, антидемократических тенденциях, чуждых народу и его художественным вкусам. Критике подверглось и творчество Хачатуряна, и его деятельность в Оргкомитете СК СССР. «Конечно, у нас были ошибки и просчёты. Но всё же не следует забывать о том, что за эти годы советскими композиторами были созданы произведения, которые составляют славу и гордость музыкального искусства Советского Союза», – подчёркивал композитор в беседах со Г.М. Шнеерсоном [156, с. 97].

В формалистических извращениях необоснованно осудили отдельные сочинения Арама Ильича: Третью симфонию (Симфония-поэма), Симфонию № 2 и др. Однако творческие просчёты не имели

ничего общего с формалистическим направлением. «Формализм гнездится в духовном (идейном) скепсисе, чего уж никак не обнаружишь в мировоззрении и в творчестве Арама Хачатуряна», – подчёркивал Хубов [193, с. 299].

Вера Кетлинская считала обвинение Хачатуряна несправедливым, обидно-суровым: «Откуда оно возникло, это обвинение? Оттого, что он достиг виртуозного мастерства и продолжал искать (и находить!) всё более отточенные, блестящие, никого не повторяющие, всегда талантливые формы выражения? Но ведь именно *выражения* больших идей и чувств, и всегда – с такой жизнерадостной силой, на такой прочной народной основе, что музыка его, несмотря на сложность и новизну языка, шла к сердцам слушателей, волнуя и радуя!» [85, с. 62].

Согласно тексту постановления, музыка, близкая народу, должна опираться на классические традиции, не содержать атональности, диссонансов и дисгармонии, быть мелодичной, полифоничной, опираться на слово во избежание одностороннего увлечения «сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки» и не пренебрегать такими музыкальными жанрами, «как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т. д.» [123]. Провозглашённая доктрина призывала к реализму в музыке, регламентировала музыкальные жанры и их стилистику, призывала создавать полноценные, высококачественные произведения, «достойные советского народа» [123].

Хачатурян, как и другие композиторы, был исключён из Союза Композиторов СССР, публикация и исполнение его сочинений запрещались. Племянница Н.В. Макаровой Маргарита Макарова вспоминала о реакции Арама Ильича на постановление «Об опере…»: «Прочитав постановление в газете, он вышел в столовую, где я сидела, и дрожа, стал возмущённо говорить: "За что такие оскорбления? Я честно писал музыку! Советскому народу всегда нравилась моя музыка! Концерты проходили с большим успехом!" и так далее. В это время раздался звонок в дверь, вбежал Мурадели и, увидев расстроенное лицо Арама Ильича, с улыбкой стал громко говорить: "Арам-джан! Что ты расстраиваешься?

Смотри, что делается! Как много пишут! Какими большими буквами пишут!" Арам Ильич в ответ улыбнулся, а когда Мурадели ушёл, я впервые увидела слёзы на его глазах. Мы молча сидели, а без конца звонивший в обычные дни телефон в тот день упорно молчал» [101, с. 69].

Морально-психологический дух Хачатуряна был подорван. Он тяжело отреагировал на незаслуженную критику, хотел уйти из профессии. В этот период большую поддержку оказывает Араму Ильичу Нина Макарова: «Мне кажется, что самое главное сейчас для тебя – это держаться мужественно, спокойно и с достоинством, не только внешне, но и внутренне найти эту точку опоры; уверить себя, что всё это переживётся, а всякое переживание и страдание даёт материал для творчества, даёт новое искание и утверждение веры в человека, веры в жизнь, в её конечную светлую цель, из-за чего мы и живём на земле. <…> Это основа нашего не поверхностного, а глубокого оптимизма. <…> Только в творчестве твоё настоящее призвание… и ты как большой художник только через творчество должен ощущать себя гражданином и большим общественником. …Тебя любит народ» [101, с. 285].

Решение партии причинило непоправимый вред развитию советской музыки, создало препоны творчеству композиторов, заглушило их естественное художественное формирование. «…В пятилетке после 1948 года советская музыка явно не досчиталась многих произведений инструментальных жанров, зато пышным цветом расцвела официозная кантата самого примитивного толка. Речь шла о том же, что и во времена Пролеткульта, – о целенаправленном снижении уровня культуры в массовом масштабе – опасности, которой не избежали самые крупные советские художники» [131, с. 183].

Через десять лет, в 1958 г. публикуется другое постановление ЦК партии, направленное на исправление ошибок 1948 г., на реабилитацию творчества указанных композиторов. Однако догматические принципы 1948 г. ещё долго применялись на практике и «тормозили» эволюцию музыкального искусства.

Пережив это трудное время, Хачатурян обращает свои творческие искания в сферу киномузыки, песенного жанра, стремится ездить по стране, встречаться с населением.

В 1948 г. он пишет музыку к документальному фильму «Владимир Ильич Ленин», повествующему об исторических съёмках похорон Ленина. «Я помню чувство безграничного горя, пережитого мною в морозные дни 1924 года, когда я медленно шёл по озарённым кострами улицам Москвы. Бесчисленные потоки таких же поражённых страшным несчастьем людей двигались, как и я, в Колонный зал. <…> Не раз, вспоминая народ, охваченный глубокой скорбью, я думал о том, что надо сделать попытку выразить эти чувства. Но признаюсь, у меня не хватило смелости. <…> Теперь фильм поставил меня перед необходимостью сделать это» [163, с. 84]. Композитора взволновала тема фильма, в результате чего он создаёт не только киномузыку, но и симфоническую одночастную траурную «Оду памяти В.И. Ленина», разрабатывающую один музыкальный образ, выражающую чувства автора. Тема вступления, проходящая сначала у кларнета, затем у скрипок, доводится до кульминации в центральном эпизоде (соло тромбонов). Постепенно звучание «просветляется», приводит к мажорному заключению. Музыка «Оды» искренняя, романтически-возвышенная, классически-ясная. В ней Хачатурян «передавал не только глубокую скорбь народа, но и торжественно прославлял личность вождя революции, веру людей в его идеалы» [22, с. 63].

Создание киномузыки увлекает Арама Ильича, поскольку «кинематограф – колоссальное поприще для эксперимента, для поиска», для нахождения «интересных звукосочетаний». «…Композитор пишет "под кадр" и должен изобразить ту сюжетную ситуацию, которая существует на экране, должен рассказать о происходящем музыкальным языком» [163, с. 97]. У Хачатуряна складываются хорошие отношения с такими режиссёрами, как С. Юткевич, Г. Рошаль, В. Петров и др. Особенно полное взаимопонимание у него возникает с М. Роммом. «Это удивительно чётко мыслящий человек, он отлично знает, чего хочет, и ставит точные задания перед композитором. Он может подойти к роялю, наиграть и показать» [Цит. по: 48, с. 14]. Арам Ильич написал музыку к нескольким его фильмам: «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы» и др. За музыку к кинофильму «Русский вопрос» (1948) на Международном фестивале

в Чехословакии (1950) он награждается специальной премией. В 50-е годы XX в. Хачатурян создаёт музыку к фильмам «Салтанат» (1955), «Костёр бессмертия» (1955), «Поединок» (1957). Особо привлекательна музыка к фильму «Отелло» режиссёра С. Юткевича (1955). Глубокий гуманизм, накал страстей, драматические повороты сюжета трагедии У. Шекспира, атмосфера итальянской жизни эпохи Возрождения – всё это вдохновляло композитора, будило творческое воображение и фантазию, помогало создавать незабываемые музыкальные картины: пролог (рассказ Отелло), монолог Отелло, песня солдат, вокализ и «Песня про иву» Дездемоны. Последняя наиболее известна и часто исполняема. Она привлекает своей мелодико-гармонической ясностью и красотой. Довольно изломанную мелодическую линию сопровождает аккордовый аккомпанемент, напоминающий игру на лютне или арфе. Несмотря на лиризм и одухотворённость мелодики, в ней чувствуются скрытая тревога и напряжённость звучания. Ива (недаром её в народе называют «плакучая») – своеобразная предвестница трагической судьбы героини. Статичность аккомпанемента усиливает это ощущение.

Под клёном, вздыхая, сидела она,
Споёмте зелёную иву.
Бедняжка склонилась, печальна, бледна,
Споёмте иву, иву.
Холодные воды струил ручеёк,
Споёмте иву, иву.
Солёные слёзы сжигали песок,
Споёмте иву, иву.
У ног сиротинки плескался ручей,
Споёмте зелёную иву.
И камни смягчались от жалости к ней,
Споёмте иву, иву.
Все пойте, из ивы сплетут мне венок,
Споёмте иву, иву.
Его не браните, он прав, не любя,
Споёмте иву, иву.

У. Шекспир, пер. Б. Пастернака

В музыке к «Отелло» Хачатурян «очень точно уловил и ярко выразил то, что можно назвать доминантой образа – устремлённость к гармонической целостности, неприятие хаоса» [32, с. 51].

Работая в киноиндустрии, Хачатурян продолжает сотрудничество с деятелями театра, пишет музыку для многих спектаклей: «Южный узел» А.А. Первенцева (о разгроме фашистских войск в Крыму), «Сказка о правде» М. Алигер о подвиге Зои Космодемьянской (совместно с Н. Макаровой), «Весенний поток» Ю. Чепурина (о гидростроительстве на Волге) – для Центрального театра Красной армии; «Ангел-хранитель из Небраски» А. Якобсона, «Лермонтов» Б. Лавренёва, «Илья Головин» С. Михалкова для МХАТа им. М. Горького. В письме Г.А. Ованесяну (август 1949 г.) Хачатурян сообщает: «Эта пьеса посвящена нашим музыкальным событиям 48-го года. Герой пьесы – композитор Илья Головин. Пьеса ставится в МХАТе, режиссёры Топорков и Яншин» [172]. Композитор, помня о трагических событиях 1948 г., воплощает в музыке коллизии пьесы, созвучные его собственной судьбе. Для Малого театра он пишет музыку к спектаклю «Макбет» (1955), а для Театра имени Моссовета к «Королю Лиру» (1952) по драме У. Шекспира. Музыка спектаклей стала заметным явлением в театральной жизни. Композитор вспоминал: «Перед тем как сесть писать музыку к “Макбету” для Малого театра, я ездил в Англию, побывал в театре “Олд Вик”, видел там “Макбета”, видел домик Шекспира, дышал воздухом Стратфордана-Эвоне. Это много значит» [Цит. по: 48, с. 14]. Композитор изучал нужные материалы, связанные с эпохой шекспировских героев, получал конкретные впечатления, чтобы как можно достовернее и точнее передавать образы персонажей. Он стремился подчеркнуть «звучание гуманистической темы трагедий У. Шекспира, обличение в них зла и насилия, несправедливости» [144, с. 77].

Мысля «широкими симфоническими обобщениями», Хачатурян давал соответствующие музыкальные портреты героев. «Таковы, например, характеристики инфернального мира в “Макбете” (с использованием средневековой секвенции “Dies irae”) или тема судьбы Макбета. Появившись во вступлении, она далее проходит во многих сценах… Симфонична партитура “Короля Лира”. Это проявля-

ется в напряжённом развитии темы Лира – от тревожного, сумрачного вступления до бушующей бури и "тихой" музыки финального реквиема» [144, с. 77].

Драматургия Шекспира близка Хачатуряну и его музыке своей остротой чувств, глубиной содержания, духовной насыщенностью, всечеловеческой сущностью. «Родившись на свет как неотъемлемая часть художественной ткани фильма или спектакля, музыка его затем во многих случаях обрела самостоятельность и сегодня продолжает волновать нас, когда звучит уже не с экрана, а на концертной эстраде или в эфире. <…> Таково искусство больших художников [32, с. 52].

В 50-е гг. XX в. Хачатурян создаёт ряд симфонических, камерно-инструментальных, хоровых сочинений: Торжественную (Праздничную) поэму для большого симфонического оркестра (1952); симфоническую сюиту «Валенсианская вдова» из музыки к одноименной пьесе Лопе де Веги (1953); Сюиту из музыки к пьесе «Лермонтов» Б. Лавренёва для симфонического оркестра (Вступление. Вальс. Мазурка. Интермеццо и Финал); «Приветственную увертюру» для большого симфонического оркестра (1958) и др. К Декаде армянского искусства в Москве композитор пишет «Оду радости» для меццо-сопрано соло, смешанного хора, унисонного ансамбля скрипачей, десяти арф и большого симфонического оркестра на слова С. Смирнова (1956). Это дифирамбически-праздничное сочинение обладает масштабностью, народно-песенным мелодизмом, ощущением счастья и ликования.

Произведения послевоенного периода – своеобразная творческая лаборатория композитора, способствующая появлению не только новых сюжетов, но и инновационных выразительных средств, находящих своё выражение в сочинениях различных форм и жанров (симфонических, камерно-инструментальных, балетных).

Армения: притяжение культуры

Я вспоминаю свою поездку по Армении
с большим удовольствием.
Арам Ильич Хачатурян

В 1949 г. А.И. Хачатурян совершает двухмесячное путешествие в Армению для осуществления своих планов, творческого вдохновения и чтобы «воочию увидеть грандиозную стройку, развернувшуюся в республике, ощутить трудовой подъём, которым охвачен весь армянский народ» [163, с. 344]. За время своего путешествия композитор посещает шесть районов Армении (Эчмиадзинский, Кировакан-ский, Микояновский, Сисияновский, Горисский, Кафанский), колхозы, совхозы, рудники, школы и др. Маршрут охватывал около двух тысяч километров. В своей статье «В Армении» он красочно и с большой теплотой описывает города, районы, природу республики, встречи с людьми. «Зангезур – горный район Армении. Люди там смелые и решительные. В годы Отечественной войны отличилось немало зангезурцев, среди них есть Герои Советского Союза, прославленные боевые генералы. Чарующее впечатление производит своей суровой красотой природа Зангезура. Трудно забыть, например, маленький районный город Горис. Дорога к нему скучная и унылая. Кругом одни голые, раскалённые солнцем камни, застывшие потоки лавы древних вулканов. И вдруг с вершины горы взору путешественника внезапно открывается картина незабываемой красоты. Прямо очерченные улицы, стройные тополи, одноэтажные каменные дома, утопающие в зелени. При спуске к городу путника окружают широко раскинувшиеся фруктовые сады. <…> Кировакан – небольшой районный городок, но жизнь его очень богата и разнообразна. Все люди здесь – энтузиасты своего дела. <…> Девиз у всех один: не успокаиваться на достигнутом – добиваться большего» [163, с. 344–345]. Отмечает Арам Ильич и музыкальную кировоканскую школу, где дети обучаются не только музыке, но и общеобразовательным предметам. Видит Хачатурян и заботу жителей об окружающей природе: «Природа щедро одарила

Армению родниковой водой. Нужно горячо благодарить тех, кому принадлежит идея архитектурного оформления родников по всей стране: в любом селении встречаются прекрасные фонтаны и источники. В этой трогательной заботе об источниках нашло выражение большое, глубокое чувство народа» [163, с. 345].

Во время поездки композитор встречается с людьми различных профессий и социальных слоёв общества: со студентами, молодёжью, рабочими, шахтёрами, деятелями культуры и искусства. Он прослушивает и просматривает огромное количество песен и плясок в исполнении народных певцов, музыкантов и танцоров, знакомится с произведениями ашуга Ашота. «Это чрезвычайно даровитый композитор-мелодист, сочинивший множество песен. Ашуг Ашот горячо и талантливо воспевает новую жизнь. Популярность его исключительно велика, его приглашают в другие районы и даже соседние республики» [163, с. 345]. Восхитило Хачатуряна и творчество пятнадцатилетнего ашуга Максима Галустяна, который сочинял стихи и музыку к своим песням – военным и трудовым.

Проводил Арам Ильич и творческие встречи. «Свои выступления я заканчивал музыкой. Играл танцы из "Гаянэ", те, в которых использованы народные мелодии, играл детские пьесы для фортепиано, пел свои песни, в том числе и написанные во время поездки. Для меня было большой радостью узнать о популярности в народе песни из кинофильма "Пэпо". Некоторые слушатели удивлялись, что у этой песни есть автор. Они считали её народной» [163, с. 346].

Поездка по Армении дала новый импульс творчеству Хачатуряна. Он понимает, какое значение имеет для народа песня, как она вдохновляет и воспитывает людей. «Я считаю, что… песни нужны сейчас Армении. За 30 лет советской власти в Армении не созданы массовые песни. Я объездил всю Армению. Ни одну советскую песню (армянских композиторов) не поют в районах. А как же решать идеологические вопросы? Песня, в частности, очень помогает перестроить психику, перевоспитать человека. <…> Во время своего путешествия я обещал народу, что будут песни, которые народ запоёт. Наш священный долг – это сделать» [172]. Поднимает Хачатурян и вопрос о тема-

тике, содержании песен и других музыкальных жанров, а также об их качестве. «Я думаю о качестве нашей продукции, и не только музыкальной. Боже мой – сколько пишут дряни! А как спекулируют темой! Берутся за великие темы и идеи те, кто не имеет на то никакого права. Даже те художники, которые заблуждаются, думая, что требование народности – значит "простота", т. е. упрощенчество. Великие творения прошлого были простыми в своей гениальности, были насыщены огромным мастерством и необыкновенной нужности их действительности, т. е. были актуальными. Сейчас не могут быть средние сочинения. <…> Наша эпоха заложила фундамент и успешно строит первое в мире социалистическое-коммунистическое государство. Великий почёт тем, кто удостоен чести строить искусство этой великой эпохи. Мне хочется, и я считаю себя одном из (пусть скромных) строителей этого искусства» [172]. Главное, по Хачатуряну, быть тесно связанным с народом, реалистично и правильно отображать жизнь.

Обратившись к массовым жанрам, Арам Ильич создаёт цикл песен на слова армянского поэта Ашота Граши, назвав их «уличными», чтобы они действительно пелись повсюду. Эти песни («Песня о Ереване», «Песня о девушке», «Ковёр счастья», «Армянская застольная», «Песня сердца» и др.) стали подлинно народными, привлекающими выразительностью и красотой мелодики, ярким темпераментом, национальным колоритом. Сочиняет Хачатурян и песни, зовущие к борьбе за мир: «Песня гнева», «Присяга миру», «Вальс дружбы» на стихи Г. Рублёва, «Песня защитниц мира» на слова С. Острового и др. Так, «Песня гнева» начинается обращением ко всем людям мира, отличается актуальностью, патетикой, призывными интонациями:

Руку, товарищ, – борись до победы,
Чтобы земля не погибла в огне,
Чтобы на мир не обрушились беды,
Руку, товарищ, – не стой в стороне.

Г. Рублёв

Поездка по Армении воодушевила Хачатуряна. В 1949 г. он пишет: «Я чувствовал себя самым счастливым человеком на земле, и

проникался чувством глубочайшей благодарности к нашему народу, взрастившему и воспитавшему меня» [163, с. 346].

Осенью 1954 г. Арам Ильич вновь посещает Армению, которая стала для него своеобразной отдушиной, вернувшей веру в свои творческие силы. Говоря об этой поездке, он размышляет о родине: «Всё глубже и глубже я проникаю в века, чтобы прочитать страницу за страницей книгу истории. Всё выше и выше я поднимаюсь в напоенные желтеющим светом горы, чтобы увидеть бушующий весенний океан цветов и прозрачный голубой воздух долин. И ещё иду к людям – великим в своей простоте, людям моей Армении, чтобы радоваться безмерной талантливости их труда. <…> Родина моих предков, родина моего вдохновения» [160]. Продолжая свои мысли о родине, он подчеркивает: «Уезжаю из Армении обогащённым. Я сохраню в своей памяти и дорогие лица моих слушателей, и встречи на поле с девушками, поющими чудесные армянские песни, и огневые краски осени Араратской долины, и произведения юных композиторов, создавших своё первое творение; я увожу с собой уже в ярких контурах встающие передо мной, приобретающие плоть и кровь новые произведения. Они рождены на богатейшей музыкальной почве родной моей Армении, как материнским молоком, вспоены ею; прекрасный её облик всегда стоит передо мной» [163, с. 357].

Балет «Спартак»: «Герои не умирают», или монументальная хореодрама

Героический образ Спартака, возглавившего восстание рабов в Древнем Риме, давно привлекал моё внимание.

Арам Ильич Хачатурян

Мысль о новом балете, связанном с образом Спартака, возникла у Хачатуряна ещё в довоенные годы. Однако осуществил он свою задумку лишь в 1950 году. В письме Э.С. Оганесяну от 28 января 1950 г. он пишет, что «основной работой в этом году у меня будет “Спартак”»

[183], а в письме П.А. Гусеву, художественному руководителю Театра оперы и балета имени С.М. Кирова, от 30 января 1950 г. сообщает, что начал работу над балетом, хотя и отстаёт от намеченных сроков: «Вчера написал пролог – 6-7 минут музыки. Не знаю, идти дальше или инструментовать пролог. Главное то, что, по-моему, найдена музыкальная характеристика Спартака. Начало пролога – фанфарная музыка, потом тяжеловесный шикарный марш, где будет отображено шествие – то победители, то пленные, то жрецы, то народ и т. д. На днях начну "Рывок рабов"» [179].

Приступив к работе над балетом «с чувством огромного творческого волнения», композитор создаёт его за три с половиной года. Пишет музыку он в основном летом в Доме творчества композиторов в подмосковной Рузе. В 1950 г. Хачатурян едет в Италию, что даёт ему массу впечатлений и усиливает увлечение данной темой. Полностью партитура была закончена в феврале 1954 года.

Некоторые друзья-композиторы упрекали Арама Ильича за выбор несовременной темы. Но он считал её животрепещущей, поскольку в тот период шла борьба колониальных стран за свободу и независимость, и надо «вспомнить имена тех, кто ещё на заре человечества поднимался на борьбу с рабством… и если сегодняшний зритель, смотря спектакль, будет вспоминать героическую борьбу, которую ведут сейчас народы Африки, Азии, и её зачастую безвестных героев, – это будет лучшей наградой мне как композитору» [163, с. 134–135].

Спартак, имя которого дошло до XXI в., – гладиатор, вождь крупнейшего восстания рабов в Древнем Риме (74–71 до н. э.). Он жил в период между II и I в. до нашей эры. «Спартак родился во Фракии. Был продан в рабство и определён в школу гладиаторов в Капуе. Оттуда вместе с 70 гладиаторами бежал на Везувий. К нему потянулись беглые рабы и арендаторы. Численность отряда возросла до 10 тысяч человек. Армия Спартака была организована по римскому образцу. Одержав много блестящих побед над римлянами, был разбит римским полководцем Марком Лицинием Крассом в 71 г. до н. э.» [31, с. 171].

Со временем фигура гладиатора, восставшего против рабства, делается легендарной, превозносимой многими военными, политиками, интеллектуальной элитой. «Спартак был одним из самых выдающихся героев одного из самых крупных восстаний рабов около двух тысяч лет тому назад. В течение ряда лет всемогущая, казалось бы, Римская империя, целиком основанная на рабстве, испытывала потрясения и удары от громадного восстания рабов, которые вооружились и собрались под предводительством Спартака, образовав громадную армию. В конце концов, они были перебиты, схвачены, подверглись пыткам со стороны рабовладельцев. Эти гражданские войны проходят через всю историю существования классового общества» [96, с. 77].

Почитателями Спартака были Джузеппе Гарибальди, народный герой Италии, генерал, один из вождей национально-освободительного движения против иноземного господства и за объединение раздробленной страны; писатель, драматург Рафаэлло Джованьоли, который в 1873 г. опубликовал исторический роман «Спартак», имевший большой успех. В XX в. драматический сюжет вдохновлял и кинематографистов. Самый известный фильм был снят Стенли Кубриком с Кирком Дугласом в главной роли (1960).

Хачатуряна притягивал образ Спартака своим героизмом, мужеством, общественно-политическим и актуальным звучанием. Побывав в Италии и спрятав украдкой в карман небольшой обломок кирпича из Колизея, он привозит его в Москву. Этот обломок вдохновлял Арама Ильича на сочинение музыки балета. Композитор посетил Аппиеву дорогу, по которой когда-то шёл Спартак; увидел руины казарм гладиаторов, цирки, где они выступали. Всё это заставило его многое переосмыслить, помогло увидеть в Спартаке живого, реального человека, «поселить его – в эпохе, в исторической обстановке – и в духовной жизни своего времени, в проблематике XX века» [85, с. 61]. «И ещё я понял, что знакомая всем нам итальянская музыка не имеет ничего общего с эпохой Спартака. Ведь события, связанные с подвигом Спартака, происходили ещё до нашей эры. Тогда Римская империя была многонациональной и многоязычной. Это давало мне возможность чувствовать себя относительно свободным в выборе стиля. Я прочи-

тал Плутарха, Аппиана и многие другие труды, запечатлевшие историю восстания под предводительством Спартака. Я узнал, что Красс был казнён в Армении и его голову преподнесли армянскому царю. Всё это помогало мне в поисках стиля, интонаций, гармонических и ритмических средств, раскрывало передо мною широкие просторы, снимало опасения, что моё "восточное" (я этого слова не люблю) прорвётся вперёд и помешает делу» [156, с. 130].

Хачатурян ясно осознавал, что никаких документально-музыкальных источников ушедшей исторической эпохи не сохранилось, поэтому пытаться писать музыку, стилизованную под «древнеримский фольклор», бессмысленно. По этой причине музыку «Спартака» Арам Ильич создавал проверенным методом: говоря о прошлом, сохранять «свой творческий почерк, свою манеру письма» [163, с. 134]. Первейшей задачей композитора было «раскрыть в музыке трагедию Спартака во время рабовладения, его порыв вперёд, его исторический подвиг во имя свободы угнетённых» [163, с. 134]. Музыка балета написана современным языком, «с сегодняшним пониманием проблем музыкально-театральной формы. Основные персонажи в балете обрисованы особыми, повторяющимися музыкальными темами. Кроме индивидуальных характеристик, есть общие, народные, так как именно народ является главным и ведущим героем спектакля. Таковы темы Рима, тема угнетённых рабов» [163, с. 133–134].

Литературный сценарий «Спартака» был написан высококвалифицированным либреттистом Николаем Волковым, создавшим текст к таким балетам, как «Золушка» С. Прокофьева, «Пламя Парижа», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Сердце гор» А. Баланчивадзе и др. Драматург тщательно изучил материалы о восстании и войнах рабов, книгу Аппиана «Гражданские войны в Риме», труд Плутарха «Сравнительные жизнеописания» и сочинил увлекательный нарратив о подвиге Спартака и бунте рабов. Либретто давало возможность композитору сотворить красочное зрелище с эффектно-экспрессивными контрастами, театрально-романтической одухотворённостью, эпохально-историческим драматизмом. 27 декабря 1956 г. состоялась первая постановка спектакля в Ленинградском

театре оперы и балета (ныне Мариинский театр). «Яркая, красочная партитура А. Хачатуряна, со сквозным симфоническим развитием музыкальных тем, давала простор фантазии балетмейстера. Масштабное хореографическое полотно, созданное Л. Якобсоном, ещё раз подтвердило талант и своеобразие постановщика. Ожили в пластике увлекательные, проникнутые драматизмом и динамикой эпизоды освободительной борьбы – шествие победителей и побеждённых, рынок рабов, бои гладиаторов, заговор, восстание, пир патрициев, последний бой и гибель Спартака. Величественные, помпезные декорации В. Ходасевич, воссоздавали романтическую обстановку Древнего Рима. Музыкальный руководитель П. Фельдт темпераментно вёл оркестр. Это была последняя премьера опытного балетного дирижёра, много сделавшего для театра. <…> Сильной стороной спектакля было превосходное исполнение главных партий – Спартака (Б. Брегвадзе, А. Макаров), Фригии (И. Зубковская, Н. Петрова), Эгины (О. Моисеева, А. Шелест, Н. Ястребова), Красса (Р. Гербек, Б. Шавров), Гармодия (С. Кузнецов, И. Уксусников), Афинского шута (А. Лившиц) и других. “Спартак” выдержал испытание временем и стал одним из наиболее посещаемых спектаклей балетного репертуара» [105, с. 58, 60].

Балет состоял из четырёх действий и девяти картин: «Триумф Рима» (пролог), «Рынок рабов», «Цирк», «Казарма гладиаторов», «Аппиева дорога», «Пир у Красса», «Палатка Спартака», «Палатка Красса», «Гибель Спартака» (эпилог). Хачатуряна привлекал не только образ Спартака, но и возможность показать жизнь Древнего Рима, владычествующего над всем миром; Рима во главе с полководцем Крассом; Рима, полного противоречий – города патрициев и плебеев, рабов, лишённых всех человеческих прав; города блеска и нищеты, сладострастия и страданий. Контраст двух миров, двух музыкально-образных сфер композитор передаёт пылкими и темпераментными оркестровыми красками, изобретательно-изысканными ритмами, чувственно-выразительным мелодизмом. В картинах-эпизодах он даёт обобщённую характеристику Рима: Рима-триумфатора; Рима, развлекающегося в цирке; Рима пирующего, исступлённого в своём вакханальном веселье; Рима с казармами гладиаторов; Рима Спартака,

сражающегося за свободу. Ю. Григорович (один из участников первой постановки балета) вспоминал, что А. Якобсон во многом переделал сценарий Н. Волкова, драматургия которого не имела единого композиционного хода, была перегружена историческими событиями, мелкими деталями. Постановщик стремился «создать спектакль-хронику. Балет так и назывался – сцены из римской жизни – и включал разножанровые зарисовки быта, характеров. Парадокс этого интересного спектакля… был в том, что само восстание Спартака попало в ряд эпизодов, зарисовок, становилось одной из частей хроники» [47, с. 42]. Тем не менее у балетмейстера было много замечательных находок. Одно из решений вызвало особый интерес. Это сцена восстания народных масс: плебса, ремесленников, рабов и гладиаторов. «Плотно сомкнутая плечом к плечу группа, движущаяся параллельно рампе, застывает, образуя горельефную композицию. Им, поднявшимся в бой против патрицианского Рима, воздвигнут монумент. Они увековечены в каменной своей застылости. Таково кульминационное выражение основной идеи, обессмертившей тех, кто в 71-м году до нашей эры отдал свою жизнь во имя освобождения от рабства» [214, с. 223–224].

Используя множество форм классического балета: вариации, адажио, дуэты, сольные и массовые танцы и пр., а также систему лейтмотивов, лейттем, лейтинтонаций (Dies irae), лейтритмов, лейттональностей, лейтгармоний, лейттембров и др., Хачатурян создаёт музыкальные характеристики персонажей балета, достигая необыкновенного разнообразия. Так, «в одном случае pas de deux трактуется как поэтически-восторженный лирический дуэт Спартака и Фригии, в другом – как сцена обольщения Эгиной Гармодия, в третьем – как эпизод поединка гладиаторов. Три картины второго акта образуют своеобразное драматическое рондо, где роль рефрена играет тема гладиаторов. Весь третий акт балета написан в трёхчастной форме» [144, с. 92].

