

А.И. Демченко

**«ПИР МУЗЫКИ»
О ТВОРЧЕСТВЕ
АРАМА ХАЧАТУРЯНА**

Монография

RU
science
RUS-SCIENCE.RU
Москва
2024

УДК 78.071.1Хачатурян
ББК 85.31(2)6-8Хачатурян А.
Д31

Рецензенты:

- И.С. Воробьев**, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, д-р искусствоведения,
И.П. Дабаева, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, д-р искусствоведения, проф.

Д31 **Демченко, Александр Иванович.**
«Пир музыки» о творчестве Арама Хачатуряна : монография / А.И. Демченко. — Москва : РУСАЙНС, 2024. — 76 с.

ISBN 978-5-466-06741-5

Вниманию специалистов, а также широкого круга музыкантов и ценителей музыкального искусства, предлагаются очерки творчества выдающегося армянского композитора. Это не монография, а именно очерки, в которых автор стремился выделить магистрали художественного наследия А.И. Хачатуряна. Поэтому читатель не найдёт в данном издании подробностей жизнеописания и последовательного анализа всего массива произведений композитора. Внимание сосредоточено на основополагающих тенденциях и процессах творческой эволюции крупнейшего мастера отечественной музыки XX века.

Книга может использоваться и в образовательных целях – для студентов гуманитарных вузов, колледжей, училищ, лицеев.

Ключевые слова: творчество композитора А. Хачатуряна. магистрали образного мира.

УДК 78.071.1Хачатурян
ББК 85.31(2)6-8Хачатурян А.

ISBN 978-5-466-06741-5

© Демченко А.И., 2024
© ООО «РУСАЙНС», 2024

Содержание

Преамбула.....	4
Становление таланта	7
Россыпи золота	16
«Пир музыки»	33
Несравненный темперамент.....	44
На завершающем витке.....	60
Основные произведения А.И. Хачатуряна	73

Преамбула

Хачатурян Арам Ильич (1903–1978) – композитор (Армения). Самобытность его стиля базируется прежде всего на прочных связях с интонационно-ритмическими и ладовыми особенностями различных ветвей национального фольклора Армении и других регионов Закавказья, Кавказа в целом, а также ряда сопредельных народов (например, истоки узбекского, таджикского, туркменского и турецкого происхождения). Почвенность творчества композитора в известной мере определялась цитированием народно-песенных образцов, а ещё чаще использованием отдельных оборотов и попевок. Причём всё это обычно служило материалом, который свободно переосмысливался в соответствии с авторской идеей вплоть до его коренного преобразования. Главное же состояло в глубоком проникновении в суть народной музыкальной речи и в способности к инициативному её претворению в концепционных полотнах на профессиональной основе.

Восточная характерность самым непосредственным образом скажется в красочности звуковой палитры, которую формируют затейливая прихотливость мелодического рисунка с богатой орнаментикой ориентального типа, экзотически пряная, цветисто-пышная либо своеобразно изысканная гармония и блистательная роскошь оркестрового письма в его ощутимых параллелях с импрессионизмом. В том же ряду – великолепное цветение мелоса, редкого по своей пластичности, широте дыхания и красоте. И, конечно же, от искусства народных музыкантов у Хачатуряна импровизационность изложения, а также рапсодичность формы в структуре ряда произведений (в том числе в трёх партитурах для фортепиано, скрипки, виолончели с оркестром с однотипным обозначением *Концерт-рапсодия*). Всецело поддерживая характерные для художественной культуры его времени принципы народности и демократизма, он добивался завидной коммуникативности своей музыки. В центре его творчества находились картины народной жизни, что особенно очевидно во всех трёх симфониях (1934, 1943, 1947) и в обоих балетах («Гаянэ» 1942, «Спартак» 1954).

От принадлежности восточному миру во многом шёл несравненный творческий темперамент композитора, что более всего проявлялось в повышенной эмоциональности, которая могла выливаться в обострённую экспрессию, и в стихийной силе образов с их динамизмом и мощной энергетикой. Этот темперамент находил себя и в исключительном влечении к танцевальности, которую можно расценивать как первооснову хачатуряновского стиля – данное качество одну

из своих кульминаций получило в огненно-воинственных сценах балетов, занявших столь значительное место в хореографической классике середины XX века. Во многом тем же определяется театральнокартинное мышление композитора (зримость, скульптурная очерченность образов, особая выпуклость рельефа) и сильнейшее тяготение к принципу концертирования с соответствующим акцентом на виртуозной трактовке ресурсов инструментализма.

У Хачатуряна *«пир музыки»* (Б.Асафьев) был настроен на волну воспевания жизни, её манящей притягательности, света и радости. Это находило себя преимущественно в энергии созидательных усилий и в праздничных настроениях, которые лишены гедонистической размягченности, наполнены действенной силой. Ярко выраженный оптимистический тонус не исключал драматических подтекстов, фиксирующих теневые стороны своего времени (вокально-симфоническая «Поэма о Сталине» 1938, оркестровая «Траурная ода памяти Ленина» 1948). Однако смысловая траектория произведений композитора неизменно была устремлена к итоговому утверждению позитивных начал бытия. Полнота запечатлённого мировосприятия базировалась на диалектике гибкого взаимодействия активно-деятельных состояний и погружений в сферу сугубо эмоционального характера, на гармоничном диалоге сосредоточенно-напряжённых и раскованно-игровых моментов, всеобщего и сугубо индивидуального, а также того, что соотносится с принадлежностью к социуму, с тем, что наполнено одухотворяющим теплом сокровенных движений человеческой души. То же находим и в сфере лирических образов, взаимодействующие грани которой составляют лиризм чувственного плана с его знойной негой, страстностью жгучих эмоций, доходящей до буйственной вакханалии, и возвышенно-одухотворённый лиризм, отличающийся благородством и поэтичностью, глубиной и серьёзностью чувств. Различные варианты отмеченного паритета контрастных образных граней явственно представлены в трёх концертах – Фортепианном (1936), Скрипичном (1940) и Виолончельном (1946).

В музыкальном искусстве послевоенного десятилетия Хачатурян выступил как наиболее значительный представитель стиля ампир, всемерно выявляя черты монументализма, грандиозности, триумфально-победоносного державного могущества (от Третьей симфонии к балету «Спартак»). На этапе позднего творчества (1960–1970-е годы) он тяготел к интеллектуальной самоуглублённости, выдвигая на передний план проблему конфликтных взаимоотношений личности и её окружения (господство мысли особенно ощутимо в сонатах, написанных для

виолончели *solo*, скрипки *solo* и альта *solo* – соответственно 1974, 1975, 1976).

При желании композитор мог впечатляюще работать в чисто европейской манере (музыка к театральным спектаклям по классической драматургии, начиная с «Валенсианской вдовы» 1940 и «Маскарада» 1941). Но главное его завоевание состояло в органичном синтезе восточного с воспринятым от европейской культуры (принципы тонального мышления, формообразование, полифонические приёмы, законы инструментального письма, включая драматургию симфонического развития). Открывая интернациональной аудитории богатейшие, колоритнейшие залежи практически неведомого ранее музыкального материала, Хачатурян сумел в призме национального видения отобразить существенные стороны происходившего тогда, что делает его художественное наследие общезначимым и подлинной классикой мирового искусства.

Становление таланта

Основным лейтмотивом предлагаемых заметок о творчестве Арама Ильича Хачатуряна (1903–1976) станет мысль о том, что он был и остаётся одним из самых выдающихся представителей художественной культуры Востока – не только музыкального искусства, но и культуры вообще, взятой как целое.

С этой точки зрения в известной мере оказалось закономерным то, что он, армянин по крови, родился, провёл детство и юность в Тифлисе (так тогда именовали Тбилиси), где в пёстром и разноликом конгломерате соединялись культурные традиции многих восточных народов, что дополнялось наслоениями русской и западноевропейской культур.

Чайковский, побывавший здесь в 1886 году, то есть за полтора десятилетия до рождения Хачатуряна, отметил следующее: *«Тифлис необыкновенно симпатичен и оригинален в особенности потому, что Европа с Азией здесь на всяком шагу сталкиваются, сливаются, пикантно контрастируют между собой»*.

Главное же состояло в том, что Тифлис в некотором роде являлся тогда центром многонационального восточного региона, и Хачатурян рос в настоящем оазисе «разноплеменной» культуры. Вспоминая Тифлис как город *«живописнейший и очень своеобразный»*, он выделял свойственный ему звуковой мир, находясь среди которого будущий композитор получил так много ярких впечатлений для своего творчества.

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. 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, пройдёшь по-далее – наткнёшься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Нередки встречи и с хранителями древней культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на сазе, таре, кеманче... Народная армянская, азербайджанская, грузинская, русская песня, широко бытовавшие тогда «жестокие» цыган-

ские романсы, популярные мелодии балльных танцев – всё смешивалось в пёстрой звуковой картине. И всё это неудержимо влекло к себе.

Обилие подобных впечатлений, почерпнутых в тифлисском детстве и юности несомненно сыграло свою огромную роль. Самобытность стиля Хачатуряна определяется прежде всего его опорой на восточное начало, каким оно запечатлелось в различных образцах народного творчества.

С этой точки зрения важно и то фольклорное, что будущий композитор смог почерпнуть от своих родителей, выходцев из далёкого села. Отец часто пел в семейном кругу, пел он и крестьянские песни, которых Арам не мог слышать на улицах Тифлиса. Часто пела и мать, знавшая множество народных песен. Кроме того, эта на редкость красивая женщина превосходно исполняла восточные танцы (*«Я любил на неё смотреть и восторгался ею»*, вспоминает Хачатурян).

Но основную массу впечатлений давал город, где в том числе можно было услышать настоящих мастеров народного искусства.

В детстве я любил часами слушать бродячих певцов и музыкантов, ашугов и сазандаров. Эти поэты и музыканты были и вдохновенными артистами-импровизаторами. Мне в их незатейливых импровизациях слышались отголоски тех народных песен, которые напевала мать. Но в исполнении ашугов знакомые, казалось, мелодии звучали богаче, нарядней, завораживая красочностью свободной интерпретации и тем волшебством ритма, которые отличают только народное искусство. Я жадно воспринимал это искусство.

Как видим, маленький Арам уже тогда улавливал искусность, «волшебство», отличающие мастера от дилетанта, и почувствовал вкус к импровизации, которая станет важным слагаемым его собственного творчества.

Услышанные тогда и позже фольклорные мелодии композитор иногда использовал в своих сочинениях. Особенно широко они представлены в балете «Гаянэ», где их не менее десяти. К тому же и целый ряд авторских тем обнаруживает здесь близость тем или иным народным напевам.

