

Арам Ильич
ХАЧАТУРЯН

Русские и советские композиторы

*Арам Ильич
Хачатурян
1903—1978*

Г. Г. Тигранов

Арам Ильич
ХАЧАТУРЯН

Москва «Музыка»
1987

ББК 49.5
Т39

Т 4905000000— 340 103—87
026(01)—87

© Издательство «Музыка», 1987 г.

К читателю

История искусств знает немало художников, творчество которых словно озарено лучами солнца. Сквозь бури и грозы истории несут они веру в жизнь, в торжество свободы и счастья. Таким творцом был наш замечательный современник, выдающийся советский композитор Арам Ильич Хачатурян.

По мнению ЮНЕСКО, Хачатурян — один из самых известных композиторов XX века, а его «Танец с саблями» — чуть ли не самое популярное произведение нашего времени.

Феноменальная популярность музыки Хачатуряна, ее равнодоступность как специалистам-музыкантам, так и широчайшим кругам любителей музыкального искусства объясняется громадной силой таланта, блеском мастерства и творческой щедростью композитора, подлинной народностью, реалистичностью его музыки, глубиной содержания и совершенством ее художественной формы. 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, обращенная к людям.

Хачатурян — один из тех художников-энтузиастов, композиторов-новаторов, которые всей своей разносторонней деятельностью утверждали искусство нового мира, рожденного Великим Октябрем, искусство раскрепощенного народа, торжествующей человечности, высоких идеалов коммунизма.

Весь его жизненный и творческий путь неразрывно связан с судьбой нашей страны, а его произведения запечатлели существенные стороны жизни, мысли и стремления советского народа.

Достигнув высокого мастерства, став авторитетнейшим деятелем всей советской многонациональной музыкальной культуры, Хачатурян до конца своей жизни сохранял кровную связь с родной Арменией.

Армения. Неповторимо прекрасна ее природа, не раз воспетая поэтами и музыкантами. Величественные горы, вершины которых покрыты вечным снегом, бездонные пропасти, грохочущие водопады, красивейшее высокогорное озеро Севан, густые леса, цветущие долины, сады... И над всем этим лазурное небо, ослепительное солнце. Какая щедрость красок!

Уходящая в глубь веков история этой страны — волнующая летопись борьбы, страданий и надежд народа. Здесь постоянно дули ветры истории, сгустились грозные тучи нашествий, сверкали молнии бушующих войн. Не раз страна подвергалась разорению и порабощению. Но армянский народ стойко боролся за свою свободу, независимость и национальное достоинство.

Огромное прогрессивное значение имело освобождение в начале XIX века большей части Армении от восточных феодальных деспотий (шахской Персии, султанской Турции) и присоединение к России.

Подлинной свободы армянский народ достиг после Великой Октябрьской социалистической революции 1917 года и провозглашения в Армении 29 ноября 1920 года Советской власти. Как и другие братские народы Советского Союза, обретшие государственность и независимость, Армянская Советская Социалистическая Республика превратилась в процветающую страну с передовой экономикой и культурой, уверенно идущую по пути к коммунизму.

Сквозь века армянский народ пронес свою богатую, ярко самобытную культуру. Лучшие творения армянской литературы и искусства, созданные как в прошлом, так и в наше время, стали неотъемлемой частью духовной жизни народа, вошли в сокровищ-

лицу мировой художественной культуры. Всемирной известностью пользуются замечательные памятники древнеармянской архитектуры, филигранно отточенное искусство средневековой миниатюры, а рядом с ними великолепные образцы современной архитектуры и живописи. Широкое признание получили армянский театр, литература, поэзия, представленная выдающимися писателями — (О. Туманяном, Е. Чаренцом, А. Исаакяном и многими другими).

Глубоко самобытна армянская народная музыка. В многообразии жанров сложились народные песни: трудовые, обрядовые, эпические, лирические и другие.

Разнообразны и армянские народные танцы, сольные и групповые: женские, полные грации и изящества, с особой пластикой движения рук («пение рук»); мужские, отмеченные силой, энергией, темпераментом. Так же самобытно отмеченное древними традициями творчество гусанов, ашугов, выдвинувших из своей среды такого замечательного поэта-музыканта, как Саят-Нова.

Следует сказать и об инструментальной музыке, популярном в народе искусстве дудукистов, кеманчистов, таристов, зурначей и других, о различных видах народно-инструментальных ансамблей и даже оркестров.

Во второй половине XIX и начале XX века, как одно из проявлений крепнущего национального самосознания, возникла армянская композиторская школа. Передовые армянские музыканты этого времени собирали и изучали народное музыкальное творчество, приобщались к традициям классической музыки. Им предстояло овладеть различными формами многоголосия, положить начало развитию отсутствовавших до того времени в армянской музыке жанров (камерных, симфонических, оперных и т. п.), выработанных опытом мировой музыкальной классики.

Огромную положительную роль в формировании армянской композиторской школы сыграла русская музыкальная культура, ее передовые деятели, ее богатейший опыт и традиции.

С наибольшей силой, талантом и полнотой передовые устремления того времени в становлении армянской композиторской школы выразили Комитас (1869—1935) и Александр Спендиаров (1871—1928).

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.

Юность. Первые годы в Москве

Мои предки были потомственными крестьянами.

А. Хачатурян

Арам Ильич Хачатурян родился 6 июня 1903 года в Коджори, предместье Тифлиса, в армянской семье.

Отец, Эгия (Илья) Восканович Хачатурян, происходил из крестьян, живших в деревне Верхняя Аза Нахичеванского уезда. Мать, Кумаш Сергеевна, была родом из Нижней Азы. «Мои родители,— вспоминал Арам Хачатурян,— были обручены, еще не зная друг друга, когда матери было девять лет, а отцу на десять лет больше. Это заглазное обручение оказалось очень счастливым. Взяв в жены шестнадцатилетнюю Кумаш, отец привез ее в Тифлис, где появились на свет все пятеро детей—самая старшая Ашхен (она умерла полуторогодовалым ребенком) и четыре брата—Сурен, Вагинак, Левон и я... Моя мать—очень красивая, стройная женщина—была до конца своих дней (она скончалась в 1956 году) заботливой хранительницей семейного очага, пользовавшейся неизменной любовью и уважением мужа и сыновей».

Семья Хачатурянов жила на Арагвинской улице в доме, построенном на склоне горы. Здесь они снимали три небольшие комнаты, где размещались родители и четыре сына, крохотную кухоньку и чулан, из которого можно было подняться на чердак и уединиться для музыкальных занятий.

«Я рос, подобно всем своим сверстникам-мальчишкам, на дворе и на улице. Здесь мы носились неутомимыми табунами в веселых прятках и ловитках, бегали наперегонки, играли в „чилька чжохи“—игру, напоминающую русского „чижика“, в „лахты“»,—писал А. Хачатурян.

Будущий композитор учился сначала в пансионе С. В. Аргутинской-Долгоруковой (в разное время его окончили немало видных деятелей армянской и грузинской культуры), а затем в коммерческом училище. Проявляя интерес к живописи, поэзии, литературе, театру, он все же отдавал предпочтение музыке: пел в хоре, играл на трубе в духовом оркестре. Отец, заметив увлечение сына, приобрел старенький прямострунный рояль. С величайшим увлечением Арам подбирал на нем понравившиеся ему мелодии, импровизировал, вслушивался в своеобразные гармонические созвучия. Вскоре среди товарищей, друзей и родных он прослыл пианистом, его стали приглашать на семейные торжества, вечеринки.

«Живописнейший и очень своеобразный город — Тбилиси — отличался большой пестротой населения. Здесь наряду с коренным грузинским населением жило много армян, азербайджанцев, русских, украинцев, а также персов, турок и других. Эта многонациональность, многоязычность накладывала свой отпечаток на быт, нравы Тбилиси, на его культуру, в том числе музыку, — вспоминал позднее А. Хачатурян. — Достаточно было пройтись по улицам и переулкам, лежащим в стороне от центра, чтобы окунуться в музыкальную атмосферу, создаваемую самыми разнообразными источниками: вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара, пройдешь подальше — наткнешься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Южный город живет 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... Нередки встречи и с хранителями древней народной культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на народных инструментах — сазе, таре, кеманче... Народная ар-

мянская, азербайджанская, грузинская, русская песня, широко бытовавшие тогда „жестокие“ цыганские романсы, популярные мелодии бальных танцев — все смешивалось в пестрой звуковой картине. И все это неудержимо влекло к себе».

Музыкальная культура Тифлиса была довольно высокой. Здесь было открыто отделение Русского музыкального общества, работало музыкальное училище, которое одно время возглавлял М. М. Ипполитов-Иванов; постоянно функционировала итальянская оперная труппа; сюда приезжали с концертами Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, С. В. Рахманинов, К. Н. Игумнов. Наконец, здесь жили талантливые музыканты, сыгравшие видную роль в становлении грузинской и армянской композиторских школ: М. А. Баланчивадзе, З. П. Палиашвили, М. Г. Екмалян, Р. О. Меликян, А. Т. Тигранян и другие.

В семье Хачатурянов постоянно звучала музыка. Мать композитора Кумаш Сергеевна знала множество армянских и азербайджанских народных песен и превосходно их исполняла. Некоторые из этих мелодий позже «проросли» в творчестве Арама Ильича. Так, например, песня «Ворскан ахпер» («Братец охотник») получила широкое симфоническое развитие во Второй симфонии.

По воспоминаниям композитора, отец тоже знал много армянских народных песен и пел их, аккомпанируя себе на таре. Художественно одаренными людьми были и братья Арама. Левон обладал красивым голосом и стал довольно известным певцом; Сурен, окончив студию Станиславского при МХАТе в Москве, работал актером и режиссером; Вагинак часто выступал в любительских спектаклях.

Вспоминая о раннем периоде своей жизни, Хачатурян писал: «Я рос в атмосфере богатейшего народного быта. Жизнь народа, его празднества, обряды, его горести и радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов — все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое сознание; как бы ни изменялись и ни совершенствовались впоследствии мои вкусы, перво-

начальная музыкальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества».

Жадно впитывал в себя Хачатурян музыку, звучавшую вокруг него, и при этом слышал не только то, что отличало музыку одного народа Закавказья от другого, но и то, что их объединяло. Это позволило композитору, ставшему впоследствии классиком армянской музыки, передать в своем творчестве интернациональную близость культур Закавказья. Это подметил еще Б. В. Асафьев: «Родник хачатуряновских интонаций — многоликая песенность и плясовые ритмы Востока (разумею прежде всего страны и народы Кавказа и Закавказья), спаянные с русской культурой музыки, но своими началами уводящие слух и в Иран, и в другую сторону — в гомеровски широкоохватную музыкальную культуру Средиземноморья».

Араму Хачатуряну было шестнадцать лет, когда он впервые попал в оперный театр. Опера классика грузинской музыки З. П. Палиашвили «Абесалом и Этери» произвела на него сильное и яркое впечатление.

Детские и юношеские годы Хачатуряна совпали с событиями громадного исторического значения: революция 1905 года, первая мировая война, февральская революция, Великая Октябрьская социалистическая революция, гражданская война. В городе неоднократно менялась власть. Простые люди-труженики, а с ними и семья Хачатурянов, сочувственно и с надеждой относились к нарастанию революционного движения и установлению в 1921 году в Грузии Советской власти.

Конечно, тогда еще совсем юный Арам вряд ли понимал историческое значение происходящего, но, по его словам, «всеим своим существом ощущал рождение нового мира». Это новое бурно ворвалось в его жизнь. Летом 1921 года он выехал со специальным агитпоездом в Армению. «Перед нашей группой, — вспоминал композитор, — стояла задача разъяснить населению городов и сел Армении великие идеи Октября, распространять листовки, брошюры,

организовывать митинги и концерты-лекции. Один из товарных вагонов был превращен в концертную эстраду с пианино, стоявшим перед открытыми дверями. Когда поезд останавливался на запасном пути какой-нибудь станции, я начинал играть бра-вурные марши. Члены нашей бригады при помощи рупоров принимались созывать публику, немедленно собирающуюся перед вагоном. Начинался митинг, сопровождавшийся песнями, несложными концертными номерами, раздачей пропагандистских материалов».

В этом же году в жизни Хачатуряна произошло событие, определившее его дальнейшую судьбу. Из Москвы приехал его старший брат Сурен Ильич, видный театральный деятель, организатор и руководитель Армянской драматической студии, для которой надо было отобрать одаренных молодых актеров. Родители отпустили с Суреном двух младших сыновей — Левона и Арама.

По условиям того времени поездка из Тбилиси в Москву длилась двадцать четыре дня. Теплушки, в которых ехали будущие актеры, подолгу стояли на станциях, и студийцы, не мешкая, тут же устраивали импровизированные выступления, встречая горячий отклик местной публики.

Наконец, Москва! Перед молодым Арамом Хачатуряном открылся совершенно новый мир. Его поразили грандиозные масштабы города, величественная самобытная русская архитектура и напряженный пульс жизни столицы. Первые годы своего пребывания в Москве Хачатурян жил у Сурена Ильича. А так как материальные условия были довольно стесненными, то приходилось работать грузчиком, тапером, давать уроки музыки. По совету брата Арам поступил осенью 1922 года на биологическое отделение физико-математического факультета Московского университета (где он проучился три года) и одновременно в Музыкальный техникум имени Гнесиных в класс виолончели С. Ф. Бычкова, а затем к профессору А. А. Борисяку. За короткий срок Хачатурян не только наверстал упущенное, но и выдвинулся в число лучших учеников, удостоившись чести выступать на учени-

ческих концертах (соло и в ансамбле) в Малом, а однажды и в Большом зале Московской консерватории.

В 1925 году в техникуме был открыт класс композиции и Хачатурян стал одним из первых его учеников, проявив незаурядные способности. Руководил классом серьезный, высокообразованный музыкант, ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова — М. Ф. Гнесин. Для Хачатуряна началась пора приобщения к профессиональному композиторскому искусству. Он знакомится с множеством музыкальных произведений, изучает музыкально-теоретические дисциплины, осваивает технику композиции, пишет свои первые сочинения.

М. Ф. Гнесин, как вспоминал Хачатурян, придавал особое значение идейному замыслу сочинений, прививал своим воспитанникам любовь к фольклору, развивал гармоническое чутье, вкус к импровизации, к варьированию заданной темы, особенно ценил в учениках проявление индивидуальности. Гнесин хорошо знал и любил музыку Востока, и в частности армянскую, был лично знаком с Комитасом и А. А. Спендиаровым, в его классе училось немало армян, в том числе талантливый композитор А. Л. Степанян.

Педагог сумел по достоинству оценить дарование Хачатуряна, особенности его творческой индивидуальности. «Сочинения, которые он стал писать чуть ли не к концу второго года занятий, были так ярки, что уже ставили вопрос о возможности их обнародования. Ряд пьес, вскоре же создавших известность Хачатуряну, был написан им в бытность учеником музыкального училища. С самого же начала в сочинениях Хачатуряна заметны были зерна самостоятельного музыкального мышления и чувствовалась совершенно иная молодая и современная жизненная пульсация», — писал Гнесин.

В 1929 году после успешного окончания Музыкального техникума Хачатурян поступил в Московскую консерваторию, в класс сочинения М. Ф. Гнесина, а со второго курса он стал учеником Н. Я. Мясковского. Выдающийся композитор-мыслитель, человек огромного обаяния, широчайше-

го кругозора, автор крупных симфонических и камерных сочинений, Мясковский создал одну из лучших композиторских школ, где царила атмосфера интеллектуальных интересов, этического отношения к искусству. Мясковский был учителем в самом высоком смысле слова, учителем не только мастерства, но и самой жизни. Под его руководством Хачатурян овладевал тайнами профессионализма.

«С первых же занятий у Николая Яковлевича я был захвачен новой, необычайной для меня обстановкой. Приходя к Мясковскому, мы словно переступали порог, за которым нам открывалось во всем величии своем наше замечательное искусство, которое до того мы любили слепо,— писал Хачатурян.— Николай Яковлевич учил нас музыке, широко учил культуре композиторского труда и попутно связывал все это со многими явлениями в классическом и современном искусстве. Мой слух, воспитанный в атмосфере музыки, мои сложившиеся музыкальные представления, определявшиеся интонационным строем музыкального искусства народов Закавказья, не могли сразу „приспособиться“ к восприятию иного музыкального мира — величественного и могучего мира русской музыки. Выдающийся русский композитор Николай Яковлевич Мясковский — мой незабвенный учитель — с необыкновенной чуткостью и глубоким пониманием направлял мою музыкальную мысль по пути познания всего богатства русской и западной классической музыки, по пути освоения профессионального композиторского мастерства, не стремясь при этом нарушить или изменить то живое ощущение национальной музыкальной стихии, которая была впитана мною с молоком матери. Наоборот, он всячески предостерегал меня от утери живого чувства ориентировки в ладово-интонационной и ритмической сфере музыки Востока».

Навсегда Хачатурян запомнил встречу в 1933 году с С. С. Прокофьевым, творчество которого все больше и больше захватывало молодого музыканта. В свою очередь, сочинения талантливого ученика Мясковского настолько заинтересовали Прокофьева, что он увез их с собою в Париж, где

они были исполнены. «Шутка сказать,—вспоминал впоследствии Арам Хачатурян,—наши сочинения будет слушать Сергей Прокофьев—всемирно известный мастер, имя которого казалось нам почти легендарным! Не теряя ни минуты приступили к прослушиванию. Играли сочинения К. Макарова-Ракитина, Ю. Бирюкова, Е. Голубева, Н. Макаровой, Т. Хренникова и других студентов. Исполнено было и мое Трио для скрипки, кларнета и фортепиано. Мне трудно сейчас вспомнить, что говорил нам Прокофьев после прослушивания. Помню только, что все его замечания были благожелательны, очень конкретны и точны».

В 1934 году Арам Хачатурян окончил консерваторию с золотой медалью, и его имя было занесено на мраморную доску Почета. В последующие годы (1934—1936) он продолжал совершенствоваться у Мяскового в аспирантуре Московской консерватории. Однако воспитывала Хачатуряна не только освященная великими традициями Московская консерватория, но и духовная атмосфера столицы первого в истории свободного государства рабочих и крестьян. Несмотря на трудности, связанные с решением важнейших политических, экономических, хозяйственных задач, культурная жизнь Москвы была ключом. Осуществлялась глубокая демократизация искусства, приобщение к нему широких масс трудящихся.

Это было время «бури и натиска», полное революционной романтики, огромного подъема. На обломках буржуазно-дворянской России рождалось новое общество. Возникла социалистическая культура, в основу которой легли ленинские принципы народности, партийности, революционного новаторства и преемственной связи с лучшим культурным наследием. Искусство обрело подлинно демократическую основу. Напомним, что прошло менее двадцати лет с тех пор, как В. И. Ленин подписал декрет о национализации театров, консерваторий, музеев, филармоний и стали осуществляться его предначертания об искусстве, принадлежащем народу. В художественное творчество входили новые идеи, темы, образы. Рожденные революционной дей-

ствительностью, они требовали и новых жанровых, композиционных решений, новых выразительных средств.

Становление советской музыкальной культуры отнюдь не было гладким. Шла борьба направлений, группировок, ассоциаций. Наиболее остро протекала она между Ассоциацией современной музыки и Ассоциацией пролетарских музыкантов. Сталкивались различные концепции развития искусства. У одних оно связывалось с изменением тематики (при сохранении традиционных форм и средств воплощения), у других, наоборот,—лишь с формальным новаторством. Искусство будущего виделось то как индустриальное, машинизированное (своеобразный вариант урбанизма, конструктивизма), то в условных формах революционной символики. Порою массовое заслоняло индивидуальное, новое иногда понималось лишь как отрицание старого. Но через эти трудности роста, через все крайности и односторонности рождалось и крепло истинно новое, советское искусство—искусство высоких помыслов и глубоких чувств.

Большое значение для дальнейшего развития советской художественной культуры имело постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» и создание в этом же году творческих союзов, в том числе и Союза советских композиторов СССР.

Все это, конечно, волновало молодого Хачатуряна, требовало своего отношения, осмысления, способности отличать исторически прогрессивное, необходимое, подлинное от случайного, преходящего. В этой сложной обстановке, в сплетении многообразнейших впечатлений складывалось мировоззрение, эстетические позиции композитора. Хачатурян не принимал крайних позиций Ассоциации современной музыки и Ассоциации пролетарских музыкантов. Он, как и другие передовые деятели советской культуры, шел «к новым берегам» своим путем.

В начале 30-х годов жизнь Москвы была очень разнообразной и интересной. Театры, музеи, литературные вечера, диспуты, концерты, релетиции, оперные и балетные спектакли—все это попало в

поле зрения молодого композитора. Он аплодировал Маяковскому, в творчестве которого «захватывало и остросовременное содержание, проникнутое дыханием революции, и поражающе смелая форма стиха, и удивительное мастерство „агитатора, горлана-главаря“, остроумнейшего полемиста, безжалостно расправлявшегося со своими литературными врагами».

Большую роль в формировании личности Хачатуряна сыграл его брат Сурен Ильич. «Вспоминая о начале моей московской жизни, о приобщении к русской культуре, я не могу без чувства глубочайшей благодарности думать о брате моем Сурене, об этом ярком и светлом человеке, которому я столь многим обязан. 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 20-х годов. О чем 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 был моим учителем в самом полном смысле этого слова. Он учил меня жизни, учил любить и понимать искусство, учил самостоятельности суждений и действий»,— писал в своих воспоминаниях композитор.

Квартира Сурена Ильича была своеобразным артистическим клубом, где собирались многие видные деятели искусства. Здесь можно было встретить Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова, Е. М. Сушкевича, С. Г. Бирман, С. Кочаряна, Р. Н. Симонова, С. В. Гиацингову, А. В. Нежданову, Л. В. Собинова, К. Н. Игумнова, В. Э. Мейерхольда.

Разговоры и споры, которые велись в этом доме, были вызваны новыми постановками К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, К. А. Марджанова. Нередко обсуждались новые произведения А. А. Блока,

В. В. Маяковского, С. А. Есенина, Андрея Белого. Немаловажное значение для Хачатуряна имело знакомство с прекрасной пианисткой Е. А. Бекман-Щербиной, в доме которой он часто бывал. Здесь часто звучала музыка И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, композиторов-романтиков, особенно полюбившихся ему Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера. Новые горизонты открыли ему произведения классиков русской музыки — М. И. Глинки, М. А. Балакирева, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева. Впоследствии он говорил о большом значении «русской музыки о Востоке»: «Она показала мне уже тогда не только возможность, но и необходимость сближения и взаимообогащения культур Востока и Запада, музыки народов Закавказья и русской. Восточные элементы в „Руслане“ Глинки, в балакиревских „Тамаре“ и „Исламее“, в корсаковской „Шехеразаде“, в сочинениях Рахманинова явились для меня замечательным примером и сильным импульсом к новым художественным, творческим исканиям в этом направлении».

С интересом молодой Хачатурян знакомился с произведениями композиторов XX века: П. Хиндемита, А. Онеггера, А. Шёнберга, А. Берга, но не увлекался ими. Ему ближе были яркая красочность и свежесть музыки К. Дебюсси, М. Равеля (открытый ими «интонационный пленэр»). Привлекало творчество Р. Штрауса, Б. Бартока.

Однажды Хачатурян попал на симфонический концерт в Большом зале Московской консерватории, где исполнялась Девятая симфония Л. Бетховена и Второй концерт С. В. Рахманинова (солировал К. Н. Игумнов). «Громадное впечатление от этого вечера никогда не изгладится из моей памяти,— писал он позднее.— Это одно из самых сильных художественных переживаний всей моей жизни. Я уже не говорю о музыке, о впервые услышанном мною симфоническом оркестре. Меня поразила сама обстановка концерта, волнующая атмосфера зала, сосредоточенные лица слушателей».

С не меньшим вниманием Хачатурян следил и за новыми явлениями советского музыкального искусства. В те годы часто с концертной эстрады или по радио звучали произведения Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, с афиш не сходили имена В. В. Софроницкого, Л. Н. Оборина, С. Я. Лемешева, И. С. Козловского, Е. А. Мравинского, А. Ш. Мелик-Пашаева и других, утверждавших передовые принципы советского исполнительского искусства.

В двадцатые годы большую культурно-просветительскую деятельность в Москве развернул Дом культуры Советской Армении. Арам Хачатурян исполнял здесь свои новые сочинения, с его музыкой шли спектакли «Разоренный очаг» и «Хатабала» Г. Сундукяна, «Багдасар Ахпар» и «Восточный дантист» А. Пароняна, «Макбет» У. Шекспира. Здесь молодой композитор расширил свои познания истории и культуры Армении, познакомился с классиком армянской музыки А. А. Спендиаровым, с замечательным армянским художником М. С. Сарьяном, с видным дирижером К. С. Сараджевым, с участниками струнного квартета имени Комитаса, с известным армянским певцом Ш. М. Тальяном и другими.

В годы учебы творческое дарование Арама Хачатуряна крепло и развивалось необычайно быстро, интенсивно и целенаправленно. Он писал много и в разных жанрах и формах. Его сочинения сразу же привлекали своей самобытностью, красочностью, темпераментом, ярким национальным колоритом, интонационной близостью армянской народной музыки.

«Мой рост как музыканта и гражданина совершался в ритме эпохи»,— вспоминал композитор. Именно «в ритме эпохи», в духе времени, под влиянием ведущих мастеров Хачатурян большое внимание уделял обработкам народных песен. С большим вкусом, бережным отношением к первоисточникам и вместе с тем творчески смело обрабатывал он армянские, грузинские, азербайджанские, русские, украинские, турецкие, венгерские, таджикские, узбекские песни и танцы. Глубокое уважение,

живой интерес к музыке разных народов Хачатурян сохранил до конца своей жизни.

Постоянное общение с фольклором позволило композитору глубоко постичь дух и характер народного интонирования, помогло ему выработать свой ярко индивидуальный, хачатуряновский музыкальный язык.

Широта интересов Хачатуряна, тесная связь с современностью проявились, в частности, в созданных в это время вокальных произведениях. Большинство из них—это сольные и хоровые песни, посвященные новому быту, труду, молодежи, рабочему классу, воинам Красной Армии: «Заводская-станковая» (слова А. Безыменского), «Самолет» (обработка бурятской песни), «Краснофлотский марш» (слова С. М. Михалкова), «Новая песня» (слова Е. Чаренца), «Товарищ Гасан» (слова Хнко Апера), «Пионерский барабан» (слова С. Михалкова), «Комсомолец и комсомолка» (слова Хнко Апера), «Комсомольская шахтерская» (слова В. Снитковского), «Наше будущее» (слова К. Бурунова, обработка туркменской песни) и другие. Актуальные по содержанию, ясные и доступные по форме, выразительные по музыкальному языку, близкому новым интонациям массовых песен того времени, вокальные сочинения Хачатуряна легко запоминались и прочно входили в музыкальный быт.

Инструментальные сочинения, созданные в годы обучения в Музыкальном техникуме и Московской консерватории, были не менее интересными. Словно выхваченные из самой жизни жанровые музыкальные картинки, зарисовки народного быта, прекрасной южной природы, одухотворенные лирические высказывания, все они отличаются большой поэтичностью, образной конкретностью, близостью фольклорным истокам. Среди ранних пьес Хачатуряна выделяются отмеченный бурным темпераментом и мягким лиризмом «Танец» для скрипки и фортепиано (первое опубликованное произведение молодого композитора), изящный, полный обаяния «Вальс-каприз» для фортепиано и «Танец» для фортепиано, в котором наряду с армянской темой Хачатурян использовал и узбекскую. Стремительные ритмы,

заставляющие вспомнить армянские мужские пляски, сочетаются с поэтичной мелодией и нежно опевающими голосами.

Эти черты будут характерны и для последующих инструментальных пьес Хачатуряна, хотя в музыкальной стилистике появятся иные закономерности, а именно импровизационность, многообразные приемы варьирования, а также имитация тембровых эффектов, широко распространенных в восточной инструментальной музыке. В новых сочинениях появятся знаменитые секунды — ритмические остинато. «Эти секунды,— говорил композитор,— от многократно слышанных в детстве звучаний трио народных инструментов: сазандар-тар, кеманча и бубен. От восточной музыки идет и мое пристрастие к органным пунктам».

Все это легко заметить в «Поэме» для фортепиано, в которой, как отмечает армянский композитор Э. М. Мирзоян, «даже музыкальная фактура — сама по себе уже звучала очень национально». Здесь пленяет прежде всего широта и экспрессия свободно льющегося лирического мелоса, который напоминает замечательные армянские монодии и, в свою очередь, предвосхищает вдохновенную кантилену второй части фортепианного Концерта Хачатуряна.

Патетическая взволнованность, ритмическая раскованность, импровизационность еще ярче проявились в «Песне-поэме» для скрипки и фортепиано (с подзаголовком «В честь ашугов»). Известный советский музыковед Г. Н. Хубов назвал ее «концертной транскрипцией ашугского искусства». Подобно тому как ашуг достигает в своем повествовании эмоциональной кульминации, в «Песне-поэме» из речитативно-декламационного вступления рождается широко развитая мелодия, сопровождаемая выразительнейшими подголосками, ритмическими узорами. Партия рояля имитирует звучание восточных народных музыкальных инструментов саза и кеманчи.

Во всех этих сочинениях Хачатуряна можно заметить сочетание восточной основы с традициями русской классической музыки и некоторыми приемами музыкального импрессионизма К. Дебюсси (в

«Танце» для скрипки и фортепиано) и М. Равеля (в «Поэме» для фортепиано).

Среди ранних произведений Хачатуряна значатся «Аллегретто» для скрипки и фортепиано, «Детский альбом» для фортепиано, Сюита для альта и фортепиано, марши для фортепиано и духового оркестра, две «Плясовые» для духового оркестра на армянскую и узбекскую темы, «Массовый танец» и «Буденовка» для фортепиано на тему известной песни А. А. Давиденко.

Постепенно Хачатурян переходил от мелких форм к более развернутым, от обработки народно-песенного и танцевального материала к его разработке, применяя различные средства интонационно-тематического развития. В этой связи следует назвать струнный Квартет с двойной фугой, Сонату для скрипки и фортепиано, Сюиту для фортепиано, первая часть которой — «Токката» — завоевала широкую известность и вошла в репертуар многих пианистов. Характерные для данного жанра ритмическая острота, моторность сливаются здесь со своеобразными ритмами плясок народов Закавказья и общей динамикой звучания восточных ударных инструментов. Проявляя большую изобретательность, композитор варьирует, развивает музыкальный материал, создает непрерывное нарастание звучания. Безудержной стихии ритма, энергии, воли, напора противопоставлен в сочинении рапсодический, проникновенно-лирический эпизод. Нельзя не подивиться мастерству, с которым молодой композитор достигает средствами пианистической техники эффекта, имитирующего звучание восточных народных инструментов — канона и дойры.

Немецкий музыковед А. Штреллер (ГДР) видит в «Токкате» отражение веяний того времени — времени индустриализации, урбанизма, а в лирико-мелодических эпизодах отмечает черты революционной романтики. И хотя эти сопоставления кое в чем спорны и слишком прямолинейны, но в них есть и доля истины.

«Токката» Хачатуряна выдержала испытание временем. «Прошло много лет со дня возникновения этой динамичной, блестящей пьесы, но исполнение

ее и поныне вызывает энтузиазм публики,— писал в 1962 году Р. К. Щедрин.— Эта полнокровная, ярко эмоциональная музыка звучит постоянно в концертных залах, в эфире, дворцах культуры, клубах. Нет профессионала, который не знал бы ее наизусть, который не относился бы к ней с чувством горячей симпатии».

Трио для кларнета, скрипки и фортепиано — замечательный пример творческого воссоздания манеры восточного музицирования. Этим, в частности, обусловлен и выбор инструментов, и характер их использования. Звучание кларнета и скрипки ассоциируется с дудуком и кеманчой, а рояль выполняет функции ударных инструментов (дойра, дафф, доол). Самобытно ладоинтонационное содержание музыки этого произведения; много фантазии проявил композитор в вариационном развитии музыкального тематизма. Особенно интересна в этом отношении первая часть, представляющая собой пятнадцать вариаций на выдержанную в духе армянских народных лирических песен тему. Каждая вариация, внося те или иные ладовые, ритмические, гармонические, тембровые изменения, словно показывает тему с разных сторон, раскрывает в ней различные оттенки. Сочная жанровая зарисовка народной игры, полной энергии, силы и задора, дается в скерцо, также написанном в вариационной форме. В основе последней части лежит узбекская народная танцевальная тема, претерпевающая различные образные трансформации.

Классики армянской музыки Комитас и А. А. Спендиаров не раз высказывали мысль о том, что для армянской профессиональной музыки особенно широкие возможности открывает полифония. Справедливость этого подтверждается и творчеством Хачатуряна. Еще в студенческие годы, будучи учеником крупного знатока полифонии — Н. Я. Мяскового, он с большим увлечением написал несколько фуг для фортепиано, представляющих значительный интерес.

Длительное время эти фуги были мало известны, не публиковались и не исполнялись. Их считали ученическими работами. Лишь эпизодически вспо-

минал о них и сам автор, используя, в частности, две фуги в финальных частях в своих «Детских сборниках» для фортепиано. В 1968—1970 годах композитор вернулся к своим ранним фугам, сделал новые редакции и предварил каждую из пьес речитативом. Опубликованные в таком виде, они сразу же привлекли к себе внимание исполнителей и музыковедов.

Речитативы и фуги разнообразны по характеру, жанру, приемам полифонического письма. Некоторые из них носят бытовой народно-песенный и танцевальный характер. Так, например, тема седьмой фуги близка армянскому мужскому танцу «Кочари», в четвертой — слышатся интонации массовой революционной песни 20-х годов. Другие развивают сферу лирическую, пасторальную, как, например, в шестой фуге. Наконец, имеются произведения более обобщенного плана, среди которых особенно выделяется первая фуга. Между отдельными фугами протягиваются внутренние интонационно-тематические связи, придающие единство всему циклу.

В 1933 году было исполнено новое произведение Хачатуряна — «Танцевальная сюита» для симфонического оркестра. Д. Б. Кабалевский писал: «Первое исполнение этого сочинения, излучавшего солнечный свет, радость жизни, душевную силу, прошло с огромным успехом и сразу же ввело молодого композитора, еще не расставшегося со студенческой скамьей, — в первые ряды советских композиторов». По мнению критика, «Танцевальная сюита» относится к ряду тех сочинений, которые подготовили расцвет советской музыки 30-х годов.

Первый номер сюиты — красочная картина народного праздника — основан на выразительной музыкальной теме, интонационно близкой армянской песне-пляске «Чем у чем»; в основе другой — армянский круговой танец. В двух следующих номерах звучат узбекские напевы: свободная в своем импровизационном развитии любовная песня, танец и марш. Заключает сюиту грузинская лезгинка, то стремительная в своем движении, то изящно-грациозная, то огненно-темпераментная. Внезапно

стихия танцевальных ритмов сменяется лирическим эпизодом, основанным на проникновенной мелодии изумительной красоты. Нарастающее развитие тем приводит к кульминации, завершающей сюиту.

Как и в предыдущих сочинениях Хачатуряна, в «Танцевальной сюите» привлекает мелодическая щедрость, выразительность тематизма, острота ритмического рисунка, яркость национального колорита, близость народной музыке Востока.

Однако здесь появилось и много нового. Молодой автор показал свое незаурядное оркестровое мастерство и склонность к симфоническому мышлению. В празднично-нарядной, красочной партитуре «Танцевальной сюиты» ясно проступали контуры ярко индивидуального оркестрового стиля Хачатуряна. Сквозь образные, жанровые, мелодические, ритмические контрасты можно заметить стремление композитора к интонационно-тематическим связям между частями, которые, вместе с общим нарастанием динамики звучания к финалу сюиты, придают ей черты внутреннего единства. Обращают на себя внимание в «Танцевальной сюите» не только яркость, свежесть интонаций, тем, но и оригинальное применение методов мотивного, вариационного, полифонического развития.

«В танцевальной сюите я использовал несколько подлинных народных армянских мелодий. Беря народную мелодию в качестве основы, я развивал тот или иной мелодический или ритмический образ оригинала, наслаивая на него самостоятельные мотивные образования, подголоски, гармонические краски. В результате появились качественно новые мелодии и ритмы, которые, однако,—я в этом убежден—ни в чем не противоречили национальной стихии армянской музыки»,—писал А. Хачатурян.

Анализируя ранние сочинения композитора, советский музыковед Б. М. Ярустовский подчеркивал, что «острая полиритмия финала „Танцевальной сюиты“... и буйная ритмическая сила „Токкаты“, и многое другое были тогда для многих в диковинку, подлинными „звуковыми“ открытиями... И нет сомнения, что радикальные для того времени созвучия

оставили след не только в творчестве молодых московских коллег Хачатуряна».

В 1935 году в Большом зале Московской консерватории в исполнении оркестра под управлением французского дирижера Э. Сенкара прозвучала Первая симфония Хачатуряна. Представленная как дипломная работа на окончание консерватории, она завершала плодотворнейший период учебы, подводила итог его творческих устремлений этих лет.

Вместе с тем эта симфония начинала новый этап в жизни и творчестве композитора, вступавшего в пору зрелости. Аудитория, пресса, коллеги и друзья отмечали большую художественную ценность нового сочинения талантливого композитора, оригинальность и общественную значимость его содержания, богатство мелодий, щедрость гармонических и оркестровых красок и особенно яркий национальный характер музыки. «Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит. О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостями жизни», — писал Д. Д. Шостакович.

После сочных музыкальных «зарисовок с натуры» в прежних сочинениях, здесь Хачатурян подошел вплотную к идее создания крупного концепционно-целостного произведения, повествующего о прошлом и настоящем Армении, о ее прекрасной природе, мужественном, талантливом и вольнолюбивом народе, строящем новую жизнь. Симфония посвящена 15-летию установления Советской власти в республике.

Первая часть представляет собой эпико-драматическое повествование об историческом прошлом Армении: возникают картины многовековой борьбы за независимость и свободу, образ народа — труженика, героя. В патетически-приподнятом вступлении появляются интонационные обороты, которые затем получают развитие: мотив клича, поступенно нисходящие интонации, выразительные опевания, оживленное соло кларнета.

Достигнув кульминации, музыка вступления постепенно затухает, подводя к основному разделу первой части, который начинается мужественной эпической, с волевыми маршевыми ритмами главной темой в расширенном мажоро-минорном ладу. Излагаемая первоначально октавами струнных басов на педали валторн, она уже в экспозиции разрабатывается, заполняет в различных полифонических сочетаниях, а затем в аккордовой фактуре звучность всего оркестра. Динамика нарастает, возникает огромная звуковая перспектива. Большую напряженность движению придают ритмические смещения, синкопы, элементы полиритмии, активные остинато в басах.

Далее на трепетном мерцающем фоне прозрачных гармоний, сопровождаемая ласковыми, нежными фразами флейт, арфы, фортепиано и альтов, льется у виолончелей в высоком регистре широко напевная выразительная мелодия, напоминающая армянские крестьянские лирические песни. Это — проникнутая светлым и тонким поэтическим настроением побочная тема, которая с каждым новым появлением, благодаря гармоническому и оркестровому колорированию, становится все более красочной.

После разработки, построенной в основном на образном переосмыслении интонаций тем побочной партии и вступления, следует реприза, где проведен весь основной музыкальный материал первой части. В последний раз одновременно звучат мотивы из главной и побочной партий, и мощным оркестровым *tutti* завершается вся часть.

Содержание второй части можно определить как одухотворенное созерцание природы. Тонкими красками — мерцающие октавы в высоких регистрах флейт, арфы, а затем фортепиано, выдержанные «пустые» кварты у кларнетов — создает Хачатурян опозитизированную, полную воздуха картину притихшей южной ночи. Возникают ассоциации с музыкальными пейзажами Комитаса. На этом фоне, подобно свободной импровизации народного музыканта, льется у кларнета широкая лирическая кантилена с характерными опеваниями ладовых устоев

и секвентным развитием мелодии. Ее сменяет другой, близкий по характеру напев английского рожка. Варьируясь, обогащаясь мягкими подголосками, захватывая все новые голоса оркестра, темы достигают кульминации в контрапунктическом проведении. Это прекрасный пример симфонизации армянского народного лирического мелоса. В среднем разделе дается небольшая жанровая сценка. На фоне пиццикато струнных как бы парит танцевальная тема у флейт и гобоев, напоминающая грациозные и изящные армянские женские танцы.

В третьей части господствует стихия танцевальности. Стремительно врывается огненный, темпераментный мотив. Хачатурян проявляет исключительную выдумку и мастерство ритмоинтонационного варьирования. Звучность оркестра усиливается. Создается яркая картина народного праздника, веселья. Ей контрастирует психологически углубленный по настроению эпизод. И вновь все захватывает танцевальная музыка, в которой ясно различимы интонации мотива клича из вступления к симфонии. Излагаемый в басах, он приобретает мужественно-героические черты. Празднично-ликующим звучанием оркестра заканчивается произведение.

Создавая свою симфонию, Хачатурян искал новые, соответствующие замыслу жанровые и композиционные решения, пытался ответить на многие вопросы, которые стояли перед творчеством композиторов Советского Востока. Наиболее сложный из них заключался в необходимости глубоко, органично сочетать закономерности, присущие армянской народной музыке, искусству ашугов, со сложившимися традициями классического симфонизма, что открывало новые пути и перспективы развития симфонизма в композиторских школах народов Востока.

Как уже отмечалось, импровизационность играла большую роль в творчестве Хачатуряна. «Импровизационность моей музыки,— писал композитор,— вероятно, связана с народными истоками. Однако это мое органическое свойство композитора нельзя понимать как стремление к анархической свободе. Импровизационность — это не блуждание „без руля

и ветрил“ по клавишам рояля в поисках вкусных звучаний. Импровизационность хороша, когда ты твердо знаешь, чего хочешь, чего ищешь. Тогда она помогает взлету фантазии, подъему творческих сил, созданию стройной архитектоники целого. Рядом с импровизационностью должно идти чувство логики в строении формы, вытекающей из общего идейного замысла произведения, из его содержания». Такое сочетание принципов импровизационности и логики легко обнаруживается в Первой симфонии. Стремление к единству и цельности формы, зародившееся еще в Трио для кларнета, скрипки и фортепиано и в «Танцевальной ските», реализуется в симфонии более органично. Об этом свидетельствуют многообразные внутренние интонационно-тематические связи, приемы трансформации тем и их проведение в разных частях, наконец, сама «лепка» циклической формы из одного интонационного «зерна» и т. д. В Первой симфонии углубились и стали разно-стороннее связи с армянской крестьянской и городской музыкой, искусством ашугов, культурой мугамов, что можно заметить во всем ладоинтонационном и метроритмическом строе сочинения, в отдельных жанровых признаках, композиционных приемах. Помимо этого симфония интересна свободным претворением в ней традиций русского классического симфонизма М. И. Глинки, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и в особенности А. П. Бородин и П. И. Чайковского. «На моей памяти,— писал Д. Д. Шостакович,— не много 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. Еще до этого события мы в Ленинграде уже знали о появлении нового, многообещающего таланта, воспитанного в классе Н. Я. Мясковского». Отмеченная глубоким чувством любви к Родине, прозвучавшая как вдохновенный, горячий и страстный голос социалистической Армении, Первая симфония положила начало целому ряду крупных произведений композитора, воспевающих новую жизнь.

Певец родной страны

То, чем живет наша страна, сам ритм нашего времени находит воплощение в музыке, делая ее современной в самом настоящем смысле слова.

Д. Ойстрах

Новый период в жизни Хачатуряна — период творческой зрелости, интенсивной и разносторонней деятельности — совпал с годами большого подъема в общественно-политической и культурной жизни Советского Союза во второй половине 30-х годов. В это время осуществлялось широкое социалистическое строительство в нашей стране. Вступали в строй первенцы пятилеток, проходила развернутая коллективизация сельского хозяйства. В 1936 году на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов была принята новая Конституция Советского Союза. Весь мир восхищался легендарными полетами Валерия Чкалова, арктическими походами. Крепла братская дружба республик СССР. Рос международный авторитет нашего государства. Невиданный расцвет достигался огромным трудом и напряжением творческих сил народа, борьбой против всего враждебного революционному движению. Летопись 30-х годов хранит память о героических подвигах советских воинов у озера Хасан, в районе Халхин-Гола, о пролетарской солидарности с боровшейся против франкистов республиканской Испанией.

Все это находило отражение в советском искусстве, насыщало его верой в грядущее, в светлые идеалы коммунизма, волей к борьбе и энергией, но вместе с тем и чувством настороженности, бдительности. В Италии и Германии к власти пришел фашизм. К границам СССР подступала война.

В конце 30-х годов советское музыкальное искусство достигло значительных успехов, имевших большое принципиальное значение. Появились выдающиеся произведения, вошедшие в музыкальную классику XX века: балет «Ромео и Джульетта»,

опера «Семен Котко», кантата «Александр Невский» С. С. Прокофьева, Пятая симфония, Фортепианный квинтет Д. Д. Шостаковича, симфонии Н. Я. Мясковского и другие. Всенародную известность завоевали песни А. В. Александрова, И. О. Дунаевского. С 1936 года в Москве проводились декады литературы и искусства братских республик Советского Союза, демонстрировавшие достижения художественной культуры народов СССР. Успешно развивалось музыкальное исполнительство. В Москве выступали выдающиеся музыканты старшего поколения и талантливая молодежь. Зарубежные гастролеры наряду с классикой исполняли новые произведения современных западных композиторов — П. Хиндемита, А. Шёнберга, А. Берга, А. Онеггера и других.

Хачатурян — художник оригинально мыслящий, со своеобразным видением жизни — выступил в это время со своими идеями, темами, творческими проблемами. Ему оказалось по плечу самостоятельное решение задач, выдвинутых временем перед музыкальным искусством. Уже в начале творческого пути он выступил, по словам Т. Н. Хренникова, «как советский художник, видящий свою высшую задачу в утверждении передового политического и нравственного идеала эпохи».

Деятельность композитора становится все более разносторонней. В 1937 году он избирается заместителем председателя оргкомитета Союза композиторов СССР, где ведет большую работу, направленную на развитие советского многонационального музыкального искусства. Большое место в творчестве Хачатуряна тех лет занимала театральная музыка. Любовь к театру с юношеских лет была настолько сильной, что он впоследствии не раз подчеркивал: «Моя страсть к театру такова, что если бы музыка в свое время не занимала бы мои думы, я наверное стал бы актером».

С большим увлечением работал Хачатурян над созданием музыки к пьесе «Валенсианская вдова» по одноименной пьесе Лопе де Вега — «самой замечательной, самой причудливой комедии Лопе де Вега, насыщенной истинным романтическим вдох-

новением» (Г. Бояджиев). Композитору была близка созданная в эпоху Возрождения блистательная комедия, в которой ситуации, перипетии, интриги служат утверждению гуманистической идеи, прославлению силы, достоинства и духовной красоты человеческой личности. Хачатурян создал искрометную и праздничную музыку, не только полностью соответствующую стилю и характеру литературного источника, но и открывающую новые возможности музыкально-интонационного воплощения образов классической драматургии. Отдельные музыкальные номера — вступление, ноктюрн, серенады трех влюбленных, шуточная песенка Урбана, ариозо Валерио, серенада Камино, танцы — объединены логикой сквозного развития. Композитор удачно передал национальный испанский колорит и характеристики действующих лиц. В музыке хорошо схвачен дух времени, в ней много танцевальности, комедийного и лирического. Особенно удался композитору музыкальный образ Леонарды.

Совершенно новыми гранями засверкал талант Хачатуряна в музыке к спектаклю «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Композитор создал превосходную музыку к спектаклю, в которой удивительно тонко переданы и ощущение времени, среды, и сущность драматического конфликта, и характеры действующих лиц, особенно главных героев — Арбенина и Нины.

Наиболее удачны в этом смысле вдохновенный, полный грусти романс Нины, поэтичный ноктюрн, галоп, проходящая через всю музыку лейттема браслета и, наконец, завоевавший широчайшую известность вальс. «Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова. Если б сказать вам, что это музыка к одному из творений Пушкина, вы не поверите. Это Лермонтов! Это его победительная и прекрасная скорбь, торжество его стиха, его мысли», — писал один из лучших знатоков творчества М. Ю. Лермонтова Ираклий Андроников. И далее отмечал он, что это «музыка глубоко современная и по фактуре, и по ощущению Лермонтова, совершенно свободная от какой-либо стилизации, от попытки

”подделать“ так, чтоб трудно было отличить эту музыку от подлинного произведения эпохи».

Симфонические сюиты, созданные на основе музыки к спектаклям, получили самостоятельную концертную жизнь.

В 1931 году МХАТ-2 поставил новую пьесу о шахтерах Донбасса украинского драматурга И. К. Микитенко «Дело чести». Музыка к спектаклю написал Хачатурян. Спектакль был выдержан в духе драматического плаката. Поэтому и в музыке доминируют маршевые интонации, эпизоды, напоминающие выступления «живых газет», «агитбригад».

Следующими работами Хачатуряна в этой области были: музыка к пьесе Н. Н. Никитина «Баку» («Апшеронская ночь»), поставленной в Ленинграде в Театре-студии С. Э. Радлова (1937), и к «Большому дню» В. М. Киршона (Центральный театр Красной Армии, 1937). Первая — историко-революционная хроника — повествует о борьбе за Советскую власть в Азербайджане. Пафос революционной борьбы, интернациональная солидарность трудящихся всегда были близки Хачатуряну, и именно эти главные темы спектакля получили здесь наиболее яркое музыкальное воплощение. Запоминались героический марш аскеров, элегическая песня моряка Мир Али и написанная в духе старых русских песен «воли и борьбы» песня Еремеева.

Много развернутых музыкальных номеров написал Хачатурян к пьесе о Вооруженных Силах Советского Союза В. М. Киршона «Большой день». В центре произведения судьба мальчика — сына погибшего командира Красной Армии, восторженно, преданного Родине, талантливое юное композитора. Ему посвящены наиболее яркие симфонизированные музыкальные номера спектакля, завершающегося героическим реквиемом.

Театральная музыка Хачатуряна неразрывно связана с другой областью творчества композитора — с симфонической, испытывает на себе ее влияние и, в свою очередь, воздействует на нее. Не случайно крупнейший советский режиссер Ю. А. Завадский, вспоминая о совместной работе с Хачату-

ряном в театре, отмечал: «Я всегда соединяю имя Хачатуряна с театром. И дело здесь не только в том, что многие (причем превосходные) его сочинения крепко связаны с театром, музыкальным и драматическим, вся музыка композитора, включая его замечательные симфонии и инструментальные концерты, пронизана внутренним драматизмом, она всегда действенна и в высоком смысле слова театральна». Действительно, театральность, зрелищность проявляются в произведениях Хачатуряна, как имеющих отношение к сцене, так и не имеющих.