Образ Спартака в балете – это не только вождь гладиаторов, но и любящий человек. Наиболее полно он раскрывается в сцене «Казарма гладиаторов». В ней звучат тема Спартака и тема угнетённых рабов, насыщенные призывно-героическими интонациями. Прекрас-

нейшая тема любви Спартака и Фригии (Adagio) окрашена нотами не только светлого чувства, но и нежной грусти. Композитор, отвечая на вопрос своего сына об Adagio, сказал: «Я писал музыку и думал о твоей маме» [Цит. по: 101, с. 112]. Такова была сила чувств Арама Ильича, одухотворённая его любовью к супруге – Нине Макаровой. В сцене гибели Спартака женский хор поёт без слов реквием герою, в основе мелодии которого – тема плача и любви Фригии и Спартака. Включение в музыку балета хорового эпизода придаёт звучанию особую проникновенность. В финале героические звуки фанфар говорят о том, что герои не умирают, что память о них в народе будет жить вечно. Д.Б. Кабалевский отмечал: «Я думаю, что никому из наших композиторов не удалось бы воплотить эту тему так, как удалось это А. Хачатуряну! Яркая динамичность событий, раскрываемых в драматургии балета, красочные, полные блеска и пышности картины Рима, огромная жизненная сила народного движения – всё это как нельзя больше отвечает индивидуальности Хачатуряна. Нельзя при этом не заметить, что содержание балета потребовало от композитора значительного обогащения его стиля, расширения его палитры. Поражение спартаковского восстания и гибель его вождя вызвали к жизни музыку такого драматического напряжения (даже трагедийного пафоса), какого мы раньше не замечали в партитурах Хачатуряна» [80, с. 26].

Создав симфоническую героическую хореодраму, Арам Ильич показал себя как композитор-драматург с уникальным чувством театральности и образности мышления, как преемник классических традиций русского балетно-симфонического искусства, как композитор-новатор, воплотивший в музыке идеи гуманизма, света, торжества справедливости, высоких человеческих чувств, как композитор неподражаемой творческой индивидуальности.

Отдельные номера балета имеют самостоятельное художественное значение, исполняются не только на концертной эстраде, но и в качестве разнообразных переложений для фортепиано в четыре руки и других инструментов, используемых в репертуаре учащихся и студентов различных музыкально-образовательных учреждений:

«Танец Эгины», «Танец нимф», «Гладиаторы», «Игра пастушков в "Волка и овечку"», «Adagio Спартака и Фригии» и проч.

В 1958 г. «Спартак» ставится в Большом театре балетмейстером Игорем Моисеевым (дирижёр Ю. Файер, художник А. Константиновский), поразивший публику своей грандиозностью, поскольку в массовых сценах была занята вся балетная труппа театра. Решающей в этом спектакле была зрелищность. Главные роли исполняли Н. Фадеичев (Спартак) и М. Плисецкая (Фригия). В 1962 г. в этом же театре Л. Якобсон (режиссёр-консультант Э. Каплан, дирижёр А. Жюрайтис, художники В. Рындин и В. Клементьев) возобновляет прежнюю версию своего балета, получившую широкое признание. Однако лучшей постановкой считается спектакль Ю. Григоровича (дирижёр Г. Рождественский, художник С. Вирсаладзе), поставленный в 1986 году. «Достоинство этой постановки в её большой музыкальности, драматургической действенности, в том, что вся она исходит из трактовки хачатурянovской партитуры как героической музыкально-хореографической симфонии, где царит дух музыки. Синтез танца и сонатно-симфонической драматургии, внутренняя логика тематических связей, лейтмотивного развития – всё это блестяще раскрыто в звучании оркестра и проецируется на все другие компоненты спектакля» [144, с. 99]. Успеху способствовали великолепные исполнители – Владимир Васильев (Спартак), Марис Лиепа (Красс), Екатерина Максимова (Фригия), Нина Тимофеева (Эгина). По словам Григоровича, «Спартак» был задуман «в формах классической хореографии» с опорой на музыку Хачатуряна, обладавшей естественной балетной театральностью. «…В центре балета должна была встать тема восстания, воплощённая средствами развитого классического танца… усложнённых практикой современного балетного театра, самой жизнью» [47, с. 42].

Создавая новую композицию, отказываясь от ряда персонажей, драматических ситуаций, балетмейстер отталкивался от музыки «с её великолепной ритмологией, интенсивностью и динамикой развития музыкальных тем» [47, с. 42]. Ему казалось, что «Хачатуряну близки законы драмы шекспировского типа, основанной на широком и могучем развитии конфликтов, на смелых и впечатляющих контрастах, на

вольности воображения и глубине социальных проникновений. <…> Знойный южный колорит, темперамент страстей, отличающие многие другие произведения Хачатуряна, выдают в нём художника, по складу своему близкого шекспировскому, ренессансному. И одновременное сочетание в хачатуряновской музыке эпического и лирического тоже сближает её… с творчеством Шекспира» [47, с. 42–43]. По мнению Григоровича, конгломерат эпоса и лирики, отказ от иллюстративности, создание строгой и вместе с тем свободной драматургической формы, выражающей эмоционально-героический тонус драмы, – это ключевая цель. Без одобрения композитора и творческого с ним тандема было невозможно работать. Хачатурян по-своему понимал искусство хореографии, балета и роли композитора в нём. Он считал, что «хореографией можно выразить всё, все сложности и многообразие, и богатство человеческих возможностей» [173]. Однако его удручала «короткометражная фантазия» большинства постановщиков, их вольное обращение с музыкой композитора, нарушающее его замысел, объединяющий в итоге всю композицию. Балет, по убеждению Арама Ильича, – «очень выразительное и великое искусство. Балет благотворно влияет на людей, вызывая в них любовь к прекрасному. Музыка в балете должна быть не только самого высокого качества и мастерства, но должна уметь скульптурно осязаемо и зримо рассказывать о событиях, которые свершаются на сцене. Отсюда – композитор должен быть музыкальным драматургом, нужна драматургия музыки, нужна лейтмотивность, нужны музыкальные характеристики образов. Музыкальные образы должны развиваться, модифицироваться, конфликтовать и находиться во взаимодействии» [173].

В работе с Юрием Григоровичем взаимопонимание устанавливается, достигается единство музыки и хореографии, находится и драматургическая концепция балета: «строить действие на контрастах, на свободных переходах от сцен любви к сценам бунта, от эпизодов восстания к эпизодам оргий римских патрициев. И всё в русле развивающейся темы – героической судьбы Спартака, темы, подчиняющей себе различные картины спектакля» [47, с. 44]. Музыка Хачатуряна, легко ложащаяся на танец, эмоционально-насыщенная, позволила

Григоровичу придумать пластический эквивалент симфонического танцевального действия на базе принципа чередования сюжетных эпизодов («нашествие», «восстание» (казарма), «Аппиева дорога» и т. д.) с монологами персонажей, сделать спектакль для четырёх солистов с кордебалетом, балет красочный, злободневный, востребованный на всех мировых сценических площадках. «Эта монументальная хореографическая фреска с огромной впечатляющей силой и рельефностью доносит до нас живые образы героев прошлого такими, какими их видит глубоко современный художник. Редкая стройность формы, напряжённость действия, естественность симфонического развития делают это полотно выдающимся завоеванием советской музыки, по достоинству отмеченным высшей наградой – Ленинской премией» [209, с. 16].

В 1969 г. «Спартак» в хореографии Ю. Григоровича дебютирует в Лондоне, в 1970 г. – в театре Ла Скала в Милане, римской Опере, США. Во второй половине XX в. в Европе появляются и другие постановки. Одну из самых известных в 1968 г. создаёт Ласло Середжи в оперном театре г. Будапешта. В 1987 г. данную версию воссоздают в римской Опере. В 1999 г. постановку «Спартака» осуществляет Юрий Вамос на Арене ди Верона, а в 2002 г. Ренато Дзанелла в Венском оперном театре. В 2005 г. Ирек Мухамедов ставит хачатуряновское сочинение в Гонконге, а Георгий Ковтун в 2008 г. делает новую изысканную постановку в Михайловском театре Санкт-Петербурга. В 2008 г. для гастролей в Париже Большой театр обновляет редакцию Григоровича.

Многогранность партитуры Хачатуряна позволяет разным балетмейстерам воплощать в пластике те черты музыкальной драматургии, которые были созвучны творческим индивидуальностям каждого из них. По-разному решались ключевые темы балета в спектаклях постановщиков Е. Чанги, А. Шекеры, В. Елизарьева и других на сценах многих городов страны.

10 ноября 1984 г. в Куйбышевском академическом театре оперы и балета Игорь Чернышев (1937–2007), будучи главным балетмейстером, осуществляет постановку «Спартака». Однако это была не первая его премьера хачатуряновского произведения. Впервые он обратился

к этому сочинению в 1972 г. в Одессе (либретто Н. Волкова в редакции И. Чернышева) и в 1975 г. в Кишинёве (по роману Р. Джованьоли и либретто Н. Волкова). В куйбышевском спектакле он опирался на сценарий Волкова в своей интерпретации. Музыкальную редакцию ещё в Кишинёве сделал А.И. Хачатурян. Оркестром руководил Василий Беляков, художником был С. Бархин, хормейстером – И. Богданов. Основными исполнителями стали ведущие и молодые артисты труппы: Спартак – С. Воробьёв и заслуженный артист РСФСР Н. Гимадеев; Фригия – О. Гимадеева, И. Румянцева; Эгина – Н. Шикарева, заслуженные артистки РСФСР Е. Брижинская и В. Пономаренко; Гармодий – М. Козловский, В. Тимофеев, заслуженный артист РСФСР Г. Акаченок; Красс – А. Насонов, А. Коцоев.

В «Спартаке» И. Чернышев с большой художественной выразительностью использует «средства классического танца, свободной пластики, пантомимы, "скульптурные" построения, сочетание и противопоставление которых превращает их в экспрессивные средства художественности» [62, с. 84]. Так, конфликт Спартака и Красса решается в духе хореографической концепции Л. Якобсона: путём конфронтации действенно классической танцевальной стилистики партии Спартака и пантомимно-статуарной роли Красса. «Замысел его понятен: Красс – это символ рабовладельческого Рима, жестокая, бездушная машина угнетения. <…> Но бездейственный, статичный Красс расхолаживает действие, лишает его постоянного драматического напряжения. В образе Красса-символе нет развития» [132]. Спартак же – борец за свободу угнетённых. Его движения волевые, динамичные, объединяющие воедино античную, классическую и современную пластику. Другие типажи тоже выразительны, обладают только им присущей лексикой.

Оригинальным приёмом постановщика стали «оживающие» горельефы некоторых сцен (рынок рабов, сцена в казарме гладиаторов), «которые как эпиграфы выражают главную мысль балета» [132]. При этом каждая картина воспринималась «как законченная хореографическая миниатюра. <…> Однако хореография в отдельных

сценах излишне натуралистична, прямолинейно-эротична (картина "Покои Эгины")» [132].

Музыкальное сопровождение поражало глубиной трактовки. «Дирижёр В. Беляков чётко и ясно выделял "эмоциональные полюса" музыки, темы-характеристики героев, развитие которых происходит с подлинно симфоническим напряжением» [132]. Хореографический язык постановщика в целом изобретателен, рельефен, стилистически индивидуален, эмоционально наполнен. Он вызывал интерес зрителей, способствовал выявлению основополагающей идеи балета Хачатуряна – «лишь в борьбе за свободу и справедливость человек обретает истину и счастье. "Великий полководец, благородный характер, истинный представитель античного пролетариата", – так писал о Спартаке К. Маркс. В финале спектакля звучит могучий призыв к мужеству, твёрдости, к борьбе» [132]. В этой доминирующей ноте – смысл новаторской и неординарной работы Чернышева и куйбышевского театра. Сегодня это замечательное сочинение Хачатуряна по-прежнему актуально.

В 2024 г. Большой театр Республики Беларусь привозит балет «Спартак» в Самару для показа в Пятом Международном фестивале искусств «Шостакович. Над временем». Либретто, хореография, постановка были разработаны Валентином Елизарьевым, народным артистом СССР и Беларуси. Первоначальная премьера спектакля состоялась в Минске 15 июля 1980 года. Премьера нового прочтения – 31 октября 2017 г. в содружестве с дирижёром, народным артистом СССР Ярославом Вощаком и народным художником Украины Евгением Лысиком. Ведущим драматургическим принципом трёхактного балета и тринадцати картин («Рим», «Рабы», «Неволя», «Восстание», «Свобода», «Пир Красса», «Фригия», «Победа Спартака», «Красс», «Спартак», «Раскол», «Свобода или смерть», «Реквием») стал контраст, противостояние двух сил – восставших гладиаторов и пресыщенного, мощного военизированного Рима. Полярны и образы центральных персонажей – благородного Спартака и честолюбивого деспота Красса. Нестандартными находками спектакля явилось шествие римских легионеров с вытянутой вперёд рукой, олицетворяющее

приветствие, ставшее широко известным в XX и XXI вв., а также «танец рук» как символ мольбы пленных рабов и плача по погибшим. Скорбный финал («Реквием») по накалу драматических чувств относится к самым высоким трагедийным образцам балетного искусства. Спартак не умирает. Он остаётся жить в веках, словно осенённый крыльями богини Победы Ники, воины которой и сегодня встают на защиту свободы, Отечества.

«Спектакль в Самаре прошёл на особом эмоциональном подъёме, связанном с гастрольным воодушевлением и праздничной атмосферой фестиваля. Достойно показали себя солисты – Константин Белохвостик в роли высоконравственного Спартака и Владимир Руда в образе римского военачальника Красса. Оба артиста проявили незаурядное мастерство, не уступив друг другу в исполнении сложных партий, требующих виртуозной техники и выдающегося артистизма. Душой спектакля, носителем его женского начала стала заслуженная артистка Республики Беларусь Людмила Хитрова. Оркестр театра, несмотря на весьма малочисленную группу струнных инструментов, прекрасно исполнил удивительно живописную, драматически насыщенную музыку Хачатуряна (дирижёр Николай Колядко)» [93, с. 10].

Спектакль Большого театра Беларуси показал, что «Спартак» – не только самое крупное балетное творение Хачатуряна, вершина его творчества, но и одно из лучших сочинений советского и мирового музыкального искусства, провозглашающего идеи Добра, борьбы со Злом, человеколюбия. Подобные шедевры требуют сохранения и исполнения на подмостках современных театров, их переосмысления с учётом сложившихся реалий, художественно-хореографической эстетики XXI в. и новых тенденций в балетном искусстве.

Арам Хачатурян в Самарском крае

У подлинных художников-новаторов
все новые средства служат главной цели –
говорить на языке музыки с людьми,
дружить с ними, внушать им
гуманистические цели и чувства.
Григорий Михайлович Шнеерсон

В 50–70-е гг. XX в. А.И. Хачатурян активно гастролирует не только в зарубежных странах, но и по разным городам Советского Союза. Побывал он и в Куйбышеве (ныне Самара) – промышленном и культурно-историческом центре, неотъемлемой частью которого является музыкальное искусство. Возникнув как поселение Самар (середина XIV в.), как маленький городок-крепость, сооружённый на возвышенном берегу реки Волги по указу царя Фёдора Иоанновича (1586), в 1851 г. Самара обретает статус губернского города. В нём активизируется светская жизнь, театрально-концертная деятельность, развивается домашнее музицирование. «В дома горожан инструменты поступали через торговую сеть. Так, владельцем знаменитого магазина в г. Самаре на улице Дворянской (Куйбышева) был Е.Ф. Бём. Он поставлял для города лучшие европейские марки роялей и пианино: "Беккер", "Блютнер", "Мюльбах", "Рёниш", "Шрёдер" и др. Его салон работал с 1887 по 1916 г. Сюда приходили за нотами произведений известных композиторов, а простолюдины покупали гармошки и гитары. Для распространения и популяризации музыкального искусства в салоне проводились вечера прослушивания фортепианной и вокальной музыки. Подобная культурно-просветительная работа привлекала горожан, приветствовалась властями города. В 1882 г. Е.Ф. Бём (при покровительстве самарского губернатора А.Д. Свербеева) разместил здесь "Общество любителей музыкального и драматического искусства". Оно помогало талантливым людям, организовывало музыкально-драматические вечера, литературные чтения, концерты, в которых принимали участие не только самарские музыканты-любители,

но и профессиональные гастролёры (певцы, скрипачи, пианисты). Среди них неизменным успехом пользовались выступления самарских пианисток, выпускниц Московской консерватории М.Н. Берг и А.А. Борисяк» [20, с. 15].

В 1858 г. в Самаре образовывается Филармоническое общество. В 1860 г. проходят гастроли труппы миланской оперы Ла Скала и других зарубежных артистов, ставятся оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Травиата» Дж. Верди и проч.

В период с 1883 по 1913 г. в Самару с концертами приезжают знаменитые пианисты: А. Контский, А. Есипова, А. Зилоти, А. Скрябин, И. Гофман и др. Их выступления оставляли неизгладимое впечатление, способствовали развитию музыкального вкуса жителей города, прививали любовь к искусству, любительскому музицированию, формированию музыкально-просвещённой среды, становлению профессионального образования.

В 1887 г. Самару посетил П.И. Чайковский, совершая поездку по Волге из Петербурга в Тифлис. В своих записках он писал: «Видел много нового и интересного. Выехал я из Москвы 20-го числа (мая) по Нижегородской дороге. С трудом достал место второго класса на переполненном пассажирском пароходе “Александр II”. Мне было очень неудобно и тесно, но в общем я остался всё-таки совершенно доволен своей волжской поездкой. Река теперь в полном разливе. Действительно “Волга-матушка” есть нечто грандиозное, величаво-поэтическое. Правый берег горист и представляет часто очень красивые ландшафты, но, конечно, в этом отношении невозможно и сравнивать Волгу с Рейном или даже Дунаем, Роной и т. п. Не в берегах красота, а в этой массе вод, неторопливо, без всякого бурления, спокойно катящихся к морю. Мы достаточно долго останавливались в разных попутных городах, чтобы составить себе о них понятие. Больше всего мне понравилась Самара» [198, с. 197]. В Самаре Пётр Ильич посетил Храм на улице Некрасовской (бывший клуб «Рассвет»), восхитился церковным песнопением.

С конца XIX в. музыкальная жизнь в Самаре становится активной и насыщенной. В 1900 г. в городе открывается отделение Импера-

торского Русского музыкального общества (ИРМО), на базе которого образовываются музыкальные классы (1902). Постепенно они преобразуются в музыкальное училище – первое государственное учебное музыкальное заведение. «В 1909 г. при Самарском обществе народных университетов (СОНУ) возникает общественная музыкальная секция, ставшая в 1915 г. Народной консерваторией. Её основная цель – музыкальное просветительство и распространение музыкальной культуры. В этой консерватории обучались хоровому и церковному пению, азам русской народной музыки. Деятельность Народной консерватории завершилась в 1919 г.» [20, с. 20].

В 1907 г. строится здание театра-цирка «Олимп» (проект архитектора П. Шаманского), на чьей сцене в 1909 г. состоялся единственный концерт Ф.И. Шаляпина, прошедший с огромным успехом. В 1910 г. самарские слушатели познакомились с творчеством симфонического оркестра под управлением С. Кусевицкого. Солистом был А.Н. Скрябин, исполнивший свой Концерт для фортепиано.

Особый период в жизни города приходится на начало Великой Отечественной войны, когда в Куйбышеве, получившем статус «запасной столицы», работали Большой театр и лучшие музыкальные коллективы страны. С осени 1941 г. до весны 1943 г. в эвакуации здесь жил и творил Д.Д. Шостакович, завершивший в декабре 1941 г. свою Седьмую симфонию, ставшую своеобразной эмблемой мужества, стойкости русского народа, общемировой победы, торжества человечества. Куйбышевский период для композитора был очень плодотворным. Он интенсивно трудится, сочиняет ряд интереснейших произведений (сюиту «Родной Ленинград», Вторую фортепианную сонату, задумывает Восьмую симфонию и др.), занимается «общественно-музыкальной деятельностью (организует регулярные музыкальные радиопередачи, создаёт и возглавляет Куйбышевский союз советских композиторов (1941), консультирует местных авторов, помогает им, участвует в работе оргкомитета филиала Центрального дома работников искусств (1942), публикуется в прессе). Его деятельность имеет ключевое значение для формирования и развития музыкально-творческой жизни города» [19, с. 352–353].

С 1962 г. В Куйбышеве проводится конкурс молодых исполнителей (ныне это Международный конкурс молодых музыкантов) имени Д.Б. Кабалевского, который часто приезжал в город, выступал в концертах. Тесные связи с Куйбышевом/Самарой поддерживали М. Ростропович, С. Слонимский и другие известные музыканты.

В советское время большое распространение получают разнообразные музыкальные фестивали. Они состояли из цикла концертов, приуроченных к определённым, особо значимым датам, проходивших в торжественной обстановке в филармонических и иных концертных залах. Как правило, фестивали проводились не только в крупных культурных центрах, но и в регионах страны («Московские звёзды», «Русская зима» в Москве, «Белые ночи» в Ленинграде (Санкт-Петербург), «Современная музыка» в Горьком (Нижний Новгород) и др.). И одним из таких событий в 1963 г. стал первый Ленинский музыкальный фестиваль под эгидой Министерства культуры и Союза композиторов РСФСР, который был проведён в Куйбышеве, Ульяновске и Казани. Эти города были связаны с жизнью и деятельностью молодого В.И. Ленина. В Куйбышеве исполнялись «Песня о Ленине» А. Холминова, Двенадцатая симфония Д. Шостаковича, «Патетическая оратория» Г. Свиридова и др. «Фестиваль охватил не только города, но и районы области. По радио, телевидению передавали ежедневный репортаж о ходе фестиваля. В прессе целые страницы посвящались фестивальным материалам, в орбиту праздника было вовлечено множество людей. Ленинский музыкальный фестиваль стал традиционным» [196, с. 134].

Начиная с 1967 г., на протяжении ряда лет в Куйбышеве следуют один за другим музыкальные фестивали, ассоциирующиеся с теми или иными общественно-политическими событиями. В них приоритетное место отводилось Ленинскому музыкальному фестивалю и фестивалю «Музыкальная культура СССР». В рамках последнего 16 мая 1967 г. состоялся авторский концерт А.И. Хачатуряна. Композитор в 1969 г. вспоминал: «Моя жена волжанка, родилась в Юрино, около Горького, Нина Владимировна Макарова. Она мне постоянно и много описывала красоты Волги. Полтора года назад был счастливый случай. Был объявлен фестиваль советской музыки по городам Волги. Большая группа

советских музыкантов вместе с симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения совершала турне, начиная от Горького, кончая Волгоградом. У меня также были авторские концерты: Горький, Чебоксары, Ульяновск, Казань, Куйбышев, Волгоград. Это было незабываемое впечатление и удовольствие. Весь оркестр и мы жили на пароходе. Давали концерты и возвращались на свой пароход. Он был нам предоставлен на целый месяц» [171].

Вместе с Хачатуряном на теплоходе «Волхов» из Горького в Куйбышев прибыли композиторы Д.Б. Кабалевский, Н.В. Макарова, О. Фельцман, Б. Терентьев, поэт М. Матусовский, солисты-инструменталисты К. Георгиан, Д. Шафран, солист Большого театра певец И. Петров и др.

Имя Арама Ильича настраивало публику на праздничный лад, предвкушение от восприятия красочных мелодий, гармоний, разнообразия ритмов, бьющей через край энергии. Программа авторского вечера была серьёзная: Вторая симфония, Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром, арии для высокого голоса, музыка из балета «Гаянэ», «Вальс» из музыки к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Е. Цветова в статье «Высокое мастерство», опубликованной в газете «Волжская коммуна», писала, что Вторая симфония – это «волнующий документ незабываемой эпохи Великой Отечественной войны. Произведение было написано в 1943 году. Военные годы, полные невиданного героизма, жгучей ненависти к врагу и твёрдой веры в победу окрасили в особые тона трагические страницы первой части с их тревожным набатом колокола, суровыми и печальными напевами и страшными порывами вихря; картину скорбного траурного шествия третьей части, где широко развита песня, напев которой помнит Хачатурян с детства. Эту песню сложил народ на стихи национального классика Аветика Исаакяна, повествующие о горе матери, потерявшей сына. Глубокая скорбь рождает не бессильное отчаяние, а гнев, жажду возмездия, борьбы. Вторая симфония – не только симфония скорби и гнева, но и жизни, во имя которой шла великая битва. К мотивам радости, света, возвращает слушателя вторая часть, в которой господствует стихия восточных плясок, мягкая задумчивая

лирика. Но и здесь нет безмятежности, всё проникнуто тревогой и настороженностью. А финал – это песнь грядущей победы. Именно так воспринимали музыку в том страшном 1943, когда симфония впервые была исполнена. Вторая симфония выдержала испытание временем и сегодня осталась живой музыкой, глубоко волнующей слушателя. Встреча с этим произведением, вошедшим в золотой фонд советской музыки, в авторском исполнении оставила глубокое впечатление» [195]. Симфонией дирижировал А.И. Хачатурян. Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения чутко и точно передавал его волю как автора. Хачатуряну-дирижёру при общении с оркестрантами важно было найти не только контакт, но и добиться нужного звучания, передачи всех музыкальных нюансов, чтобы в процессе исполнения произошло естественное общение с публикой, чтобы она почувствовала авторскую трактовку. А это достигается кропотливым трудом, потому-то свои поездки Арам Ильич считал не гастрольными, а «общественно-пропагандистскими».

В куйбышевской филармонии Хачатурян представил слушателям Концерт-рапсодию для виолончели с оркестром, созданный в 1963 году. Первый интерпретатор его – М. Ростропович – отмечал в нём «сочетание глубины и чрезвычайного виртуозного блеска», музыкальный демократизм, позволяющий «"по проводам" этого сочинения легко и быстро находить контакт с аудиторией» [128, с. 9]. Каринэ Георгиан, лауреат Третьего Международного конкурса имени П.И. Чайковского, ученица М. Ростроповича, ярко исполнила этот опус, снискав бурные аплодисменты, свидетельствующие о том, «что первое знакомство с новым произведением и его исполнительницей принесло большую радость» [195].

Сюита из балета «Гаянэ» и «Вальс» из «Маскарада» воспринимались как знакомые и любимые сочинения. В заключение зрители «долго восторженно рукоплескали, выражая композитору горячую признательность за те бесценные сокровища, которые он щедро дарит народу своим трудом и талантом» [195].



● Фестиваль «Музыкальная культура СССР»

ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО

16 мая. Зал филармонии. Авторский концерт Арама Хачатуряна...

Одно это имя настраивает весь зрительный зал на праздничный лад. Хачатурян — это пиршество мелодий, гармоний, красок, бьющая через край жизнерадостность... Высокий авторитет исполнителей, выступавших в этот вечер вместе с композитором, подогревал нетерпеливое ожидание встречи с музыкой.

Эти ожидания полностью подтвердились.

В первом отделении прозвучала Вторая симфония. Ее музыка — волнующий документ незабываемой эпохи Великой Отечественной войны. Произведение было написано в 1943 году. Военные годы, полные невиданного героизма, жгучей ненависти к врагу и твердой веры в победу окрасили в особые тона трагические страницы первой части с их тревожным набатом колокола, суровыми и печальными напевами и страшными порывами вихря; картину скорбного траурного шествия 3-ей части, где широко развита песня, напев которой помнит Хачатурян с детства. Эту песню сложил народ на стихи национального классика Аветика Исаакяна, повествующие о горе матери, потерявшей сына. Глубокая скорбь рождает не бессильное отчаяние, а гнев, жажду возмездия, борьбы.

Вторая симфония — не только симфония скорби и гнева, но и жизни, во имя которой шла великая битва. К мотивам радости, света возвращает слушателя вторая часть, в которой господствует стихия восточных плясок, мягкая задумчивая лирика. Но и здесь нет безмятежности, все проникнуто тревогой и настороженностью. А финал — это песнь грядущей победы, глубоко волнующей слушателя.

Встреча с этим произведением, вошедшим в золотой фонд советской музыки, в авторском исполнении оставила глубокое впечатление.

Авторскую волю чутко передавал превосходный исполнительский коллектив — Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения. Годами долгой совместной работы под руководством крупнейших советских дирижеров достигается такое высокое мастерство оркестра в целом и каждого из его солиста в отдельности.

Героиней 2-го отделения была виолончелистка Карина Георгиан. Музыкальная биография этой девушки сложилась на редкость счастливо. В течение десяти лет девочка занималась по специальности в классе своего отца, педагога школы десятилетки имени Гнесиных, Армена Яковлевича Георгиана. А потом, после окончания школы — Московская консерватория, класс профессора Т. [illegible]. Уже в студенческие годы — первые выступления на конкурсах. Блистательная победа на трудней шем музыкальном состязании — Третьем международном конкурсе имени Чайковского, где Карина заняла первое место.

Ее исполнение Концерта-Рапсодии Хачатуряна оживило в памяти те восторженные эпитеты, которыми так густо были насыщены статьи о ней тогда, в дни конкурса. Трудно к ним что-либо прибавить. Все сомнения Карине Георгиан — музыкант, дал [illegible] характеристику этого произведения, которую дал ему его первый исполнитель Мстислав Ростропович: «В нем привлекают прежде всего сочетание глубины и чрезвычайно яркого виртуозного блеска. Я не боюсь сказать, что Хачатурян написал блестящее, замечательное произведение. Я не боюсь сказать, что слушатели получат от него большое удовольствие»...

Бурные аплодисменты слушателей свидетельствовали, что первое знакомство с новым произведением и его исполнительницей принесло большую радость. А со следующими произведениями программы зал встречался как со старыми и такими близкими знакомыми, каждой встречи с которыми ждешь как праздника. После сюиты из балета «Гаянэ» оркестр сыграл на «бис» Вальс из музыки к драме Лермонтова «Маскарад».

И [illegible] долго

ФЕСТИВАЛЬ ФИНИШИРОВАЛ

Три вечера любители симфонической музыки в Куйбышеве находились под впечатлением замечательного праздника, который подарили нам Государственный симфонический оркестр кинематографии, выдающиеся композиторы и исполнители страны. Три вечера зал филармонии, вмещающий 1.350 зрителей, был переполнен до отказа.

Фестиваль начался исполнением Пятой симфонии Д. Шостаковича. Бурные аплодисменты зала были в тот вечер лучшей наградой прозвучавшему и исполнителям, сыгравшим симфонию с подлинным вдохновением.

Перед вторым отделением беседуем с Родионом Щедриным:

— Родион Константинович, насколько нам известно, из всего волжского маршрута оркестра вы для себя выбрали два города — Ульяновск и Куйбышев. Чем объяснить этот выбор?