Об этой близости дирижёр К.Сараджев, готовивший постановку первой версии данного балета (под названием «Счастье») с восхищением писал: *«При обработке народных мотивов композитор создавал свои темы, сопутствующие народным. Эти темы в такой степени*

стилистически родственны по духу и колориту, что органическая их спаянность приводит в изумление и заставляет восторгаться».

Хачатурян настолько проникся музыкой своего народа, что исследователи постоянно обнаруживают в его творчестве прямые и опосредованные связи с теми или иными фольклорными мелодиями. Так, в Скрипичном концерте тема главной партии I части близка песне «Шествуй, шествуй» и танцу «Кочарі», тема побочной партии той же части – песне «Ручеёк», а основная тема финала – песне «Башмачок». Посредством подобных вкраплений композитор всемерно усиливал и обострял ярко выраженный национальный колорит.

В ходе творческого процесса случалось и то, о чём композитор говорил следующее.

Порою бывает и так, 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.

* * *

Примечательная грань связей с фольклором наблюдается в тех особенностях гармонического языка Хачатуряна, которые определялись его слышанием восточной инструментальной культуры.

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.

Взять, к примеру, мою страсть к сочетанию больших и малых секунд, за что мне в своё время не раз доставалось от некоторых критиков и консерваторских педагогов. Эти секунды у меня – от многократно слышанного в детстве трио народных инструментов: тар, кеманча́ и бубен. Я наслаждался этими звучаниями, воспринимая острые созвучия секунд как совершенные консонансы.

Вот откуда характерные для музыки Хачатуряна терпкость гармонической вертикали и гроздь секунд, хотя, конечно же, ни в коем случае нельзя сбрасывать со счетов и общее тяготение XX века к подобным средствам. Тем не менее, исходные импульсы подобных

склонностей коренились в народной музыкальной почве, что доказывает раннее творчество композитора, когда он во многом стихийно выплёскивал на страницы своих сочинений пёструю, цветистую гамму музыкальных впечатлений детства и юности, с увлечением воспроизводя самоценную красочность восточной музыки.

Такова первая из опубликованных его пьес – «**Песня-поэма**» для скрипки и фортепиано (1929). Её подзаголовок «*В честь ашугов*» не только правомерен, но и оправдан автором, причём даже с некоторой гипертрофией. От ашугских напевов идёт чувственная роскошь мелодики, обильнейшая орнаментика, которой щедро «раскрашиваются» партии обоих инструментов, и подчёркнутая импровизационность изложения с полной свободой и прихотливостью развёртывания, включая неожиданные прерывы звучания.

К слову, по любованию звуком, изобразительным приёмам и прихотливости лирических настроений многое здесь созвучно музыкальному импрессионизму, которого Хачатурян тогда ещё просто не знал. Это изначальное качество его манеры, подкреплённое позже знакомством с творчеством Дебюсси и Равеля, стало постоянным составным элементом его стиля, что находило себя прежде всего в терпкости гармоний и красочности звуковой палитры.

Ещё бóльшая избыточность подобных проявлений свойственна первому крупному сочинению Хачатуряна – **Трио для кларнета, скрипки и фортепиано** (1932). Подбор и трактовка инструментов призваны напомнить о восточных ансамблях с участием дудука и кеманчи. Два «народных музыканта» в сопровождении фортепиано импровизируют, можно сказать, на пределе, ничем не стесняя себя, искусно «витийствуют», «вышивая» затейливые орнаментальные узоры на протяжении всех трёх контрастных частей (*Andante con dolore, Allegro, Moderato*).

Между прочим, такого рода сочинения Хачатуряна с полной очевидностью показывают, что виртуозная трактовка сольной партии в его инструментальных концертах в немалой степени исходит от приёмов народного исполнительства восточных музыкантов.

В отношении ранних опытов композитора можно говорить об определённом *этнографизме*, настолько в них экзотически подавалось национальная характерность, настолько ярко выражен «ориент» и чрезвычайно акцентирован так называемый локальный колорит. В дальнейшем он обычно добивался органичного взаимодействия восточного и общечеловеческого, но шлейф этнографизма изредка давал знать о себе и в пору зрелого творчества. Особенно ощутимо это

в «Гаянэ», где многое определял замысел воссоздать красочные картины народной жизни с её национальным укладом. Вот почему Хачатурян посчитал необходимым ввести в симфоническую партитуру народные ударные инструменты и процитировать целый ряд фольклорных мелодий (начиная с танцев «Шалахó» и «Узундарá»).

«Гаянэ» являет собой яркую иллюстрацию того, что композитор ни в коем случае не замыкался в пределах народно-песенных истоков Армении или даже Закавказья в целом. Здесь представлена и стихия северокавказской интонационности (великолепная «Лезгинка»), и то, что имело тюркское или среднеазиатское происхождение.

И в других его произведениях находим обращение не только к азербайджанским или грузинским, но и к узбекским, туркменским, таджикским, турецким мотивам. Так, в финале упоминавшегося Трио он использует узбекскую народную тему (после экспозиции у кларнета *solo* следует десять разноплановых вариаций на неё), а в первом своём оркестровом сочинении («Танцевальная сюита», 1933) разрабатывает армянскую, азербайджанскую, грузинскую и узбекскую мелодии.

Во всех этих случаях Хачатуряна отличало инициативное, глубоко творческое отношение к народной основе. Он расценивал фольклорный материал *«как животворное зерно, как первоначальную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»* в соответствии с композиторским замыслом, с авторской идеей.

Говоря о характерном для себя интонационно-ритмическом переосмыслении народных мелодий, Хачатурян приводит в качестве примера основную тему **II части Фортепианного концерта.**

Эта лирическая тема сочинена мною на основе кардинальной модификации популярной песенной мелодии. То была достаточно легковесная по характеру городская восточная песенка, слышанная мною когда-то в детстве на улицах Тбилиси и хорошо известная любому жителю Закавказья. 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 отошёл от первоначального образа, столь решительно переосмыслил его внутреннее содержание и характер, что даже грузинские и армянские музыканты не услышали в этой теме её народной первоосновы.

«Дерзость» состояла в том, что автор академического опуса (*инструментальный концерт!*) позволил себе обратиться к «неподобающему» материалу – то была, как отмечает композитор, *«легковесная по характеру»* уличная песенка. Но, действительно, произошло её коренное преобразование: композитору удалось вдохнуть в эту мелодию объёмность и глубину, придать ей изысканность возвышенной и очень индивидуальной эмоции.

* * *

С Фортепианного концерта началась мировая известность Хачатуряна. Ему было в это время тридцать три года. Пришла она к нему довольно рано, даже принимая в расчёт привычные «сроки» начинающегося признания у большинства композиторов такого масштаба. И пришла она невероятно рано, если учесть, когда Хачатурян начал заниматься музыкой профессионально. Тяготение к ней обнаружилось у него уже в раннем возрасте, но длительное время занятия носили сугубо любительский характер.

В детстве я много пел, очень любил выстукивать разнообразные ритмы. Страсть к музыке нередко отвлекала меня от школьных занятий. Случалось так, что вместо того, чтобы учить уроки, я часами напевал любимые мелодии.

Забравшись на чердак с медным тазом, я усердно выстукивал на нём подслушанные и поразившие меня ритмы, изоцряясь в их варьировании и сочетании. Эта первоначальная музыкальная «деятельность» доставляла мне неопишуемое наслаждение, родителей же приводила в отчаяние. «Ну что мне делать с этим буйным импровизатором?» – восклицал не раз отец, слушая часами мои чердачные упражнения.

Однако однажды он всё-таки приобрёл за гроши старенькое пианино, годное разве что на дрова. Я довольно быстро научился по слуху подбирать на нём мелодии народных песен и танцев и с неизъяснимым блаженством «вдалбливал» их одним или двумя пальцами.

Мне помнится, вначале это был довольно сумбурный процесс отыскивания клавиш, последовательность которых давала знакомые мелодии. Потом начались неуклюжие попытки подбирания гармонии, соединения мелодии в правой руке с аккордами в левой руке. Это были, если хотите, мои первые шаги в композиции.

Позже Арам опять-таки по слуху аккомпанирует певцам-любителям и уже слывет среди знакомых «пианистом». Ещё позже, занимаясь в коммерческом училище, принимает участие в игре самодельного духового оркестра, где впервые и на самом примитивном уровне знакомится с нотами.

Приехав девятнадцати лет в Москву, он поступает на биологический факультет МГУ и одновременно в Музыкальный техникум имени Гнесиных.

Не имея никакой, даже элементарной теоретической подготовки, я предстал перед комиссией. Для пробы голоса и слуха бойко спел что-то вроде «жестокого» романса «Разбей бокал», вызвав улыбку экзаменаторов. Вместе с тем, вспоминая, я легко справился со всеми испытаниями слуха, чувства ритма и музыкальной памяти, несмотря на то, что все эти задания мне приходилось выполнять впервые в жизни.

О его абсолютной музыкальной «девственности» говорит такой казус: во время приёмных экзаменов он заявил, показывая на виолончель: «Хочу учиться играть на этой большой скрипке». И его приняли в класс виолончели – не столько из-за его желания, сколько потому, что класс этот только что открыли и желающих заниматься в нём недовстаало.

Ещё три года спустя в Музыкальном техникуме имени Гнесиных открывается класс композиции, и Арам переходит в него, отныне окончательно посвятив себя музыке (к этому времени он прекращает занятия в университете).

Его первым педагогом был М.Ф.Гнесин, который быстро и по достоинству оценил дарование начинающего музыканта, а впоследствии подчеркнул: «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 создавших известность Хачатуряну, был написан им в бытность учеником музыкального училища. С самого начала в сочинениях Хачатуряна заметны были зёрна самостоятельного музыкального мышления и чувствовалась совершенно иная, молодая и современная жизненная пульсация».

Затем Хачатурян поступает в Московскую консерваторию, где проходит основательную композиторскую выучку в классе Н.Я.Мяковского, дополнив её занятиями в аспирантуре под его же руководством. Надо заметить, что Мяковский, наряду с Шостакови-

чем, является создателем наиболее представительной композиторской школы XX века. Среди его учеников были В.Шебалин, Д.Кабалевский, Г.Галынин, К.Хачатурян, Б.Чайковский, А.Эшпай. И самым значительным из них оказался Арам Хачатурян.

Перед личностью своего педагога он благоговел и в письмах называл не иначе, как «*высокочитимым учителем*». В свою очередь, и Мясковский, воспитавший около семидесяти композиторов, с глубоким уважением относился к лучшему из своих учеников.

Консерваторию Хачатурян заканчивал созданием **Первой симфонии** (1934), которая стала не только «аттестатом зрелости», но и выдвинула его в первый ряд советских композиторов того времени.

Д.Шостакович, обычно сдержанный на похвалу, услышав тогда эту, казалось бы, всего-навсего дипломную работу начинающего композитора, отозвался о ней очень горячо и дал ей самую высокую оценку, сразу же чутко выделив то, что стало главным в музыке Хачатуряна: *«Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая яркая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит. О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостью жизни»*.