Не меньшее внимание уделял Хачатурян в эти годы и киноискусству, демонстрируя отличное ощущение его специфических законов, понимание действенной роли музыки в раскрытии замысла. С его музыкой вышли два фильма известного режиссера А. И. Бек-Назарова на студии Арменкино. Различные по теме, эпохе, жанру, они рассказывают о судьбе армянского народа и его освободительной борьбе. В кинофильме «Пэпо» по одноименной драме классика армянской литературы Г. Сундукяна показан социальный антагонизм простого городского люда, ремесленников, бедного рыбака Пэпо и его друзей, с одной стороны, и армянской знати, нуворишей, буржуа — с другой. Хачатурян, отлично знавший с юных лет жизнь Тифлиса, создал красочную музыку, отмеченную тонким национальным колоритом.

«Народная песня пронизывает всю картину от первого до последнего кадра,—пишут Э. С. Барутчева и К. С. Симонян.—Тут и ставшая популярной песня Пэпо, и грустная, протяжная песня женщин, где использована народная песня „Армянские девушки“, тут и веселые плясовые напевы друзей Пэпо, и плач дудука в сцене тревожного ожидания Пэпо». В финальных же кадрах, в большой массовой сцене, музыка основана на героической народной песне «Кер-оглы». Вместе с тем композитору удалось передать в музыке драматизм судьбы вольнолюбивых главных героев.

Другая серьезная работа — большой историко-революционный фильм «Зангезур» (1938), повествующий о революции и гражданской войне в Армении,

о борьбе народа против дашнаков за Советскую власть. Музыка Хачатуряна полна романтики, героического пафоса, насыщена драматизмом. Здесь также широко использована армянская народная песня, получающая интенсивное симфоническое развитие. Особенно показательна в этом отношении «Песня ашуга», выражающая мысли и чаяния народа, его вековую мечту о свободе. В соответствии с развитием драматического действия она трансформируется в боевую песню, плач, похоронный марш. Арам Хачатурян, по словам исследователей Барутчевой и Симоняна, «поднял армянскую песню в кино до высот больших симфонических обобщений, создал метод действенной сквозной музыкальной драматургии, основанной на органичном внутреннем единстве всех компонентов кинематографической речи».

Кроме того, Хачатурян написал в 1938 году музыку к первому таджикскому звуковому фильму «Сад», поставленному режиссером Н. Досталем, а в 1940 году — к историко-революционной ленте «Салават Юлаев» режиссера Я. А. Протазанова.

Зазвучали в это время и новые песни композитора. Среди них «На бульваре Гоголя» (слова С. В. Михалкова), «В бой, камарадос» (слова А. С. Смоляна) — отклик на героическую борьбу испанского народа против фашизма, «Мы победим» (слова Г. Лахути) — обработка таджикской народной песни, «Дочери Ирана» (слова Г. Лахути, перевод с персидского), «Авиамарш» (слова А. А. Жарова), «Песня Пэпо» (из одноименного кинофильма) и другие. Выразительные, запоминающиеся мелодии, активный динамичный ритм, тонкое ощущение национального колорита, близость интонациям современной массовой песни способствовали популярности песен Хачатуряна, занявших свое место в истории советской музыки.

Наиболее ярко композиторское дарование Хачатуряна раскрылось в его инструментальных концертах. С громадным успехом прозвучали и быстро завоевали симпатии слушателя концерты для фортепиано с оркестром и для скрипки с оркестром, в которых получили дальнейшее развитие тенденции,

наметившиеся еще в «Танцевальной сюите» и Первой симфонии. Но здесь много и нового. Прежде всего, это концертный стиль, ставший впоследствии одной из характернейших особенностей хачатуряновской музыки. «Очевидно, моей творческой индивидуальности,— писал композитор,— свойственна тяга к „концертности“, к стилю красочно-виртуозного письма. Мне по сердцу задача создания произведения, в котором преобладает жизнерадостное начало свободного соревнования солиста-виртуоза с симфоническим оркестром». К этому жанру Хачатурян обращался неоднократно и сделал в нем немало интересных и смелых открытий. Уже первый Концерт Хачатуряна— для фортепиано с оркестром, написанный в 1936 году и впервые исполненный 12 июля 1937 года в Москве, в Сокольниках, Л. Н. Обориным и оркестром под управлением Л. П. Штейнберга,— стал значительным явлением в советской музыке. Р. И. Хараджянян писал о триумфальном шествии Концерта, который стал «подлинным праздником советского фортепианного творчества», одним из самых «репертуарных» произведений на концертных эстрадах мира. Вспоминая ошеломляющий успех премьеры Концерта в Бостоне 9 октября 1953 года, известный композитор Сэмюэл Барбер писал: «Где бы ни появлялся отныне его первый (в США) исполнитель Уильям Капелл, публика всегда заставляла его играть это сочинение. Она так и требовала: „Концерт!“ Уже во время репетиции Кусевицкий сказал мне со своей таинственной и заинтриговывающей улыбкой, приберегаемой обычно для самых больших событий: „Вы сейчас кое-что услышите, мой дорогой“. Он был прав. И сегодня, через двадцать лет, я живо вспоминаю первое впечатление от хачатуряновских красок и ритмов. Оно не стало с годами менее свежим, так как Хачатурян говорит голосом своей страны и голосом своего народа». Добавим еще— голосом раскрепощенного, свободного народа, уверенно строящего новую жизнь. Отсюда такая сила жизнеутверждения в музыке Концерта, отмеченного патетической приподнятостью и виртуозным блеском. От Концерта веет молодостью и радостью бытия.

Фортепианный концерт Хачатуряна — произведение новаторское. Творчески претворив особенно близкие ему традиции концертного стиля Листа, Чайковского, Рахманинова, Равеля, Прокофьева, Хачатурян открыл новые горизонты в развитии этого жанра, в трактовке его формы, композиционного строения, характера тематизма. Концерт насыщен замечательными по выразительности и красоте, разнообразными по характеру музыкальными темами, уходящими своими глубочайшими истоками к различным пластам народной музыки Востока. Мужественные и женственно-лирические, задумчивые и шуточные, песенные и танцевальные, обаятельно-нежные или огненно-темпераментные, они сверкают, переливаются красками, придавая музыке жизненную образность, национальную характерность, неповторимые черты хачатуряновского стиля. Полная воли и энергии, словно все увлекающая за собой, тема главной партии и изысканно-грациозная, поэтичная побочная определяют в своем взаимодействии и развитии лирико-эпический характер первой части. Множество виртуозных пассажей, токкатных фигур перемежаются с лирически-напевными эпизодами в третьей части, в которой вновь появляется тема главной партии первой части, звучащая здесь особенно празднично и способствующая цельности цикла.

Подлинным шедевром является вторая, медленная часть. Здесь получает наиболее полное воплощение лирическое начало. После короткого задумчивого вступления (речитатив бас-кларнета) на мягком, колышущемся фоне оркестра вступает чудесная, задушевная тема части. Как вспоминает Хачатурян, она родилась из одной популярной мелодии: «Это была довольно легковесная по характеру городская восточная песенка, слышанная мною когда-то в Тбилиси и хорошо известная любому жителю Закавказья. Путем коренного переосмысления этой мелодии, ее расширения и существенного развития я пришел к своей теме». Материал второй части Концерта показывает, как простенькая, быть может, несколько банальная песенка превращается у боль-

шого мастера в широко развитую, классически совершенную кантилену и органично включается в новую систему художественных образов.

«В концерте был сделан значительный шаг вперед по сравнению с Первой симфонией,— писал Д. Д. Шостакович.— При большом виртуозном блеске этого произведения в нем чувствовалась глубокая мысль и еще больший симфонический размах, нежели в Первой симфонии. В этом Концерте Хачатуряну удалось сочетать виртуозное богатство с глубиной содержания».

Летом 1940 года в подмосковном Доме творчества «Руза», в окружении замечательной русской природы, в тиши, способствовавшей предельной концентрации творческой мысли, за два с половиной месяца Хачатурян написал одно из своих лучших произведений— Концерт для скрипки с оркестром.

Осенью этого же года, 16 сентября, сочинение прозвучало в Москве во время декады советской музыки. Исполнил его тогда еще молодой, но уже всемирно известный скрипач Давид Ойстрах. Публика и пресса восторженно приняли новый Концерт Хачатуряна. «Никогда не забыть мне праздничный вечер в только что построенном Зале имени Чайковского, когда состоялась премьера... В зале, среди слушателей были Прокофьев, Мясковский, Шостакович»,— вспоминал Д. Ф. Ойстрах. Далее он отмечает: «То, чем живет наша страна, сам ритм нашего времени неизменно находит воплощение в музыке [Хачатуряна], делая ее современной в самом настоящем смысле слова». Вскоре этот Концерт приобрел широчайшую известность как одно из лучших достижений советского музыкального творчества и вошел в репертуар почти всех скрипачей мира, а его автор в 1941 году был награжден Государственной премией.

Б. В. Асафьев охарактеризовал музыку Хачатуряна как «пиршество звуков». Быть может, прежде всего это следует отнести к Концерту для скрипки. Проникнутый оптимистическим мироощущением, радостью бытия, упоением жизнью, эмоциональным накалом, он увлекает романтической приподнятостью,

поражает ослепительной яркостью красок. В нем напряженно бьется пульс нашего времени.

Три части Концерта — словно выхваченные из самой действительности и опозитизированные картины народной жизни, чудесной природы Армении. Мы слышим восторженный гимн жизни, родине, красоте. Музыка этого произведения удивительно поэтична, темпераментна, согрета искренним лирическим чувством, она изобилует выразительными темами, прекрасными мелодиями, привлекает остротой ритма, красочными гармониями и блестящей оркестровкой.

Здесь особенно ярко проявились органичные связи творчества Хачатуряна с армянской народной музыкой. Композитор вплотную подошел к постижению глубинных принципов народного творчества, не забывая при этом традиций классических скрипичных концертов Бетховена, Брамса, Чайковского, Глазунова. Произведение начинается с «призыва ко вниманию», клича. Это энергичная, остроритмическая тема, содержащая в себе интонационные, ритмические элементы многих тем Концерта и прежде всего стремительной, полной воли и мужественной силы главной партии. Близкая по своему ритмоинтонационному рисунку армянским мужским пляскам, она вместе с тем с первого же такта сразу узнается как типично хачатуряновская. Смело и талантливо композитор переосмысливает и переводит в иной образный строй интонации армянской лирической песни «Келе, келе» («Шествуй»), которая звучит по-концертному броско, блестяще, с большой силой и темпераментом.

Столь же народна, национальна по характеру тема побочной партии, полная поэзии, лиризма, женственной грации. Неудержимая стихия ритма главной партии сменяется здесь свободно льющим мелосом. Фантазия композитора вносит все новые интонационные повороты, краски, расширяет диапазон развития. Невольно возникают в памяти слова тонкого знатока армянской поэзии В. Я. Брюсова, который подчеркивал, что армянские песни «созданы народом художником», что им присущи «утонченность мысли и изысканность», что «при всей

своей страстности армянская песня целомудренна, при всей пламенности сдержанна в выражениях». В теме побочной партии, как и во многих других кантиленах Хачатуряна, слились древние традиции армянской монодии с культурой европейского симфонизма. Разработка представляет собой концертное соревнование солиста и оркестра. В ней получают интенсивное развитие основные образно-интонационные сферы экспозиции. Эффектная каденция и реприза непосредственно подводят к коде, завершающей первую часть торжественным утверждением темы вступления.

Во второй части лирическое начало раскрывается с наибольшей полнотой. Это и поэтическое созерцание природы в начале части, и сердечное излияние чувств, и страстная песня любви (основная тема). Проникновенная мелодия скрипки «расцветает», опеваётся подголосками, становится все более экспрессивной. Лишь в среднем эпизоде музыка звучит элегически, тревожно-задумчиво.

Третья часть захватывает стремительным потоком быстро сменяющихся, полных огня и задора мотивов, танцевальных ритмов, интонационных, динамических, темповых контрастов, смелых полиритмических эффектов. Здесь господствует ощущение радости, силы, энергии, возникает яркая картина народного праздника, торжества, ликования.

После исполнения Концерта для скрипки с оркестром в Нью-Йорке местная газета писала: «Вот нечто новое и свежее. Концерт, обладающий широтой, размахом, огненным темпераментом. Если свет—чистый свет, со всем его блеском—может быть переплавлен в звук (а в наш электронный век это, наверно, возможно), то именно это сделал Хачатурян в своем шедевре».

В конце 30-х годов Хачатурян создал еще одно крупное произведение—вокально-симфоническую «Поэму о Сталине», в которой он воплотил свои думы о родной стране, о ее тяжелом прошлом и счастливой жизни в братской семье народов Советского Союза. Создание этого произведения, пользовавшегося в свое время большой популярностью, имеет свою историю. В 1937 году Хачатурян напи-

сал превосходную, патриотическую по идее и лирическую по характеру «Песнь ашуга» на слова азербайджанского ашуга Мирзы (Байрамова) из Тоуза. Образно-интонационное содержание «Песни ашуга» оказалось столь емким, что через год композитор создал на ее основе крупное вокально-симфоническое сочинение с прологом и эпилогом. Центральная часть написана в сонатной форме. Через все произведение проходит основная тема — мелодия «Песни ашуга». От нее как бы отпочковывается весь тематизм поэмы; ее интонации, попевки слышатся в волевой, а местами и героической главной партии, в лирически-распевной побочной, в многообразных по характеру песенных, танцевальных, маршевых эпизодах, сопутствующих мелодических линиях и т. п. По мере своего развития песня приобретает самый различный облик, различные ладоинтонационные, ритмические оттенки. В ней проявляется близость то к грузинскому многоголосному хоровому стилю, то к ладовому строению азербайджанских мугамов, то слышатся интонации армянской народной песни «Чахараки ерг». Используя в музыке поэмы характерные ладогармонические, ритмические особенности армянской народной музыки, свойственные ей приемы вариационного развития, рапсодичности, композитор органично сочетает их с композиционными закономерностями европейской, в частности русской симфонической музыки. Идеино-художественный замысел «Поэмы о Сталине» — значительно глубже и шире, чем личное посвящение. С глубоким патриотическим чувством сыновней любви восторженно воспевает композитор родную страну, возрожденную Великим Октябрем. Это один из показательных примеров гражданской лирики, столь характерной для творчества Хачатуряна.

С каждым годом связи Хачатуряна с жизнью, художественной культурой Армении становятся все более тесными и органичными. В 1938 году он избирается депутатом Верховного Совета Армянской ССР. Ереванский государственный театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова заказывает ему для предстоящей в следующем сезоне в Москве

декады армянской литературы и искусства балет «Счастье».

С большим увлечением приступил композитор к работе; его заинтересовала и тема, связанная с жизнью Советской Армении, и сам жанр балета, который уже давно был близок ему.

Танец, пластика движений с юных лет привлекали Хачатуряна. Он любил смотреть, как танцует народ на свадьбах, праздниках, в быту. В эти минуты перед ним раскрывался целый мир — прекрасный, вдохновенный и глубоко человеческий.

Естественно, что особенно близкими Хачатуряну всегда были армянские танцы. Его влекла к себе высокая романтика этого искусства. В стихии танца композитор находил широчайшие возможности художественного обобщения, музыкально-драматического развития, воплощения лирических, драматических, героических образов.

Многогранные впечатления от богатейшего народного танцевального искусства органично сливались в сознании Хачатуряна с воспринятым им прекрасным миром симфонического и музыкально-сценического танца Чайковского, Стравинского, Прокофьева.

Пластичность ритма, мелоса стала одной из отличительных черт музыки Хачатуряна. Танец же сделался элементом крупной формы — камерной, симфонической, музыкально-сценической.

«Первой стадией моей работы, — писал композитор, — было ознакомление с тем материалом, которым мне предстояло оперировать. Сюда относилась и запись различных мелодий, и прослушивание этих мелодий в исполнении различных коллективов армянской филармонии». Богатство впечатлений, непосредственное соприкосновение с жизнью и культурой народа обусловили воодушевление и быстроту творческого процесса. «Работа над балетом, — вспоминает далее Хачатурян, — шла необычайно интенсивно, я бы сказал, по конвейеру. Написанная мною музыка (я, как всегда, записывал ее сразу в партитуре) немедленно передавалась частями переписчикам, а затем в оркестр. Исполнение шло, так сказать, по пятам за сочинением, и я сразу же мог

слышать отдельные куски созданной музыки в реальном звучании. Оркестром руководил замечательный, опытнейший дирижер К. Сараджев, оказавший мне в процессе работы большую помощь». В сентябре того же года состоялась премьера первого балета Хачатуряна.

Балет «Счастье» (либретто Г. Ованесяна) повествует о жизни пограничников, колхозников, деревенской молодежи. В нем затрагиваются актуальные для советской литературы и искусства 30-х годов темы труда, обороны страны, патриотизма. Действие протекает в армянской колхозной деревне, среди цветущих садов Араратской долины, на пограничной заставе; в центре сюжета — любовь колхозной девушки Каринэ и молодого воина Армена.

Композитор создал красочные музыкальные зарисовки народной жизни. Большое впечатление оставляли массовые танцевальные сцены: проводы призывников в Красную Армию (первое действие), сбор колхозного урожая (третья картина), полная тревог и опасностей жизнь пограничной заставы (вторая и четвертая картины), наконец, праздник в колхозе (пятая картина).

Меткие музыкальные характеристики получили в балете и некоторые действующие лица. Прежде всего — это женственная и обаятельная главная героиня Каринэ. Ее образ развит в сольных танцевальных эпизодах (в проникнутом мягкой грустью соло в первом действии или плавном, грациозном танце в финале первого действия и в третьем действии), в массовой сцене сбора урожая во втором действии, в сцене прощания Каринэ и Армена (первое действие). Удачные находки есть и в музыкальной обрисовке Армена (в частности, в сцене его борьбы с диверсантами), старика Габо-бидзы (образ которого наделен подлинно народным юмором), балагура и весельчака Авета.

Симфонизированные музыкальные сцены балета раскрывают наиболее драматические ситуации. Такова, например, симфоническая картина «Граница», построенная на столкновении главных лейтмотивов балета. Для усиления выразительности звучания

финала композитор ввел в него хор, славящий Родину.

Основное достоинство музыки балета «Счастье» в ее эмоциональности, лиричности, подлинной народности. Музыкальная ткань балета насыщена фольклорными интонациями. Привлекает разнообразие ритма, восходящего к богатым в этом отношении армянским народным танцам. Средствами симфонического оркестра тонко имитированы звучания музыкальных инструментов Кавказа.

Балет «Счастье» был показан Ереванским театром оперы и балета во время декады армянского искусства в Москве 24 октября 1939 года на сцене Большого театра Союза ССР. Общественность и пресса дали положительную оценку музыке Хачатуряна, отметили инициативу композитора, воплотившего актуальную тему в музыкально-хореографическом искусстве. Вместе с тем отмечались и недостатки сочинения. В основном это касалось либретто, которое страдало схематичностью сюжетных положений, рыхлостью драматургии, слабой разработкой характеров действующих лиц. В известной мере относилось это и к музыке. Обращалось внимание на недостаточно глубокое развитие некоторых музыкальных образов, иллюстративность отдельных сцен. Недостатки сочинения ощущал и сам композитор, приступивший вскоре к созданию нового балета «Гаянэ», где использовал ряд сюжетных положений и много музыкальных номеров из «Счастья».

Как уже говорилось, к концу 30-х годов Хачатурян выдвинулся в ряды наиболее известных и талантливых советских музыкантов, чьи произведения широко звучали в нашей стране и далеко за ее пределами. В его ярко индивидуальном творчестве отразились общие тенденции развития нашего музыкального искусства, некоторые важнейшие идейно-эстетические принципы социалистического реализма: чувство неразрывной связи с действительностью, с жизнью народа, понимание высокого общественного назначения искусства, гражданского долга художника.

В годы испытаний

Музыка должна высекать
огонь в сердцах людей.

Л. Бетховен

Величайшие испытания выпали на долю народа в 1941 году. Вероломное нападение немецко-фашистских войск. Война... Проявив невиданную стойкость, мужество и отвагу, изумившие весь мир, грудью встали советские люди на защиту социалистического Отечества. Все материальные и духовные силы государства были подчинены единой цели — отстоять Родину, разгромить врага, победить.

Многие советские композиторы ушли на фронт и с оружием в руках защищали Родину, немало из них пало смертью храбрых. Другие верно служили Отечеству на фронте и в тылу своим искусством. Сильным духовным оружием народа в его борьбе стала музыка: она воодушевляла на подвиги, будила гнев и ненависть к врагу, в ней выражались патриотические чувства советских людей, их любовь к Родине, интернационализм. Вспомним выражавшие всенародные чувства советских людей песни «Священная война» А. В. Александрова, «Вечер на рейде» В. П. Соловьева-Седого или такие правдивейшие художественные документы эпохи Великой Отечественной войны, как Седьмая («Ленинградская») и Восьмая симфонии Д. Д. Шостаковича, Пятая — С. С. Прокофьева.

Среди композиторов, жизнь и творчество которых полностью слились с борьбой народа, был и А. И. Хачатурян. С самого начала войны, с исторической битвы за Москву, и до полного разгрома врага он находился в основном в столице нашей родины. Лишь краткое время провел он в 1942 году в Свердловске и Перми, работая над балетом «Гаянэ», и в 1943 году в Доме творчества композиторов в Иваново, завершая Вторую симфонию. Москва,

превратившаяся в прифронтовой город, в то же время оставалась «мозгом и сердцем» всей нашей страны. В ставке Верховного главнокомандующего рождались грандиозные планы обороны страны и победы над врагом.

В труднейших условиях военного времени Хачатурян вел огромную организаторскую работу на посту заместителя председателя оргкомитета Союза композиторов СССР, выступал с концертами перед воинами, в госпиталях перед ранеными, на заводах, в колхозах, писал много новых сочинений. В 1943 году Хачатурян стал членом Коммунистической партии Советского Союза.

Творчество композитора вступило в новый период, оно насытилось большой драматической силой, гражданским содержанием. Ярко, выразительно звучала в нем героико-патриотическая тема, встали образы народного бедствия, гнева, борьбы.

В это суровое время Хачатуряном созданы песни «Море Балтийское», «Уральцы бьют здорово», «Могучий Урал», «Песня гнева» и другие. Особую известность получила его песня «Капитан Гастелло», посвященная легендарному подвигу летчика, который на своем подбитом самолете уничтожил фашистский военный эшелон.

Композитором написаны также «Гвардейский марш», марш для духового оркестра «Героям Отечественной войны», «Русская фантазия» для симфонического оркестра, музыка к антифашистскому кинофильму «Человек № 217» (режиссер М. И. Ромм) и к трем спектаклям драматического театра. Первый из них — «Кремлевские куранты» Н. Погодина (МХАТ, 1942) — одно из наиболее значительных произведений советской драматургии, повествующее о первых годах социалистического строительства в нашей стране, о ленинском плане электрификации. Для этого спектакля Хачатурян написал большой симфонический эпизод «Ленин у карты электрификации страны», гимн Ленину (в финале), песню матроса Рыбакова, ставшую одной из популярных песен Великой Отечественной войны. Через весь спектакль как своеобразная лейттема проходит мелодия «Интернационала».

Другой спектакль с музыкой Хачатуряна также посвящен теме социалистического строительства, романтике труда и повествует о разведке нефти в Азербайджанской ССР. Это пьеса «Глубокая разведка» А. А. Крона, поставленная МХАТом в 1943 году. Ее центральный герой — рабочий Газанфар — восторженный, целеустремленный, влюбленный в свое дело, мечтающий стать квалифицированным бурильщиком, разведчиком нефти. Яркая, художественно одаренная натура Газанфара проявляется и в том, что по жизни проходит он с песней, выражая в ней и горе и радость. С этим образом и связана в основном музыка Хачатуряна — три песни Газанфара: лирическая, героическая и в финале — гимническая.

Третья пьеса — «Последний день» («Проклятое кафе») В. В. Шкваркина, поставленная Театром имени Вахтангова в 1943 году, посвящена трагическим событиям Великой Отечественной войны, борьбе в тылу врага. Но сама пьеса оказалась малоудачной, легковесно трактовавшей большую, волнующую тему, и это в известном смысле сказалось и на качестве музыки.

Многие из названных произведений Хачатуряна часто исполнялись в период войны и полюбили слушателю, нашедшему в них отклик своим мыслям и чувствам. В 1944 году Хачатурян написал Государственный гимн Армянской ССР.

Среди сочинений Хачатуряна, созданных в военное время, особое значение приобрели балет «Гаянэ» и Вторая симфония.

В 1940 году Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова предложил Хачатуряну создать на основе музыки «Счастье» новый балет. Либретто нового балета под названием «Гаянэ» написал К. Державин. Учитывая пожелания композитора, он сохранил некоторые сюжетные линии и ряд действующих лиц из первого балета, что дало возможность Хачатуряну использовать в партитуре нового сочинения все лучшие номера из балета «Счастье». Но музыка «Гаянэ» в целом богаче, обобщеннее, симфоничнее. Партитура была завершена Хачатуряном в конце 1942 года. Позднее



Семья Хачатурянов. В центре сидят: мать Кумаш Сергеевна, Арам, отец Эгия Восканович. Слева направо: братья Арама — Сурен, Вагинак, Левон



Дом в Тифлисе, где прошли детские годы композитора



Кумаш Сергеевна Хачатурян.

«В ней все было пластично — движения, жесты, походка, речь. Она двигалась легко, красиво, прекрасно танцевала и пела», — вспоминал А. И. Хачатурян.



Арам Хачатурян (второй слева) среди учащихся пансиона
С. В. Аргутинской-Долгоруковой





Класс профессора М. Ф. Гнесина (сидит в центре).
Арам Хачатурян стоит в центре группы учащихся

Московская консерватория

Класс профессора А. А. Борисяка.
Первый справа — Арам Хачатурян



**Арам Хачатурян (сидит третий слева) среди участников
Театральной студии при Доме культуры Армении в
Москве**



МАЛЫЙ ЗАЛ
24 МАЯ

КОНЦЕРТ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
АСПИРАНТА
ШКОЛЫ Высшего Мастерства

АРАМА

ХАЧАТУРЯНА

Н. ВАЛЬТЕР А. ГАБРИЗЛЯН А. М. ГОТЛИБ
А. ИЛУМОВ Н. МУСИНЯН А. СЕМЕНОВ

Вход 1 руб. 30 коп. ИЩ

Я. ТАРГОНСКИЙ, Л. ХАЧАТУРОВ

Закончив учебу в консерватории, Арам Хачатурян продолжал совершенствоваться в Школе высшего мастерства под руководством Н. Я. Мясковского

МАЛЫЙ ЗАЛ Дома Культуры ССР АРМЕНИИ

АРМЯНСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ при ДКСА

ПРЕМЬЕРА

1 и 5 февраля 1928 г.

ПРЕМЬЕРА

ХАТАБАЛА

Комедия в 2-х актах по Г. СУНДУКЯНУ

Режиссеры: Р. Н. Симонов | Художник С. И. Аладжалов | Музыка А. И. Хачатурова
И. М. Рапопорт

НАЧАЛО в 8 час. ВЕЧЕРА

БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ в ДКСА (Армянский п. д. № 2) от 12—3 ч. дня и от 6—7 ч. вечера

Цены местам от 3 руб. до 50 к.

Руководитель мастерской Р. Н. СИМОНОВ

Активное участие принимал Хачатурян в работе Дома культуры Армении. С его музыкой там шел спектакль "Хатабала" по Г. Сундукяну

TEATR WIELKI

W ŁODZI



Odnaczony Orderem Sztandaru Pracy II Klasy

Pracownia artystyczna
Teatr Wielki w Łodzi

Teatr
WIELKI W ŁODZI

polska prapremiera
21 listopada 1975 r.

ARAM CHACZATURIAN

GAJANE

Stworzył w trzech aktach
Libretto: BORYS EJFMAN

KIEROWNICTWO MUZYCZNE: TADEUSZ KOZŁOWSKI
INSCENZACJA I CHOREOGRAFA: BORYS EJFMAN
SCENOGRAF: HENRI FOLLAIN

WYKONALI: Andrzej Zieliński, Andrzej Zieliński, Andrzej Zieliński



Среда 12 июля, воскресенье 17 июля и суббота 27 июля 1975 г.
в 19.00

НАУЧ. А. КИРИЛЛОВ

ГАЙАНЕ

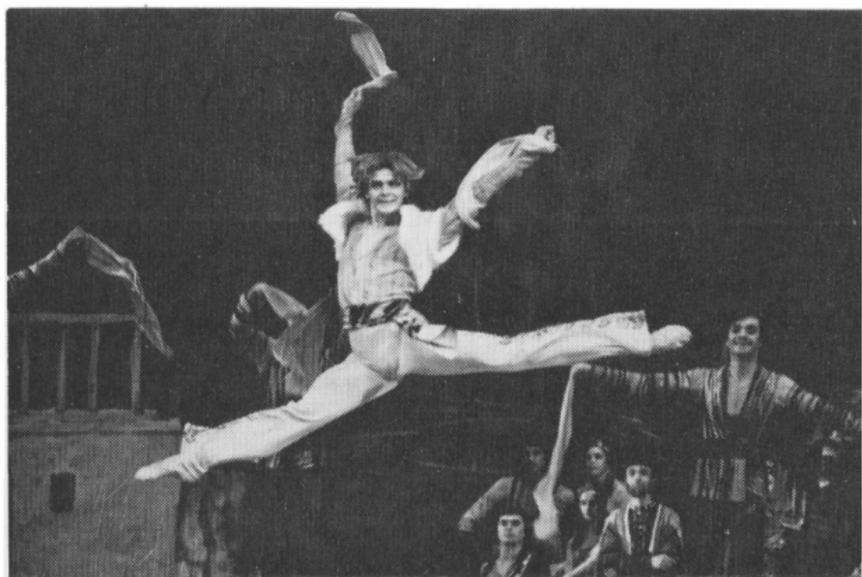
Возникновение и развитие — Давид Гинзбург
В театре — Давид Гинзбург
Музыка — Давид Гинзбург
Сценарий — Давид Гинзбург
Хореография — Давид Гинзбург
Сценография — Давид Гинзбург



Эскиз декорации В. Ф. Рындина к балету «Гаянэ»,
Большой театр СССР



Н. В. Макарова и А. И. Хачатурян



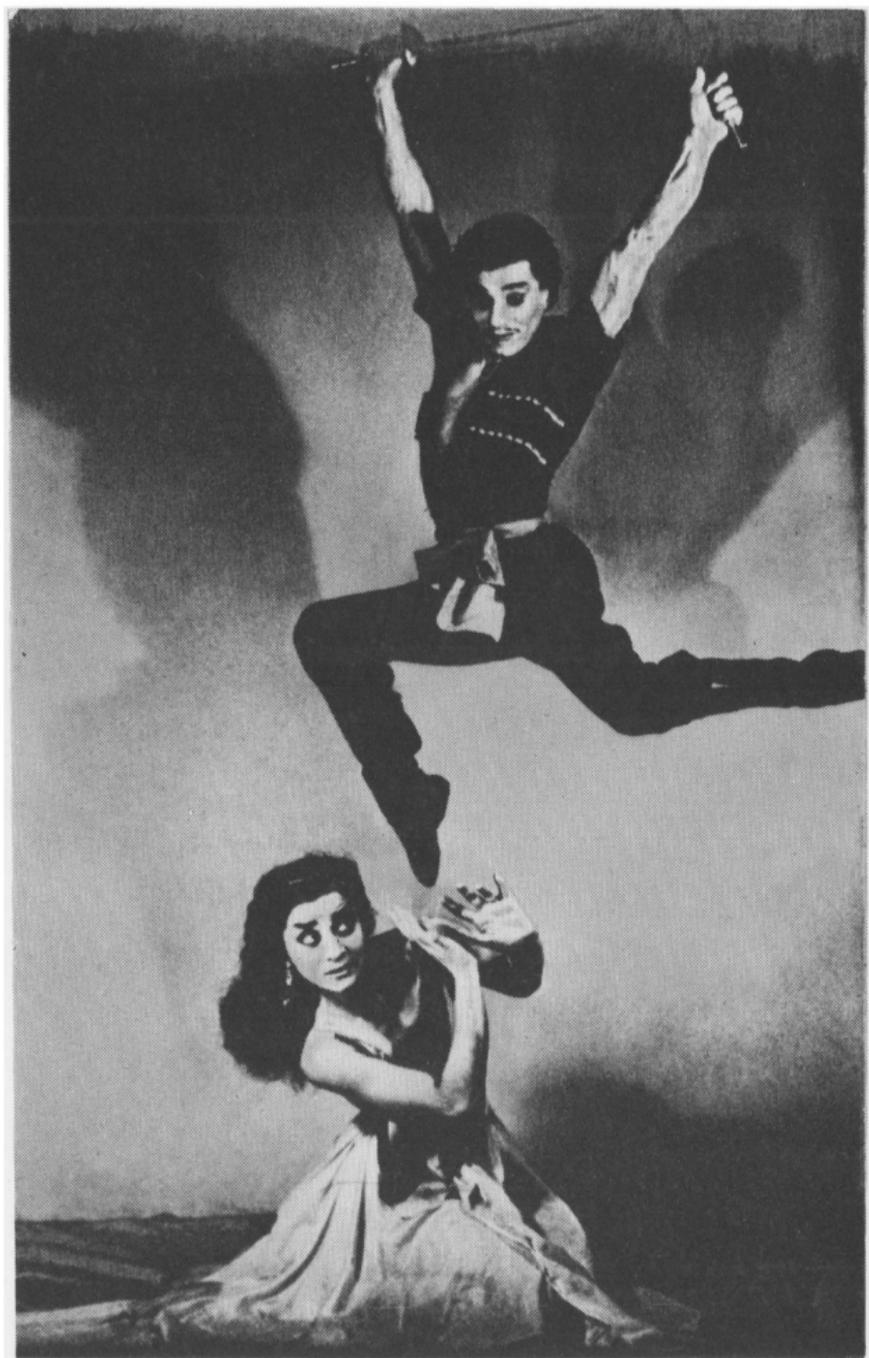
Сцены из балета «Гаянэ»



Сцены из балета «Гаянэ».

«Музыка „Гаянэ“ покоряет слушателей необыкновенной напоенностью жизнью, светом, радостью. Она рождена любовью к своей родине, к ее замечательным людям, к ее богатой, сказочной природе. В музыке „Гаянэ“ много мелодической красоты, гармонической свежести, метrorитмической изобретательности. Ее оркестровое звучание великолепно».

Д. Кабалевский





**Н. В. Макарова, Ю. А. Шапорин, Д. Д. Шостакович,
И. Х. Баграмян и А. И. Хачатурян**

А. ХАЧАТУРЯН

**КАПИТАН
ГАСТЕЛЛО**



ПЕСНЯ ДЛЯ ГОЛОСА С Ф-П
СТИХИ А. ЛУГИНА

МУЗГИЗ · МОСКВА · 1941 · ЛЕНИНГРАД

А. ХАЧАТУРЯН
ARAM KHATCHATURIAN

СИМФОНИЯ №2

ДЛЯ БОЛЬШОГО ОРКЕСТРА

SYMPHONY №2

FOR GRAND ORCHESTRA

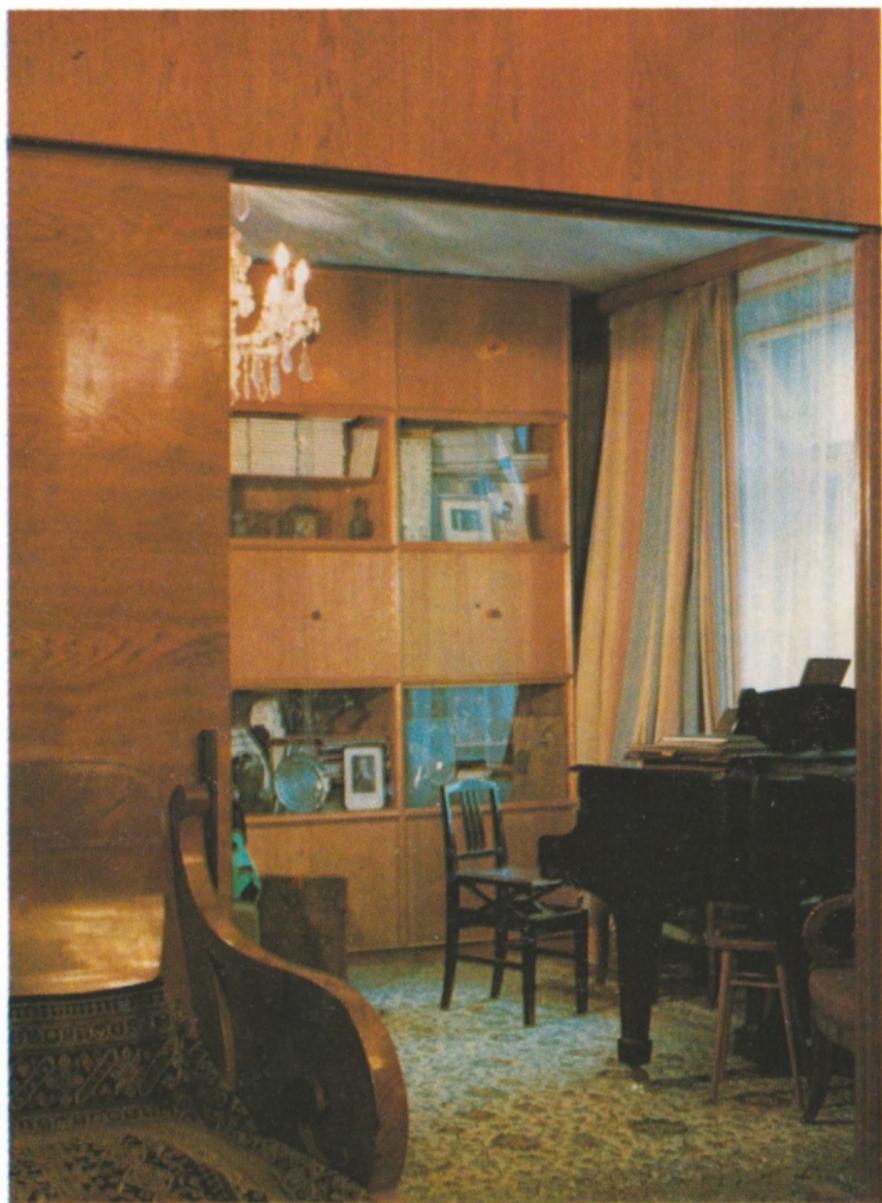
ПАРТИТУРА
SCORE

1946

МУЗГИЗ • МОСКВА • ЛЕНИНГРАД
STATE MUSIC PUBLISHERS • MOSCOW Leningrad



С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и А. И. Хачатурян



В кабинете А. И. Хачатуряна



Большая дружба связывала А. И. Хачатуряна и
Л. Н. Оборина



В мастерской П. П. Кончаловского





Среди колхозников Армении.

«Я не мыслю себе творчества художника вне кровной связи с жизнью страны, родного народа, с его судьбами, интересами, не мыслю искусства, оторванного от многокрасочной и многозвучной действительности. Иначе оно мертво, абстрактно, умозрительно и теряет важнейшую функцию искусства отражать и познавать жизнь в художественных образах, быть средством духовного сближения, общения народов, „высекать огонь в сердцах людей“, утверждать идеи, во имя которых мы живем».

А. Хачатурян





**А. И. Хачатурян среди учеников. Сидят слева направо:
А. Виеру и Н. К. Габуня; стоят: Дж. К. Михайлов и
О. Чаргейшвили**

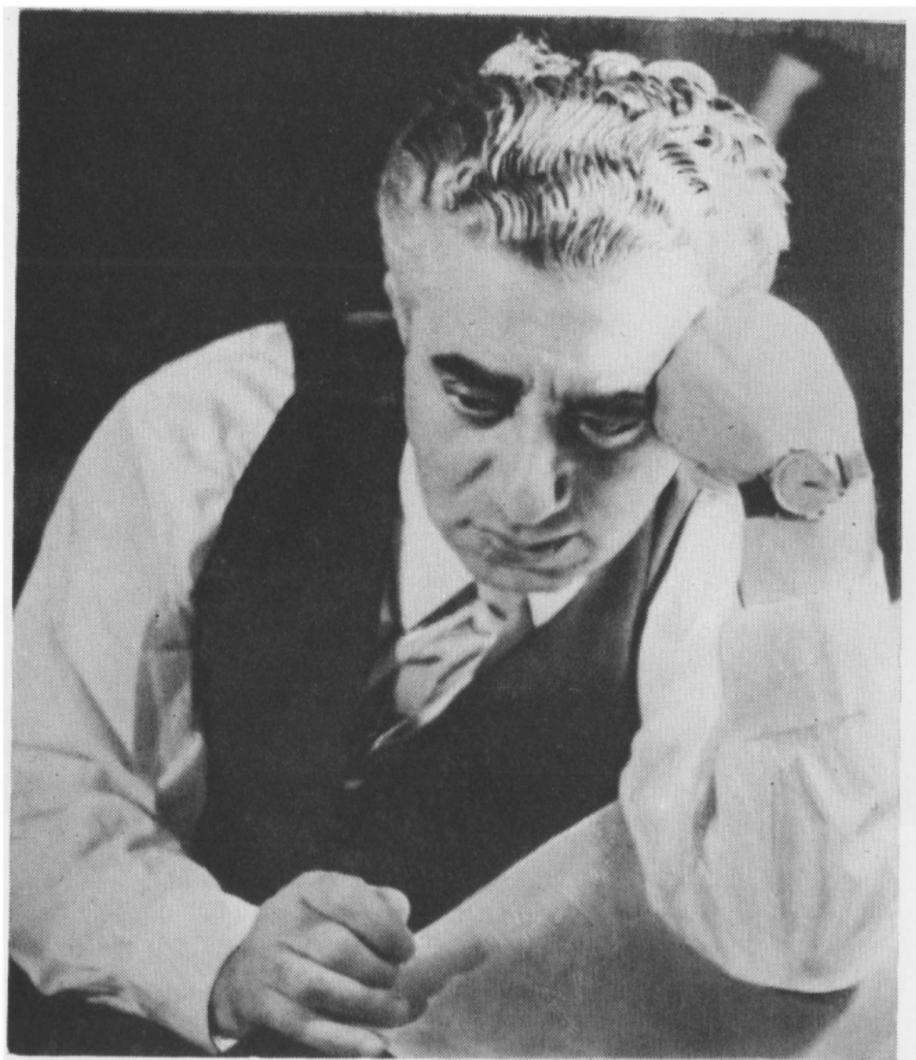


А. И. Хачатурян и И. Ф. Стравинский





С учениками: А. Л. Рыбниковым, Г. Э. Пелецисом и
Т. З. Шахиди



композитор писал: «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 все свои силы. Около семисот страниц партитуры „Гаянэ“ я написал в холодной гостиничной комнатке, где стояли пианино, табуретка, стол, кровать».

В балете «Гаянэ» утверждается идея советского патриотизма, кровной связи в нашей стране интересов личных и общественных, воспеваются счастливая трудовая жизнь, братская дружба народов, высокие душевные качества советских людей, клеймятся позором враги социалистического общества. Преодолев во многом хроникальность, бытовизм, драматургическую рыхлость либретто, Хачатурян создал музыку глубоко реалистическую, показал в ней столкновение характеров, чувства и переживания героев, романтически-опозитизированные картины природы.

Очень поэтичны, колоритны массовые народные сцены. Таков, например, весь первый акт — сочная жанровая зарисовка, где в едином симфоническом развитии чередуются массовые танцы «Сбор хлопка», «Танец хлопка», «Танец мужчин». Полон обаяния, грации танец девушек-ковровщиц из второго акта. Изящными мелодиями, мягкими подголосками, имитациями, тонкими ладовыми сопоставлениями, удивительной напевностью музыка этого танца напоминает некоторые девичьи лирические хоры и танцы Комитаса и А. А. Спендиарова. Своеобразны мужественные, оживленные курдские пляски в третьем акте. Воинственные кличи, волевой, активный ритм, подчеркнутый ударными инструментами, создают ощущение неудержимой, стихийно прорвавшейся силы. Музыка четвертого акта насыщена огромной эмоциональной силой, темпераментом, динамикой, все танцы здесь органично дополняют друг друга и сливаются в едином нарастающем к финалу потоке звучания. Возникает обобщенный образ на-

родного празднества, гимн труду, свободе, счастью. Здесь получает логическое завершение одна из ведущих идей балета — идея братской дружбы народов.

Финал балета — целая танцевальная сюита, основанная на плясовых мелодиях разных народов Советского Союза. Здесь и огненно-темпераментная лезгинка, и мужественная, полная задора и удалы русская плясовая, и бурный гопак, и два контрастирующих один другому, ритмически очень своеобразных армянских танца «Шалахо» и «Узундара». За вальсом, овеянным восточным колоритом, следует один из самых ярких и оригинальных номеров — «Танец с саблями», в котором проявились стремительность и героический дух воинственных плясок народов Закавказья. В среднем эпизоде звучит пленительная, напевная мелодия у альтового саксофона, скрипок, виолончелей. Особую нежность придают ей мягкие подголоски флейт.

«Танец с саблями» завоевал феноменальную известность, стал одним из самых популярных музыкальных произведений середины XX века. Вот что писал о нем сам композитор: «Есть в моем музыкальном семействе одно непокорное и шумливое дитя — это „Танец с саблями“ из „Гаянэ“. Честное слово, если бы я знал, что он получит такую популярность и начнет расталкивать локтями остальные мои произведения, я бы никогда его не написал! Кое-где за границей меня рекламируют как „мистера Сайбрданс“ — от английских слов *sabge* — сабля и *dance* — танец. Это меня даже злит. Я считаю это несправедливым».

Непосредственно связаны с народными сценами и музыкальные пейзажи, способствующие более полному раскрытию содержания балета. Таковы, например, музыкальные картины в первом и третьем актах («Сбор урожая» и «Рассвет»). В музыке «Рассвета» колоритные политональные сопоставления, тремолирующие октавы струнных, флажолеты альтов, томные «вздохи» виолончелей и арфы, выдержанные звуки в басу, наконец, орнаментированная мелодия флейты-пикколо создают ощущение воздуха, простора, пробуждающейся природы.

Через все сочинение проходит тема духовной красоты и подвига простой советской женщины, смело вступающей в борьбу с врагами колхозной жизни; Гаянэ олицетворяет образ нового человека — носителя новой морали. И это не резонерская фигура, а живой человек с богатым духовным миром, глубокими психологическими переживаниями; это нежно любящая мать и патриотка, преданная общественным интересам, находящая в себе силы обличить перед народом мужа-преступника. Композитор показывает глубину ее страданий и полноту завоеванного и обретенного 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.

Создав многогранный образ главной героини, Хачатурян вплотную подошел к решению одной из наиболее важных и сложных задач советского искусства — художественному воплощению положительного героя, нашего современника. Интонационная характеристика Гаянэ отмечена большим внутренним единством, подлинным симфонизмом. Впервые она предстает перед нами в первом акте, в сцене ссоры с Гико. Здесь звучит мотив, который в дальнейшем будет выражать активность природы Гаянэ. Насыщенный большой эмоциональной силой, он передает гнев, возмущение молодой женщины поведением мужа, лодыря и пьяницы. В наиболее драматических сценах этот мотив не раз будет сталкиваться с мотивом «враждебных сил».

В сцене ссоры и особенно в заключающем ее эпизоде (*Andante*) раскрываются и другие стороны характера Гаянэ: женственность, нежность, нравственная чистота и душевное благородство. *Andante* — кульминация всей сцены. После небольшого импровизационного вступления, основанного на печально-встревоженных фразах фагота, на фоне аккордов арфы и струнного квинтета звучит вырази-

тельная, проникнутая глубоким чувством мелодия солирующей скрипки. Напевная, удивительно пластичная в своем движении, она приобретает значение лейттемы Гаянэ и будет неоднократно появляться, изменяясь и варьируясь в зависимости от музыкально-сценического действия. Так, в ее изложении виолончелями, а затем засурдиненными скрипками появляются интонации мольбы, сдержанной боли. Светлую грусть придают трепетно-взволнованные арпеджио арфы.

Во втором акте Гаянэ показана среди родных, подруг, друзей, пытающихся развлечь ее. Один за другим следуют грациозный танец девушек-ковровщиц, полные игривости и кокетства вариации Нунэ с их капризно-причудливой ритмикой, тяжело-ватый комедийный танец старика. И вдруг атмосфера веселья и дружеской приветливости нарушается приходом Гико. Печально звучит преображенная лирическая тема Гаянэ (соло альты). Появляется ее мотив из сцены ссоры (условно его можно назвать мотивом гнева, стойкости). На этот раз он становится еще более взволнованным. Вновь, как и в сцене ссоры, но в усиленном звучании (тромбон, туба) вступает зловеющий мотив Гико.

Гости уходят. Гаянэ укачивает ребенка и предаётся своим мыслям. Звучит «Колыбельная» — один из самых вдохновенных номеров балета. Начинается он «всхлипывающими» фразами гобоя, затем возникает нежная, задушевная мелодия. Большой экспрессии достигает музыка в средней части этого эпизода.

К Гико приходят злоумышленники. Они решают поджечь колхоз. Тщетно пытается Гаянэ преградить им дорогу, убедить мужа не совершать преступления. Гико отталкивает ее и скрывается вместе с преступниками. Эта сцена, отмеченная напряженным драматизмом, является продолжением сцены ссоры из первого акта. Здесь с новой силой сталкиваются темы Гаянэ и Гико. Грозному, зловещему мотиву «враждебных сил» противостоят тревожные, стонущие интонации из колыбельной. Наконец у бас-кларнета возникает искаженная тема Гаянэ. Музыкальное развитие органично подводит к за-

ключающему акт эпизоду, раскрывающему образ страдающей молодой женщины.

Затем Гаянэ появляется в последних сценах третьего акта: «Раскрытие заговора» и «Пожар». Вдали вспыхивает зарево, горят склады. Колхозники тушат огонь. На помощь к ним спешат пограничники и горцы. Гико пытается скрыться, но Гаянэ останавливает его. В порыве злости и отчаяния Гико ранит ее ножом. Преступника берут под стражу и уводят. Музыка этих сцен насыщена большим драматизмом. Зловеще «крадется» в басах мотив «враждебных сил», постепенно его звучание усиливается, он захватывает все новые регистры оркестра. Каждому его проведению противостоят героические мотивы, среди которых и уже знакомые нам мотивы гнева и стойкости Гаянэ. Эмоциональный вывод всей картины в лирическом Adagio Гаянэ, где ее лейттема приобретает печальный характер.

Прошло время. Пострадавший от пожара колхоз «Счастье» снова вступил в строй. На праздник в честь богатого урожая приехали гости. Радостно встречаются русский инженер Казаков и выздоровевшая Гаянэ. Их связывает чувство возвышенной и чистой любви. Зародившееся еще в начале драматических событий, оно раскрывается здесь полностью. Любовь Гаянэ и Казакова в данном контексте служит также утверждению идеи дружбы русского и армянского народов. Музыка словно озарена лучами солнца, проникнута ощущением света, жизни, полноты счастья. На фоне арпеджио арфы, трелей флейт и кларнета возникает восторженный импровизационный напев, напоминающий народный гимн солнцу — «Саари». Обрамленная радостными танцевальными мелодиями, вновь звучит здесь напевная ликующая, словно «расцветшая», лейттема Гаянэ.