— Желание попасть в Ульяновск расшифровывать, видимо, не надо. Взоры всех прогрессивных людей мира устремлены к родине Ильича. А о Куйбышеве я много наслышан как о городе прекрасных музыкальных традиций, где хорошую музыку любят и ценят. Кроме того, в 1942 году, в возрасте 10 лет, я нашел в вашем городе пристанище и жил на Красноармейской улице, где, конечно, сегодня же побывал...

Произведения Щедрина («Озорные частушки» и 2-й фортепианный концерт в авторском исполнении) прозвучали ярко, свежо, с каким-то радостным увлечением.

Второй вечер фестиваля был посвящен творчеству Андрея Эшпая. Его симфоническая симфония и фортепианный концерт, блестяще сыгранный автором в сопровождении оркестра, очень тепло были приняты слушателями. Отлично прозвучала в этот вечер «Кармен-сюита» Р. Щедрина, хорошо известная нашим слушателям по прошлогоднему исполнению и ю куйбышевским оркестром.

В воскресенье фестиваль завершился. Этот вечер надолго останется в памяти у слушателей как подлинный праздник классической и советской музыки. Начался он исполнением бессмертного творения П. И. Чайковского — II шестой симфонии — одного из любимейших произведений Владимира Ильича Ленина.

Любые слова кажутся бессильными выразить те чувства, которые испытываешь при каждом новом прослушивании этого шедевра. Но в этот вечер особенно глубоко взволновал слушателей выраженный в симфонии пафос борьбы человека за утверждение светлых идеалов. Оркестр и дирижер Эмин Хачатурян сумели раскрыть партитуру Чайковского во всей глубине ее образного строя.

Подлинным триумфом явилось второе отделение концерта, посвященное творчеству лауреата Ленинской премии, народного артиста СССР Арама Хачатуряна. Яркое, эмоциональное исполнение сюиты «Сталинградская битва», концерта для скрипки с оркестром (солист — заслуженный артист РСФСР Борис Гутников), танцев из балета «Гаянэ» было восторженно встречено публикой. Главным виновником этого музыкального торжества явился автор — Арам Ильич Хачатурян, дирижировавший симфоническим оркестром.

Когда смолкла музыка и отгремели овации в честь исполнителей, на сцену поднялся заместитель председателя облисполкома В. Ф. Снегирев. Он тепло приветствовал дорогих гостей, пожелал им успеха в дальнейшем волжском маршруте и вручил грамоты обкома КПСС и облисполкома.

С ответным словом выступил Арам Хачатурян.

В ту же ночь теплоход «Казань» с музыкантами на борту отбыл в Саратов.

М. ПЕТРОВ.

Заметки в газетах об авторском концерте Арама Хачатуряна в филармонии («Высокое мастерство» от 19 мая 1967 г., «Волжская коммуна», № 116) и о музыкальном фестивале с участием композитора в г. Куйбышеве («Фестиваль финишировал» от 23 сентября 1969 г., «Волжская коммуна», № 223)

Очередная встреча с Арамом Ильичом произошла у куйбышевцев в сентябре 1969 г. на Фестивале симфонической музыки. На теплоходе «Казань» в город приехали, помимо Хачатуряна, композиторы Р. Щедрин, А. Эшпай, Государственный симфонический оркестр кинематографии под управлением Э. Хачатуряна, заслужен-

ный артист РСФСР скрипач Б. Гутников. Все композиторы дали авторские концерты. В программу вечера А.И. Хачатуряна, состоявшегося 21 сентября в Куйбышевской филармонии, входили сюита «Сталинградская битва», Концерт для скрипки с оркестром, танцы из балета «Гаянэ». Оркестром дирижировал автор, чтобы не только показать своё искусство дирижёра, но и познакомить слушателей со своими произведениями, популяризировать их. Ему было важно исполнить сюиту «Сталинградская битва», созданную на основе музыки к одноимённому кинофильму В. Петрова (1949), воспевающую стойкость, мужество, патриотизм человека, вставшего на защиту своей земли. «Это – фресковое, плакатное, в смысле своей широкой доходчивости, искусство – яркий образец программной изобразительной музыки» [43, с. 25]. Каждой части композитор даёт название, отражающее историческое событие. Первая часть – «Город на Волге» – посвящена мирной жизни Сталинграда. Композитор включает в неё мелодию известной русской народной песни «Есть на Волге утёс». Вторая – «Нашествие» – эпизод внезапного вражеского нападения, «угловатый, скрежещущий марш фашистов с отражением фанфаронской, фальшивой уверенности» [163, с. 86]. Третья – «Сталинград в огне» – наиболее драматична, рисует город, задыхающийся в осаде, «гибель детей, слёзы матерей» [163, с. 86]. Четвёртая – «Враг обречён» – показывает «трагедию германского солдата, посланного на смерть безумным полководцем; тут есть ноты сочувствия к попавшим в безнадёжное положение людям, которые должны были подчиниться воле фашистского диктатора» [163, с. 86]. Эта часть переходит в пятый – центральный эпизод «В бой за Родину», где вновь звучит тема песни «Есть на Волге утёс», приобретающая мощный характер. Начало части – картина ночного затишья над Волгой перед боем; «после сигнала – ожесточённая битва, батальная сцена» [163, с. 86]. Шестая часть – «Вечная слава героям» – является воспоминанием «о погибших друзьях, об их бессмертном подвиге» [163, с. 86]. Седьмая – «Вперёд к победе» – это торжественный марш. «Советская армия развивает наступление, подобное лавине, всё сметающей на своём пути» [163, с. 86]. Она приводит к восьмой части – эпилогу-кульминации, завершающемуся звучанием песни «Есть на Волге утёс». Хачатурян в своих комментариях так раскрывает смысл

и содержание данного эпизода: «Повторение мелодики из первой части с использованием народной песни и с торжественным финалом, утверждающим славу Сталинграда в веках… Да, есть на Волге утёс. Стоял, стоит и будет стоять как символ великой победы свободного народа над чёрными силами фашизма» [163, с. 86].

Такова программа этого масштабного сочинения, сквозной лейттемой которого становится песня «Есть на Волге утёс», появляющаяся в разных эпизодах сюиты, выполняющая особую драматургическую функцию – символа мирной жизни, исторической битвы, апофеоза и славления народа, его героической битвы, переломившей весь ход Великой Отечественной войны. Исполнение сюиты оставило в сердцах слушателей незабываемое впечатление.

Скрипичный концерт Хачатуряна, называемый «музыкой счастья, вобравшей в себя сияние солнца Кавказа» [217, с. 235], блестяще, с искромётным темпераментом, задушевностью и артистизмом сыграл Б. Гутников, покорив куйбышевскую аудиторию. Любимые всеми мелодии танцев из балета «Гаянэ» никого не оставили равнодушными. Рецензент М. Петров в заметке «Фестиваль финишировал» в газете «Волжская коммуна» пишет: «Подлинным триумфом явилось второе отделение концерта, посвящённого творчеству лауреата Ленинской премии, народного артиста СССР Арама Хачатуряна. Яркое, эмоциональное исполнение сюиты “Сталинградская битва”, Концерта для скрипки с оркестром (солист – заслуженный артист РСФСР Борис Гутников), танцев из балета “Гаянэ” было восторженно встречено публикой. Главным виновником этого музыкального торжества явился автор – Арам Ильич Хачатурян, дирижировавший симфоническим оркестром» [120].

После окончания концерта участникам были вручены грамоты обкома КПСС и облисполкома. В ответном слове Арам Ильич подчеркнул, что творческие поездки композиторов, солистов и симфонических оркестров по различным городам страны – это показатель тяги людей к хорошей музыке, способствующей приобщению населения к шедеврам классического и современного искусства, эстетическому воспитанию. «Это – ни с чем несравнимая радость общения с народом, для которого мы творим и у которого мы черпаем силы и вдохновение для своего творчества» [163, с. 369].

Письмо

Несмотря на присущую эпистолярному жанру
лаконичность, письма способны сами по себе
стать свидетельством времени, если они
написаны талантливой личностью.

Зоя Савельевна Стороженко

В 1970 г. по всей стране отмечался 50-летний юбилей Армянской ССР (вхождение Армении в состав Советской России произошло в 1920 г.). В этой связи проводились многочисленные концерты, фестивали, декады национального искусства как в крупных мегаполисах, так и в отдалённых районах, небольших городах. Город Чапаевск Куйбышевской области не остался в стороне от этого события. Так, в техническом училище № 16 была организована олимпиада, включающая в себя вопросы по истории возникновения, развитию культуры и жизнедеятельности Армении. На суд жюри каждый участник представлял альбом, проиллюстрированный рисунками, фотографиями, рассказывающими о достижениях республики в разных сферах за 50 лет. Победители поехали в г. Дилижан, посетили исторические места Армении, приняли участие в торжествах [102]. В Детской музыкальной школе № 1 г. Чапаевска к юбилею был подготовлен фортепианный концерт из произведений А.И. Хачатуряна.

Но обратимся к истории города.

В конце 1909 г. император Всероссийский Николай II подписал Указ о строительстве в степной необжитой местности в пятидесяти верстах от Самары завода по производству нового взрывчатого вещества – тротила. Начальником строительства был назначен Владимир Порфирьевич Иващенко. Покровителем секретного государственного предприятия стал генерал-инспектор артиллерии Великий князь Сергей Михайлович, а завод получил имя Сергиевского. Рядом с ним вырос довольно крупный посёлок Иващенково (по фамилии начальника строительства). В декабре 1918 г. посёлок переименовали в Троцк в честь тогдашнего военного наркома, одного из лидеров РСДРП(б) – Л.Д. Троцкого. В 1927 г. Троцк получил статус города и в 1929 г. снова

переименовался из-за признания Троцкого врагом народа и выдворения его из страны. Город называют Чапаевском в честь легендарного героя гражданской войны Василия Ивановича Чапаева. С начала своего рождения этот населённый пункт формируется как один из центров военно-промышленного комплекса России, а затем и Советского Союза. Ныне город – один из промышленных и культурных городов Самарской области с развитой инфраструктурой, в котором много школ, культурно-досуговых и иных учреждений [59], ярких и крупных архитектурных памятников: Храм Сергия Радонежского, Дворец культуры имени В.И. Чапаева, памятники В.И. Ленину, В.И. Чапаеву и др.

Детская музыкальная школа № 1 (сегодня это «Детская школа искусств № 1») – одна из старейших в Чапаевске. Она была открыта в тяжёлое послевоенное время в 1947 г. на базе музыкальных классов Дома Пионеров (бывший Храм во имя преподобного Сергия Радонежского, построенный в 1916 г.). Первое здание школы было деревянное, одноэтажное, просуществовало с 1952 по 1962 год. Поскольку количество детей, желающих обучаться, постоянно росло, встал вопрос о более приспособленном здании. В нём школа работала до 1977 года. 1 сентября 1977 г. школа переехала в новое, специально спроектированное здание при содействии руководства завода химических удобрений, соответствующее всем критериям современности. В школе четыре отделения: фортепианное, художественное, народное и вокально-хоровое, классы с двумя фортепиано, концертный зал, библиотека. Школа активно участвует в жизни города, реализует такие проекты, как «Фестиваль рождественской музыки», «У камелька» и др.

В 70-е годы XX в. также проводилось множество интереснейших мероприятий. Одно из них запомнилось и стало резонансным. Это концерт, посвящённый 50-летию Советской Армении, прошедший в декабре 1970 года. Этому событию предшествовала большая подготовка. Один из авторов, будучи в то время педагогом школы по классу фортепиано, обратилась с письмом к Араму Ильичу Хачатуряну с просьбой рассказать о его произведениях из «Детского альбома», ставших основой концертной программы. И письмо от маститого композитора пришло. И далёкое стало близким.



В.Н. Батишева (Миронова) в 1970 году, когда было написано письмо А.И. Хачатуряну. Фото из личного архива

Милая Валентина! Давно собираюсь ответить Вам на письмо, но до сих пор не удавалось. Ваше письмо, если я не ошибаюсь, получил в сентябре. Вскоре, после получения Вашего письма, я уехал за границу на концерты. Я был в Западной Германии. Вернулся я из командировки 1-го октября, а 14 октября я уже был в больнице, откуда я пишу Вам сейчас это письмо. У меня очень больной желудок (язва) и я часто попадаю в больницы. Таким образом, я не мог Вам написать раньше.

Теперь, когда я оправдался, теперь я могу отвечать Вам по существу.

Прежде всего, мне приятно, что Вы проявили интерес к моим произведениям для детей. После исполнения Вашими учениками 15 пьес из 20, о которых Вы пишете, напишите мне письмо.

Вы спрашиваете в связи с чем я написал эти пьесы? Я считаю, что все обязаны писать для детей. Ведь это наше будущее. Надо их уши приучать к новым гармониям, новым ритмам, к новой форме.

Я очень мало написал для детей. Знаете ли Вы мою сонатину для фортепиано в 3-х частях? Её я написал после того, когда посетил детскую музыкальную школу в шахтёрском городе Прокопьевск. Я был очень приятно удивлён уровнем этой школы и посвятил учащимся этой школы свою сонатину.

В первой тетради пьесы посвящаются моим детям и племянницам, которые окружали меня в эту пору. Реник мой сын. Ему сейчас 28 лет. Он не музыкант, хотя учился игре на фортепиано. Нунна моя дочь. Ей сейчас 37 лет. Она хороший педагог по фортепиано. Кончила Московскую консерваторию у профессора Зака. Сейчас преподаёт в училище при Московской консерватории. Таля наша любимая племянница. Росла у нас в доме, училась игре на

фортепиано в Центральной музыкальной школе. Сейчас ей 30 лет. Она очень талантливая журналистка. Пишет много и хорошо. Фамилия её Наталья Кислова. Владик её брат. Сейчас ему 32 года, работает в экспортфильме. Рита тоже наша племянница, росла у нас в доме. Отец погиб на фронте, а мать рано умерла. Никогда не была музыкантом, а сейчас доцент и зав. кафедрой пединститута, кандидат педагогических наук. Ей сейчас 38 лет.

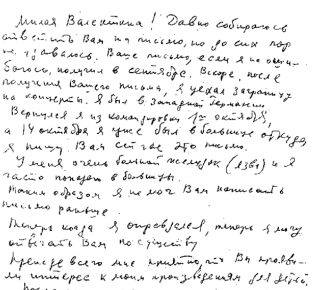
Лядо – это был наш домашний пёс. Королевский пудель, белый, большой и очень красивый, дважды лауреат собачьей выставки (две золотых медали). Я должен был назвать собаку на «Л». Я взял две музыкальные ноты ля и до. Лядо заболел чумкой. Все в доме грустили и особенно мой сын Реник, он же Карен. По этому поводу я написал грустный хорал. Это пьеса на гармонию. Гомофонная музыка.

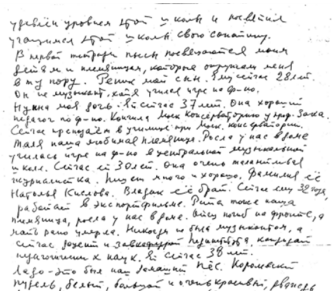
«Две смешные тётеньки». Да, я представил себе, как две длинноносые, худые и некрасивые тётеньки встретились на лестничной площадке, каждая что-то вытряхивая, делала замечание другой. И потом они крупно поругались. Я вижу их в неаккуратно завязанных на голове платках, из-под которых видны накладные (кажется называются) бигуди.

Я расписался. Простите. Желаю Вам всего хорошего и успехов в труде.

С уважением Арам Хачатурян.

01.11.1970, Москва





В письме он предстаёт как незаурядная многогранная и душевная творческая личность, как живой, взволнованный собеседник, которому близки не только вопросы воспитания и образования детей, но и забота о своих родных и близких, об их печалях и радостях. В нём он проявляется как человек, думающий о развитии современного музыкального искусства, тревожащийся о судьбе молодого поколения. Оригинал письма впервые полностью был опубликован в сборнике «Армения: притяжение культуры» (Самара, 2019. С. 159–160). Главная идея письма заключается в том, что композиторы «обязаны писать музыку для детей. Ведь они – наше будущее. Надо их уши приучать к новым гармониям, новым ритмам, к новой форме» [170]. Среди своих детских сочинений композитор выделяет «Сонатину» для фортепиано, написанную для обогащения педагогического репертуара. «Её я написал после того, как посетил детскую музыкальную школу в шахтёрском городе Прокопьевск. Я был приятно удивлён уровнем этой школы и посвятил учащимся этой школы свою сонатину» [170]. Сонатина C-dur (1959) трёхчастна, лаконична, доходчива, «имеет черты графичности и линеарности. Музыкальные образы светлые, радостные, смелые в первой части; напевные, лиричные, мягкие, колоритные во второй; энергичные и стремительные в третьей. Особенность композиции и её новация в том, что она не содержит в себе частей, написанных в сонатной форме. Автор использует в ней элементы традиционной "азбучной" техники: гаммообразные октавные ходы в восходящем движении, ломаные октавы, токкатность, позиционные пассажи, чередующиеся терции, аккордику и др. Метод интонационного переосмысления материала и переноса его из одной части в другую (в финал), создающий музыкальную арку, способствует смысловому и тематическому единству произведения. Мажорность, экспрессия музыки придают "Сонатине" юношеский задор и естественность» [23, с. 60–61].

В своей статье «С концертами по Кузбассу и Алтаю» Хачатурян писал: «Превосходное впечатление произвела на нас школа в Прокопьевске – чудесный, светлый дворец с колоннами. Два зала – концертный на триста человек и учебный на сто пятьдесят. Двадцать восемь классов. В школе более пятисот учащихся, занимающихся на всех инструментах. Из детей составлено пять оркестров: симфонический,

духовой, русских народных инструментов и два оркестра баянистов. Исполнение ребят свидетельствует о хорошем уровне преподавания» [163, с. 366]. В эти годы композитор не только выступает в авторских концертах, но и активно переписывается с людьми разных профессий, включая пионеров и школьников.

Отвечая на вопросы преподавателя фортепиано В.Н. Мироновой (Батишевой) из г. Чапаевска Куйбышевской области, он сетует на своё здоровье (в то время композитор тяжело болел, часто лежал в больницах), рассказывает о своём «Детском альбоме», образной сфере пьес.

«Детский альбом» композитор создавал на протяжении нескольких лет (первую тетрадь – с 1926 по 1947 г., вторую – в 1965 г.). Откуда же взялся у него интерес к детской музыке? Будучи студентом музыкального техникума имени Гнесиных, юноша вёл музыкальные занятия в детском саду и армянской школе, импровизируя песни, танцы, игры, сочиняя музыкальные загадки. Позднее в своих концертах он исполнял «Сонатину» и некоторые пьесы из «Детского альбома».

Создавая музыку для фортепиано, Хачатурян подчёркивал его роль и значение как «инструмента номер один. Меня привлекает универсальность фортепиано, его богатейшие многогранные ресурсы, которые дают возможность передать всю амплитуду человеческих эмоций. Особо же хочу отметить, что рояль является одним из наиболее широко распространённых, демократических музыкальных инструментов» [Цит. по: 152, с. 18].

Композитор полагал, что посредством фортепианной музыки можно приобщить широкую аудиторию к восприятию не только классических, но и современных шедевров. И начинать формировать это звукоощущение следует с раннего возраста. С этой целью он и сочиняет детскую музыку. Продолжая традиции И.С. Баха, Р. Шумана, П.И. Чайковского, Б. Бартока, С. Прокофьева и др., он знакомит юных музыкантов с особенностями современного музыкального языка сквозь призму личного понимания выразительных средств, присущих сегодняшней музыке. В детских пьесах зачастую отражаются основные черты его инструментальной и симфонической музыки: ритмическое и мелодическое разнообразие, красочная ладотональность,

использование органных пунктов и ostinato, секундовых созвучий, имитаций звучаний национальных инструментов и т. д. «Произведения “Альбома” различны по характеру, объёму и степени трудности. В их музыке прослеживаются поразительная образность, свежесть мелодико-гармонического языка, сочный национальный колорит, импровизационность. Для каждой миниатюры Хачатурян находит те или иные краски, приёмы изложения. <…> Тетради “Альбома” симметричны по форме, заканчиваются полифоническими произведениями: их художественно-выразительная и техническая сложность возрастает к концу сочинения» [24, с. 65–66]. Программность, используемая автором, «пробуждает фантазию и творческое воображение юного пианиста, укрепляет в его сознании представление о музыке как искусстве, отражающем в художественных формах мысли и чувства человека, многообразие жизни» [24, с. 66–67]. Различные жанры непрограммной музыки (этюд, токката, андантино, инвенция, фуги) – это конгломерат традиционного и современного искусства на фундаменте индивидуального, ярко-доходчивого, нестандартного хачатуряновского «алфавита». При этом каждой миниатюре придаётся эффект концертной виртуозности как специфической особенности стиля композитора.

Программные миниатюры можно расположить в определённой сюжетной последовательности:

- события дня ребёнка и его отношение к ним («Сегодня запрещено гулять», «В день рождения», «Лядо серьёзно заболел», «Траурное шествие», «Две смешные тётеньки поссорились», «Вечерняя сказка»);
- игры и забавы детей («Скакалка», «Барсик на качелях», «Конница», «Ритмическая гимнастика»);
- впечатления, связанные с праздничными народными традициями («Подражание народному», «Восточный танец», «Игра на бубне»).

«Глубинный подтекст и смысл “Альбома” заложены в, казалось бы, простых сочинениях. Отдельные программные пьесы цикла полны внутреннего драматизма, философского осмысления жизни, её первых радостей и первых потерь (“В день рождения”, “Лядо серьёзно заболел”, “Траурное шествие”). Всё это связывается с мировосприятием, мировоззрением самого композитора, с основными темами его творчества» [24, с. 67].

Большинство пьес «Альбома» посвящаются детям (сыну и дочери) и племянникам и племянницам, о которых рассказывает Арам Ильич в письме. Чувствуется, что композитор их очень любит, понимает, переживает вместе с ними.

Вот миниатюра «Лядо серьёзно заболел». Хачатурян сообщает: «Лядо – это был наш домашний пёс. Королевский пудель, белый, большой и очень красивый, дважды лауреат собачьей выставки (две золотые медали). Я должен был назвать собаку на "Л". Я взял две музыкальные ноты ля и до. Лядо заболел чумкой. Все в доме грустили и особенно мой сын Реник (он же Карен). По этому поводу я написал грустный хорал. Эта пьеса на гармонию. Гомофонная музыка» [170].

Пьеса «Две смешные тётеньки поссорились» юмористична и забавна. «Да, я представил себе, как две длинноносые, худые и некрасивые тётеньки встретились на лестничной площадке, каждая, что-то вытряхивая, делала замечания другой. И потом они крупно поругались. Я вижу их в неаккуратно завязанных на голове платках, из-под которых видны накладные (кажется, называются) бигуди» [170].

Здесь композитор предстаёт как наблюдательный и ироничный человек, тонко понимающий особенности тогдашнего быта, умеющий создать меткую и зримую комическую сценку.

Своей старшей дочери Нунне композитор посвящает два произведения: Фугу C-dur из первой тетради и эффектную, очень популярную пьесу «Подражание народному», существующую сегодня в переложении для различного вида оркестров (симфонического, народного) и ансамблей. В них отразились колорит и национальные особенности армянской народной музыки. Девочка прекрасно справилась с исполнением этих сочинений, поскольку была технически и музыкально подготовлена, а в дальнейшем связала свою жизнь с фортепианным искусством, стала впоследствии хорошим педагогом.

Амплитуда практического применения миниатюр как своеобразной энциклопедии хачатуряновского пианизма и особенностей его творческого стиля широка. Пьесы могут исполняться не только начинающими пианистами, но и учащимися старших классов музыкальных школ, студентами музыкальных колледжей и вузов. Сочетание в «Альбоме» традиционного (жанровость, опора на фольклорный

мелос, детская тематика, форма, фортепианная фактура и т. п.) и новаторского (полиладовость, полиритмия, обогащение мелодико-гармонического языка новейшими средствами выразительности, игровое начало, учёт пианистических возможностей учащихся и проч.) позволило создать Хачатуряну опус, выделяющийся «не только своей оригинальностью, но и живостью, характеристичностью образов, знанием духовного мира детей, их интересов и запросов, непосредственностью, искренностью высказывания, чёткостью форм, своеобразием мелоса, терпкостью ладогармонизма, разнообразием метроритмики, простотой изложения, синтезом русских, армянских, западноевропейских особенностей» [23, с. 60].

Обращение Хачатуряна к полифоническим пьесам (инвенция, хорал, две фуги) имеют огромное значение для воспитания юного музыканта, так как они разовьют полифоническое мышление, гармонический и тембровый слух, техническое совершенство, подготовят к восприятию и исполнению сложной современной полифонической музыки Д. Кабалевского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, С. Слонимского и др. «Многие исследователи творчества Хачатуряна отмечают, что его полифония – одно из интереснейших явлений современного полифонического искусства, которое отличается необыкновенной самобытностью. Оно соединило в себе черты классической и народной полифонии. Почти в каждом его произведении (даже гомофонном) всегда присутствуют важнейшие полифонические компоненты: полиритмия, полиметрия, политональность, политембровость, поэтому музыку композитора часто относят к гомофонно-полифоническому стилю» [24, с. 86].

К фугам (1928), написанным в ученические годы как обязательные по классу полифонии, композитор уже в зрелый период творчества дописывает выразительные вступления (1970) и включает их в имитационно-полифонический цикл «Речитативы и фуги». «Они создаются на армянском монодийном материале, обладающем лишь отдельными элементами полифонизма, преобразованного в процессе развития. Речитативы и фуги располагаются по принципу контраста (тонального, тембрового, образного и т. п.) и взаимодополняемости. Однако они тонально не связываются, за исключением микроцикла № 5. В этом – особое нововведение данного сочинения. В нём просле-

живаются также интонационный монотематизм, приёмы варьирования, элементы танцевальности, общность эмоционального настроения. Наиболее специфична речитативная импровизационность, характерная для творчества певцов-сказителей (ашугов). При этом в Речитативах нет ключевых знаков в отличие от фуг, в которых они имеются. Другие новации заключаются в интонационном своеобразии (восточный колорит), жанровости тематизма (песенность, танцевальность, инструментальный наигрыш, философско-обобщённая лирика, декламационность, отсутствие цитирования фольклорного материала), сочетание различных образных и ритмоинтонационных пластов, особенностях фактурного изложения» [23, с. 60]. По мнению Г. Литинского, следует отметить ещё одно значимое качество композиций – «их пианистическую многокрасочность, неисчерпаемость средств колорирования» [97, с. 220].



Праздничный концерт

Традицией в детской музыкальной школе № 1 стали музыкальные вечера, творческие концерты. Ребята из класса преподавателя В. Н. Мироновой подготовили концерт, посвященный 50-летию Советской Армии. Этому событию предшествовала большая подготовка. В. Н. Миронова написала письмо композитору Араму Хачатуряну, рассказала о задумке своих воспитанников, просила дать ценные советы: ведь в праздничную концертную программу были включены произведения из детского альбома Хачатуряна.

И письмо от армянского композитора пришло. Хачатурян рассказал об истории создания некоторых произведений, вошедших в детский альбом, посоветовал, как лучше исполнять их, на какие стороны обратить особое внимание. «Я считаю, — написал известный советский композитор, — что мы обязаны писать музыку для детей. Ведь они — наше будущее. В концертной программе были заняты все ученицы Валентины Николаевны Мироновой. Зоя Князева исполнила «Вечернюю сказку», Тамара Стерлюгина — «Две смешные тетечки поссорились» Хачатуряна. А Оля Хлопкова исполнила фугу. Конечно, юные музыканты очень волновались, но концерт прошел успешно. И ребята были счастливы: ведь теперь можно написать композитору Араму Хачатуряну, что все приглашенные остались довольны исполнительским мастерством юных музыкантов, что сами ребята с удовольствием прослушали каждый номер праздничного концерта.

Н. ХЛОПКОВ,
ученик детской музыкальной школы № 1.

НА СНИМКАХ: выступает юная пианистка Зоя Князева. В зале во время концерта.

Фото В. Викторова.

Заметка о концерте, посвящённом 50-летию Советской Армении с произведениями А.И. Хачатуряна. Детская музыкальная школа № 1, г. Чапаевск, Самарская область. Фото из газеты «Чапаевский рабочий» от 3 декабря 1970 г. (№ 239). Фото В. Викторова

Форма фуг, входящих в «Детский альбом», классическая, традиционная – трёхчастная, с чётко очерченными гранями разделов, с ясно ощутимым национальным тематизмом. В них – разнообразные приёмы преобразования тем, жанровая определённость, пронизанность песенно-танцевальными ритмами, неисчерпаемость колористических средств, импровизационность, пианистическая изобретательность.

Из двадцати пьес «Детского альбома» юными пианистами Чапаевской ДМШ было исполнено пятнадцать: Андантино, «Сегодня запрещено гулять», «Скакалка», «Вечерняя сказка», «Барсик на качелях», «Лядо серьёзно заболел», «Восточный танец», Этюд, «Игра на бубне», «В день рождения», Инвенция (Адажио из балета «Гаянэ»), «Две смешные тётеньки поссорились», Фуга C-dur, «Подражание народному», «Музыкальная картина». В заметке Н. Хлопкова, размещённой в газете «Чапаевский рабочий», сообщалось: «В концертной программе были заняты все питомцы Валентины Николаевны Мироновой. Зоя Князева исполнила “Вечернюю сказку”, Тамара Стерлюхина – “Две смешные тётеньки поссорились”, а Оля Хлопкова – Фугу. Конечно, юные музыканты очень волновались, но концерт прошёл успешно. И ребята были счастливы: ведь теперь можно написать композитору Араму Хачатуряну, что все приглашённые остались довольны исполнительским мастерством юных музыкантов, что сами ребята с удовольствием прослушали каждый номер праздничного концерта» [190].



Преподаватель детской школы № 1 (г. Чапаевск) В.Н. Миронова готовит свою ученицу Галю Фурса к концерту, посвящённому творчеству А.И. Хачатуряна. Источник: газета «Чапаевский рабочий» от 27 ноября 1970 г. (№ 235). Фото В. Семёнова

Музыка Арама Хачатуряна пробуждала художественную фантазию учеников, развивала их пианистический и творческий потенциал, способствовала формированию активного музыкального мышления, накоплению новых слуховых впечатлений, совершенствованию исполнительского мастерства, давала своеобразный ключ к пониманию музыки композитора, постижению его фортепианного творческого стиля. Позднее информация о концерте, фотоматериалы были отосланы композитору.