Это первое по-настоящему крупное своё произведение Хачатурян создал в тридцатилетнем возрасте, продемонстрировав законченное владение всеми компонентами композиторского мастерства. Симфония закладывала чрезвычайно много характерного для его стиля и образности – в частности здесь обнаруживается масса интонационных оборотов, попевок, мотивов, которые напоят о себе в последующих сочинениях.

Сильное впечатление оставляло на редкость органичное сочетание безусловной национальной почвенности, корнями уходящей в глубину времён, и столь же явственного современного интонационного строя, сочетание эпической широты, фресковой манеры письма и тонкой проработки деталей, сочетание картинности, красочности, роскоши звуковых форм (с соответствующей этому густой, насыщенной оркестровкой) и подлинной симфоничности масштабно выстроенной драматургии.

Кроме того, обращало на себя внимание влечение к танцевальным ритмам: завуалированные в I части, они активно включаются скерцозными мотивами в лирику II-й и выливаются в огненный симфонизированный танец радости созидания в финале.

Всё говорило о появлении крупного, неординарного таланта и о его стремительном движении к художнической зрелости. А.Спендиаров, старший современник Хачатуряна, уже тогда признанный классиком армянской музыки, ещё в конце 1920-х годов, когда его молодой соотечественник делал свои первые шаги в искусстве, называл его «глыбой».

Композитор Г.Литинский, который преподавал Хачатуряну в консерватории одну из теоретических дисциплин, сразу же оценил феноменальную природную одарённость своего великовозрастного студента: *«Мне довелось тогда держать в руках слитки золота, самородки благородного металла, которых не касалась ещё рука ювелира – вовсе не блестящие, неограниченные, чёрные. Вот таким был молодой композитор».*

В 1933 году после прослушивания оркестровой «Танцевальной сюиты» Д.Кабалевский пометил в своём дневнике: *«Чертовски одарённый человек».* И ещё одно свидетельство. Пианист Л.Оборин писал о композиторе в начале 1960-х годов: *«Несмотря на то, что музыкой он начал заниматься довольно поздно, он сразу же заговорил “своим голосом” и стал тем Хачатуряном, которого мы все теперь знаем».*

Внешние вехи стремительного движения молодого музыканта к творческой зрелости с соответствующим признанием были таковы: внимание к нему привлекли уже первые сочинения, написанные в консерватории, и в том же 1929 году было осуществлено их издание, в 1932-м Хачатурян принят в члены Союза композиторов (ещё в студенческие годы), а в 1936-м состоялся его первый авторский вечер.

Присоединим к этому следующие факты, исключительно важные для музыкального искусства его родной Армении: упомянутая Первая симфония появилась после написанных в 1920-е годы двух сочинений в данном жанре (малоизвестные авторы С.Халатян и О.Егiazарян), но была просто несопоставима с ними по своим художественным достоинствам, а позднее из-под его пера вышли первые по времени создания национальный балет («Счастье», во второй редакции – «Гаянэ») и инструментальные концерты (Фортепианный, Скрипичный, Виолончельный).

Россыпи золота

Первая симфония завершала ранний, «предварительный» этап, своего рода *прелюдию* творчества Хачатуряна и в то же время открывала его центральный период, который как раз и будет главным предметом нашего внимания: это ровно два десятилетия – с 1934 по 1954 год, когда был закончен балет «Спартак». А между этими нижней и верхней границами – Фортепианный концерт (1936), Скрипичный концерт (1940), музыка к спектаклям «Валенсианская вдова» и «Маскарад» (1940 и 1941), балет «Гаянэ» (1942), Вторая симфония (1943). Своего рода пик творчества составляет написанное в 1940–1942 годах: Скрипичный концерт, «Маскарад», «Гаянэ» – именно это и есть «концентрированный» Хачатурян с его исключительной свежестью и неповторимостью.

Обозначенные хронологические пределы (с 1934 по 1954 год) с их ближайшей периферией (начало 1930-х и вторая половина 1950-х годов) – это целая, отдельная историческая эпоха в эволюции XX века, и Хачатурян стал одним из её самых выдающихся выразителей в музыкальном искусстве.

Очень по-своему отобразил он центральное событие той эпохи, каким явилась Великая Отечественная война. Целиком этому посвящена Вторая симфония, и мы к ней ещё вернёмся.

Совершенно своеобразные отзвуки гремевших тогда баталлий находим в балете «Гаянэ». Его парадоксальность состоит в следующем: казалось бы, здесь раскрывается вполне мирный сюжет из жизни армянского села, но целый ряд сцен балета заряжен настолько воинственной энергией, что возникают совершенно однозначные ассоциации с происходящим на полях сражений. Надо полагать, что к простановке такого рода акцентов композитора интуитивно побуждала атмосфера предвоенных и военных лет, когда создавался данный балет (симптоматично, что флюидами воинственности пронизаны даже отдельные женские танцы).

Парадокс состоит и в том, что эта «милитаристская» в своей сути стихия оказывается в художественном преломлении весьма притягательной по причине своей неотразимой эффектности и захватывающего темперамента (мощный запал силового воздействия, буйственный азарт).

Как известно, нечто подобное присутствует в «Болеро» Равеля и в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Огромная популярность такого рода музыки отчасти объясняется тем, что

раскрытый в ней дух агрессивности резонировал некой внутренней сущности человека XX столетия.

В «Гаянэ» эта стихия своё наиболее яркое выражение получила в «Горской пляске» (иногда фигурируют также названия «Танец горцев» и «Курдский танец») и в знаменитом «Танце с саблями» (в данном обозначении примечательным ориентиром становится указание «с саблями»).

В обоих случаях воспроизводится не просто огненно-воинственный танец, а поистине яростный пляс, буйственное выплесывание (в «Танце с саблями» оно оттеняется контрастом лирической мелодии, восточный характер которой подчеркнут тембром саксофона, напоминающим звучание зурны).

«Дикий» горский темперамент приобретает здесь явственно варваристскую окрашенность – в грубо топочущем ритме и в «гортанных», ревуших звучностях оркестра (фовистская специфика особенно очевидна в «Горской пляске» с её буквальным вколачиваемой примитивистской формулой-однотактом). Так рисуется ошеломляющий выплеск первозданных сил, вырвавшихся на поверхность жизни и справляющих свой неистовый пир.

Но эта первозданная мощь выступает в альянсе с «железным мотором» современности, восточная экзотика обретает «механизированные» очертания («Горской пляске» сопутствует эффект звукового скрежета), а «скифская» бравада и молодечество сопровождается грохотом батареи ударных, так что складывается портрет воинства середины XX века и образ всё сметающей на своём пути лавины экспансивной сверхэнергии – в «Горской пляске» с её жёстко впечатываемой поступью *ostinato* как неумолимо надвигающаяся армада, в «Танце с саблями» с его невероятно стремительной пульсацией отбиваемого ритма как неостановимо катящаяся звуковая масса, безудержный полёт на железных скакунах.

Время, о котором мы говорим сейчас в связи с творчеством Хачатуряна (1930–1950-е годы), в отношении нашей страны иногда именуют «сталинской эпохой», чаще всего привнося в это обозначение негативный оттенок. Действительно, оно отличалось невероятной двойственностью и противоречивостью, но как бы там ни было, те десятилетия неизбежно ассоциируются, согласно тогдашнему лексикону, с фигурой «*вождя народов*» и «*лучшего друга советских композиторов*».

Хачатурян всецело принадлежал этому времени и «*первой стране социализма*», был не только её сыном, но и *верноподданным*. Об этом без всяких околичностей пишет В.Юзефович в монографии о композиторе (она опубликована в 1990 году, то есть когда можно было

открыто говорить обо всём): *«Уже в 1930-е годы Хачатурян всем своим творчеством заявил: моя позиция – прославление советской действительности. Творчество его всегда оставалось искренней одой советской жизни».*

Да, он мог совершенно недвусмысленно сказать о себе: *«Революция коренным образом изменила всю мою жизнь. И если я действительно вырос в серьёзного художника, то этим я обязан только Революции, партии, народу. Народу и посвящена вся моя сознательная жизнь, как и вся моя творческая деятельность».*

* * *

Хачатурян не только открыто провозглашал себя приверженцем того, что называли *«идеалами советского искусства»*, он верой и правдой служил им, в том числе присягая на верность господствующему режиму. Так, в 1943 году без колебаний вступил в партию, и большой круг его крупных сочинений посвящён соответствующим торжественным датам: Первая симфония – 15-летию Советской власти в Армении, Третья симфония задумана как ода Октябрьской революции (к её 30-летию) и т.д.

Третья симфония (1947) преподносит характерный для «сталинской эпохи» монументализм едва ли не в гипертрофированном выражении.

Я искренне хотел написать что-то большое, торжественное, необычайное. Я хотел в этом сочинении выразить чувство радости и гордости советского народа за свою великую и могучую Родину. Отсюда появились трубы в большом количестве, это заставило меня взять орган, мне интересно было перевести орган из «духовного» состояния в светское.

«... В светское» и, можно сказать, советское, а *«трубы в большом количестве»* – их целых пятнадцать, и это из весьма показательных штрихов подчёркнутой грандиозности симфонии, которую следовало бы назвать «Триумфальной».

Годом спустя после её создания он на Первом Всесоюзном съезде Союза советских композиторов публично заклеил своё детище, уверяя, что увлёкся *«чисто внешним, формальным заданием»* и *«в погоне за необычностью звучаний в ущерб выразительности, ясности и доходчивости музыки»* пришёл к отрицательным результатам. Удивительно, что предметом вынужденного покаяния композитор избрал

произведение, которое, казалось бы, должно было вызвать самую положительную реакцию властей.

При необходимости Хачатурян мог создавать и нечто сугубо официальное – в прямом смысле слова, на заказ (см., к примеру, написанную в 1961 году «Балладу о Родине» для унисона басов и симфонического оркестра). Но в том-то и дело, что Третья симфония, действительно, написана *искренне* и славит торжество «сталинской эпохи», торжество страны, одержавшей великую Победу в только что отгремевшей войне.

Г.Хубов, автор одной из монографий о композиторе, находя мысль этого произведения *«неглубокой»*, утверждал: *«Торжество – в проявлении силы, сила – в проявлении торжества: вот, в сущности, к чему сводится содержание Третьей симфонии»*.

Можно согласиться с тем, что она не претендует на глубину концепции, но в рамках обозначенной задачи (*«Торжество – в проявлении силы, сила – в проявлении торжества»*) Хачатурян создал полотно, впечатляющее своей грандиозностью и красочным великолепием. Построив эту одночастную поэму Победы из трёх масштабнейших фресок, он всё главное для неё концентрирует в первом разделе.