Меткие музыкальные характеристики имеют и другие действующие лица. Нунэ, подруга Гаянэ, обрисована интонациями игривыми, скерцозными; Айша — нежными, томными и вместе с тем темпераментными; Армен — мужественными, волевыми, героическими. Менее выразителен Казаков (фан-

фарная тема), то же можно сказать и о Гико (зловещие хроматические фразы в басах).

В балете «Гаянэ» Хачатурян талантливо решил трудную творческую задачу синтеза традиций классического балета и народно-национального музыкального и хореографического искусства. Композитор удачно пользуется многообразными типами и формами «характерного» танца. Насыщенные интонациями и ритмами народной музыки, они обрисовывают быт и некоторых персонажей. Таковы мужской танец и танцы девушек в первом акте, курдский танец — в третьем. Для основных героев — Гаянэ, Армена, Нунэ — композитор создает танцы-портреты. Напомним вариации Армена, Нунэ, адажио Гаянэ — своеобразный лирический монолог, комедийный дуэт Нунэ и Карэна, вызывающий ассоциации с армянскими народными дуэтами типа «Абрбан», наконец, драматическую сцену ссоры (второй акт). Партитура балета «Гаянэ» содержит развернутые симфонические картины («Рассвет», «Пожар»), непосредственно включенные в развитие действия. В них проявились талант и мастерство Хачатуряна-симфониста. «Сложной задачей для меня было симфонизировать балетную музыку, — писал он. — Я это задание твердо поставил перед собой, и мне кажется, что всякий пишущий оперу или балет должен это сделать».

В зависимости от содержания, драматургической роли каждой сцены Хачатурян обращается к различным музыкальным формам — от простейших куплетных, двух- и трехчастных до сложных сонатных построений. Отдельные номера объединены в развернутые сцены. Показательны в этом отношении первый акт, обрамленный интонационной и тональной аркой; непрерывный в своем драматическом нарастании, насыщенный сильными контрастами второй акт.

Значительное место в интонационной драматургии балета занимают лейтмотивы (Гаянэ, Армена, Казакова, Гико, «враждебных сил» и др.), развитие которых придает музыке единство, способствует раскрытию образов, обуславливает симфонизм балета.

Широко использует Хачатурян в «Гаянэ» подлинны образцы народной музыки: трудовые, шуточные, лирические, героические песни и танцы (армянские, русские, украинские, грузинские, курдские). Обогащенные хачатуряновской гармонией, полифонией, оркестровкой, мощным симфоническим развитием, народные мелодии засверкали яркими красками, приобрели новое художественно-образное значение. В «Сборе хлопка», например, композитор обработал народную мелодию «Пшати цар» («Пшатовое дерево»), применив ритмоинтонационное варьирование, мотивное дробление, сочетание отдельных попевок. В «Танце хлопка» чередование мелодии лирической народной песни-пляски «Гна ари ман ари» («Иди и возвратись») и двух массовых танцев-гёндов образует своеобразную форму рондо. Стремительный в своем движении «Танец мужчин» вырастает из мотивов народных мужских плясок. Замечательно переданы в нем колорит армянских героических и свадебных танцев, характер звучания народных инструментов (композитор ввел в партитуру и народный ударный инструмент — дайру). Особенно большое симфоническое развитие получают народные танцы «Шалахо», «Узундара», «Русская плясовая», «Гопак», а также украинская песня «Как пошел, пошел козел» в четвертом акте. Композитор показал тонкое понимание характерных особенностей музыки разных народов, нередко инкрустируя свою музыку отдельными попевками, фрагментами народных мелодий.

Когда слушаешь музыку балета «Гаянэ», невольно приходят на память слова Максима Горького, отмечавшего в армянских женских танцах «удивительную красоту жестов, гармоничность и грацию», а в мужских «слитность, спаянность многих в едином действии». Яркая национальная характерность, своеобразие музыки «Гаянэ» проявляются во всем ее ладоинтонационном, ритмическом и полифоническом строе, а также в инструментовке балета.

Народная музыка звучит в «Гаянэ» не только в фольклорных эпизодах. Ее интонациями проникнута вся партитура балета, собственные темы Хачатуряна, подголоски, орнаменты. Замечательным при-

мером народности музыкального языка служит «Колыбельная». В каждой ее интонации, в приемах развития можно обнаружить черты, свойственные армянским лирическим песням. Вступление имеет в своей основе интонации народного причета; начало мелодии «Колыбельной» типично для зачинов многих армянских народных песен; в конце среднего раздела органично введен мотив из танцевальной песни «Чем, чем крна хагал» («Нет, не могу плясать»).

Партитура «Гаянэ» дает яркое представление об отмечавшемся ранее творческом претворении Хачатуряном традиций русской классической музыки. Это сказывается в характере развития народных тем, в создании на их основе развернутых музыкальных форм, в приемах симфонизации танцевальной музыки, в сочной жанровой звукописи, в интенсивности лирического высказывания, в самой трактовке балета как музыкально-хореографической поэмы, драмы.

«При обработках народных (армянских, украинских, русских) мотивов,— пишет К. С. Сараджев,— композитором создавались свои темы, сопутствующие (контрапунктирующие) народным, в такой степени стилистически родственные по духу и колориту, что органическая их спаянность приводит в изумление и заставляет восторгаться».

Часто Хачатурян вводит в свою музыку народные мелодии. Так, в «Вариациях Армена» звучит мотив из «Вагаршапатского танца», в «Танце стариков и старух» — мелодия из народной пляски «Дой, дой», в «Танце стариков» — попевки из народных плясок «Кочари», «Аштараки», «Кяндрбаз», а в «Армяно-курдском танце» — оборот из городской тбилисской мелодии, сопровождающей народную игру-борьбу — «Сачидао» и близкой к ней музыки армянского «Кох'а».

Трижды обратился композитор к мотивному фрагменту из народной песни «Калоси пркен» — «Ободок колеса» (в «Танце ковровщиц», в «Дуэте Армена и Айши», в «Танце с саблями») и каждый раз придавал ему новый, оригинальный ритмический облик.

«Порою бывает и так,— пишет Хачатурян,— что большие куски собственной оригинальной музыки перемежаются с народными попевками. Эти попевки рождаются порою бессознательно, как своеобразные отголоски слышанных когда-то и дремавших в авторском сознании мелодий». В этом отношении показательны «Танец Армена», «Танец Карэна и Нунэ», «Армяно-курдский танец», «Танец с саблями», «Лезгинка» и другие, очень близкие по своему складу народным образцам мужских плясок.

В «Вариациях Нунэ» можно проследить интонации, восходящие к различным армянским народным песенно-танцевальным истокам. Так, в ее первых тактах ощущается близость к начальным ритмоинтонациям «Сар Сипанэ Халатэ» («Вершина Сипан в Халатэ») или «Пао мушли, мушли оглан» («Ты из Муша, из Муша парень»), а во втором предложении к интонациям народной песни «Ах, ахчик, цамов ахчик» («Ах, девушка с косой») или широко известной песни Саят-Новы «Кани вур джанем» («Пока я твой милый»).

Исходя из своих творческих целей, Хачатурян порою вносит некоторые изменения в ту или иную народную мелодию, переосмысливая, переинтонируя ее. Так, например, благодаря измененному темпу, ритму, размеру, стаккатированному изложению, лирическая песня Саят-Новы приобрела здесь в сочетании с образом Нунэ жизнерадостный игривый характер. Основная тема «Танца Айши» также напоминает начальные интонации песен «Ампэл а камар, камар» («Облачко») и «Пэсин ардучарды» («Наряд жениха»).

Хачатурян вводит народные интонации в свой ярко индивидуальный музыкальный язык, драматизирует и симфонизирует их. С большим мастерством и с глубоким проникновением в стилистические особенности армянской народной и ашугской музыки применяет он такие типические особенности народного интонирования, как мелодическое опевание ладовых упоров, главного мотивного «зерна», преимущественно поступенное построение мелодий, их секвентное развитие, импровизационный характер изложения, приемы варьирования и т. п.

Типичными для Хачатуряна являются также приемы удержанной мелодии (при изменяющихся гармонии и оркестровке), объединения нескольких народных мелодий или их фрагментов, вовлечения народных интонаций в мощный поток симфонического развития.

На народной основе вырастает вся ладоинтонационная и метроритмическая сторона музыки балета. Композитор тонко почувствовал и с исключительным мастерством сумел передать неповторимое своеобразие армянских народных танцев, колорит, характерные особенности интонационного и ритмического строения.

Часто применяет Хачатурян столь распространенные в народной музыке приемы сложной смены акцентов, смещения сильных долей такта и ритмических упоров, придающие простым двух-, трех-, четырехдольным размерам большую внутреннюю динамику и своеобразие. Вспомним, например, «Танец Нунэ и Карэна», «Вариации Нунэ», «Курдский танец» и другие.

Мастерски пользуется композитор также часто встречающимися в армянской народной музыке смешанными размерами, асимметрическими построениями, а также элементами полиритмии. Примерами полиритмии, когда в различных голосах подчеркиваются различные доли такта, могут служить «Танец хлопка», «Узундара» и другие.

В музыке «Гаянэ» ожил богатейший мир армянских плясок, то нежных, изящных, женственных («Танец ковровщиц»), то скерцозных («Танец Нунэ и Карэна», «Вариации Нунэ»), то мужественных, темпераментных, героических («Танец мужчин», «Трнги», «Танец с саблями» и др.).

Национальная характерность, своеобразие музыки «Гаянэ» связаны также с глубоким постижением Хачатуряном ладовых особенностей армянской музыки.

«Каждая национальная мелодия должна быть верно понята с точки зрения ее внутреннего ладогармонического строя», — пишет Хачатурян. В этом, в частности, он видел «одно из важнейших проявлений активности композиторского слуха».

Часто применяет композитор мелодическое движение квартами, кварто-квинтовыми аккордами или секстаккордами. Этот прием исходит из практики настройки и исполнения на некоторых восточных струнных инструментах.

«В своих личных исканиях национальной определенности ладогармонических средств,— подчеркивал Хачатурян,— я не раз исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов. Я очень люблю, например, звучание тара, из которого виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии, в них заключена своя закономерность, свой сокровенный смысл».

Большую роль играют в партитуре «Гаянэ» различные виды органных пунктов и остинато, также восходящих к практике народного исполнительства. В одних случаях органые пункты, басовые остинато усиливают драматическую напряженность, динамику звучания (вступление к третьему акту, сцена «Раскрытие заговора», «Танец с саблями» и др.), в других, наоборот, создают ощущение покоя, тишины («Рассвет»).

Гармонии в музыке Хачатуряна насыщены малыми секундами. Эта особенность, характерная для творчества многих армянских композиторов (Комитас, Р. Меликян и другие), имеет не только колористическое значение, но и связана со звуковыми, интервальными обертоновыми сочетаниями, возникающими при игре на некоторых музыкальных инструментах народов Закавказья (тар, кеманча, саз). При этом также иногда создается слуховое впечатление, приближающееся к полутемперированному строю этих инструментов. Одним из излюбленных приемов в этом отношении является употребление трелей на малых секундах.

Огромная жизнеутверждающая сила, оптимизм, громадный запас энергии, заложенные в музыке Хачатуряна, проявились и в оркестровке «Гаянэ». Ей мало свойственны акварельные, пастельные тона. Наоборот, она поражает прежде всего интенсивными, словно проникнутыми лучами солнца красками

ми, ярким, сочным колоритом, светлыми тонами, изобилует сильно контрастирующими светотенями. Вместе с тем красочная, тембральная сторона никогда у Хачатуряна не приобретает самодовлеющего значения, не подменяет собою рельефного мелодического рисунка, а, наоборот, служит более яркому его выявлению.

В соответствии с замыслом, с драматургической задачей Хачатурян прибегает то к солирующим инструментам (например, фагот в начале первого адажио Гаянэ или соло кларнета в последнем ее адажио), то, наоборот, к мощным tutti в эмоциональных кульминациях номеров, связанных с образом Гаянэ, во многих массовых танцах, в драматически насыщенных сценах (как, например, «Пожар»), к оркестровке прозрачной, почти ажурной (деревянные духовые, струнные, арфа — в «Рассвете») или к ослепительно многокрасочной («Русская пляска», «Танец с саблями» и др.). Яркая оркестровка придает особую сочность жанровым, бытовым сценам, пейзажным зарисовкам. Хачатурян находит тембры, приближающиеся по колориту и характеру к звучанию армянских народных инструментов. Гобой в проведении темы в «Сборе хлопка», две флейты в «Танце стариков», кларнет в «Узундаре», засурдиненная труба в «Танце хлопка», саксофон в «Пляске с саблями» напоминают звучания дудука, зурны.

Композитор ввел в партитуру также и подлинные народные инструменты — доол, дайру. В одном из вариантов партитуры введены также кеманча и тар.

Мастерски использованы в партитуре «Гаянэ» многообразные ударные инструменты (включая тамбурин, маленький барабан, ксилофон и другие), отбивающие, как и в народной музыке, ритм танцев, дап («Танец с саблями», «Лезгинка», «Армяно-курдский танец» и др.).

С исключительным умением в балете применены оркестровые тембры как средство характеристики действующих лиц. Так, например, в музыкальной обрисовке Гаянэ превалируют лирические, эмоционально-выразительные, теплые тембры струнных, деревянных духовых, арфы. Вспомним, на-

пример, первое адажио Гаянэ с трогательными фразами фагота и солирующей скрипки, поэтичнейшую инвенцию, излагаемую в танце Гаянэ из первого акта, арпеджио арфы в другом танце из этого же акта, задушевные, печальные фразы гобоя в начале и виолончелей в конце «Колыбельной», просветленно-восторженные звучания деревянных духовых на фоне арпеджио арфы и выдержанных аккордов валторн в адажио Гаянэ из четвертого акта. В характеристике Армена, Казакова превалируют светлые тембры деревянных, «героическая» медь, а у Гико, злоумышленников—зловещие, мрачные звучания бас-кларнетов, контрафаготов, тромбонов, тубы.

А сколько изобретательности, фантазии проявил композитор в оркестровке шаловливо-скерцозных вариаций Нунэ, томного вальса Айши, полных обаяния «Танца ковровщиц», «Танца розовых девушек» и других номеров.

Большую роль играет инструментовка в усилении контрастов мелодических линий различных голосов, в более рельефном проведении полифонических имитаций, полимелодических сопоставлений, сочетания или противоборства отдельных музыкальных образов. Так, например, сопоставлены медные (лейтмотив Армена) и струнные (лейттема Айши) в дуэте Армена и Айши, фагот (мотив Гико) и английский рожок (тема Гаянэ) в финале третьего акта, струнные, деревянные и валторны (тема борьбы) с тромбонами, тубой (мотив Гико и злоумышленников) в кульминации симфонической картины «Пожар».

Партитура «Гаянэ», по словам Г. Н. Хубова, автора монографии об А. И. Хачатуряне, это— «музыкально-хореографическая драма сильных человеческих характеров и страстей. Философский мотив „неделимости счастья“—личного и народного—составляют идейную сущность тех жизненных конфликтов, которые движут развитие драмы, симфонически слитно воплощенной в музыке, танце, сценическом действии и пантомиме. И в „Гаянэ“ Хачатурян верен принципам народности и реализма».

По своим высоким идейно-художественным достоинствам балет «Гаянэ» принадлежит к самым выдающимся творениям советского музыкально-хореографического искусства.

Балет «Гаянэ» прочно вошел в репертуар советских и зарубежных театров. Как уже говорилось, впервые он был поставлен Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета имени С. М. Кирова в декабре 1942 года в Перми, где в это время находился эвакуированный театр. Новые постановки тем же театром были осуществлены в 1945 и 1952 годах. Весною 1943 года «Гаянэ» была удостоена Государственной премии. В дальнейшем балет ставился в Ереванском театре оперы и балета имени А. Спендиарова, в Москве, в Государственном академическом Большом театре Союза ССР, а также в других городах нашей страны и за рубежом.

Широчайшую популярность завоевали и три симфонические сюиты, составленные Хачатуряном из музыки балета «Гаянэ».

«Музыка „Гаянэ“ покоряет слушателя необыкновенной напоенностью жизнью, светом, радостью. Она рождена любовью к своей родине, к ее замечательным людям, к ее богатой, сказочной природе,— писал Д. Б. Кабалевский.— В музыке „Гаянэ“ много мелодической красоты, гармонической свежести, метроритмической изобретательности. Ее оркестровое звучание великолепно».

Сценическая судьба балета «Гаянэ» сложилась необычно. Почти в каждой постановке пытались более полно и убедительно раскрыть партитуру. Нередко вводились новые драматические ситуации, придававшие злободневный характер отдельным картинам. В связи с этим частично изменяли сюжет, иногда даже вопреки характеру и стилю музыки Хачатуряна.

Для спектакля Большого театра Союза ССР было написано либретто (Б. Плетневым) с совершенно новым сюжетом, драматическим конфликтом, действующими лицами. Оно повествует о жизни охотников в горах Армении, воспеваает любовь и дружбу, верность и мужество, клеймит позором измену,

эгоизм, преступление против долга. Надо сказать, что это либретто потребовало от композитора не только кардинальной перепланировки партитуры балета, но и сочинения новых музыкальных номеров. К ним относятся драматизированные танцевальные эпизоды, в которых использованы популярные песни композитора. Например, начало первого акта и аналогичный эпизод в последней картине построены на известной хачатуряновской «Песне о Ереване»; в одном из сольных танцев первого акта звучат интонации «Армянской застольной», а в финале второй картины второго акта — «Песня девушки». В новой партитуре еще более интенсивное симфоническое развитие получили основные лейтмотивы.

Балет «Гаянэ» вошел в сокровищницу нашего музыкально-хореографического искусства как талантливое воплощение важной и актуальной темы современности. «Балет А. Хачатуряна „Гаянэ“, — писал Ю. В. Келдыш, — одно из выдающихся произведений советского музыкального театра. Музыка „Гаянэ“ завоевала широчайшую популярность. Яркая национальная характерность, огненная темпераментность, выразительность и богатство мелодического языка, наконец, увлекательное разнообразие звуковой палитры в сочетании с широким размахом и драматургической образностью — таковы основные качества этого замечательного произведения».

Высокую оценку получил балет «Гаянэ» и за рубежом. Так, например, Тауно Карала писал в «Хельсинки саомат» (1955 год) после прослушивания сюиты из балета «Гаянэ», что в ее музыке «есть что-то восхитительно непосредственное и вместе с тем изысканно красочное в плане оркестра. Композитор дирижировал длинной программой внешне спокойно, но охваченный пылом внутреннего горения... Концерт стал выдающимся событием нашей музыкальной жизни. Публика приветствовала Хачатуряна долгой овацией, к которой присоединились фанфары». А Луис Бьянколов («Уорлд Телеграф», Нью-Йорк, 1945 год) советует любителям музыки «обязательно посетить Армению, чтобы приобщиться к необыкновенным красотам этой далекой страны,

насладиться созерцанием ее причудливой природы, о которой так красноречиво рассказывает музыка Хачатуряна».

Созданная в годы Великой Отечественной войны Вторая симфония — героико-трагическая эпопея, повествующая о борьбе за свободу и независимость Родины, о величии духовного подвига народа, о патриотизме советских людей. Это монументальное произведение, насыщенное драматизмом, острыми эмоциональными контрастами, сильнейшими кульминациями. В нем бушуют бури и грозы, сталкиваются противоборствующие силы, раскрываются поистине эпохальные коллизии. Как Седьмая и Восьмая Шостаковича, Пятая Прокофьева, Вторая симфония Хачатуряна проникнута подлинным гуманизмом, верой в победу советского народа. «Создавая ее, я стремился воплотить в музыке те думы и чувства, которыми живет сегодня наш народ», — говорил Хачатурян. Композитор вспоминает, что мысль о создании Второй симфонии появилась у него еще в самом начале войны, в героическое время битвы за Москву. Он много думал об этом замысле, делал наброски. Но вплотную к созданию симфонии приступил летом 1943 года, во время своего пребывания в Доме творчества композиторов в Иваново. Работа шла необычайно быстро, и уже 30 декабря 1943 года произведение с громадным успехом исполнялось в Большом зале Московской консерватории Государственным оркестром СССР под управлением Б. Э. Хайкина. В 1946 году автору Второй симфонии была присуждена Государственная премия СССР.

В этом сочинении раскрылись новые стороны творчества Хачатуряна, его музыка обогатилась новыми красками, ей стали ведомы и героика, и трагедия. «Вторая симфония — это, пожалуй, первое сочинение Хачатуряна, в котором трагическое начало поднимается на такую большую высоту, — писал Шостакович. — Но несмотря на свою трагическую сущность, это произведение полно глубокого оптимизма и глубокой веры в наше правое дело, в нашу победу. В симфонии много траурных звучаний и в то же время ликующего торжества. Сочетание тра-

гического и жизнеутверждающего приобретает здесь большую силу».

Симфония охватывает широкий круг образов, в ней сочетаются высокая гражданственность с проникновенной лирикой, трагедийность с героикой, эпос с драмой. Это целостная музыкально-драматическая концепция, отмеченная внутренним единством и тематической связью частей, интенсивным сквозным развитием. Ярко самобытный музыкальный язык симфонии отличается разнообразием и богатством оркестровых, гармонических средств, приемов полифонического письма. Обращают на себя внимание, в частности, используемые композитором в драматургических целях приемы контрастной полифонии, полиритмия, политональные соотношения, применение лейтмотивов, лейтритма, лейттембров.

Музыка Второй симфонии захватывает большой эмоциональностью, образностью. Яркий национальный характер придают ей органичные связи с ладоинтонационными, метроритмическими особенностями армянской народной музыки. Особо следует подчеркнуть ладовое своеобразие (переменные, расширенные лады, включающие элементы различных ладовых сфер), обуславливающее выразительность мелодий, гармоний (со смелыми политональными образованиями), полифонии и т. п. Вместе с тем новаторская по содержанию и языку симфония Хачатуряна развивает классические традиции, особенно Бородина, Чайковского, в ней немало общего и с симфониями Прокофьева и Шостаковича.

Первая часть, написанная в классической сонатной форме, начинается развернутым вступлением, вводящим в драматически-напряженное музыкальное действие симфонии. Здесь зарождаются отдельные интонации, которые играют большую роль в становлении всего музыкального тематизма симфонии. Вступление построено на двух контрастных мотивах. Первый — мотив *набата*. Грозно и тревожно, как весть о надвинувшихся на страну бедствиях, как призыв к борьбе, звучит он у всего оркестра *фортиссимо* на фоне барабанной дроби, тремоло литавр и контрабасов.

Особую напряженность ему придают нисходящие интонационные обороты по ступеням уменьшенного септаккорда, тонический органнй пункт в басу, тритоновые созвучия, ритм медленного марша, тембры колокола и фортепиано.

Второй мотив насыщен скорбными интонациями, близкими армянским народным причетам, плачам. Здесь обращают на себя внимание экспрессивные трагические гармонии. Это словно отклик народа на грозную весть о войне.

Сопровождаемая сумрачно-настороженными октавными ходами струнных басов, вступает у альтов мужественная и вместе с тем сдержанно-печальная тема главной партии. Начало ее содержит интонации армянской народной песни «О чем, родная, плачешь ты». Однако в симфонии лирической мелодии придан волевой, наступательный характер. Ее можно назвать темой борьбы, мужества, стойкости. Во втором проведении вновь слышится мотив набата, стремительно врываются ритмоинтонации, восходящие в своих истоках к армянским героическим пляскам типа «Кочари». На их основе возникает в замедленном движении у фагота первая темa побочной партии. Вторая тема побочной партии представляет собой страстное лирическое высказывание, полное тревоги и печали.

Разработка — яркая картина борьбы. В напряженном драматическом столкновении получают развитие основные темы. Все более мужественной, героической становится тема главной партии. А танцевальный мотив из побочной партии в исполнении деревянных, труб, малого барабана и ксилофона приобретает зловещие черты «пляски смерти». Тема главной партии (тема борьбы) звучит с богатырской силой, огромным напором в мощном аккордовом изложении сначала у трех труб, а затем у четырех валторн и двух тромбонов. Из нее вычленяются героические интонации (унисон четырех тромбонов, литавр, контрабасов).

После небольшой интермедии наступает смысловая кульминация разработки. Она основана на лирических интонациях вступления и побочной партии, сопровождаемых сумрачно звучащей у бас-

кларнета и фагота темой борьбы. В постепенно затухающей звучности небольшой коды слышатся отголоски темы борьбы и мотива набата.

Вторая часть — скерцо, полное мужественной силы, огненного темперамента. По мысли композитора, это отдых после борьбы, но не просто жанровая зарисовка. В музыке скерцо развиваются образы тревоги, воли к борьбе, а в эпизоде *Andante con passione* — и лирические настроения. В основе второй части лежат ритмоинтонации из побочной партии первой части. Возникнув в тревожно приглушенном звучании скрипок, они, варьируясь, захватывают все новые группы оркестра, словно набирая силу и энергию. Напряженность усиливается остигнутыми триолями у струнных басов и подчеркнута резкими сигналами меди. Как воспоминание о мирной жизни, возникает пленительно-нежная, полная грации мелодия поэтического танца. И вновь все сметает стремительное развитие основного мотива.

В среднем разделе музыка драматизируется. Подобно призывным сигналам звучит в различных голосах оркестра основной мотив, напряженность нарастает. В бушующем звуковом потоке слышатся печальные скорбные интонации. На их основе возникает лирический эпизод — полифонический ансамбль трех виолончелей с английским рожком и альтом, завершающий средний раздел второй части. Включение в самый разгар драматического действия, либо сразу после него, лирических эпизодов (как эмоциональных откликов на события) — характерный для Хачатуряна прием.

Третья часть — грандиозное траурное шествие, реквием памяти героев, обобщенное выражение всенародного горя. На фоне напряженно звучащего в ритме похоронного марша остигнутый баса (литавры, ударяемые палочкой от малого барабана, арфа, фортепиано, виолончели *pizzicato*) звучит выразительная тема, полная глубокой и сдержанной скорби. В ее основе лежит армянская народная песня на слова поэта А. Исаакяна «Ворскан ахпер» («Братец охотник») о матери, которая узнает от охотника о подвигах и гибели своего сына. Компози-

тор творчески переосмыслил мелодию народной песни. Широкая в своем импровизационном развитии, своеобразная в ладовом отношении, тема насыщена интонациями причета, стона, плача. Троекратное, все нарастающее проведение ее создает впечатление приближающегося траурного шествия. На том же остигатном ритме у струнных излагается средневековая секвенция «Dies irae», которая затем проходит (у скрипок и альтов) одновременно с главной темой части (у английского рожка, валторны и виолончелей).

В напряженном становлении музыки третьей части постепенно возникают интонации набата, призывного клича, гневные возгласы. Горе, скорбь народа рождает гнев, неуклонную волю к борьбе. Трагическое сливается с героическим. Постепенно музыка затихает. В последний раз проходит основная скорбная тема, и наконец остается лишь ритм траурного марша (литавры и арфа).

Четвертая часть — развязка драматического конфликта, идейный вывод всей симфонии. Утверждается непоколебимая вера в конечную победу советского народа в священной борьбе. Ликующе и вместе с тем сурово звучат победные фанфары (трубы, а затем вместе с ними валторны и тромбоны). Как бы отголоском грозных событий проносится тревожное тремоло струнных на интонациях мотива набата и темы «Dies irae». На фоне широких фигураций струнных медные инструменты поют торжественный гимн — славу народу-герою. Звучность ширится и достигает громадной силы. Особую мощь и грозный характер придают теме гимна восходящие и нисходящие поступательные ходы, напоминающие интонации из первой части. Это один из характерных примеров интонационно-тематических связей и перевоплощений. В среднем разделе рождается вторая тема. Основу ее составляют мелодические взлеты, патетические возгласы, широкая интервалика, скорбно ниспадающие задержанные секунды. В развернутой репризе гимн звучит с новой силой, торжественно и величаво. Но борьба еще не закончена, в репризе сохраняется мужественно-суровый колорит, ощущение тревож-

ной настороженности. Завершает симфонию кода, в которой звучит грозно-торжественный мотив набата, сочетающийся с интонациями темы-гимна.

Вторая симфония Хачатуряна — одно из лучших классических произведений советской музыки — пользуется широкой известностью как в нашей стране, так и за рубежом. В связи с ее исполнением в Париже, в зале Плейеля в 1960 году газета «Юманите» писала: «Две тысячи человек оказали Хачатуряну умопомрачительный прием... Впервые во Франции прозвучала Вторая симфония Хачатуряна. Это сочинение несет в себе черты эпохи. Оно выражает героизм народа и трагическое в его титанической борьбе». Да! Многие сочинения Хачатуряна выходили за пределы музыкального бытия и становились явлением не только художественной, но и политической жизни. Вторая симфония одно из ярких тому свидетельств.

На вершине творческого пути

Искусство Хачатуряна зовет: «Да будет свет! И да будет радость!»

Б. Асафьев

Пройдя через тяжелые испытания, изумив весь мир своей стойкостью, мужеством и героизмом, советский народ одержал великую победу. Страна ликовала. После долгих месяцев затемнений вновь зажегся свет в городах и селах. Лица людей озарились радостной улыбкой. Домой возвращались воины. Радость победы и завоеваний мирной жизни наполнила искусство первых послевоенных лет. Она нашла яркое выражение в творчестве многих советских композиторов, в том числе и в новых произведениях Хачатуряна, прежде всего в Третьей симфонии и в Концерте для виолончели с оркестром.

Трагические коллизии, драматизм и тревожность Второй симфонии сменились в этих сочинениях образами счастья и красоты. Композитор словно говорил, обращаясь к людям: цените завоеванную жизнь, в которой все прекрасно, цените свободу. В музыке Хачатуряна снова засверкало солнце и ожила светлая лирика. Нескончаемым потоком полились восторженные, полнозвучные мелодии. Наиболее характерным в этом отношении сочинением явилась одностанная Третья симфония, посвященная победе советского народа и приуроченная к празднованию 30-летия Великого Октября. «Я хотел в этом сочинении выразить чувство радости и гордости советского народа за свою великую и могучую родину»,—говорил Хачатурян в беседе с автором этой книги. Как справедливо отмечал Г. Н. Хубов, «композитора увлекала смелая идея создания современной победной симфонии, он хотел воспеть героиню борьбы советского народа, величие его беспримерного подвига».

Задуманное как масштабное произведение, вызывающее ассоциации с грандиозными музыкальными полотнами Бетховена, Берлиоза, Третья симфония как бы предназначена для исполнения на улице, площади, перед многотысячной аудиторией. Голос композитора словно обращен к человечеству. Здесь все приподнято и предстает в гиперболизированных масштабах: грандиозный состав оркестра, орган, обилие мощных фортиссимо, многозвучных tutti. К этому произведению полностью могут быть отнесены слова самого композитора: «У меня громкая манера разговаривать в музыке».

Третья симфония — взволнованная, полная патетики ода, гимн народу-победителю. Она начинается плакатно, броско, громогласно, словно обращаясь ко всему миру. Победным кличем, собирающим народ на праздничное торжество, звучит у пятнадцати труб на фоне тремоло струнных, тамтама и прерывистой дробы барабана призывная тема главной партии. В ее интонациях можно услышать отголоски армянских народно-эпических песен типа «Мокац Мирза». В тему включаются восходящие фанфарные сигналы на танцевально-заостренном ритме. Появляются, как в партитурах старых мастеров, напряженно звучащие виртуозные интерлюдии органа. «Бурные хроматические пассажи, словно красочные полотнища, обвивают аккордовую колоннаду торжественной темы», — образно пишет Г. Н. Хубов.

Возникает «широкоэкранное», полижанровое (клич, гимн, танец, импровизация) полотно. Создается впечатление заполненной людьми площади, гула, движения масс, ликующих возгласов.

После ряда проведений темы главной партии появляется побочная — выразительная, светлая гимническая песня. Привольно, полнозвучно льется она, прославляя жизнь, свободу, счастье. Это одна из лучших хачатуряновских мелодий. Насыщенная глубоким лирическим чувством, большой эмоциональной силой, своеобразная в ладоинтонационном отношении, она излагается первыми скрипками на мерном волнообразном фоне остальных струнных, затем проводится другими инструментами, захваты-

вает новые регистры, тональности, обогащается сопровождающими «поющими» голосами. В разработке тема подвергается многообразным вариационным изменениям. Победным, торжественным апофеозом звучит реприза. В связи с Третьей симфонией Хачатуряна, рожденной временем, когда чувства ликования, радости рвались из груди с неудержимой силой, уместно вспомнить слова Б. В. Асафьева: «Искусство А. Хачатуряна зовет: „Да будет свет! И да будет радость!“».

Симфония была впервые исполнена 25 декабря 1947 года в Большом зале Московской консерватории оркестром под управлением Е. А. Мравинского, партию органа исполнял И. А. Браудо.

Незадолго до Третьей симфонии, летом 1946 года Хачатурян закончил Концерт для виолончели с оркестром. Очень мелодичная, изобилующая замечательными темами музыка сочинения проникнута глубоким чувством. Это относится уже к первой части с ее великолепной главной темой, отличающейся большой эмоциональной силой, и побочной темой, написанной в духе народных импровизаций.

Во второй части светлое лирическое начало и широкий песенный разлив достигают своей кульминации. Последняя часть полна жизни и огня. Оживленные танцевальные ритмы сменяются в центральном эпизоде новой импровизационно-напевной темой, а в коде — певучей темой из первой части; эти темы утверждают основную идею произведения — прославление жизни.

С большим успехом Концерт для виолончели с оркестром был исполнен 30 октября 1946 года в Москве. Солировал С. Н. Кнушевицкий, дирижировал А. В. Гаук.

В один год с этим Концертом Хачатуряном был написан вокальный цикл на стихи армянских поэтов, состоявший из трех концертных арий для высокого голоса с оркестром. Если инструментальный концерт уже давно стал для композитора одним из самых любимейших жанров, в котором ему удалось накопить значительный опыт, то к вокальному циклу он обращался, по существу, впервые.

Первая ария («Поэма») написана на стихи А. Туманяна «Подражание народному» (перевод В. Я. Брюсова). Композитор находит выразительные лирические интонации, близкие по духу ашугским любовным песням. Они получают интенсивное развитие, доходящее до больших кульминаций в вокальной и в особенности в оркестровой партиях. Оркестр здесь является равноправным средством в раскрытии поэтического содержания.

В основе арии («Легенда») лежит романтическая баллада «Ахтамар» классика армянской литературы О. Туманяна (перевод К. Д. Бальмонта), в которой рассказывается о любви отважного юноши к прекрасной девушке Тамар и о его гибели в пучине волн озера Ван. Хачатурян создал развернутое вокально-симфоническое произведение, ярко и выразительно передав драматический конфликт и глубокие чувства героев.

Источником для третьей арии («Дифирамб») послужило стихотворение известного армянского писателя XIX века М. Пешикташляна «Вы не туда несетесь, песни» (перевод Л. Уманского). Элегическим, несколько печальным стихам композитор придал характер восторженного и страстного любовного признания.

С каждым годом советский народ шел к новым свершениям. Быстро залечивались тяжелые раны, нанесенные войной. Жизнь входила в мирную колею. ЦК ВКП(б) возглавил и направил волю, энергию, творческий энтузиазм народа на решение грандиозных задач, связанных с дальнейшим движением советского общества на пути к коммунизму. Воздвигались гиганты социалистической индустрии, росли новые города, заводы, фабрики. Наша страна стала в авангарде борьбы народов за мир, демократию и прогресс.

Больших успехов достигли наука и искусство, в том числе и музыкальное. В важнейших партийных документах неизменно подчеркивается важная роль музыки в духовном, эстетическом воспитании человека. Советская музыкальная культура вступила в новый период своего развития и достигла значительного подъема. Вместе с другими передовыми

композиторами Хачатурян был в первых рядах деятелей нашей музыкальной культуры. Все шире и разностороннее становились его творческие связи с различными драматическими и музыкальными театрами, с киностудиями. Он с большим увлечением писал музыку к драматическим спектаклям и фильмам, осознавая серьезность и важность этой работы, предъявляющей большие требования к фантазии композитора, его дару и мастерству музыкального драматурга и симфониста.

Здесь Хачатуряна привлекали темы, отличающиеся значительностью содержания и глубиной проблематики. Под непосредственным впечатлением Великой Отечественной войны он создает в 1949 году музыку к грандиозной киноэпопее «Сталинградская битва» режиссера В. Петрова. Музыка насыщена большим драматизмом, содержит написанные крупным штрихом батальные музыкальные картины. Через весь фильм проходит выразительная лейттема мужества и героизма, основанная на известной народной песне «Есть на Волге утес». В партитуре Хачатуряна она получает большое симфоническое развитие. «В этом произведении,— писал композитор,— мне хотелось запечатлеть волнующие эпизоды Великой Отечественной войны, образно воплотить стойкость и мужество советского народа, его высокий патриотизм, его негибаемую волю к победе». Музыка к кинофильму «Сталинградская битва» легла в основу симфонической сюиты под тем же названием, получившей самостоятельную концертную жизнь. Сюита состоит из восьми номеров: «Город на Волге», «Нашествие», «Сталинград в огне», «Враг обречен», «В бой за Родину», «Вечная слава героям», «Вперед к победе» и «Есть на Волге утес».

Теме Великой Отечественной войны посвящены и киноленты «Русский вопрос» (1947) и «У них есть Родина» (1949) с музыкой Хачатуряна. О патриотизме русских людей, славе русского оружия, о выдающемся адмирале Федоре Ушакове повествует кинодиалогия режиссера Г. А. Рошаля «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1953), успеху которой во многом способствовала выразительная

музыка Хачатуряна. Через весь фильм проходит мелодия удалой матросской песни «Вражья сила, расступайся!»; она звучит в увертюре, в сцене спуска кораблей русского флота, в реквиеме памяти павших в бою моряков. Рассказывая о своей работе, Хачатурян считал нужным подчеркнуть особую сложность замысла реквиема: «По-разному провожали в последний путь русских моряков освобожденные ими греческие крестьяне, боевые товарищи, сам адмирал. Передавая в музыке все это, я вместе с тем стремился к тому, чтобы скорбь по павшим героям не заволакивалась бы ужасом смерти, чтобы подвиг героя обрел бы значение бессмертия».

Хачатурян создал музыку также к фильмам «Салтанат» (1955), «Костер бессмертия» (1955), «По-единок» (1957). В 1955 году на экранах появился привлекавший внимание зрителя фильм «Отелло» режиссера С. И. Юткевича, с музыкой Хачатуряна. Композитору оказались близкими глубокий гуманизм гениальной трагедии У. Шекспира, присущий ей высокий накал страстей, сила драматических коллизий, вся бурная атмосфера жизни Италии эпохи Возрождения. В партитуре много впечатляющих страниц. Среди них пролог (рассказ Отелло), песня солдат, монолог Отелло и особенно исполненные мягкого лиризма вокализ Дездемоны и ее «Песня про иву».

Самой сложной и ответственной считал для себя Хачатурян работу над музыкой к фильму «Владимир Ильич Ленин», поставленному в 1948 году режиссером М. И. Роммом. Особое волнение испытывал композитор, когда узнал о необходимости написать музыку для документальных кадров похорон Ленина: «Я вспомнил чувство безграничного горя, пережитого мною в морозные дни 1924 года, когда я медленно шел по озаренным кострами улицам Москвы. Бесчисленные потоки таких же пораженных страшным несчастьем людей двигались, как и я, в Колонный зал. Народ был охвачен глубокой скорбью. Я не раз думал о том, что надо сделать попытку выразить эти чувства. Но, признаюсь, у меня не хватало смелости. Теперь фильм поставил меня перед необходимостью сделать это. Собранные

в нем воедино материалы жизни великого вождя дали такой острый душевный толчок, что внутренняя решимость созрела... Я не могу судить о том, насколько мне удалось найти верное решение задачи, ибо на просмотре, в течение всех десяти минут демонстрации кадров похорон, все присутствовавшие и я в том числе были слишком взволнованы. Надо было послушать музыку отдельно... Я решил вынести ее на суд слушателей. „Ода памяти Ленина“, исполняющаяся в концертах симфоническим оркестром, и есть музыка из кинофильма о великом вожде».

Так родилось одно из лучших произведений музыкальной Ленинианы, хачатуряновская «Ода памяти Ленина». Мерный ритм похоронного марша, выдержанный на протяжении всего сочинения, создает ощущение массового траурного шествия. В музыке слышатся стенания, печальные возгласы, скорбные секвенции, взволнованные речитативные фразы (словно речь оратора). Звучность оркестра все ширится, нарастает в конце к сильнейшему tutti, придавая музыкальному действию всенародный характер. Вдохновенно, как бы олицетворяя мысли и переживания народа, через все произведение проходит главная музыкальная тема — благородная, выразительная, напевная.

Хачатурян создал музыку, полную глубокого и искреннего чувства, романтически-взволнованную, приподнятую и вместе с тем классически-строгую, проникнутую любовью к вождю, учителю. Отсюда сочетание высокой гражданственности с искренним лиризмом, трагизма с героикой, отсюда и просветленность финала, воспринимаемого как гимн бесмертному делу Ленина.

Контакты Хачатуряна с драматическим театром не прерывались. Его музыка звучала во многих спектаклях Центрального театра Красной Армии: «Южный узел» А. А. Первенцева (о разгроме фашистских войск в Крыму), «Сказка о правде» М. И. Алигер (о подвиге Зои Космодемьянской), «Весенний поток» Ю. Чепурина (о гидростроительстве на Волге). С музыкой Хачатуряна шли спектакли МХАТа — «Илья Головин» С. Михалкова (о приз-

вании и судьбе композитора, о борьбе за идейность и народность искусства), политическая сатира А. Якобсона «Ангел-хранитель из Небраски» и пьеса «Лермонтов» Б. А. Лавренева. Значительное и интересное явление представляет собой музыка к двум шекспировским спектаклям — «Макбет» на сцене Малого театра (1955) и «Король Лир» в Театре имени Моссовета (1958). Хачатурян стремился подчеркнуть звучание гуманистической темы трагедий У. Шекспира, обличение в них зла, насилия, несправедливости. Композитор мыслил широкими симфоническими обобщениями, соответствующими особенностям драматургии «великого стрэдфордца». Таковы, например, характеристики inferнального мира в «Макбете» (с использованием средневековой секвенции «Dies irae») или тема судьбы Макбета. Появившись во вступлении, она далее проходит во многих сценах, на ней, в частности, построена батальная сцена битвы в Дунсинане. Большим драматизмом отмечена и музыка в сцене убийства короля Дункана. Симфонична партитура «Короля Лира». Это проявляется в напряженном развитии темы Лира — от тревожного, сумрачного вступления до бушующей бури и «тихой» музыки финального реквиема.

Не раз мы говорили в различных аспектах о «концертности» и «рапсодичности» как характернейших и часто взаимосвязанных особенностях творческого стиля Хачатуряна, отмечали их истоки и различные формы взаимодействия. Однако ни одного из своих предыдущих сочинений композитор не называл рапсодией. Но наступает время, когда он создает одно за другим три концертных произведения, в название которых входит это понятие: Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром (1961), Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963) и Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1968). Композитор неоднократно делился мыслями о своем желании написать четвертый концерт-рапсодию, где солирующими инструментами были бы скрипка, виолончель и фортепиано.

Все три концерта-рапсодии имеют много общего между собою: они одночастны, имеют развернутые

каденции солирующих инструментов не в конце, как обычно, а в начале произведений, подобно вступительным импровизациям народных певцов-рапсодов. Концерты роднит также армянский национальный колорит, виртуозный блеск, сила лирического высказывания, яркость тематизма, приемы соотношения солирующих инструментов и оркестра, сочетание свободно-импровизационного начала с классическими традициями инструментального концерта. Каждый из концертов дополняет один другого, и вместе они составляют своеобразный триптих.

Однако в них немало и различий. Скрипичному концерту присущи романтическая патетика, эпичность и интенсивное лирическое высказывание. Для виолончельного — характерны драматизм, острота образных эмоциональных контрастов, суровость колорита. Концерт для фортепиано, по словам автора, «светлый, ритмически импульсивный, в нем заключены и некоторые народные интонации». Впрочем, последнее относится и к первым двум произведениям. В Концерте-рапсодии для фортепиано сказались и некоторые новые тенденции: сдержанность в выражении чувств, лаконизм высказывания, четкость и законченность формы. Заметно органичное соединение народно-национальных интонаций, отдельных приемов старых мастеров (токатность, ассоциации с органными пассажами, репетициями в начальной каденции) и элементов современной композиторской техники (линейность, политональные соотношения, острые гармонические созвучия). В 1971 году триада концертов-рапсодий была удостоена Государственной премии СССР.

В 60-е годы Хачатурян с большим увлечением работает в области фортепианной музыки. Прежде всего здесь следует назвать большую трехчастную Сонату (1961), посвященную памяти Н. Я. Мясковского. После первого исполнения ее Э. Г. Гилельсом в Москве она вошла в репертуар пианистов и неоднократно исполнялась как у нас, так и за рубежом и, наконец, была включена в программу Международного конкурса пианистов имени П. И. Чайковского. По признанию композитора, в

этом произведении он стремился запечатлеть образ нашего современника. Соната отличается многоплановостью эмоционального содержания, богатством выразительных средств. В первой части основное место занимают образы мужественности, воли, импульсивность ритма, тождатность (главная партия) и страстная, патетически-приподнятая декламационность (побочная). Огромного напряжения достигает развитие в монументальной разработке с кульминациями, трансформацией и взаимодействием тем, органичными пунктами, набатными звучаниями.

Совершенно иная вторая часть — полный поэзии ноктюрн. Поразительна по красоте и выразительности основная лирическая мелодия, «бесконечная» в своем развитии, по словам Р. И. Хараджаняна, «сочетающая в себе обаяние и нежность с редким благородством и мудрой сдержанностью». Благодаря ладогармоническим краскам, олеваням основных звуков мелодии, парящим подголоскам, «возникает эффект стереоскопичности, усиливается ощущение воздуха». В то же время в этой части, как бы оттеняя по контрасту ее лирическую «тональность», вторгаются в среднем эпизоде колокольные звучания, терпкие гармонии. «Точно звоном скрецающихся в яростном поединке клинков открывается заключительная часть (еще один „Танец с саблями?“)», — заключает Хараджанян. Вступает угловатая и жесткая главная партия. Этим образом вновь противостоит проникновенная лирическая тема побочной партии; поначалу хрупкая, она становится экзотически-напряженной в разработке и, наконец, в финале приобретает характер гимнический. Обращают на себя внимание черты монотематизма, опосредованное претворение фольклорных элементов (имитация звучания тара в первой части).

В фортепианном творчестве Хачатуряна следует особо отметить еще две сферы. К первой относятся авторские переложения для рояля произведений, написанных им ранее для других исполнительских составов. Наиболее значительными являются «Три пьесы» (сюита) для двух фортепиано (1945), в основу которых положены оркестровые эпизоды из музыки к антифашистскому фильму «Человек № 217» и

обработка песни «Дочери Ирана». Сюита воспринимается как драматический рассказ о событиях и потрясениях тяжелых военных лет, рассказ, в котором ярко воплощены патриотические чувства.

Другую сферу фортепианного творчества Хачатуряна составляет детская музыка. В разное время им написаны два «Детских альбома» (1947, 1965), «Детские пьесы», Сонатина (1958). При знакомстве с этими произведениями бросается в глаза серьезность, с которой подходит композитор к этой области своего творчества, так он, по словам Хараджаняна, «решая целый комплекс художественных, музыкально-технических и воспитательных задач... вводит начинающего исполнителя в сферу современной музыки, сумев сказать свое слово в имеющем давние традиции жанре».

Хачатуряну чуждо какое-либо преднамеренное «упрощение» в детской музыке. Он стремится осознать своеобразие духовного мира детей, неисчерпаемость их воображения, фантазии, их нравственную чистоту и одухотворенность, открытость их сердец правде и красоте. Образцом для себя композитор считал детскую музыку С. С. Прокофьева.

«Детские сборники» Хачатуряна состоят из отдельных небольших разнохарактерных пьес, следующих одна за другой по принципу нарастающей трудности, от простого к более сложному. Некоторые из них программны и затрагивают важные для малышей темы: «Сегодня запрещено гулять», «Лядо заболел», «В день рождения», «Конница», «Скакалка», «Вечерняя сказка», «Барсик на качелях», «Две смешные тетеньки поссорились». Другие представляют собой бытовые, танцевальные, маршевые пьески: «Вечерний танец», «Траурное шествие», «Ритмическая гимнастика». Некоторые из них знакомят начинающих пианистов с различными музыкальными формами («Этюд», «Инвенция», «Токката», «Фуга»), с традициями народной музыки («Подражание народному»).

Из сочинений крупных форм (симфонических и камерных), написанных Хачатуряном в 50-е годы, особо выделяются «Баллада о Родине» для баса с оркестром, на слова А. Г. Гарнакеряна, «Привет-

ственная увертюра» для оркестра и «Ода радости» для ансамбля скрипок и арф, меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра, на слова С. С. Смирнова (1956) — празднично-торжественное произведение, написанное крупным штрихом и насыщенное песенным мелосом широкого дыхания.

Как бы завершая цикл инструментальных концертов и концертов-рапсодий, но только в жанровых рамках камерной музыки, Хачатурян создает в 70-е годы три сольные сонаты: Сонату-фантазию для виолончели (1974), Сонату-монолог для скрипки (1975) и Сонату-песню для альты (1976). Как и предыдущие произведения, они отличаются светлым жизнеутверждающим началом, яркой образностью, эмоциональной выразительностью, близостью к интонациям, ладовым, ритмическим особенностям армянской народной музыки. Последовательно проводится в них характерный для музыки Востока и стиля Хачатуряна принцип импровизационности, о котором уже не раз говорилось ранее. «Все эти произведения роднит яркая индивидуальность, глубоко выразительный и красочный стиль замечательного художника, человечность и богатство созданных им музыкальных образов, органичность формы, сочетание логической завершенности с живой естественностью речи, сопоставление проникновенной лирической напевности и увлекательной стихии танца», — писал Л. С. Гинзбург. Эти сочинения Хачатуряна свидетельствуют о неиссякаемой художественной фантазии композитора и о его постоянном стремлении к обновлению своего стиля. Мастер, не раз поражавший слушателей богатством оркестровых красок, сознательно ограничил себя здесь выразительными возможностями лишь одного музыкального инструмента. По содержанию эти сонаты восходят к широко распространенной на Востоке практике народных певцов и музыкантов инструменталистов-виртуозов. Как и в складывавшейся веками армянской монодии, здесь все сосредоточено на богатейших выразительных возможностях мелоса, на мотивном развитии, ладоинтонационном, ритмическом варьировании, но вместе с тем искусство монодии обогащено достижениями современного

композиторского творчества. В Сонате-фантазии для виолончели, например, Хачатурян, по словам Л. С. Гинзбурга, «широко пользуется такими приемами, как двойные ноты, скрытая полифония, принцип „самоаккомпанемента“, арпеджии, разнообразная штриховка и пассажная техника, двойные флажолеты, *pizzicato* левой рукой и т. д. Обращает на себя внимание проведение мелодического голоса в басу на фоне верхних открытых струн или попеременное звучание этого голоса и аккомпанирующих арпеджий, создающего ощущение непрерывности тематической линии».