Письмо Хачатуряна, несмотря на частный характер, представляет собой образец аутентичного мемуарно-исторического документа, написанного в свободной коммуникативной форме с признаками монологичности и диалогичности. Нарратив письма содержит в себе структурообразующие и стилистические элементы (доминантная тематика, стройность и логичность изложения, выразительность языка, принятые стандартизированные этикетные формы – приветствие, прощание, пожелание успехов, указание даты и места написания). Определённые языковые средства позволяют автору послания доброжелательно общаться с адресатом, передавать свои мысли и чувства, тревоги и заботы. Письмо показывает Арама Ильича как человека искреннего, общительного, простого, заинтересованного в эволюции музыкального искусства, беспокоящегося о подрастающем поколении, дающего необходимые установки на будущее, стремящегося ответить на все вопросы. Известна реплика композитора о том, что письма писать очень важно – в них скажешь то, что при личной беседе сказать трудно и в особенности трудно говорить в личной беседе хорошие вещи. Послание А. И. Хачатуряна имеет сегодня неизмеримую познавательную, воспитательную, культурологическую ценность как особый артефакт своего времени, отражающий духовно-нравственный масштаб личности одного из выдающихся композиторов XX столетия.

«Я люблю своих учеников…»

Сделать композитора нельзя. <…>
Я должен учить студента законам музыки.
Но не только. Я, педагог, отвечаю за его
формирование и как художника,
и как гражданина. Это самое главное.

Арам Ильич Хачатурян

В 1950 г. А.И. Хачатурян приступает к педагогической работе, продолжая традиции своего великого учителя Н.Я. Мясковского. «Мне предстоит очень скоро начать педагогическую деятельность в двух учебных заведениях», – сообщает он в письме Э. Оганесяну от 19 марта 1950 г. [182]. Два учебных заведения – это Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, в котором он начнёт трудиться в 1950 г., и Московская государственная консерватория, где он будет служить с 1951 г. качестве профессора по классу композиции.

В письме Э.С. Оганесяну от 5 ноября 1950 г. Хачатурян сообщает подробности этого события: «Тебе, интересующемуся моей педагогической карьерой, хочу сообщить, что институт Гнесиных требует, чтобы я приступил немедленно к работе. Михаил Фабианович Гнесин передаёт мне весь свой класс, а сам уходит на пенсию. У него довольно сильный класс. Но я всё тяну и боюсь, что это у меня отнимет много времени. <…> Кроме того, я начал уже свои гастроли, и у меня масса выступлений – Киев, Харьков, Саратов, Минск, Вильнюс, Одесса, Днепропетровск и т. д. Я боюсь, что педагогика мне не даст возможности уехать. В общем, я в смятении и решать сам не могу. Друзья мне преподавать не советуют. <…> Все вокруг против моего преподавания. Консерватория в лице Шапорина и Свешникова, которые пришли навестить меня, выразили своё сожаление, что ещё… не могут реально мне предложить учеников, потому что в этом году почти не было поступающих в консерваторию, и свои старые профессора абсолютно недогружены, т. е. те, кто живут на педагогические заработки» [184].

Однако, несмотря на все проблемы и волнения, педагогический дебют Арама Ильича состоялся. Он очень серьёзно отнёсся к педагогической деятельности, считая воспитание композитора громадной ответственностью – не только профессиональной, но и морально-этической, поскольку необходимо было «вырастить художника, гражданина и будущего воспитателя» [163, с. 144]. Хачатурян был уверен в том, что педагогу важно осознавать цели и задачи современного композиторского творчества, обладать собственным музыкальным языком, иметь свои музыкальные принципы, быть для студента учителем-художником, единомышленником, помогающим ему развивать индивидуальность и отличаться от других. «По существу говоря, – считал Арам Ильич, – учить сочинять музыку невозможно. Можно лишь помочь молодому человеку проникнуть в тайны композиторского мастерства» [Цит. по: 48, с. 15]. Задача преподавателя – не только разъяснение технологии, «алгебры» композиции, но и установление дружеского, личностного контакта, взаимопонимания со студентами, проникновение в их характер, идеалы, взгляды, интересы. Но прежде всего – быть для них авторитетом, помощником, консультантом.

Цель студентов – постоянно писать, «тянуться к большому и трудному, учиться быть фанатиками своего труда, учиться терпению и терпеливости… преодолевать трудности, разочарования… экспериментировать, работать, добиваться успехов [Цит. по: 216, с. 226].

В классе Хачатуряна обучались композиторы разных национальностей, составляющих «гордость многих национальных композиторских школ – как у нас в стране, так и за рубежом» [191, с. 10]. Имена их всех хорошо известны: А. Эшпай, Р. Бойко, Э. Оганесян, Н. Габуния, П. Белый, К. Волков, Э. Хагагортян, М. Минков, А. Рыбников, М. Таривердиев, А. Виеру (Румыния), Л. Афанасьев, В. Дашкевич, И. Якушенко и др.

Вспоминая годы учёбы, А. Виеру писал, что Арам Ильич ценил студентов активных, творческих, умеющих отстаивать свои сочинения, осуществлять личные замыслы – от первоначальных набросков до исполнения собственных произведений. При этом ему важно было заниматься со студентами хорошо подготовленными, освоившими азы композиторской техники, технологию сочинения (замысел, импрови-

зационное развёртывание музыкального материала, контролируемое интеллектом композитора, жанр, форма и др.), которую нельзя отрывать от идеи, «эмоционального содержания» произведения. Но «если музыка образная, выпуклая, ясная и вдохновенная, контрастная – она сама рассказывает о сюжете, о мыслях» [163, с. 143].

В его классе часто происходили беседы и дискуссии на самые злободневные темы музыкальной современности, связанные с вопросами народности, новаторства, мастерства.

Он полагал, что новейшие приёмы, отход от стереотипных решений – актуальнейшая задача творческого процесса, так как «внешне гладенькие, причёсанные», не отличимые друг от друга произведения не способствуют художественному прогрессу. Когда же молодой композитор «способен сочинить свежую, выразительную мелодию и найти в ней свежую и выразительную гармонию, есть вероятность того, что он станет оригинальным художником» [163, с. 24]. Тем не менее Хачатурян предостерегал от новомодного оригинальничания и бездумности, констатируя, что музыкальное искусство базируется на достижениях мастеров прошлого, на принципах преемственности, без которых «нет развития человеческой культуры, науки, искусства» [163, с. 24]. Он подчёркивал, что стать неординарным можно, «сочиняя в тональной манере, используя самые обычные оркестровые средства, опираясь на фольклорный материал, и быть при этом "впереди" самых ультрамодных композиторов, не умеющих связать двух тактов без какого-нибудь штукарского приёма» [163, с. 23]. Кирилл Волков вспоминал: «Арам Ильич чутко направлял нас к стихии народного творчества. И если я на первом курсе консерватории заинтересовался обработками народных песен, – то благодаря тонкому педагогическому чутью моего учителя, заметившего внутреннюю потребность ученика» [38].

Хачатурян, характеризуя Волкова как самобытную индивидуальность, проявленную в консерваторские годы, отмечал, что он в своём творчестве «использует весь арсенал современных технических средств, и при этом музыка его всегда ярко национальна по своему характеру. Это поистине очень сложная задача в наше время – продол-

жать сегодня традиции русской музыки, в которой так много сказано и так много достигнуто плеядой композиторов от Глинки до Прокофьева и Стравинского. Волков очень уверенно и свободно чувствует себя в этой сфере. Его отдельные попевки, интонации, многое в гармоническом языке уходит своими корнями в великие образцы русской классики и русской народной музыки. Мне кажется, что у Волкова твёрдо выкристаллизовывается своя манера письма» [87, с. 7].

Неординарные национальные особенности находил Хачатурян и у своего аспиранта Андрея Эшпая, любившего и знавшего музыку Арама Ильича и целенаправленно шедшего к нему учиться. «Вспоминаю Эшпая в начале 50-х годов, когда он ходил ко мне в класс, – рассказывал композитор. – Я выделял его среди своих учеников, и ученики мои выделяли его тоже – уже тогда он был ярким музыкантом. Он великолепно умел показывать свою музыку – на рояле было всё понятно, какая группа инструментов играет. Педагогу, часто уставшему (если это уже третий, пятый ученик), трудно воспринимать музыку новую, нередко экспериментальную; Эшпай, растопыривая пальцы, показывал мне всю зону, в которой работает данная группа инструментов, и это удивительное умение очень мне помогало. Вероятно, мне было легко и от того, что это была талантливая музыка. <…> Я считаю Эшпая одним из талантливейших композиторов Советского Союза. Он очень энергичен, активно сочиняет, а это тоже признак таланта, проявившийся у него очень рано» [Цит. по: 30, с. 46]. К тому же, «марийская интонация яркой нитью проходит во всём творчестве Эшпая. Национальные черты проявляются у него в той прекрасной манере, которая очень привлекает симпатии. Он обычно не проводит марийскую тему полностью, а если проводит, то потом опять возвращается к ней, начинает её обрабатывать, присоединять к ней попевки. Она растворяется в его собственных интонациях, мелодиях, гармониях, в его манере изложения музыкальной мысли. И образуется в конечном итоге сплав, который в то же время сохраняет и очарование народного колорита. Вот такое любовное и бережное, я бы сказал, хозяйское, отношение к народной песне, свойственное Эшпаю. Народные мелодии для него – лишь повод, чтобы разбудить его богатую творческую фанта-

зию. Вне национального, мне кажется, не существовало никогда ничего хорошего и не будет существовать» [Цит. по: 30, с. 34–35].

Будучи приверженцем народного искусства, Хачатурян поощрял инновационные искания молодых композиторов, ценил в их музыке искренность, задор, патриотизм как истинные ценности. «Я глубоко убеждён, что талантливый композитор, которому есть что сказать, может, воспользовавшись додекафонным методом композиции, написать эмоциональное, динамичное, яркое сочинение. О более или менее удачном использовании серийной техники можно говорить, вспоминая, например, вторую часть Третьей симфонии Кара Караева или Шесть фортепианных картин Арно Бабаджаняна» [156, с. 186].

По Хачатуряну, чтобы идти в ногу со временем, нужно знать и изучать всё новое, пользоваться «элементами тех систем и теорий, которые появляются в современной музыке Запада» [156, с. 187], иметь представление о различных творческих направлениях. Но необходимо критически их переосмысливать, перерабатывать, насыщать собственными интонациями, темпераментом, средствами выразительности.

В классе Арама Ильича поощрялся студенческий обмен мнениями и с другими известными композиторами и педагогами. Так, он советовал Э. Оганесяну обращаться не только к профессору Московской консерватории Г.И. Литинскому, но и выслушивать рекомендации таких музыкантов, как Шостакович, Мясковский, Шапорин, Кабалевский и др. «Иногда замечания, одно-два, Шостаковича или Кабалевского, или Мясковского могут быть дороже, чем многие занятия педагогов-ремесленников» [185].

Педагогический метод Арама Ильича, по оценке М. Таривердиева, «отличался предоставлением свободы для проявления индивидуальности своих учеников» [142, с. 310]. И хотя, по мнению Хачатуряна, композиции учить нелегко, нужно добиваться «творческой солидарности учителя и учеников. Я всегда говорю ученикам: если хотите иметь свой стиль, свой подчерк, будьте прежде всего достойными гражданами своей Родины, делайте для её будущего то, что можете делать вы и только вы. Каждый из вас стоит в гражданском строю –

со своим сердцем, умом, талантом и замыслами» [163, с. 72–73]. Как и Н.Я. Мясковский, создав фактически свою композиторскую школу, он руководствовался в занятиях со студентами общими принципами:

- вооружение молодых композиторов знаниями;
- терпимость и терпение, доброжелательность к молодым;
- творческая коммуникация педагога и студента;
- неприятие шаблонного письма;
- общекультурная и музыкальная эволюция и эрудиция;
- стремление к освоению не только народного искусства, но и инновационных средств выразительности;
- изучение музыки классической, современной, авангардной;
- правдивое отражение действительности в своих сочинениях;
- воспитание как профессиональных, так и морально-этических качеств и др.

Композитор считал, что «техника очень важна… её получают в консерваториях и у очень хороших педагогов. Но где научиться быть гражданином, где научиться тому, чтобы желать быть содержательным и глубоким. И, наконец, очень важно быть связанным с родной землёй. Чувство гордости и ответственности перед своими слушателями не должно, никогда не должно покидать молодого композитора» [177].

Отвечая на вопрос М.Г. Арутюнян, кого Хачатурян выделяет из своего класса и за какие качества ценит, он отметил ряд молодых композиторов, афористично аттестовав их:

«*Гарик Оганесян.* За серьёзность, за глубину, за умение искать и находить, за уверенность в неизбежности творчества.

Анатолий Виеру. За смелость, за умение сохранить аромат своей национальной музыки, за постоянную неудовлетворённость, за честность и принципиальность.

Богдан Троцюк. За свежесть музыки, за непосредственность.

Алексей Рыбников. Могучий талант.

Кирилл Волков. Очень русский, очень современный, очень народный.

Можно было бы назвать ещё и ещё. Надо назвать Эшпая. Это мастер, очень эмоционален, хороший вкус и отличное чутьё оркестра» [177].

В работе со студентами Хачатурян был «требователен. Скуп на комплименты. Нетерпим к лени. Ещё более нетерпим к хвастливому бравированию "новациями". Ученик должен отвечать за каждую ноту своего опуса. Очень ценит в своих учениках настойчивость. Не выносит делячества. Десятки раз слушает в классе уже готовое сочинение, пока не удостоверится, что его можно рекомендовать. <…> Арам Ильич учит быть взыскательным к себе, он учит жить и творить для людей, он учит любить жизнь, любить свой народ» [160]. По Волкову, «Хачатурян ярок и конкретен в своих суждениях… воспитывает в ученике художника и часто художника, работающего совсем в иной плоскости, чем он сам. <…> Ещё одно редчайшее свойство Хачатуряна-педагога – мгновенно схватывать суть предмета. <…> Его студенты – счастливые студенты, потому что узнают от Арама Ильича, что искусство – это праздник. <..> Хачатурян посвящает в таинство искусства. И в этом смысле всегда остаётся для своих студентов идеалом, к которому нужно стремиться. <…> Арам Ильич Хачатурян принадлежит к когорте людей с твёрдыми морально-этическими принципами. Он чёток в своих позициях и непримирим к любому проявлению несправедливости, он настоящий патриот» [38]. Эдгар Оганесян подчёркивал исключительные душевные и педагогические свойства Хачатуряна: его огромную любовь к профессии, к молодёжи, способность заботиться о будущем своих учеников, умение делиться с ними не только знаниями, опытом, но и личной «творческой рудой», быть не авторитарным, а демократично-коммуникабельным, поддерживать хорошие отношения с бывшими питомцами на протяжении всей жизни, с теплотой и сочувствием оценивать успехи и просчёты молодых композиторов. Говоря, например, об Алексее Рыбникове, Хачатурян делал акцент на его монументализме. «Он очень любит крупную форму, да и вообще стремится преподносить свою музыку весомо. Потому, может быть, в его творчестве уделено такое большое внимание жанрам симфонии, инструментального концерта. Его

музыке свойственны острые динамические контрасты, масштабность развития. Несмотря на беспрерывные поиски нового, стремление проникнуть во все сферы композиторского творчества, Рыбникова уже сейчас отличает высокое профессиональное мастерство. Оно сочетается с необычайной свежестью музыкального языка, обновляющим началом которого служит очень изысканное и своеобразное претворение русского фольклора» [87].

Другой ученик Арама Ильича Марк Минков обладал неординарными способностями, проявленными в консерваторский период. По словам Хачатуряна, в отличие от Рыбникова и Волкова, он «находится пока ещё в стадии становления. Он много работает в массовых жанрах, в то же время написал два интересных вокальных цикла на стихи Блока и Лорки. <…> Одним словом, он в непрестанном движении и поиске. Я бы хотел пожелать ему теперь утвердить себя в области крупной формы. Пока что из его особых достижений я бы хотел отметить очень свежий гармонический язык и особую фактурную изобретательность» [87].

Хачатурян с радостью и оптимизмом наблюдал за развитием творческой молодёжи, отмечал их достижения. В письме к педагогу, главному режиссёру Театра оперы и балета имени А. Спендиарова А.К. Гулакяну от 2 марта 1953 г. он писал: «Ещё меня удовлетворяет то, что молодые композиторы поняли о моём с ними взаимодействии, что мы делаем общее дело, что они, учась у меня, одновременно учат меня. Бабаджанян написал такое Трио, что мы все, старшие композиторы, можем у него поучиться – хотя, может быть, и он в своём Трио развивает то, что до него сказали его старшие товарищи. В этом сила советской музыки. Мы дополняем друг друга. Сейчас идёт процесс развития и становления армянской национальной музыкальной школы. <…> И я считаю себя активным строителем новой армянской музыкальной культуры. Ещё наша сила в том, что мы развиваем не только свою родную музыку, но пишем и на темы других народов. Чайковский писал и на темы нерусские, а также и Глинка, и Корсаков – от этого они не перестали быть великими русскими классиками. Я думаю, что в некоторых случаях у нас можно говорить не о космополитизме,

а скорее о национальной ограниченности. Только народ, обладающий высокой культурой, может обращаться к темам не своим – конечно, если эти темы являются программными. И Спендиаров писал на темы и русские, и украинские, и других народов» [169].

Глубокие философские мысли Хачатуряна показывают его как личность, независимую в своих суждениях, видящую перспективу формирования не только национального, но и общероссийского национального искусства, в котором ключевую роль будут играть молодые современные творцы. Так, он радуется, что новое сочинение Э. Оганесяна «Миру – мир» намечено к исполнению, советует ему писать Симфонию, а не Симфониетту, «работать без устали и много». Композитору не понравилась первая тема симфониетты, и он прямо говорит об этом: «Она формально интересна и очень удобна для разработки и всяких модификаций, а эмоционально она не интересна. Правда, нужно знать её гармонизацию. Иногда бывает так, что неинтересная тема оживает от красивых гармоний. Я очень хочу, чтобы я ошибся. <…> Надо сочинить очень яркую, тем более первую, тему» [182].

Анатолию Виеру он рекомендует неустанно развивать собственный мелодический дар, так как мелодия – превыше всего: «Под мелодией я подразумеваю не терцовое море разливанное, а оригинальную и свежую мелодию. Так, как это умел делать Прокофьев. <…> Когда Вы учились в Московской консерватории, я тогда уже знал и понимал, что Вы композитор незаурядных способностей и что Вас будут играть везде. <…> Единственное, о чём я Вас прошу, – это пишите побольше. Не теряйте зря золотое время» [168].

Своему студенту, композитору С.Л. Солину подсказывает, как лучше написать симфоническую поэму «9 января». Всё, по мысли Хачатуряна, должно быть романтично, а не трагично и не иллюстративно: «Не нойте. Не стоните. <…> Внимательно обдумайте план-сценарий… художник должен обобщить события. <…> Это можно сделать глубоко содержательно, взволнованно и сурово. Пускай краски будут не только тёмные – нужен и свет, и оптимизм. Чтобы не было обречённости с самого начала» [180].

И таких метких указаний, точной профессиональной критики у Хачатуряна было множество. Главное, что он требовал от молодых композиторов – глубины, содержательности, культуры и мастерства сочинений, преданности своему делу. Основным же недостатком современной творческой молодёжи, Хачатурян считал «излишний практицизм. Они заранее рассчитывают на блага. Мне кажется, что это немного принижает существование художника. Привносит в их творчество толику утилитаризма, иногда рождает скороспелки» [163, с. 144]. Отсюда качество работ снижается, музыка не воспринимается людьми, не происходит диффузии между слушателями и творцом. «Забота о слушателях – одно из непременных качеств каждого настоящего композитора, тем более молодого. Нельзя быть Иваном, не помнящим родства. Нужно знать, *что* ты пишешь, *как* ты пишешь и *для кого* пишешь, отвечать за каждую ноту, написанную тобой» [156, с. 189]. И лишь затем, когда композитор проверит свою музыку на публике, он сможет расти и совершенствоваться дальше, и тогда труды его педагогов не пропадут, способности не утратятся, как не исчезнет щедрость таланта, благородство души и возвышенное отношение к музыкальному искусству А.И. Хачатуряна и его учеников, музыка которых звучит и сегодня, пользуется неизменной любовью и успехом. Заветы Арама Ильича значимы, прогрессивны, востребованы и в наше время.

Два гения Армении – Арам Хачатурян и Мартирос Сарьян: параллели творчества

> Искусство имеет секреты, которые
> раскрываются перед творческими людьми. <…>
> Художник должен не просто смотреть на природу,
> на мир, он должен уметь видеть.
>
> *Мартирос Сергеевич Сарьян*

Арам Ильич Хачатурян и Мартирос Сергеевич (Саркисович) Сарьян (1880–1972) – два корифея армяно-советского искусства, творчество которых – своеобразный культурный код, особое достояние,

имеющее не только национальное, но и мировое значение. Говоря о музыке Хачатуряна, Б. Асафьев писал: «Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности наслаждающейся жизнью мелодики и роскоши оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость; грозди мелодий и орнаментов. Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилию. Он не может создавать вне ощущения солнца, света, яркости тканей, в игре напевов и ритмов, в сочности красок оркестра, больше того, в атмосфере гедонизма. Повторяю, это Рубенс нашей музыки, но Рубенс восточных сказок, потому что Хачатурян – музыкант из стран дивных красочных поэм и прекрасных узорчатых мелодий» [12, с. 7]. Подобное сравнение с великим творцом эпохи Возрождения подчёркивает полнокровную энергию жизни и чувств, богатейшую палитру красок музыки композитора, несущую в себе позитивное начало, «этический идеал, светлое мироощущение "торжествующей человечности"» [144, с. 109]. Однако «цветистость и ослепительная яркость гигантского "ковра", в котором он, как музыкант, одарил Армению, далеко не во всём соответствует природе Армении, её каменистой земле» [216, с. 281]. И тогда взоры людей обращаются к искусству другого мастера – М. Сарьяна, отличавшегося таким же ярким, ликующим, «светоносным» характером.

В сером халате мастер
Входит к холстам своим.
<…>
Он держит в руках не кисти,
А солнечные лучи.

И. Снегова

По Сарьяну, цвет и свет – это первооснова, силой которых определяется и рисунок, и форма, и сюжет картины. Цвет «в сочетании с солнечным светом создаёт внутреннее содержание формы, выражает суть вселенского бытия» [50, с. 109].

У Хачатуряна в его произведениях не только свет и мажорно-гимническая праздничность, но и тень, мужественная скорбь, глубокое раздумье. Его музыка «охватывает историческое прошлое и

современность, героику и юмор, эпос и лирику, трагедию и драму, быт и пейзаж. <…> Реализм его творчества – действенный, активный, окрылённый романтикой борьбы, созидания, порыва, мечты» [144, с. 110].

Музыку Хачатуряна часто сравнивают с живописью Сарьяна. «"Солнечные" картины этого замечательного мастера кисти помогают понять музыку Хачатуряна. В свою очередь, лучезарная музыка композитора многое раскрывает в живописи Сарьяна» [144, с. 113].

Глазами этих творцов люди воспринимают сегодня образ Армении. У Сарьяна – это картины («Армения», «Горы», «Пёстрый пейзаж» и др.), залитые яркими колористическими красками. При этом «принцип предельного обобщения, выявления главного композиционного начала и подчинение всего остального на полотне этому композиционному центру» – основополагающий живописный метод художника [49, с. 436].

У Хачатуряна – «органичное претворение народных интонаций, ритмов, тембров, принципов музыкальной импровизации и формообразования, исходящих из закономерностей и методов классического симфонизма в совокупности с новаторскими приёмами» [18, с. 81]. Среди современных композиторов XX в. «мало кто так владеет ресурсами симфонического оркестра, как Хачатурян», – утверждал Д. Шостакович [208]. И действительно, слух публики был всегда «ошеломлён щедростью выразительных средств и неисчерпаемостью выдумки… словно пересыпаются лучистые драгоценные камни и нанизывается ожерелье за ожерельем, и смены красок в оркестре, и смены звеньев-настроений кажутся перемежающейся игрой сияний камней, от яркостей бриллиантовых лучей до элегической прелести жемчуга!» [12, с. 8]. Таковы его ранние симфонические сочинения: «Танцевальная сюита» (1933), включающая в себя армянские, узбекские, грузинские танцы, Первая симфония (1934). В сюите заметна тенденция к театральности, сценической зрелищности музыкальных образов, а также к хореографичности. Симфония же соединяет в себе традиционную музыкальную форму с армянским национальным мелосом. Данное сочинение стало, по сути, первой

полноценной армянской симфонией, а автор её – интереснейшим и самобытнейшим композитором отечественной музыки.

Где же следует искать пересечения Хачатуряна и Сарьяна? Совместных работ у них не существовало, но было товарищеское общение, согретое взаимной симпатией и уважением. Во время своих встреч они беседовали об искусстве, размышляли о произведениях друг друга. Хачатурян ценил в Сарьяне большой ум, обаяние, сердечность, нравственную чистоту и искренность.

Их первая мимолётная встреча произошла в 1921 г. на полустанке Баладжары в Армении. Она и положила начало многолетней дружбы мастеров. Обоюдное расположение двух художников определялось рядом факторов. Оба учились в Москве: Хачатурян в музыкальном техникуме им. Гнесиных, а затем у Н.Я. Мясковского, С.Н. Василенко в консерватории, а Сарьян в Училище живописи, ваяния и зодчества у В.А. Серова и К.А. Коровина. Оба были приверженцами не только национальных армянских, но и русских и европейских традиций. Первые картины Сарьяна неординарны, сказочны, фантастичны. В них преломлялись своеобразная красота природы Востока: «Фруктовая лавочка. Константинополь» (1910), «Финиковая пальма. Египет» (1911), «Ночной пейзаж. Египет» (1911) и др. (художник в 1910–1913 гг. путешествовал по Турции, Египту, Ирану); нереальные образы на основе лирических композиционных ритмов с приглушённой декоративностью колорита (цикл «Сказки и сны»: «У дерева», «Король с дочерью», «Любовь» и др.) (1904–1909). Волшебный мир Сарьяна – это акварельная живопись, передающая тончайшие душевные переживания, цветосветовые переливы, движение воздушных масс. И «только через человека природа осознаёт своё величие» – такова стержневая идея пантеистической мирофилософии художника» [137, с. 16]. В этот период окончательно складывается его творческая манера, вырабатывается специфический живописный язык произведений: строгость композиции, яркие чистые краски, отсутствие полутонов.

Сказочность у Хачатуряна проявляется в изысканной, камерно-лаконичной форме фортепианной миниатюры с её образно-контрастным мелодизмом, жанровой определённостью (вальс), звуко-

изобразительностью, ясностью ладогармонизма, программностью («Вечерняя сказка» из «Детского альбома»). Восточный колорит, томная нега, мягкая мелодика, окутанная пряными гармониями, живописная звукокрасочность присущи пьесе «Музыкальная картина» из того же Альбома.

В 1920 г. Сарьян навсегда поселяется в Ереване. Главная тема его творчества – жизнь и природа родной Армении («Старый Ереван», «Мой дворик» и т. п.). Он создаёт цикл «Моя Родина» (1961), отличающийся патриотическим пафосом, эпической обобщённостью образов природы, острым чувством современности. «Писал ли он родной пейзаж или психологически углублённые портреты, он всегда остаётся национальным художником. Всегда безраздельно покоряет то удивительное сочетание суровости, сдержанности с необыкновенной эмоциональной щедростью, которое ощущается, кажется, в самой армянской природе, в её людях» [45].

Темперамент, открытость чувств, жизнерадостность присущи и музыке Арама Ильича. В 30–40-е гг. XX в. он сочиняет триаду инструментальных концертов с симфоническим оркестром – для фортепиано (1935), скрипки (1940) и виолончели (1946), ставших любимейшими для Сарьяна. Художник подчёркивал их неистощимое мелодическое богатство, рельефность драматургии. «Ценно не только то, что композитор вскормил свою палитру сокровищами народной музыки. В истории искусства, особенно музыкального, это встречается не так уж редко. Я усматриваю самую великую заслугу его искусства в обобщённом воссоздании образа народа, во вдохновенно запечатлённой характеристике родной природы и духа народного» [135]. Эти слова вызывают представление об образах Первой и Второй симфоний. Позднее (50–60-е гг. XX в.) у Хачатуряна появляются такие разножанровые произведения, как «Песня о Родине», «Песня о Ереване», «Ода радости», «Праздничная поэма», «Баллада о Родине» и др. Они проникнуты дифирамбичностью, романтической патетикой, чувством любви к народу, Родине, родной природе, ассоциируются с изобразительными образами Сарьяна, передающими не только национальные, но и общечеловеческие атрибуты, связанные с действительностью.

Ещё одной чертой душевной близости композитора и художника была музыкальность творчества Сарьяна, который не мог жить без музыки. Он восторгался народными армянскими песнями, наигрышами музыкантов-зурначей, напевал любимые оперные мелодии в процессе работы над холстами, что создавало, по его словам, особую атмосферу и ритм труда, с воодушевлением оформлял спектакли театра оперы и балета им. А. Спендиарова, радовался, слушая музыку Хачатуряна. Он считал, что творения композиторов – проявление внутренней их жизни, специфическая форма их души, выраженная средствами музыки, несущая в себе бессмертие человеческого духа. Такие средства Сарьян находил в полнокровной и темпераментной музыке балета «Гаянэ», воплощающей национально-художественные образы.

«Музыку можно рисовать», – считал Хачатурян [163, с. 143]. И действительно, когда она образная, контрастная, пламенная, то сама изобразит портреты героев, картины природы, расскажет о происходящих событиях («Танец курдов» и др.). «Секрет обаяния музыки композитора заключался не в авангардных экспериментах, а в способности синтезировать многообразные интонации народов Закавказья с классическими симфоническими формами, с опорой на традиционные приёмы выразительности – мелодию, ритм, ладогармонизм. Всё это создавало неповторимый индивидуальный почерк (стиль) Хачатуряна, музыку которого можно узнать с первых звуков» [18, с. 82].

Картины Сарьяна, как и музыка Хачатуряна, определялись также мгновенно. Впитав в себя традиции русских (В. Серов, К. Коровин, В. Борисов-Мусатов, Б. Кустодиев и др.) и европейских живописцев (П. Гоген, А. Матисс, П. Сезанн), он остаётся по форме, содержанию, образности своих полотен подлинно армянским художником. «Больше всего на свете я люблю солнце! Любить его – это значит любить мир, любить землю и всё, что на ней обитает», – признавался Сарьян [Цит. по: 137, с. 57]. Будучи мастером пейзажа, красочного декоративного натюрморта, он пишет великолепные портреты своих современников: А. Ахматовой, Р. Симонова, А. Спендиарова, К. Сараджева, Г. Улановой, К. Игумнова, А. Хачатуряна и др. При этом жанр

портрета имеет для него не только «документальное и мемориальное значение. Он несёт в себе определённую концепцию личности, говорит о творческих началах в человеке, утверждает возвышенный идеал… образ человека-творца, раскрывает высокий настрой чувств, воспевает личность огромной духовной силы» [35, с. 16]. Здесь можно провести параллель с творчеством Хачатуряна, но не музыкальным, а литературным – воспоминаниями о великих людях эпохи, учителях, окружавших его в то время (Н.Я. Мясковский, М.Ф. Гнесин, Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев, Д. Ойстрах, Л. Коган и др.).