Говоря о нём, следует заметить, что атмосферу праздника композитор любил воспроизводить в прелюдийных формах (такое находим, например, в финале Второй симфонии и в «Оде радости»). Тот же приём использован и здесь, причём виртуозный зачин большого оркестра подхватывают те самые 15 труб (блестящее *rompso* горделиво-ликующих фанфар) и орган с его мощным звучанием (патетическая импровизация в перекатах хроматических гамм).

Так «конструируется» подобие величественной триумфальной арки. После контрастного среднего раздела исходная настроенность возобновляется, усиливая состояние радостного возбуждения благодаря стремительному движению и эффектам парадных «фейерверков». Этот апофеоз державного могущества увенчан всенародным вихревым плясом.

Самым грандиозным художественным памятником «сталинской эпохе» стал балет **«Спартак»** (1954). По сюжету далёкая от современности и *«страны Советов»*, эта музыка всем своим существом принадлежит послевоенному десятилетию, когда СССР, повергнувший гитлеровскую Германию и продвинувший своё влияние на многие страны, становится форпостом мировой истории, что естественно порождало чувство всеобщего энтузиазма.

Это ощущение горделивой, победоносной державности нашло своё метафорическое выражение в балете «Спартак» через образ импе-

раторского Рима – образ величественный, монументальный, чрезвычайно импозантный, выдержанный в стиле послевоенного *ампира* («императорский» стиль, нашедший себя, к примеру, в высотных зданиях Москвы того времени).

История музыкального искусства знала «большой стиль» эпохи Барокко и ампир начала XIX столетия (наиболее ярким его образцом является Пятый фортепианный концерт Бетховена), но, пожалуй, свою высшую кульминацию эта манера получила в «Спартаке» Хачатуряна. И как бы ни относиться ко времени, когда была создана данная партитура, следует признать, что именно оно дало ей необходимые жизненные импульсы – следовательно, время это в каких-то своих сторонах было значительным, исполненным сил, наделённым могучим потенциалом.

Ампир «Спартака» – стиль триумфальных шествий, торжеств и празднеств. Эти *«красочные, полные блеска и пышности картины Рима»* (Д.Кабалевский) демонстрируют победоносную мощь империи военизированного типа (отсюда воинственный запал музыки, многое в которой основано на фанфарно-сигнальных оборотах). Таков был блистательный фасад эпохи с её великолепной, неотразимой «помпой» и исключительной роскошью красок (сквозь весь этот колорит и декор просвечивает *советская нота* – песенная, гимническая, маршевая).

Экспозицией и средоточием данной образности является первая сцена балета, выступающая в функции его торжественной интрады – *«Триумф Рима»*. В её основной теме *«слышится тяжёлая поступь легионов, подавляющая пышным могуществом, мрачным величием»* (Г.Хубов). Разворачивающееся действие содержит в себе ряд взаимодействующих оттенков: горделивое самоутверждение победоносной силы, парадное шествие воинской массы, многолюдное празднество, пестрота бурлящей толпы.

Всё это находит себя в размашистом маршевом движении, к которому подключаются танцевально-плясовые фигуры, в экспансивно-напористом ритме с энергичными синкопированными рисунками, в звучных призывно-провозглашающих фанфарах, в красочных гармонических сопоставлениях, в мощных фактурных нагнетаниях, в показе большой пространственной перспективы (через переключки инструментов и главенство духового звучания) и в общей слепящей яркости звучания, его зрелищной эффектности, чему отвечает сочный, широкий музыкальный мазок.

Отмеченный главенствующий ракурс дополняется в ряде номеров балета нарядными жанровыми зарисовками быта, досуга, пиршеств, шумной карнавальная суеты (начиная с № 2 «Рынок»). Но бо-

лее существенным компонентом воссоздаваемого пиршества жизни становится гедония чувственных усад.

Лирическая нега, истома и та раскованность эмоциональных излияний, которая согласуется с названием «Танец нимф», предстаёт в знойном цветении мелоса, обволакиваемого изысканными, пряными гармониями (с насыщенными педалями до трёх-четырёх звуков), и в роскоши оркестровых красок.

Свойственное музыке Хачатуряна восточное начало в этом балете служит более всего воссозданию именно подобной образности, время от времени смыкаясь с испанским колоритом. И естественно, что в «Танце гадитанских дев» (Гадес – древнее название испанского города Кадикса) композитор развивает томно-чувственную тему из своей музыки к пьесе Лопе де Вега «Валенсианская вдова».

Как картины имперской державности вращаются вокруг фигуры римского полководца Красса, так и сцены обольщения связаны в основном с образом его пылкой любовницы, греческой танцовщицы Эгины. Она становится существенным «механизмом» сюжета, своими чарами способствуя предательству фракийского юноши Гармодия, одного из сподвижников Спартака.

Неотразимая притягательность коварной куртизанки, как и вся линия чувственной гедонии, кульминирует в сцене **«Вариация Эгины и вакханалия»**. Блистательная бравада её зазывного танца, пружинящего по ритму и маняще-ускользающего по мелодическому рельефу, переходит в неистовую оргию вихревого движения, захватывающего жгучей страстностью.

Как видим, в обрисовке всего, о чём до сих пор шла речь, произошло счастливое совпадение избранной темы и коренных свойств хачатуряновской творческой натуры.

* * *

Несколько ранее Хачатурян был назван верноподданным *«страны Советов»* и царившего в ней политического режима. Мы не найдём у него никакой оппозиционности, которая была внутренне свойственна, например, Шостаковичу. И вместе с тем его музыка содержала в себе неожиданные, весьма серьёзные *подтексты*.

Здесь мы вновь сталкиваемся с *парадоксом*, подобным тому, как в «Гаянэ» колхозный праздник превращается в военное ристалище. Парадокс этот объясняется интуицией большого художника, побуждающей его вносить в создаваемые им образы нечто, находящееся, вероятно, за пределами его сознательных намерений.

Что заставило композитора обратиться в «Спартаке» к событиям античной истории и что вызвало к жизни этот художественный шедевр, помимо отмеченного выше подспудного стремления создать монумент «сталинской эпохе»? Это то, что вызревало в её недрах – сопротивление деспотизму и бесчеловечности тоталитарного режима.

Вот почему главной драматургической пружиной становится здесь зарождающаяся битва рабов во главе со Спартаком против всевластия Рима. Впервые мысль об этом балете возникла ещё в 1940 году, и уже тогда Хачатурян мечтал создать *«монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению Маркса, является Спартак»*. И вовсе не случайно должно было пройти более десятилетия, чтобы композитор созрел к реализации давнего замысла – произошло это уже в контексте социально-исторической ситуации первой половины 1950-х годов.

И теперь, уже во время непосредственной работы над балетом, композитор без всяких околичностей мотивировал обращение к уходящей в глубь истории теме (действие происходит в Римской империи в 73–71 годах до н.э.) стремлением напомнить о тех, кто *«смело подымался против поработителей за свою свободу»*. И то, что за всем этим скрывалась несомненная проекция на современность, косвенно засвидетельствовано в комментарии, касающемся, казалось бы сугубо творческих вопросов.

«Спартака» я создавал тем же методом, что и композиторы прошлого, когда они обращались к историческим темам: они воспринимали их сквозь призму собственного художественного мировоззрения и рассказывали об исторических событиях, сохраняя свой почерк, свою манеру письма. Все достижения современной музыкальной культуры я считал необходимым привлечь для раскрытия трагедии Спартака. Поэтому балет написан современным языком, с современным пониманием проблем музыкально-театральной формы.

Имперские триумфы, культ зрелищ и наслаждений одной части общества и подневольное существование другой его части, её страдания, поднимающие на борьбу – таков стержень концепции «Спартака». Конфликтное столкновение этих социальных сил разворачивается на протяжении балета многоэтапно, и обрисовано оно с исчерпывающей полнотой.

Исходным моментом является констатация рабства. Следующий пункт – бесправные люди, брошенные на кровавое ристалище ради потехи праздной толпы. Точкой перелома становится № 14 «Смерть гладиатора»: товарищи по оружию у тела умирающего (вступление вводит в атмосферу темниц, мрачных казематов), и его тема вскоре перерастает в важную для дальнейшего действия лейттему народных страданий.

Это одновременно и проникновенное, и патетическое *lamento*, выдержанное в характере скорбного шествия и выражающее чувство боли и отчаяния с характерной для Хачатуряна сильнейшей экспрессией (интонации стоны и взывания, острые задержания, поддержанные выразительностью увеличенных и уменьшённых гармоний), оказывается последней каплей, которая переполняет чашу терпения.

Без цезуры, посредством приёма *attacca* следует сцена № 15 «Призыв Спартака к восстанию. Начало восстания» – поразительно зримая, осязаемо воспринимаемая картина. В атмосфере таинственности (гулкие *pizzicato* низких струнных) начинаются приготовления, идёт собирание сил, передаётся дух нарастающего противления и раскрепощения.

Неуклонное насыщение фактуры, нагнетание динамики, активизация темпоритма, всё более отчётливое и яркое звучание трубных кличей – так передан нарастающий воинственный пыл и энтузиазм суровой решимости, что одухотворяется мыслью о свободе и выливается в мощную наступательную лавину.

Стихия ожесточённого противоборства (мастерское воспроизведение блеска клинков, шума сражения) дважды прослаивается проведениями темы народных страданий, что призвано напомнить о жертвах и дать дополнительный толчок порыву восставших.

Батальная образность, которой до предела насыщено действие «Спартака», многократно предварялась до рассмотренной сцены в эпизодах гладиаторских боёв. При всём театрализованном характере они, ввиду смертельной опасности для сражающихся рабов, обретали вполне реальные контуры остродраматических жизненных схваток (номера «Бой гладиаторов в “безглазых” шлемах (андабаты)», «“Рыбак и рыбка” (Бой гладиаторов Ретиария и Мормилона)», «Бой фракийцев и самнитов»).

Здесь же следует упомянуть, что свою роль в убедительном раскрытии батальной стихии сыграл опыт, накопленный композитором в ходе работы над балетом «Гаянэ» (1942), Второй симфонией (1943) и особенно над музыкой к фильму «Сталинградская битва» (1949).

Батальные сцены в «Спартаке» выписаны с исключительным размахом и отличаются чрезвычайным динамизмом. Именно они своей силой, романтической приподнятостью и гражданственным настроением сообщают целому ярко выраженную героическую окраску.

* * *

Центром *«героической хореодрамы»* (Г. Хубов), естественно является ведущий персонаж, давший имя балету. И, разумеется, естественно то, что самыми существенными функциями наделена его лейттема. Основанная на фанфарно-сигнальных интонациях, в маршевом шаге с характерной фигурой обращённого пунктирного ритма, она рисует благородно-мужественный облик вождя восстания.