По-разному трактует Хачатурян форму этих, по существу, одночастных произведений. В Сонате-фантазии для виолончели — два органично связанных раздела, один из которых сочетает декламационность и напевность, другой — полон динамики оживленных танцевальных ритмов. Иначе построена Соната для скрипки, хотя и в ней заметны два неразрывно связанных раздела. Главная тема — жемчужина ашугского творчества, полная философского смысла — песня выдающегося поэта-музыканта Саят-Новы «Дун эн глхен» («Твой светел ум»). Ей присущи большая экспрессия, импровизационная свобода изложения, ладовое своеобразие. Богатством и выразительностью своего мелоса покоряет Соната-песня для альты.

В период 60—70-х годов Хачатурян написал немало песен (сольных и хоровых), в которых композитор вдохновенно и восторженно воспел родную страну, братскую дружбу народов, мирную жизнь, радость и любовь. Особенно популярными стали «Песня сердца», «Песня о Ереване» и «Армянская застольная» — все на слова А. Б. Граши, «О чем мечтают дети» на слова В. В. Винникова, «Моя родина» и «Весенний карнавал» на слова Г. М. Градова, «Песня защитников мира» на слова С. Г. Острового, «Марш мира» на слова А. А. Суркова. Темы, волнующие советских людей, раскрываются в песнях Хачатуряна, отмеченных большой силой лирического высказывания, изобилующих прекрасными, запоминающимися мелодиями.

«Спартак»

Меня как композитора всегда увлекают героические образы, истина страстей, большие социальные конфликты.

А. Хачатурян

По глубине идейного замысла, яркости художественного воплощения, масштабности драматургии и формы, наконец, по смелости решения актуальных творческих проблем современного музыкально-хореографического искусства балет «Спартак» занимает достойное место среди лучших балетов XX века. В 1959 году за это произведение композитору была присуждена Ленинская премия.

Хачатурян не раз излагал свои взгляды на сущность балета, его эстетику. В письме к автору этой книги он писал: «Балет я считаю великим искусством. В нем можно выразить все многообразие жизни человека, богатство его душевных переживаний. Балет вызывает любовь к прекрасному... Музыка в балете должна быть самого высокого качества и зримо рассказывать о событиях, которые свершаются на сцене. Поэтому композитор должен быть музыкальным драматургом; нужна интонационная драматургия. Музыкальные образы должны развиваться и вступать в сложные, конфликтные взаимоотношения».

«Танец и пантомима, драматическое действие, художественно-декоративное оформление и свет — все это подчинено могучей силе музыки, — говорил Хачатурян. — Без синтеза, взаимодействия искусств нет балета, но нет его и без главенствующей роли вдохновенной музыки и связанной с ней осмысленной, образной хореографии, пластики движения. Балет в его лучших образцах обладает способностью обращаться к широкой аудитории, завоевывать ее внимание и любовь. Это один из самых демократических видов искусства. Как всякое настоящее искусство, он призван воплощать высокие гумани-

стические идеалы, социально значимые темы; он может и обязан отображать в художественных образах жизнь и борьбу народов, душевные переживания человеческой личности».

Идеалом балетной музыки Хачатурян считал произведения П. И. Чайковского, И. Ф. Стравинского. «Чайковский поднял балет на недостижимую высоту,— говорил он.— В балетах „Лебединое озеро“, „Спящая красавица“, „Щелкунчик“ великолепная музыка родила танец, пластику, хореографию и в то же время сама рождена драматическим действием, хореографией, танцем. Это музыка больших человеческих чувств, широких обобщений, подлинного симфонизма. Творческие принципы Чайковского особенно близки мне. Они стали основой передовой эстетики музыкально-хореографического искусства нашего времени. Традиции, созданные Чайковским, бессмертны. Что касается Стравинского, то он ввел в балет совершенно новые сюжеты, образы, какую-то первозданную, стихийную силу ритма (в частности, ритмических остинатных форм), поражающую красочность и свежесть оркестровых звучаний, необычность в использовании фольклорных тем. Именно эти стороны его балетной музыки мне всегда особенно импонируют».

Восторженно, с пиететом говорил он о балетной музыке С. С. Прокофьева: «Пожалуй, никто из современных композиторов не проявил столько дерзновенной смелости, величайшего таланта, мудрости и мастерства в открытии новых горизонтов, новых возможностей в искусстве балета, как С. Прокофьев. В истории каждого искусства есть такие творения, которые знаменуют собою начало нового этапа. В развитии балета XX века таким произведением явился балет „Ромео и Джульетта“. С каждым новым обращением к нему все яснее осознается глубоко новаторское значение этого замечательного сочинения. Какая изумительная меткость музыкальных характеристик, какая выразительность пластического рисунка (в самой музыке), какая яркая театральность! Стремительный же поток сменяющихся картин, сцен, образов (музыковеды любят применять здесь термин, заимствованный из

кино,— „кадры“) связан единым сквозным симфоническим развитием».

Одним из главных источников обогащения музыки и хореографии балета Хачатурян считал народную музыку и танец во всем богатстве их интонационной, ритмической и пластической выразительности.

Замысел балета «Спартак» возник еще в 1933 году. По заказу Большого театра Союза ССР либреттист Н. Д. Волков и балетмейстер И. А. Моисеев создали первый вариант сценического плана балета.

При написании либретто Волков обратился к античным авторам, к «Истории гражданских войн в Риме» Аппиана и «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха. У Плутарха он заимствовал весь ход событий, начиная от бегства Спартака и его товарищей из школы гладиаторов и кончая его последним сражением с легионами Красса, а также образы трех исторических фигур — Спартака, его жены и Красса. Однако этих действующих лиц было недостаточно, чтобы завязать сюжетный узел спектакля, и либреттист ввел в балет любовницу Красса — греческую танцовщицу Эгину, своеобразного и хитрого агента Рима, и молодого фракийца Гармония — слабовольного красавца юношу. Так мужеству и героизму были противопоставлены предательство, коварство и измена. Волков стремился показать поражение восстания рабов и гибель Спартака как следствие внутренних противоречий в лагере спартаковцев, непонимания целей и идеалов Спартака некоторыми его сподвижниками. Основная тема балета, по словам Волкова, это — «борьба Спартака за свободу, восстание против оков рабства, стремление дать угнетенным народам право на свободную и самостоятельную жизнь».

Благородный, героический образ Спартака, идея самоотверженной борьбы за свободу и счастье народа, захватывающие драматизмом контрасты социальной жизни Древнего Рима давно привлекали внимание Хачатуряна. Юношеские впечатления от книг по древнеримской истории, в частности от «Спартака» Р. Джованьоли, со временем обогаща-

лись, становились все более зрелыми, связывались с волнующими современными темами за освобождение народов, с глубоким интересом к героическому жанру.

Замысел балета созрел в годы Великой Отечественной войны, когда в творчестве композитора с большой силой проявилось героическое и трагедийное начало, взволнованно и страстно зазвучала тема ненависти к угнетателям и призыв к свободе. «Это должен быть монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению К. Маркса, является Спартак», — писал композитор. И далее: «„Спартак“ замысливался мною как монументальное повествование о мощной лавине античного восстания рабов в защиту человеческой личности, которому я, как советский художник, хотел отдать дань своего восхищения и глубокого уважения».

К сочинению балета Хачатурян предполагал приступить в 1941 году, во время войны. Однако по ряду причин работа была отложена до 9 июля 1950 года. В этот день Хачатурян написал на первой странице партитуры: «Приступаю с чувством огромного творческого волнения». На последней странице читаем: «Три с половиной года длилась работа над „Спартаком“. Работал преимущественно летом. В общей сложности „Спартак“ написан за 8 месяцев. Окончил 22 февраля 1954 года».

Работая над балетом, Хачатурян стремился глубоко познать историческую и культурную обстановку отображаемой эпохи. Он изучал историографические и другие материалы, знакомился с искусством, бытом и нравами Древнего Рима.

В 1950 году композитор с группой деятелей советской культуры ездил в Италию, где ознакомился с античными картинами и скульптурами, видел сооружения Древнего Рима, триумфальные арки, созданные руками рабов, казармы гладиаторов, Колизей, проходил по тем местам, по которым когда-то шел со своими товарищами прославленный в веках народный герой, неустрашимый вождь рабов — гладиатор Спартак.

«Имя античного героя Спартака, вождя римских рабов, стало в сознании человечества символом борьбы угнетенных народов за свою свободу, против хищных поработителей. Мне кажется, что тема Спартака созвучна и близка нашему времени, когда все прогрессивное человечество борется за мир, против империалистов и их хищнических планов закабаления народов. Мужественные борцы за мир и свободу выдвигают из своей среды героев, которые во многом напоминают величественный образ Спартака, вождя древних повстанцев. Именно поэтому тема Спартака так трогает и волнует, и я буду глубоко счастлив, если балет найдет отклик в сердцах советских зрителей»,— писал Хачатурян в 1941 году. Эти слова Хачатуряна, как и музыка его балета, раскрывают социально-политическую позицию композитора, акцентируют главное в его идейно-художественной концепции, выявляют его подход к истории. В представлении Хачатуряна прошлое и настоящее связаны единой логикой исторического процесса. Сохраняя свою временную конкретность, прошлое осмысливается с позиций сегодняшнего дня и, в свою очередь, служит пониманию сложной социальной проблематики современности.

Идея и основной драматургический конфликт балета «Спартак» раскрываются в многообразных сюжетно-тематических линиях. Главная из них—восстание рабов, подавление его, гибель Спартака; дополняющие—взаимная любовь и преданность Спартака и Фригии, страсть Гармония к Эгине, взаимоотношения Спартака и военачальников его легионов и т. д.

«Спартак» написан в монументальных формах героического спектакля. Его драматургия отличается многоплановостью, острыми контрастами, сильными кульминациями. Действие развивается на площади у Триумфальной арки, где ликующая толпа встречает возвращающихся из походов легионы Красса; на торжище рабов; в цирке, во время кровавого зрелища (бой гладиаторов); в казарме гладиаторов; на Аппиевой дороге и в военном лагере Спартака; на пиршестве у Красса и на поле битвы. Перед зрителем проходят гладиаторы и

патриции, рабы и легионеры, крестьяне и торговцы, пираты и горожане, пестрая и многоликая толпа; показаны судьбы Спартака, Фригии, патриция и полководца Красса, его наложницы-танцовщицы Эгины, Гармодия, предавшего спартаковцев.

На широком историческом фоне раскрываются социальные противоречия, классовая борьба. Рим рабовладельческий, захватнический, патрицианский, город триумфальных шествий, пышных пиров, кровавых зрелищ, роскоши и богатства противопоставлен Риму рабов, нещадно эксплуатируемого и бедствующего народа, городу слез, гнева и повстанческого духа. Столкновение, борьба социальных сил эпохи определили основную направленность музыкально-сценического действия балета.

Музыкальная драматургия балета складывается из грандиозных интонационных антитез. С одной стороны, образ народа — рабов, гладиаторов, пастухов, спартаковцев, самого Спартака и Фригии; это музыка больших человеческих чувств, глубоких страданий, смелых помыслов, неукротимой воли к свободе. В ней сливаются воедино трагедийность и героика, гражданственность и высокая лирика. С другой стороны — образ рабовладельческого Рима.

Создавая образ народа, Хачатурян обращается к сфере героических, призывных, гневных интонаций, к волевым, лапидарным мотивам, к широкой выразительной кантилене, патетически-приподнятой декламации, а также к области трагических интонаций стона, отчаяния, к ритмам траурных шествий и т. д.

Стремясь усилить ощущение массовости действия, передать активное отношение народа, толпы к происходящим событиям, композитор эпизодически вводит в партитуру хор («Цирк» и финальная сцена).

Через весь балет проходит выразительная лейттема гладиаторов, приобретающая в зависимости от ситуации тот или иной облик.

Выразителен образ Спартака. В основе его музыкальной характеристики — развернутая лейттема, появляющаяся в начале балета, когда зритель впервые видит богатырскую фигуру Спартака, прикованного к колеснице Красса. Написанная в трехча-

стной форме, тема состоит из двух мотивов, характеризующих различные стороны облика Спартака. В одном из них выражены героизм, вольнолюбие и отвага, в другом — глубокая озабоченность, душевная тревога. Лейтмотивы Спартака пронизывают всю партитуру балета, появляются в кульминационные моменты действия.

Поистине вдохновенен, исполнен женственности, мягкого лиризма и вместе с тем стойкости и мужества образ верной подруги Спартака — Фригии. Адажио и дуэт со Спартаком в первом акте, где звучат певучие лейттемы Фригии, прекрасный гимн верности и любви в дуэте из третьего акта и, наконец, финальная сцена отчаяния и гнева Фригии относятся к лучшим страницам балета.

На неразрывную связь Спартака, Фригии и народа указывает не только интонационная близость их музыки, но и то, что часто мотивы, темы Спартака и Фригии приобретают более широкое, обобщающее значение, и наоборот, мотивы и темы народа проникают в мелос Спартака и Фригии.

Совершенно иными красками обрисован рабовладельческий Рим. Здесь музыка либо воинственно-торжественная, помпезная (лейтмотивы Рима, Красса), либо чувственная, изнеженная, томная («Пир у Красса»). Лейтмотив Эгины передает своеобразие и обольстительность прекрасной, но коварной любовницы Красса.

Музыкально-сценическое действие балета в еще большей степени, чем в «Гаянэ», основано на сильных контрастах. Как пишет Д. В. Житомирский, действие балета происходит «в обстановке бурлящей стихии жизни, в пестром калейдоскопе улицы и рынка рабов, цирка, среди кричащих контрастов силы и томности, благородства и жестокости, красоты и коварства... Среди крикливой сутолки рынка рабов разыгрывается трагедия влюбленных, которым угрожает вечная разлука (сцена покупки Спартака владельцем школы гладиаторов); азарт увлекательного зрелища и ужас смерти сплетаются в сценах гладиаторских игр и сражений („Цирк“); вакхическая пляска, боевое вторжение восставших гладиаторов, пожар и спасение Спарта-

ком ребенка рабыни, ликование побеждающего народа — таково содержание одной только картины „Пир у Красса“».

На таких же контрастах построены картины: «Палатка Спартака» (поэтичное адажио Спартака и Фригии и разгул низменных страстей в сцене «разброда» в лагере Спартака); «Палатка Красса» (атмосфера роскоши, чувственного наслаждения и страшная картина распятых гладиаторов); в сцене «Смерть Спартака» (пирушка пиратов с жестоким боем, триумф римлян и поражение повстанцев, гибель Спартака).

Контрастны и образы основных героев: народному герою, мужественному полководцу, вольнолюбивому, глубоко человеческому Спартаку противопоставлены жестокий деспот, патриций и рабовладелец Красс, слабовольный, одержимый страстью, ставший на путь измены Гармодий. Прекрасной в своей глубокой любви к Спартаку и преданности родине Фригии противостоит коварная Эгина.

Но при всей многоплановости, обилии контрастирующих начал музыкально-сценическое действие балета «Спартак» отличается глубокой внутренней целенаправленностью и подчинено раскрытию основной идеи произведения. Сопоставляя и сталкивая контрастные образы, Хачатурян создает сильные музыкально-драматические коллизии, достигающие своей кульминации в финальной сцене «Смерть Спартака». Музыкальной и сценической драматургии балета присуща большая цельность, логичность, мотивированность. Партитура балета содержит ясную экспозицию образов, завязку драматического конфликта (первый акт), развитие действия, большие и напряженные кульминации (второй и третий акты) и, наконец, развязку и эпилог (четвертый акт).

Для балета в целом характерны высокая гражданская патетика, романтическая приподнятость и повышенная экспрессия, монументальные масштабы, четыре стиля *al fresco*.

Если балет «Гаянэ» Хачатуряна пленяет своей поэтичностью, красочностью бытовых сцен, тонким мастерством обработки и развития народных мело-

дий, то «Спартак» поражает грандиозными масштабами, сильнейшими контрастами, целеустремленностью музыкальной драматургии, интенсивностью симфонического развития. Четыре акта балета можно условно рассматривать как грандиозную музыкально-хореографическую симфонию с глубокой внутренней взаимосвязанностью частей цикла, с четко выявленной экспозицией противоборствующих музыкальных образов-тем, с огромной разработкой и, наконец, репризой и кодой, венчающими все произведение.

Монументальность музыкальных форм балета проявляется, в частности, в объединении отдельных номеров в более крупные, развернутые музыкально-хореографические сцены и картины, чему способствуют: частое применение интонационных арок, обрамлений (например, вся первая картина), реминисценций, повторение целых эпизодов, развитые драматизированные симфонические картины. Крупный штрих присущ всем элементам музыки балета — мелосу, тематизму, гармонии, инструментовке.

В основе композиции балета лежат законченные музыкально-хореографические, а также пантомимические номера. Композитор в еще большей мере, чем в «Гаянэ», широко использует многообразные формы классической балетной музыки. Укажем, например, на адажио Фригии, адажио Спартака и Фригии, Гармония и Эгины, вальс Эгины, многочисленные массовые, групповые мужские, женские, общие танцы, на пантомиму «Похищение сабинянок», симфоническую картину «Гибель надежды Спартака» и т. п. Однако в соответствии с содержанием, драматургической необходимостью Хачатурян по-разному и во многом по-новому трактует традиционные формы.

Вместе с тем отдельные номера балета пронизаны сквозным симфоническим развитием, внутренним интонационным единством, многосторонними музыкально-тематическими и лейтмотивными связями. Не без основания Хачатурян называл балет «Спартак» «хореографической симфонией». И действительно, по силе, интенсивности и глубине сим-

фонического развития многие страницы партитуры «Спартака» перекликаются с симфониями (особенно со Второй) Хачатуряна.

В «Спартаке» мастерски используются многообразнейшие формы классического балета: вариации, сольные и массовые танцы. 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 трехчастной форме.

Большую роль в симфонизации балета играют лейтмотивы, лейттемы, лейтинтонации, лейтритмы, лейттональности. Условно их можно разделить на две группы. Одна из них связана с характеристикой рабов, гладиаторов, Спартака, Фригии, другая — с образами рабовладельцев, Красса, Эгины.

Кроме того, можно указать на ряд лейтинтонаций, связанных с боем гладиаторов (во втором и третьем актах), интонаций «*Dies irae*» (в тех же актах), близких им музыкальных фраз, выражающих скорбь гладиаторов (начало второго акта); лейтритмов (ритм боя гладиаторов, трагическое ритмическое остинато в четвертом акте); реминисценций целых эпизодов и сцен (бой гладиаторов, римская толпа, Гармодий и т. п.) и, наконец, отдельных фраз, лейтгармоний; лейттональностей; лейттембров (труба в характеристике Спартака, виолончель, скрипки — Фригии, саксофон — Эгины, тромбон — Рима).

Одни лейтмотивы отличаются лаконичностью, краткостью (мотивы призыва к восстанию), другие, наоборот, представляют собою развернутые построения (тема гладиаторов).

Стремясь найти конкретные выпуклые музыкальные характеристики действующих лиц, Хачатурян добивался интонационной индивидуальности лейтмотивов. Вместе с тем можно заметить и внутренние интонационные связи, сближающие различные мотивы, темы. Таковы, например, интонацион-

ные связи темы гладиаторов (выразительная декламационная фраза в нисходящем движении) с темой скорби Фригии, ламентацией в начале четвертого акта, с мотивом печальных раздумий Спартака (в седьмой и девятой картинах); или фразы «Dies irae» со скорбными интонациями в начале второго акта и в сцене смерти Спартака.

Сквозные интонации, мотивы, темы, эпизоды играют громадную роль в музыкальной драматургии, в симфоническом развитии балета. Соответственно развитию содержания, изменению сюжетных положений, драматических ситуаций они сами видоизменяются, развиваются, вступают в многообразные взаимосвязи. Так можно указать, например, на различные преобразования первого мотива Спартака. Вначале он звучал сурово, сдержанно, выражая мужество, стойкость, гнев и гордость Спартака (первая картина). В финале третьей и в четвертой картине этот мотив приобрел героический (особенно в «Танце свободы»), а в начале «Аппиевой дороги» (пятая картина) — пасторальный характер; в «Рассказе Спартака» (в пятой картине) в нем появились черты эпического повествования, а в эпизодах седьмой и девятой картин — напряженный драматизм.

Подобные же образные изменения претерпевает и тема гладиаторов. Вспомним хотя бы постепенную героизацию этой темы в четвертой и пятой картинах.

Некоторые лейттемы играют роль рефренов в крупных рондообразных построениях (тема гладиаторов во втором акте, тема Гармония в третьем), приобретают значение основного тематизма в своеобразных сонатных разработках. Они способствуют смысловым ассоциациям (например, появление мотива Рима в момент, когда Гармодий стал на путь измены и покинул лагерь Спартака).

Музыкальные темы, характеризующие того или иного героя в балете, почти всегда включают в себя два контрастных тематических образования. «Я всегда пытался в изложении музыкальных тем дать сильные контрастирующие начала, чтобы затем, развивая их, полнее раскрыть те или иные стороны

образа»,— говорил Хачатурян автору этой книги. Бросается в глаза и то, что композитор любил связывать и объединять отдельные мотивы в обобщающие тематические построения. Укажем, например, на два мотива Спартака, два мотива Рима, на тему гладиаторов, имеющую в среднем разделе мотив народной скорби. Контрастирующие по характеру, направленности движения фразы объединены и в музыкальной характеристике Эгины.

Многих интересовал вопрос, как композитор представляет себе интонационные истоки музыки балета, не будут ли здесь использованы музыкальные архаизмы, интонации итальянской музыки, приемы стилизации?

«К сожалению, каких-либо музыкальных документов той эпохи почти не дошло до нашего времени,— писал Хачатурян в либретто к балету «Спартак»,— поэтому, естественно, я не мог ими воспользоваться в своей работе. Да и было бы неверно стилизовать музыку под ту эпоху. Некоторые хотят слышать в музыке элементы итальянской музыки. И это неверно, ибо итальянская музыка, известная нам примерно с XIII и XIV веков, ничего общего не имеет с музыкой античной эпохи».

«Музыку я создал,— писал Хачатурян,— тем же методом, каким создавали ее композиторы прошлого, когда обращались к историческим темам: сохраняя свой почерк, свою манеру письма, рассказывали о событиях через призму своего художественного восприятия. Балет „Спартак“ представляется мне как произведение с острой музыкальной драматургией, с широко развернутыми художественными образами и конкретной, романтически взволнованной интонационной речью. Все достижения современной музыкальной культуры я считал необходимым привлечь для раскрытия высокой темы Спартака. Поэтому балет написан современным языком, с современным пониманием проблем музыкально-театральной формы».

Композитор подошел к созданию балета не с музейно-реставраторских, стилизаторских позиций, а со всей творческой непосредственностью и искренностью, откликнувшись мыслью и сердцем советско-

го художника на волнующие события давних времен. Музыкальный язык «Спартака» — это язык самого Хачатуряна, армянского советского композитора, автора концертов для фортепиано, для скрипки, для виолончели, Первой и Второй симфоний и т. п. Многие страницы партитуры «Спартака», особенно связанные с образом Фригии, вызывают ассоциации с музыкой «Гаянэ», а через нее и с армянской народной музыкой. В ряде героических и трагических мест балета возникают интонационные переключки со Второй симфонией. Никакой стилизации и архаики. И в то же время какими-то не поддающимися точному определению средствами и приемами Хачатурян создает ощущение и античности, и Рима, и всей многонациональной среды действующих лиц. Художник находит в историческом сюжете созвучные нашему времени и имеющие общечеловеческое значение идеи подвига, борьбы за счастье и свободу людей. Поэтому закономерно, что композитор говорит музыкальным языком нашего времени. Об этом писал В. М. Богданов-Березовский, подчеркивая, что Хачатурян создал «музыку высокой и страстной патетики, пронизанную пафосом современности». Естественно, что в «Спартаке», в отличие от «Гаянэ», интонационные связи с народной музыкой носят более опосредованный характер. Показательно, что близкими и родными ему народно-национальными интонациями композитор характеризует народ, рабов, гладиаторов, Спартака, Фригию. Трагическая тема гладиаторов вызывает ассоциации с народными заплачками, лирическими секвенциями, декламационными импровизациями. В героических танцах проступают ритмы героических плясок народов Закавказья. Связи эти можно проследить и в ладовом строении музыки многих номеров.

Громадное значение в музыке балета «Спартак» имеет драматургия ритма. Прежде всего это многообразно представленная сфера танцевальных ритмов — героических, лирических, вакхических. Соответственно сюжету балета в его музыке широко использованы ритмы маршей — героических, триумфальных, батальных и траурных.

Часто композитор достигает огромного драматургического эффекта одной лишь сменой ритма, сопоставлением контрастирующих ритмических начал. Вспомним хотя бы вторжение ритмов торга, разгула в сосредоточенно-лирическую музыку дуэта Спартака и Фригии (седьмая картина), или ритма тяжелой поступи окованных рабов в оживленно-шумную, праздничную музыку встречи Красса (первая картина), или смятенных, тревожных ритмов, связанных с сообщением о появлении Спартака, в вакхическую музыку пиршества у Красса.

Как и в балете «Гаянэ», мастерски пользуется Хачатурян в образных целях приемами ритмической асимметрии, полиритмии.

При всем ритмическом разнообразии музыки «Спартака» вместе с тем можно усмотреть в каждом акте, в каждой картине доминирующие ритмоформулы: в первой картине это ритм триумфального марша, в сцене «Цирк» — лейтритм боя, в сцене «Пир у Красса» — ритм вакхических танцев, в последнем акте — трагическое басовое ритмическое остинато.

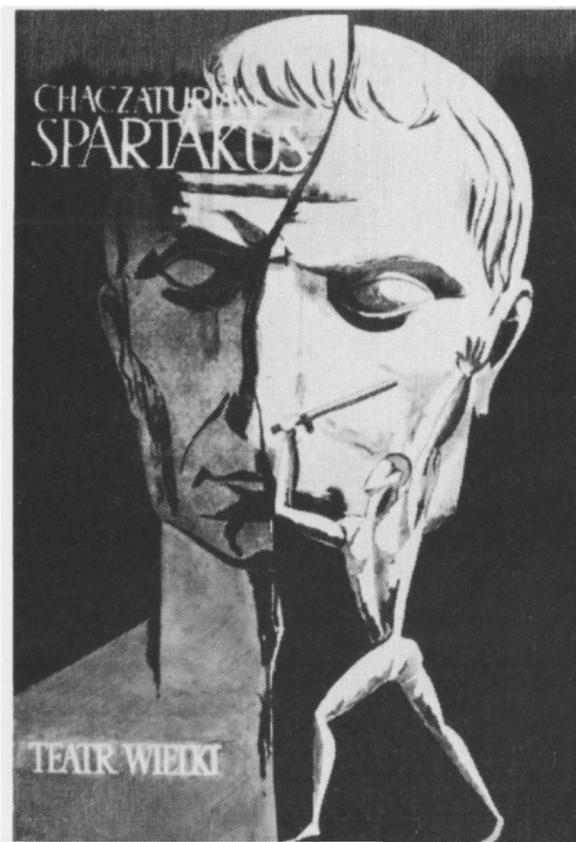
Кажется, нет предела фантазии изобретательности композитора в использовании богатейшей оркестровой палитры.

Партитура «Спартака» — это прежде всего партитура ослепительно ярких, насыщенных красок, грандиозных многослойных tutti, многообразных смещений тембров, сильных динамических нагнетаний, осуществляемых постепенным «завоеванием» новых оркестровых регистров и тембров. Примеры этому можно найти чуть ли не в каждой картине балета, особенно в эпизодах, связанных с характеристикой восстания гладиаторов, шумной жизни Рима, кровавых зрелищ в цирке, пира у Красса и т. п.

Наряду с этим, воплощая лирические переживания, рисуя картины природы, Хачатурян обращается к чистым тембрам солирующих инструментов или отдельных оркестровых групп. Для каждого образа он находит свой круг тембров. Выше обращалось внимание, например, на использование композитором глубокого, эмоционального выразительного тембра виолончели для характеристики Фригии,



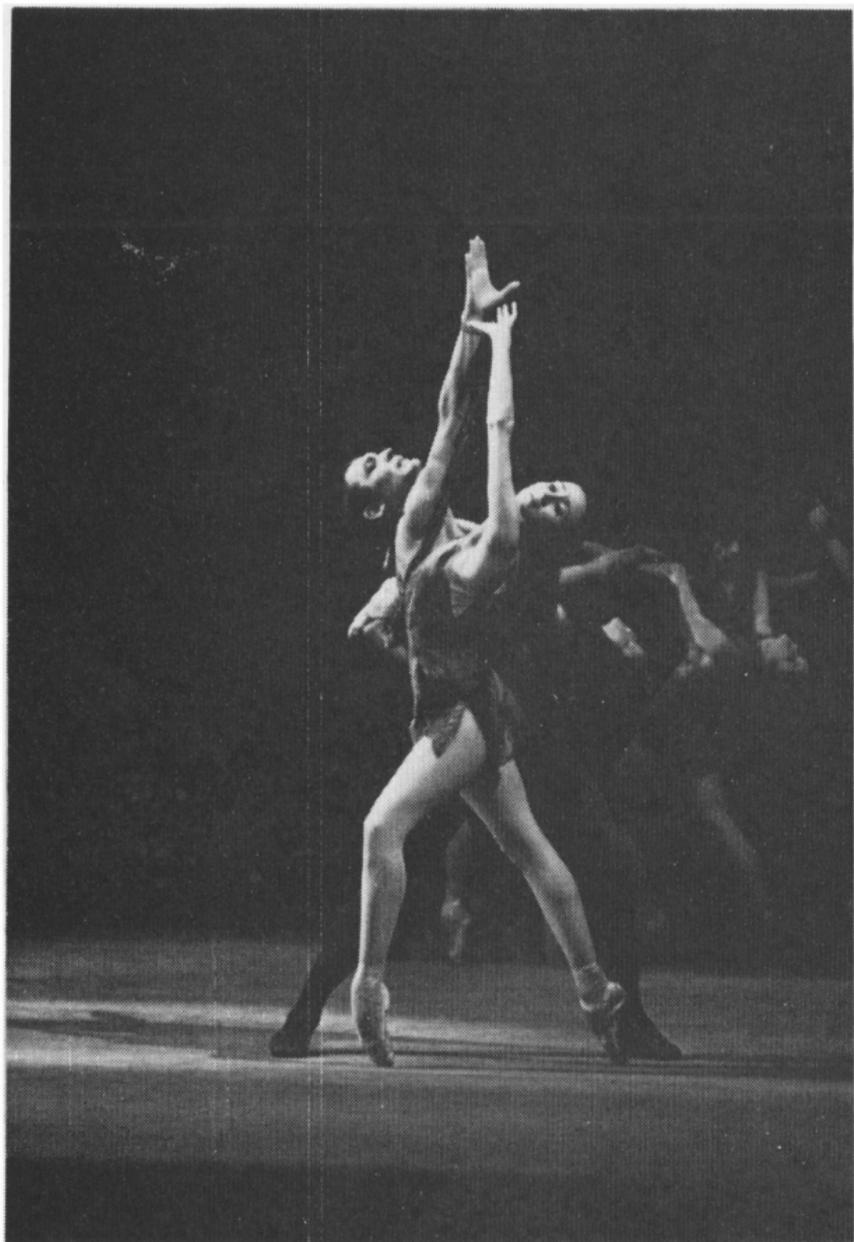
А. И. Хачатурян дирижирует в Вене





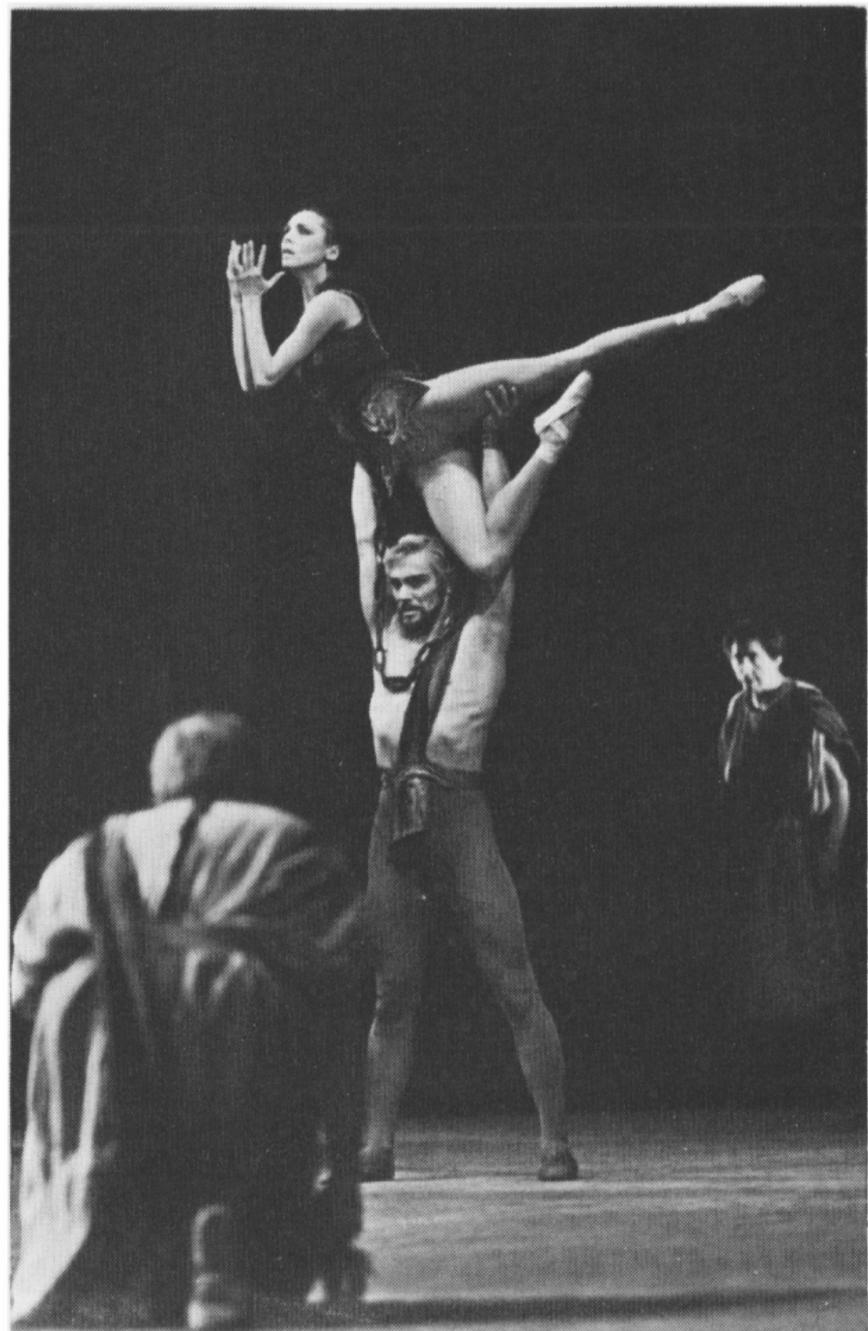


Эскиз декорации А. И. Константиновского к балету
«Спартак».
Большой театр СССР



Сцены из балета «Спартак» в постановке Большого театра СССР







Сцена из балета «Спартак».
Ереванский ордена Ленина театр оперы и балета имени
А. А. Спендиарова



Сцены из балета «Спартак». Большой театр СССР.
Бой гладиаторов. Красс—М. Э. Лиэпа

Спартак—В. В. Васильев





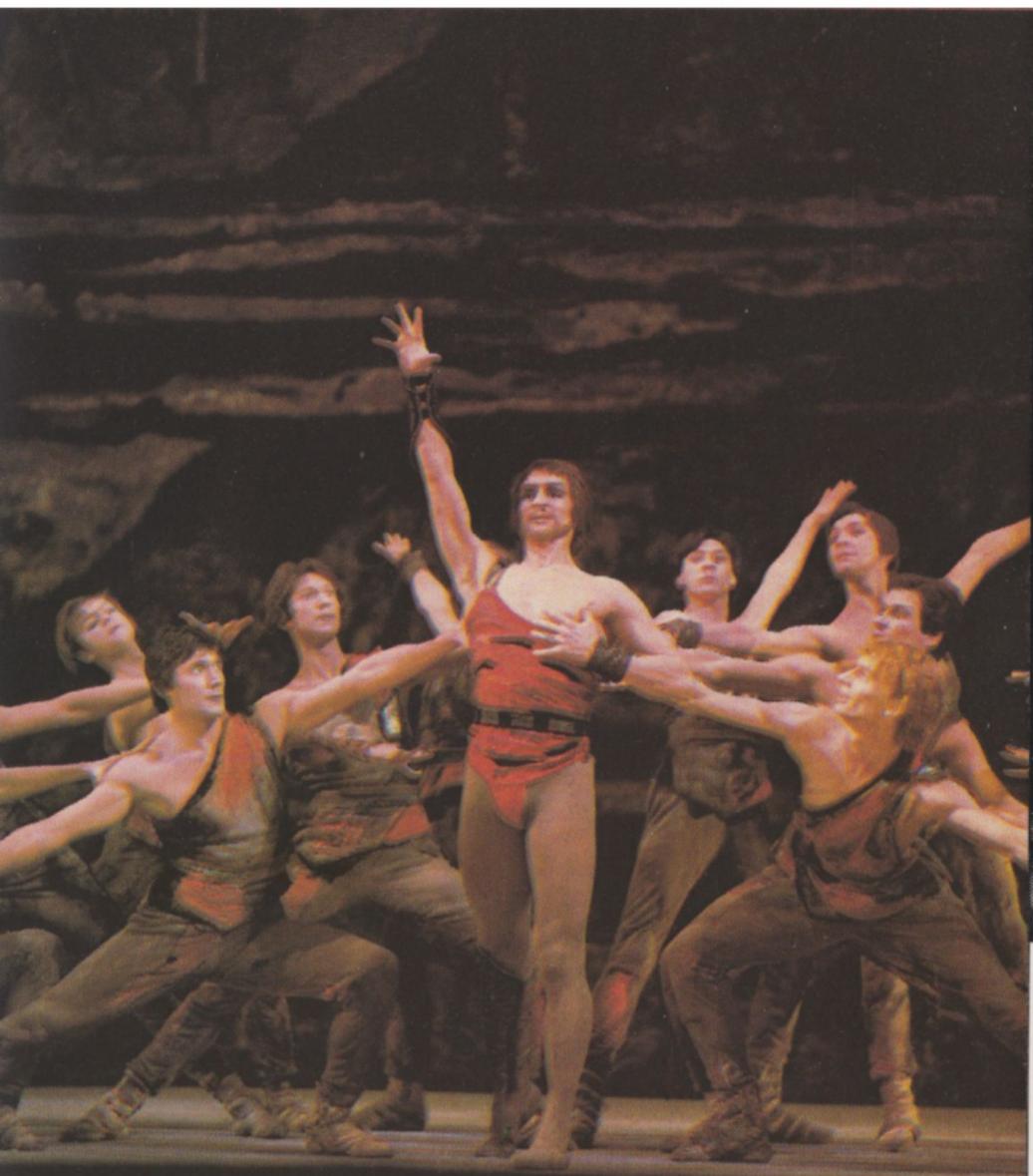
Эскиз декорации А. И. Константиновского к балету
«Спартак». Большой театр СССР



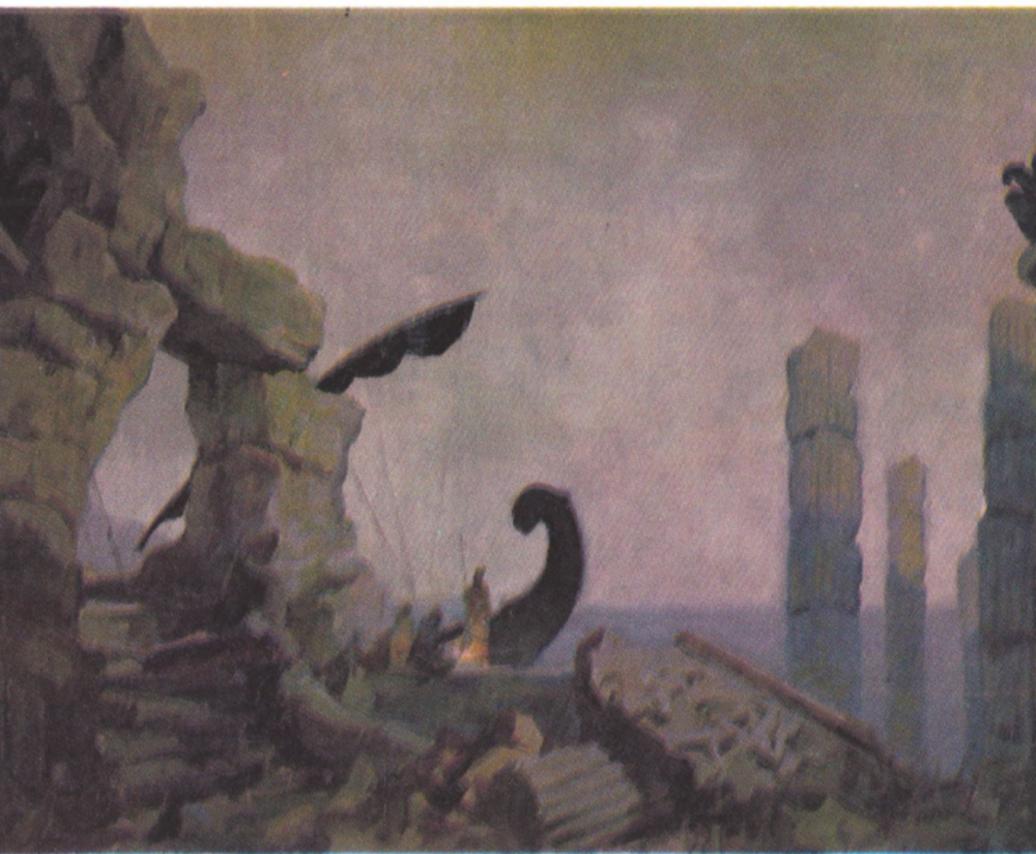
Бой гладиаторов — Ю. Н. Григорович и Ю. Мальцев.
Ленинградский академический театр оперы и балета
имени С. М. Кирова



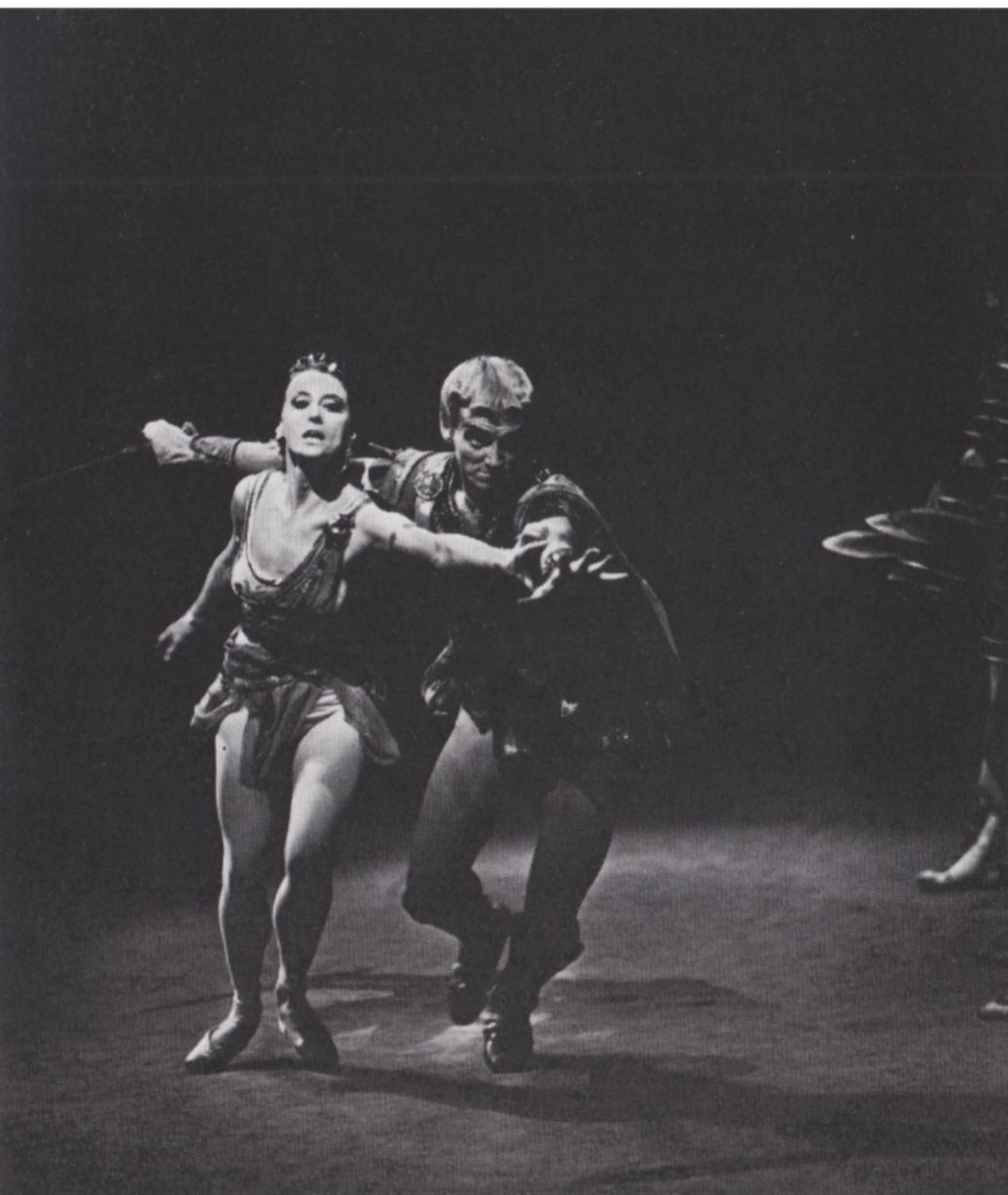
Крас — М. Э. Лица, Эгина — С. Д. Адерхаева.
Большой театр СССР



Спартак — И. Д. Мухамедов



Эскиз декорации А. И. Константиновского
к балету «Спартак»



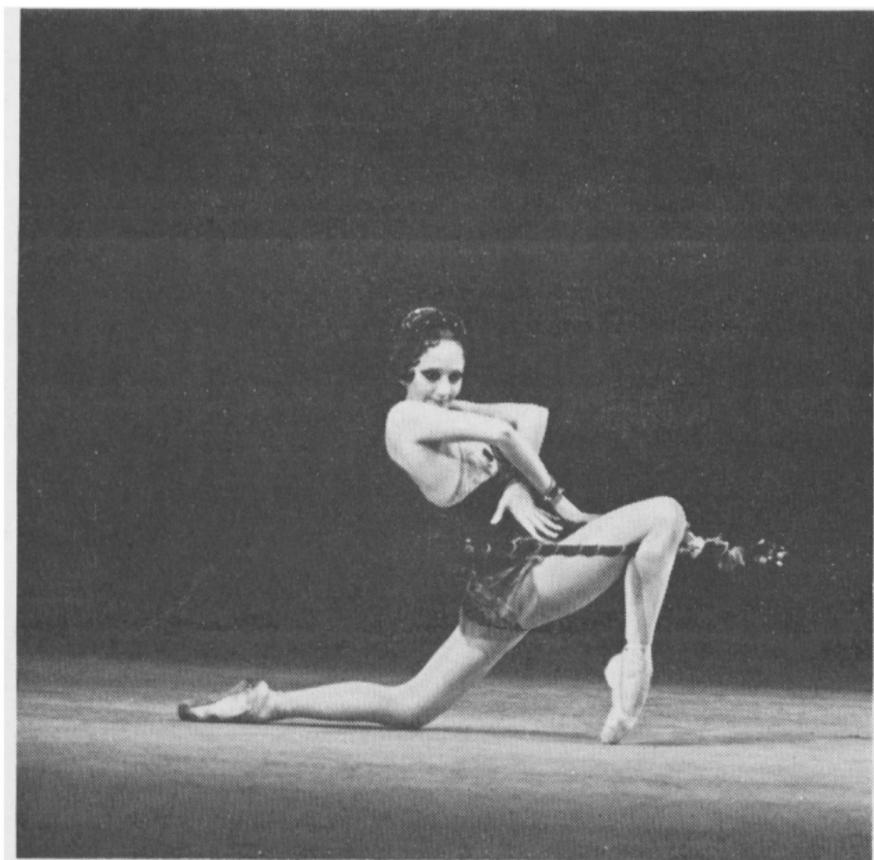
Фригия — М. М. Плисецкая, Красс — М. Э. Лица.
Большой театр СССР



Эскиз декорации А. И. Константиновского
к балету «Спартак»



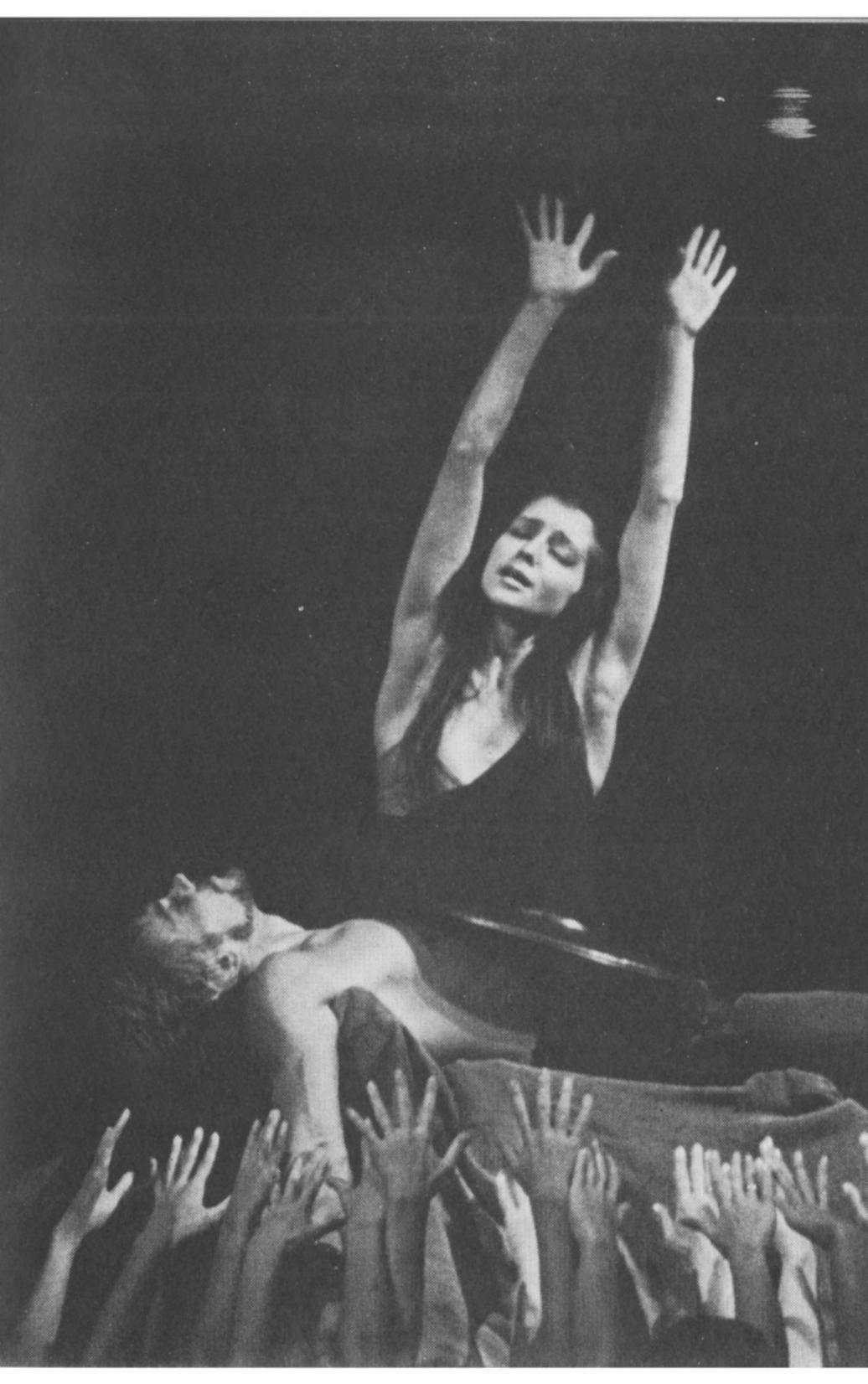
Сцена из балета «Спартак»



Эгина — Т. Н. Голикова

Фригия — Е. С. Максимова

Спартак — В. В. Васильев







А. И. Хачатурян среди участников балета «Спартак». Ереванский ордена Ленина театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова





А. И. Хачатурян и Л. Стоковский



PHILHARMONIE

12. JANUAR 1974

20 UHR

Radio-Symphonie-Orchester Berlin

Dirigent:

Aram Chatschaturian Moskau

Solist:

Nikolaj Petrov Moskau

Programm: Chatschaturian: Symphonie Nr. 1

Konzertrhapsodie für Klavier
und Orchester
Ballettmusik

Karten an der Kasse der Philharmonie, den bekannten
Vorverkaufsstellen und im Büro der Konzertagentur Matzelt
GmbH, Berlin 12, Kantstraße 162. Telefon: 893 30 57/58

«Оркестр — любовь моя! В нем заложены могучие возможности. Это организм, который может выразить грандиозную амплитуду чувств и эмоций».