Кисти Сарьяна принадлежат четыре портрета Арама Ильича, созданные в разное время. Первый датируется 1944 годом. Хачатурян запечатлён «в зените своей славы, вскоре после премьеры Второй симфонии. Мироощущению как композитора, так и живописца вполне соответствует и доминирующий в портрете красный колорит и декоративно-ковровый орнамент фона. Взор Хачатуряна обращён вроде бы на нас, но вместе с тем музыкант словно вслушивается в рождающиеся в его душе звуки. Всё пространство холста организовано с поистине музыкальной чёткостью. Не случайно, говоря о живописи Сарьяна, Арам Ильич подчёркивал, что картины его "звучат как музыка". "Когда смотришь на его картины, хочется сочинять музыку. Когда вглядываешься в его пейзажи, слышишь симфоническую музыку"» [216, с. 283–284]. В 1963 г. Сарьян пишет ещё два портрета Хачатуряна: в год его 60-летия в своей ереванской мастерской и в г. Дилижане в Доме творчества композиторов. Юбилейный непривычен для облика Хачатуряна, поскольку передаёт несколько «взвинченно-демонический» характер модели, а второй показывает композитора уставшего, слегка отрешённого. Карандашный портрет был сделан Сарьяном в 1934 году. Эти образы в форме портрета отражают не только внешность композитора, но и его внутренний духовно-нравственный настрой, демонстрируют личность в разные периоды жизни, во всевозможных состояниях.

В годы войны творческие искания композитора не прекращаются. Он создаёт ряд произведений, разнообразных по музыкальной форме и содержанию, применяет их свободно и органично, невзи-

рая на сложность их композиции. Они впечатляют своей структурной ясностью, стройностью, гармоничностью звучания, национальным колоритом (марш «Героям Отечественной войны» для духового оркестра, Вторая симфония, киномузыка и др.). Данные опусы стали символами суровой эпохи Великой Отечественной войны, героизма и несгибаемой воли народа. Их форма и содержание были обусловлены временем. Сегодня они воспринимаются как особое откровение. В них – радости, страдания человека, историческая событийность, подлинное искусство, патриотизм.

От музыки Хачатуряна протягивается нить к живописи Сарьяна, плодотворно творившего в военную годину. Он создаёт множество фруктовых и цветочных натюрмортов, энергетика которых поддерживала дух и стойкость солдат в борьбе с врагом. Самое значительное полотно этого времени – «Армянам – бойцам, участникам Великой Отечественной войны. Цветы» (1945), написанное в ознаменование Победы над фашизмом, перекликающееся с маршем Хачатуряна «Героям Отечественной войны», Второй симфонией, проникнутыми верой в Победу. Сарьяновская картина «своим звучным мажорным строем воплощает радость Победы. Художник здесь словно выстраивает в честь бойцов-победителей ряды роскошных букетов – всё великолепие природы, которое она может породить, и как бы приносит бойцам в дар всё своё артистическое мастерство. Перед нами не только изображение цветов, но и своего рода "философский натюрморт", гимн жизни, прославление красоты и радости бытия, во имя которых завоёвывалась Победа. Мажорная декоративность достигается не только "ковровым" характером изображения, но и своеобразной "оркестровкой" горячих цветов – жёлтых, красных, оранжевых, – придающей картине радостное звучание <…> Букеты расставлены так, что образуют своего рода гирлянды. Всё полотно напоминает роскошный ковёр с праздничными красочными узорами. Вспышки красного и оранжевого цвета, мягкое мерцание золотистого и лимонно-жёлтого уравновешиваются богато разработанной гаммой синевато-голубых, зелёных, фиолетовых цветов разных оттенков. Всё это красочное великолепие образует поразительную

гармонию, подчёркивающую жизнеутверждающий характер образа в целом. Декоративная выразительность цвета и ритма – неотъемлемый компонент этого образа, существенная сторона его художественности. Но она здесь не самодовлеющая, не отвлечённая, не спорящая с изображением, а вытекающая из него, порождённая его предметным содержанием» [35, с. 22–23]. Таким образом, форма – художественная либо музыкальная – это не только внешний атрибут, но и необходимейший элемент выразительности и воплощения внутреннего эмоционального и духовного содержания, в которой творили выдающиеся художники.

В то же время личности Хачатуряна и Сарьяна не могут рассматриваться вне контекста своей эпохи. Их искусство чрезвычайно субъективно. Оно обладает уникальными способами проявления, характеризуется как национальное, отвечающее определённым требованиям и установкам социума, что накладывает отпечаток на сочинения мастеров.

«Сияющие краски Сарьяна не столько отобразили особенности природы Армении, сколько выразили важные эстетические потребности её народа, может быть, именно потребности в цвете. Национальное – не только в реально существующем, но и в желаемом. Собственные творческие устремления Сарьяна счастливо совпали с устремлениями молодого армянского искусства» [216, с. 285].

Сочная, экспрессивная звуковая палитра Хачатуряна утверждала идеалы своего времени, несла в себе положительный духовно-нравственный потенциал, сливалась с запросами общества. Она выразила «социальную жажду жизни как праздника. Это был своеобразный акт национального самоутверждения» [216, с. 285], возрождения и расцвета. В нём воплощались, по словам Сарьяна, «лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм» [Цит. по: 216, с. 281]. В музыке композитора – сила Армении, свет и радость армянского народа.

Являясь новаторами, Хачатурян и Сарьян своими произведениями утверждали вневременные, общечеловеческие ценности искусства, воспевали силу и красоту природы, неразрывную связь чело-

века с Родиной, торжество любви, мира и добра. Они указали путь, по которому пошли музыканты и художники не только Армении, но и многих зарубежных стран, обогащая музыкальное и художественное творчество инновационными идеями в соответствии с актуальными запросами современности. Через искусство этих гениев мир познаёт искусство Армении.

Дирижёр. Просветитель. Пропагандист. Исследователь

Поездки за границу считаю очень важным делом.
Концерты, встречи способствуют
пропаганде советских принципов искусства,
укрепляют дружбу между людьми разных стран.
Арам Ильич Хачатурян

С 1950 г. А.И. Хачатурян начинает активно осваивать искусство дирижирования, чтобы лично исполнять свои произведения, раскрывать их смысл и содержание. Дирижирование, по мнению Арама Ильича, полезно. «Ведь композитор по роду своей деятельности и образу жизни обычно человек кабинетный. Сочиняет, сидя за письменным столом, в редких случаях придёт на премьеру, послушает своё произведение, поклонится и уйдёт. А тут он сразу входит в гущу живой музыки. Вероятно, я некоторые свои сочинения изложил бы иначе, удобнее, если бы в пору их создания занимался дирижированием» [163, с. 141–142].

Хачатурян несколько раз принимался за изучение этого трудного искусства, «но постоянная занятость, многочисленные творческие и общественные обязанности не позволяли вести эти занятия с должным усердием. Я уже готов был отказаться от своей мечты встать за дирижёрский пульт, но неожиданно помог случай…» [161, с. 31]. Композитору поступило заманчивое предложение: продирижировать отрывками из сюиты «Гаянэ» и финалом скрипичного концерта на вечере-встрече с кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР

академиком Сергеем Ивановичем Вавиловым. Поколебавшись некоторое время, Арам Ильич согласился, но очень волновался. «К счастью, концерт прошёл как нельзя лучше, и академик Вавилов взял с меня слово, что отныне я буду выступать в качестве дирижёра» [161, с. 31]. Однако впервые Хачатурян встал за дирижёрский пульт не в концерте в честь Вавилова, а в 1943 г. во МХАТе, когда проходили репетиции пьесы А. Крона «Глубокая разведка» и он работал с небольшим театральным оркестром. В 1949 г. композитор в том же театре дирижировал своей музыкой к спектаклю по пьесе С. Михалкова «Илья Головин».

Хачатуряну было важно «найти контакт с артистами оркестра, повести их за собой, добиться того звучания музыки, которое живёт в твоей душе» [161, с. 31]. Главный его принцип в работе с музыкантами – профессиональный, а не иллюстративно-беллетрический. Важно рассказать, «какой частью смычка играть, какими приёмами и штрихами пользоваться», показать, «какая аппликатура должна быть у медных духовых, потому что сам когда-то играл на многих инструментах» [161, с. 31].

В письме Э.С. Оганесяну от 19 марта 1950 г. Хачатурян сообщает: «Я хочу с тобой поделиться знаменательнейшим событием в моей жизни. 10 февраля в аудитории на 1500 человек я дирижировал симфоническим оркестром. Была встреча академика Вавилова со своими избирателями, и вот я выступал со своими сочинениями, с концертом. Я сейчас мечтаю только о дирижировании. Это предельное наслаждение. Я твёрдо решил, что в Ереване (если мне дадут и разрешат концерт) я буду дирижировать сам. <…> Кончаю, спешу на репетицию. Завтра у меня авторский концерт – встреча с офицерами и генералами Советской Армии» [182, с. 67].

После успешного дебюта Хачатурян «был отравлен дирижированием» и начал выступать на разных площадках Москвы и других городов, концерты в которых, включая зарубежные гастроли, организовывал отдел внешних связей Министерства культуры СССР. Первое зарубежное турне в качестве дирижёра состоялось в Италии (1950). «Итальянская публика тепло приняла меня, назвав, очевидно, по неведению, “опытным маэстро”. Этот весьма лестный эпитет придал смело-

сти, и с тех пор все зарубежные поездки я стал совмещать с авторскими концертами» [161, с. 31].

Будучи в Италии, Хачатурян знакомится со страной, её достопримечательностями, с прекрасными городами, учебными музыкальными учреждениями. «Некогда Италия славилась своими консерваториями. Одна из первых консерваторий в Европе – Болонская – была основана в 1482 году, – пишет Арам Ильич. – Почти одновременно с нею возникли консерватории и музыкальные академии в Неаполе, Венеции, Милане, Падуе, Вероне, Сиене, Салерно, Ферраре и других городах Италии. Учреждения эти, являвшиеся важными очагами музыкального образования, сыграли в своё время огромную роль в развитии музыкального искусства не только Италии, но и многих других стран Европы. Такие школы, как консерватория Академии св. Цецилии в Риме, как Миланская консерватория, отличаются хорошим составом педагогов и учащихся. Я побывал в одном из старейших музыкальных учреждений страны – в римской Национальной академии музыки св. Цецилии (основана в 1566 году). Основателем академии и первым президентом её был великий Палестрина. Академия обладает большой библиотекой, славящейся богатым собранием редчайших средневековых музыкальных рукописей. Симфонические и камерные концерты, организуемые академией, принадлежат к числу наиболее важных событий жизни Рима. При академии имеется государственная консерватория» [163, с. 257]. Учащиеся старшего курса в честь делегации, возглавляемой Хачатуряном, дали небольшой концерт, исполнив «с верным чувством стиля» его Трио для скрипки, кларнета и фортепиано.

В Италии композитор слушает концерт пианиста Артуро Бенедетти-Микеланджели, знакомится с музыкой композитора Марио Перагалло, работающего преимущественно по 12-тоновой системе Шёнберга, поэтому его произведения – Концерт для оркестра, струнный октет – это «хорошо скроенная техническая конструкция, обильно насыщенная жёсткими звучаниями» [163, с. 258]. Хачатурян сетует, что в Италии мало знают не только советскую и русскую классическую музыку, но и имеют «совершенно фантастическое» представле-

ние о музыкальной жизни советской державы. Он с иронией говорит: «Некоторые газеты, отмечая мой приезд, считали нужным выразить при этом удивление, что в Италию прибыл тот самый композитор Хачатурян, который после Постановления Центрального Комитета партии большевиков о музыке, "как известно, был сослан в Сибирь"» [163, с. 261]. Поскольку в Италии не было партитур сочинений Арама Ильича, ему пришлось ограничиться единственным выступлением с оркестром Римского радио, исполнившим под управлением Хачатуряна сюиту из музыки к кинофильму «Сталинградская битва». «Оркестр оказался очень хорошим – дисциплинированный, чуткий, с отлично выровненной звучностью» [163, с. 261]. В 1960 г. Араму Ильичу присваивается звание – почётный академик итальянской музыкальной академии Санта-Чечилия.

Неизгладимое впечатление на А. Хачатуряна и Н. Макарову, сопровождавшую его практически во всех поездках, произвели гастроли в 1957 г. по странам Латинской Америки. Хачатурян вспоминал: «Билеты на все концерты раскупились заранее. За три месяца я дал в Уругвае, Аргентине и Бразилии двенадцать концертов, включив в программы такие свои произведения, как Вторая симфония, концерты для фортепиано, для скрипки, для виолончели с оркестром, сюиты из "Спартака", "Гаянэ", "Маскарада". Нина Владимировна Макарова в пяти авторских концертах исполнила свои сочинения на фортепиано. Солистами выступали уругвайский пианист Уго Бальсо, австрийский пианист Александр Еннер, получивший премию на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро, аргентинский скрипач Карфи, виолончелист Адольфо Однопосов» [163, с. 315]. Концерты советских мастеров выливались зачастую в «подлинную демонстрацию дружбы». «Надо сказать, что народ Южной Америки проявляет огромный интерес к советской культуре, к советскому искусству. Там отлично знают, что, если выступают советские артисты, значит, это хорошо. Советское искусство в своём поступательном движении завоевало симпатии многих любителей музыки и театра» [163, с. 315].

В одном из писем к сыну от 20 августа 1957 г. композитор делится впечатлениями о своих уругвайских гастролях. «Мы живём

здесь бурной жизнью. Ни минуты нет времени. У меня в день две репетиции. Уже прошли два концерта в Уругвае (Монтевидео). Мне неловко говорить об этих концертах, но было шумно и зал был переполнен. Я очень доволен. Пресса (некоторая часть) не отражает того, что делается в зале. Одна газета сегодня написала, что Хачатурян не симфонист, а фольклорист. То есть занимается обработкой народных мелодий. Сукин сын этот корреспондент, если он не понимает, что такое симфонист и что значит фольклорист. Здесь была пресс-конференция, где выяснилось, что некоторые корреспонденты не очень культурные и образованные люди. К счастью, публика и настоящие люди, здешние уважаемые композиторы и музыканты очень высоко оценивают моё творчество, и, что меня радует и немного удивляет, говорят, что я один из лучших дирижирующих композиторов, включая и Стравинского. Все газеты пишут и помещают мои фотографии» [176].

В письме Арам Ильич описывает красоты Монтевидео, музыку уругвайцев. «Мы живём на берегу Атлантического океана. Вокруг пальмы и тропические растения. Очень красиво. Слушали мы народную уругвайскую музыку самба. Это очень красиво и по-народному – ничего общего не имеет с теми образцами ресторанной самбы, которую мы себе представляли и слышали. Это дельцы от музыки опошляют народную музыку. Слушал подлинное народное аргентинское танго. Это – танго, но опять же очень целомудренное и фольклорное…» [176]. В этом же послании Хачатурян сообщает об авторском концерте Н. Макаровой и о том, что они уезжают в другие страны Южной Америки: в Аргентину, Чили, Бразилию.

Несмотря на множество встреч с местными жителями, имеющих просветительски-образовательную и культурологическую функцию, большое количество концертов, Хачатурян успевает знакомиться с музыкой латиноамериканских композиторов, анализировать её. «В творчестве аргентинских и бразильских музыкантов довольно отчётливо проявляются авангардистские тенденции. Но есть талантливые композиторы, стремящиеся развивать и традиции национальной музыки. Они широко используют в своих произведениях национальный фольклор, в котором смешались музыкальная культура испанцев,

индейцев, негров. В южноамериканском музыкальном фольклоре, мне кажется, есть даже нечто общее с музыкой народов наших среднеазиатских республик» [163, с. 316]. Так, он выделяет творчество видного композитора Аргентины Хуана Хосе Кастро и его сюиту для фортепиано из четырёх танго: «Подобно самбо и карнавалитам, танго отличаются многогранностью настроений, поэтических образов и бесконечным разнообразием ритмов. Использовав форму национального танца, Кастро написал отличное фортепианное сочинение» [163, с. 317]. Искусство известного композитора Альберто Хинастеры близко, по мнению Арама Ильича, аргентинскому фольклору.

В Бразилии чтут музыку прославленного творца Эйтора Вила-Лобоса, композитора Камарго Гуарньери, опирающегося на традиции народного творчества и считающего, что «вне национальной принадлежности музыки не существует» [163, с. 317], а это прямо согласуется с убеждениями и взглядами Хачатуряна.

В своей статье «Три месяца в Южной Америке» он вспоминает интервью на радио Аргентины, когда ему задали вопрос о свободе творчества художника в Советском Союзе:

«– Сами ли вы выбираете темы сочинений, когда пишете, или вам диктуют, что и как писать?

– А как пишут композиторы в Аргентине? – спросил я.

– Да как хотят, – ответил мой интервьюер.

– Ну и у нас в СССР композиторы вольны писать, как им хочется. Так именно и написаны все мои сочинения.

Мой ответ поставил его в тупик. А многочисленные слушатели, присутствовавшие в радиостудии, смеялись и аплодировали моим словам» [163, с. 318].

Все концерты Хачатуряна в Южной Америке проходили «феноменально», с неизменными аншлагами и интересом. Эти поездки – «тысяча и одна ночь. <…> Сумасшествие. Последний концерт – аудитория 25 тысяч человек» [166, с. 99]. Гастроли дали новый толчок к размышлению композитора о национальном в искусстве. Этот тезис «близок этим народам ещё и потому, что в странах Латинской Америки, да и в других зависимых странах, национальное

стоит на втором плане. Тут мне хочется остановиться на соотношении в искусстве "родного" и "чужого". История показывает, что вненациональной культуры никогда не существовало. Искусство всегда было национальным. Только это надо понимать в широком смысле. Часто слова "национальное" и "народное" употребляют в этнографическом плане, когда речь заходит об ансамбле песни и пляски или народных инструментов. Национальным является всё искусство. Что же касается музыки, то народность здесь находит своё выражение в интонации, тембре, ритме, форме. Наиболее чистой линией армянской музыки я считаю линию Комитаса. Вообще, о чём бы ты ни писал, "вытравить" из себя национальные черты невозможно» [163, с. 325–326].

С 1958 г. Хачатурян становится президентом Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества СССР со странами Латинской Америки. В 1960 г. Мексиканская консерватория присваивает ему звание почётного профессора.

В 1968 г. композитор впервые гастролирует в США. «География моих выступлений обширна, – пишет он. – Нью-Йорк и Чикаго, Вашингтон и Канзас-Сити, Детройт и Индианаполис, 16 концертов. Я исполнял свои произведения, в том числе Первую и Вторую симфонии; солисткой в Рапсодии для виолончели с оркестром была молодая Каринэ Георгиан» [163, с. 313]. Но и до этого турне музыку Арама Ильича хорошо знали и любили в США. Уже в 30-40-е годы в стране исполнялись Фортепианный и Скрипичный концерты, Первая симфония, Танцевальная сюита, «Танец с саблями» и другие сочинения. Для популяризации музыки композитора много сил отдавал С. Кусевицкий, дирижёр, возглавлявший Бостонский симфонический оркестр. В послевоенные годы американцы полюбили балет «Спартак», который был показан в дни гастролей Большого театра в Америке.

В США Арам Ильич встречался со многими выдающимися деятелями американского искусства: композиторами С. Барбером и А. Копландом, пианистами А. Рубинштейном, В. Клиберном, дирижёром Л. Стоковским, хореографом Дж. Баланчиным, который обратился к Хачатуряну с просьбой написать для его труппы грузинскую сюиту. Посетив балеты постановщика, Арам Ильич положительно отзыва-

ется о его методе «невыпячивания звёзд» в спектакле, но не одобряет принцип бессюжетности. «Музыка в балете беспрерывно течёт, сохраняя логику своего развития. <…> Однако, мне кажется, без сюжета не может быть подлинного эмоционального искусства», – говорил композитор [163, с. 312]. Особо памятной была встреча Хачатуряна с Генеральным секретарём ООН У Таном: «…мы говорили о высокой миссии искусства, в частности музыки, объединяющей людей доброй воли, утверждающей идеалы гуманизма и дружбы между народами. У Тан попросил меня написать сочинение, в котором нашли бы отражение эти темы. Мне хочется выполнить пожелание, тем более что эти идеи близки сердцу советского народа» [163, с. 313]. Позднее в письме Л. Кешишяну в апреле 1968 г. Хачатурян сообщает: «Сол Юрок и Ваш любимый Г. Заворич пригласили меня в Америку с концертами, но я думаю о заказе У Тана. Должен написать; что буду делать, ещё не знаю» [166, с. 205].

В США было много встреч и с соотечественниками, проживающими там. «На одной из них я увиделся с давно знакомым всем нам кинорежиссёром Рубеном Мамуляном, там же были известные певцы, актёры, музыканты, журналисты. Они проявляли глубокий интерес к Советской Армении, к её культуре» [163, с. 313]. Проживавший в то время в Нью-Йорке представитель армянской диаспоры, юрист и журналист, поклонник творчества Арама Ильича Левон Кешишян сделал множество фотографий композитора, связанных с его американскими гастролями, включил их в роскошные альбомы и в дальнейшем передал в Дом-музей композитора наряду со сборником статей, посвящённых данной поездке. Американское путешествие Хачатуряна прошло успешно, было по достоинству оценено любителями музыкального искусства, чуткой, тонкой и отзывчивой публикой.

Посещал композитор и малоизвестные в нашей стране регионы. В 1951 г. он в составе делегации деятелей культуры выезжает в Исландию, выступает там не только с авторскими концертами, но и с беседами, статьями, интервью, рассказывает о музыкальном искусстве СССР, знакомится с историей и культурой республики, с местными музыкальными учреждениями, творчеством композиторов. «Искус-

ство Исландии не получает поддержки от государства. Все музыкальные учреждения существуют здесь либо на кооперативных началах, либо на пожертвования частых лиц. Единственная в стране музыкальная школа принадлежит музыкальному обществу, весьма маломощной организации с очень скромным бюджетом. Поэтому преподаватели работают буквально за гроши. В школе имеются классы фортепиано, скрипки и виолончели, деревянных и медных духовых инструментов. Первые годы обучения посвящены главным образом развитию слуха детей. Этот процесс объединяется со своеобразной системой ритможестов. С большим интересом мы наблюдали, как восьми-девятилетние малыши свободно и чисто интонировали довольно сложные мелодии, написанные на классной доске, сопровождая каждый тон соответствующим, строго определённым жестом, как бы рисующим мелодическую линию» [163, с. 266]. В Исландии Арам Ильич изучает ценную коллекцию старинных исландских народных песен, собранных Биарни Торстейнссоном. «В исландском фольклоре сохранились почти в неприкосновенности многие черты древней кельтской культуры. Отсюда часто встречающиеся в исландской песне архаические лады, нечётные тактовые построения и свободная, нерегулярная метрика. Содержание подавляющего большинства народных песен связано с образами природы, с жизнью моряков. Многие песни носят печальный характер. Иногда встречаются очень красивые и выразительные мелодии, полные глубокого чувства и настроения» [163, с. 267]. Творчество современных композиторов, по мнению Хачатуряна, неравноценно, но произведения отдельных из них вызывают интерес. Это струнный квартет Хельги Пальссона, «Исландский танец» для фортепиано Хальгримура Хельгассона, написанный в абстрактном стиле. Другие же сочинения, «мало радуют слух». Критические замечания Арама Ильича вызвали активную дискуссию, явились импульсом к оживлению творческой атмосферы в среде музыкантов. В авторских концертах, прошедших в Рейкьявике, с местным симфоническим оркестром были исполнены траурная «Ода памяти В. И. Ленина», сюита «Сталинградская битва», сюита из «Маскарада» и четыре танца из «Гаянэ». Кратковременное пребывание в Исландии показало,

что в этой далёкой стране много почитателей советской музыки, «искренних и верных друзей» [163, с. 270].

В 1955 г. композитор-дирижёр посещает Финляндию для проведения авторских концертов и завязывания творческих контактов с финскими композиторами. Концерты Хачатуряна проходят в Хельсинки, Лахти и Тампере. В них исполнялись траурная «Ода памяти В. И. Ленина», «Праздничная поэма», Фортепианный концерт и сюита из балета «Гаянэ». Работа с финскими оркестрами оказалась плодотворной. Хачатурян писал: «Очень хорош Городской оркестр в Хельсинки, составленный из отличных музыкантов, среди которых есть несколько солистов, выступающих с самостоятельными концертами. Во главе оркестра стоит… талантливый дирижёр Тауно Ханникайнен. <…> Моя работа с Городским оркестром Хельсинки протекала в обстановке живого интереса, в атмосфере сердечности и дружбы. Коллектив оказался на редкость чутким и дисциплинированным. Новую программу оркестр выучил быстро и сыграл её с увлечением. Мой Концерт исполнял даровитый молодой пианист Тапани Валста, обладающий большой техникой и артистическим темпераментом. Он верно почувствовал характер музыки, и мне почти не пришлось ему делать каких-либо авторских указаний. Я был очень обрадован приёмом, оказанным моим выступлениям финской публикой и прессой» [163, с. 285]. В печати широко комментировались музыка и концерты Хачатуряна, подчёркивалась его неповторимая индивидуальность, «творческая фантазия, синтезирующая чувства жизни его эпохи и современные выразительные средства» [205, с. 89].

Говоря о симфоническом концерте, состоявшемся в зале Хельсинского университета, рецензент отмечал его как особо знаковое событие. «За дирижёрским пультом стоял Арам Хачатурян, всемирная слава которого ставит его в один ряд с соотечественниками: Шостаковичем, Стравинским, Прокофьевым. <…> Он дирижирует “обширной программой внешне спокойно, но охваченный пылом внутреннего горения”…» [205, с. 89-90]. В его сочинениях корреспонденты ощущают «искру живого чувства», воспламеняющую слушателя и оставляющую «в памяти яркие музыкальные образы» [205, с. 89]. Так, превалирую-

щим началом первой части Фортепианного концерта «является ритм и колорит звуковой ткани. <…> Безошибочная уверенность и покоряющая виртуозность игры пианиста служили целям яркой интерпретации… триумфа композитора» [205, с. 89].

В гастрольной поездке Хачатурян ознакомился с творчеством финских композиторов, отметив «высокий технический уровень большинства произведений. Финские композиторы умело распоряжаются всеми средствами современного оркестра, хорошо чувствуют форму» [163, с. 283-284].

Но наиболее впечатлила Арама Ильича встреча с живым классиком финской музыки – Яном Сибелиусом. «Не скрою, был глубоко растроган той простотой и сердечностью, с какой Сибелиус встретил меня и моих спутников. Он вышел к нам – бодрый, прямой, несколько суровый на вид, но только на вид. <…> Взяв меня за плечи, он долго смотрел в глаза, как бы желая прочесть в моём взгляде ответ на какие-то свои думы. Крепкое дружеское рукопожатие – и сразу завязался хороший, непринуждённый разговор. Конечно, прежде всего о музыке, о музыкантах. <…> Заговорили о современной западной музыке, о задачах, стоящих перед современными композиторами. "В современной музыке много хаотически странного, неприемлемого. Кто пишет музыку головой, кто – ногами, а кто – сердцем", – выразительно произнёс Сибелиус» [163, с. 283]. Эти слова вызвали много эмоций в душе Хачатуряна, подвигли на размышления. «Я побывал в десятках стран мира, наслушался досыта так называемой додекафонической музыки. Слушал и думал – вроде концерт, вроде всё, как везде, а музыки нет. И вспоминал Сибелиуса: «Музыку надо писать сердцем» [161, с. 31]. Этот афоризм величайшего композитора музыки XX в. стал путеводной звездой и ключевой идеей творчества Хачатуряна.

Гастролировал Арам Ильич и в странах Азии, Африки и Европы – Франции, Англии, Германии и др. И всюду он прежде всего – представитель своей Родины, пропагандист и просветитель, рассказывающий о жизни в стране, о развитии музыкального искусства, о творчестве русских и современных композиторов, дружески общающийся не только с деятелями искусства, но и простыми гражда-

нами. Так, во Франции он встречался с композиторами Дариусом Мийо, Оливье Мессианом, Андре Жоливе, Франсисом Пуленком, пианисткой Маргерит Лонг и др. В 1974 г. Хачатурян вместе с Н. Макаровой посетил семинар клавесинной музыки, проводимый знаменитой органисткой Надей Буланже в Фонтенбло. Другая памятная встреча состоялась в Париже, когда «Нина Макарова рискнула сыграть ей свои фортепианные этюды, и оба мы были счастливы высокой оценке, которая Буланже дала им» [Цит. по: 216, с. 192]. Авторские концерты прошли удачно, критика благожелательно их оценила, подчеркнув неувядаемую мощь музыки Хачатуряна, её связь с армянским фольклором, стремлением публики увидеть маэстро за дирижёрским пультом, услышать его музыку в авторской интерпретации.

Триумфально прошло турне в ГДР и ФРГ. Особенно часто Арам Ильич выступал в ГДР (Берлин, Дрезден, Лейпциг, Халле, Карл-Маркс-Штадт (ныне Хемниц)). Оркестры этих городов постоянно включали музыку композитора в репертуар. В 1961 г. Хачатуряна избирают членом-корреспондентом Немецкой академии искусств ГДР за заслуги перед современным искусством.

В Западном Берлине (1970), где композитор был впервые, исполнялись его самые значимые сочинения: Вторая симфония, Концерт-рапсодия для виолончели, Сюита из балета «Гаянэ». Западная пресса, несмотря на засилье «суперавангарда», «была вынуждена признать неоспоримую силу реалистического искусства, развивающего высокие традиции национальной культуры, искусства, обращённого не к кучке пресыщенных снобов, а к истинным любителям музыки» [205, с. 102]. В 1971 г. Хачатурян второй раз гастролировал в ФРГ, дав концерты в Гамбурге, Кёльне, Дуисбурге, Кобленце, Бамберге, Мюльхайме, которые воспринимались публикой с огромным энтузиазмом. Их музыка была жизненна, эмоционально содержательна, захватывала слушателей «красотой и яркостью мелодий, ритмов, красок, свежестью образов» [205, с. 102].

Выступления Хачатуряна, состоявшиеся в 1960-х гг. в Египте, Ливане, были восприняты местной музыкальной общественностью как событие огромной важности. К нему за советом обращались моло-

дые арабские музыканты, высказывали пожелание учиться у него в СССР. По случаю начала строительства Асуанской гидроэлектростанции Арам Ильич пишет торжественную песню-кантату, транслируемую в течение многих дней по радио. В Египте (АРЕ) композитору был вручён Национальный орден науки и искусства первой степени.

Японские гастроли (1963) пресса назвала «посланием дружбы». Они были заполнены многочисленными репетициями, концертами, пресс-конференциями, интервью, посещением школ, музеев, театров. Впечатлило Арама Ильича знакомство со своеобразным художественно-музыкальным и театральным искусством («Кабуки») страны.