Подстать ему лирически возвышенный образ его жены Фригии (о её тематизме речь пойдёт позже), и оба они резко противопоставлены «дуэту» Красс–Эгина, олицетворяющему пресыщенность и порочность императорского Рима. Понятно, что введение этих индивидуализированных пар-антиподов ощутимо усиливает остроту основного конфликта.

Если вновь вернуться к проекциям на современность, то стоит напомнить, что балет создавался в первой половине 1950-х годов, когда победа над сталинщиной, пусть хотя бы частичная, была ещё впереди, во времена так называемой «хрущёвской оттепели». Отсюда, опять-таки исходя из реальной современной ситуации, запечатлённый в «Спартаке» порыв к свободе ещё неизбежно сопровождается ощущением обречённости. Примечателен совершенно аналогичный исход событий в другом монументальном музыкальном спектакле того времени – в опере Ю. Шапорина «Декабристы», законченной в том же 1954 году.

Стоит напомнить рассмотренную выше ключевую для произведения сцену «Начало восстания», где рисуется исходная стадия разворота спартаковского движения, которому предстоит одержать немало побед над римским оружием. Звучащий на кульминации скорбный мотив умирающего гладиатора (лейттема народных страданий), был только что истолкован как причина происходящего: людские страдания вынуждают вступить в битву с властью, насилием.

Это «по тексту», а внутренне, по истинной сути это воспринимается пророчеством грядущего поражения. Отсюда столь сильно выраженный страдальческий пафос, буквально режущая экспрессия боли, трагический акцент (речь идёт об эпизоде ц.17).

Вскоре после пика героического подъёма (очередная победа восставших – завершение № 28 на выдержанном в солнечно-ликующих тонах звучании лейттемы Спартака) начинается показ разложения в стане спартаковцев. Композитор нашёл очень точные и острые средства для обрисовки смуты, противоречий, раздоров, распрей.

В музыку всё чаще проникают мотивы шумного, разбитного разгула, поднимающиеся из глубин подсознания тёмные инстинкты, разного рода сомнительные штрихи (драматический гротеск или, скажем, специфика так называемого жестокого романса в № 36). Эта нарастающая на протяжении №№ 33–39 моральная деструкция сопровождается тщетными попытками Спартака остановить разлад, вызывая у него глубокую печальность, гнетущие мысли, накатывающие тревожности.

Диалектика неотвратимого движения к катастрофе опирается на неуклонное усиление драматизма, постепенно приобретающего трагические тона. Этому сопутствует всё ближе подступающий призрак Рима в его зловеще-победоносном облике и всё более интенсивная психологизация, своё уникальное выражение получающая во **Вступлении к IV действию** (№ 43). Здесь передаётся сложное внутреннее состояние туманных рефлексий, «звяби» души, повёрнутой в затаённую насторожённость и томительные предчувствия. В «Спартаке» неоднократно опосредованные претворения джазовой специфики (особенно в связи с использованием тембра саксофона, как в «Танце Эгины перед Крассом»), и в данном случае тоскливая «импровизация» флейты на фоне «шагающего» *non legato* контрабасов, восходящая к блюзовой интонационности, впечатляюще воспроизводит жизненное движение среди подстерегающих тревог и опасностей (зловеще наползающие тени-раздувания засурдиненной меди).

Вновь мотив жизненного движения возникает в № 45 («Гибель надежды Спартака») как итог цепи фатальных неудач – на сей раз это путь обречённых на смерть, бредущих среди тревожных завихрений в трагедийном сумраке уже с внутренним безразличием к своей судьбе.

Ещё один итог – звучащий вслед окончательному поражению в последней битве заключительный **Реквием**. Оплакивание полководца восставших рабов решено на основе скорбно-патетической метаморфозы темы любви Фригии и Спартака, и прочувствованность момента подчеркнута введением человеческого пения (вокализ женского хора).

Кода этого номера с её мощным нарастанием, призывными кликами, гимническими возгласиями и колокольным перезвоном становится апофеозом грядущих битв за свободу. Кроме того, завершающие звучания балета свидетельствуют о неискоренимом оптимизме

эпохи, и в них прослушивается мудрое понимание бескрайности вечно длящейся, неуничтожимой жизни.

«Спартак» стал кульминацией творчества Хачатуряна в целом, а для центрального периода его творчества итоговым произведением. В частности здесь своё результирующее воплощение получили различные образно-стилистические элементы, намеченные в «Гаянэ» (в том числе торжественное *romposo*, возвышенный лиризм, экспрессия скорби). Но, в отличие от «Гаянэ», «Спартак» – это уже не «национальная», а «интернациональная» партитура, и по духу своему не экзотическая, а подлинно классическая, к тому же явственно социального наклона.

И если в предыдущем балете великолепная музыка не нашла для себя адекватного эквивалента в сюжетно-драматургической канве, то «Спартак» отличается стройностью и цельностью концепции, чёткой выверенностью повествования, безупречно «отрежиссированной» фабулой. В этом значительна заслуга автора либретто Н. Волкова, опытного мастера театральной драматургии, о чём говорят разработанные им сценарии таких балетов, как «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Золушка» С. Прокофьева, «Сердце гор» А. Баланчивадзе.

Но чтобы «Спартак» стал подлинно *«историческим романом на балетной сцене»* (Л. Энтелис), от композитора, помимо всего вышесказанного об образно-смысловом наполнении, требовалась способность добиться органичного сочетания дансантиности и драматической выразительности, а также симфонизации танцевальных форм.

Прежде всего это выражается в последовательном, целеустремлённом развитии тематизма (включая разветвлённую систему лейттем) с его трансформацией и «перекраской» в зависимости от конкретной ситуации. Вот что позволило не только раскрывать определённые состояния, но и воссоздавать диалектику того или иного жизненного процесса.

В массиве произведений отечественной музыки, составивших линию освободительной эпопеи 1950-х годов, «Спартак» принадлежит одно из самых почётных мест. И, наряду с такими шедеврами, как обе оратории Свиридова («Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория») и Одиннадцатая симфония Шостаковича, этот балет стал блистательным выражением наиболее значимого художественного сплава тех лет, который можно обозначить понятием *героико-драматический эпос*.

О героике и драматизме уже говорилось. Что касается эпической сущности, то при всей живости и красочности музыки ей свойствен

самоочевидный монументализм, предстающий в подчёркнутой масштабности, объёмности и многоплановости образов – это нашло своё отражение и во внешнем контуре музыкально-сценических форм рассмотренной хореодрамы (4 действия, 9 картин, более трёх часов звучания).

Её общий профиль, а также колоссальный размах массовых эпизодов потребовали особой укрупнённости штриха, широкого звукового мазка, фресковой манеры письма. Поэтому справедливо суждение, что в этой балетной партитуре *«прежде всего поражают монументальность, „широкоэкранность“, грандиозные драматургические антитезы, пафос народных сцен»* (Г. Тигранов).

* * *

Хотел того Хачатурян или нет, но в своей музыке он зачастую в той или иной мере фиксировал теневые стороны своего времени, омрачающие его моменты.

Поразительный пример в данном отношении – вокально-симфоническая **«Поэма о Сталине»** (1938), признанная лучшим произведением об этом политическом деятеле. Она была задумана абсолютно «правоверным» композитором как здравица великому человеку – этим произведение открывается и завершается. И, кстати, хоровое заключение, написанное на слова ашуга М. Байрамова, при внешней импозантности лироэпического славления отдаёт заметной натуужностью и надуманной идилличностью.

Но главное в другом. В своём подавляющем объёме **«Поэма о Сталине»** оказывается констатацией подневолья, всенародных страданий и стога земли под тяжкой пятой внеличной силы («официально» это могло мотивироваться как скорбная юдоль, из которой страну вывел *«отец народов»*). Не менее симптоматичен здесь и побочный пласт: воинственная горская пляска наполнена столь зловещими отсветами, что воспринимается как метафора насилия, как некое чуть ли не фашиствующее побоище.

Произведение, посвящённое другому вождю, видимо, совсем не случайно создавалось в 1948 году (о событиях этого приснопамятного года чуть ниже). Трудно сказать, вкладывал ли Хачатурян какой-либо определённый смысл в заголовок **«Траурная ода памяти Ленина»**, но известно, что уже тогда в сознании многих это имя всё чаще связывалось с иными, безусловно позитивными представлениями о сущности социалистического правопорядка, и несоответствие реальности тех лет этим представлениям, возможно, и побудило композитора дать такое

название, в котором каждое слово может при желании ассоциироваться с тем или иным постулатом: *ода* – о великом человеке, *памяти* – о забытых идеалах, *траурная* – скорбь об утрате того человека, с его именем которого связывались утраченные идеалы.

Создавая данное произведение, композитор мог опереться на собственные воспоминания о всенародном трауре января 1924 года, так как в это время он уже жил в Москве. Его оркестровая поэма насквозь пронизана духом страданий, что находит себя в шаге погребального шествия (состояние тягостной подавленности), в горестнопонижающих звучаниях с акцентом на фригийском наклонении *c-moll*, в тоскливых ламентациях с вспышками заострённой экспрессии (их взволнованность обострена использованием характерной для армянских ладов увеличенной секунды).

Всё это по своему интонационному строю, с одной стороны, отдалённо напоминает о Шестой симфонии Чайковского (часто трактуемой как *симфония-реквием*), а с другой – предвосхищает скорбную метаморфозу темы любви Фригии и Спартака, какой она предстаёт в завершении балета (сцена «*Реквием*»).

Развитие идёт цепью волн, в каждой из которых тяжёлые, сумрачные линии медлительно вздымаются к вершине и затем опадают в нижний регистр. На гребнях этих волн звучат патетические фанфары, и на генеральной кульминации в них прослушивается нота протеста.

В коде протестующая интонация порождает энергию преодоления, что приводит к одноимённому *C-dur*, воспринимаемому как свет надежды. Остаётся заметить, что стремление как можно нагляднее выразить гражданственно-публицистический замысел повело к чертам плакатности и мелодраматическому нажиму (со всей отчётливостью в шумных ударах тарелок).

И ещё несколько разноплановых примеров, свидетельствующих в пользу того, что Хачатурян отнюдь не обходил в своём творчестве напряжённых и трудных вопросов жизни тех десятилетий. Один из первых номеров «Гаянэ» в разных редакциях либретто фигурировал под близкими названиями: «**Пожар**», «**Буря**», «**Роза**». Что бы сюжетно не «подкладывали» под эту музыку (в соответствии с идеологическими штампами времени в исходном сценарии здесь вводился образ злоумышленников), взятая сама по себе, она носит не просто негативную окраску, но и явно отображает тяжёлую длань социума «сталинской эпохи».

Уже сам по себе звукоизобразительный план этого виртуозно написанного эпизода даёт картину бушующего урагана, несущего лю-

дям бедствия. Причём из драматического вихря вырастает самое настоящее нашествие: жёстко впечатываемый остигатный мотив в параллельном движении оголённых тритонов.