А. Хачатурян



Звучит музыка А. И. Хачатуряна



А. И. Хачатурян и М. Сарьян в Дилижане



Незабываемые встречи

... с Че Геварой



... с Ю. А. Гагариным





... с Э. Хемингуэем

... с П. Нерудой

... с Л. О. Утесовым и А. И. Райкиным



... с Г. Караяном



... с Т. Н. Хренниковым



«Художник — глашатай своего времени, своего народа. Я считаю, что истинная доступность — это способность и умение художника выражать даже самые сложные идейные замыслы с такой предельной ясностью, выразительностью, точностью, художественностью, чтобы они затрагивали и волновали широкие круги слушателей, находя отклик в их сердцах».

А. Хачатурян

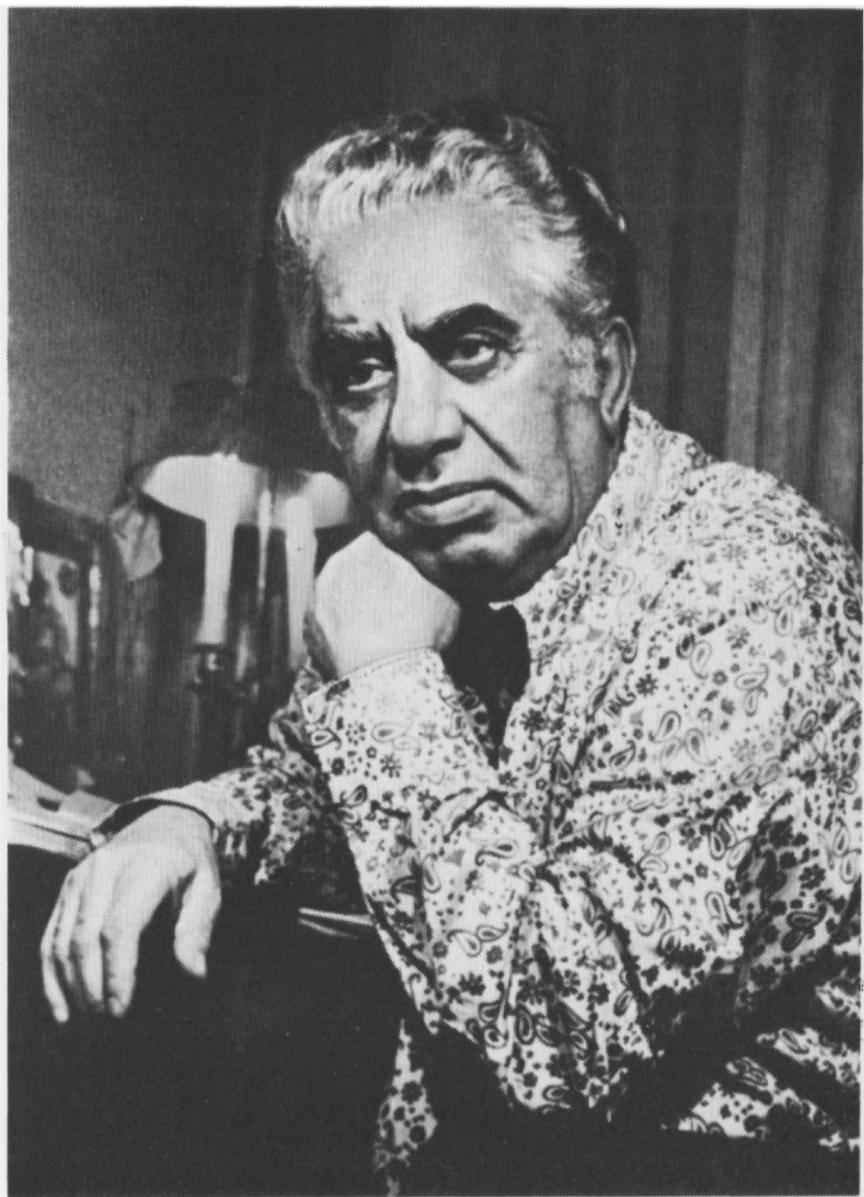


А. И. Хачатурян среди участников Съезда композиторов СССР в Москве. 1974 год.

Сидят слева направо: Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, Г. Г. Тигранов



А. И. Хачатурян и Н. В. Макарова
у памятника И. Штраусу в Вене



Carinthischer Sommer

Ossiach Villach
1975



SLOWAKISCHE PHILHARMONIE

Kongreßhaus Villach

Dienstag, 8. Juli, 20.30 Uhr

KHATCHATURJAN-KONZERT

Khatchaturjan: Symphonie Nr. 2, Klavierkonzert,
Suite aus dem Ballett „Gajaneh“

Dirigent: ARAM KHATCHATURJAN

Solistin: MARGOT PINTER, Klavier

Donnerstag, 10. Juli, 20.30 Uhr

RICHARD-STRAUSS-KONZERT

Don Juan, Vier letzte Lieder, Ein Heldenleben

Dirigent: LUDOVIT RAJTER

Solistin: EDDA MOSER, Sopran

Samstag, 12. Juli, 20.30 Uhr

AUS BÖHMENS HAIN UND FLUR

Smetana: Ouverture zu »Die verkaufte Braut«

Hummel: Trompetenkonzert

Smetana: Die Moldau, Aus Böhmens Hain und Flur, Sárka

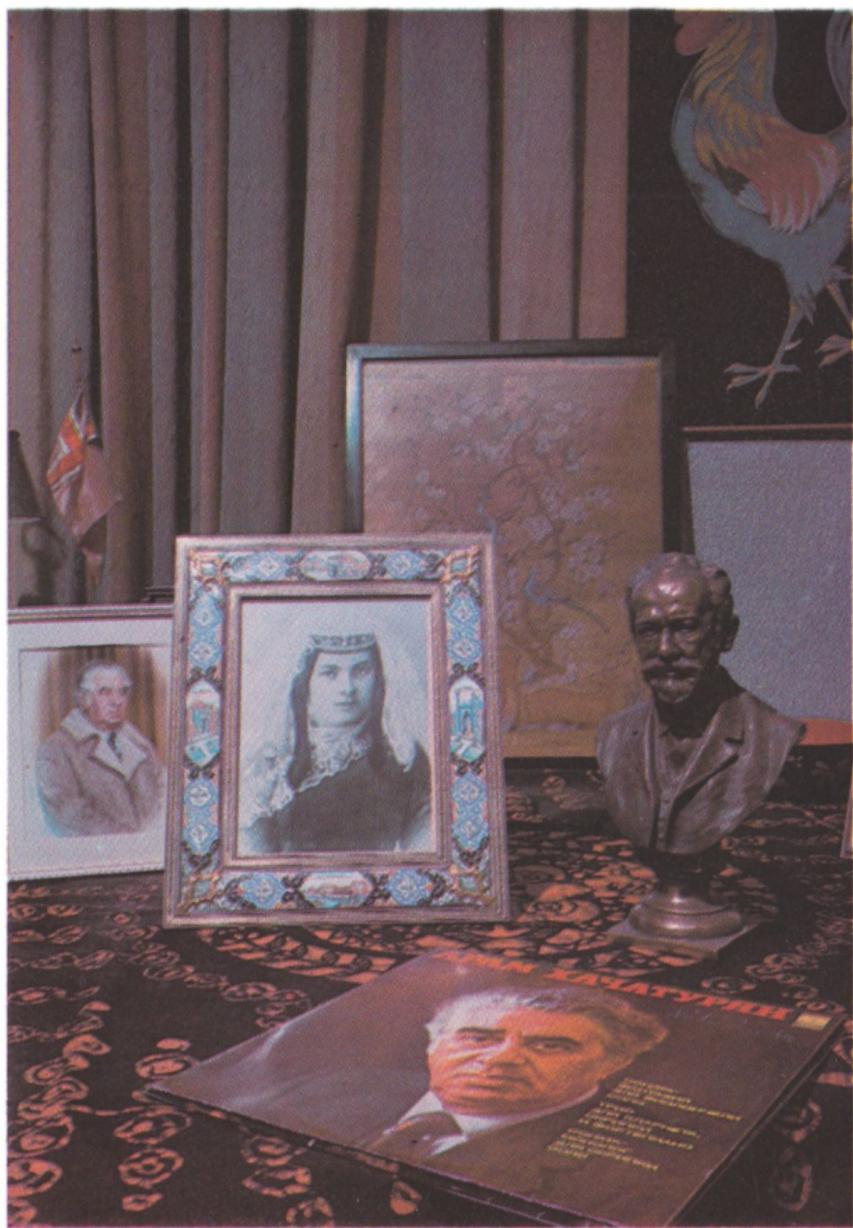
Dirigent: LADISLAV SLOVÁK

Solistin: CAROLE D. REINHART, Trompete

Sekretariat Carinthischer Sommer, A-9570 Ossiach, Stift, Tel. (04243) 510 oder 502

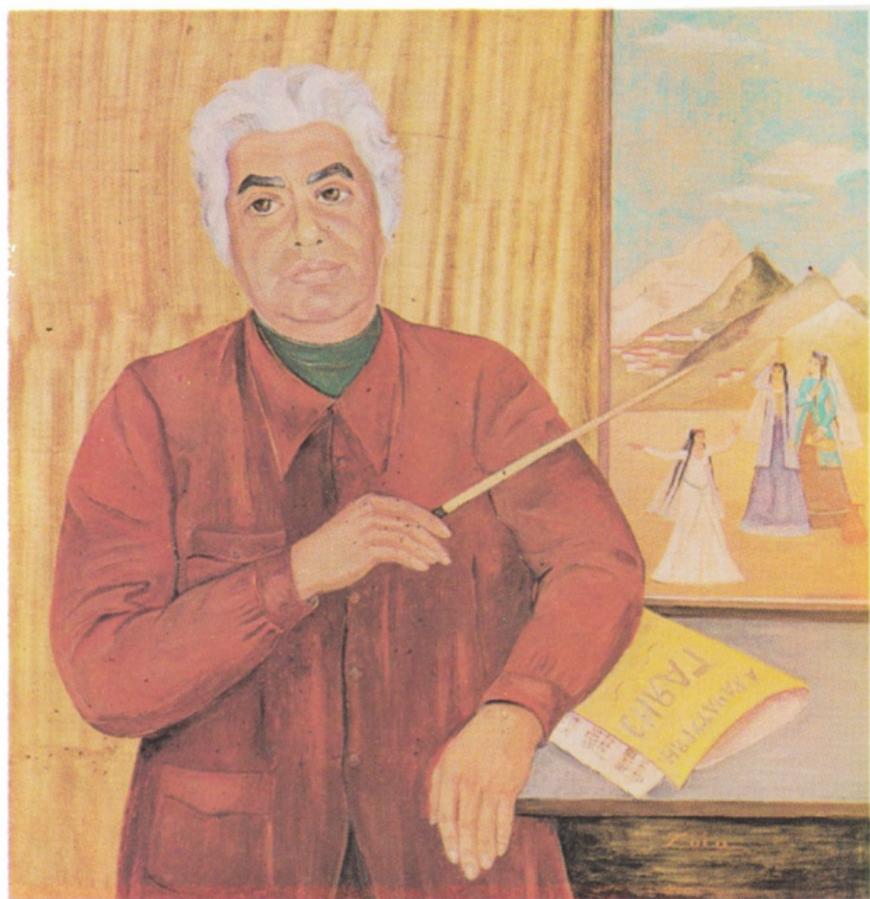
Diese Veranstaltungen werden von der **BANK FÜR KÄRNTEN** unterstützt





Интерьеры в московской квартире А. И. Хачатуряна



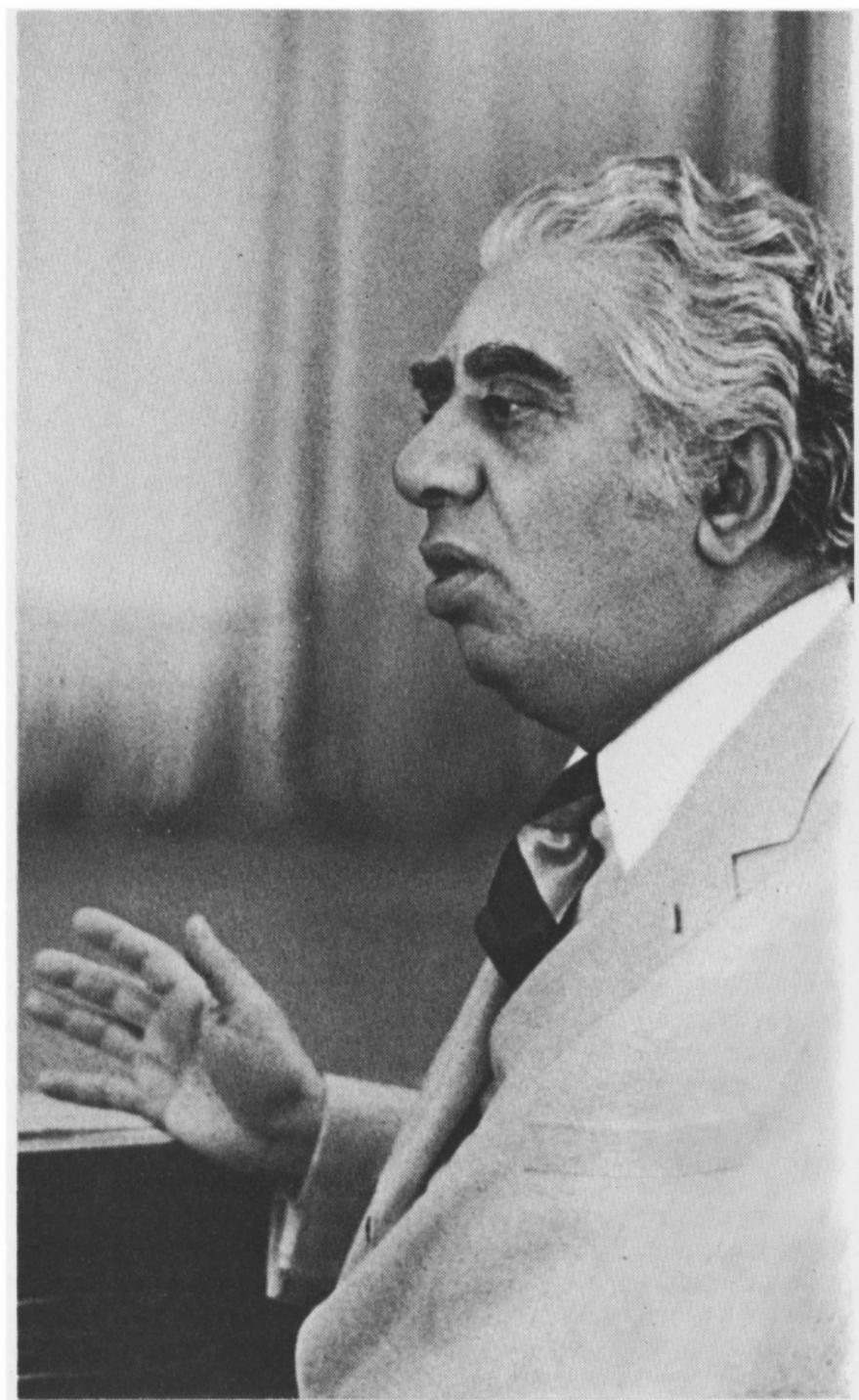


Портрет А. И. Хачатуряна работы Зои Лагеркранц.
1978 год



Композитор с внуком Арамом. 1978 год

В Музее имени А. И. Хачатуряна





**Зрители Большого театра СССР приветствуют
А. И. Хачатуряна**

лирического звучания скрипок в теме любви Фригии и Спартака. Триумфальность, воинственность, грозность темы Рима Хачатурян подчеркивает тембром тромбонов, а обольщающую чувственность Эгины — саксофоном.

Оркестр в «Спартаке» характеризует героев, является действенным средством музыкальной драматургии. Резкие смещения оркестровых пластов усиливают драматургические «переломы», «контрасты». Вспомним, например, переключение от «многопластового» tutti в первой картине (триумфальное шествие легионов Красса, ликующая толпа), к тембрам английского рожка, скрипок, а затем и солирующей трубы в момент появления на сцене скованных Спартака, Фригии и Гармония. Другим примером тембровой драматургии может служить вторжение героического звучания трубы (мотив Спартака) в пряную музыку танца гадитанских девушек.

Многообразно использует Хачатурян в «Спартаке» приемы полифонического развития. В лирических эпизодах (дуэт Спартака и Фригии), в сценах обольщения (дуэт Эгины и Гармония) и т. п. композитор вводит опевающие, в одних случаях нежные, ласковые, а в других — чувственные, томные подголоски, дополняющие мелодические голоса. В наиболее драматически-напряженных местах балета он сталкивает в одновременном звучании несколько самостоятельных контрапунктирующих мелодий, тем, мотивов, создавая многочисленные полимелодические сочетания. Укажем, например, на контрапункт «распадающейся» мелодии танца гадитанских девушек и «наступающего» мотива призыва к восстанию гладиаторов (седьмая картина, «Пир у Красса») или темы Гармония и мотива Рима в шестой картине — «Палатка Спартака».

Выразителен, красочен, свеж гармонический язык в балете «Спартак». Как и в «Гаянэ», композитор в зависимости от драматургической ситуации обращается то к прозрачной, мягко колорированной гармонии, то к гармонии повышенно экспрессивной, насыщенной доминантами, диссонирующими интервалами (особенно часто — уменьшенными октава-

ми). В характеристике же враждебных гладиаторам сил он прибегает к прямым альтерированным, хроматическим или к жестким, холодным, целотонным, тритоновым, увеличенным и уменьшенным гармониям. Часто встречаются в «Спартаке» мелодические соединения аккордов, образования вертикали в результате сочетания нескольких самостоятельных мелодических линий, параллелизмы, кварто-квинтовые аккорды, столкновения функций, различные политональные соотношения, усиливающие противопоставления контрастных музыкальных образов.

Балет «Спартак» является одним из наиболее интересных и значительных в идейно-художественном отношении произведений советского музыкально-хореографического искусства. В его гуманистической идее, в его талантливой, ярко выразительной музыке, отмеченной большой глубиной, новаторством, высоким мастерством, воплотились основные черты творчества передового художника нашей эпохи.

«Музыка балета „Спартак“ несомненно интересная и волнующая,— писал Д. Д. Шостакович.— Она написана талантливо, и на ней, как на всем, что пишет А. Хачатурян, лежит печать яркой творческой индивидуальности... Это большое и радостное событие в нашей музыкальной жизни».

Создавая балет, Хачатурян мыслил его не только как симфонию звуков, но и как симфонию танца; он представлял себе партитуру в пластических образах. Композитор считал, что прогресс в балете достижим при условии преемственной связи с классикой и постоянного обновления и расширения образного содержания, драматургических возможностей, средств выразительности, лексики. Хачатурян мечтал о таком сценическом воплощении, которое наиболее соответствовало бы его замыслу и пониманию героического жанра в балете. Ведь, по существу, героики такого масштаба балетное искусство не знало. Создав музыку большого дыхания, композитор предъявлял такие же требования к мастерству и фантазии балетмейстера. Хачатурян не принимал хореографических штампов, «пригодных на все случаи жизни». Каждый танцевальный или пантомими-

ческий номер он мыслил в контексте целого. Премьера «Спартак» состоялась в Ленинграде в 1956 году в Государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова (до этого в концертах исполнялись симфонические сюиты, созданные на основе музыки балета). Первая постановка была осуществлена балетмейстером Л. В. Якобсоном, дирижером П. Д. Фельдманом, художником В. М. Ходасевичем. Авторы создали грандиозный спектакль — зрелищный, ярко театральный, складывающийся из больших сцен-картин.

Ленинградская постановка «Спартак» явилась значительным и интересным событием в советском музыкальном хореографическом искусстве, давшим начало сценической жизни этого произведения.

Вслед за Ленинградом «Спартак» был поставлен на многих сценах Советского Союза и за рубежом.

Несколько раз ставился «Спартак» на сцене Большого театра Союза ССР: впервые в 1958 году (балетмейстер И. А. Моисеев, дирижер Ю. Ф. Файер, художник А. И. Константиновский), затем в 1962 году (балетмейстер Л. В. Якобсон, режиссер-консультант Э. Каплан, дирижер А. М. Жюрайтис, художники В. Ф. Рындин и В. Клементьев). Наиболее успешным оказался спектакль Большого театра 1968 года (постановщик Ю. Н. Григорович, дирижер Г. Н. Рождественский, художник С. Б. Вирсаладзе), отмеченный в 1970 году Ленинской премией.

Достоинство этой постановки в ее большой музыкальности, драматургической действенности, в том, что вся она исходит из трактовки хачатуряновской партитуры как героической музыкально-хореографической симфонии, где царит дух музыки. Синтез танца и сонатно-симфонической драматургии, внутренняя логика тематических связей, лейтмотивного развития — все это блестяще раскрыто в звучании оркестра и проецируется на все другие компоненты спектакля.

Балет «Спартак» — самое крупное и яркое творение А. И. Хачатуряна, вершина его творчества. Он вошел в историю советского и мирового музыкального театра XX века как одно из замечательных в идейно-художественном отношении произведений.

Композитор и время

Я утверждаю: современный художник ответствен за все, что происходит на Земле.

А. Хачатурян

Многогранность таланта Хачатуряна, разносторонность его творческой, общественной, исполнительской и педагогической деятельности общеизвестны. Начиная с 1950 года он становится за пульт и дирижирует своими произведениями в разных городах Советского Союза, на концертных эстрадах многих стран мира. «Для меня искусство дирижера обладает большой притягательной силой по многим причинам. Во-первых, исполнением я всегда увлекался с юных лет. Во-вторых, что может быть увлекательнее возможности самому „озвучить“ свои сочинения таким замечательным инструментом, каким является оркестр? И, наконец, это еще одна форма общения с самой широкой аудиторией»,— говорил Хачатурян. В работе с оркестром проявлялись его врожденный артистизм, талант, яркая исполнительская одаренность, большая творческая воля и темперамент, поразительная работоспособность и прочный профессионализм.

Большое значение придавал Хачатурян многочисленным авторским концертам—отчетам перед общественностью Москвы, Ленинграда и других городов нашей страны, перед рабочими и колхозниками, воинами и учеными, перед нашей молодежью. Каждая встреча со слушателями была для него мощным стимулом для дальнейшей работы. В 1958 году, например, он совершил концертную поездку на целинные земли, в города Алтайского края, Западной Сибири. Вспоминая эту поездку, Хачатурян говорил на Третьем съезде композиторов СССР 25 марта 1962 года: «Сколько радости приносит каждому из нас, советских композиторов, общение с широкой, подлинно демократической аудиторией...

С какой, я бы сказал, „хозяйской“ заинтересованностью слушались наши произведения, какие задушевные беседы велись после концертов, сколько вопросов рождалось во время этих бесед, вопросов, не только помогавших нашим слушателям приобщаться к искусству, но и нам, профессионалам, приобщаться к духовным запросам народа». После поездки по Армении он писал: «Я увожу в своей памяти 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 свое первое творение, я увожу с собой уже в ярких контурах встающие передо мною, приобретающие плоть и кровь новые сочинения. Они рождены богатейшей почвой родной моей Армении, как материнским молоком, вспоены ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мной».

С чувством большой ответственности относился Хачатурян к своим поездкам за границу с авторскими концертами, постановками балетов, а также в качестве участника различных делегаций. Прага, Варшава, Берлин, София, Будапешт, Бухарест, Вена, Париж, Рим, Брюссель, Лондон, Хельсинки, Лейпциг, Зальцбург, Рейкьявик, Вашингтон, Нью-Йорк, Чикаго, Токио, Каир, Бейрут, Монтевидео, Буэнос-Айрес, Гвадалахара, Каракас, Гавана, Мехико, Осака, Нагасаки, Киото, Александрия, Льеж, Кордова, Люксембург, Сан-Пауло, Манчестер, Лондон, Акапулько... В этих городах концерты Хачатуряна проходили с неизменным успехом, способствуя укреплению международных культурных связей.

Рассказывая о гастролях Арама Хачатуряна за рубежом, об огромном успехе его авторских концертов и интересе к его произведениям, Г. М. Шнеерсон отмечал «редкое свойство коммуникативности музыки Хачатуряна, обладающей удивительной силой внушения и воздействующей на любую аудиторию». Речь шла об авторских концертах Хачатуряна в Варшаве в 1962 году во время Международного фестиваля «Варшавская осень». Программа концерта включала Вторую симфонию, Концерт для форте-

пиано и танцы из балета «Гаянэ» Хачатуряна. «Не скрою,— вспоминал Шнеерсон,— у меня и некоторых моих советских коллег, присутствовавших на фестивале, закралось чувство тревоги. Как эта международная публика, искушенная „соблазнами“ авангардистского искусства, примет музыку нашего замечательного мастера, подлинно новаторское значение которого проявляется совсем в иных формах, служит совсем иным целям и идеалам?.. Тем большую радость и великую гордость за победу нашего искусства я испытал, присутствуя на триумфальном успехе советского мастера, буквально наэлектризовавшего своей музыкой аудиторию. Достаточно сказать, что по настойчивому требованию публики композитор-дирижер должен был исполнять шесть номеров на бис—случай чрезвычайно редкий в практике симфонических оркестров. В этом блистательном успехе Хачатуряна мне слышалось не только международное признание его выдающегося таланта и естественный восторг людей, наслаждающихся прекрасной, исполненной жизни музыкой, но и нечто большее: победа большой правды искусства, обращаясь к людям, к их художественному сознанию и их чувствам».

«Он дирижировал оркестром так, что лучшего и нельзя было желать. Его жест ясен и точен, его движения зажигают как исполнителей, так и слушателей... Оркестр звучал так, как нам уже давно не приходилось слышать. Успех выдающийся...» — писала итальянская газета «Паэзе сера» 8 апреля 1963 года. «Две тысячи человек вчера в зале Плейель оказали Хачатуряну умопомрачительный прием. Хачатурян ставит своей задачей волновать музыкой слушателей. Сам композитор не делал тайны из своих намерений. Он говорит: „Музыка — это дело сердца“. Вчерашний концерт продемонстрировал, как композитор понимает эту задачу», — отмечала «Юманите» 29 марта 1960 года.

В статье-отклике на авторский концерт Хачатуряна в Мехико в 1960 году, наряду с разбором исполнявшихся произведений и высокой оценкой дирижерского мастерства композитора, музыкальный критик Эдуардо Палларес писал в газете

«Универсаль»: «В музыке композитора преобладают всликоление и пышность, блеск и колоритность оркестровки, яростное стремление к мощным, насыщенным звучаниям, к тому, что мы называем эффектной формой. Его музыка легко доступна и красноречива, местами фантастична. Хачатурян чудесно владеет мастерством длительных развитий тем, широких периодов, ведущих к мощным кульминациям...»

«Хачатурян говорит голосом своей страны и голосом своего народа. Композитор, который делает это с такой непосредственностью и непринужденностью,—большая редкость»,—писал С. Барбер. «Хачатурян является певцом своего народа. Его музыку одинаково любят как на Востоке, так и на Западе»,—утверждал Симех эл Холе.

«Концерт Хачатуряна стал подлинным апофеозом. Греческая публика редко испытывала такое наслаждение. Особенно приятно было видеть за дирижерским пультом самого автора. Слушателей захватил его вулканический темперамент. Композитор передал нам свое внутреннее пламя, и благодарные слушатели, стоя, устроили ему нескончаемую овацию»,—писала греческая газета «Фессалоники».

Композитор постоянно говорил о своем желании познакомиться с новыми для него странами, городами. Его интересовали природа, общественный строй, быт, нравы, художественная культура... Многие часы проводил он в музеях, картинных галереях. Он любил общаться с новыми людьми, встречаться с ними вне концертного зала, бывать в домах у музыкантов, артистов, художников, у рабочих, ученых, государственных деятелей. Хачатурян был лично знаком с И. Ф. Стравинским, Я. Сибелиусом, Дж. Энеску, Б. Бриттеном, А. Бушем, С. Барбером, П. Владигеровым, О. Мессианом, З. Кодаем, Л. Стоковским, Г. Караяном, Дж. Джоржеску. Его знали А. Рубинштейн и Е. Цимбалист, Э. Хемингуэй и П. Неруда, Чарли Чаплин и Софи Лорен.

Много интересных путевых заметок Хачатуряна опубликовано в журнале «Советская музыка». Важно отметить, что, в какой бы стране он ни был, везде и всегда он выступал как «полпред советской

музыки», утверждая принципы передового искусства и своим творчеством, и убежденным горячим словом в многочисленных беседах, интервью, в выступлениях на конференциях и симпозиумах.

«Я верю,—писал Хачатурян после одной из своих зарубежных поездок,— что все крупные мыслящие художники, все подлинно талантливые музыканты мира не только сочувствуют основным принципам демократического искусства, которое мы отстаиваем, но готовы следовать им. И наш долг помочь успеху этого дела, помочь сплочению всех прогрессивных музыкальных сил вокруг великой и благородной цели создания музыки, достойной своего народа, воспевающей будущее человечества».

За высокие заслуги в развитии советской музыкальной культуры профессор, доктор искусствоведения А. И. Хачатурян был удостоен высоких званий Героя Социалистического Труда (1973), народного артиста СССР и многих республик Советского Союза, лауреата Ленинской (1959) и пяти Государственных премий СССР (1941, 1943, 1950, 1971), а также орденов Ленина (1939, 1963, 1973), Трудового Красного Знамени (1966), Октябрьской Революции (1971). О мировом признании его творчества свидетельствуют врученные ему медали Ференца Листа (1956), Бедржиха Сметаны (1956), Белы Бартока (1957), Жюлио Кюри и Всемирного Совета Мира (1959); ордена Венгерской Народной Республики — «За заслуги перед венгерской культурой» (1972), Социалистической Республики Румынии — «За заслуги в области культуры» (1974), французский орден Искусства и Литературы (1974), орден Науки и Искусства ОАР (1961), орден Кирилла и Мефодия Народной Республики Болгарии (1971). Он был избран действительным членом Академии наук Армянской ССР (1963), почетным академиком Итальянской музыкальной академии «Санта Чечилия» (1960), почетным профессором Мексиканской консерватории (1960), членом-корреспондентом Академии ГДР (1960).

Много сил отдавал Хачатурян педагогической работе. Долгие годы он руководил композиторским классом в Московской консерватории имени Чайков-

ского и в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Развивая педагогические принципы Н. Я. Мясковского, опираясь на собственный жизненный и творческий опыт, Хачатурян создал свою композиторскую школу. Он придавал первостепенное значение всестороннему развитию молодых композиторов, раскрытию их творческой индивидуальности, воспитанию гражданских позиций. «От ученика я прежде всего требую инициативы,— говорил Хачатурян.— Я готов скорее простить ему технологические погрешности, чем отсутствие своих мыслей. Ни один педагог не даст того, что дает музыка, музыкальная практика, жизнь... Чем больше жизненных впечатлений—тем больше творческих замыслов, тем интереснее и содержательнее их воплощение». По словам Э. С. Оганесяна, Хачатурян был требовательным, скупым на комплименты, нетерпимым к лени, к хвастливому бравадному новациями. Он очень ценил в своих учениках настойчивость, не выносил делячества. Десятки раз он прослушивал в классе уже готовое сочинение, пока не удостоверивался, что его можно рекомендовать... Арам Ильич учил быть взыскательным к себе, он учил жить и творить для людей, учил любить жизнь, любить свой народ.

Среди учеников Хачатуряна было много представителей разных народностей, и он всегда с особенной бережностью развивал национальное своеобразие их творчества. Из класса Хачатуряна вышли А. Эшпай, Л. Лакутин, Р. Бойко, М. Таривердиев, И. Якушенко, А. Виеру (Румыния), Терахара (Япония) и другие.

Хачатурян был крупнейшим музыкально-общественным деятелем нашей страны. В его представлении—художник неотделим от общества, народа. Во время заграничных поездок ему часто задавали вопрос: не мешает ли советским композиторам общественная работа, и он терпеливо объяснял, что для художников, выросших со своей страной, общественная деятельность не обязанность, а органическая потребность.

Хачатурян многие годы вел огромную работу как член правления и секретарь Союза композиторов

СССР. Он был членом Всемирного и Советского комитета защиты мира, членом президиума Союза обществ дружбы с зарубежными странами, президентом Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки, членом правления общества «СССР—Италия» и «СССР—Исландия». И самое важное то, что этот список, кстати, далеко не полный,—список не внешнего «представительства», а реальной и серьезной работы, которую вел Хачатурян с полным сознанием личной сопричастности ко всему, чем жила страна.

И эта неразрывная связь ощущалась на всем складе жизни композитора. Об этом свидетельствует и его квартира в Москве, в доме композиторов на улице Неждановой, где Хачатурян жил, работал, встречался с друзьями, коллегами, учениками, близкими. Деятельным, гостеприимным был он у себя дома. Рабочий кабинет, рояль, письменный стол, секретер и стеллаж с книгами, нотами. Ничего лишнего, но все имеющее отношение к творческой деятельности хозяина, дающее представление о ее масштабах, интенсивности. Здесь и многочисленные издания его произведений, опубликованные во многих странах, и рукописи готовых и еще находящихся в работе сочинений, и многочисленные сувениры, адреса — дань любви и признательности композитору, и обширная переписка. Масса фотографий на стенах, в альбомах — своеобразная летопись жизни и деятельности композитора. «Эти фотографии очень дороги мне, каждая из них какой-то штрих из моей жизненной и творческой биографии», — говорил Арам Ильич.

Дни отдыха, особенно в летние месяцы, Хачатурян проводил на своей подмосковной даче. Сюда удалялся он и тогда, когда ему предстояла творческая работа, требующая особой сосредоточенности и напряжения.

Личность Хачатуряна необычайно яркая и многогранная, импульсивная, динамичная. «У Арама Ильича вулканический, атомный характер», — говорила Н. В. Макарова. В этих словах очень верно схвачен громадный накал его жизненного тонуса, «цепная реакция» ассоциаций, эмоций. Но

часто мы видели его и озабоченным, встревоженным, с печальными глазами, с чуть надутыми губами «обиженного ребенка». Бывал он нежным, задумчивым и даже чувствительным, и тут же гневным и даже яростным, когда сталкивался с бездушием, бессердечием, пренебрежением к общественному долгу, с мещанством, пошлостью, чванством. Страстная натура Хачатуряна сочеталась с трезвым, острым умом, тонким интеллектом, логичностью, последовательностью в развитии своих мыслей. В этом убеждаешься, слушая его выступления, беседуя с ним, читая его статьи, в которых всегда бьется живая мысль, схвачена сущность вопроса, и все это вытекает из собственных наблюдений, размышлений.

В его сочинениях каждая деталь, колористический штрих, живописный элемент, каждый гармонический или оркестровый эффект служит раскрытию замысла. Это подчеркивал и Б. В. Асафьев, писавший, что в музыке Хачатуряна «ощущается строго обдуманый строй мысли и надежная структура» и что «рубенсовская сытность его оркестровой палитры и богатейшая орнаментика не должны смущать: за ними — ищущий страстный темперамент и суровый эпос Армении».

Общительность Хачатуряна сочеталась со склонностью к самоуглублению, уединению, когда, кажется, малейший шорох, доносящийся извне, способен вывести его из душевного равновесия. Ему было присуще чувство собственного достоинства и гордости. Он ценил красоту в человеке, природе, искусстве, любил поэзию, живопись, архитектуру. Он преклонялся перед красотой женщины. Похачатуряновски восторженно и экспрессивно звучат слова, сказанные им через десятки лет о первой встрече в классе Н. Я. Мясковского со своей будущей женой Н. В. Макаровой: «И вдруг открылась дверь и вошло счастье».

Внешность Арама Ильича неповторима, привлекательна, импозантна. В ней нет ничего мелкого, статичного, будничного. Все крупно, динамично, экспрессивно. Большой лоб, густые волнистые волосы — прежде каштановые, а позже посеребренные

сединой. Чуть выпуклые выразительные глаза, прямой нос, полные губы. Вся фигура его крупная и вместе с тем подвижная, легкая.

Хачатурян любил бывать в родной Армении, где у него всегда было много друзей, родных, коллег, учеников, горячих почитателей его таланта.

На сцене Ереванского ордена Ленина академического театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова постоянно с огромным успехом идут балеты «Гаянэ» и «Спартак». В Армянской филармонии, по радио и телевидению исполняются его симфонические и камерные сочинения. На произведениях любимого композитора воспитывается молодежь консерватории имени Комитаса и других музыкальных учебных заведений. Каждое утро и вечер над Арменией звучит созданный А. И. Хачатуряном Государственный гимн Армянской ССР.

В 1963 и 1973 годах музыкальная общественность Советского Союза и зарубежных стран широко отмечала 60-летие и 70-летие со дня рождения Хачатуряна. Состоялось множество авторских концертов, во многих театрах с большим успехом ставились его балеты. Многие нотные издательства мира опубликовали его произведения. В Большом театре Союза ССР состоялось в 1973 году торжественное заседание. Юбиляру было присвоено звание Героя Социалистического Труда, ему высказали множество приветствий, вручили сотни адресов, телеграмм.

Секретариат правления Союза композиторов СССР поздравил А. И. Хачатуряна и отметил, что его «произведения вошли в золотой фонд советского искусства и приобрели широкую известность далеко за пределами нашей Родины».

Среди поздравлений было и письмо от Е. Д. Стасовой, которое заканчивалось словами: «Представляю, как порадовался бы мой дядюшка Владимир Васильевич Стасов Вашему жизнерадостному таланту, Вашей животворной связи с народом. Ведь народность в музыке он ставил превыше всего. Убеждена, что вы еще много раз порадуете наш народ и удивите мир своими солнечными произведениями!»

«Музыка и народ» назвал Хачатурян свой доклад на открытом заседании президиума Академии наук Армянской ССР в 1972 году. В этом докладе, как и в других многочисленных выступлениях на съездах и пленумах Союза композиторов, различных конференциях, симпозиумах, по радио, телевидению, в прессе, последовательно утверждаются законченная идейно-художественная программа, творческие принципы, эстетические взгляды композитора, затрагиваются проблемы сущности и назначения искусства, гражданского долга художника, национального и интернационального, традиций и новаторства и т. д.

Как же решал Хачатурян один из главных вопросов эстетики — об отношении искусства к действительности? Подобно другим передовым советским художникам, композитор понимал искусство как форму общественного сознания, неразрывно связанного с жизнью, интересами, мыслями, чувствами народа, его представлениями и художественными традициями. Произведения Хачатуряна затрагивают общественно значимые темы, в них ставятся сложные социальные и нравственные проблемы века, воспеваются Родина, мир, духовная красота человеческой личности, обличаются насилие, человеконенавистничество, зло. Вера в жизнь, в неисчерпаемые силы народа, в торжество правды, свободы, счастья являются источником жизнеутверждающего начала, присущего мировоззрению, творчеству Хачатуряна.

Б. В. Асафьев назвал Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки», желая этим сравнением с великим художником Возрождения подчеркнуть неиссякаемую жизненную силу, ренессансную полнокровность чувств, богатую палитру красок, которыми отмечено творчество замечательного советского композитора. Произведения Хачатуряна несут в себе позитивное начало, положительный социальный и этический идеал, светлое мироощущение «торжествующей человечности». Конечно, это не означает, что Хачатурян воспринимал действительность лишь в одном мажорно-праздничном, гимническом измерении. Как подлинно большому художнику, ему

были ведомы многообразные стороны бытия. В его музыке — не только свет, но и тень, не только радость, но и мужественная скорбь, не только полнота чувств, «истина страстей», но и глубокое раздумье; она охватывает историческое прошлое и современность, героику и юмор, эпос и лирику, трагедию и драму, быт и пейзаж... Реализм его творчества — действенный, активный, окрыленный романтикой борьбы, созидания, порыва, мечты.

В ожесточенной социальной, политической, идейной борьбе, которая ведется сейчас во всем мире между силами прогресса и реакции, света и тьмы, свободы и насилия, Арам Хачатурян всем существом своего творчества был на стороне тех, кто отстаивает светлое будущее и счастье человечества, кто борется за прогресс, за коммунизм. Средствами своего искусства Хачатурян не только отражал действительность, но и участвовал в ее перестройке. Он воспевал новую жизнь, величие и духовную красоту советских людей. «Создавать художественные ценности, нужные народу, помогающие ему в борьбе, вдохновляющие его на свершения новых и новых подвигов, воспитывающие мысли и чувства миллионов, — нет и не может быть более важной цели для художника. Завоевывать великое право участвовать своим творчеством в строительстве коммунизма — почетнейшая задача для каждого композитора», — говорил Арам Ильич.

Музыкальное искусство для Хачатуряна — особая область человековедения. «Я не мыслю себе творчества художника вне кровной связи с жизнью страны, родного народа, с его судьбами, интересами, не мыслю искусства, оторванного от многокрасочной и многозвучной действительности, — говорил Хачатурян. — Иначе оно мертво, абстрактно, умозрительно и теряет важнейшую функцию искусства отражать и познавать жизнь в художественных образах, быть средством духовного сближения, общения народов, „высекать огонь в сердцах людей“, утверждать идеи, во имя которых мы живем».

В то время, когда дегуманизация, деидеологизация искусства становятся оружием реакционной идеологии, средством отвлечения искусства от слож-

ных социальных проблем, Хачатурян провозглашал, что основное назначение музыкального творчества — утверждать высокие идеалы гуманизма. При этом для него, передового советского композитора, коммуниста, гуманизм не абстракция, не отвлеченная категория, а понятие конкретно-историческое, связанное с психологией и бытом, историей и современностью, борьбой классов, политическими и нравственными идеалами советского общества.

В своих высказываниях и в своем творчестве Хачатурян исходил из той концепции человека, которая сложилась в нашем обществе в процессе всемирно-исторических революционных преобразований и формирования новых общественных отношений. Замкнутому в себе маленькому, напуганному ужасами и катастрофами мира человеку, экзистенциалистической, одинокой, бессильной личности, новому варианту ницшеанского «сверхчеловека», с которым часто встречаешься в буржуазном искусстве, Хачатурян противопоставляет Человека в горьковском понимании — борца и строителя нового общества, Человека с горячим сердцем, влюбленного в жизнь и озаренного мечтой.

Утверждая принципы искусства социалистического реализма, Хачатурян горячо отстаивал их в спорах со сторонниками «чистого искусства». Вспоминая о своих встречах с некоторыми «деятелями искусства», которые утверждали идею автономии музыки, ее полной независимости от общественной жизни, политики, Хачатурян писал: «Я не верю таким художникам, я не верю в их творчество. Общественно-политическая жизнь сегодня столь напряженная и многогранная, что вторгается во все сферы нашего существования и обязательно затрагивает искусство. Я утверждаю: современный художник ответствен за все, что происходит на земле. Если он не болеет горестями своего народа, если он не воодушевляется его радостями и свершениями — ему нет места в искусстве».

Проблема народности занимает в системе эстетических воззрений в творчестве Хачатуряна одно из главных мест. К ней он обращался на разных этапах своего творческого пути и решал ее в разных

аспектах. Первый аспект, в котором рассматривал Хачатурян эту проблему,—общезстетический. О нем уже говорилось выше, когда речь шла о неразрывной кровной связи художника с жизнью, судьбами, интересами, мыслями и чаяниями народа. «Чувствовать себя частицей своего народа, постоянно черпать из неиссякаемых родников его творчества, быть выразителем его жизненных интересов — это главная цель всякого подлинного художника»,—утверждал Хачатурян. Для него народная музыка — великая художественная ценность, целая летопись жизни, мыслей, чувств, представлений народа, голос его души и сердца. Отсюда бережное, чуткое, высоко этическое отношение композитора к каждому образу народной музыки, к каждому мелодическому, ритмическому обороту, к каждой интонации. Отсюда и принципиальное неприятие пассивно-потребительского, иждивенческого отношения к фольклору как к чему-то существующему якобы вне самого композитора.

Хачатурян не раз подчеркивал, что народность не может определяться количеством использованных фольклорных цитат, что эта проблема гораздо глубже и художник обязан не только приобщаться к народному искусству, но и развивать его, способствуя тем самым росту культуры своего народа. Композитор, по его мнению, законный наследник всего духовного богатства своего народа, всех накопленных им музыкальных сокровищ. И не только наследник, но и хозяин, владеющий привилегией щедрой рукой черпать из этого могучего потока мелодий, ритмов, инструментальных красок, рассматривая их как драгоценный художественный материал для рождения своих образов, связанных с современностью.

В качестве примера Хачатурян привел творчество Шостаковича и, в частности, его Седьмую симфонию, в которой с огромной обобщающей силой запечатлена жизнь народа в суровые годы Великой Отечественной войны. «Здесь,—пишет он,—тот самый русский характер, который потрясающе глубоко обрисовал Алексей Толстой». В свою очередь, Шостакович писал, что у Хачатуряна «не узкое понима-

ние народного и национального, ограниченное привычными ладовыми интонациями, гармониями или ритмами. Это *подлинная народность* (курсив мой.— Г. Т.), обогащенная вершинами мировой культуры и сама вносящая в мировую культуру свой новый ценный вклад». Постигая «тайны» стилистики армянской народной музыки (жанровые, ладоинтонационные, метроритмические), Хачатурян вместе с тем открывал такие гармонические, полифонические, тембровые и другие композиционные возможности, которые не только не противоречили армянской народной музыке, а, наоборот, соответствовали ее сущности и обогащали опытом, достижениями мировой музыкальной культуры.

Творчество Хачатуряна имело большое значение для развития армянской музыки. «Не менее велика его заслуга перед музыкальной культурой всего Советского Союза. Он первый среди наших композиторов сумел с неоспоримой убедительностью раскрыть многообразные возможности симфонической музыки Советского Востока для выражения сильных драматических переживаний, патриотических идей, глубоких душевных движений»,— писал Д. Д. Шостакович.

Музыку Хачатуряна, глубоко самобытную и национальную, часто сравнивают с живописью Мартироса Сарьяна. «Солнечные» картины этого замечательного мастера кисти помогают понять музыку Хачатуряна. В свою очередь, лучезарная музыка композитора многое раскрывает в живописи Сарьяна. Кстати, иным творческая манера Сарьяна казалась утрированной, излишне условной, даже искажающей натуру. Но стоило этим скептикам оказаться на земле художника, как все сомнения исчезали. Сарьяновская живопись—плоть от плоти Армении. Ошибаются и те, кто, не зная природы, искусства, людей Востока, и особенно Армении, иногда готовы упрекнуть композитора в сгущении красок, чрезмерном темпераменте, в излишней щедрости средств. Отнимите все это у Хачатуряна, и исчезнет что-то очень важное, существенное, привлекательное в его творчестве, исчезнет и какой-то кусочек жизни, отраженный в его музыке.

Хачатурян постоянно подчеркивал свою кровную связь с Арменией. «Все глубже и глубже я проникаю в века, чтобы прочитать страницу за страницей книгу истории,— писал он.— Все выше и выше я поднимаюсь в напоенные желтеющим светом горы, чтобы увидеть бушующий весенний океан цветов и прозрачный воздух долин. И еще иду к людям— великим в своей простоте людям моей Армении, чтобы радоваться безмерному таланту их труда... Родина моих предков, родина моего вдохновения».

Путешествуя по Армении, можно встретить множество замечательных памятников древнего зодчества. То взметнувшиеся к небесам, то затерявшиеся в расселине гор, то высеченные в скалах, донесшие до сегодняшнего дня и драматизм истории, и величие строительного искусства древней Армении, храмы-крепости, сберегавшие духовные ценности народа в бушующем море крови, насилия, разрушения и разбоя. Высоко в горах, в ущельях, в уединенных местах путник и сейчас встретит вертикально стоящие каменные плиты— хачкары— немые свидетели страданий, веры и надежды народа. В музыке Хачатуряна (например, в его Первой и Второй симфониях) мы можем ощутить эту типичность исторического пейзажа. Другая сторона армянской культуры— ярчайшее проявление «восточного Ренессанса»— бесподобное искусство миниатюры, поражающее и сегодня своей жизненностью, оптимизмом, сохранившее и по сей день немеркнущую яркость и красоту. Какое разнообразие вариантов в орнаментах, ни одного повторения! Не здесь ли лежит, конечно, наряду с искусством народных музыкантов, один из источников замечательного хачатуряновского варьирования— мотивного, ритмического, ладового?

Армения предстает в сознании Хачатуряна не столько в мученическом или героическом ореоле прошлого, не столько как объект историкоромантических описаний, а как бесконечно любимый и дорогой ему уголок земного шара, история которого наполнена борьбой и созиданием. Композитора особенно волнует сегодняшняя Армения, возрожденная к новой жизни Великим Октябрем, сов-

ременный облик ее городов, где традиционные национальные архитектурные формы органично сочетаются с современным профилем высотных зданий и широкими асфальтированными проспектами, яркие неоновые рекламы — с неповторимо прекрасным серебристым лунным светом, где рядом с хачкарами высятся высоковольтные линии электропередач, телескопы всемирно известной Бюраканской обсерватории, новые здания Института вычислительных машин, гигантский ускоритель частиц, грандиозный стадион. Но главное для Хачатуряна — новый облик советского человека. В его музыке, как единое, преемственно связанное, живое и волнующее, предстают вековые традиции и современность, прошлое и настоящее. Трудно охватить все то, что вошло в плоть и кровь творчества композитора. Нельзя не согласиться с Мартиросом Сарьяном, писавшим: «Когда я думаю о творчестве Хачатуряна, передо мною встает образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями глубоко ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки ее. В красоте его плодов и листьев, величавой кроны живет сила земли. В творчестве Хачатуряна воплощены лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм».