Летом 1965 г. Хачатурян принимает участие в Международном фестивале в Афинах вместе с Яковом Флиером (фортепиано), Виктором Пикайзеном (скрипка), Натальей Шаховской (виолончель). Греческие газеты писали, что «слушатели получили возможность познакомиться с музыкой одного из великих композиторов нашего времени… чутко услышавшего мелодии своей страны, шёпот её полей, дыхание её гор, рокот морей. <…> Сочинения Хачатуряна полемизируют с музыкой так называемых авангардистов. Лишь языком, подобным языку Второй симфонии, можно выразить героизм и величие народа, драматические переживания военной поры» [205, с. 97].

Газета «Фессалоники» назвала концерт в Салониках «подлинным апофеозом», но особенно приятно публике «было видеть за дирижёрским пультом самого автора. Слушателей захватывает его вулканический темперамент. Композитор передал нам всё внутреннее пламя, и благодарные слушатели, стоя, устроили ему нескончаемую овацию» [205, с. 98].

И подобные отзывы были по всем странам и континентам, где выступал Хачатурян. Будучи «полномочным послом советской музыки», он блестяще представляет отечественное искусство за рубежом. Его творчество указало путь, по которому стало развиваться искусство стран Востока, Азии, Африки, Латинской Америки. Выступая с исполнением своих произведений за границей, он продолжает традиции русских (П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, С. Рахманинов), современных (С. Прокофьев) композиторов для популяри-

зации и пропаганды советского искусства, создаёт праздничную атмосферу при контакте с оркестрантами и публикой. Он считает, что национальное искусство нельзя понимать как узкоэтнографическое, фольклорное, так как «речь идёт о глубоких корнях искусства, заложенных в самой толще народных масс, в истории нации, в образе её жизни, мышлении, в обычаях и характере людей. Национальная музыка развивается вместе с жизнью нации и через многогранную национальную специфику приобретает общечеловеческую значимость, выходит за пределы одной нации и вливается в мировую сокровищницу искусства» [163, с. 300-301]. При этом роль национального и народного в современной музыке также необходима. Народное, по Хачатуряну, – это не только прямое заимствование фольклорного мелоса, но и глубокое обобщение элементов «народного искусства в крупных произведениях философского склада. Если композитор искренен в своём творчестве, если он беззаветно предан своему народу, своей Родине, если он глубоко переживает события окружающей действительности и если при этом по-настоящему талантлив, его произведение будет народным по своему складу, будет близким народу по духу» [163, с. 301].

В своих поездках по миру Хачатурян соприкоснулся с огромнейшим разнообразием музыкальных культур: латиноамериканской, японской, исландской, арабской, негритянских народов. «Я убедился, что музыкальное мышление грандиозных масс людей зиждется на совсем иных, непривычных для нас ладоинтонациях, эстетических и творческих основах. Музыка, которую творят и любят эти миллионы людей, живёт у них и в будни, и в праздники. Я всегда говорил и повторяю ещё раз: придёт время, когда в Африке появятся крупные композиторы-профессионалы, так же, как и во многих странах Азии и Латинской Америки, и это будет такой взрыв, который приведёт нас к новым горизонтам музыкального искусства. Поэтому я очень оптимистично смотрю на будущее музыки, много жду, во многое верю. <…> С другой стороны, развивая новое, нельзя отказываться от национальных корней, надо бережно хранить высокие традиции далёкого прошлого» [156, с. 192].

Актуальные идеи, пропагандистски-просветительское, духоподъёмное творчество Хачатуряна воспринималось зарубежной аудиторией как отражение инновационных тенденций не только в музыкальной культуре, но и современной жизни Страны Советов, как искусство правдивое, одухотворённое, живое, искреннее, ярко национальное и самобытное, противопоставленное схоластически-абстрактному и надуманному. Оно служило и служит сегодня народу, прогрессу, нравственно-эстетическим идеалам человечества.

Жизнь по максимуму. Эпилог

Художник – глашатай своего времени, своего народа.
Арам Ильич Хачатурян

В 1960–70-е гг. творческая деятельность А.И. Хачатуряна продолжает интенсивно развиваться. Появляются такие разножанровые сочинения, как вторая тетрадь «Детского альбома» (1964–1965), Соната C-dur (1961), «Семь речитативов и фуг» (1928–1970) для фортепиано, вокальные и хоровые произведения («Баллада о Родине» на текст А. Гарнакеряна для баса с оркестром (1961), «Вам, арабские друзья» на слова Г. Эль-Регистана для хора с оркестром (1964), песни для голоса с фортепиано «Когда я на берегу» на стихи Л. Ошанина (1964), «Аю-Даг» на слова М. Цуранова (1969) и др., триада концертов-рапсодий с оркестром для скрипки (1961), виолончели (1963), фортепиано (1968), триада сонат соло для виолончели (1974), скрипки (1975), альта (1976).

Сочиняя данные опусы, композитор стремился идти в ногу со временем, отразить в них героические будни страны, мечты людей. Суть их – «во внутреннем содержании, в жизненности мыслей и чувств, которыми согрето то или иное произведение» [163, с. 128]. Гимническую «Балладу о Родине» он писал с настоящим увлечением, так как хотел «выразить в музыке гордость за славные дела нашей великой Родины», за её великие победы. «Когда я работал, передо мной возни-

кали и картины прекрасной природы моей родной Армении, её горы и озёра, освещённые ярким солнцем» [163, с. 128].

К сочинению триады инструментальных концертов-рапсодий с оркестром композитора вдохновила советская исполнительская школа и творческая дружба с молодыми музыкантами – Леонидом Коганом, Николаем Петровым, Мстиславом Ростроповичем, Каринэ Георгиан и др., бывшими зачастую первыми исполнителями произведений Хачатуряна. В цикле концертов-рапсодий, в отличие от концертной триады 1930–40-х гг., Хачатурян «ещё полнее, богаче утверждает новаторские принципы "восточного симфонизма", основанные на поэтизации, углублении приёмов музицирования, исполнения народных певцов Закавказья» [219, с. 121], на импровизационности. Все три концерта написаны в своеобразной форме симфонических рапсодий. В них имеются вступления, каденции солирующего инструмента, медленная часть с гомофонным развитием, быстрый танцевально-полифонический раздел, кода, объединяющая медленную и подвижную темы в единый эмоциональный образ, являющийся кульминацией сочинения. Каждая из рапсодий неповторима по своему художественно-поэтическому образу. Скрипичная – лирична, виолончельная – драматична, фортепианная – ярко контрастна, танцевальна и праздничная, наиболее целостна и определённа по композиции. Народные истоки в рапсодиях обогатились «высокой техникой европейского симфонического развития (на основе принципов и приёмов преимущественно эпического симфонизма), *своими*, присущими Хачатуряну, как индивидуальной творческой личности, приёмами мышления. И, наконец, всё это "погружено" в атмосферу *концертности*, отмечено первоклассным профессиональным мастерством, истинным блеском виртуозности» [219, с. 123].

Концерт-рапсодия для скрипки b-moll посвящён Леониду Когану. Первое исполнение состоялось 7 октября 1962 г. в Ярославле в сопровождении оркестра Ярославский филармонии. Премьера в Москве прошла 9 ноября 1962 г. в Большом зале консерватории с оркестром Московской государственной филармонии. Присущие скрипичному концерту-рапсодии романтическая патетика, эпич-

ность и интенсивное лирическое высказывание отразились в игре исполнителя и оркестра.

Концерт-рапсодия d-moll для виолончели с оркестром был задуман в начале 1950-х гг., а закончен в 1963 году. В нём композитор расширил и обогатил выразительные и технические возможности инструмента, оригинально преломив традиции восточной и европейской музыкальных культур, соединивших вариационный метод преобразования рапсодически-импровизационной темы крайних частей с фугированным развитием энергичной темы средней (композиция виолончельного концерта-рапсодии в целом – это контрастно-составная трёхчастная форма). Музыка рапсодии сочная, темпераментная, эмоционально-напряжённая. Первое её исполнение состоялось 4 января 1964 г. в г. Горьком, а спустя десять дней в Москве. В 1965 г. произведение было отмечено Государственной премией Армянской ССР.

Концерт-рапсодия Des-dur для фортепиано с оркестром – последнее сочинение этого жанра у композитора. Оно было написано к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. «Торжественному празднику посвятил я и недавно завершённое сочинение – Концерт-рапсодию для фортепиано с оркестром. Музыка по характеру светлая, ритмически импульсивная. Запечатлены в ней и некоторые народные интонации», – писал автор [163, с. 66]. Начинается фортепианная рапсодия, в отличие от скрипичной и виолончельной, где есть небольшие оркестровые вступления, динамически мощной виртуозной секстольной каденцией пианиста, приводящей к медленному разделу. Его основная тема носит черты народно-песенного ашугского лирико-романтического размышления, которая в процессе музыкального развития приобретает взволнованный характер. Тема быстрого раздела грациозна, танцевальна, ритмически-прихотлива. Заканчивается рапсодия величественной (Maestoso) синтезирующей кодой. В данной рапсодии наблюдаются «новые тенденции: сдержанность в выражении чувств, лаконизм высказывания, чёткость и законченность формы» [144, с. 78]. В ней обобщаются традиционные пианистические приёмы (токкатность, репетиции, пассажи и др.)

с современными техническими средствами композиции (линеарность, политональность, острая аккордика). Первое исполнение этой рапсодии произошло 9 декабря 1968 г. в г. Горьком, а затем в московских концертах IV съезда Союза композиторов СССР. Солировал молодой пианист Николай Петров.

В 1971 г. триада концертов-рапсодий удостаивается Государственной премии СССР. Она поражает не только опорой на приёмы ашугского музицирования, включая народные и созданные в их духе самобытные хачатуряновские мелодии, но и симфоническим размахом. Это объединяет рапсодии и придаёт им черты симфонических картин-фресок. В них композитор использует приёмы вариационно-импровизационного, интонационно-мелодического, гармонического, ритмического и полифонического развития. Музыка концертов-рапсодий красочна, экспрессивна, виртуозна, впечатляет фактурным разнообразием, технической и ритмической сложностью, необычными ладовыми последовательностями, ориентализмом, неистощимой творческой фантазией Хачатуряна.

В 1961 г. композитор создаёт развёрнутую трёхчастную Сонату C-dur, посвящённую памяти Н.Я. Мясковского. «Несмотря на академичное название этого сочинения, мне кажется, что в нём переданы какие-то характерные черты нашей советской современности, прежде всего жизнерадостность, целеустремлённость. Я искал здесь новые, острые ритмы, которые составляют для меня живой пульс музыки. Но по своей фактуре Соната несколько отличается от других моих произведений большей прозрачностью и лёгкостью звучания» [163, с. 128-129].

Хачатурян нетривиально трактует классическую сонатную форму, используя в ней элементы рапсодичности. Образы первой части мужественны, энергичны, динамичны. Токкатность, «затейливая» метроритмика, тональная неустойчивость – черты главной партии. Побочная партия отличается мелодизированностью, громкостью (ff espressivo), декламационной патетикой, проходит на остинатно-гармонической пульсации. Музыкально-драматическое развитие приводит к кульминации в монументальной разработке, трансфор-

мации и синтезу тем, колокольно-набатным звучаниям с опорой на органные пункты. Реприза динамическая, полиметрическая, с расходящимися октавными пассажами, охватывающими всю клавиатуру, приводящими к утверждению Es-dur.

Вторая часть контрастирует по образу крайним частям сонаты. Это поэтический ноктюрн с необыкновенно протяжённой мелодической линией. В нём есть «что-то исповедальное, сугубо личное в хрупкой, неземной лирике… Хрустальная чистота "капелек" вступительных тактов создаёт волшебный эффект пространственности, воздушной среды, невещественности. <…> Из невесомого, нематериального звучания возникает мелодия, сочетающая в себе обаяние и нежность с редким благородством и мудрой сдержанностью. <…> Благодаря "парящим" подголоскам возникает эффект стереофоничности, усиливается ощущение воздуха» [152, с. 168]. Однако в средний раздел второй части вторгаются терпкие аккорды, переклички малых секунд, колокольные перезвоны, яркая и мощная динамика, нарушающие безмятежное настроение. В репризе основная тема перемещается из среднего регистра в нижний, создавая впечатление диалога. Кода возвращает музыку в идиллическое состояние, подготавливая к восприятию финала, его жизнеутверждающих образов.

Заключительная часть открывается, «точно звоном скрещивающихся в яростном поединке клинков», напоминающих знаменитый «Танец с саблями» [152, с. 170]. Главная партия неумолима и сурова, контрастирует лирической побочной партии. В процессе модификации она приобретает сначала черты элегичности, затем скерцозности. Побочная тема становится в разработке экстатично-страстной, а в коде дифирамбической. Заключает сонату светлый аккорд C-dur, придающий музыке особый оптимистический колорит.

С несколько иных позиций рассматривает Сонату Хачатуряна Л. Гаккель, считающий, что композитор дал в ней «покоряюще яркий образ инструмента, это образ и ударный, и звонный, и он, наверное, не был бы таким ярким, не будь Бартока, Стравинского, Прокофьева, но это именно Восток, Закавказье, это народное музицирование Армении. Начало второй части – как оригинально двухголосное звучание,

нона в верхнем голосе и интервал ноны между голосами в высоком регистре фортепиано! Будто "передувание" какого-то народного духового инструмента. А скрытая полифония в двухголосных орнаментах! Линия в Сонате Хачатуряна множество раз подаётся non legato, forte и marcato… но нельзя забыть – композитор не даст забыть! – что рождаются линии животворной силой народного пения. В полифонизированном пальцевом орнаменте оно воплощено с такой же точностью, как и в собственно, кантиленных фрагментах (например, побочной партии первой части с замечательной ремаркой "ff marcato cantabile"). Обильна в Сонате колокольность (давняя и стойкая краска хачатурянновского инструментализма), но она особая в сравнении с русской пианистической колокольностью: состав вертикалей богаче, секундовые уплотнения аккордовых тонов делают созвучия массивными, "тугими". Не аккорд с аккордом складываются во времени, на педали (как у Дебюсси, у Рахманинова), а один аккорд заключает в себе достаточную полноту звукового спектра. <…> Хачатуряновские "звоны", как правило, ритмически орнаментированы, и выпуклость ритма придаёт сугубо ударному материалу в Сонате характер ритмического тематизма (связующая партия первой части, кульминация и кода финала)» [41, с. 284–285]. Таким образом, Хачатурян дал в своём сочинении образ фольклорного, многоцветно-колоритного фортепиано, способствующего обогащению не только национального, но и мирового образа инструмента как фактора подъёма различных фортепианных культур, укрепления социально-культурного престижа фортепианного творчества.

В 1970-е гг. Арам Ильич создаёт свою последнюю инструментальную триаду – сонаты соло для виолончели, скрипки и альта. В них ощущается связь с концертами-рапсодиями в отношении жанра, содержания и формы. В этих камерных сочинениях намечается тенденция к лаконизму эмоционального высказывания, монологическому размышлению, рапсодичности, опоре на принцип контрастно-составной формы со свободно-импровизационным развитием и ведущей ролью вариационного преобразования тематизма, близостью к интонационно-ладовым, ритмическим особенностям народ-

ной армянской музыки. По словам композитора, «произведений такого жанра в мировой музыкальной литературе не так уж много, зато известные всему миру образцы сольных сонат Баха, Паганини, Изаи, Хиндемита поистине гениальны. Поэтому понятно, какую ответственность берёт на себя композитор, решивший работать в этом жанре. Я стремился как можно глубже проникнуть в самое существо любимых мною смычковых инструментов, извлечь из их сокровенных тайников как можно больше тембровых, динамических, эмоциональных качеств. Мне хотелось, чтобы мои музыкальные мысли, которые я старался высказать современным языком, инструменты произнесли возможно выразительнее, пропели мою музыку живыми, трепетными голосами…» [Цит. по: 199].

Сольные сонаты, однако, как и концерты-рапсодии, имеют не только сходство, но и различия. Сходство состоит в синтезировании традиций монодической культуры Востока и европейской музыкальной классики, в умении найти выразительные возможности каждого инструмента, не изменяя при этом симфоничности мышления и художественному высказыванию. Различие – в жанровом определении сонат. Авторские подзаголовки (Соната-фантазия для виолончели, Соната-монолог для скрипки, Соната-песня для альта) выявляют их народно-национальные истоки, указывают на естественную связь с типичной для ашугского творчества монологической импровизационностью, рапсодичностью. В музыке сонат, как и в армянской монодии, «всё сосредоточено на богатейших выразительных возможностях мелоса, на мотивном развитии, ладоинтонационном, ритмическом варьировании, но вместе с тем искусство монодии обогащено достижениями современного композиторского творчества» [144, с. 81].

Соната-фантазия для виолончели C-dur открывает инструментальную триаду сольных сонат. Она содержит в себе черты поэмности и рапсодичности, представляет собой двухчастную контрастно-составную композицию со вступлением и кодой. Медленная минорная часть с темами напевно-речитативного характера (в духе ашугских патетических песнопений) сменяется быстрой мажорной танцевально-токкатной частью. Её тематизм основывается на грузинских танце-

вальных мелодиях. Соната-фантазия технически очень сложна. В ней много двойных нот, арпеджий, пассажей, pizzicato левой руки, разнообразных штрихов, скрытого полифонизма и т. д. Но виртуозность не скрывает ощущения непрерывности и распевности основной мелодической линии. Впервые соната прозвучала в исполнении Натальи Шаховской в Москве в Центральном Доме композиторов в 1975 г., получив широкое признание.

Соната-монолог для скрипки была посвящена первому исполнителю – Виктору Пикайзену. «Соната увлекла меня сразу. Это был во многом новый, в чём-то непривычный Хачатурян. Музыка показалась мне очень личной, откровенной, глубоко драматичной. Я услышал в ней оттенок исповедальности», – вспоминал скрипач [Цит. по: 216, с. 242]. По своей структуре она несколько отличается от виолончельной сонаты, хотя и в ней есть два тесно взаимосвязанных между собой раздела. Главная тема – это знаменитая песня выдающегося поэта-музыканта Саят-Новы «Дун эн глхен» («Твой светел ум»), полная глубокого философского смысла. Для неё характерны импровизационность, ладовое и ритмическое своеобразие, экспрессия чувств. Впервые соната была исполнена осенью 1975 г. в концертном зале Всесоюзного Дома композиторов, произвела неизгладимое впечатление.

Соната-песня для альта была написана за десять дней и закончена 23 августа 1976 года. Это последнее сочинение композитора из задуманной триады сольных сонат для смычковых инструментов. Их роднят, наряду с монологической импровизационностью, многотемье, обилие тематических преобразований, их свободное и непринуждённое чередование на базисе контрастно-составной формы с её типичными элементами. Тематизм связан как с фольклорными источниками, так и оригинальным авторским материалом, созданным в армянском духе. Альтовая соната наиболее значительна. В ней максимально сильно, в отличие от других произведений триады, выявлено песенно-кантиленное начало, речевая декламационность, колокольность, идущие от традиций национального мелоса. Впервые эта соната прозвучала в марте 1977 г. в Большом зале Ленинградской филармонии в исполнении альтиста М. Толпыго.

«Три сольные сонаты Арама Хачатуряна представляются мне новым словом мастера, музыкой исключительно глубокого содержания. Хачатурян доказал в них, что можно писать графично, скупо, писать так, чтобы главный смысл написанного составляла работа мысли. <…> У Мандельштама есть выражение: поэт как память. <…> В этих сонатах есть мандельштамовская "память" – огромный слой памяти, начиная с детства, что придаёт музыке удивительную многомерность: память плюс "Я" нынешний…», – отмечал композитор Тигран Мансурян [Цит. по: 216, с. 243]. С другой стороны, эта триада – своего рода прощальная песнь Родине, песня, «которая словно растворяется в полной тишине» [216, с. 243].

Произведения позднего периода творчества, отличающиеся ярчайшей индивидуальностью, образностью, структурированностью форм, самобытностью письма, глубокой содержательностью, стремлением к обновлению стилистики, базирующимися на принципах духовности, философской обобщённости, объективности художественно-творческого мышления, исповедальности чувств, сознательным уходом от «рубенсовской пышности и красочности» актуальны и востребованы сегодня исполнителями и слушателями. Используя возможности одного инструмента, композитор создаёт сочинения огромной притягательной силы, наполненные не только спецификой национального музицирования, но и современными средствами выразительности, узнаваемыми по характерным признакам – мелодизму, гармонизму, личному «лексикону» Хачатуряна.

В последние годы, несмотря на проблемы со здоровьем, смерть супруги Нины Владимировны Макаровой 15 января 1976 г., композитор старался жить полноценной творческой жизнью. Достигнув вершин мастерства, полный новых замыслов Арам Ильич готовился к своему 75-летию, но не дожил до него немного более одного месяца (1 мая 1978 г. умер). «Захоронили композитора, согласно его воле, в родной Армении, в Ереване, в пантеоне великих деятелей армянской культуры: Комитаса, М. Сарьяна, А. Исаакяна и др.» [21, с. 162].

Его «нравственно здоровое» (выражение Б. Ярустовского) творчество имеет колоссальное значение для развития как армянского, так и российского и мирового музыкального искусства.

Список источников и литературы

1. Андроников, И.Л. К музыке / И.Л. Андроников. – Москва: Совет. композитор, 1975. – 335 с.
2. Апоян, Ш.А. Фортепианная музыка Советской Армении / Ш.А. Апоян. – Ереван: Айастан, 1968. – 246 с.
3. Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – 272 с.
4. Арам Хачатурян – 120, 6 июня 2023 [Электронный ресурс] // Livejournal. – URL: https://sagittario.livejournal.com/739418.html (дата обращения: 15.06.2025).
5. Арам Хачатурян [Электронный ресурс] // Soundtimes.ru. – URL: https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/aram-khachaturyan (дата обращения: 31.05.2025).
6. Арам Хачатурян. Балет «Гаянэ» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/ballet_gayane.html (дата обращения: 01.06.2025).
7. Арам Хачатурян. Страницы жизни и творчества (из бесед с Г.М. Шнеерсоном) / ред. Г.М. Шнеерсон. Москва: Совет. композитор, 1982. – 198 с.
8. Арам Хачатурян: «Мы в известной мере опустошаем себя… И в наших учениках – без преувеличения — часть наших богатств», 17 июня 2024 [Электронный ресурс] // Армянский музей Москвы и культуры наций. – URL: https://www.armmuseum.ru/news-blog/teacher-khachaturyan-aram (дата обращения: 28.05.2025).
9. Арам Хачатурян: «Я сочетаю разные музыкальные языки» // КУЛЬТУРА.РФ. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.culture.ru/materials/115364/aram-khachaturyan-ya-sochetayu-raznye-muzykalnye-yazyki (дата обращения: 28.05.2025).
10. Армения: притяжение культуры: материалы междунар. науч.-практ. форума / под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК, 2019. – 697 с.
11. Арутюнов, Д.А. О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна / Д.А. Арутюнов // Теоретические проблемы в музыке XX века. – Вып. 1. – Москва: Музыка, 1967. – С. 472-512.

12. Асафьев, Б.В. Арам Хачатурян / Б.В. Асафьев // А.И. Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 7-9.
13. Асафьев, Б.В. Арам Хачатурян / Б.В. Асафьев // Очерки об Армении / ред.-сост. Г. Тигранов. – Москва: Совет. композитор, 1958. – С. 30-32.
14. Асафьев, Б.В. Не заключение, а пролог / Б.В. Асафьев // Избранные труды. – Т. V. – Москва: Академия наук СССР, 1957. – С. 95-102; С. 100.
15. Асафьев, Б.В. Три имени / Б.В. Асафьев // Избранные труды. – Т. V. – Москва: Академия наук СССР, 1957. – С. 127-131.
16. Бабаян, М. Почему Арама Хачатуряна считают гением народной музыки, 11 октября 2022 [Электронный ресурс] / М. Бабаян // Вестник Кавказа. – URL: https://vestikavkaza.ru/articles/pocemu-arama-hacaturana-scitaut-geniem-narodnoj-muzyki.html (дата обращения: 28.05.2025).
17. Батишева, В.Н. А.И. Хачатурян о народном и национальном в музыкальном искусстве / В.Н. Батишева // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. науч. тр. XIII Междунар. науч. конф. / под общ. ред. В.А. Жилиной. – Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г.И. Носова, 2022. – С. 10–13.
18. Батишева, В.Н. Арам Хачатурян и Мартирос Сарьян: о взаимосвязи музыкальной формы с изобразительными образами / В.Н. Батишева // Модернизация культуры: диалоги о прошлом и настоящем в науке, искусстве, образовании: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Л.М. Артамоновой, М.А. Петиновой, В.И. Ионесова. – Самара, 2023. – С. 80–83.
19. Батишева, В.Н. Их подвиги и музыка бессмертны / В.Н. Батишева // Модернизация культуры: потенциал искусства, науки, образования: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Л.М. Артамоновой, М.А. Петиновой. – Самара: СГИК, 2022. – С. 345–354.
20. Батишева, В.Н. Курс «Фортепиано» в вузе культуры и искусств: учеб. пособие / В.Н. Батишева. – Самара: СГАКИ, 2013. – 251 с..
21. Батишева, В.Н. Личность и творчество А.И. Хачатуряна в воспоминаниях современников / В.Н. Батишева // Армения: притяжение

культуры: материалы Междунар. науч.-практ. форума (Самара, 2017) = Armenia: The Attraction of Culture / СГИК; под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК, 2019. – С. 150–164.
22. Батишева, В.Н. Музыкальная Лениниана как культурно-исторический артефакт / В.Н. Батишева // Сфера культуры. – 2022. – № 1. – С. 61–71.
23. Батишева, В.Н. Музыкальное наследие А. Хачатуряна как школа художественного синтеза традиций и новаторства / В.Н. Батишева // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы X Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. М.А. Петиновой, Л.М. Артамоновой, В.И. Ионесова. – Самара, 2023. – С. 58–61.
24. Батишева, В.Н. Произведения отечественных композиторов в курсе «Фортепиано»: учеб. пособие / В.Н. Батишева. – Самара: СГИК, 2018. – 135 с.
25. Батишева, В.Н. Творчество А.И. Хачатуряна в годы Великой Отечественной войны / В.Н. Батишева // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности: материалы Междунар. науч.-практ. форума: в 2 т. / под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК; Москва: Согласие, 2019. – Т. 2. – С. 424–441.
26. Батишева, В.Н. Фортепианные циклы в репертуаре студентов-музыкантов в вузе культуры и искусств: учеб. пособие / В.Н. Батишева. – Самара: СГАКИ, 2013. – 120 с.
27. Бенуа, С. Александр Александров. Ансамбль и жизнь / С. Бенуа. – Москва: Алгоритм, 2017. – 208 с.
28. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. – Москва: Искусство, 1994. – Т. 1. – 542 с.
29. Боб Дилан: Когда я смотрю новости, я понимаю: миром правят те, кто никогда не слушает музыку // Огонёк. – 2012. – № 30, 30 июля. – С. 43.
30. Богданова, А.В. Андрей Эшпай / А.В. Богданова. – Москва: Совет. композитор, 1975. – 156 с.
31. Большая иллюстрированная энциклопедия: в 32 т. – Москва: АСТ; Астрель, 2010. – Т. 26. – 501 с.

32. Бондарчук, С.Ф. Певец гармонии / С.Ф. Бондарчук // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 50–52.
33. Бромлей, Ю.В. Культура народов мира глазами этнографов / Ю.В. Бромлей, Р.Г. Подольный // Глазами этнографов. – Москва: Наука, 1982. – С. 3-26.
34. Бычков, В.В. Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века / В.В. Бычков. – Москва: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
35. Ванслов, В.В. Изобразительное искусство и музыка: очерки / В.В. Ванслов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1977. – 297 с.
36. Великий композитор и педагог: Арам Хачатурян [Электронный ресурс] // Glinka. – URL: https://glinka.digital/blog/tpost/vxf5lzosi1-velikii-kompozitor-i-pedagog-aram-hachat (дата обращения: 28.05.2025).
37. Владигеров, П. Арам Хачатурян / П. Владигеров // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 64.
38. Волков, К.Е. Об А.И. Хачатуряне / К.Е. Волков // Советская музыка. – 1977. – № 11. – С. 62-63.
39. Волков, Н.Д. Композиторы / Н.Д. Волков // Театральные вечера. – Москва: Искусство, 1966. – С. 400-401.
40. Гаджибеков, У.А. Основы азербайджанской народной музыки / У.А. Гаджибеков. – Баку: Азмузгиз, 1957. – С. 10-11.
41. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л.Е. Гаккель. – 2-е изд., доп. – Ленинград: Совет. композитор, 1990. – 288 с.
42. Герцен, А.И. Былое и думы. 1852-1856 // Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30-ти т. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – Т. 8. – 519 с.
43. Глезер, Р.В. Арам Хачатурян / Р.В. Глезер. – Москва: Знание, 1959. – 32 с.
44. Гнесин, М.Ф. Мои встречи / М.Ф. Гнесин // Дружба. Т. 1. Ереван: Армян. гос. изд-во, 1960. – С. 544-546.
45. Говорит Арам Хачатурян // Советская музыка. – 1963. – № 6. – С. 57.

46. Григорович, Ю.Н. Гимн триумфатору. (Статья к 70-летию со дня рождения А. Хачатуряна) / Ю.Н. Григорович. – Ереван: Советакан арвест, 1973. – № 5. – С. 3-4 (на армянском языке).
47. Григорович, Ю.Н. Его ликующе праздничный мир / Ю.Н. Григорович // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 41-46.
48. Григорьев, Л. Арам Хачатурян – двадцать пять лет спустя / Л. Григорьев, Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 1997. – № 1. – С. 12-15.
49. Давыдов, А.В. Армения в цветной палитре художественных образов: визуальная арт-модель форума / А.В. Давыдов // Армения: притяжение культуры: материалы Междунар. науч.-практ. форума (Самара, 2017) = Armenia: The Attraction of Culture / СГИК; под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК, 2019. – С. 432- 446.
50. Давыдов, А.В. Художественный язык Мартироса Сарьяна: проекции и взаимосвязи цвета, формы и сюжета // Армения: притяжение культуры: материалы Междунар. науч.-практ. форума (Самара, 2017) = Armenia: The Attraction of Culture / СГИК; под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК, 2019. – С. 108-115.
51. Данто, А. Что такое искусство / А. Данто. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 168 с.
52. Деген, А. Арам Хачатурян. Балет «Гаянэ» [Электронный ресурс] / А. Деген, И. Ступников // Belcanto.ru. – URL: https: www.belcanto.ru/ballet_gayane (дата обращения: 28.05.2025).
53. Демченко, А.И. Корифей искусства востока. О магистрали творчества Арама Хачатуряна / А.И. Демченко // Вестник саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2019. – № 3 (5). – С. 16-26.
54. Детали, меняющие мир: от локальных эпизодов к эпохальным событиям: сб. науч. ст. / под ред. В.И. Ионесова. – Самара: ВЕК #21», 2014. – 514 с.
55. Детский альбом. Хачатурян. 28.04.2021 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.childrensalbum.ru/a-hachaturyan-detskij-albom/ (дата обращения: 01.06.2025).
56. Джорджеску, Д. Юбиляра поздравляют: к 60-летию А.И. Хачатуряна / Д. Джорджеску // Советская музыка. – 1963. – № 6. – С. 34-35.