Это грубо топчущая поступь неумолимо надвигающейся силы, силы беспощадной и всепопирающей, силы военного сапога – такое могло возникнуть только в атмосфере тоталитарного режима (и вновь, как и в «Поэме о Сталине» возникают аналогии с чем-то фашистским, на этот раз в духе «железного порядка»).

В упоминавшейся выше **Третьей симфонии** триумфальная музыка первого раздела настолько грандиозна, что в своей непомерной величественности несёт в себе нечто подавляющее, обусловленное обстоятельствами существования сплошь милитаризованной державы. И в трубных фанфарах, звучащих на фоне оглушительной барабанной дробы и гулкого боя литавр, настораживает подтекст, напоминающий помпезный грохот возле эшафота. Второй раздел симфонии – это как бы торжественная песнь-ода, но в ней улавливается затаённая боль, мотивы скорби (печальные воспоминания о тяготах недавней войны или страдания, уже выпавшие на долю человека послевоенных лет?), а на кульминации возникает свойственная будущему «Спартаку» потенция к мятежному противлению.

И, конечно же, только на фоне тяжёлых испытаний, омрачающих сомнений и острых противоречий реального настоящего могла возникнуть потрясающая мощным драматизмом музыка к шекспировским трагедиям «Макбет» (1955) и «Король Лир» (1958).

* * *

Той же подсознательной чуткостью художника к происходящему вокруг определялась и сила переживаний, почти неожиданная в контексте характерного для него солнечного жизнелюбия. Подобные страницы в обилии рассыпаны буквально по всем сочинениям Хачатуряна.

Допустим, в одном из самых светоносных произведений, каким является Скрипичный концерт, в оркестровой партии проскальзывают набегающие тени, разного рода настораживающие штрихи, пугающие «уколы» с едва ли не зловещими отсветами, в которых угадывается экспансивно-воинственный нрав социума 1930-х годов.

Эмоциональный накал скорбно-драматических образов усугублялся свойственной композитору непосредственностью реагирования на всё и вся, о чём свидетельствуют различные факты его биографии.

Примечательный эпизод приводит в своих воспоминаниях пианист Лев Оборин в связи с первым исполнением Фортепианного кон-

црта Хачатуряна. Прошло оно крайне неудачно ввиду того, что играть пришлось в *парке* на *кабинетном* рояле в сопровождении *сборного* оркестра с *одной* репетиции и на *случайной* публике. После премьеры исполнители *«с трудом смогли отыскать автора в зарослях парка, где он, обняв какую-то берёзу, горько рыдал»*.

Предположим, это в чём-то даже забавно. Но вот факт печальный, лишённый какого бы то ни было юмора. Факт этот связан с разгулом так называемой *ждановщины* – по имени секретаря ЦК ВКП(б) А. Жданова, ведавшего в стране вопросами культуры и развязавшего тогда (разумеется, с ведома Сталина) настоящий террор против цвета художественной интеллигенции.

В печально известном 1948 году, когда ждановщина обрушилась на музыкальное искусство и Хачатурян абсолютно необоснованно был вместе с Мясковским, Прокофьевым и Шостаковичем назван в числе *«композиторов-формалистов»*, когда каждый из пригвождённых к позорному столбу, конечно же, тяжело переживал происходящее, но держался мужественно, сдерживая эмоции обиды, горечи, боли, Хачатурян был на грани отчаяния.

Это были для меня трагические дни. Одиннадцать лет отдал я работе по организации и руководству Союзом композиторов. Как все мы ждали нашего учредительного съезда! И здесь-то, именно в это время меня стукнули по голове так незаслуженно и несправедливо. Я был подавлен, я был уничтожен. Я всерьёз помышлял о смене профессии.

(Учредительный съезд – имеется в виду Первый съезд Союза композиторов СССР, состоявшийся в 1948 году, хотя композиторская организация существовала в стране уже с 1932-го).

К слову, в том же 1948 году именно «формалисту» Хачатуряну, а не кому-либо другому (среди необвинённых композиторов такого не нашлось) поручили написать музыку к фильму «Сталинградская битва» (фильм, где, по сути, центральным является образ Сталина). В следующем году он вышел на экраны и был удостоен Сталинской премии (Хачатурян получил её уже в четвёртый раз).

Возвращаясь к характерной для композитора эмоциональной восприимчивости, находим её прямую проекцию на творческий процесс.

«Музыка – это дело сердца» (фраза, прозвучавшая в одном из его интервью), *«Музыку надо писать сердцем...»* (название одной из его статей) – этот закон его искусства вместе с отмеченной эмоцио-

нальной непосредственностью определял открытую *экспрессию* художественного высказывания.

Экспрессия, как таковая, была совершенно необходима и для того, чтобы со всей остротой выразить скорби и тяготы существования его современника. А они, эти скорби и тяготы, конечно же, были, и Хачатурян их внутренне чувствовал (порой очень болезненно).

Отсюда настойчиво заявлявшие о себе порой сила переживаний, горечь неудовлетворённости, ламентозные настроения с прорывами тоскливых взываний, скорбно-драматические состояния. Вот почему даже в таких «солнечных» произведениях, как Скрипичный концерт и балет «Гаянэ» могли появляться образы, отклонявшие «стрелку барометра» далеко за пределы обычной нормы контрастов.

В I части **Скрипичного концерта** устанавливаются достаточно сложные взаимоотношения солиста и оркестра: *solo* тяготеет к лиризму, мягкости, *tutti* же нередко выступает в роли воинственного, форсирующего фактора, декларируя весьма жёсткие утверждения-императивы, что порождает сполохи драматических перипетий, перерастающих иногда в грозные вихри. II часть в призме лирических эмоций также даёт отклик на тревожные блики времени. Её сгущённо-сумрачный колорит, подчёркивающий состояние внутренней насторожённости, дополнительно омрачается эпизодами открытой тоскливости (стонущие интонации *solo*) и пугающими всплесками оркестра (пронзительные звучности духовых).

В «Гаянэ» с рассматриваемой точки зрения выделим в качестве примера «**Колыбельную**», которая слишком далека от привычных представлений о характере данного жанра (в редакции Большого театра она шла как «Сцена Айши и Гаянэ»). В исходном авторском варианте героиня в этой сцене укачивает ребёнка, предаваясь горьким мыслям о его незадачливом отце, и её переживания мотивируются как «*крик истерзанной страданиями материнской души*» (Г. Чеботарян).

Начальное настроение томительного *lamento* и нежной печали сменяется на кульминации сильнейшей вспышкой экстаичной патетики скорбных взываний, в которых сквозит непереносимая горечь и боль (острая выразительность стонущее-плачевых оборотов).

Хачатуряновская экспрессия, оказавшаяся столь уместной для раскрытия подспудных умонастроений «сталинской эпохи», отчасти коренилась в особенностях исторической судьбы его народа, что тонко подметил хореограф Б. Эйфман (упомяная о трагической судьбе армян, он имел в виду их рассеяние по многим странам и существование в качестве диаспоры, постоянные гонения на них и более всего —

страшный геноцид 1915–1916 годов, когда турки вырезали более полутора миллионов армян).

Мне музыка Хачатуряна всегда была очень близка. Близка именно своей напряжённой эмоциональностью. В моём представлении Армения – это не только буйство красок. В моём слышании Арам Хачатурян – не только пир музыки. Я всегда воспринимаю армян как народ, трагическая судьба которого в историческом прошлом отпечаталась и в облике, и в манере поведения каждого его представителя. И когда армянин смеётся, вы всегда можете увидеть в его глазах тень печали. Всё это я слышу и в музыке Хачатуряна.

«Пир музыки»

Только что отмеченные драматические испытания, душевные боли и терзания, тени и тяготы времени, в которое жил и творил Арам Хачатурян, настойчиво и непременно преодолевались порывом к жизни. «Через тернии к звёздам», к свету, к утверждению позитивных начал бытия во что бы то ни стало и несмотря ни на что – в этом он был последователен и неукротим как никто.

Специфическую окраску эти его устремления получили в середине 1930-х годов в связи с общеисторической ситуацией нащупывания и утверждения жизненных устоев, а с ними и эстетических принципов, характерных для периода 1930–1950-х. Данная ситуация рельефно запечатлелась в последовавших друг за другом Первой симфонии (1934) и Фортепианном концерте (1936).

Проблемный узел трёхчастной **Первой симфонии** приходится в основном на её наиболее масштабную I часть. Её почти сплошь наполняют драматические коллизии. Повествование о борениях больших людских масс сопровождается мотивами стоны, рыдания (показательно, что тема главной партии близка стонущим интонациям рассказа Подьячего в «Хованщине» Мусоргского).

Ремарка *con passione*, относящаяся к вступительному разделу может быть распространена на многое во всей части. И в контексте её музыки она прочитывается как *со страданием*, а не *с страстью*. Неоднократно мелькает фатально окрашенный мотив *Dies irae*, воспринимаемый здесь как грозная длань Времени. Его проведением часть и заканчивается на истаивающем звучании, прерываясь как бы многоточием или вопросом, повисающим в тревожной мгле неведомости.

Это отсутствие определённости, каких-либо выводов и результатов очень симптоматично для концепции Первой симфонии. Её внутренний нерв состоит в отображении напряжённого жизненного поиска.

Вот откуда до пестроты сложное и противоречивое взаимодействие различных начал, перебросы из одного состояния в другое, от одной мысли к другой, чему соответствует разнородность тематического материала, его множественная смесь, непрерывные смены фактуры, импровизационность и рапсодичность изложения, усложнение сонатной структуры (к примеру, в экспозиции после главной и побочной партий следуют свои разработочные разделы, в которых основной материал синтезируется с элементами тематизма вступления).

Такая, как бы сумбурная, сугубо процессуальная драматургия оказывалась проекцией самой действительности с её неустойчивостью, сумятицей и брожением.

В определённой степени идея жизненных исканий присутствует и во II части симфонии, где соответственно сохраняется всё та же пестрота контрастного тематического материала. Совсем иначе эта идея заявляет о себе в среднем разделе финала – через характернейшие для Хачатуряна взывающие, «рвущие душу» *lamenti* и через налеты тревожности, в которых бьётся дух сомнений, противоречий, жгучей неудовлетворённости.

При всём том общая смысловая траектория разворачивается по линии неуклонного продвижения к жизнеутверждающему итогу. После предварительных проб в светлой пейзажной лирике медленной части окончательное его закрепление происходит в финале, в темповом обозначении которого очень важно второе слово – *Allegro risoluto*.

Номинально оно передаёт степень целеустремлённости импульсивного напора и «боевитого» динамизма, с которой в качестве объективно-общезначимого устоя постулируется «воинствующий» оптимизм, выстраданный и завоёванный в ходе жизненных битв. Об этой драматической подоплёке свидетельствует характер музыки последней части – не легковесно-маршевой, а внутренне напряжённой.