Творчество Хачатуряна доказывает, что национальное в искусстве — категория не абсолютная, «извечная», а исторически развивающаяся. Иными стали общественные отношения, духовный мир человека. Именно это нашло отражение в музыке Хачатуряна. До него никто еще с такой впечатляющей силой не воплощал в музыкальных образах пробудившийся, возрожденный, свободный, социалистический Восток. Чуждый проявлениям национальной ограниченности, он понимал национальное в тесной связи с историей, культурой других народов. В этом проявляется не просто любознательность, эрудиция, но, что важнее всего, присущее Хачатуряну чувство интернационализма, о чем писал и он сам, и многие другие. «Почти полвека я живу в России, люблю ее, считаю своей второй родиной. Как все советские люди, я — интернационалист. И горжусь этим». По словам Т. Н. Хренникова, «Хачату-

рян с первых шагов своего творческого пути развивался как художник-интернационалист». «Автором поистине интернациональным» назвал его К. Каравев. Творчество Хачатуряна — убедительнейший пример взаимообогащения музыкальных культур народов Советского Союза. Композитор обращался к темам, сюжетам, музыкальному фольклору Азербайджана, Грузии, Узбекистана, Киргизии, Таджикистана, Украины и конечно России. Интересно и плодотворно решал он творческую проблему сближения музыки Востока и Запада. Заметим, что некоторые зарубежные музыковеды оспаривают саму мысль о возможности такого синтеза. В связи с этим творческая деятельность Хачатуряна привлекла особое внимание на VII конгрессе Международного музыкального совета (ММС) в 1972 году.

В своем творчестве композитор опирался на богатейший опыт и традиции мировой культуры. Здесь и сокровища народного творчества, и классическое наследие, и достижения современной передовой культуры. Во всем этом Хачатурян открывал близкие для себя элементы. Но чтобы понять его творческую индивидуальность, надо прежде всего осознать то новое, что он внес в искусство. А это прежде всего — чувство современности, умение увидеть новое в самой жизни страны, народа, в общественных отношениях, в новом облике человека — свободного, духовно богатого. Это — новые темы, рожденные нашей действительностью. И важно отметить, что современность присутствует в сочинениях Хачатуряна не только в сюжетах, программах, затрагиваемых темах, но, что самое главное, в самой сущности его музыки, в ее интонациях, в ее силе воздействия.

Мы часто говорим: «Композитор впитал в себя народные интонации, его музыкальный язык восходит к фольклору». Это, несомненно, важное условие реалистического искусства. Но порою забываем, что подлинно большой художник творит музыкальный язык своего времени. Это в полной мере относится к Хачатуряну. С его произведениями в советскую музыку ворвались интонации воли, энергии, мужества, света, радости и счастья.

В творчестве Хачатуряна встречаются произведения разных жанров. Он пишет песни, камерные и симфонические произведения, музыку для кино и театра, балеты; в одних доминирует героика, эпос, в других — лирика, в третьих — драма или трагедия. Но чаще все эти начала сливаются в единой художественной концепции, образуя своеобразное явление полижанровости.

Хачатуряну-композитору чужды бытовизм, натурализм, риторика и умозрительность. Его музыкальные образы полны жизни, движения, они конкретны и вместе с тем представляют собою широкие обобщения. Музыка Хачатуряна свойственны романтическая взволнованность и повышенная патетика, та степень накала чувств, страстей, которые сразу же увлекают слушателя. Большое место занимает и лирическое начало как способ художественного познания и отображения действительности, в котором личное участие автора, отклик его души и сердца на многообразные явления жизни особо значимы. Громадный лирический накал придает музыке композитора большую выразительную силу. «Лирическое начало действительно играет большую роль в моей музыке», — говорил сам Хачатурян.

Важно еще раз напомнить, что для стиля Хачатуряна характерны яркая театральность, зримость, живописность, пластичность, склонность к «крупному штриху», действенному «сквозному становлению содержания» (Б. В. Асафьев), симфонизму.

Хачатурян нашел новые пути сближения жанровых, композиционных закономерностей, сложившихся в восточной музыке, с одной стороны, и в европейской музыкальной классике — с другой. Это можно проследить, в частности, на примере созданных композитором новых структур, где большую роль играет песенность и танцевальность, импровизационность и рапсодичность, обогащенные многообразными приемами вариационного развития, мотивной разработки, сонатно-симфонической драматургии.

Поистине неисчерпаемо мелодическое богатство музыки Хачатуряна. В то время как некоторые композиторы современности (особенно зарубежные)

все более отходили от мелодического мышления, увлекаясь линейностью, пуантилизмом, серийной техникой, Хачатурян стремился к обновлению музыкального искусства через развитие мелоса. В своем творчестве он показал, что это древнейшее средство музыкальной выразительности способно воплощать и типизировать многие стороны постоянно изменяющейся действительности. «Вкус к мелодии, умение создавать и развивать ее, как мне представляется,— одно из ценнейших качеств композиторского мастерства и таланта»,— говорил Хачатурян.

Композитор обладал даром создавать буквально врезающиеся в сознание слушателя выразительные мелодии, представляющие собой результат художественного обобщения. Среди них — лапидарные, короткие, словно рожденные возгласом, кличем, речитативно-декламационным началом, и наоборот, широкие, протяжные, бесконечные в своем становлении и развитии. Часто, возникая из единой интонационной ячейки, они разрастаются в развернутые мелодические формы, содержащие разделы экспозиционные, развивающие, кульминационные и заключающие.

Хачатурян создал свой неповторимо своеобразный, высоко развитый мелодический стиль, в котором как бы слились многовековые национальные традиции армянской монодии и культура кантилены европейской, прежде всего русской музыкальной классики.

Громадную роль в музыке Хачатуряна играет ритм. Он имеет реальную жизненную основу и отражает чуткое ощущение композитором ритма самой жизни в ее различных проявлениях — от трепетного биения сердца до могучей энергии масс в празднестве, плясе, в борьбе; от ритма статики, передающего застылость знойной южной природы, до бушующего ритма грозы, пожара. Образно-драматургическая роль его огромна.

Проследить эту жизненную детерминированность ритма в музыке Хачатуряна чрезвычайно интересно и поучительно. Ритм играет в ней большую образно-драматургическую, формообразующую роль.

Ритм — один из важнейших элементов национальной формы. В музыке Хачатуряна мы постоянно сталкиваемся с характерными для народной музыки Армении и других народов Закавказья сменами акцентов, смещением ритмических устоев, асимметричными построениями, элементами полиритмии. Во многих произведениях композитора словно ожил богатейший мир армянских плясок, то нежных, женственных, то скерцозных или мужественных. Большое место занимают и ритмы маршей — героических, траурных, триумфальных.

Своеобразно ладовое строение музыки Хачатуряна. С удивительной чуткостью композитор постиг народно-ладовую специфику, важнейший элемент национальной музыкальной речи и развил, обогатил их новейшими приемами современного композиторского письма. Гармонический язык Хачатуряна богат и разнообразен. Композитор мастерски использует возможности красочной тембральной гармонии: смелые тональные отклонения, энгармонические преобразования, свежо звучащие параллелизмы, многопластовые гармонии, сочетающие в одновременности аккордовые комплексы различных ступеней, тональностей. Часто использует композитор мелодические связи аккордов, когда вертикаль образуется сочетанием самостоятельных мелодических голосов.

Большую роль в музыке Хачатуряна играет полифония. Не забудем, Хачатурян был учеником Н. Я. Мясковского, крупнейшего мастера полифонического письма. К тому же он во многом опирался на опыт и принципы Комитаса, как известно, одним из первых давшего блестящие образцы армянской полифонической музыки.

«Оркестр — любовь моя! В нем заложены могучие возможности. Это организм, который может выразить грандиозную амплитуду чувств и эмоций», — говорил Хачатурян в беседе с автором этой книги. И действительно, кажется, нет предела творческой фантазии композитора. Его оркестровая палитра чрезвычайно богата и словно освещена лучами солнца, ей присущи преимущественно светлые тона, яркие, сочные краски, ассоциируемые с живописью

маслом. Оркестр, инструментовка играют большую роль в музыкальной драматургии как средство интонационно-тематического развития. То живописно-красочная или психологически-углубленная, экспрессивная, то прозрачная или, наоборот, «густотканная», достигающая огромного напряжения в кульминациях, звучность хачатуряновского оркестра свидетельствует о блестящем владении им драматургией тембров. Партитуры Хачатуряна — это прежде всего партитуры ослепительно ярких, насыщенных красок, многочисленных многообразных смещений тембров, сильных динамических нагнетаний, осуществляемых завоеванием новых оркестровых регистров, тембров, нового звукового пространства. Прекрасно чувствует композитор выразительные возможности солирующих инструментов.

На протяжении длительного творческого пути эстетика и стиль Хачатуряна развивались, углублялись, совершенствовались. Однако в своей сущности его художественные воззрения на назначение, задачи и цели искусства оставались неизменными. Своим творчеством он утверждал передовые принципы советской музыки. Хачатурян всегда находился в центре актуальной проблематики музыкальной культуры XX века. Творчество его — одно из ярчайших проявлений искусства социалистического реализма.

«Большой прекрасный мир музыки немислим без его сочинений. Они вошли неотъемлемой частью в сокровищницу мирового искусства XX столетия, — писал Р. К. Щедрин. — Кто из нас... не испытал на себе, в той или иной форме, могучего воздействия его творческой индивидуальности».

Заключение

В 1978 году отмечалось 75 лет со дня рождения А. И. Хачатуряна и 50 лет со времени появления его первого сочинения. Даты, полные глубокого смысла и значения, особенно если учесть, что Хачатурян жил в эпоху, насыщенную колоссальными социально-историческими событиями.

Детство и юность Хачатуряна совпали с революцией 1905 года, первой мировой войной, Великой Октябрьской революцией, рождением нового мира. Зрелости как человека и художника достиг он в 30—40-е годы, в период трудового, творческого подъема, охватившего нашу страну, в суровое и героическое время Великой Отечественной войны. Широких масштабов достигла разносторонняя творческая деятельность Хачатуряна в послевоенные годы и в наши дни, в период дальнейшего движения Советского Союза на пути построения коммунизма, в обстановке сложнейших процессов в международной жизни. Его симфонические и камерные произведения, песни и балеты, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам стали неотъемлемой частью духовной культуры советского народа и получили поистине всемирное признание. В них глубоко и правдиво отразилась наша действительность, запечатлелись мысли, чувства, стремления советских людей.

Творческая жизнь Хачатуряна протекала в условиях борьбы и смен направлений в искусстве, появления различных школ, стилей, систем. На памяти его были годы всеобщего увлечения Скрябиным, композиторами-импрессионистами, молодым Стравинским, Прокофьевым и Шостаковичем, появление музыкального урбанизма, конструктивизма,

экспрессионизма, нововенской школы, неоклассицизма, авангардистских течений, различных систем (линейность, додекафония, сериальность и т. д.). Хачатурян оказался свидетелем все более активного вхождения в орбиту современного музыкального искусства музыки неевропейских стран, в частности афро-азиатских и латиноамериканских. Ни одно явление культуры XX века не проходило мимо его сознания. Наиболее близкое себе он отбирал, принимал, осмысливал и претворял, а чуждое категорически отрицал и отвергал. И это новое в сознании композитора органично соединялось с творчески воспринятыми традициями народной и классической музыки. Для композитора ценность нового измеряется мерой соответствия требованиям жизни, требованиям прогресса в развитии искусства. Хачатурян — современник рождения социалистического реализма, утверждению которого он посвятил всю свою жизнь. На путях развития этого метода композитор добился мирового признания.

Хачатурян автор удивительно цельный, обладающий ярко индивидуальным музыкальным стилем, который всегда можно узнать по характерному почерку.

Творческая деятельность Хачатуряна имеет большое значение в развитии современного музыкального искусства. Созданные им традиции дали плодотворные ростки в различных национальных композиторских школах и оказали значительное влияние на многих композиторов последующих поколений. Большой художник отдал полностью свою жизнь служению родному народу, передовому искусству, пройдя путь от простого мальчугана из Коджори до выдающегося советского композитора.

К своему 75-летию А. И. Хачатурян шел обогащенный огромным жизненным и творческим опытом, достигшим вершин мастерства, полным новых значительных замыслов, среди которых были опера о 26 бакинских комиссарах, балет «Нефертити», вокально-симфоническое произведение для меццо-сопрано и струнного оркестра (на слова армянского поэта-мыслителя средневековья Нахапета Кучака). Музыкальная общественность с нетерпением ожида-

ла, что он подарит ей свои новые сочинения, исполненные вечной молодости, неувядаемого оптимизма, подлинной мудрости и совершенного мастерства.

Но первого мая 1978 года, за месяц до намеченного юбилея перестало биться горячее, жизнелюбивое, трепетное сердце Арама Ильича. Так непостижимо, преждевременно прервалась жизнь замечательного музыканта, человека, гражданина. Это было всенародное горе, это была невосполнимая утрата для армянской музыки, для всей советской музыкальной культуры.

Гроб с телом А. И. Хачатуряна стоял на высоком постаменте в Большом зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. На алом бархате — ордена, медали, знаки отличия... Множество цветов, венков от ЦК КПСС, Президиума Верховного Совета и Совета Министров СССР, ЦК КП Армении, Президиума Верховного Совета и Совета Министров Армянской ССР, министерств, творческих организаций, многочисленных коллективов, друзей, коллег, учеников, почитателей. В почетном карауле члены ЦК КПСС и Советского правительства, видные деятели культуры, рабочие, ученые, представители Вооруженных Сил Советского Союза.

В тот же день прах А. И. Хачатуряна самолетом был доставлен для захоронения в столицу Армянской ССР — Ереван. Тенистый парк, большая гранитная плита, на которой высечено: Арам Хачатурян (1903—1978). Кругом деревья, цветы. А рядом могилы других великих деятелей армянской культуры: Аветика Исаакяна, Мартироса Сарьяна, Комитаса...

Огромные толпы народа пришли проститься с гениальным сыном армянского народа, с любимым композитором. На похороны приехали многочисленные делегации из различных республик Советского Союза, из-за рубежа... Тысячи писем, телеграмм. И опять бесчисленные венки, букеты цветов; речи, полные уважения, любви, восхищения, благодарности... Звучит прекрасная музыка Арама Хачатуряна.

В некрологе, подписанном руководителями КПСС и Советского правительства, видными деятелями советской культуры, написано: «Советская музыкальная культура понесла тяжелую утрату. На 75 году жизни скончался один из крупнейших композиторов нашего времени, Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий Арам Ильич Хачатурян. Верный сын Коммунистической партии, видный общественный деятель, А. И. Хачатурян всю свою жизнь посвятил развитию советского искусства, борьбе за высокую идейность музыкального творчества, утверждению принципов социалистического гуманизма и интернационализма. Его музыка завоевала поистине всенародную любовь в нашей стране, получила всемирное признание».

Открывая траурный митинг в Москве, первый секретарь правления Союза композиторов СССР Т. Н. Хренников сказал: «Советская культура потеряла одного из самых блестящих своих представителей. Ушел из жизни Арам Ильич Хачатурян, который вместе с Прокофьевым и Шостаковичем был знаменем советской музыки, вместе с ними вывел ее на мировую арену».

Выступая на траурном митинге, секретарь ЦК КП Армении К. Л. Даллакян назвал творчество Хачатуряна подлинно народным эпосом социалистической эпохи, в котором мощными мазками отражены жизнь народа, строящего новое общество, широта его души, его революционный дух и созидательный гений, его интернационализм. Заканчивая, он сказал: «Искусство его — сама жизнь, оно не знает смерти. Да будет свет вечно живой и животворной музыки Арама Ильича Хачатуряна! Слава ему!»

Увековечивая память великого композитора, Совет Министров СССР постановил установить стипендию имени А. И. Хачатуряна в Московской консерватории имени П. И. Чайковского и Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, опубликовать Полное собрание его сочинений, назвать его именем одну из улиц Москвы и новый пассажирский теплоход, установить мемориальные доски на доме № 8/10 по улице Неждановой, где он

жил, и на одном из коттеджей в Доме творчества композиторов «Руза», где он работал над сочинениями. По решению же Совета Министров Армянской ССР имя А. И. Хачатуряна присвоено Большому концертному залу Армконцерта, создан фонд стипендии его имени в Ереванской консерватории. Будут установлены также памятник композитору перед зданием Большого концертного зала, мемориальная доска на одном из коттеджей Дома творчества «Дилижан», создан посвященный ему полнометражный документальный кинофильм.

В 1981—1982 годах на основе музыки Хачатуряна к лермонтовскому «Маскараду» (с частичным использованием и некоторых других произведений композитора) был создан одноименный балет, поставленный и с успехом идущий на сценах театров оперы и балета Одессы и Еревана. С большой чуткостью и вниманием к творчеству своего учителя ответственную и трудную работу по созданию партитуры балета «Маскарад» выполнил композитор Э. С. Оганесян.

За последние годы опубликован ряд посвященных Хачатуряну сочинений композиторов и трудов музыковедов (на русском, армянском, немецком, французском, японском и других языках), издается полное многотомное академическое собрание сочинений Хачатуряна. Торжественно отмечалось в Советской Армении 80-летие со дня рождения А. И. Хачатуряна: в Академии наук Армянской ССР состоялась научная сессия, проводились камерные и симфонические концерты, состоялось торжественное заседание в помещении Академического театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова. Юбилейные мероприятия происходили не только в столице Советской Армении, но и в других городах. В торжествах принимали участие гости из различных республик Советского Союза и из-за рубежа. К юбилею композитора было приурочено открытие великолепного Дома-музея.

Дом-музей А. И. Хачатуряна в Ереване по праву может быть отнесен к лучшим мемориальным музеям мира. Просторное трехэтажное здание с отлично оборудованными демонстрационными зала-

ми, хранилищами, комнатами для концертов, музыкальных прослушиваний. Некоторые комнаты (спальня, кабинет) напоминают такие же комнаты в московской квартире композитора. Умело составленная композиция дает яркое представление о жизненном и творческом пути, разносторонней деятельности А. И. Хачатуряна. На стендах выставлены фотографии, афиши, документы (дипломы, грамоты), личные вещи (фрак, дирижерские палочки, часы и т. п.), письма, рецензии и многое другое. Выставлены книги на многих языках (русском, армянском, немецком, французском, японском и других), посвященные Хачатуряну.

В специальных помещениях хранятся бесценные рукописи Хачатуряна, множество различных материалов, связанных с его жизнью и творчеством, богатая коллекция фотографий и т. д. Музей снабжен первоклассной звуковой аппаратурой, позволяющей осуществлять прослушивание произведений композитора. Дом-музей А. И. Хачатуряна, возглавляемый энергичной, фанатически преданной памяти Хачатуряна Гоар Агасьевной Арутюнян, стал не только мемориальным домом, но и одним из привлекательнейших очагов музыкальной культуры республики.

Светлая память о великом композиторе никогда не умрет в сердцах грядущих поколений. Музыка Арама Хачатуряна всегда будет утверждать высокие гуманистические идеалы, веру в прогресс, в светлое будущее, в красоту; она помогает нам жить, бороться и творить. Его творчество — источник высоких эстетических наслаждений.

*Из литературного наследия
А. И. Хачатуряна*

О творческой смелости и вдохновении

Никогда еще, ни в какие времена жизнь не была столь волнующе прекрасной, столь интересной и богатой событиями всемирно-исторического значения, как в нашу эпоху, в эпоху строительства коммунизма. Никогда еще перед художниками не стояли такие увлекательные задачи, никогда они не имели такой грандиозной аудитории читателей, зрителей, слушателей. Можем ли мы, советские композиторы, сказать, что наше творчество отвечает возрастающим духовным запросам советских людей, что наши достижения соответствуют величию поставленных задач? Нет. Мы не можем этого сказать. Нужно честно и смело признать, что творческие достижения советских композиторов за последние годы далеко еще не соответствуют высоким требованиям, предъявляемым народом.

Опера, симфония, кантата, массовая песня, музыкальная комедия, легкая развлекательная музыка. При всех бесспорных достоинствах отдельных произведений в этих жанрах мы все еще не достигли соответствия композиторского «предложения» огромному, непрерывно возрастающему всенародному «спросу».

Всемерно удовлетворять непрерывно возрастающие духовные запросы народа — это великое требование некоторыми музыкальными деятелями порой понимается неверно, с позиций бездумного приспособленчества. Разве мало создается у нас произведений, рассчитанных на некий «среднеарифметический» вкус, произведений, в которых композитор, утратив собственную творческую индивидуальность, прикрывается серой, затасканной музыкальной фразеологией? Для чего он это делает? А

он, видите ли, убежден, что народ приемлет только «хорошо знакомое», «бытующее».

Такое отношение к искусству я рассматриваю как попытку навязать народу подержанную вещь, приобретенную в палатке «Скупка вещей от населения». У населения, мол, приобретено, населению и возвращается.

Но народ отвергает подержанные товары. Он требует от нас нового, свежего, красивого, изящного и вдохновенного искусства.

Как часто, особенно на протяжении последних нескольких лет, мы были свидетелями явного приспособленчества! Сколько раз мы слушали «монументальные» произведения с привлечением огромных исполнительских средств, представлявшие собой громгласное композиторское пустословие, которое «приправлялось» важной, актуальной темой, выраженной преимущественно «программным заголовком». Сколько раз мы мирились с очевидными недостатками произведения только из-за его «обложки», на которой значилась большая и волнующая тема любви к Родине, борьбы за мир, дружбы народов. И как мало мы вдавались при этом в существо произведения, как невзыскательно относились к тем средствам, которыми композитор пытался выразить хороший замысел, не очень задумываясь над тем, в какой мере эти «взятые напрокат» средства отвечают большой художественной задаче.

Сама жизнь, сама практика нашей музыкальной жизни дала оценку таким сочинениям: они прочно забыты.

В связи с затронутой здесь темой о вольном или невольном приспособленчестве хочу коснуться глубоко волнующего меня вопроса о творческом новаторстве.

Вся история художественной культуры подтверждает непреложную истину, что только те произведения искусства, в которых глубоко и смело воплощены явления жизни, в которых бьется живая и страстная мысль, оставляют след в душе человека.

С какой силой страстного убеждения, с какой дерзновенной смелостью подходили великие классики прошлого к решению творческих задач, выдвигали

гавшихся самой жизнью! Новаторами в искусстве были Бах, Бетховен, Мусоргский, Чайковский. Смелым новатором был Маяковский. Сила этих и многих других художников-новаторов в том, что они пробивали новые пути в искусстве, служа народу, исходя из требований жизненной действительности, повинаясь высокому вдохновению.

Мне представляется, что некоторые музыкальные деятели неверно понимают проблему новаторства, столь важную в развитии передового искусства. Они связывают новаторство с погоней за «оригинальной новизной». Подобное «новаторство» нам глубоко чуждо.

Мы должны стремиться к новаторству реалистическому, опирающемуся на великие и прогрессивные традиции классического искусства.

Новаторство художника-реалиста — это не чисто технологический процесс, заключающийся в поиске изоциренных, вычурных гармоний и необычных полифонических наслоений. Я высоко ценю произведения, написанные технически изобретательно, совершенно. Но техника, форма должны быть полностью подчинены идее произведения, его эмоциональному содержанию. Грош цена любым техническим ухищрениям, если они не помогают донести до слушателя идейно-художественный замысел автора или если этот замысел порочен. Нельзя отрывать технологию от живой музыки, которая должна затрагивать душевные струны слушателя, волновать и радовать его.

Существует неверная, но все еще бытующая «теория», что в искусстве важно не что, а как. Последователей этой «теории» интересует не содержание, не мысль музыкального произведения, а техника композиции. Они забывают, что бессмысленна и бесполезна самая первоклассная техника композитора, если содержание ничтожно. Произведения, полные пышной риторикой, но лишённые глубокой мысли и живого чувства, оставляют слушателя холодным...

По моему мнению, техника хороша тогда, когда художнику есть о чем поведать слушателю, когда художник является вдохновенным и бескоры-

стным певцом своего народа, своей эпохи, которую он умеет отображать правдиво и ярко.

Раздумывая о путях развития советского музыкального искусства, не могу не обратиться мыслью к творчеству таких замечательных художников, как Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович. Произведения этих композиторов волнуют меня, возбуждают мою творческую мысль, будоражат сознание, потому что они с большой художественной силой воплощают темы и образы нашей напряженной, насыщенной революционной энергией действительности. Я никому не навязываю своих ощущений. Знаю, что найдутся люди, несогласные со мной, но именно так я воспринимаю музыку Прокофьева и Шостаковича. Я слышу биение пульса революционной действительности даже в таких произведениях, как «Александр Невский», тема которого относится к далекому прошлому русского народа, как глубоко лирическая Пятая симфония Шостаковича.

Недавно советская музыкальная культура понесла тяжелую утрату.

Ушел из жизни Сергей Прокофьев — гениальный и вдохновенный художник-новатор в самом высоком смысле этого слова... Он создал много прекрасных произведений и по праву должен быть отнесен к числу крупнейших, величайших русских композиторов, творческим наследием которых законно гордится весь советский народ.

Прокофьев является художником-реалистом, борником высокой идейности и народности в музыке. Его новаторство в таких замечательных сочинениях, как «Александр Невский», «Здравица», «На страже мира», «Ромео и Джульетта», «Золушка», Седьмая симфония, сонаты и концерты, всегда подчинено большим задачам демократического искусства нашей современности.

Служение своему народу, служение прогрессивному человечеству — вот чем руководствовался Прокофьев, советский композитор-патриот, создавая свои лучшие произведения последних двух десятилетий. Большой художник, он был смелым борцом за передовое искусство. Этой творческой смелости, этой кипучей энергии не хватает многим из нас. И

мне хочется призвать наших композиторов, нашу молодежь к творческой смелости.

Чувство нового — одно из драгоценнейших свойств подлинно советского художника. И оно вовсе не обязательно проявляется лишь в сочинениях крупной формы. Можно было бы привести примеры подлинного новаторства и в жанре советской песни. Наш чуткий слушатель всегда горячо поддерживает именно то в музыке, что заключает в себе эти драгоценные зерна нового.

По моему глубокому убеждению, зерно художественного прогресса не может содержаться в произведениях, лишенных живой, ищущей мысли, в произведениях, внешне гладеньких, причесанных, обтекаемых до того, что их почти невозможно отличить одно от другого. Реализм в искусстве не терпит подобной нивелировки творчества; он предполагает свободу развития многообразных и ярких индивидуальностей. Замечательные слова Маяковского «больше поэтов хороших и разных» в полной мере относятся и к советскому музыкальному творчеству.

...Невозможно представить себе произведение, вдохновленное горячей любовью к Родине, к человеку нашей эпохи, ею написанное без творческого порыва, с осторожной оглядкой «как бы чего не вышло». А разве мало еще появляется у нас таких сочинений, где внешне как будто все благополучно — и программа вполне хороша, и темы носят народный характер, и гармония складная, и оркестровка грамотная, — а художественное значение почти нулевое, ибо произведение лишено творческой смелости и вдохновения? Такое сочинение нередко получает положительную оценку в Союзе композиторов, в Главном управлении по делам искусств, на радио. Но слушатель остается равнодушным. Ибо программный замысел в подобном сочинении выражен поверхностно, музыка «информационно-эпического» характера не оставляет никакого следа в памяти у самых благожелательных слушателей...

Союз композиторов должен обязательно проводить обсуждения новых произведений. Пусть звучит

самая острая, принципиальная, нелицеприятная критика, пусть товарищи критики дают советы и начинающим, и маститым композиторам. Но Союз композиторов не должен принимать на себя функции непогрешимого «оценщика» для музыкальных учреждений. Обсуждение того или иного произведения в стенах Союза должно носить характер свободного обмена мнениями, подлинно творческой дискуссии. Такое обсуждение очень поможет композитору определить направление развития собственного творчества. На обсуждении в Союзе могут быть отмечены достоинства даже несовершенного произведения, если оно имеет принципиальное значение для развития таланта данного композитора.

В спорах рождается истина. Надо смелее и решительнее отстаивать свою, конечно, принципиальную точку зрения. Я вполне допускаю, например, что то или иное сочинение, получившее даже отрицательную оценку в дискуссионных выступлениях на обсуждении в Союзе композиторов, может быть принято к печати или исполнению. Сама жизнь внесет поправку в первоначальную оценку, если эта оценка была ошибочной или односторонней, не учитывающей живых требований музыкальной практики. Как известно, история советской музыки знает немало таких примеров.

О национальном начале в музыкальном искусстве. На эту тему уже было сказано много слов, исписано много бумаги. И все же, мне думается, вопрос не совсем разъяснен. У некоторых товарищей существует неверное представление о национальном начале в музыке. Они сужают это понятие, придавая значение лишь интонационному строению мелодии. Причем первоисточком национального стиля они считают только народную песню, используемую в цитатном плане. Конечно, народная песня — богатейший источник для композиторского творчества. Конечно, народная по складу мелодия — важнейший признак национальной характерности музыки. Важнейший, но не единственный.

Понятие национального в музыкальном искусстве многогранно. Наряду с мелодической характерностью, оно включает также и самый склад музы-

кального мышления народа, ритмику его танцев, тембровое своеобразие его инструментов, манеру выражения данным народом своих эмоций (русский человек выражает в музыке чувство радости поиному, чем грузин; француз выражает тоску по родному дому иначе, чем, скажем, негр).

Далеко не всегда в музыкальных произведениях, глубоко национальных по стилю и характеру, наличествует народно-песенная интонация. Можно привести множество примеров из русской музыкальной классики, со всей убедительностью подтверждающих это положение. Назову хотя бы Шестую симфонию Чайковского или Второй концерт Рахманинова. Разве может возникнуть сомнение в национальной принадлежности этих произведений, каждое из которых по-своему выражает русский национальный характер, душевный склад русского человека!

И наоборот, можно назвать множество произведений, разрабатывающих народные мелодии, уснащенных всеми внешними атрибутами фольклора и все же лишенных подлинной национальной характерности, не выражающих народного духа национальной жизни и культуры. Часто появляются массовые песни с претензией на народный крестьянский распев, но национальная характерность носит в них чисто внешний, показной характер. Немудрено, что такие песни оставляют народ равнодушным, не задевают струн его души. К проблеме национального стиля в музыке надо подходить широко, без предвзятых ограничений и талмудистских умствований.

Мы говорим и здесь: больше песен хороших и разных. А это значит — смелость творческого подхода. Песня должна быть искренней и вдохновенной. Она должна быть народной по идейно-эмоциональному содержанию, должна правдиво выражать мысли и чувства передового советского человека. Ее мелодия должна быть яркой, свежей, увлекательной. Ее национальный характер — не во внешнем комбинировании традиционных народно-песенных оборотов. Можно представить себе великолепную песню, вполне национальную по духу, но

лишенную внешней, формальной народно-песенной характерности.

Сужение понятия национального в музыке обедняет наше искусство, ведет к национальной ограниченности, к опасным националистическим уклонам. Это проявляется в глубоко ошибочных попытках некоторых музыкальных деятелей советских республик создавать искусственные барьеры между музыкальными культурами братских социалистических наций. Нужно ли напоминать о необходимости плодотворного взаимодействия национальных художественных культур, о творческих связях композиторов разных народов?

Хочется сказать несколько слов о мастерстве композитора. Я полностью соглашаюсь с определением Д. Б. Кабалевского: «Художественное мастерство есть умение воплотить жизненно правдивый, идейно значительный замысел в совершенной художественной форме»¹. Именно к овладению таким мастерством должны стремиться советские композиторы. А для этого прежде всего необходимо повысить критерии художественной требовательности к себе.

Критическая взыскательность и мастерство — взаимно связанные понятия. Повышая требовательность к себе, мы будем поднимать уровень своего мастерства. Повышая уровень мастерства, мы будем ставить перед собой все новые и новые задачи. Воспринимая и развивая богатейший творческий опыт классиков, мы должны помнить и о той вечной неудовлетворенности собой, той бескомпромиссности, которая заставляла их всегда идти вперед, не останавливаясь на достигнутом.

Замечательный пример беспредельно строгого отношения к своему творчеству дал нам Николай Яковлевич Мясковский, один из основоположников советского симфонизма. Он был настоящим мастером музыки — в высоком смысле этого слова.

К сожалению, среди нас еще есть немало самоупокоенных людей, предпочитающих предъявлять требования не к себе, но к другим: к Союзу

¹ «Советская музыка», 1952, № 3.

композиторов, к Музфонду, к Музгизу, к критике и т. д. и т. п. Они готовы винить в своих творческих неудачах кого угодно, но только не себя. Нужно ли говорить, что подобная «требовательность» не только не помогает, но мешает развитию нашей музыкальной культуры?

За последние годы в стенах Союза композиторов было проведено несколько интересных дискуссий. Ряд умных и содержательных статей по творческим вопросам опубликован на страницах журнала «Советская музыка». Все же мне представляется, что наша критическая мысль по-прежнему обходит стороной самые острые, самые животрепещущие вопросы современности, поверхностно касается жизни музыки в нашей стране. Очень хорошо, что советские музыковеды углубленно разрабатывают отдельные теоретические проблемы, что они ведут споры по вопросам программности, народности, интонационного строения мелодии и т. д. Но мне почти никогда не приходится читать статьи, посвященные проблеме современного стиля, направленности наших творческих исканий.

Мы твердо стоим на позициях реализма и народности. У нас нет и не может быть споров по вопросам идейного содержания советской музыки. Здесь все ясно. Но разве можно себе представить, что творчество советских композиторов перестанет развиваться в стилистическом отношении, что новые жизненные задачи не вызовут поисков новых художественных форм, соответствующих вечно обновляемому содержанию? Как, в каком направлении, преодолевая какие трудности, следует развиваться нашему социалистическому искусству? Вот вопросы, на которые необходимо найти верные, глубоко обоснованные ответы.

Наши теоретики, анализируя проблемы современного музыкального искусства, критически разбирая отдельные произведения... должны обобщать, синтезировать свои наблюдения, для того чтобы смело звать композиторов к поискам нового.

Советский музыкальный критик обязан обладать той же творческой смелостью, страстностью, быть так же увлечен своей идеей, как и композитор.

Разрабатывая сложные эстетические проблемы, критик не должен забывать о музыкальном быте нашего народа.

Что поет народ? Что хочет слушать, петь и танцевать молодежь? Что ей предлагают организации, ведающие массовой музыкальной работой? Ведь музыка, как мы хорошо знаем,—одно из могучих орудий эстетического воспитания масс. Но мы плохо знаем, как это осуществляется на деле, в повседневной практике.

Семья советских композиторов насчитывает много первоклассных музыкантов. Наряду с выдающимися русскими композиторами, работающими во всех жанрах музыкального искусства, в нашей стране выдвинулось немало талантливых композиторов союзных республик, развивающих богатейшие национальные традиции братских республик.

Советскую музыку строили такие крупные художники, как М. Ипполитов-Иванов, Н. Мясковский, С. Прокофьев, А. Александров, Э. Палиашвили, А. Спендиаров, У. Гаджибеков, В. Косенко. Плодотворно продолжают работать старейшие мастера советской музыки Р. Глиэр, С. Василенко, Ю. Шапорин, Л. Ревуцкий. Велики заслуги перед родным искусством Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, Т. Хренникова, В. Соловьева-Седого, В. Мурадели, А. Новикова, Г. Свиридова, В. Шебалина, И. Дунаевского, Кара Караева, Э. Каппа, Г. Эрнесакса, Ш. Мшвелидзе, А. Баланчивадзе, А. Скулте, Г. Егиазаряна и многих других. Эти композиторы старшего поколения с честью несут знамя реалистического искусства. Успешно работают и представители более молодого поколения—Б. Чайковский, В. Чистяков, О. Тактакишвили, А. Бабаджанян, А. Арутюнян, С. Цинцадзе и другие многообещающие таланты.

Никто не сможет умалить большие и радостные достижения советской музыки на ее славном тридцатишестилетнем пути. Тем не менее мы не можем успокаиваться на достигнутом. Каждый новый день жизни выдвигает новые и новые задачи перед советскими художниками.

И задачи эти могут решаться только во всеоружии передовой идейности и высокого, вдохновенного

мастерства. Развивать и совершенствовать советскую музыку—это значит развивать и совершенствовать традиции народного и классического искусства, чутко прислушиваться к требованиям нашей великой эпохи и при этом никогда не забывать о том, что развитие предполагает движение вперед и вперед.

Наша партия, наш народ создали все условия для успешного развития нашего родного искусства.

Наш долг—оправдать великое доверие, ответить новыми и новыми произведениями, воспевающими героике наших дней, славящими Родину.

Прекрасные по форме произведения должны воплощать дух нового, передового искусства, они должны быть смелыми, дерзновенными, в них должно быть беспокойство и волнение, а не «тишь, гладь да божья благодать».

«Советская музыка», 1953, № 11

О музыке наших дней

Национальные культуры никогда не развивались изолированно друг от друга. На примере разных стран, в том числе стран Востока, мы можем наблюдать сегодня замечательный процесс взаимовлияния различных культур, своеобразной «диффузии» в области искусства, в частности музыки. Вот почему в наше время с особой остротой встает проблема национального характера искусства, его народных корней.

Проблема народности—одна из кардинальнейших в развитии современной музыки. Композитор—полновластный наследник художественных богатств, накопленных народом на протяжении веков. Если он знает и любит песенное наследие своего народа, если он живет одной с ним жизнью и в своей музыке выражает его мысли и чувства, его творчество будет обладать тем важнейшим достоинством, которое мы определяем как народность.

Музыкальное творчество должно иметь национальный аромат, национальную окраску. Это со всей очевидностью подтверждает история музыки всех европейских народов, так же как и народов Востока. Нужно ли искать доказательства принадлежности Баха и Бетховена к немецкой национальной культуре, Шопена — к польской, Сметаны — к чешской, Сибелиуса — к финской? Разве в музыке Рамо, Берлиоза, Сен-Санса, Дебюсси и Равеля мы не ощущаем Францию, характер ее народа, стиль его жизни на протяжении ряда столетий? А русская школа! Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, выявившие своим творчеством глубочайшие пласты русской национальной культуры, народного духа и характера. Все это в полной мере относится к музыкальному творчеству народов Китая, Индии, Бирмы, Египта, к музыкальному искусству негритянского народа.

Через развитие национальных особенностей каждой культуры музыка не только обогащается большим духовным содержанием и неповторимым своеобразием формы, но и становится бесконечно привлекательной для других народов, для всего человечества. ...Все это бесспорная истина. Однако жизнь показывает, что в современной музыке существуют тенденции отрицания национальных корней творчества, идейной содержательности музыки.

За последние годы я много ездил по Европе, встречался со многими зарубежными композиторами, слушал их музыку, спорил с некоторыми из них о путях развития музыкального искусства нашей эпохи. Во всех странах я встречал талантливых мастеров, глубоко преданных своему народу, своей национальной культуре. Борясь против сухой академической рутины, против извращений модного кое-где «абстрактного» искусства, эти композиторы ищут свои, непроторенные пути в творчестве. Глубоко ощущая пульс современной жизни, свое духовное родство с народом, с его традициями и культурой, лучшие из них создают подлинно новаторские произведения, обогащающие современное музыкальное искусство.

Но мне также доводилось слушать и произведения иного рода. Существуют творческие тенденции, чуждые... музыкальному прогрессу.

Оторванное от жизни, бессодержательное, построенное на холодных арифметических расчетах, непонятное даже квалифицированным музыкантам, это искусство не несет в себе никаких национальных признаков. Оно выдается за «музыкальный авангард», призванный ниспровергать подлинное искусство, великие принципы идейности и содержательности творчества, нетленные сокровища национальной культуры прошлых веков.

Касаясь хотя бы в общих чертах проблемы развития современной музыки, нельзя не сказать несколько слов о проблеме новаторства. Под новаторством представители так называемого «авангардного» искусства обычно понимают исключительно поиски новой формы, зачастую опровергающей установившиеся в веках художественные нормы и традиции. Новое в искусстве, в их представлении,— это прежде всего свободный эксперимент, направленный на утверждение неких новых, порой совершенно произвольных норм.

Подлинное новаторство художника, с моей точки зрения, заключается в том, чтобы по-своему выразить свое время, найти точные и убедительные формы для выражения нового содержания.

Я очень люблю творчество замечательного венгерского композитора Белы Бартока. Этот художник мне представляется одним из самых сильных и ярких выразителей подлинно новаторского начала в современной музыке. Его творчество, всеми корнями связанное с народной культурой, убедительно противостоит лженоваторским тенденциям многих композиторов-модернистов. Бела Барток был настоящим художником-гуманистом, и вся его жизнь, все его творчество наполнены борьбой за человечность искусства, за правду жизни. В музыке Белы Бартока живет душа его народа. Во многих его сочинениях — симфонических, камерных, вокальных, в его тонких обработках народных песен переливаются краски музыкального искусства не только венгерского, но и других народов Средней Европы.

Барток дает всем нам пример любовного, творческого отношения к народной музыке. Вместе с тем Барток принадлежит к числу композиторов-новаторов, чье творчество играет исключительно важную роль в общем развитии современного музыкального искусства.

Нельзя утверждать, что путь развития советской музыки всегда был совершенно гладок и прямолинеен, что мы, советские композиторы, в своих творческих устремлениях не знали противоречий, ошибок и заблуждений. Все было. Были и ошибки, были и заблуждения. Но сама жизнь, сама советская действительность, раскрывала существо этих ошибок и подсказывала художнику верный путь их исправления.

Ярчайшим примером подлинно современного художника-новатора является Дмитрий Шостакович. В его музыке мы ощущаем горячее дыхание эпохи. Достаточно напомнить о его Седьмой («Ленинградской») симфонии, написанной осенью 1941 года в осажденном Ленинграде, о его Пятой, Восьмой, Десятой симфониях. Музыкальные образы этих сочинений запечатлевают чувства и мысли современников, и вместе с тем в них много новшеств в области формы, блестящих открытий в инструментовке.

В лучших произведениях Шостаковича нет и одного такта, в котором новую форму не оправдывали бы идейный замысел, эмоциональное содержание, живое чувство.

Великим художником-новатором был Сергей Прокофьев, чье творчество оказало огромное, еще не всеми осознанное влияние на развитие не только советской, но и всей современной музыки.

Но, конечно, неверно представлять советское музыкальное творчество только именами Прокофьева и Шостаковича. В Москве и Ленинграде, в наших союзных республиках работает много интересных композиторов. Меня особенно радует, что в стране растет очень талантливая композиторская молодежь, от которой мы многого ожидаем.

Молодежь вносит в нашу музыку свою тему, свое восприятие жизни, юношескую энергию и задор. Я

хочу напомнить здесь о таких превосходных сочинениях наших молодых композиторов, как «Эпическая поэма» и Фортепианный концерт Г. Галынина, Симфониетта Бориса Чайковского, балет «Конек-Горбунок» Р. Щедрина, Фортепианный и Скрипичный концерты А. Эшпая, две симфонии, Концертино для скрипки и Симфониетта О. Тактакишвили, «Кантата о Родине» А. Арутюняна, оратории В. Чистякова, В. Мухатова, Э. Тамберга, Д. Гаджиева, камерные сочинения С. Цинцадзе и многое другое.

Молодежь — наиболее чуткий барометр нашей творческой жизни. В процессе ее роста отчетливо проявляются все положительные и все отрицательные черты, характеризующие развитие советской музыки. Молодые музыканты с особенной остротой воспринимают и активно переживают споры о путях развития музыкального искусства современности. На творческих дискуссиях в Союзе советских композиторов, на обсуждениях новых произведений в стенах наших консерваторий нередко вспыхивают столкновения мнений, различных точек зрения на явления искусства. Прислушиваясь к этим страстным спорам, мы с радостью замечаем, что лучшие представители нашего молодого поколения — талантливые люди, активно воспринимающие жизнь, берущиеся за решение самых трудных творческих задач. Они не удовлетворяются пассивным следованием школьным канонам, но смело ищут самостоятельные пути воплощения интересных художественных замыслов. Пусть их ждут порой неудачи и срывы, но художник ищущий и смелый мне дороже, чем хорошо обученный ремесленник, слепо копирующий внешние приемы выражения у великих мастеров прошлого, иждивенчески относящийся к творчеству своих выдающихся современников, к богатствам народного искусства.

Мир является ныне свидетелем бурного возрождения национальных культур народов Востока, пробуждающихся к новой, свободной жизни. С радостным волнением наблюдаем мы ренессанс древних

искусств Индии, Бирмы, Индонезии, Северной Кореи, Демократической Республики Вьетнам¹.

Современность требует от деятелей музыкальных культур стран Востока решения множества сложных проблем. Новая жизнь диктует новое содержание искусства, поиски новых форм. Одной из сложнейших проблем, стоящих перед музыкальными деятелями Индии, Бирмы и других восточных стран, является задача правильного творческого освоения всего богатейшего опыта европейской музыкальной культуры, органического синтеза замечательных традиций национального музыкального искусства этих народов с бесконечно богатой и плодотворной системой европейского музыкального искусства. Здесь встают и проблемы развития ладового мышления народов, воспитанных в иных традициях, здесь и поиски нового полифонического и гармонического языка, здесь и вопросы реконструкции и совершенствования национальных музыкальных инструментов. При всем этом, конечно, важнейшей целью остается дальнейшее развитие великих национальных традиций искусства, сохранение его неповторимого колорита.

Союз советских композиторов часто посещают наши друзья и товарищи по искусству — музыкальные деятели стран Востока. Знакомя нас с достижениями музыкальной культуры своих народов, они вместе с тем стремятся возможно глубже изучить опыт советских музыкантов, в частности композиторов республик Средней Азии и Закавказья. Со времен седой древности существует здесь своя музыкальная система, свои характерные лады, отчасти напоминающие музыкальные системы народов Индии, Египта, Сирии, Ливана. Но если до Октябрьской революции народы Азербайджана, Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана, Казахстана, Киргизии не имели своей оперной и симфонической музыки, то в настоящее время в этих республиках работают превосходные композиторы — авторы симфоний и опер; там имеются хорошие симфонические оркестры, оркестры национальных

¹ Ныне Социалистическая Республика Вьетнам (ред.).

инструментов, оперные театры, консерватории, в которых получают высшее музыкальное образование кадры национальных музыкантов. Естественно, что советские музыкальные деятели охотно идут навстречу пожеланиям зарубежных друзей и делятся с ними накопленным опытом строительства музыкальных культур в национальных республиках Советского Союза.

Хочется выразить глубокую уверенность, что в недалеком будущем мировая музыка обогатится прекрасными сочинениями наших восточных коллег. И эти их успехи послужат утверждению принципов содержательности и народности искусства, столь нужного людям.

Обмен художественным опытом между народами — непереносимое условие развития искусства. Сегодня, как никогда прежде, мы ощущаем эту необходимость не только для того, чтобы творчески расти, но и для того, чтобы своим искусством помогать народам лучше узнать друг друга. Мы видим хорошие, радующие результаты творческого общения между музыкантами разных стран.

Весной 1957 года должен состояться Второй Всесоюзный съезд советских композиторов. В нем примут участие также и зарубежные музыкальные деятели. Я глубоко убежден, что наши встречи с ними будут по-настоящему плодотворными, ибо нам есть что сказать друг другу. Мне хочется надеяться, что наши контакты станут более тесными. А ведь это очень важно для дальнейшего развития современной музыкальной культуры.

«Культура и жизнь», 1957, № 1

О творчестве в Советском Союзе

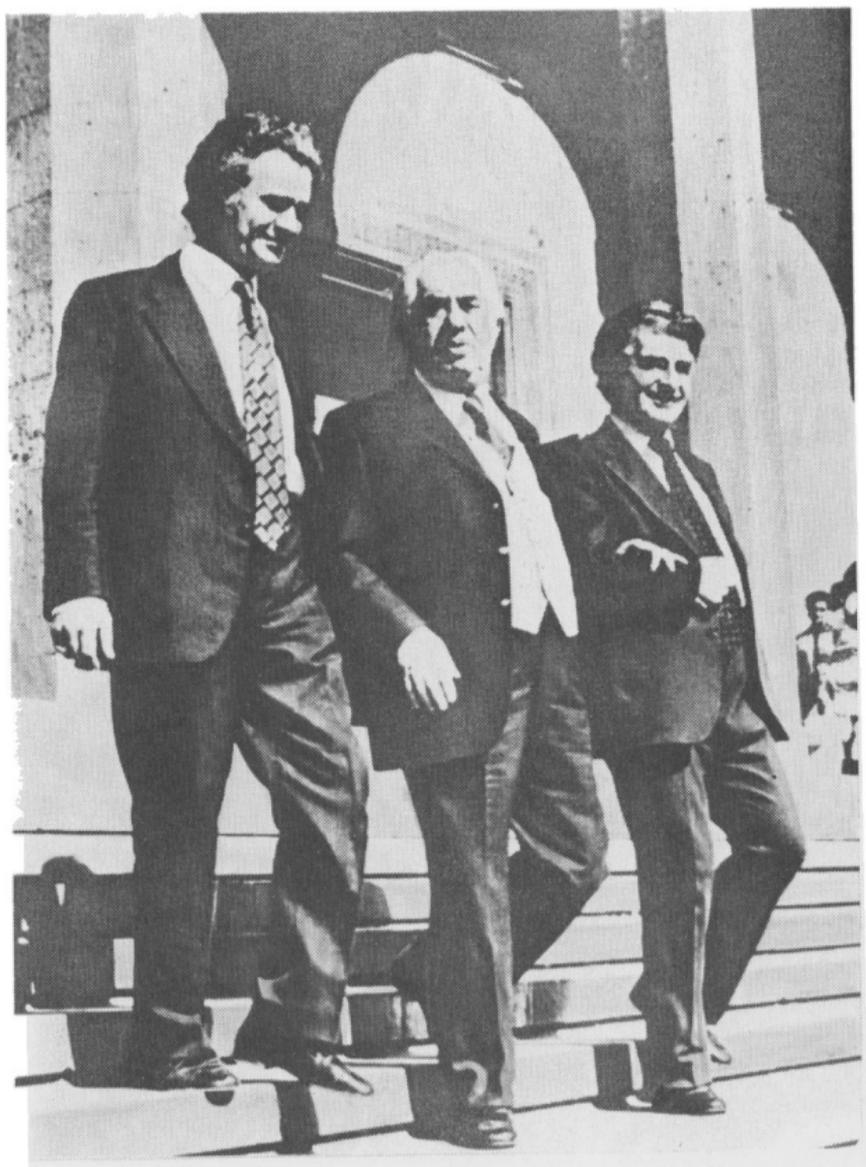
«Свободно ли творчество в Советском Союзе?» Как ни странно, но среди других вопросов, задаваемых на зарубежных пресс-конференциях, встречаются и такие. Отвечая на них, невольно улыбаешь-

ся, и перед тобой с особой отчетливостью всплывает все, что окружает нас дома, на Родине. Мне всегда хочется, чтобы люди, спрашивающие о свободе творчества, сами приехали в нашу страну. Любому из нас было бы чрезвычайно приятно познакомиться этих удивительно неосведомленных людей с истинным положением дел. Ведь ответ, полученный журналистом на пресс-конференции или в интервью, все же не обладает той неопровержимостью, какая заключена в личных наблюдениях.