57. Дни и годы П.И. Чайковского. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1940. – 744 с.
58. Долинская, Е.Б. Карэн Хачатурян / Е.Б. Долинская. – Москва: Совет. композитор, 1975. – 142 с.
59. Ерофеев, В.В. Земля Самарская. Тайны, мифы, легенды / В.В Ерофеев. – Самара: Метида, 2018. – 144 с.
60. Завадский, Ю.А. Верю, мы ещё поработаем вместе / Ю.А. Завадский // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 47–49.
61. Завадский, Ю.А. Юбиляра поздравляют: к 60-летию А.И. Хачатуряна / Ю.А. Завадский // Советская музыка. – 1963. – № 6. – С. 33-34.
62. Иванова-Георгиевская, Н.А. Одесский период творчества балетмейстера Игоря Чернышева: обретение замысла и смысла / Н.А. Иванова-Георгиевская // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография, воспоминания и интервью, статьи, фотоматериалы / авт.-сост. Р.Г. Володченков; общ. ред. Н.А. Ивановой-Георгиевской. – Изд. 3-е, испр. и доп. – Москва: Театралис, 2014. – С. 79–93.
63. Идея дружбы народов и краски национальных мелодий в «Танцевальной сюите» Арама Хачатуряна [Электронный ресурс] // Армянский музей Москвы и культуры наций, 8 сентября 2023. – URL: https://www.armmuseum.ru/news-blog/aram-khachaturian-dance-suite-for-orchestra-1933 (дата обращения: 28.05.2025).
64. Ионесов, А.И. Самарканд: образ города в пространстве межкультурной коммуникации. Энциклопедия зарубежной Самаркандианы / А.И. Ионесов, В.И. Ионесов; Самарканд. гор. интерклуб «Эсперанто», Самар. культуролог. о-во «Артефакт – культурное разнообразие», Самарканд. междунар. технолог. ун-т. – Самарканд-Ташкент: SMI-ASIA, 2022. – 512 с.
65. Ионесов, В.И. Антропология цвета, или во что окрашена культура / В.И. Ионесов // Вопросы культурологии. – 2019. – № 2. – С. 26-29.
66. Ионесов, В.И. Всемирное наследие в дискурсе культурно-антропологического знания / В.И. Ионесов // Наследие и гуманизм: культурная антропология на службе человечества. – Самара: СГАКИ; Век #21, 2010. С. 58-87.

67. Ионесов, В.И. Культура как организованный миропорядок: символические формы и метафоры трансформации / В.И. Ионесов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 25 (354). – С. 7-13.
68. Ионесов, В.И. Культура как преодоление: о метафорах перехода и символах спасения / В.И. Ионесов // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы VI Всерос. науч.-практ. конф., Самара, 2018 г. / М-во культуры РФ, СГИК. – Самара: СГИК, 2018. – С. 17-25.
69. Ионесов, В.И. Культура по имени «Битлз»: объединяя мир через музыку / В.И. Ионесов // Вопросы культурологии. – 2024б. – Т. 21, № 8 (235). – С. 750-759.
70. Ионесов, В.И. Культурный процесс как предвосхищение бытия и дополняющая определённость / В.И. Ионесов // Креативная экономика и социальные инновации. – 2016. – № 2. – С. 72-87.
71. Ионесов, В.И. На перепутье: беседа с Николаем Андреевичем Хреновым о смыслах и назначении культуры в меняющемся мире / В.И. Ионесов. – Самара: Прайм, 2022. – 180 с.
72. Ионесов, В.И. Наука об искусстве в эпоху смены культурных парадигм: размышления о новой монографии Николая Андреевича Хренова / В.И. Ионесов // Сфера культуры. – 2024. – № 2 (16). – С. 135-144.
73. Ионесов, В.И. Память вещи в образах и сюжетах культурной интроспекции [Электронный ресурс] / В.И. Ионесов // Культура культуры: электрон. журн. – 2024в. – № 3. – URL: http://cult-cult.ru/memory-of-things-in-images-and-plots-of-cultural-introspection/
74. Ионесов, В.И. Память вещи: «Дух Армении» в образах и сюжетах забытого артефакта / В.И. Ионесов. – Самара: Самарама, 2021. – 322 с.
75. Ионесов, В.И. Синтез искусств и креативность действия в меняющейся культуре / В.И. Ионесов // Модернизация культуры: диалоги о прошлом и настоящем в науке, искусстве, образовании: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. / СГИК. – Самара, 2023. – С. 68-73.

76. Ионесов, В.И. Страдания и боль как объекты визуализации памяти и музейной экранизации / В.И. Ионесов // Модернизация культуры: судьба ценностей в современном мире: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Самара, 2018 г., в 2 ч. / М-во культуры РФ, СГИК; под ред. С.В. Соловьевой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. – Самара: СГИК, 2018. – Ч. I. – С. 27-37.
77. Исаакян, А.С. Об А. Хачатуряне / А.С. Исаакян // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 107.
78. Исаакян, А.С. Стихотворения и поэмы / А.С. Исаакян. – Изд. 2-е. – Ленинград: Совет. писатель: Ленинградское отделение, 1975. – 472 с.
79. История музыки народов СССР. 1941–1945 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Совет. композитор, 1972. – Т. 3. – 544 с.
80. Кабалевский, Д.Б. Трижды богатый / Д.Б. Кабалевский // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 18–28.
81. Кабалевский, Д.Б. Трижды богатый / Д.Б. Кабалевский // Советская музыка. – 1973. – № 6. – С. 13-19.
82. Карагюлян, Э.Г. О некоторых ладогармонических особенностях музыки А. Хачатуряна / Э.Г. Карагюлян // Арам Хачатурян. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1972. – С. 167-200.
83. Караев, К. Художник воистину интернациональный / К. Караев // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 29-32.
84. Кейдж, Д. Тишина. Лекции и статьи / Д. Кейдж. – Вологда: Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2012. – 384 с.
85. Кетлинская, В. Дружеские заметки / В. Кетлинская // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 54-63.
86. Киселев, М. О балете А. Хачатуряна «Счастье». (Первоначальное наименование балета «Гаянэ») / М. Киселев // Очерки советского музыкального творчества. – Москва: Музгиз, 1947. – С. 52-55.
87. Композиторы Москвы / ред.-сост. Р. Косачёва. – Москва: Совет. композитор, 1976. – Вып. 1. – 144 с.

88. Конен, В.Д. Современность как история / В.Д. Конен // Советская музыка. – 1957. – № 5. – С. 68-75.
89. Костюхин, Е.А. Лекции по русскому фольклору: учеб. пособие для вузов / Е.А. Костюхин. – Москва: Дрофа, 2004. – 336 с.
90. Коткова, Е. Рубенс от музыки: европейская гармония и армянские мелодии в творчестве Арама Хачатуряна, 6 июня 2023 г. [Электронный ресурс] / Е. Коткова // ТАСС. – URL: https://tass.ru/kultura/17922549 (дата обращения: 31.05.2025).
91. Крюков, А.Н. Александр Константинович Глазунов / А.Н. Крюков. – Москва: Музыка, 1984. – 144 с.
92. Культурология: краткий темат. слов. / под ред. Г.В. Драч, Т.П. Матяш. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. – 192 с. – (Словари XXI века).
93. Лазанчина, А. Два балета Большого театра Республики Беларусь / А. Лазанчина // Культура. Свежая газета. – 2024. – 17 окт.
94. Леви-Строс, К. Мифологики: Сырое и приготовленное / К. Леви-Строс. – Москва: ИД «Флюид», 2006. – 399 с.
95. Леви-Строс, К. Мифологики: Человек голый / К. Леви-Строс. – Москва: ИД «Флюид», 2007. – 784 с.
96. Ленин, В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. – Т. 39. Июнь – декабрь 1919. – Москва: Политиздат, 1963. – С. 64–84.
97. Литинский, Г.И. Семь фуг и речитативов: заметки на полях / Г.И. Литинский // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 216–220.
98. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – Москва: Искусство, 1979. – 367 с.
99. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – Москва: Полит. лит., 1991. – 526 с.
100. Макаров, Е.М. Марши для духового оркестра / Е.М. Макаров // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 238–248.
101. Макарова, Н. Воспоминания. Статьи. Письма / Н. Макарова; ред.-сост. А. Курцман. – Москва: Музыка, 2006. – 344 с.
102. Мальцев, П. Поездка в Армению / П. Мальцев // Чапаевский рабочий. – 1970. – 9 дек.

103. Маркс, К. Святое семейство / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения: в двух томах. – 2-е изд. – Москва, 1955. – Т. 2.
104. Мартынов, И. Трио А. Хачатуряна / И. Мартынов // Советская музыка. – 1938. – № 5. – С. 32.
105. Матвеев, М.А. Ленинградский государственный ордена В.И. Ленина Академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова / М.А. Матвеев. – Ленинград: Музыка, Ленинград. отд-ние, 1973. – 112 с.
106. Мейер, К. С вами говорит Арам Ильич Хачатурян: эссе [Электронный ресурс] / К. Мейер // Музыкальная академия. – 2023. – Вып. № 4 (784). – URL: https://mus.academy/articles/this-is-aram-ilyich-khachaturian-speaking (дата обращения: 28.05.2025).
107. Мнацаканова, Е.А. Азербайджанская народная музыка / Е.А. Мнацаканова. – Москва: Совет. композитор, 1963. – 29 с.
108. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – Москва: Совет. энцикл., 1990. – 672 с.
109. Мшвелидзе, А.С. Очерки по истории музыкального образования в Грузии / А.С. Мшвелидзе. – Москва: Совет. композитор, 1971. – 232 с.
110. Нараяна Менон. Арам Хачатурян / Нараяна Менон // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 70.
111. Наследие и гуманизм: культурная антропология на службе человечества: материалы междунар. науч. конф., 29 нояб. 2009 г. / СГАКИ; Междунар. комиссия по срочным антропологич. исслед.; под ред. В.И. Ионесова, С. Хоэнварт-Герлахштайн. – Самара: ВЕК#21, 2010. – 230 с.
112. Нестьев, И.В. Пути взаимодействия (о взаимообогащении национальных культур / И.В. Нестьев // Советская музыка на современном этапе: ст. и интервью / сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский. – Москва: Совет. композитор, 1981. – С. 8–41.
113. Новиков, А.Ю. Воспоминания о современниках / А.Ю. Новиков. – Москва: ИПН, 2021.

114. Новый словарь иностранных слов / гл. ред. В.В. Адамчик. – Минск; Современный литератор, 2006. – 1088 с.
115. Оборин, Л.Н. Юбиляра поздравляют: к 60-летию со дня рождения А.И. Хачатуряна / Л.Н. Оборин // Советская музыка. – 1963. – № 6. – С. 33.
116. Ойстрах, Д.Ф. Слово о художнике / Д.Ф. Ойстрах // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 38–40.
117. Орджоникидзе, Г.К. О природе прекрасного в музыке Хачатуряна / Г.К. Орджоникидзе // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 127–145.
118. От Моцарта до The Beatles: почему некоторые мелодии становятся «вечными»? [Электронный ресурс] // Нож. – 2025. – 8 июня. – URL: https://knife.media/ot-moczarta-do-the-beatles-vecnye-melodii/ (дата обращения: 10.06.2025).
119. Педагогика творчества: личность, знание, культура: материалы междунар. науч. конф. (К 90-летию проф. Валентина Николаевича Михелькевича) / СГИК; под ред. В.И. Ионесова. – Самара: Прайм, 2017. – 729 с.
120. Петров, М. Фестиваль финишировал / М. Петров // Волжская коммуна. – 1969. – 23 сент.
121. Письмо Н.В. Макаровой А.И. Хачатуряну, март 1948 г. // Нина Макарова. Воспоминания. Статьи. Письма / ред.-сост. А. Курцман. – Москва: Музыка, 2006. – С. 285–286.
122. По военной дороге: сб. песен о Советской Армии и Военно-морском флоте / сост. и авт. рассказов о песнях Е. Бирюков. – Москва: Воениздат, 1988. – 423 с.
123. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» 10 февраля 1948 г. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.Htm
124. Правила жизни Арама Хачатуряна, 06.06.2023 [Электронный ресурс] // Правила жизни. – URL: https://www.pravilamag.ru/hero/700095-pravila-jizni-arama-hachaturyana/ (дата обращения: 28.05.2025).

125. Прокофьев, С.С. Материалы. Документы. Воспоминания / С.С. Прокофьев. – Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. – 708 с.
126. Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурного развития: материалы междунар. науч. конф., 26-27 нояб. 2009 г. / СГАКИ; Междунар. комиссия по срочным антропологич. исслед.; Самар. культурolог. о-во «Артефакт – культурное разнообразие»; отв. ред.: В.И. Ионесов, Г. Тромпф. – Самара: ВЕК#21, 2010. – 524 с.
127. Рождественский, Р.И. Огромное небо: стихотворения, поэма, песни / Р.И. Рождественский. – Москва: Комсомольская правда; Санкт-Петербург: Амфора, 2012. – 239 с.
128. Ростропович, М.Л. О концерте-рапсодии Арама Хачатуряна / М.Л. Ростропович // Музыкальная жизнь. – 1963. – № 20. – С. 9.
129. Рузер-Браунинг, У.М. Искусство как опыт преобразования культуры / У.М. Рузер-Браунинг, В.И. Ионесов // Восьмые Азаровские чтения. Библиотека. Культура. Общество: материалы Всерос. науч.-практ. конф., Самара, окт. 2017 г. / СГИК; под ред. И.Ю. Акифьевой. – Самара: СГИК, 2018. – С. 184-190.
130. Рухкян, М.А. Армянская симфония: исследования, очерки / М.А. Рухкян. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. – С. 29.
131. Савенко, С.И. История русской музыки XX столетия: от Скрябина до Шнитке / С.И. Савенко. – Москва: Музыка, 2011. – С. 183.
132. Сальникова, В. «Спартак». Размышления после премьеры / В. Сальникова // Волжская коммуна. – 1984. – 18 дек.
133. Санторо, К. Арам Хачатурян / К. Санторо // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 71-72.
134. Санторо, К. Хачатурян и бразильская аудитория / К. Санторо // Иностранная литература. – 1956. – № 12. – С. 162-163.
135. Сарьян, М.С. С любовью и интересом / М.С. Сарьян // Коммунист. – 1973. – 6 июня.
136. Сарьян, М.С. Цветы / М.С. Сарьян. – Москва: Совет. художник, 1987. – 272 с.

137. Сарьян, Р.Л. Мартирос Сарьян / Р.Л. Сарьян, С.Л. Сарьян, Д.А. Стошкуте. – Москва: Комсомольская правда: Директ-Медиа, 2017. – Т. 45: Лучшие современные художники. – 72 с.
138. Сафошкин, В.В. Леонид Утёсов: воспоминания, стихи, песни / В.В. Сафошкин. – Москва: Эксмо, 2005. – 432 с.
139. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – Москва: Прогресс, 1993. – 656 с.
140. Солоухин, В.А. Время собирать камни / В.А. Солоухин. – Москва: Правда, 1990. – 688 с.
141. Степанян, Р.О. Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна / Р.О. Степанян // Арам Хачатурян. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1972. – С. 146-166.
142. Таривердиев, М.Л. Я просто живу. Биография музыки / М.Л. Таривердиев, В.Г. Таривердиева. – Москва: Зебра Е, 2004. – 656 с.
143. Тер-Казарян, З.Г. Ранний этап формирования творчества А. Хачатуряна (в свете традиций Востока и Запада): дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / З.Г. Тер-Казарян. – Ереван, 1984. – 208 с.
144. Тигранов, Г.Г. Арам Ильич Хачатурян / Г.Г. Тигранов. – Москва: Музыка, 1987. – 192 с.
145. Тигранов, Г.Г. Арам Ильич Хачатурян: очерк жизни и творчества / Г.Г. Тигранов. – Ленинград: Музыка, 1978. – 191 с.
146. Тигранов, Г.Г. Арам Хачатурян. Вторая симфония / Г.Г. Тигранов // 55 советских симфоний / сост. и общ. ред.: Б.А. Арапова, А.Н. Дмитриева, Г.Г. Тигранова. – Ленинград: Совет. композитор, 1961. – С. 265-273.
147. Тигранов, Г.Г. Арам Хачатурян. Первая симфония / Г.Г. Тигранов // 55 советских симфоний / сост. и общ. ред.: Б.А. Арапова, А.Н. Дмитриева, Г.Г. Тигранова. – Ленинград: Совет. композитор, 1961. – С. 259–264.
148. Тигранова, И. Г. Лирические образы в творчестве Арама Хачатуряна / И.Г. Тигранова. – Ереван, 1973. – С. 123.
149. Утёсов, Л.О. Спасибо, сердце / Л.О. Утёсов. – Москва: Вагриус. 2006. – 368 с.
150. Ханбекян, А. Народная диатоника и ее формообразующая роль в гармонии Арама Хачатуряна: автореф. дис. … канд. искусствове-

дения / А. Ханбекян. – Ереван: Изд-во АН АрмССР; Ин-т искусств АН АрмССР, 1971. – 25 с.
151. Ханбекян, А. Народные истоки аккордики А. Хачатуряна / А. Ханбекян // Советская музыка. – 1970. – № 11. – С. 104-106.
152. Хараджанян, Р.И. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна / Р.И. Хараджанян; ред. Н. Шахназарова. – Ереван: Айастан, 1973. – 196 с.
153. Хачатурян Арам Ильич [Электронный ресурс] // Википедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хачатурян,_Арам_Ильич (дата обращения: 28.05.2025).
154. Хачатурян Арам Ильич [Электронный ресурс] // Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – URL: https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=45795 (дата обращения: 28.05.2025).
155. Хачатурян, А.И. О музыке, музыкантах, о себе / А.И. Хачатурян. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. – 324 с.
156. Хачатурян Арам. Страницы жизни и творчества (из бесед с Г.М. Шнеерсоном). – Москва: Совет. композитор, 1982. – 200 с.
157. Хачатурян, А.И. В газету «Московская правда», декабрь 1943 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 35–36.
158. Хачатурян, А.И. В редакцию газеты «Аздак» (Ливан) от 27 августа 1973 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 247.
159. Хачатурян, А.И. Как я понимаю народность в музыке / А.И. Хачатурян // Советская музыка. – 1952. – № 5. – С. 39-43.
160. Хачатурян, А.И. Комплект из 12 фотооткрыток / А.И. Хачатурян. – Москва: Планета, Фабрика фотопечати. – Москва, 1982.
161. Хачатурян, А.И. Музыку надо писать сердцем / А.И. Хачатурян // Смена, 1978. – № 11. – С. 26-31.
162. Хачатурян, А.И. О грузинской музыке / А.И. Хачатурян // Советская музыка. – 1936. – № 10. – С. 43-47.
163. Хачатурян Арам. Статьи и воспоминания / под общ. ред. И.Е. Попова. – Москва: Совет. композитор, 1980. – 423 с.
164. Хачатурян, А.И. О творческой смелости и вдохновении / А.И. Хачатурян // Советская музыка. – 1953. – № 11. – С. 7-13.

165. Хачатурян, А.И. Письма / А.И. Хачатурян. – 2-е изд. – Москва: Композитор, 2005. – 294 с.
166. Хачатурян, А.И. Письма / А.И. Хачатурян. – Москва: Композитор, 2005. – 304 с.
167. Хачатурян, А.И. Письма / А.И. Хачатурян; примеч.: М.Г. Арутюнян, З.Г. Тер-Казарян. – Ереван: Советакан грох, 1983. – 204 с.
168. Хачатурян, А.И. Письмо А. Виеру от 9 января 1962 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 152.
169. Хачатурян, А.И. Письмо А.К. Гулакяну от 2 марта 1953 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 83–84.
170. Хачатурян, А.И. Письмо В.Н. Мироновой (Батишевой) от 01.11.1970. – Личный архив В.Н. Батишевой.
171. Хачатурян, А.И. Письмо В.Т. Оболенской от 6 марта 1969 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 212–213.
172. Хачатурян, А.И. Письмо Г.А. Ованесяну, август 1949 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 57–60.
173. Хачатурян, А.И. Письмо Г.Г. Тигранову от 29 июля 1966 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 206–207.
174. Хачатурян, А.И. Письмо Г.М. Чеботарян от 3 июля 1970 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 226.
175. Хачатурян, А.И. Письмо З.А. Гаямовой от 23 августа 1942 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 32–33.
176. Хачатурян, А.И. Письмо К.А. Хачатуряну от 20 августа 1957 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 97–99.
177. Хачатурян, А.И. Письмо М.Г. Арутюнян от 22 июля 1966 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 190–191.
178. Хачатурян, А.И. Письмо М.Г. Арутюнян от 27 июля 1966 г. // А. Хачатурян. Письма. – Ереван: 1983. – С. 116 (на русском языке).
179. Хачатурян, А.И. Письмо П.А. Гусеву от 30 января 1950 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 64.
180. Хачатурян, А.И. Письмо С.Л. Солину от 19 июля 1954 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 87.
181. Хачатурян, А.И. Письмо С.М. Мелик-Степаняну от 4 июня 1983 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 25.

182. Хачатурян, А.И. Письмо Э.Г. Оганесяну от 19 марта 1950 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 67–68.
183. Хачатурян, А.И. Письмо Э.С. Оганесяну от 28 января 1950 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 63–64.
184. Хачатурян, А.И. Письмо Э.С. Оганесяну от 5 ноября 1950 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 75.
185. Хачатурян, А.И. Письмо Э.С. Оганесяну от 8 сентября 1949 г. // А. Хачатурян. Письма. – Москва: Композитор, 2005. – С. 62.
186. Хачатурян, А.И. Сборник статей / А.И. Хачатурян; сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – 272 с.
187. Хачатурян, К. Арам Хачатурян мой отец [Электронный ресурс] / К. Хачатурян // Ноев ковчег. – 2017. – № 2 (289). – URL: https://noev-kovcheg.ru/mag/2017-02/5704.html (дата обращения: 28.05.2025).
188. Хачатурян, С. Статьи. Воспоминания. Письма. Документы / С. Хачатурян; сост. А. Арутюнян. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1969. – С. 30.
189. Хентова, С.М. Шостакович и Хачатурян: их сблизил 48-й год / С.М. Хентова // Музыкальная жизнь. – 1986. – № 22. – С. 10-11.
190. Хлопков, Н. Праздничный концерт / Н. Хлопков // Чапаевский рабочий. – 1970. – 3 дек.
191. Хренников, Т.Н. Певец социалистической действительности / Т.Н. Хренников // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 10–14.
192. Хренников, Т.Н. Певец социалистической действительности / Т.Н. Хренников // Советская музыка. – 1973. – № 6. – С. 8-11.
193. Хубов, Г.Н. Арам Хачатурян / Г.Н. Хубов. – Москва: Совет. композитор, 1962. – 442 с.
194. Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности: материалы Междунар. науч.-практ. форума: в 2 т. (Самара, 2017/2018) / СГИК; под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК; Москва: Согласие, 2019.
195. Цветова, Е. Высокое мастерство. Фестиваль «Музыкальная культура СССР» / Е. Цветова // Волжская коммуна. – 1967. – 19 мая.
196. Цветова, Е.М. Возрождённый «Олимп»: из истории музыкальной жизни Самары – Куйбышева / Е.М. Цветова. – Самара: Кн. изд-во, 1991. – 168 с.

197. Цицикян, А.М. Великий зодчий мира музыки / А.М. Цицикян // Литературная Армения (Ереван). – 1973. – № 7. – С. 96-98.
198. Чайковский, П.И. О музыке, о жизни, о себе. – Ленинград: Музыка: Ленинград. отд-ние, 1976. – 272 с.
199. Чеботаревская, К. Все краски души / К. Чеботаревская // Коммунист. – 1977. – 28 апр.
200. Шавердян, А.И. Очерки по истории армянской музыки XIX–XX веков. Досоветский период / А.И. Шавердян. – Москва: Музгиз, 1959. – 448 с.
201. Шахназарова, Н.Г. Избранные статьи. Воспоминания / Н.Г. Шахназарова. – Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2013. – 372 с.
202. Шахназарова, Н.Г. О национальном своеобразии музыки / Н.Г. Шахназарова // Советская музыка. – 1960. – № 6. – С. 23-30.
203. Шесть мелодий Арама Хачатуряна, которые сделали его звездой мирового масштаба, 8 октября 2020 г. [Электронный ресурс] // Дзен. – URL: https://dzen.ru/a/X3uAdI065VibNpAA (дата обращения: 28.05.2025).
204. Шнеерсон, Г.М. Арам Хачатурян / Г.М. Шнеерсон. – Москва: Совет. композитор, 1958. – 77 с.
205. Шнеерсон, Г.М. Музыка Арама Хачатуряна за рубежом / Г.М. Шнеерсон // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 73–104.
206. Шостакович, Д.Д. Арам Хачатурян / Д.Д. Шостакович // Дружба, Ереван. – Кн. 2. – 1956. – С. 332-339.
207. Шостакович, Д.Д. Арам Хачатурян / Д.Д. Шостакович // Дружба: сб. ст. – Москва: ГИХЛ, 1957. – С. 601.
208. Шостакович, Д.Д. Могучий талант / Д.Д. Шостакович // Коммунист. – 1973. – 6 июня.
209. Шостакович, Д.Д. Праздничное искусство / Д.Д. Шостакович // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 15–17.
210. Шостакович, Д.Д. Юбиляра поздравляют. Дмитрий Шостакович / Д.Д. Шостакович // Советская музыка. – 1963. – № 6. – С. 31.
211. Шостакович, Д.Д. Яркий талант / Д.Д. Шостакович // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 13-15.

212. Шостакович. Д.Д. Праздничное искусство / Д.Д. Шостакович // Советская музыка. – 1973. – № 6. – С. 11-13.
213. Шуваева-Петросян, Е. Арам Хачатурян: «Я живу под фарами прожекторов, но я очень одинок». Интервью с Нами Микоян, 26 мая 2015 [Электронный ресурс] / Е. Шуваева-Петросян // Армения туристическая: журн. для туристов. – URL: https://armeniatourism.ru/celebrities/201-aram-khachaturyan-ya-zhivu-pod-farami-prozhektorov-no-ya-ochen-odinok (дата обращения: 15.06.2025).
214. Энтелис, Л.А. Арам Хачатурян // Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. – С. 214-225.
215. Эстрада в России. XX век: энцикл. – Москва: Олма–Пресс, 2004. – 862 с.
216. Юзефович, В.А. Арам Хачатурян / В.А. Юзефович. – Москва: Совет. композитор, 1990. – 295 с.
217. Юзефович, В.А. Давид Ойстрах: беседы с Игорем Ойстрахом / В.А. Юзефович. – Москва: Совет. композитор, 1978. – 352 с.
218. Юсова, О. Жан-Ив Тибоде / О. Юсова // Pianoфорум. – 2017. – № 2. – С. 79-80.
219. Ярустовский, Б.М. Ещё раз о народности и современности в творчестве Хачатуряна / Б.М. Ярустовский // Арам Ильич Хачатурян: сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. – Москва: Совет. композитор, 1975. – С. 109–126.
220. Ярустовский, Б.М. Некоторые проблемы советского музыкального театра / Б.М. Ярустовский. – Москва: Совет. композитор, 1957. – 86 с.
221. Anthropology of Colour, or What Colour is a Culture. Vol. Two, Art-Gallery. Ed. by Vladimir I. Ionesov and Jean-Luc Turlure. – Paris-Samara: Servas Artists; Samara Society for Cultural Studies (SSCS); Editions Leprimas, 2021. – 140 p.
222. Aram Chaczaturian odpowiada na pytania “Ruchu Muzycznego” // Ruch Muzyczny. – 1972. – № 6. – S. 6-7.
223. Blackwood, A. Aram Khachaturian. In Stacy, Lee; Henderson, Lol (eds.). Encyclopedia of Music in the 20th Century. – Abingdon, Oxon: Routledge, 2013. – P. 341.

224. Hakobian, L. Music of the Soviet Era: 1917-1991. – London: Routledge, 2017. – 528 p.
225. Ionesov, V.I. Aesthetic resources of social survival and sustainable development: the beauty in culture // Scientific Culture. – 2015. – Vol. 1, № 2. – P. 33-38.
226. Ionesov, V.I. Visualization of Memory in Cultural Practices of Representing Heritage: Reevaluating the Past in Images of War and Peace // Heritage as an Action Word: Uses Beyond Communal Memory, eds. by Susan Shay and Kelly M. Britt. Series in Heritage Studies. – Washington-Malaga: Vernon Press, 2024. – P. 3-33.
227. Johnston, B. Aram Khachaturian: Artist Biography / In Woodstra, Chris; Brennan, Gerald; Schrott, Allen (eds.). All Music Guide to Classical Music: The Definitive Guide to Classical Music. – San Francisco: Backbeat Books, 2005. –P. 685-686.
228. Lévi-Strauss C. Look, Listen, Read. – New York: BasicBooks, A Devision of HarperCollins Publishers, Inc., 1997. – 202 p.
229. Magsamen, S. & Ross, I. Your Brain on Art: How the Arts Transform Us. – New York: Random House, 2023. – 304 p.
230. McCollum, J. & Nercessian, A. Aram Khachaturian. Armenian Music: A Comprehensive Bibliography and Discography. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004. – P. 95-96.
231. Music and Mind: Harnessing the Arts for Health and Wellness / Ed. by Renée Fleming. – New York, Viking, 2024. – 592 p.
232. Randel, D.M. (ed.). Khachaturian, Aram Il'yich. The Harvard Biographical Dictionary of Music. – Cambridge: Harvard University Press, 1996. – P. 445.
233. Tomoff, K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 2006. – P. 34-35.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Деятели культуры и искусства об Араме Хачатуряне и его творчестве

Три имени

…Обогащение музыки с интонационно-национальной стороны блестяще раскрывается опус за опусом щедрым *дарованием Арама Хачатуряна*. Экзотическая, так сказать, напевно-орнаментальная узорчатость его лирики бросается в глаза прежде всего. И это понятно: она лежит и в привычных традициях русской восточной музыкальной классики (думается, ближе всего к Балакиреву), и в обогащении этих традиций родными для композитора, чутко ему известными, народно-армянскими песенно-инструментальными интонациями, и – одновременно – освежением этих народных элементов тембровой роскошью европейского импрессионистского оркестра.