Эпизоды праздничного звучания, изредка мелькавшие в I части, и оживлённый игровой склад среднего раздела II-й выливаются здесь в многокрасочное празднество радостного созидания, переданное в стремительных ритмах всенародного танца-скерцо.

После Первой симфонии следующим этапом развёртывания проблематики, характерной для середины 1930-х годов, стал **Фортепианный концерт**. С точки зрения усиления результирующих итогов примечательно, что праздничный тонус, которым завершается Первая симфония, открывает повествование Фортепианного концерта.

Однако на пути безусловного и окончательного утверждения отмеченного тонуса предстоит длительный путь исканий и преодолений. Эта атмосфера затрагивает даже лирическую среднюю часть, к которой мы ещё вернёмся и которую наполняют томительные вопрошания, горечь неудовлетворённости и прорывающиеся на кульминации взывания страждущего духа. Та же атмосфера господствует в крайних частях.

Жизненный поиск заявляет о себе здесь в своеобразной апробации разнородного тематического материала, в его настойчивом «анализе» с перебросом от грани к грани (и соответственно от одной фактуры к другой). Подобные перепады и зигзаги изложения с его заведомо

спонтанной драматургией порождают впечатление пестроты, сумятицы, брожения, разнообразия.

Узлы противоречивости этих частей сосредоточены в каденциях солиста. Смута души передаётся здесь через приступы сомнений, рефлексий, душевных терзаний, мучительных напряжений сознания, но ещё более – через порывистую импульсивность состояний, их возбуждённый, даже лихорадочный характер, доводимый на пиках развития до неистово-яростных бушеваний. Отсюда жёсткий, отчуждённо-холодный тон (на «острых углах» колких, диссонирующих звучаний) и «разорванная» структура стихийных бросков, метаний, разрозненных бликов и мазков.

Сам Хачатурян называл каденцию финала «*экстатической, порою взвинченной*», и в этом по-своему сказывался ярко выраженный субъективно-личностный посыл, что в своё время воспринималось как недостаток. Так, ещё в 1950-х годах И.Мартынов писал: «*Отдельные страницы концерта с нарочито острыми, а подчас изломанными гармониями, указывали на известные противоречия творческой эволюции молодого композитора*».

Требовалась определённая временная дистанция, чтобы понять несомненную историческую закономерность противоречивости, запечатлённой в Фортепианном концерте – и то были противоречия не столько «*творческой эволюции молодого композитора*», сколько самой жизни, окружавшей его.

Прямая параллель к данному произведению – Четвёртая симфония Шостаковича, написанная в том же 1936 году и исполненная только тремя десятилетиями позже, поскольку автор справедливо полагал, что выразил в ней происходящее тогда в окружающем мире излишне отчётливо и откровенно. В том же ряду находим и такие партитуры 1936 года, аналогично ответившие на вызов времени, как «Кантата к XX-летию Октября» Прокофьева и оратория «Жанна д'Арк» Онеггера.

Отметив 1936 год как момент максимальной противоречивости социально-психологической ситуации в «*стране Советов*», Фортепианный концерт зафиксировал его и как время окончательного перелома с выходом к новым жизненным горизонтам. Осознавались они в преодолении всего излишне индивидуально-субъективного, в преодолении теневых и омрачающих сторон существования на пути активного утверждения деятельно-созидательного и праздничного начала.

В I части Фортепианного концерта это воспроизводится во многом под эгидой героической настроенности, что находит себя в энергичном маршевом ритме и в заметном силовом прессинге, исходящем

от темы главной партии с её патриотической приподнятостью и ораторской призывностью.

Она нередко оказывается фактором чисто волевого переключения, как бы отбрасывающего все сомнения и колебания – в такой функции эта тема появляется и в конце финала, обретая контуры победно-утверждающего резюме.

Виртуозность, которая в I части служила в основном выявлению импульсивно-динамичного, токкатного пульса, в финале с его обозначением *Allegro brillante* нацелена на то, чтобы в упругих, мускулистых танцевальных ритмах передать бурный напор праздничных эмоций. Этот напор кульминирует в исключительно мощной утверждающей коде, основанной на теме главной партии I части.

И ещё один горизонт намечал Фортепианный концерт – то, что становилось важнейшим принципом художественного мышления Хачатуряна и всей советской музыки того периода. В стремлении к ясности, цельности и гармоничности образного строя в качестве необходимого устоя определилась опора на классические традиции. В данном случае, помимо использования соответствующих структурно-драматургических схем, отчётливо заметна ассимиляция приёмов фортепианного изложения, связанных с концертной литературой от Бетховена и Листа до Чайковского.

* * *

Классичность, как художественный принцип, с полной явственностью заявила о себе ещё в одном произведении, остро выразившем дух испытаний, лишений и тягот того исторического периода – имеется в виду **Вторая симфония** (1943).

Она создавалась в самый трудный, переломный год Великой Отечественной войны. Для знающих творчество Хачатуряна её появление было почти неожиданностью. Ведь всего только год назад состоялась премьера «Гаянэ», этого неотразимо жизнерадостного полотна. А здесь – грозная атмосфера, сгущённый трагизм, безутешное оплакивание бесчисленных жертв.

В многогранном даровании композитора, пожалуй, впервые открылась способность с такой силой передавать пафос скорби и страданий. Причём среди его коллег того времени именно он сумел с особой остротой выразить глубокое переживание происходящего. Достаточно сопоставить эмоциональный строй его произведения с наиболее трагичной из военных симфоний Шостаковича – Восьмой, созданной в том же 1943 году.

Примечательно, что экспрессия болевых эмоций, придающая Второй симфонии черты реквиема, определяет облик I части, в которой обычно главенствуют действенные состояния. После нескольких вступительных тактов, которые сами по себе воспринимаются как сурово-трагедийный пролог, в качестве основной темы звучит проникновенное *lamento* в траурных тонах и с оттенком подавленности. Это песнь страданий, и стонущее-причетная природа её интонаций особенно заметна в репризе.

Трагедийное начало, доминирующее в I части, затем напоминает о себе в завершении среднего раздела II-й и составляет весь смысл следующей части.

Я обратился в III части к жанру реквиема. Это реквием гнева, реквием протеста против войн и насилия. Я использовал при его сочинении народную армянскую тему, которую пела мне в детстве мать, тему народного плача. Пела она чаще всего тихие и очень грустные мелодии. Помню, как она плакала, когда пела «Песню охотника».

*Охотник, брат, в горах один
Ты рыщешь целый день.
Тебе не встретился ль мой сын,
Мой мальчик, мой олень?
Затосковал, ушёл он прочь,
Мой мальчик, мой цветок,
По диким кручам день и ночь
Блуждает, огонёк.*

III часть воссоздаёт картину траурного ритуала: вначале – многолюдное скорбное шествие, затем плач и надгробная речь, а в конце собравшиеся как бы удаляются с места погребения. С точки зрения обрядового характера этой картины обращают на себя внимание интонации отпевания (они особенно отчётливо прослушиваются, когда вступают медные духовые).

Помимо упомянутой композитором народной песни-плача, существенную ритуальную функцию выполняет и введённая в центре этой части средневековая секвенция *Dies irae*. Она не утрачивает здесь и своего традиционного семантического назначения служить символом смерти. Но при всём том в смысловом отношении Хачатурян кардинально изменяет трактовку древнего напева, снимая надлично-роковую

выразительность и «очеловечивая» его, так что средневековая секвенция звучит здесь как проникновенная *Lacrimosa* («Слёзная»).

При всей значимости образов скорби и страдания рассматриваемое произведение отнюдь не является симфонией-трагедией. Это скорее *оптимистическая драма* – тип концепции, столь характерный для советского искусства данного периода.

Противостояние трагизму запрограммировано с самых первых тактов симфонии. Открывающее её звучание набата несёт в себе не только знак бедствий, но и протестующее начало, призыв к отпору (значимость этого мотива побудила Г. Хубова предложить название «*Симфония с колоколом*», что было одобрено автором).

И на протяжении I части неоднократно вскипают порывы героической решимости, выливающиеся в воинственный пыл батальных схваток, однако в коде мотив колокола погружается в зыбкий сумрак неопределённости и тревожного неведения, как бы повисая на многоочии.

Следующая часть во многом выводит из этого состояния. Причём, очень характерно, что её музыка как бы «выплывает» из зыбкого «тумана» окончания предыдущей части, постепенно выводя на «театр военных действий», и разворачивается различными гранями своеобразно поданного военного скерцо.

То, что было намечено в мужественно-скерцозном элементе связующей партии I части, вырастает здесь в позитивно окрашенную экспансию батального азарта, основанного на мощной энергетике неукротимого натиска остигатных ритмов. Изначально заложенные в этой музыке блеск и «гарцующая» отвага выливаются к концу части в радостное кипение победного праздника.

Рассмотренная выше III часть как будто бы возвращает к исходной настроенности с соответствующим затемнённым колоритом, но переводя состояние скорби в более объективный план. Погребальный ритуал отнюдь не предстаёт как нечто горестно-обессиленное, наполненное тоскливым унынием.

Скорбь утрат рождает чувство протеста, стремление к отпору, и возникающий на кульминации шествия лейтмотив набата – это «*гроздья гнева*» (воспользуемся названием известного романа Д. Стейнбека). К тому же прорываются настойчивые зовы-кличи трубы, и в связанном с ними нарастании решимости, даже в воинственной окраске уже прослушивается предвосхищение победного гимна IV части.

В ней происходит окончательное преодоление трагизма. Причём финал «выплывает» из предыдущей части подобно тому, как II часть

возникала из I-й. После нарастающих провозглашений фанфарного вступления звучит торжественная, покойно-лучезарная тема хора валторн, поддержанная яркой выразительностью широких фигураций струнной группы.

Это торжественная песнь победы, и её четырёхкратное проведение на протяжении части перемежается контрастными эпизодами, напоминающими о битвах и пережитых страданиях. В коде вторгается суровый мотив колокола, что призвано подчеркнуть мысль: окончательное торжество ещё впереди, но оно неизбежно.

Таким образом, траектория Второй симфонии вычерчена как движение от грозового набата и всепоглощающей скорби через вспышки всё более активного противодействия и нарастание оптимистического тона к апофеозу грядущей победы.

Прокофьев свою Пятую симфонию, созданную годом позже Восьмой Шостаковича и Второй Хачатуряна, назвал «*симфонией величия человеческого духа*». Рассмотренное произведение армянского мастера во многом предвосхищало подобную направленность не только идеей преодоления невзгод и безусловной верой в грядущую победу, но и эпической монументальностью повествования, а также классическим совершенством формы (в том числе с точки зрения диалектики взаимосвязи частей симфонического цикла).