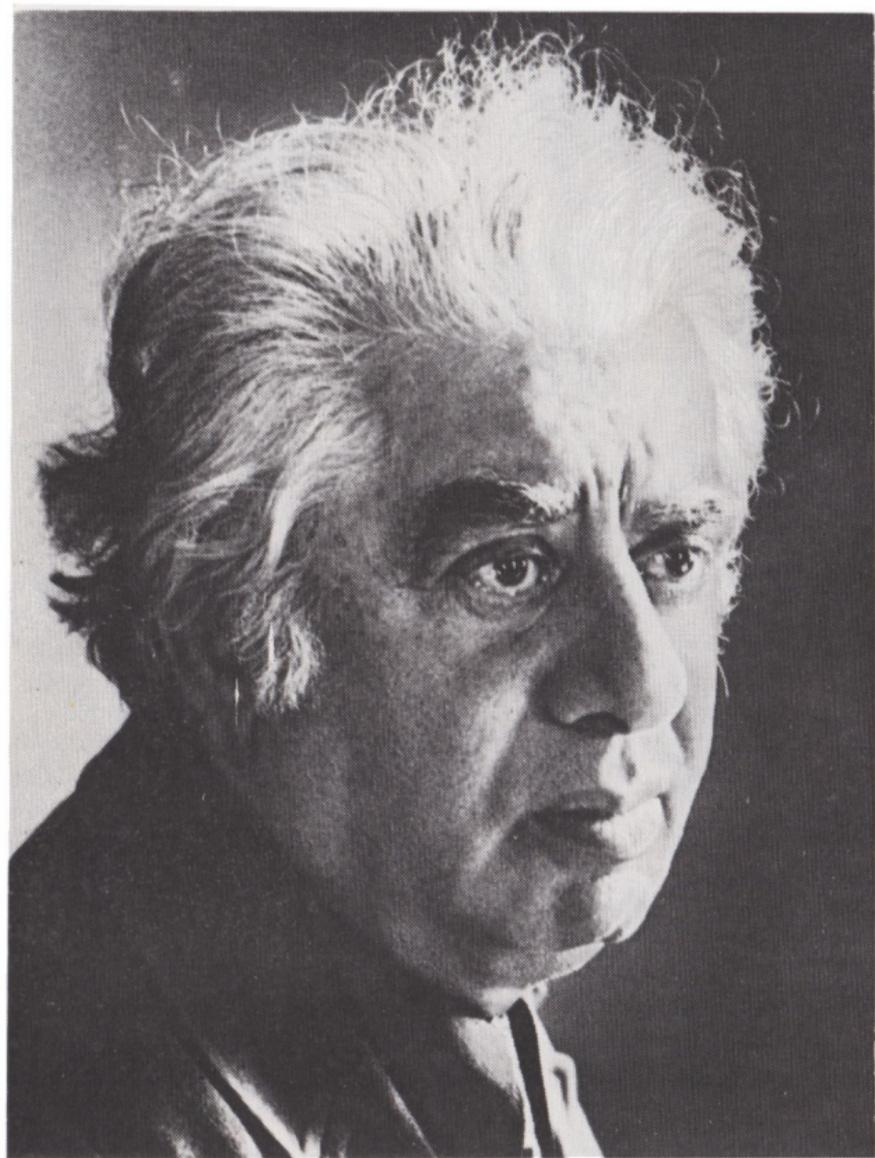
Мне хотелось бы захватить их с собой, этих интервьюеров, в одно из своих турне. Скажем, по Сибири. Приехав туда, они узнали бы, что всюду — от Новосибирска до Алтая — билеты на симфонические концерты бывают проданы задолго до начала гастролей. В городе угля Прокопьевске они увидели бы не только переполненный шахтерами концертный зал, но и детей, занимающихся в музыкальной школе. В семьях угольщиков тяга к музыке так велика, что эту школу родители ежегодно засыпают сотнями заявлений о приеме их ребятшек.

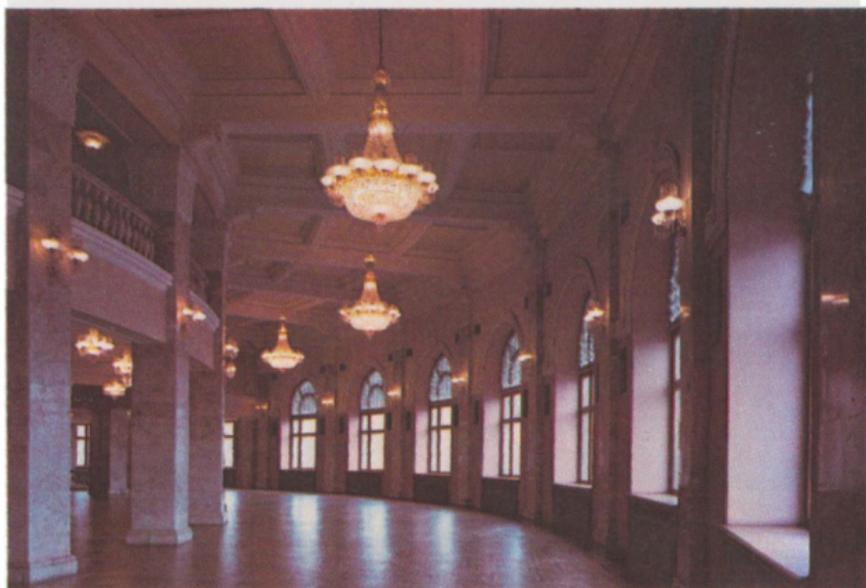
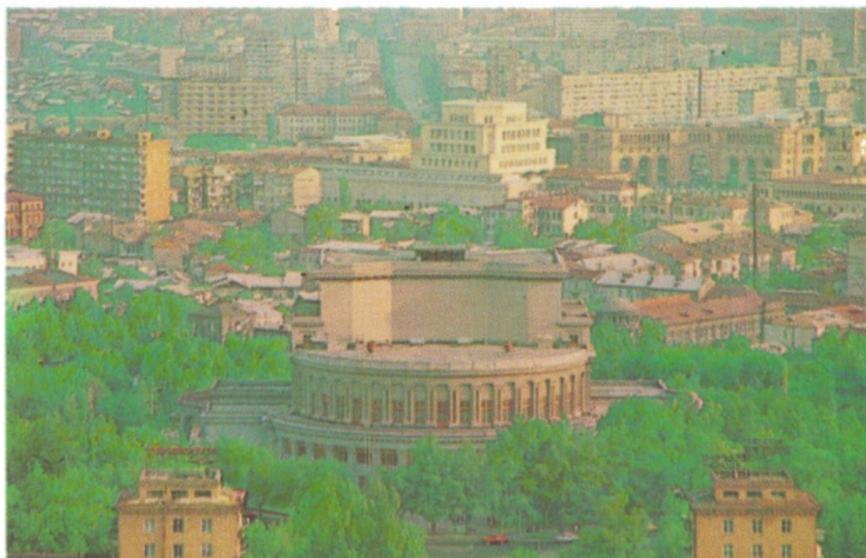
Мне было бы приятно пригласить гостей в села Армении на встречу с моими избирателями. Когда земляки послали меня в советский парламент, я обещал приезжать к ним с творческими рапортами. С тех пор мы часто встречаемся в клубах, построенных колхозами. А клубы эти таковы, что на их сценах свободно размещается симфонический оркестр Ереванской филармонии — все семьдесят пять человек, приезжающих вместе со мной.

Если же гости не захотят путешествовать и пожелают ограничиться «только» Москвой, то можно будет повести их в цех завода «Красный пролетарий», где со станками соседствуют мольберты художников, пишущих портреты рабочих. А вечером можно увидеть тех же рабочих на обсуждении вернисажей художественных выставок. Я готов представить гостям инженеров, рабочих, служащих Химического завода и уверен, что серьезность этих людей, их понимание музыки, их строгий и тонкий вкус покорают даже самого предубежденного собеседника. Между тем люди этого завода — всего-навсего участники музыкальной самодеятельности!..



А. Г. Арутюнян, А. И. Хачатурян и Э. М. Мирзоян





Фойе Большого зала Ереванской филармонии
имени А. И. Хачатуряна



Похороны Арама Ильича Хачатуряна в Ереване



Могила А. И. Хачатуряна.
Пантеон в Парке имени Комитаса

АРМЬОНЦЕРТ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ
ФИЛАРМОНИИ

25

СЕНТЯБРЯ 1978 г.

Посвящается 75-летию со дня рождения

АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Заслуженный коллектив,
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР АРМЕНИИ

ДИРИЖЕР - художественный руководитель и главный дирижер заслуженный деятель
искусств Арм. ССР

ДАВИД ХАНДЖЯН

СОЛИСТ - заслуженный артист Арм. ССР, лауреат международных конкурсов

СВЕТЛАНА НАВАСАРДЯН

В ПРОГРАММЕ:

СИМФОНИЯ № 2

КОНЦЕРТ ДЛЯ Ф-НО С ОРКЕСТРОМ

ФРАГМЕНТЫ ИЗ БАЛЕТА «ГАЯНЭ»

Начало в 20 час.

Билеты продаются

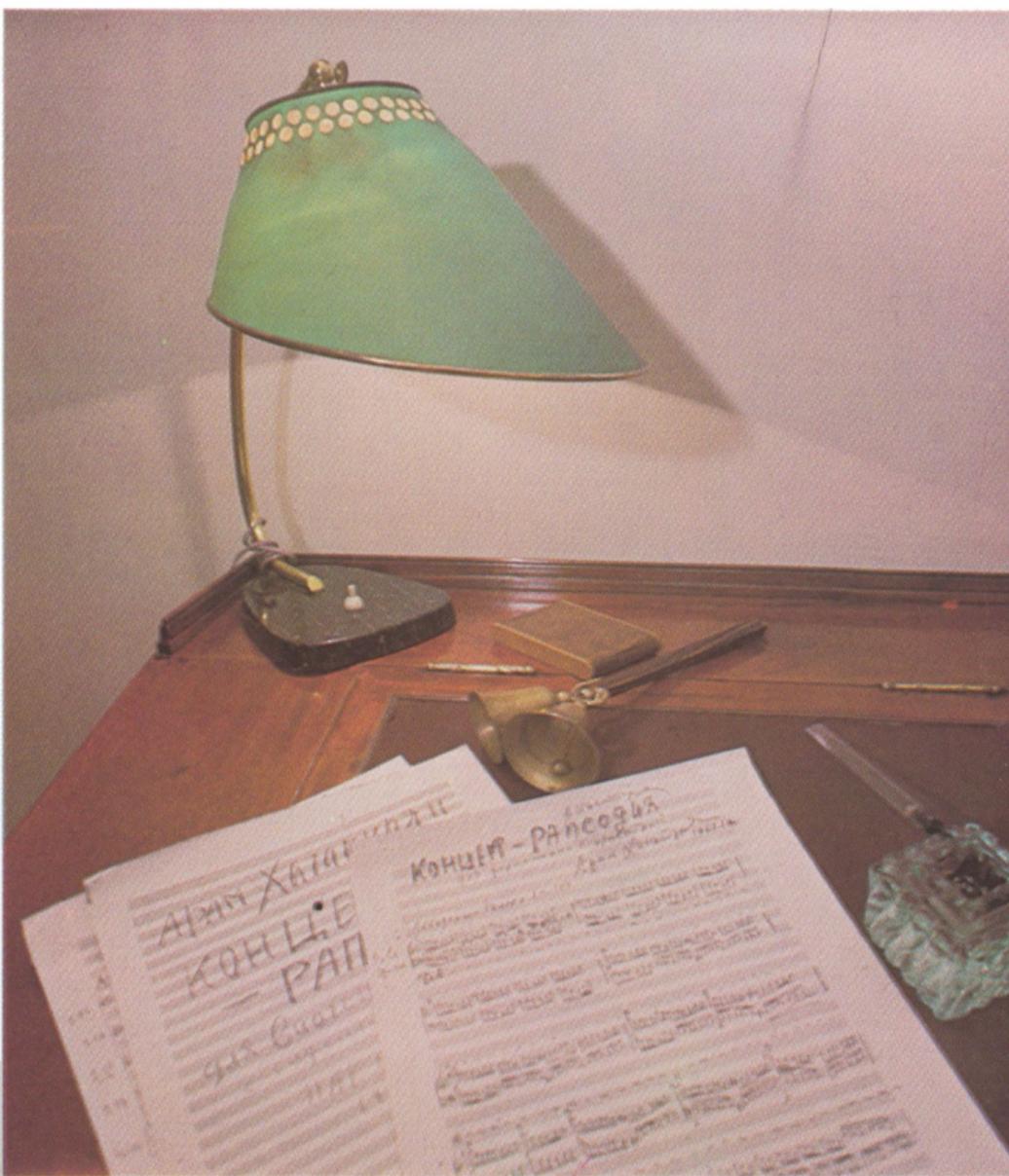




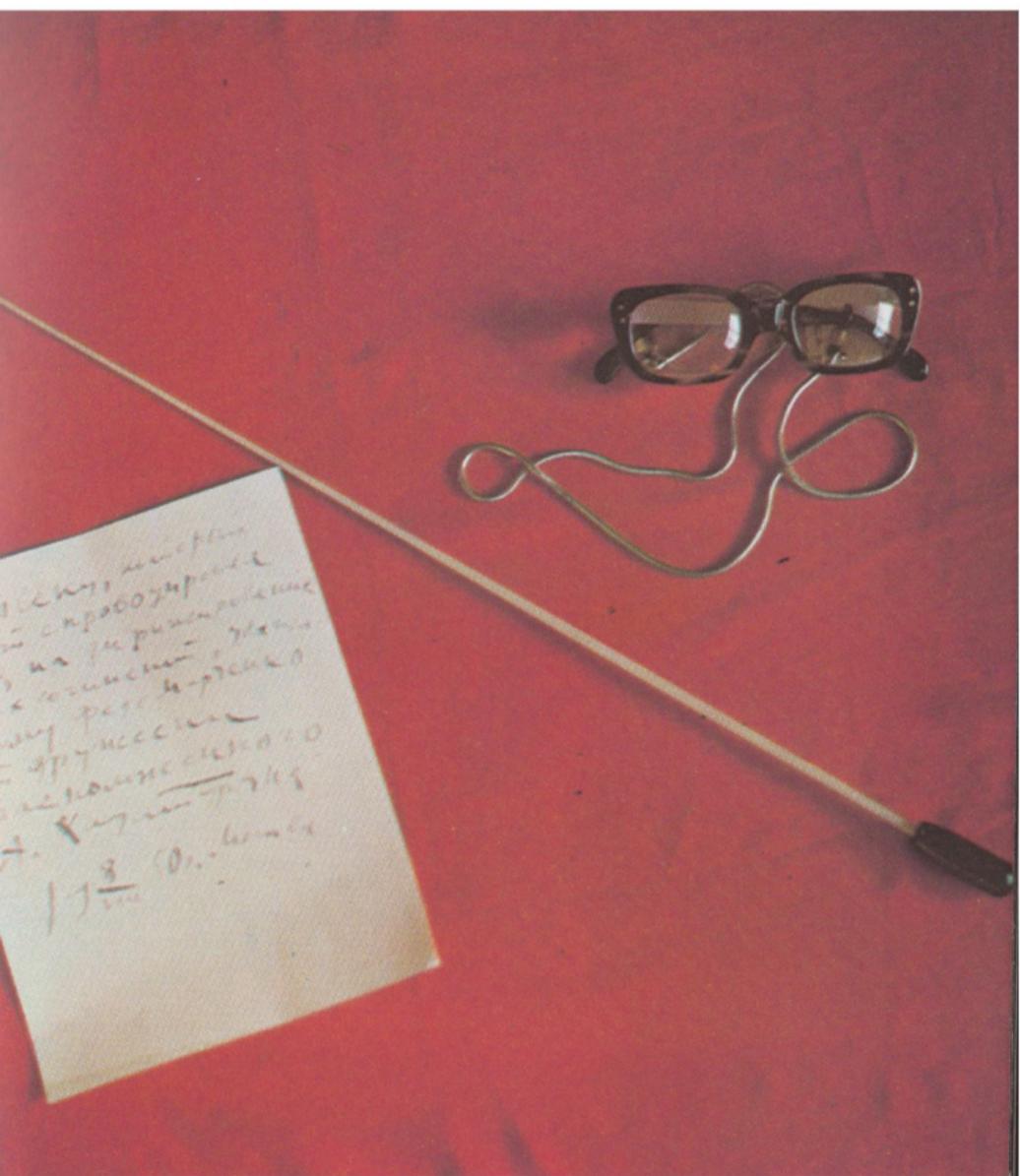
Сцена из балета «Маскарад» на музыку А. И. Хачатуряна



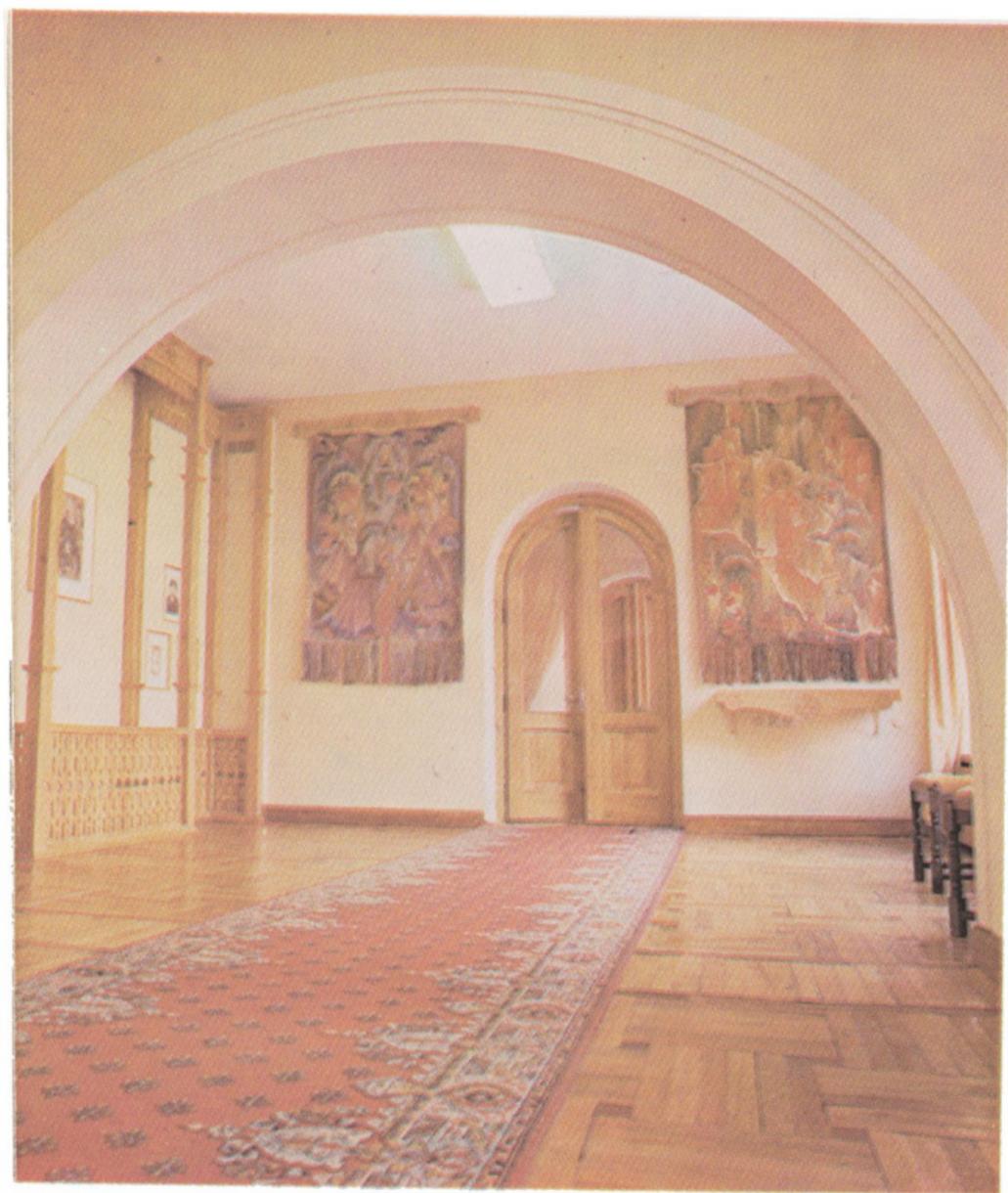
Музей имени Хачатуряна в Ереване



Рабочий стол



Дирижерская палочка Хачатуряна



Интерьеры Музея имени Хачатуряна





ARAM KHACHATURIAN
Симфония № 2
"THE BELL"

NEW 55 SET BOX
SPARTACUS
GASLNER

ARAM KHACHATURIAN
SYMPHONY
No. 2
"THE BELL"

OKROWSKI
KHACHATURIAN
SYMPHONY No. 3
CHICAGO SYMPHONY

АРАМ ХАЧАТУРИАН

Симфония № 2
"СПАРТАК"
Симфония № 3
"ГАНЕ"

"GAYANEH" SUITE
KHACHATURIAN
JAN
AND
OTHER

АРАМ ХАЧАТУРИАН

Симфония № 2
для симфонического оркестра
Трио для кларнета,
скрипки и фортепиано
Симфония № 3
для симфонического оркестра

KHACHATURIAN?
Симфония № 2
Симфония № 3
"ГАНЕ"
"СПАРТАК"
"ГАНЕ"
"СПАРТАК"

И где бы мы ни были, куда бы мы ни отправились, переводчик чаще всего должен будет произносить слово «народный». Народный университет культуры. Народная консерватория. Народный театр... Эти слова давно вошли у нас в быт. Ценитель и судья искусства — народ. Тяга к культуре — небывалая. Потребность в прекрасном — огромная. Мы произносим такие фразы без тени патетики: ведь это всего только констатация фактов...

...Люди советского искусства — художники нового типа. В чем, на мой взгляд, состоят эти приметы нового облика человека искусства? Прежде всего — в искренности. Искренность — очень большое, емкое понятие. Это от сердца идущая влюбленность в свою землю, в людей, умение впитывать родные интонации, проникать в душу народа, стремление служить ему и быть достойным его уважения. Искренность — в приятии и прославлении всего Светлого, в страстном отрицании Зла, в борьбе с ним. Искренность — в неспособности стать обывателем. Искренность — в творчестве, вдохновенном, трудном и бескомпромиссном.

Только сочетающий в себе все эти качества, действительно талантливый художник может стать создателем советского искусства. И трудно найти среди них такого, который занимается лишь сочинением музыки или романсов, постановкой спектаклей и кинофильмов, зодчеством, ваянием или живописью. Их можно увидеть и в далеком колхозе и на международном конгрессе сторонников мира, на лекторской кафедре и в зале заседаний советского парламента. Наш художник — не узкий специалист в своей сфере творчества. Он активен и многогранен, а его кругозор и палитра непрестанно обогащаются благодаря широкой общественной и государственной деятельности. Может ли творчество человека, так органично связанного с общенародным делом, быть несвободным? По-моему, нет!

Глубочайшее, трепетное уважение к культуре всех народов — традиция советского искусства. Взять хотя бы нашу музыкальную школу. Вся ее история от Глинки до сегодняшнего дня — это история любовного и внимательного обращения к темам

других народов. И в том, что традиция эта неуклонно развивается, в том, что художественная жизнь советских республик необычайно ярка и самобытна, в том, что существует живое взаимодействие и взаимообогащение национальных культур, я склонен видеть первый признак величайшей гуманности советского искусства.

Как бы ни были различны формы проявления и национальные особенности нашего творчества, ему свойственна общая идея служения народу. Недаром наши киноленты и стихи, симфонии и спектакли, изваяния и полотна как бы излучают мысль о добре, мире, свете.

Но любая идея, сколь бы прогрессивна она ни была, останется всего лишь благим намерением, если нет талантов, способных облечь ее в плоть и кровь искусства. Советская земля богата талантами. Так уж устроена наша жизнь, что мы привыкли радоваться всему хорошему, живому, яркому. Талант мгновенно привлекает к себе внимание. Одаренный человек не может остаться незамеченным — его поддержит и выдвинет сама масса, а жизнь не поставит на его пути сословных, цензовых, материальных препятствий. Напротив, все — от широко развитой самодеятельности до бесплатного высшего образования — способствует выявлению природных дарований человека.

Выращивая талант, государство и народ всегда заботятся о его будущем, о том, чтобы создать для совершенствования художника самую благотворную среду, включая и материальное обеспечение. Мы можем работать и отдыхать в специальных домах творчества, расположенных в тихих, живописных уголках страны. Мы пишем музыку, книги, картины, никогда не задумываясь о материальных результатах: потребность в талантливых произведениях поистине неограничена.

Если бы надо было одним словом охарактеризовать наши взаимоотношения с народом, то этим словом было бы единение. А оно включает в себя и кровную общность целей, и взаимную заинтересованность, и умение спорить, искать истину в столкновении открыто выражаемых взглядов. Таким

единением мы дорожим больше всего. Такая слитность особенно дорога и необходима сейчас, когда происходит безмерно сложная работа по воспитанию новой психологии, новой этики, нового духовного облика человека. И в этой работе — повседневной и поэтической, трудной и увлекательной — у нас один путь, одно оружие. Мы творим свободно, свободно избирая путь, по которому мы хотим идти и идем вместе с народом.

Вот почему на вопрос, свободны ли советские художники в своем творчестве, я с чистым сердцем отвечаю: да!

«Неделя», 1960, 5 ноября

*О национальном и интернациональном
в советском искусстве*

Национальное и интернациональное... На эту тему мне часто приходилось выступать устно и письменно, на встречах с нашей молодежью и пресс-конференциях за рубежом, во время съездов и пленумов композиторов в Москве и в столицах братских республик. И всегда мне задавали множество конкретных вопросов, которые, очевидно, горячо волновали моих собеседников. Я тоже старался отвечать конкретно и в свою очередь волновался: правильно ли будут поняты и истолкованы мои слова? Ведь я не теоретик: говорю так, как подсказывает мне мой жизненный и творческий опыт, опыт моих товарищей. И сейчас я не возьмусь решать эстетические проблемы, но охотно поделюсь с читателями «Советской музыки» некоторыми своими мыслями.

За рубежом меня часто спрашивают, почему я всегда говорю о национальном характере музыки, в то время как язык музыки универсален и поэтому понятен каждому человеку, любящему ее.

Да, действительно, язык музыки воспринимают без перевода. Но это только одна сторона вопроса.

Другая—и здесь проявляется диалектика явления—заключается в том, что общепонятный, универсальный язык музыки на самом деле состоит из множества «языков». И то, что мы понимаем эти «языки»—русский или немецкий, армянский или французский, вовсе не должно ставить под сомнение само их существование.

Скажу больше: только потому и могла сложиться мировая музыкальная классика, что каждый по-настоящему большой художник вносил в нее свой вклад от имени того народа, культура которого воспитала и сформировала его как творческую личность.

Говоря так, я всегда думаю о Бахе. Он гениально воплотил и передал в совершенной форме дух своего народа, его национальный характер. Музыкальный язык его сложился из интонаций и ритмов немецкой крестьянской песенности, немало у него и процитировано подлинных народных мелодий. В этом одна из причин того, что его искусство принадлежит всему человечеству. Каждый находит в нем нечто глубоко созвучное своим чувствам, мыслям, душевным движениям.

А Бетховен? Его музыка тоже уходит своими корнями в родную почву. Он воплотил в музыкальных образах национальный гений своего народа. И как не сказать еще раз: ведь Бетховен, как и Бах, претворил в своих произведениях живую народную речь (не только немецкую) и, переосмыслив ее согласно со своей индивидуальностью, создал произведения, которыми гордится все прогрессивное человечество.

Очень интересно еще сравнить, как один и тот же сюжет, одна и та же тема по-разному претворяются художниками разных национальных школ. Вспомним, например, «Ромео и Джульетту» Берлиоза и Чайковского, «Орлеанскую деву» Чайковского и «Жанну д'Арк» Онеггера, «Карнавал» Шумана и Пуленка, «Реквием» Верди и Моцарта. Помимо всяких отличий, обусловленных разницей в эпохах, масштабах дарования, жанрах, везде ощутимо заметны различия прежде всего национальные.

Словом, какого бы крупного художника мы ни

назвали — Шуберга или Глинку, Шумана или Боро-дина, Шопена или Мусоргского, Моцарта или Дебюсси, Брамса или Римского-Корсакова, Гайдна, Верди, Балакирева, Вагнера, Грига, Сибелиуса, Дворжака, Сметану, Листа,—никогда не возникнет никаких сомнений в национальной определенности его искусства.

До сих пор я говорил преимущественно о музыкантах-классиках. Все это, конечно, относится и к моим современникам, и в первую очередь соотечественникам. Но прежде чем продолжить конкретный разговор, небольшое отступление.

Недавно я получил от одного молодого музыканта письмо, которое взволновало меня до глубины души. Оказывается, в республике, где он живет, некоторые «теоретики» вдруг стали твердить, что композиторы должны отказаться от претворения фольклора и искать «интернациональный» музыкальный язык, очищенный от элементов народной музыкальной речи.

А вот какова творческая практика, отражающая закономерности жизни. В Азербайджане национальной считалась когда-то только унисонная музыка. Но пришел Узеир Гаджибеков, а вслед за ним целая плеяда молодых азербайджанских композиторов, и от этой «теории» ничего не осталось. Находились и люди, которые объявляли «неприкосновенными» ашугские напевы: их-де нельзя обрабатывать, нельзя вводить в ткань крупных симфонических произведений. Меня глубоко трогают ашугские песнопения, я их очень люблю, так же, как любят их, наверное, и другие. Но ведь это вовсе не означает, что, кроме них, ничего не должно существовать и что ими исчерпаны возможности национальной культуры. Настоящие художники никогда так не думали: они смело преодолевали косные воззрения, создавали новые традиции, отражавшие потребности современников. То, о чем я говорю, хорошо можно проиллюстрировать в Азербайджане, скажем, на примере творчества Караева и Амирова. Каждый из них по-своему внес большой вклад в развитие своей национальной культуры, в сокровищницу мирового искусства.

Нам необходимо сегодня всемерно развивать все живые, совершенствующиеся элементы бессмертного народного национального творчества (что приведет, естественно, к возникновению новых его элементов) и одновременно всемерно усиливать взаимный обмен духовными ценностями. В этом смысле особенно большое значение приобретает тематика новых опер или балетов, программных симфонических произведений, ораторий, кантат, вокальных циклов.

Сам выбор темы должен быть продиктован страстным желанием художника воплотить животворные идеи советского патриотизма, братства народов. Но стремление сейчас, в период строительства коммунизма, или даже тогда, когда коммунизм будет в основном построен, декларировать слияние национальных культур — преждевременно. Это может принести только вред развитию советского искусства. Кстати, сама наша творческая практика убеждает, что создать произведения интернационального звучания под силу только тем художникам, которые твердо стоят на своей родной почве.

Вас интересует, что думают по этому поводу наши зарубежные коллеги? Что ж, за истекшие годы я, как говорится, объездил весь свет, побывал в 27 странах, много повидал, послушал, неоднократно выступал на пресс-конференциях, по радио, телевидению, пропагандируя и отстаивая принципы советского искусства. Могу сказать со всей ответственностью: подавляющее большинство честных музыкантов относится к нам и к нашей музыке с горячей заинтересованностью и симпатией. Они порой плохо информированы, кое-чего не понимают, но сердцем чувствуют нашу правоту, величие наших идей.

Отказ от национального характера музыки, как и всякое механическое конструирование звуков — музыкальный абстракционизм — не имеет ничего общего с идеей интернационального искусства, это чистейший космополитизм. И он не встречает поддержки со стороны почти всех крупнейших композиторов буржуазного Запада и, главное, со стороны

настоящей большой аудитории, о которой всегда мечтают подлинныe художники. Я лично убедился в этом в результате многих частных бесед с крупнейшими музыкантами и другими деятелями культуры. Я сам видел пустующие концертные залы...

Правда, в последнем случае мне приходилось слышать возражения различных «реформаторов» и «новаторов». Один из них прямо сказал мне, что, по его мнению, художники всегда видят дальше и больше всех, всегда опережают эпоху и потому их всегда не понимают современники. Словом, мнение публики ничего, мол, не значит! Нет, ошибаются эти «реформаторы»!

Верно, было время, 100—200 лет назад, когда ценителями искусства выступала лишь аристократическая верхушка. Мнение такой маленькой и очень специфической аудитории часто шло вразрез с истинным значением того или иного явления искусства и поэтому не могло много значить для больших художников. Но ныне эпоха другая.

В нашей стране, да и в других странах, в первую очередь социалистических, выросла огромная армия просвещенных любителей искусства. Народ, все прогрессивное человечество стали аудиторией художника. Она не ошибается, она судит строго, нелестно, справедливо. Каким успехом сопровождается исполнение в нашей стране и за рубежом лучших произведений К. Караева и Н. Жиганова, Д. Кабалевского и Т. Хренникова, А. Бабаджаняна и А. Мачавариани, Ф. Амирова и Э. Тамберга, Р. Щедрина и О. Тактакишвили, А. Эшпая, Э. Мирзояна, А. Николаева, не говоря уже о триумфальном шествии по всей земле музыки Прокофьева, Шостаковича, Мясковского! Люди высоко ценят лучшие сочинения не только советских авторов, но и таких художников, как Барток, Бриттен, Блисс, Вила Лобос, Барбер, Орф, Онеггер, Мартину, Гуарньери, Пуленк, Хуан-Хосе Кастро, Хиндемит, Стравинский, Энеску, Гершвин и многих других.

Каким должно быть отношение композитора к фольклору? Национальное народное творчество — богатство неисчерпаемое, и тот художник, который не понимает этого, по крайней мере неумный

художник. Но тут возникает вопрос. Как следует пользоваться фольклором? Убежден, что творческое, этическое право прикасаться к этому источнику нужно завоевать. Завоевать неустанным трудом, любовью к народному искусству, знанием его. Не представляю себе композитора, который бы не хранил в своей памяти сотни народных мелодий! Если же композитор прикрывает обращением к фольклору отсутствие мастерства, воображения, мелодической изобретательности, вряд ли он может называться творцом! Нельзя также просто находиться как бы на иждивении народной музыки — «фотографировать» ее! Это равносильно топтанию на месте.

Такое «фотографирование» возможно... на самой ранней стадии профессионального искусства, но в процессе естественного развития национальной музыкальной школы такие пассивные методы должны отходить в историю. Я бы сказал так: нельзя «молиться» на фольклор и бояться его трогать; народные мелодии должны возбуждать фантазию композитора, служить поводом для создания оригинальных произведений. Убежден: если композитор знает и любит искусство своего народа, если он талантлив, профессионально подготовлен, если у него есть свои творческие мысли и идеи и если, наконец, он подлинный патриот, — то напишет хорошее произведение, отображающее нашу эпоху, напишет произведение народное в самом глубоком понимании слова. Разумеется, все это вопросы сложные, и одними лишь теоретическими рассуждениями их не решить. Тут должна сказать свое слово творческая практика. Но надо внимательно изучать ее и обобщать уже накопленный опыт.

Существуют ли конкретные приметы национального? Несомненно. И можно попытаться условно определить эти приметы. Одна из них, кажется простейшая, — цитирование фольклора, иначе сказать, непосредственное вплетение в музыкальную ткань народной мелодии. Но цитирование цитированию рознь. Оно может быть следствием иждивенческого отношения к фольклору, подлежащего решительному осуждению. Но, с другой стороны, наивно

было бы думать, что всякое цитирование — показатель невысокого уровня художественного мышления. Напомню, что цитировать не гнушались Н. Мясковский и С. Прокофьев. Цитаты найдем мы также в произведениях Д. Шостаковича и Д. Кабалевского. Не чуждаются прямых реминисценций из фольклора Р. Щедрин и Э. Мирзоян, А. Эшпай и Э. Тамбер, А. Шнитке, Б. Чайковский¹ и многие другие.

Другая примета национального стиля — сам интонационный характер мелодики. Музыкальная ткань кажется совершенно оригинальной, но при внимательном рассмотрении видишь, что она словно соткана из зерен народных попевок. Непревзойденным остается для меня в этом смысле творчество Мусоргского.

Далее, я представляю себе случаи, когда темамелодия принадлежит целиком композитору, но гармонизация, приемы полифонии, манера изложения, ритмическая структура, наконец тембр — что-нибудь да обязательно выдает национальную суть музыки.

Замечу попутно, что считаю необходимым для каждого композитора умение гармонизовать, именно гармонизовать народные мелодии. Без этого нельзя овладеть законами музыкальной речи. Почему? Потому, что в подобной гармонизации композитор как бы весь на виду, ему «некуда спрятаться» и его художественная точка зрения выявится со всей возможной полнотой. Вспомним, с каким мастерством гармонизовали фольклорные темы Балакирев, Чайковский, Римский-Корсаков, Прокофьев, Энеску и Барток!

Все это я подчеркиваю именно потому, что сейчас, мне кажется, появилась у некоторых молодых композиторов известная «стыдливость» в отношении национального колорита, эдакая стеснительность по отношению к своей родной народной почве. Будто обращение к фольклору умаляет самосто-

¹ Имею в виду, например, его превосходную Рапсодию на русские темы, почему-то совершенно недостаточно известную широкому слушателю.

тельность их творческой личности и снижает их профессиональный уровень. Считаю нужным серьезно предостеречь молодежь от опасности потерять свое национальное лицо. Это особенно относится к композиторам тех братских республик, где пока не сложились устойчивые композиторские школы, где все находится еще в стадии становления. Творческий организм таких школ-подростков очень хрупкий, нежный, незакаленный, и любая «болезнь» может нанести им серьезный урон.

И наконец, отвечу на вопрос: может ли стать народным сочинение, в котором нет никаких элементов фольклора, нет совсем ничего от народного творчества, что могло бы указать, на какой почве выросла данная музыка (скажем, музыка Скрябина)? Да, может быть народным произведение, в котором нет фольклорных мелодий, нет цитат! Может, потому что в реалистическом искусстве связи с народными первоисточниками выступают иной раз в очень опосредованном, обобщенном виде. И это вовсе не препятствует яркости выявления национальных черт.

«Это мог написать только русский композитор,— восклицаем мы, слушая, например, первую часть Седьмой симфонии Шостаковича.— Только русский советский композитор мог с такой силой передать чувства нашего народа в годы Великой Отечественной войны — волю к победе, ненависть к фашизму». Но чтобы объяснить, как возникает столь сильное эмоциональное ощущение, приходится нередко прибегать к очень скрупулезному анализу, хотя сердцем и душой мы это воспринимаем безоговорочно.

И так бывает не только в музыке.

Вот Мартирос Сарьян. Пишет ли он родной пейзаж или психологически углубленные портреты, он всегда остается национальным художником. Всегда безраздельно покоряет то удивительное сочетание суровости, сдержанности с необыкновенной эмоциональной щедростью, которое ощущается, кажется, в самой армянской природе, в ее людях.

А в общем, вопрос, на который я сейчас отвечаю, нежизненный. Прежде всего неверна его уже постановка.

Говоря, например, о русской, французской или армянской музыке, нельзя представлять себе дело так, будто национальные традиции ограничиваются традициями только народного искусства. Потому что на его основе за прошедшие века выросли уже многоэтажные здания профессионального музыкального творчества. Сегодня они наряду с фольклором — неотъемлемая часть духовной сокровищницы народов. И вне их немислимо говорить о развитии национальных традиций, о выявлении национального начала в музыке. Здесь вступают в силу категории более общего, я бы сказал, философского значения — такие, как духовный склад нации, особенности ее мировосприятия, традиции мышления. Можно ли вне подобных национальных традиций рассматривать проблемы развития социалистической культуры? Разумеется, нельзя. Другое дело, что мы не всегда еще умеем показать, как преломляются такие общие традиции. Но к этому надо стремиться! А в конечном счете, какое талантливое, значительное произведение реалистического искусства мы бы ни взяли для профессионального разбора, в характере ли его тематизма, в складе ли его ладового содержания, в принципах ли симфонического развития или особенностях театральной драматургии всегда мы сможем распознать индивидуальный творческий почерк автора, в котором неизбежно скажутся элементы национального стиля. Об этом я уже говорил и не боюсь это повторить.

Каким будет коммунистическое искусство? Как я представляю себе перспективы его развития?

Убежден, что культура коммунизма будет необыкновенно полнокровной, многокрасочной, щедрой. Ведь в ней раскроются до предела лучшие качества ее творцов — людей завтрашнего дня. А что может быть прекраснее, увлекательнее, упительнее, чем красота душевных порывов, деяний и помыслов совершенного, гармонично развитого человека! И искусство наше, которому мы служим, искусство тонкое, благородное, трепетно-нежное, принесет людям радость, расскажет им о счастье жизни, о торжестве добра, любви, об аромате виноградных лоз, блеске солнца, запахе земли, дыхании

ветра, шуме морского прибоя, свежести дождевых капель. Искусство это будет синтетически-многонациональное.

Вероятно, к культуре коммунизма мы придем в исторически минимальный срок. Что дает мне основание для такого вывода? Опыт национальных культур Советского Союза. В условиях социализма они прошли за несколько десятилетий путь, на который при эксплуататорском строе ушли бы века. И никого не удивляет, что азербайджанский мугам звучит в симфоническом оркестре, а узбекский одnogолосный напев — в многоголосном хоре или что пентатонная татарская народная песня становится основой оперы, симфонии. Так уже сегодня, на наших глазах рождаются черты будущей интернациональной культуры коммунизма.

У народов нашей страны одна судьба в жизни, в работе, в искусстве. А искусство — это труд, это производство духовных ценностей. И опытом этого труда, этими духовными ценностями советские люди обмениваются точно так же, как в любой другой области своей деятельности. Иначе и не может быть.

Сейчас уже всем ясно, что привычные для того или иного народа жанры и формы художественного творчества активно обогащаются, обновляются. Почувствителен с этой точки зрения, например, рост симфонического творчества во многих советских республиках. И это понятно: симфонизм ведь не просто определенный вид музыки, это особый, высоко развитый тип музыкального мышления. И потому не могут не радовать успехи в этой области не только композиторов республик с богатыми музыкальными традициями, но и представителей совсем молодых профессиональных культур. Здесь уместно сказать и о республиках Закавказья и Прибалтики, и о Казахстане, Киргизии, Татарии, Бурят-Монголии² и многих других. Я считаю эти успехи выдающимся показателем бурного роста нашего советского искусства.

Вместе с тем приходится иногда видеть, как молодые, еще не окрепшие авторы берутся за

² С 1958 года — Бурятская АССР (ред.).

сочинение непременно симфоний, симфонических увертюр или поэм. Почему они это делают? Хочется попробовать свои силы в одном из самых крупных жанров? Да, конечно. И еще потому, что как-то негласно считается, что само обращение к симфоническим жанрам уже признак зрелости национальной культуры. Это глубокая ошибка. Кстати, по-настоящему симфоничной может быть и небольшая пьеса, и, наоборот, в иной... партитуре не отыщешь и следа того, что называется симфонизмом.

Не может и не должно быть никаких предпочтений. Пусть крепнут и расцветают все жанры музыки: симфония и опера, балет и оратория, сюита и песня, квартет и инструментальный концерт. Пусть каждая культура по-своему обогатит их, насытит всем лучшим, чем владеет народ.

Сила, богатство, художественная выразительность интернациональной культуры целиком зависят от той щедрости, с которой каждый национальный характер выразит себя в искусстве.

Быть может, соображения, высказанные здесь, в чем-то спорны. Это неудивительно: проблемы сложные. Но я искренне хотел ответить на все вопросы. Буду рад, если другие музыканты (и не только они!) продолжат начатый разговор о национальном искусстве настоящего и будущего. О человеке, который придет завтра. О художнике, чья палитра объединит краски, рожденные всеми национальными культурами. О времени, когда зазвучит миллионноголосая музыка, в которой каждый знает себя и каждый будет понятен другим.

«Советская музыка», 1963, № 6

Слово о движении национальных культур

Не так давно, как раз в те дни, когда в Ереване — столице Армении — выступали лучшие музыканты России, в Москве с успехом гастролировал Государственный симфонический оркестр Армянской филармонии. Ереванцы познакомили москвичей с симфониями Александра Арутюняна и

Эдуарда Мирзояна — очень одаренных современных армянских композиторов. Они интересно играли и произведения Петра Чайковского, 125-летию со дня рождения которого был посвящен фестиваль «Московские звезды». В общем, случилось так, что праздник русской музыки в Армении совпал с выступлениями армянских музыкантов в столице нашей страны.

Это в известной мере символично. Более того, закономерно. И вызвано не только давними дружескими связями Армении и России, но истинно братским содружеством искусства всех народов, населяющих Советский Союз.

Русская музыкальная школа — грандиозная и великая — веками формировалась, концентрируя в себе все лучшее, что было создано русским народом. Она не случайно занимает сейчас одно из самых почетных мест в музыкальной культуре всего мира. Естественно, что народы СССР (особенно те, которые до 1917 года не имели профессиональной музыки и музыкантов-профессионалов), формируя сегодня свою национальную музыку, прежде всего ориентируются на путь, пройденный русской музыкальной культурой. Плодотворные взаимосвязи русской музыки (да и не только русской, но и украинской, и грузинской и так далее) с музыкой других национальных республик развиваются на основе изучения богатого опыта русской музыки, и прежде всего того, как русские композиторы-классики со всем своим великим гуманизмом и страстным желанием создать национальную музыкальную школу подходили к русской теме.

На наших глазах, немногим более чем за сорок лет, происходит становление национальных музыкальных школ Закавказья, Средней Азии, автономных республик Поволжья (особенно Татарии) — это красноречивый, естественный и отрадный процесс. Вообще взаимный обмен культурными ценностями помогает формированию у разных национальностей общих черт духовного облика, порожденных новым типом общественных отношений и воплотивших в себе лучшие традиции народов СССР. Именно развитие национальных особенностей искусства

приводит к общечеловеческому и интернациональному в процессе постоянного тесного общения, своеобразной музыкальной «диффузии». «Диффузия» затрагивает как вопросы широкой пропаганды музыки в нашей стране (многочисленные лектории, концерты, университеты культуры, вечерние музыкальные школы для взрослых), так и подготовку музыкальных кадров.

Среди преподавателей Московской и Ленинградской консерваторий — представители национальных республик, а в национальных консерваториях — множество музыкантов, приехавших из Москвы и Ленинграда. То же самое со студентами. Например, в моем классе в Московской консерватории были армянин Эдгар Оганесян, румын Анатолий Виеру, венесуэлка Модеста Бор, японец Терахара. Три года назад получил композиторский диплом мой ученик — грузин Нодар Габуния.

Это, сами понимаете, частный пример. Однако же типичный. Именно музыкальная учеба — один из старейших и самых плодотворных путей взаимосвязи национальных музыкальных культур. Так, основатель Рижской консерватории композитор и фольклорист Язепс Витолс учился в Петербургской консерватории у Николая Римского-Корсакова.

А затем уже у Витолса в классе композиции занимались Сергей Прокофьев и Николай Мясковский. Мне посчастливилось учиться в Московской консерватории в классе Мясковского, и благодаря ему я по-настоящему понял и оценил великую силу музыки Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, ставших навсегда моими любимыми композиторами и учителями.

Впечатления моего детства и юности, связанные с восприятием стихии кавказского мелоса, наложились затем на глубокое изучение русской классической музыки в Московской консерватории. Я считаю, что как композитор я формировался, опираясь на эти две музыкальные культуры.

Педагогический путь — отнюдь не единственный в «диффузии» национальных музыкальных культур. Велико значение музыкальных дней дружбы, декад, музыкальных весен, систематических творческих

рапортов и фестивалей, которые проводятся во всех без исключения республиках и краях Советской страны: украинцы едут в Узбекистан, литовцы — в Россию, белорусы — в Молдавию, татары — в Москву. Закавказье показывает в других республиках музыку Армении, Азербайджана и Грузии. В театрах национальных республик ставятся русские оперы и балеты, а в русских — национальные.

Велико значение и музыкально-пропагандистской работы русских композиторов в национальных республиках: Рейнгольда Глиэра и Сергея Василенко, Николая Пейко, Михаила Раухвергера, Владимира Власова и Владимира Фере. Такая же красноречивая картина — в концертных залах. Во время музыкальных фестивалей происходят интересные встречи композиторов-«хозяев» и музыкантов-«гостей», завязываются жаркие дискуссии, споры. Поздравления и похвалы сменяются острой принципиальной критикой, серьезным разговором о замыслах и воплощениях, путях и поисках национальной музыки. Этим же вопросам посвящаются пленумы и съезды композиторов СССР, Российской Федерации, национальных республик. Все это вместе способствует взаимному обогащению музыкальных культур и композиторских школ.

Но эта «диффузия», это взаимопроникновение музыкальных культур касается не только музыки народов СССР. Мы учимся у передовых композиторов других стран, и они тоже учатся у нас. Лучшие традиции зарубежного музыкального опыта мы стараемся перенять, но не сомневаемся и в том, что опыт наших лучших композиторов перенимают на Западе. Так, влияние на Западе Шостаковича, Прокофьева и некоторых других советских композиторов вне сомнений.

Вновь возвращаясь к взаимосвязям русской и армянской музыкальной культуры, мне хотелось бы отметить, что, наряду со значительным влиянием Чайковского, Мусоргского и Прокофьева на творчество армянских композиторов, весьма ощутимо изучение ими творческого опыта Белы Бартока, Леоша Яначека и других зарубежных композиторов (не говоря уже о классиках прошлого века). Так же

естественно влияние Шостаковича-учителя на творчество его ученика — азербайджанца Кара Караева.

Конечно, говоря о всех этих влияниях, я имею в виду не мелодический строй, а композиционные приемы, характер развития материала, подготовки кульминации...

Мне казалось бы полезным вспомнить, например, и о благородной и бесценной в музыкальном отношении работе грузинского композитора Аракишвили — собирателя русских народных песен — в Музыкально-этнографической комиссии, о своеобразном претворении русских народных мелодий в произведениях Спендиарова. Можно было бы привести много примеров влияния интонаций Советского Востока на творчество крупных русских композиторов. Мне, например, кажется, что такое влияние можно ощутить даже в Восьмой симфонии Дмитрия Шостаковича.

Хочу привести несколько слов, написанных двадцать лет назад замечательным русским писателем Александром Фадеевым. Думается, они тоже в известной степени подтверждают основную мысль, которой посвящена эта статья. Познакомившись с музыкой моего балета «Гаянэ», Александр Александрович писал мне, что танцы из «Гаянэ» звучали для него уже как нечто такое, с чем он вырос и сформировался. Я, армянин, горжусь этим признанием.