В соотношениях русской и восточной музыки очень часто различимы несколько стадий. Соотношения эти давние и обусловлены историческими особенностями русской государственности, её связями с художественными культурами Кавказа, Закавказья, Средней Азии, с соседствующими монгольскими и тюркскими «фольклорами». И если детальное постижение подлинной музыки Востока во всём её дивном интонационном многообразии стало постепенно осуществимым лишь в течение двадцати пяти лет после Великой Октябрьской революции, то в эпоху предшествующую русские композиторы-классики всё же, начиная с Глинки, прекрасно умели обобщать свои пытливые наблюдения над музыкально-восточной культурой в целом ряде произведений, своего рода «сказаний о Востоке». Так создался органически включившийся в русскую классическую музыку «мир интонаций», в котором сплетались русско-европейские стилевые элементы и технические навыки с народно-национальными восточными напевами и ритмами. Тут, с одной стороны, можно говорить об отдельных направлениях русско-восточной музыки, в которых песенно-равнинно-русские и песенно-степные-восточные интонации слиты в тесней-

шем народном содружестве, и, с другой стороны, с богатейшим своими художественными изображениями стиле «русского ориентализма», то есть о музыке о Востоке русских композиторов-классиков, музыке, весьма повлиявшей своими совершенными формами и опытом художественных обработок на соседние музыкальные культуры.

Арам Хачатурян, в свете только что сказанного, является в высшей степени ярким цветущим талантом, ибо в нём сочетаются и традиции музыкального искусства его родного народа в современном преломлении, и опыт русских мастеров «ориентализма» с их стремлениями постичь подлинную многообразную природу и народные корни музыки Востока с их же стараниями связать эти свои наблюдения над особенностями «восточно-музыкальных диалектов» с прогрессивными формами западно-европейской музыки. Хачатурян, в этом смысле, становится особенно чётким выразителем современного этапа советской музыкальной культуры в её наиболее интенсивном стремлении к раскрытию всякого народно-национального искусства, как особенного выражения высших форм искусства демократии свободолюбивых народов в их борьбе за общечеловеческие идеалы. Вместе с тем Хачатурян уже глубоко связан с русской музыкой, как выдающейся школой художественного мастерства, и с её человечнейшим лиризмом. Это ощущается в его красочной симфонии и концертах (для фортепиано и для скрипки), и в его новом балете «Гаянэ».

Б.В. Асафьев [15, с. 130–131]

Не заключение, а пролог

Труверство, но на восточных интонациях, есть и в музыке Хачатуряна, в его блестящем, полном неожиданностей инструментализма. Его оркестр – каприччио! Хачатурян ещё загадка. Рубенсовская сытность его оркестровой палитры и богатейшая орнаментика не должны смущать: за ними – ищущий страстный темперамент и суровый этос Армении (его изумительный гимн!). Есть в Хачатуряне стилевые черты русской музыки о Востоке: юный Хачатурян словно досказывает найденное и затронутое под впечатлением Кавказа Балакиревым! А вот теперь, в зрелости, вслед за солнечным трувером, в чьей музыке

горячило густое виноградное вино, вырастает пламенный этический облик гимнистического поэта одной из древнейших культур на земле славной Армянской ССР. Этот гимн содержит великие обещания!.. Хачатурян – автор Второй симфонии – прежде всего музыкант от всей полноты сердца. Он словно хочет сказать этой своей трогательной поэтической Симфонией, Симфонией искания музыки и только музыки в человеческом сердце: верьте, что в истинной музыке всегда есть только музыкой высказываемое содержание, и содержание это поёт о человечности в человеке. Музыка – душа жизни, её цвет, её роза, и музыка цветёт, не обязанная знать, почему она цветёт. Пусть музыковеды определят почему, зачем и для чего. Это не дело композитора, ибо неотъемлемое право истинной музыки быть самой собою, тогда только в ней расцветёт любовь как музыка мира, и каждый услышит то, что ему всего краше и дороже в жизни. Хачатурян стремится верить зовам музыки в своём сердце (в этом исключительная прелесть его Второй симфонии); он как бы говорит композиторам: прежде всего вспомните, что вы музыканты и полюбите музыку. В нём – мудрость Ашуга, никогда не предающего своего искусства.

Б.В. Асафьев [14, с. 100]

Арам Хачатурян

Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности наслаждающейся жизнью мелодики и роскоши оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость: грозди мелодий и орнаментов. Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилию. Он не может создавать вне ощущения солнца, света, яркости тканей в игре напевов и ритмов, в сочности красок оркестра, больше того, в атмосфере гедонизма. Повторяю, это Рубенс нашей музыки, но Рубенс восточных сказок, потому что Хачатурян – музыкант из стран дивных красочных поэм и прекрасных узорчатых мелодий…

В какой бы форме ни являлась музыка Хачатуряна, в ней всё же непременно обнаружится импровизационно-привольное звеньевое построение, то есть данные напев и ритм в вариантных сопо-

ставлениях со множеством узоров на остинатном рисунке. Гамма настроений и смена их – беспредельны: от томных, нежных, изысканно-рыцарственных высказываний и образов до величаво-грозных, плотоядно-страстных, жгуче солнечных. И всюду всегда слух ошеломлён щедростью выразительных средств и неисчерпаемостью выдумки.

Б.В. Асафьев [12, с. 7–8]

Праздничное искусство

Да, велик вклад Арама Хачатуряна в музыку наших дней. <…> Когда задумываешься о причинах, фундаменте этого замечательного явления в искусстве, понимаешь, что корни его в счастливом сочетании таланта художника, его национальной почвенности, его новаторской устремлённости и вместе с тем верности классическим традициям. <…> Ему присуще не узкое понимание народности, национальности, ограничение привычными ладовыми интонациями, гармониями или ритмами. Это подлинная народность, обогащённая высочайшим опытом мировой культуры. Музыка Хачатуряна обладает ещё одним важнейшим качеством, присущим лишь самым большим талантам: индивидуальностью творческого почерка, неповторимым своеобразием стиля.

Д.Д. Шостакович [209, с. 17]

Художник воистину интернациональный

Хачатурян сразу же нашёл свой «творческий алфавит», которым потом пользовался всегда, сразу же определил атмосферу, в которой развивалось дальше его дарование… всё, что найдено Хачатуряном, обрело значение не только для него самого. Продолжая опыт своих предшественников – закавказских композиторов старшего поколения, он прорубил окно в широкий мир музыкальной культуры для музыки Советского Востока и одновременно открыл новое направление в советской музыке, оказав неоценимую помощь многим композиторам, начавшим свой путь позднее.

К.А. Караев [83, с. 31]

Трижды богатый

Силой своего могучего дарования Хачатурян превратил все богатства, которыми так щедро одарила его жизнь, в единый органичнейший сплав. В этом сплаве, имя которому стиль Арама Хачатуряна, абсолютно всё – интонация, ритм, тембр, гармония, форма, жанр неотторжимы друг от друга, как неотторжимы они от содержания музыки.

Д.Б. Кабалевский [80, с. 27]

Певец социалистической действительности

…Я воспринимаю Фортепианный концерт Хачатуряна как своеобразную творческую программу не только искусства самого Арама Ильича, но в какой-то мере и всей советской музыки. Его собственный стиль с годами обогащался и развивался: блестящий Скрипичный концерт, масштабность и драматизм симфонических полотен, изумительная по мелодической красоте несравненно яркая балетная музыка, живая театральность лермонтовского «Маскарада» – всё это уже стало *нашей советской классикой* и стало именно потому, что заявленной в начале своего пути творческой программе Хачатурян не изменял никогда.

Т.Н. Хренников [191, с. 13]

Слово о художнике

Творчество Арама Хачатуряна настолько индивидуально, исполнено такой новизны, что, слушая его произведения – от ранних до созданных совсем недавно, всегда восхищаешься той сокровищницей таланта, которая дана этому художнику, которая позволяет ему создавать сочинения искренние, увлекательные, свежие, всегда молодые духом. То, чем живёт наша страна, сам ритм нашего времени неизменно находят воплощение в его музыке, делая её современной в самом настоящем смысле слова.

Д.Ф. Ойстрах [116, с. 40]

Арам Хачатурян

Как и все скрипачи, я не могу не гордиться тем, что первый творческий опус Арама Хачатуряна – его «Танец» си-бемоль мажор – был написан для скрипки, которую талантливый композитор чувствует, как подлинный мастер-виртуоз и вдохновенный художник. В этом его сочинении, датированном 1926 годом, проявились многие привлекательные черты, дарование молодого автора, развитые им впоследствии в других произведениях, и, в частности, скрипичном концерте – одной из вершин его инструментального творчества. Музыка искренняя и своеобразная, исполненная мелодических красот, народного колорита, остроумия словно искрилась. Все эти черты, которые до сих пор радуют слушателей, произвели тогда незабываемое впечатление. Я сразу же был очарован всем колоритом чудесной музыки: и зажигательной танцевальностью финала, и проникновенно-лирическими эпизодами второй части, и необычайной своим волевым напором первой темой первой части, а в целом множеством тончайших деталей оркестровых находок и эффектов, о которых можно было только догадываться, пока автор играл это всё на фортепиано и попутно объяснял мне, как это должно будет получаться в партитуре. Было ясно, что родилось новое, яркое произведение, что ему предстоит большая жизнь на концертной эстраде. Моей скрипке суждено было положить начало этой жизни.

Д.Ф. Ойстрах [Цит. по: 217, с. 234–235]

О природе прекрасного в музыке Хачатуряна

Хачатурян создал свой музыкальный мир, он строил его, опираясь на определённое мировосприятие, традиции, опыт. Он строил его во имя утверждения определённых ценностей. Во имя утверждения своей идеи красоты.

Г. К. Орджоникидзе [117, с. 127-128]

Ещё раз о народности и современности творчества Хачатуряна

Уже в первый период творческой биографии композитора, в годы учёбы, проявились примечательные тенденции хачатурянов-ских образно-тематических симпатий – интерес к воплощению характерных особенностей музыкального мышления народов Закавказья,

нашедших своё выражение прежде всего в гусано-ашугских импровизационных повествованиях, в ладовом мире мугамов, в темпераментных ритмах народного танца. Эта диалектическая взаимосвязь прихотливой эпической кантилены и импульсных танцевальных ритмов отличает, как известно, творческое мышление Хачатуряна. Не менее важна и другая черта, характеризующая его творческий дебют, – интерес к советскому современному быту. <…>

Поразителен интерес Хачатуряна к музыкальным образам самых различных национальностей. Почти с первых же лет сочинительства он обрабатывает (и использует в инструментальных сочинениях) узбекские, таджикские, туркменские песни… Он записывает и обрабатывает турецкие, испанские, венгерские песни. Не говоря уже о русских и, разумеется, родной ему музыкальной стихии Армении. <…> Удивительная память композитора хранит тысячи подслушанных им в городе своей юности песен и танцев – армянских, грузинских, азербайджанских.

Надо ли напоминать о том, что этот богатейший и самобытнейший мир армянской музыки, музыки разных народов с огромной силой возбудил его личную творческую фантазию, определил оригинальность его интонационного мышления, во многом отличного от традиционного, общеевропейского, выработавшего свои вековые ладогармонические каноны?

Б.М. Ярустовский [219, с. 118]

О Хачатуряне

Я считаю, что Хачатурян стоит на вершине армянской музыкальной культуры, богатой яркими дарованиями… Он принёс армянской музыке всемирную известность. Благодаря его произведениям эта музыка стала близка и понятна народам всего мира, ибо, по моему глубокому убеждению, сила таланта Хачатуряна в сочетании национальных традиций с самобытнейшей творческой индивидуальностью. Хачатурян открыл широкую дорогу армянским композиторам, и идти по ней должны лишь достойные, так как достигнуть уровня его мастерства нелегко.

П.Х. Владигеров [37, с. 64]

О Хачатуряне

Для молодых и честолюбивых азиатских музыкантов, стремящихся сочинять музыку с использованием европейских выразительных средств, творчество и достижения Арама Хачатуряна подобны свету маяка. В его музыке звучит спокойный оптимизм, вера в человечество.

Нараяна Менон [110, с. 70]

О Хачатуряне

Продолжая традиции русских классиков, Хачатурян-композитор, обладающий ярко выраженной индивидуальностью, привносит новые краски в оркестровку – краски своей родины. Подобно тому как Сарьян передаёт родной армянский колорит в произведениях живописи, Хачатурян выражает его в своих оркестровых полотнах. Произведения Хачатуряна всегда отличают ясно выраженная мелодия, обрамлённая характерной гармонией и одетая в нарядные оркестровые одежды, национальная форма выражения с её самобытной ритмикой и гармонией. Музыка Хачатуряна узнаётся по первым тактам. Однако своеобразие творчества композитора определяют не только национальные черты. Свежесть идеи, бравурные темпераментные allegro или грустно-напевные lento, жизнеутверждающий тонус звучания – вот что наиболее существенно в его произведениях.

К. Санторо [133, с. 71-72]

О Хачатуряне

Когда я думаю о творчестве Хачатуряна, передо мной встаёт образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки её. В красоте его плодов и листьев, величавой кроны живёт сила Земли. В творчестве Хачатуряна воплощены лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм.

М.С. Сарьян [Цит. по: 216, с. 281-282]

О Хачатуряне

Арам Хачатурян глубоко прочувствовал и познал душу армянской народной песни, которая вдохновляла его свежую и прекрасную музыку. Он представил миру армянскую песню, преломленную сквозь призму своего великого таланта.

А.С. Исаакян [77, с. 107]

Арам Хачатурян

С любовью и интересом я начал следить за музыкой Арама Хачатуряна уже с тридцатых годов. Когда один художник в искусстве другого художника подмечает и улавливает черты общие и родственные, он связывается с ним узами особенно тесными. Так от сочинения к сочинению стал мне близок Хачатурян. Слушая его музыку, чувствуешь: перед тобой художник, чьё кредо сформировалось и окрепло в творчески активном отношении к своему народу. Ценно не только то, что композитор вскормил свою палитру сокровищами народной музыки. В истории искусства, особенно музыкального, это встречается не так уж и редко. Для меня самая великая заслуга его искусства – в обобщённом воссоздании образа народа, во вдохновенно запечатлённой характеристике родной природы и духа народного.

Художественные представления Хачатуряна масштабны. Истинное искусство предъявляет ещё одно чрезвычайно важное требование. Это утверждение неповторимой творческой индивидуальности. Если же эта индивидуальность настолько самобытна, что в процессе развития искусства воспринимается как открытие, – что и говорить, вклад художника становится особенно значительным. Творчество Хачатуряна явилось новым вкладом в национальную культуру. Он проложил множество путей, таинственных и пленительных путей искусства. По главному из них прошёл сам Хачатурян. И до сих пор идёт своей уверенной поступью, приобщая родную музыку к движению мирового музыкального искусства.

М.С. Сарьян [186, с. 107]

Юбиляра поздравляют

Художник и народ. Это сопоставление тотчас возникает, когда думаешь об искусстве Арама Хачатурян. Это художник, действительно кровно связанный с народом, с его музыкальным и поэтическим творчеством, обладающий великим даром видеть и понимать мир, жизнь, современную историю так, как видит и понимает их ум, сердце и душа народа. В этой нерасторжимой связи – источник ярчайшего оптимизма, духовного здоровья хачатуряновской музыки. <…>

Он «распахал» новые, никем до него не поднятые пласты музыкального фольклора Закавказья и, опираясь на традиции народной и профессиональной музыки, создал произведения неповторимого своеобразия, притом глубоко современные, проникнутые чертами подлинного новаторства. Трудно представить сейчас советскую и мировую музыкальную культуру без Хачатуряна. <…>

Искусство Хачатуряна – искусство большого общественного содержания и высокого гуманизма, которое объединяет людей. Оно обращено к широким массам. Оно воспитывает в людях благородные душевные чувства и тонкое понимание красоты.

Д.Д. Шостакович [212, с. 31]

Юбиляра поздравляют

Солнечное искусство Хачатуряна… Это определение, часто повторяющееся, очень точно и очень ёмко. Свет и радость, огромный оптимизм и жизнелюбие, чарующая увлекательность мелодики, властная динамика ритмов, ярчайшие оркестровые краски – всё это живёт, органично сливается в музыке Хачатуряна, солнечной, как сама страна, родившая этого замечательного композитора. <…> Властью своей феноменальной одарённости он знакомое превращает в совершенно новое. Он ведёт в новое, не отрываясь от питавших его корней, – будь это народные напевы Закавказья, или классические традиции музыкального «русского Востока», или ритмика и колорит Равеля. Во всём этом сказывается и высокая демократичность таланта композитора, который умеет быть предельно доходчивым, умеет широко раскрыть людям свой неисчерпаемо богатый эмоциональный мир.

Ю.А. Завадский [61, с. 33]

Его ликующе праздничный мир

…Арам Ильич – художник редкой щедрости. Он не знает бережливости в своём творчестве, он расточителен и царственно щедр. Он спешит погрузить зрителя в мир своей буйной фантазии, ошеломить его пиршеством красок (выражение Б. Асафьева). При этом в каждом своём произведении композитор непосредственен и искренен до конца, его никогда не обвинишь в художественной фальши и лжи. Да, искренность, непосредственность – тоже важнейшие черты таланта композитора, в котором неистребимо живёт какой-то юношеский, не сглаженный годами, неистово жадный дух. Я думаю, что немногим художникам доступно такое щедрое самораскрытие, такой праздничный оптимизм, лишённый парадности и показухи.

Ю.Н. Григорович [47, с. 45]

Юбиляра поздравляют

…В его музыке весна, весна человечества, весна Советской Армении. <…> Ему удалось создать средствами музыки одухотворённые картины человеческих страстей, кипучей жизни. Далёкие горизонты, нежное мерцание и яркость красок родного неба, сладость человеческих признаний, убедительный призыв трибуна – обо всём повествует его музыка.

А. Мендельсон [Советская музыка. 1963. № 6. С. 35]

К читателю

Хачатурян обладал драгоценным даром слышать время, чувствовать его пульс; он умел переплавлять многообразные явления жизни, сложные социальные и нравственные проблемы эпохи, мысли и чувства современников в музыку жизненно правдивую, образно конкретную, предельно выразительную и ясную. Его музыка – это взволнованная искренняя речь, обращённая к людям. <…>

Самые выдающиеся достижения армянской советской музыки связаны с именем Арама Хачатуряна. Благодаря его творчеству она приобрела подлинно интернациональное значение, вышла на мировую арену, поднялась до высших достижений музыкального искусства XX века.

Г.Г. Тигранов [144, с. 5, 8]

Юбиляра поздравляют

Хачатурян счастливо избежал долгих поисков собственного творческого лица. Несмотря на то, что музыкой он начал заниматься довольно поздно, он сразу же заговорил «своим голосом» и стал тем Хачатуряном, которого мы все теперь знаем. В этом «дружном», (как говорят о весне) половодье таланта, мне кажется, и таится секрет творческой удачи, сопутствующей ему вот уже много лет.

Л.Н. Оборин [115, с. 33]

С вами говорит Арам Ильич Хачатурян

Мы подошли к паспортному контролю, у которого уже выстроилась очередь; судя по её длине, нам предстояло как минимум часовое ожидание. Я сказал об этом Араму Ильичу, на что он только махнул рукой и подвёл меня к другому входу, видимо, предназначенному для особо важных персон. Он обратил театральный взор на проверяющего документы пограничника и промолвил:

– Что же вы, не пропустите Хачатуряна и его друга?!

Пограничник окинул нас взглядом, быстро поставил печати в паспортах, потом встал по стойке смирно и отдал честь – вот и весь досмотр. Оставалось ещё получить багаж, а его у Хачатуряна было много. Он вышел на середину зала аэропорта и во весь голос крикнул:

– Носильщик!

Тут же появился очень пожилой и очень субтильный мужчина, готовый нести его чемодан. Хачатурян вручил ему ни много ни мало 25-рублёвую купюру. По тем временам – целое состояние. При виде такого куша пораженный старик чуть не упал на колени и не поцеловал руку благодетеля, на что мой спутник сказал:

– Видите, как советский народ любит композитора Хачатуряна!

К. Мейер [106]

О Хачатуряне

Это был прелестный, удивительно добрый большой ребёнок. Очень импозантный, с внешностью не красавца, но очень приятного благородного человека с кучерявыми волосами, огромными

глазами. Он любил подчёркнуто одеваться. Как-то мы были вместе с ним на премьере спектакля «Спартак» в Москве. И Арам Ильич, сидя рядом, вдруг спрашивает меня: «А ты заметила, что на мне красный жилет?» Это было как-то по-детски мило. Арам Ильич был очень общительным, доброжелательным. Как-то мне заказали статью о киномузыке. Я пришла к Хачатуряну с этим вопросом. И Арам Ильич сказал: «Как хорошо! Ещё никто не писал о моей киномузыке!» В итоге была написана не только статья, но и диссертация. Он не был тщеславным, но любил быть заметным, и в этом стремлении было столько детского. Удивительно, но, несмотря на славу, Арам Ильич был очень одиноким человеком.

Н.А. Микоян [213]

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Награды А.И. Хачатуряна

1939 – орден Ленина за балет «Счастье»
1941 – Сталинская премия за Концерт для скрипки с оркестром
1943 – Сталинская премия за балет «Гаянэ»
1944 – Медаль «За оборону Москвы»
1944 – Медаль «За оборону Кавказа»
1945 – Медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне»
1946 – орден Трудового Красного Знамени
1946 – Сталинская премия за Вторую симфонию
1950 – Сталинская премия за музыку к фильму «Сталинградская битва»
1956 – медали Ф. Листа, Б. Сметаны, Б. Бартока
1959 – Ленинская премия за балет «Спартак»
1959 – медаль Жолио Кюри Всемирного Совета Мира
1961 – орден Науки и искусства I степени ОАР
1963 – орден Ленина
1965 – Государственная премия Армянской ССР за концерт-рапсодию для виолончели с оркестром
1966 – орден Трудового Красного Знамени
1970 – орден Труда Золотой степени Венгерской Народной Республики

1971 – орден Октябрьской Революции
1971 – орден «Кирилла и Мефодия» I степени Народной Республики Болгария
1971 – Государственная премия СССР за триаду концертов-рапсодий с оркестром для скрипки, виолончели, фортепиано
1972 – орден «За заслуги перед польской культурой» Польской Народной Республики
1973 – орден Ленина, золотая медаль «Серп и Молот»
1974 – Французский орден Искусства и литературы III степени
1974 – Орден «За заслуги в области культуры» Социалистической Республики Румыния
1975 – Юбилейная медаль «Тридцать лет Победы в Великой Отечественной войне»

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Почётные звания А.И. Хачатуряна

1938 – заслуженный деятель искусств Армянской ССР
1944 – заслуженный деятель искусств РСФСР
1947 – народный артист РСФСР
1950 – учёное звание – профессор
1954 – народный артист СССР
1955 – народный артист Армянской ССР
1960 – почётный академик итальянской музыкальной академии Санта-Чечилия
1960 – почётный профессор Мексиканской консерватории
1961 – член-корреспондент Академии искусств ГДР
1963 – народный артист Грузинской ССР
1963 – действительный член Академии наук Армянской ССР
1965 – доктор искусствоведения
1967 – заслуженный деятель искусств Узбекской ССР
1972 – почётный профессор Киевской государственной консерватории
1973 – народный артист Азербайджанской ССР
1973 – Герой Социалистического Труда с вручением ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот»

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Общественно-политическая деятельность А.И. Хачатуряна

1926–1928 – заведующий частью Второй армянской драматической студии под руководством Р.Н. Симонова (Московский дом культуры Армении)
1938–1939 – участник подготовки Первой декады армянского искусства в Москве
1938 – депутат Верховного Совета Армянской ССР
1939–1948 – заместитель оргкомитета Союза композиторов СССР с 1943 – член КПСС
1957–1978 – секретарь правления Союза композиторов СССР
1958 – депутат Верховного Совета ССР
1958 – президент Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества СССР со странами Латинской Америки
с 1962 – член Советского комитета защиты мира

А. И. Хачатурян – участник многих симпозиумов, конференций по вопросам культуры и искусства, член жюри престижных отечественных и зарубежных конкурсов

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Литературное наследие (отдельные работы) А.И. Хачатуряна

1. Музыка и народ // Культура и жизнь. – 1971. – № 6.
2. Как я понимаю народность музыки // Советская музыка. – 1953. – № 11.
3. О музыке наших дней // Культура и жизнь. – 1957. – № 1.
4. О национальном и интернациональном в советском искусстве // Советская музыка. – 1963. – № 6.
5. С мыслями о слушателе // Советская культура. – 1973. – 1 января.
6. Музыку надо писать сердцем // Смена. – 1978. – № 11.
7. Кино и музыка // Советский экран. – 1973. – № 13.

8. Серьёзно о лёгкой музыке // Комсомольская правда. – 1972. – 4 июня.
9. Мир музыки – молодым // Юность. – 1973. – № 12.
10. Н.Я. Мясковский // Советская музыка. – 1961. – № 4.
11. Классик советской музыки // Труд. – 1966. – 23 апреля.
12. Дмитрий Шостакович // Советская культура. – 1954. – 1 июня.
13. Десятая симфония Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1954. – № 3.
14. Многогранность // Правда. – 1973. – 11 июня.
15. Вдохновенный художник. Замечательный человек // Советская музыка. – 1961. – № 11.
16. На творческом смотре болгарской музыки // Советская музыка. – 1952. – № 9.
17. Английские встречи // Советская культура. – 1955. – 13 декабря.
18. Имени Энеску // Музыкальная жизнь. – 1964. – № 22.
19. Композиторы – фронту // Вечерняя Москва. – 1943. – 25 февраля.
20. Понимать искусство могут и должны все // Московская правда. – 1959. – 14 июня.
21. Мир музыки чудесный // Учительская газета. – 1973. – 7 июня.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

Основные музыкальные сочинения А.И. Хачатуряна

Балеты

1939 – Счастье
1942 – Гаянэ
1954 – Спартак (поставлен в 1956)

Симфонические произведения

1933 – Танцевальная сюита
1934 – Симфония № 1
1938 – Симфоническая поэма («Песнь ашуга»)
1943 – Три сюиты из балета «Гаянэ»
1943 – «Маскарад» – симфоническая сюита музыки к кинофильмам
1943 – Симфония № 2 (Симфония с колоколом)

1944 – Хореографический вальс
1947 – Симфония № 3 (Симфония-поэма)
1949 – Траурная ода памяти В.И. Ленина (из музыки к фильму «Владимир Ильич Ленин»)
1950 – Сюита «Сталинградская битва» («Битва на Волге»)
1952 – Торжественная (праздничная) поэма
1955-1957 – Три сюиты из балета «Спартак»
1955 – Сюита из музыки к пьесе «Лермонтов» Б. Лавренёва
1956 – Ода радости
1959 – Приветственная увертюра

Концерты
1936 – Концерт для фортепиано с оркестром
1940 – Концерт для скрипки с оркестром
1946 – Концерт для виолончели с оркестром
1961 – Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром
1963 – Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром
1968 – Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром

Фортепианная музыка
1926 – Вальс-каприс (в нонах)
1926-1965 – Детский альбом (в двух тетрадях)
1927 – Поэма
1932 – Токката
1944 – Сюита для двух фортепиано
1945 – Пять пьес из музыки к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад»
1959 – Сонатина C-dur
1961 – Соната C-dur
1928-1970 – Семь речитативов и фуг

Камерные сочинения
1932 – Трио для кларнета, скрипки и фортепиано
1926 – Танец B-dur для скрипки и фортепиано
1929 – Песня-поэма (в честь ашугов) для скрипки и фортепиано

1974 – Соната-фантазия соло для виолончели
1975 – Соната-монолог соло для скрипки
1976 – Соната-песня соло для альта

Вокальные сочинения
1935 – Песня Пэпо из кинофильма «Пэпо» сл. Е. Чаренца
1935 – На бульваре Гоголя, сл. С. Михалкова
1939 – Дочери Ирана, сл. А. Лахути
1941 – Романс Нины из музыки к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад»
1941 – Капитан Гастелло, сл. А. Лугина; Море Балтийское, сл. Я. Родионова
1942 – Уралочка, сл. Г. Славина
1943 – Жду тебя, сл. Г. Славина; Песня гнева, сл. Г. Рублёва
1944-1946 – Три концертные арии для высокого голоса с оркестром на слова армянских поэтов
1948 – Песня о Ереване, сл. А. Граши
1950 – Армянская застольная, сл. А. Граши; Ковёр счастья, сл. А. Граши; Присяга миру, сл. Г. Рублёва
1951 – Вальс дружбы, сл. Г. Рублёва
1955 – Вокализ Дездемоны из фильма «Отелло», Песня про иву из фильма «Отелло»
1961 – Баллада о Родине

Хоровые сочинения
1942 – Гвардейский марш, сл. В. Лебедева-Кумача
1944 – Гимн Армянской ССР, сл. А. Сармена
1952 – Походная песня из фильма «Адмирал Ушаков», сл. А. Суркова
1953 – Песня русских матросов из фильма «Корабли штурмуют бастионы», сл. А. Суркова

Обработки народных песен – армянских, узбекских, азербайджанских, таджикских, татарских, турецких и др.

Музыка к спектаклям драматического театра

1940 – «Валенсианская вдова» Лопе де Веги
1941 – «Маскарад» М.Ю. Лермонтова
1942 – «Кремлёвские куранты» Н. Погодина
1943 – «Глубокая разведка» А. Крона
1949 – «Илья Головин» С. Михалкова
1954 – «Лермонтов» Б. Лавренёва
1955 – «Макбет» У. Шекспира
1958 – «Король Лир» У. Шекспира

Музыка к кинофильмам

1935 – «Пэпо»
1938 – «Зангезур»
1939 – «Салават Юлаев»
1944-1945 – «Человек № 217»
1947 – «Русский вопрос»
1948 – «Владимир Ильич Ленин»
1949 – «Сталинградская битва»
1950 – «Секретная миссия»
1953 – «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы»
1955 – «Салтанат», «Отелло», «Костёр бессмертия»
1957 – «Поединок»

Сочинения для духового оркестра

1929 – Походный марш № 1
1930 – Походный марш № 2
1932 – Плясовая (на тему армянской песни)
1932 – Марш № 3 (Узбекский марш)
1932 – Танец (на тему армянской песни)
1938 – Зангезурский марш
1942 – Героям Отечественной войны (марш)
1973 – Марш Московской Краснознамённой милиции

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Валентина Николаевна Батишева
Владимир Иванович Ионесов

**Арам Хачатурян: письмо как событие,
или когда далёкое становится близким**

Монография

Редактор Л.В. Кузьмина
Верстка – Н.А. Зимина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
443010, г. Самара, ул. Фрунзе, 167
e-mail: rio@samgik.ru

Формат 64x80/16. Объем 16 усл. п. л.
Подписано в печать 25.08.2025
Тираж 500 экз. Заказ № 1143
Отпечатано в РИЦ СГИК