«Советская Татария», 1966, 27 января

Посвящение Октябрю

В этот год, исторический 1967 год, каждый день особенно весом и необычен. Каждый день поверяешь полустолетием жизни страны, жизни народа и, естественно, всем опытом своей жизни. Знаменательная дата заставляет внутренне подтянуться, еще и еще раз заглянуть в себя и спросить: чиста ли твоя совесть художника? Все ли сделано от тебя зависящее, чтобы оправдать доверие, внимание

народа? Не отстаешь ли от темпа своей эпохи? И тогда не только вспоминаешь пройденный путь, не только подводишь итоги, но и намечаешь очередные рубежи и, начиная следующий день, мечтаешь, чтобы был он плодотворнее, насыщеннее предыдущего, чтобы принес он новые творческие достижения. Ведь время такое, что особенно остро чувствуешь его неумолимый бег, все глубже познаешь истинную меру вещей — радостей и горестей, все больше учишься ценить добрые человеческие побуждения, искренность чувств.

Но — не буду скрывать — бывает, что начинаешь «ворчать», когда видишь, что дело могло бы делаться значительно лучше, когда сталкиваешься с несправедливостью. Надеюсь, что меня правильно поймут: такое «ворчание» и такой гнев — не от раздраженности, а от стремления видеть утвержденными священные устои нашей жизни. А здесь неотделимо одно от другого: утверждая новое, хорошее, обязательно борешься с чем-то старым и плохим...

...Все время думаю: прав ли я, говоря, что у меня совесть нечиста, когда я держу ответ перед самим собой за свою творческую работу, когда в масштабах великого пятидесятилетия держат «экзамен на прочность» мои сочинения.

Пять театров страны, в том числе два всемирно известных — московский Большой и новосибирский Академический, а кроме них, ташкентский, бакинский, саратовский, ставят к юбилею Великого Октября «Спартака», считая, что героические образы его созвучны нашим революционным стремлениям. Торжественному празднику посвятил я и недавно завершенное сочинение — Концерт-рапсодию для фортепиано с оркестром. Музыка по характеру светлая, ритмически импульсивная. Запечатлены в ней и некоторые народные интонации.

В юбилейном сезоне впервые прозвучат в «оркестровом наряде» законченные мною двадцать с лишним лет тому назад «Три концертные арии» для высокого голоса (на слова армянских поэтов в переводах В. Брюсова, К. Бальмонта, Л. Уманца). Пишу два новых вокальных сочинения, в которых

идеи нашей современности должны быть воплощены в лирических образах, картинах природы, через поэтику детского мировосприятия.

...Не буду продолжать перечень сделанного и задуманного. Может показаться, что я сам себя успокаиваю. А все-таки совесть моя неспокойна. Все кажется, что не успеваешь сделать то, что можешь, что хочется, что нужно. Объясняется такая авторская неудовлетворенность отнюдь не эгоцентрическими соображениями: просто очень высокие требования предъявляет нам жизнь. Повседневно, ежедневно, сиюминутно...

В чем сила советского художника? Думаю, прежде всего в его многогранности, в многообразии его интересов, ибо Революция сделала нас наследниками лучших традиций мировой цивилизации.

Тип советского художника, сложившийся в эру ленинизма, несет в себе неповторимые черты нашего века, и главная из них — гражданственность. Это значит, что, кем бы ты ни был — композитором, пианистом или певцом, какую бы сферу творчества ни избрал своей специальностью, ты не замыкаешься в ее рамках и, оставаясь профессионалом, мастером своего дела, ощущаешь свою кровную сопричастность к делам каждого советского человека, к делам партийным, народным, подчиняешь всю свою деятельность высшим интересам государства.

В этом смысле настоящий советский художник — агитатор-пропагандист. Он утверждает в своем творчестве советские принципы, советские идеи, критерии, мировоззрение. Он выражает дух времени, потому, что он сам — сын этого времени. Особенно наглядно, зримо ощущаешь себя частью большого советского коллектива, когда непосредственно, лицом к лицу встречаешься с теми, для кого и о ком пишешь. А это случается с советскими музыкантами очень часто (и в этом тоже одна из неповторимых примет нашего времени).

Мне одному из первых композиторов довелось объездить множество районов нашей страны. Совсем недавно совершил я поездку по Донбассу. Побывал на металлургических заводах-гигантах, в

цах. И в этот раз, как и раньше, я был буквально потрясен масштабами свершений советских людей. Обыденный на первый взгляд факт. Советская сталь экспортируется ныне не только в недавно освободившиеся от колониализма страны Азии и Африки, но и в такие высокоразвитые государства, как Япония, Англия, ФРГ. Мое сердце наполняется гордостью и радостью. А сколько за таким фактом встает человеческих судеб, какой героизм, какой напряженный счастливый труд! Я близко познакомился со многими из этих людей, беседовал с ними. И, право, не знаю, что доставило мне большее удовлетворение — успех ли моих авторских концертов или встречи с людьми. Пожалуй, второе. А уж творческая польза от таких встреч вообще ни с чем не сравнима.

Я твердо убежден, что каждый советский художник должен заниматься общественной деятельностью, заниматься и в свободное, и в несвободное время (последнее подчеркиваю, ибо, как правило, свободного времени у нас почти не бывает). Это очень существенная сфера духовной деятельности, неотъемлемая от творчества, питающая художественную фантазию, возбуждающая воображение. Впрочем, наша жизнь такова, что сама вовлекает в свое стремительное течение людей искусства. А уж от их воли, таланта, мастерства зависит, понесет ли течение их вместе с собой или им удастся его ускорить, направить в еще неизведанные русла, умножить его энергию...

...Я уже говорил, что наша постоянная неудовлетворенность собой (совесть нечиста!) объясняется тем, что жизнь, народ справедливо многого от нас требуют. Но ведь не только требуют... Может быть, еще больше нуждаются в слове художника, в его произведениях. Нужда в искусстве как средстве самопознания, в искусстве как учителе жизни, советчике, друге могла появиться только в обществе, где миллионные массы получили возможность ощутить силу художественного творчества. Вот высокая мера доверия, которой наградила нас народ. Но ничто в мире не налагает, вероятно, на нас большей

ответственности, чем такое доверие. И мы должны всегда придирчивым глазом осматривать свои «владения». Особенно придирчивым в дни юбилеев и празднеств, отмечать которые лучше всего так, как учил нас В. И. Ленин, сосредоточивая внимание на главных вопросах, на нерешенных задачах.

...Прибедняться не надо. У нас создано много хорошего, и во всех жанрах — в симфоническом не меньше, чем в песенном, в камерных и инструментальных не меньше, чем в вокально-хоровых или театральных (опера, балет). В гармоничности развития советской музыки — ее сила.

Выделяю эту мысль потому, что в результате прошлых ошибок в оценке отдельных произведений и творчества в целом нескольких крупнейших советских композиторов у некоторой части слушателей сложилось впечатление, будто успехи советской музыки заключаются преимущественно в песенном жанре. Действительно, советская песня добилась огромных успехов, международного признания. Но не нужно противопоставлять ее другим жанрам.

Сейчас, к счастью, время таких оценок далеко позади, а ошибки вскрыты и исправлены. Надо, однако, помнить, что предрассудки, ложные убеждения очень живучи и способны долгое время воздействовать на сознание людей. Поэтому настаиваю на мысли, что успехи у нас достигнуты во всех жанрах. Но и... нет пока у нас обилия талантливых сочинений тоже во всех жанрах — от песни до оперы. Во всяком случае, голод по хорошей музыке далеко не утолен. И тут я позволю себе «поворчать»...

К сожалению, с некоторыми людьми, обязанными по своему положению содействовать развитию нашего искусства, произошло то, что я называю «утерять аршин». Приходишь в такое учреждение, показываешь сочинение и — иногда — определенного суждения не дождешься: все вокруг да около, с оглядкой...

Что я разумею под «аршином»? Когда настоящие музыканты встречаются друг с другом, они в общем оказываются единодушными в определении того, что хорошо, а что плохо. И это неудивительно. У нас есть с чем сравнивать наше творчество — с тем, что

написано до тебя, с тем хорошим, что написано твоим окружением (твоими современниками), с тем хорошим, наконец, что написано самим тобой. Эта «триединая формула»... и есть практически тот «аршин», которым мы должны мерить новые произведения, новые стили, новые манеры и т. д.

Если бы меня попросили назвать три составные части «аршина», я бы сказал так: то, что написано до нас,— это классика русская и западная; высший уровень нашего окружения— современников— это Прокофьев и Шостакович, Стравинский, Мясковский. Ну а уж своему творчеству каждый сам судья.

Но пусть и на этот раз меня постараются понять правильно и не упрекнуть в метафизичности критериев. Дело в том, что «аршин» не застывшее понятие. Оно меняется вместе со временем, вместе с жизнью искусства, и в нем тоже происходят перемены: что-то уходит в прошлое, становится классикой, что-то новое начинает определять лицо современности, что-то переоценивается и т. д. У нас же теряют «аршин» часто именно потому, что все новое измеряют старыми мерками, а живая практика искусства не желает с этим мириться и мстит за себя.

Бывает и иначе. Из трех составных частей «аршина» оставляют только одну— личное творчество— и этой субъективной меркой пытаются мерить все многообразие творчества наших дней.

В этой связи хочу сказать о взаимоотношениях композиторов разных поколений.

Надо стараться не отставать от молодежи, быть в курсе ее исканий, ее находок и стремиться двигаться вместе с нею. Ведь, согласно «аршину», молодежь— часть твоего окружения.

В той же степени справедливо и другое. Молодежи надо стремиться «догнать и перегнать» старшее поколение. Например, пусть те, кто слишком уверен в себе и видит себя сегодня идущим «впереди прогресса», «догонят» хотя бы по жанровым масштабам Прокофьева или Шостаковича в соответствующие годы их молодости. Чтобы были у них, допустим, к 25—26 годам и песни, и романсы, и оперы, и концерты, и симфонии и т. д. и т. п. Много ли таких авторов наберется?

Мне кажется (я не раз говорил об этом), что единственно верный принцип нашего развития — «диффузия» — взаимный обмен творческим опытом, усвоение всего лучшего, что создается композиторами, независимо от их возраста, стилистических симпатий и антипатий, личных вкусов. Словом, взаимная учеба, взаимное влияние... И вообще я убежден: художник, который думает, что он не может ничему научиться у того, кто сегодня еще не достиг признания, или у человека менее опытного, — такой художник неумен и многого не достигнет, как бы высоко ни был одарен он от природы...

Надо уметь не только слушать и вслушиваться, но и вовремя услышать. Лишь в таком случае ты сохранишь «аршин», и со всей честностью настоящего художника будешь измерять им и свое творчество, и творчество коллег...

В заключение — «немножко гневно».

С гордостью говорю: Московская консерватория — лучшая в мире. Я берусь это утверждать, ибо, во-первых, знаю характер и постановку музыкального образования в консерваториях Парижа и Вены, в лондонской Королевской академии, в прославленной «Санта Чечилии». Знаю и поэтому могу сравнивать. Во-вторых, сорок лет тому назад на Первом конкурсе пианистов в Варшаве первое место занял выдающийся музыкант, художник большого таланта и большой души Лев Оборин, чье исполнительское искусство внесло свои, новые черты в развитие советского пианизма. И на протяжении всех этих сорока лет наши воспитанники неизменно завоевывают лавры победителей. Какие бы недостатки мы ни находили в своей работе (а это очень хорошо, что мы их видим, это признак духовного здоровья нашей исполнительской педагогики), успехи очевидны, неоспоримы.

Но чем можно объяснить и оправдать, что у нас, по сути, почти никогда не обсуждают, не изучают, не утверждают опыт формирования советской школы композиции, давшей миру за истекшие десятилетия несколько поколений мастеров, прославивших искусство своей Родины, внесших неповторимый вклад в сокровищницу мирового искусства?

А ведь преподавание сочинения — особая дисциплина. То, что вложил педагог-композитор в сочинения своего студента, навсегда потеряно для него. Он уже никогда не воспользуется этими идеями в своем творчестве. Поэтому я глубоко убежден: ни в одной другой области педагогики учитель не отдает ученику больше, чем отдаем мы, композиторы, своим питомцам — будущим композиторам. Мы отдаем им не только сумму знаний, но часть самих себя, часть своей фантазии, своего воображения, своей души. Мы делимся с ними своей творческой рудой. И подчас не только ею, но и теми «граммами добычи», о которых писал Маяковский. Мы в известной мере опустошаем себя... И в наших учениках — без преувеличения — часть наших богатств. Но мы о ней не жалеем. Наоборот, чем больше вкладываем мы в студента, тем больше гордимся его успехами.

Я хочу сказать и о том, что давно пора обобщить принципы советской композиторской школы, воздать должное ее творцам — Н. Я. Мясковскому, Р. М. Глиэру, А. Н. Александрову, М. О. Штейнбергу, В. В. Щербачеву, П. Б. Рязанову, В. Я. Шебалину, композиторам, готовящим кадры нашего многонационального искусства.

Все это требует, конечно, специального исследования. И совершенно ненормально, что музыковеды совсем не интересуются нашей педагогической деятельностью! А ведь мы не таимся от них. Наши классы всегда открыты...

...В думах о минувшем и настоящем, связанных с великим государственным, народным праздником, как-то очищаешься душой, возвышаешься над буднями и устремляешься мыслями в будущее. Вижу его еще более прекрасным и удивительным, еще более радостным, окрыленным. Вижу окончательное торжество ленинских идей. Буду счастлив, если окажется, что и я своим творческим трудом внес лепту в строительство музыкальной культуры нашей родины.

Я считаю одной из самых важных сторон современной музыки ее национальную принадлежность. От этого великого наследия отказываться никому из нас нельзя. А, между прочим, на Западе подчас старательно нивелируют черты национального в искусстве. Советское искусство противопоставляет этому национальное своеобразие, индивидуальность автора, эмоциональность и, естественно, страстную идейность, без которой вообще нет настоящего искусства...

Так вот, народная основа и страстная идейность... Мне часто, особенно за рубежом, приходится снова и снова напоминать эту истину, разговаривая с самыми разными людьми, отнюдь не только музыкантами. Художник — это человек, чутко воспринимающий и вбирающий в себя ярчайшие впечатления жизни. Потом все пережитое воплощается в музыкальных образах. Композитор не только сочиняет музыку. Он живет интересами общества...

Я люблю своих учеников и горжусь ими. Ученики — это ведь тоже моя жизнь. Конечно, композиции учить нелегко. Нужна творческая солидарность учителя и ученика, а ее достигаешь не сразу. Я всегда говорю ученикам: если хотите иметь свой стиль, свой почерк, будьте прежде всего достойными гражданами своей Родины, делайте для ее будущего то, что можете делать вы и только вы. Каждый из вас стоит в гражданском строю — со своим сердцем, умом, талантом и замыслами...

Моя мечта? Завоевать сердца слушателей. В наше время, когда к музыке, в том числе и симфонической, приобщены миллионы, завоевать сердца миллионов.

Музыка — моя жизнь, мой воздух. Я фанатически люблю ее. Когда нет возможности заниматься ею, таешь, как свеча...

...Конец двадцатых и начало тридцатых годов в музыкальной жизни Советского Союза отмечены интересными достижениями в творчестве, исполнительском искусстве, в строительстве музыкальной культуры национальных республик. То было время, когда, наряду с бурным развитием музыкальной жизни в Москве и других крупных городах России, Украины, начался расцвет национальной оперной и симфонической музыки в Грузии, Армении и Азербайджане, когда начиналось строительство профессиональной музыкальной культуры в республиках Средней Азии. Усилиями многих музыковедов-фольклористов, проводивших самоотверженную работу в отдаленных районах нашего огромного многонационального государства, тогда были вскрыты богатейшие пласты народно-песенной культуры, отысканы и записаны десятки тысяч народных мелодий многих национальностей и народностей, проживающих на территории СССР. Если в царской России музыканты-профессионалы служили своим искусством, в сущности, относительно малочисленным представителям разных слоев русской интеллигенции, то теперь в орбиту воздействия искусства вовлекались все новые и новые миллионные массы народа.

Подобные сдвиги в социальном составе аудитории в масштабе всей страны, естественно, сказывались и на творчестве композиторов, выдвигая перед советскими музыкантами новые, подчас очень сложные проблемы. Я вспоминаю некоторые доходившие и до меня, начинающего композитора, отголоски острой борьбы различных творческих направлений в искусстве. Вспоминаю музыкальные собрания, организуемые Ассоциацией современной музыки, на которых исполнялись сочинения композиторов, объединенных устремлением к формальной новизне музыкальной речи. Другие, в большинстве представители младшего поколения, искренне считали, что новые революционные идеи надо выражать в музыке только при помощи «революционных» средств. Среди участников ассоциации было немало по-

настоящему талантливых музыкантов, ищущих художников, которые впоследствии выдвинулись в первые ряды советских композиторов. Сегодня, в исторической перспективе, деятельность Ассоциации современной музыки, несмотря на отдельные ее ошибки и отсутствие четкой идейной позиции, представляется мне полезной для развития нашего искусства. Такие композиторы, как Николай Мясковский, Виссарион Шебалин, Лев Книппер, Гавриил Попов, Леонид Половинкин, каждый по-своему, но достаточно талантливо выражали в музыке дух нового времени, утверждали гуманистические принципы большого искусства. Здесь мне хочется назвать замечательную статью «Композиторы, поспешите» Бориса Асафьева, уже в 1924 году обратившегося к творцам советской музыки со страстным призывом преодолеть субъективистский характер творчества, выйти из своих кабинетов на улицу, сблизиться с народом, создавать музыку для широких масс — революционные песни, хоры, оперы, симфонии. Призыв Асафьева к композиторам поспешить навстречу советской действительности¹ если не сразу, то все же был услышан и правильно воспринят многими композиторами — и участниками Ассоциации современной музыки, и другими советскими музыкантами.

Как студент Московской консерватории (окончил я ее в 1934 году), я часто соприкасался с деятельностью другой музыкальной организации — Российской ассоциации пролетарских музыкантов — РАПМ, ориентировавшейся главным образом на молодежь. Руководители этой ассоциации, очевидно, ставили перед собой благородные цели — помогать строительству революционной музыкальной культуры, прививать музыкальные интересы широким массам трудящихся, давать им произведения, вдохновленные революционной тематикой. Но на практике деятельность РАПМ, носившая более административный, нежели творческий характер, была вредна для развития искусства. Вспоминаю бурные собрания,

¹ Асафьев Б. Композиторы, поспешите. — «Современная музыка», 1924, сб. 6, с. 146—149.

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 все 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.

Находясь в гуще событий артистической деятельности столицы, я, конечно, подвергался различным воздействиям окружавшей меня среды, прислушивался к спорам, иногда и сам в них участвовал. Шли годы, в моем, пока еще ученическом портфеле скопилось уже немало произведений различных жанров и масштабов (пьесы для скрипки, для фортепиано, Трио для фортепиано, скрипки и кларнета, Танцевальная сюита для оркестра и, наконец, Первая симфония, ставшая моей дипломной работой при окончании консерватории). Я должен был все чаще и чаще задумываться о своем творческом направлении, о выборе каких-то самостоятельных средств выразительности, о развитии национальных черт художественного мышления, раскрывавшихся во мне с каждым новым посещением Армении, с каждой новой встречей с музыкой Закавказья.

В этих поисках своего языка меня всегда очень крепко поддерживал Мясковский. Даже тогда, когда ему были не по душе некоторые мои композиционные приемы, связанные со стремлением передать в музыке звучание восточных инструментов (например, моя страсть к сочетанию остро звучащих

больших и малых секунд), Мясковский, понимая мое естественное стремление к этим приемам, никогда не пытался навязать мне свое мнение, подавлять мою творческую индивидуальность. Он говорил: «Интересно заниматься со студентом, когда знаешь, чего он хочет. Я не могу решать за ученика. Важно, как он слышит».

За долгие годы моей жизни в искусстве в музыкальном мире произошли немалые перемены. Создано множество ярких, содержательных произведений и у нас в Советском Союзе, и за рубежом. Появилось много интересных композиторских индивидуальностей. На Западе еще больше, чем когда-либо, обострился конфликт между требованиями широкой публики и творческими тенденциями ряда композиторов, называющих себя «авангардом». Появилось множество новых систем сочинения музыки, часто взаимоисключающих друг друга, недолговечных, подверженных веяниям моды. Вместе с тем нельзя отрицать, что у наших слушателей за эти годы слух стал более утонченным, развились вкусы, появился живой интерес ко всему подлинно новому, подлинно передовому. То, что лет тридцать тому назад рядовому посетителю концертов казалось невыносимым, неслыханно дерзким, «формалистическим», как одно время у нас говорили, сегодня воспринимается вполне спокойно, даже с видимым удовольствием и одобрением. А многие сочинения, создаваемые в добротной академической манере, без проявления духа изобретательства, без смелого прорыва в мир новых звучаний, нередко ничего, кроме скуки в зале, не вызывают.

Мне думается, не многие из современных композиторов мира смогли с такой удивительной силой и убедительностью дать ответ на вопрос, что же такое подлинно новаторское искусство, как это сделали у нас Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович.

Я познакомился с Прокофьевым в 1933 году. Это было на одном из уроков в классе Мясковского, который пригласил своего друга, недавно приехавшего в Москву, послушать сочинения учеников. Исполнялось и мое Трио. Нетрудно себе представить, как мы волновались, с каким трепетом ожида-

ли суждений великого мастера. Прокофьев тепло отнесся к моему Трио и даже взял у меня ноты. Вскоре мне представился случай показать Прокофьеву эскизы фортепианного концерта...

Неутомимое стремление к новизне сочеталось у Прокофьева с непоколебимым уважением к законам музыкального искусства. Каждая его новая партитура — это открытие. Всемирная слава этого гениального художника, исключительная популярность его симфонических, ораториальных, оперных, балетных сочинений, инструментальных концертов, камерных и фортепианных пьес снимает с меня обязанность давать им беглые характеристики и даже называть их. Мне хочется лишь привести здесь одно мудрое высказывание Прокофьева, которое должны запомнить все композиторы: «Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопросительно ждут... Массы хотят большой музыки, больших событий, большой любви, веселых плясок. Они понимают гораздо больше, чем думают некоторые композиторы, и хотят совершенствоваться»².

О том, с какой высокой ответственностью относился Прокофьев к своей миссии советского художника, лучше всего свидетельствуют его сочинения, созданные им в годы тяжелых испытаний, выпавших на долю нашей страны в период Великой Отечественной войны. Обширный список его «военных» работ возглавляют такие вдохновенные произведения, как замечательная патриотическая опера «Война и мир» (по Л. Н. Толстому) и богатырская Пятая симфония.

Рядом с Прокофьевым возвышается фигура другого замечательного композитора, чей творческий путь также определяет многие черты развития современной музыки. Я имею в виду огромный вклад в музыкальное искусство, сделанный моим другом и товарищем Дмитрием Шостаковичем. Сре-

² Прокофьев С. Из записной книжки, 1937.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, с. 96.

ди пятнадцати симфоний, созданных Шостаковичем на протяжении его большого жизненного и творческого пути, есть несколько монументальных симфонических полотен, завоевавших широкое признание во всем мире как ярко впечатляющие художественные документы целой эпохи в жизни человечества. Не помню, кто сказал, что по произведениям советских композиторов можно изучать историю жизни и борьбы советского народа. Мне думается, что эти справедливые слова с полным основанием могут быть отнесены к циклу симфоний Шостаковича, в котором чуткий слушатель ощутит не только психологически тонкое отражение становления и духовного развития личности композитора, но и биение пульса времени, значительность событий нашей бурной эпохи. Как и Прокофьев, Шостакович служит для всех примером подлинно новаторского подхода к творчеству, к выработке новых, закономерно вытекающих из великой музыкальной традиции прошлого выразительных средств в области оркестра, полифонии (вспомним его замечательный полифонический цикл—24 прелюдии и фуги для фортепиано), драматургии, формы.

На примерах восприятия Прокофьева и Шостаковича можно убедиться, с какой стремительностью развивались и продолжают развиваться художественные запросы и понимание музыки в нашей стране. На моей памяти еще времена, когда отдельные выдающиеся сочинения этих композиторов не встречали благоприятного отклика публики и критики. Далеко не сразу были поняты аудиторией многие сочинения молодого Прокофьева, резкой критике подверглась опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»); слушателей шокировали некоторые остро диссонирующие гармонические сочетания и полифонические эпизоды в Пятой, Шестой и Восьмой симфониях Шостаковича.

К счастью, эти недоумевающие слушатели по мере освоения музыкальной культуры должны были отказаться от своих отсталых взглядов на эволюцию музыкального искусства. И если говорить о широкой публике, то по отношению к творчеству Прокофьева,

Шостаковича, Мясковского, Шебалина и многих других советских композиторов можно судить о том, как быстро идет у нас развитие музыкальной культуры, как люди, еще недавно с трудом выслушивавшие сочинения, написанные современниками, теперь заполняют концертные залы Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Еревана, Баку и других крупных городов страны, когда там исполняются новинки советских композиторов.

Кстати сказать, то же самое относится и к современной западной музыке, которая за последние годы заняла весьма заметное место в наших симфонических и камерных программах. Сочинения таких выдающихся мастеров, как Артур Онеггер, Дариус Мийо, Андре Жоливе, Игорь Стравинский, Бенджамин Бриттен, Карл Орф, Пауль Хиндемит, Альбан Берг, Бела Барток, Аарон Копленд, постоянно звучат в филармонических концертах и по радио. Недавно было осуществлено концертное исполнение оперы Франсиса Пуленка «Человеческий голос». Большой театр Союза ССР поставил оперу Бенджамина Бриттена «Сон в летнюю ночь». Балеты Стравинского идут во многих городах Советского Союза.

Мне неоднократно довелось бывать за рубежом, встречаться с публикой многих стран, беседовать с крупнейшими композиторами, музыкальными критиками, исполнителями, участвовать в дискуссиях по проблемам современного музыкального искусства. В живом обмене опытом проявляется горячий взаимный интерес, искреннее желание по возможности глубоко разобраться в коренных вопросах современного творчества, понять внутренние причины, порождающие те или иные художественные явления в нашей стране и за рубежом.

На встречах с зарубежными коллегами и журналистами мне часто приходится рассказывать о том, как организована в нашей стране музыкальная жизнь, в какой обстановке живет и работает советский композитор, какими целями он руководствуется в творчестве. Конечно, моих собеседников в зарубежных странах многое удивляет в самой системе организации творческого труда и быта советских

композиторов, музыковедов, деятелей смежных искусств — писателей, художников, архитекторов. Им кажется необычным, что в Советском Союзе труд композитора и других творческих работников пользуется широкой поддержкой государства, расценивается как важная общественно-полезная деятельность, помогающая духовному развитию народа.

Именно этим благородным целям призван служить Союз композиторов СССР, общественная и творческая организация, объединяющая около двух тысяч членов — композиторов и музыковедов. В состав Союза композиторов СССР входят композиторские организации всех советских республик и крупнейших городов. Созданные в 1932 году по всей стране, они ведут многообразную работу по сплочению композиторов и музыковедов.

В отличие от некоторых известных мне западных композиторских ассоциаций, занимающихся главным образом вопросами авторского права или другими делами, связанными с материальной стороной профессиональной работы композиторов, союзы композиторов советских республик и Союз композиторов СССР ставят во главе своей деятельности вопросы творческого порядка: организуют республиканские и всесоюзные фестивали новой музыки, проводят многочисленные и порой очень острые дискуссии по отдельным проблемам современной музыки, обсуждают в деловой, товарищеской обстановке новые сочинения, новые оперные, балетные и опереточные спектакли, новые труды музыковедов.

Почти с самого начала деятельности Союза композиторов мне довелось участвовать в руководстве его работой, сначала в качестве заместителя председателя оргкомитета по созданию всесоюзной композиторской организации, а затем в качестве одного из его секретарей. Мысленно оглядывая пройденный путь, могу сказать: много трудностей пришлось нам преодолеть — ведь мы строили такое творческое объединение впервые в истории музыки. Но все же задачи сплочения композиторов, организации их труда и быта были успешно решены.

Семья советских композиторов выдвинула за эти годы десятки талантливейших мастеров во всех

жанрах музыки и — что очень важно — во всех наших республиках, в том числе и в тех, где до Октября 1917 года не было не только профессиональных композиторов, но и вообще не существовало профессиональной музыки.

Уже давно известно, что в искусстве, в частности в музыке, все решает не количество созданных за тот или иной период произведений, а их художественное качество. Я не музыковед и не критик. И не собираюсь подводить в этих беглых очерках какие-то итоги творческих достижений советских композиторов за десятилетия, истекшие со времени организации творческого союза. Но, думается, никто не станет оспаривать художественные масштабы этих достижений, их историческую роль в развитии музыкального искусства нашей Родины, их неоспоримое влияние на ход развития всей современной музыки.

В деятельности советских и зарубежных композиторов представляется очень важным сохранение линии преемственности в жанре симфонии — одной из самых высоких форм музыкально-философского осмысливания жизненных явлений, душевных переживаний человека. После величественных симфонических полотен Густава Малера, созданных еще на рубеже XX века, мне приходят на ум такие выдающиеся сочинения, как Вторая, Третья и Пятая симфонии Артура Онеггера, симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира» Пауля Хиндемита, глубоко содержательные симфонии Ралфа Воана Уильямса, Андре Жоливе, Анри Дютыйе. Возможно, я упускаю еще несколько ярких и значительных произведений этого жанра, созданных за последние годы за рубежом. Но все же, как мне кажется, в ряде стран Запада симфония постепенно уступает место иным музыкальным жанрам и формам. Внимание многих композиторов привлекают разнообразные оркестровые формы, рассчитанные на камерные составы, на новые, порой очень оригинальные инструментальные комбинации. Очевидно, отход от симфонии в известной мере связан с эволюцией музыкального языка в сторону атонализма, сериальности, алеаторики, то есть тех методов организации

звуковой материи, которые по сущности своей не допускают симфонического развития.

Лично я глубоко ценю форму симфонии за возможности широкого выражения эмоционального мира человека, раскрытия в музыке больших общественно-исторических тем. Мне думается, такие композиторы, как Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, внесли много нового в развитие этого жанра, обогатив мировое музыкальное искусство произведениями глубокой мысли, по-новому раскрытой формы. Превосходные сочинения в жанре симфонии написали также В. Я. Шебалин, Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Хренников, Р. К. Щедрин, А. Я. Эшпай. Богатый «симфонический урожай» скопился на Украине, в республиках Закавказья, в Латвии, Эстонии. Назову лишь несколько имен композиторов: Б. Н. Лятошинский, К. А. Караев, О. В. Тактакишвили, Ш. М. Мшвелидзе, Э. М. Мирзоян, Я. А. Иванов и др.

Во всех жанрах музыки у советских композиторов есть достижения, в одних большие (симфония, кантата, камерно-инструментальная музыка, песня, балет), в других меньшие (опера, оперетта, легкая танцевальная и эстрадная музыка). Во всяком случае, так мне представляется.

Многое зависит, конечно, от уровня требований, с которыми мы подходим к явлениям искусства. Время, переживаемое человечеством, проблемы эстетического воспитания молодежи— все это ждет достойного воплощения в прекрасных художественных произведениях, в том числе и музыкальных. Разве кто-нибудь из нас может успокаиваться на достигнутом, не видеть свои слабые стороны, не мечтать о новых путях искусства? Талант, помноженный на упорный труд, на дух высокой гражданственности,— вот великая сила, которая определила лучшие завоевания современной музыки и которая продолжает быть определяющей в творческой жизни крупнейших композиторов старшего поколения, в труде композиторской молодежи.

Уже многие годы я веду классы композиции в Московской консерватории и в Институте Гнесиных. Среди моих бывших учеников, выпедших из стен

этих двух высших музыкальных учебных заведений, есть несколько талантливых композиторов, занимающих видное место в современной музыке. Это Андрей Эшпай — автор трех симфоний, скрипичного и фортепианного концертов, множества вокальных пьес; известный армянский композитор Эдгар Оганесян, перу которого принадлежат два балета, две симфонии, ряд камерных сочинений, очень интересный румынский композитор Анатолий Виеру, чей виолончельный концерт был недавно удостоен премии на Международном конкурсе в Женеве.

Наблюдая за творческим развитием молодых композиторов, я с радостью отмечаю проявление самостоятельности в поисках выразительных средств. При этом я настороженно отношусь к любым попыткам внешнего заимствования — чужих, не выношенных самим художником приемов, готовых формул, будь то приемы традиционного письма или самоновейшие «открытия». Смелость, даже дерзость исканий — да. Но вряд ли можно считать новаторским шагом копирование чужих «дерзостей».

В педагогической практике я порой сталкиваюсь с опытами своих учеников, которые мне представляются чрезмерно нарушающими традиции и даже выходящими за пределы «дозволенного в искусстве». Естественно, что мое композиторское и внутреннее «я» восстает против этих экспериментов. И все же я не мешаю молодым и талантливым музыкантам искать новые приемы письма. Мне только хочется, чтобы ученик умел обосновать и объяснить, для чего он применяет тот или иной композиционный прием, ощущает ли он внутреннюю потребность так говорить в музыке, слышит ли он себя.

Если молодой человек живет интересами своей Родины, серьезно и ответственно трудится, если он понимает высокие задачи современного искусства, то любые его эксперименты с музыкальным материалом в конечном итоге пойдут на пользу, помогут становлению его творческой индивидуальности. Сегодня он в чем-то ошибается. Не страшно. Завтра

поймет, в чем была его ошибка, и уже не повторит ее. Мне такие творческие ошибки ищущего художника, право, порой милее безошибочной «гладкописи» иных композиторов.

Поэтому я убежденно стою на позиции терпимости в отношении творческих исканий молодых композиторов и терпения в ожидании их успехов. Терпимость и терпение в отношении искусства молодых — вот, по-моему, чем должны руководствоваться мы, музыканты старшего поколения. Каждый молодой художник должен ясно осознать свою ответственность перед искусством, понимать большие гуманистические задачи художественного творчества. Поэтому, повторяю, нужно терпеливо ждать и терпимо относиться к тому, что делают в искусстве молодые, и не ставить им преград. Там, где они неправы, их ждет неудача, порой даже провал. Ну что ж, это будет для них хорошим и полезным уроком.

Наша задача, композиторов старшего поколения и педагогов, заключается не только в обучении молодых тайнам композиторского ремесла, но и в воспитании в них высоких моральных качеств, умения «слышать жизнь», сознавать свой гражданский долг. И я не хотел бы, чтобы мои мысли о творческих путях молодых композиторов были истолкованы как своего рода «отпущение грехов», оправдание всех их сегодняшних и завтрашних ошибок. Конечно, я имею в виду только талантливых музыкантов, художников... самостоятельного склада мышления. Перед ними должны быть широко распахнуты двери в будущее музыки, но именно с них и будет самый большой спрос.

По-моему, один из важнейших элементов творческого характера композитора — оригинальность творческого мышления. Ему невозможно обучить, но без него трудно себе представить композитора-новатора. Это понимают все, в том числе и начинающие композиторы. И, может быть, именно потому они чаще других обращаются к каким-то новым приемам письма не столько из органической в них потребности, сколько из стремления быть оригинальными, непохожими на своих коллег.

Можно ли стать оригинальным по заказу? Мне думается, на этот вопрос можно ответить только отрицательно. Как часто еще мы встречаем в жизни людей, пытающихся чем-то выделяться из общей массы — одеждой, поведением, манерами, высказываниями. Они ужасно хотят быть оригинальными, но, очевидно, одного желания мало. И наоборот. Порой (это гораздо реже) вашим собеседником оказывается человек весьма обычной, даже заурядной наружности, но в нем вы сразу распознаете натуру оригинальную, интересную своей внутренней сущностью.

Так и в искусстве. Чтобы стать оригинальным в музыкальном творчестве, вовсе не обязательно обращаться к каким-то необычным, сверхновым выразительным средствам. Можно быть оригинальным, сочиняя в тональной манере, используя самые обычные оркестровые средства, опираясь на фольклорный материал, и быть при этом «впереди» самых ультрамодерных композиторов, не умеющих связать двух тактов без какого-нибудь штукарского приема.

Если молодой композитор способен сочинить свежую, выразительную мелодию и найти к ней свежую и выразительную гармонию, есть вероятность того, что он станет оригинальным художником. Невозможно, да и никому не нужно быть новым обязательно во всех элементах письма. В чем-то новые приемы должны сохранять связь с существующей формой музыкальной речи. Иначе композитор рискует остаться в полной изоляции от слушателя, а его язык окажется обедненным, абсолютно непонятым. Самостоятельность композиторского мышления — это хорошо. Но каждый музыкант должен помнить, что до него тоже кто-то сочинял музыку и после него еще будут жить и творить композиторы. Без преемственности нет развития человеческой культуры, науки, искусства.

Изобретательность художника — великая вещь. Но изобретательность должна из чего-то рождаться, иметь какие-то корни. Очень хорошо, если композитор проявляет выдумку в гармоническом и интона-

ционном строении пьесы, в ритмике, общей структуре, приемах изложения (это я особенно ценю). Любую музыкальную форму можно решить по-своему, свежо, оригинально, в соответствии с духом времени. Но ни один настоящий мастер не станет в угоду оригинальности во что бы то ни стало приносить в жертву свою творческую индивидуальность, свою естественную интонацию, свой стиль.

Для меня всегда высшим образцом творческой самобытности и неисчерпаемости художественной фантазии был и остается Сергей Прокофьев. Что бы он ни писал, к какому бы жанру музыки ни прикасался, даже в массовой песне или марше он всегда был оригинален, изобретателен и вместе с тем сохранял прочные связи с традицией русской школы. Характерна и самобытна интонация у Грига, у Скрябина, у Шостаковича. Огромный вклад в развитие современной музыки внесли Дебюсси, Равель, Барток, Стравинский...

Мне хочется затронуть один из важнейших вопросов художественного творчества — вопрос о его народных корнях — от тех трудноуловимых, но всегда дорогих чертах, которые придают неповторимый облик и аромат национальному искусству и литературе, будь то памятники архитектуры, произведения живописи, стихи или музыка. Естественно стремление художника выразить национальную сущность и характер своего народа, подтверждаемое всей историей мирового искусства...

Для меня никогда не существовало вопроса — писать музыку в том или ином стиле, быть близким к народу, к его музыкальной речи или выдумывать какие-то новые формулы и приемы письма. Стиль композитора, как мне представляется, есть неотъемлемое свойство его творческой индивидуальности, его восприятия мира, результат музыкальных впечатлений, впитанных с раннего детства, и пройденной школы жизни и школы искусства.

Задумываясь о своем творческом пути, я вспоминаю те многообразные художественные впечатления, которые получил в детстве и юности. Родился и вырос я в Тбилиси — городе богатых и своеобразных музыкальных традиций. С детства меня окружала

атмосфера народного музицирования. Сколько себя помню, вокруг постоянно звучали армянские, грузинские и азербайджанские напевы, исполняемые народными певцами и музыкантами-инструменталистами. Эти впечатления, очевидно, и определили основы моего музыкального мышления, подготовили почву для воспитания композиторского слуха, заложив как бы фундамент той творческой индивидуальности, которая формировалась на протяжении последующих лет учебы и творческой деятельности. Как бы ни изменялись и ни совершенствовались на протяжении многих лет мои музыкальные представления и вкусы, первоначальная национальная музыкальная основа, воспринятая с детства от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для творчества.

Каждое соприкосновение с народной музыкой — армянской, русской, украинской, грузинской, азербайджанской, африканской, испанской, шотландской, индийской — неизменно вызывает во мне чувство восхищения бесконечным многообразием и красотой форм, жанров, стилистических особенностей мелодий, ритмов, гармоний. До сих пор для меня остается неразрешимой загадкой: как возникали эти дивно прекрасные песни, выразившие чувства и мысли многих поколений людей, живших нередко в глубокой нищете, подвергавшихся социальному и национальному гнету, преследованиям иноземцев-завоевателей? Как сохранились они в устной традиции, восходящей порой к отдаленным временам средневековья? Наконец, какими таинственными нитями эти мелодии связаны с особенностями национальной жизни, с природой страны, с ее пейзажем? Мне думается, прочные и глубокие связи с родной почвой вызывают к жизни произведения искусства столь же самобытные и неповторимые, как неповторимы вкусовые качества винограда, выросшего на определенной почве, как неповторим аромат цветов, растущих в долине и на склоне горы, на лесной полянке и в саду.

Народная песня... Мне удалось побывать во многих странах, и, знакомясь с той или иной страной, с жизнью и культурой ее народа, я всегда

стремлюсь как можно лучше и ближе узнать не только творческие достижения ее композиторов, но и народное искусство — песню, инструментальную музыку, танец. Живя в Советском Союзе, стране, объединяющей свыше ста различных народностей, я пытаюсь по мере сил приобщаться к истокам национального искусства этих народов. Разумеется, мои представления о народной музыке, мое понимание ее внутренних законов и особенностей глубже всего проявляются в отношении музыки моего народа, музыки, впитанной мной, что называется, с молоком матери. Задумываясь о часто обсуждаемой у нас и на Западе проблеме народности искусства, я, естественно, опираюсь прежде всего на свой композиторский опыт. А опыт этот вновь и вновь напоминает мне, сколь многим я обязан родной армянской национальной музыкальной культуре, так же как и музыкальной культуре других народов Закавказья, среди которых провел детство и юность.

Композитор — законный наследник всего духовного богатства своего народа, всех накопленных им музыкальных сокровищ. И не только наследник, но и хозяин, владеющий привилегией щедрой рукой черпать из этого могучего потока народных мелодий, ритмов, инструментальных красок, рассматривая их как драгоценный художественный материал для рождения своих образов, связанных с современностью.

Я упомянул здесь о современности образного мышления композитора для того, чтобы сразу же внести ясность в вопрос об опасности известной архаизации музыкального языка, опирающегося на интонационно-ритмический материал народной музыки.

Хотя я и не отрицаю метод цитирования подлинных народных мелодий для достижения определенных художественных задач (мы знаем, с каким блеском этот метод использовали в некоторых своих сочинениях русские и зарубежные композиторы-классики), мне все же дороже принцип смелого претворения элементов народной музыки в свободном, по воле художника развивающемся сочинении. Конечно, проблема эта должна решаться каждый

раз по-новому, без всякой предвзятости, в зависимости от художественного замысла, темы, жанра, формы сочинения.

В моей творческой практике я не раз стоял перед задачей интонационного и ритмического переосмысления народных мелодий. В ранней «Танцевальной сюите» использованы несколько фольклорных армянских и узбекских мелодий, которые я развивал, наслаивая на них новые мотивные образования, придавая им новые ритмические контуры, соединяя их с темами, сочиненными мною. Не берусь судить, в какой мере мне удалось симфонизировать этот материал, то есть подчинить его принципу контрастного, диалектического развития материала. Но такова была моя цель.

Другой пример, также из моего творческого опыта,—основная тема второй, медленной части фортепианного концерта. 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, разному за «дерзость». Однако в процессе сочинения я так далеко отошел от первоначального образа, столь решительно переосмыслил его внутреннее содержание и характер, что даже грузинские и армянские музыканты не услышали в этой теме ее народной первоосновы. Между тем простейший анализ указывает на интонационную общность этих двух мелодий.

Разумеется, это не единственный метод освоения национальной мелодики. В подавляющем большинстве произведений я создавал тематический материал без каких-либо заимствований из фольклорных источников. И все же (в этом, очевидно, сказывается особенность моего «музыкального характера») сочинения мои обладают ясно выраженной национальной окраской, несмотря на отсутствие народно-

песенного тематизма или хотя бы намеков на него.

В поисках новых ладогармонических и колористических средств я не раз исходил из слухового представления о звучании народных инструментов Закавказья с их характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов. Я очень люблю, например, звучание тара, из которого народные виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и волнующие меня гармонии. В них есть своя художественная закономерность, свой глубокий, еще далеко не раскрытый исследователями восточной музыки смысл.

Скажу попутно, задача подлинно научного исследования особенностей народного музыкального языка Армении, Грузии, Азербайджана, Узбекистана, Туркмении и других республик Советского Союза еще ждет своего решения. Перед нашими музыковедами и фольклористами здесь непочатый край работы. Целые пласты древнего профессионального и народного искусства ждут своих исследователей. Многие хорошо нам известные особенности народного музицирования, народной полифонии, манеры вокального и инструментального исполнения, восхищающие слушателей, еще не получили достаточно глубокого научного объяснения. Ряд ценнейших музыкальных находок, уникальных музыкальных документов далекого прошлого русской, украинской, армянской, грузинской, узбекской музыки не издан, не подвергнут научному анализу. Нужно ли напоминать о том, что без хорошего знания музыкальной истории, музыкального прошлого невозможно полностью выявить и раскрыть национальное своеобразие музыки современной. Исключительный интерес, с моей точки зрения, представляет проблема взаимодействия национальных музыкальных культур народов, веками живших по соседству друг с другом, например грузин и армян, армян и азербайджанцев, узбеков и таджиков, казахов и киргизов. Если бы у меня было достаточно знаний в этой области и если бы я располагал временем, то счел бы для себя долгом и интереснейшим делом углубиться в эти проблемы.

Вспоминаю свою юность. Сколько раз на улицах и дворах Тбилиси мне доводилось слышать 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, причем звучат они в своеобразном, несколько измененном варианте. И при всем этом как отличаются по своему интонационному рисунку, ритмике, манере подачи, колориту песни Грузии от песен Армении!

Сокровищница народной музыки неисчерпаема. А о том, как благодатна эта почва для роста профессионального композиторского творчества, ярко свидетельствуют замечательные успехи композиторских школ республик Закавказья. Я внимательно слежу за успехами молодых грузинских, армянских и азербайджанских композиторов, и меня неизменно радует смелость их обращения с элементами своей национальной музыки: разрабатывая их в оригинальной и очень современной манере, они извлекают из фольклорных зерен яркие и свежие ростки профессионального искусства большой мысли.

Наблюдаемая на протяжении последних лет значительная эволюция современного гармонического мышления, расширившая наше представление о современном музыкальном языке, вносит некоторые новые моменты в понимание национальной природы композиторского творчества. Я глубоко убежден, что правильное решение этих сложных проблем придет не через разработку каких-то теорий и методов, а через творческое «озарение» талантливого композитора, который сможет найти необходимый художественный синтез национального и современного. Богатейший, рожденный в извечном стремлении людей к правде, к счастью народный песенный фонд всегда был и, я убежден, всегда будет важным источником формирования композиторского творчества. «Просеянные», по выражению Бориса Асафьева, сквозь композиторское сознание, эти темы образуют новый ритмоинтонационный сплав, необходимый для выражения новых мыслей, новых эмоций, свойственных нашей эпохе.

Если обратить взоры к прошлому европейской профессиональной музыки, мы с неоспоримой ясностью видим, что все величайшие гении музыки писали о народе и для народа. Живые человеческие чувства, мысли и чаяния современников воплощали в своих произведениях Бах и Гендель (даже если они обращались к далеким темам Евангелия, Библии или греческих мифов), Бетховен и Моцарт, Глинка и Мусоргский, Шопен и Верди, Чайковский и Равель. Как бы ни менялись средства художественной выразительности современного музыкального искусства, очевидно, главное содержание и направленность творчества и в наши дни остаются прежними — служить людям, нести человечеству большую гуманистическую идею, правду о жизни.

Мне хочется вспомнить замечательные слова великого русского критика Виссариона Белинского, сказанные им в статье о Гоголе: «...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 другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных формах, — следовательно, если изображение жизни *верно*, то и *народно*»³.

Я коснулся вопроса правдивости, искренности высказывания художника. Художник — глашатай своего народа. Он выражает прежде всего думы и чувства соотечественников. Но значит ли это, что он должен замыкаться только в рамках национального, откликаться только на темы, волнующие его народ? История музыки дает отрицательный ответ на этот вопрос. Композиторы прошлого и настоящего часто обращались не только к темам и сюжетам, заимствованным из жизни своих народов, но и свободно пользовались элементами народного искусства других стран. Достаточно вспомнить об испанских страницах в творчестве Глинки, Римского-

³ Белинский В. О русской повести и повестях Гоголя («Арабески» и «Миргород»). — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1953, с. 295.

Корсакова, Бизе, об опере «Орлеанская дева» Чайковского, об американской симфонии «Из Нового Света» Дворжака, о многих аналогичных в этом плане сочинениях Дебюсси, Равеля, Бартока, Прокофьева, Стравинского. К счастью, для нашего искусства — интернационального по самой природе своего языка — становление национальных музыкальных культур всегда протекало и протекает в тесной связи с развитием музыкальных культур других народов мира. И это прекрасно.

«Культура и жизнь», 1971, № 6

Что читать о А. И. Хачатуряне

- Хачатурян А. И. Статьи, воспоминания. М., 1980
- Хачатурян А. И. О музыке, музыкантах, о себе. Ереван, 1980
- Хачатурян А. И. Страницы жизни и творчества. М., 1982
- Хачатурян А. И. Письма. Ереван, 1983
- Арам Ильич Хачатурян. Сборник статей. Ереван, 1972
- Арам Ильич Хачатурян. Сборник статей. М., 1975
- Арутюнов Д. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока. М., 1983
- Асафьев Б. Не заключение, а пролог.— Избр. соч., т. 5. М., 1957
- Карагюлян Э. Симфоническое творчество А. Хачатуряна. Ереван, 1961
- Мартынов И. Арам Хачатурян. М., 1956
- Микоян Н. Киномузыка Арама Хачатуряна. М., 1984
- Тигранов Г. Балеты А. И. Хачатуряна. Л., 1974
- Тигранов Г. Арам Хачатурян. Л., 1978
- Тигранова И. Г. Лирические образы в творчестве А. Хачатуряна. Ереван, 1973
- Хараджанян Р. Фортепианное творчество А. И. Хачатуряна. Ереван, 1973
- Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1967
- Чеботарян Г. Полифония в творчестве А. Хачатуряна. Ереван, 1969
- Шнеерсон Г. Арам Хачатурян. М., 1959

Содержание

<i>К читателю</i>	5
<i>Юность. Первые годы в Москве</i>	9
<i>Певец родной страны</i>	31
<i>В годы испытаний</i>	46
<i>На вершине творческого пути</i>	70
<i>«Спартак»</i>	83
<i>Композитор и время</i>	100
<i>Заключение</i>	121
<i>Из литературного наследия</i>	127
<i>Что читать о А. И. Хачатуряне</i>	191

Георгий Григорьевич Тигранов

**АРАМ ИЛЬИЧ
ХАЧАТУРЯН**

Редактор *Т. Корovina*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *С. Белоглазова*
Корректор *Е. Збириник*

ИБ № 3557

Подписано в набор 27.11.85. Подписано в печать 22.06.87. Формат 70×90^{1/32}. Бумага офсетная № 1. Гарнитура обычн. Печать офсет. Объем печ. л. 9,0 (включая илл.). Усл. п. л. 10,53. Усл. кр.-отт. 28,08. Уч.-изд. л. 12,5. Тираж 50 000 экз. Изд. № 13238. Зак. № 3258. Цена в штателе 1 р. 80 к., в колленкоре 1 р. 50 к.

Издательство «Музына» 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва, Мало-Московская, 21