Концепцию Второй симфонии можно было бы определить заголовком знаменитой эпопеи Л. Толстого – «*Война и мир*». И не первое, а второе из этих понятий становится в ней центром притяжения. Этот порыв к жизни с поразительной осязаемостью передан в среднем разделе II части.

Мелодия струнных здесь буквально прорывается сквозь заслоны «войны» (непрерывно звучащие фанфарно-сигнальные кличи духовых инструментов). Опираясь на густую педаль органного пункта и как бы отталкиваясь от неё, эта взволнованная мелодия (*Andante con passione*) устремлена ввысь, вновь и вновь взмывая в «*чистое небо*» (ещё одно памятное название – на этот раз фильм Г. Чухрая), олицетворяя собой страстные чаяния о мире, счастье, человечности и желанном мире. И суть образа в данном случае – лирика души, овеянная дыханием военных гроз.

* * *

Мелодия, о которой только что говорилось, поражает нескончаемостью своего дыхания – это то, что обычно именуют бесконечной мелодией. Констатируя подобный взлёт композиторского гения, мы

приблизилась к характеристике одного из важнейших достоинств его творческого наследия.

Мелодика, мелос – из главных богатств музыки Хачатуряна. Помимо таких качеств, как напевность, редкая пластичность и красота, он был наделён способностью к бескрайнему длению звукового потока (в числе образцов – нескончаемая кантилена «песни благоденствия» в среднем разделе одночастной Третьей симфонии). Вот почему мы можем утверждать, что по уникальности мелодического дара (в частности по широте кантилены) музыка Хачатуряна сопоставима с тем, что мы находим, например, у Рахманинова.

И подобно Рахманинову, который также ставил мелодию в музыкальном искусстве превыше всего, её художественная выразительность служила для Хачатуряна важнейшим средством коммуникативности (писать «от сердца к сердцу») и в конечном счёте – залогом человечности художественного творчества.

Для самого композитора приоритет этой стороны музыкального искусства был неоспорим: *«Вкус к мелодии, умение создавать и развивать её, как мне представляется – одно из ценнейших качеств композиторского мастерства и таланта».*

Мелодические богатства его музыки во всей своей полноте предстают при воплощении лирических образов и состояний. При этом грани хачатуряновского лиризма очень многообразны. Чтобы представить их диапазон, сделаем ряд сопоставлений по контрасту этих граней.

Первое из таких сопоставлений: светлая пейзажность – элегические настроения.

К примеру, в звуковой картине «Рассвет» из «Гаянэ» (в других редакциях этого балета фигурируют названия «Селение в горах», «Пробуждение») находим прозрачность пленэрной живописи, элементы импрессионистской звукописи в её восточной интонационной «подсветке», чистоту нежных акварельных красок (высокая флейта уподоблена натуральному звучанию блокфлейты).

В противоположность этому все три части **Виолончельного концерта** (1946) при достаточной разноплановости образов пронизаны духом сумрачной меланхолии, опечаленности. Примечательно, что в господствующие здесь ламентозные тона неоднократно вкрадываются попевки всё того же *Dies irae*, хорошо знакомые нам по Второй симфонии композитора. И вполне естественно, что этот концерт-элегия насыщен певучим, вокальным по своей природе мелосом.

Другой контраст: грациозно-прихотливые женские портреты и то, что можно обозначить понятием «ноктюрн».

В первом случае – обаяние и притягательность подчеркнутой нежности, мягкость очертаний, особая пластичность музыки, опора на изящную танцевальность, порой черты пикантности и лёгкого кокетства (замечательный пример на этот счёт – «Танец Айши» из «Гаянэ»).

Во втором случае – «вечерняя» и «ночная» лирика, столь соответствующая раскрытию интимно-сокровенного в человеческой душе и всякого рода исповедальных излияний. Исходной моделью такого «ноктюрна» стала для Хачатуряна медленная часть Фортепианного концерта, его подлинная жемчужина.

Здесь многозначителен уже сам по себе «тёмный» тембр бас-кларнета, открывающий эту часть, а затем и её код. Гулкие басы *pizzicato* поддерживают сумрачную атмосферу уединения, в которой разворачивается поэтика затаённых переживаний, томительных чувствований и раздумий.

Воссоздаётся эта поэтика на основе чрезвычайно протяжённых мелодических линий, индивидуализированный характер которым придаёт изысканная мелизматика. И в ходе развёртывания тонкий психологизм эмоций любовной тоски перерастает на кульминации в горячее, открыто экстатическое полыхание страстного чувства.

Впоследствии «ноктюрн» стал для Хачатуряна излюбленным типом лирики, и предстал он в различных своих ипостасях, в том числе передавая умиротворённость душевного состояния («Ноктюрн» в музыке к драме «Маскарад») или живописуя роскошь южной ночи («Интермеццо» из музыки к спектаклю «Валенсианская вдова»).

Но, разумеется, прежде всего он оставался прибежищем откровений души, как находим это в медленной части Скрипичного концерта, где негa, сетования и жалобы любящего сердца породили одну из самых вдохновенных и бескрайних по широте мелоса «песен» композитора с бескрайне длящейся кантиленой (кстати, этой части он сам адресовал определение *ноктюрн*).

Говоря о раскрываемых в подобной лирике глубинах человеческой души, следует подчеркнуть следующее. Десятилетия, на протяжении которых разворачивалась основная траектория творчества Хачатуряна – это время господства социума, то есть внешних сторон существования. Но внутреннее, собственно человеческое, пусть и отодвинутое на задний план, в меру возможного сохраняло свою суверенность, оставаясь хранилищем личностно-индивидуального, в том числе в его потаённых формах, свободных от идеологических стандартов.

И Хачатурян многократно погружался посредством музыки в тайники души, в сферу неподконтрольного государственной машине,

зачастую фиксируя состояния сумеречности, опечаленности, затемнённости, как представлено это в медленной части Фортепианного концерта.

И ещё один контраст граней хачатуряновского лиризма – как чувственного, с одной стороны, и возвышенно-целомудренного, с другой.

Первый из них, представленный в отдельных страницах различных сочинений (допустим, в побочной партии Скрипичного концерта или в «Любовном дуэте» из «Гаянэ»), своё «абсолютное» выражение получил в сценах «Спартак», рисующих пресыщенную жизнь императорского Рима в плоскости гедонистических усад, а также в эпизодах обольщения и «растления». Многое в этом отношении связано с образом Эгины и ей подобных («Танец нимф»), но апогея достигает в восточных танцах – таких, как «Египетская танцовщица» и «Танец гадитанских дев» (арабские красавицы).

Хачатурян бесподобно воспроизводит здесь чувственную истому, знойную негу и страстность жгучих эмоций, доходящую до экстаза сладострастия и буйства вакханалии. Этому служит поистине опьяняющий мелодизм с его прихотливыми линиями и диковинным ароматом ориентальной мелизматики, а также щедрость красок, которой зачастую сопутствует импрессионистическая роскошь колорита и пряная экзотика пышных гармоний.

Противостоящий этому тип возвышенно-целомудренного лиризма отличается подчёркнутым благородством и поэтичностью, глубиной и серьёзностью чувств, раскрываемых опять-таки прежде всего средствами мелоса с его широким дыханием, строгой красотой и великолепной пластикой. Выразительная сила мелоса как такового особенно ощутима в протяжённых линиях монодийного пения струнных в «Адажио Гаянэ» (в других редакциях балета оно фигурирует под названиями «Монолог Гаянэ» или «Инвенция»).

Другое балетное адажио можно считать высшим образцом музыки подобного рода – имеется в виду большая лирическая сцена Фригии и Спартак (№ 34). Во-первых, огромное впечатление производит сам по себе благоуханный, цветущий мелос нескончаемой протяжённости (десятиминутное звуковое пространство). Во-вторых, чрезвычайно примечательно на редкость органичное сопряжение одухотворённости, чистоты чувства и вместе с тем его жизненной полнокровности, а кроме того – выражение личных эмоций обретает здесь объективным, общезначимый характер.

И, наконец, эта вдохновенная поэма любви соединяет в себе черты светлого воспевания (признаки серенады с характерными фигура-

циями *pizzicato* струнных), доводимого до восторженной гимничности, и опечаленность (на кульминации открыто звучит нота страдания, чувствуется печать надлома), психологизм глубоких переживаний, связанных с предчувствиями кануна последнего, решающего сражения, в котором восставшие будут разгромлены.

Несравненный темперамент

Несколько выше были произнесены слова *благоуханный, цветущий*. Действительно, многое в музыке Хачатуряна напоминает цветущий сад. Её едва ли не первое, сразу же бросающееся в глаза качество – *красочность*. В самом деле, звуковые краски, которыми пользуется композитор, чрезвычайно яркие, подчас просто ослепительные.

В их нарядном многоцветии явственно ощутимо восточное происхождение, что особенно очевидно, когда мелодика богато орнаментирована всевозможными узорами, вызывая ассоциации с вязью арабского письма. Живописность колорита произведений Арама Хачатуряна давно уже сделала общим местом их сравнение с полотнами его выдающегося соотечественника Мартирса Сарьяна.

Всё это, разумеется, базируется на исключительной сочности музыкального языка. Его красочную палитру, помимо богатой орнаментики и затейливой прихотливости мелодического рисунка, формируют главным образом гармония и оркестровка.

Свежесть гармонических средств часто определяется интонационно-ладовым своеобразием восточной мелодики, в том числе использованием увеличенных интервалов, что даёт аккордику либо пряную, цветисто-пышную, либо своеобразно изысканную. С другой стороны, композитор активно вводил ресурсы, идущие от музыкального импрессионизма, и применял характерную для современного искусства насыщенную диссонирующую вертикаль, в том числе создаваемую путём полиладовых и политональных наслоений.

Н.Я. Мясковский в характеристике на окончание Хачатуряном консерватории отметил *«яркий темперамент, незаурядный мелодический дар и великолепное чувство оркестрового колорита»*. Уже тогда молодой композитор выделялся блистательной роскошью оркестровых красок. Богатейшая изобретательность и тембровая фантазия подсказывали ему всё новые, неожиданные сочетания инструментов, неуклонно подтверждая высочайший класс его оркестрового письма, и оно во многом было нацелено на выявление ещё неизведанных ресурсов подчёркнутой нарядности и живописности звучания.

«Оркестр – любовь моя!», восклицал Хачатурян. Следовало бы сказать несколько шире: не только оркестр – инструментализм в целом. Именно в сфере инструментальной музыки (к ней можно отнести и балетную музыку, которая часто звучит в виде оркестровых сюит и отдельных номеров) и сосредоточены главные творческие достижения композитора.

И, конечно же, чрезвычайно важно то, что инструментальную музыку Хачатуряна пронизывает стихия виртуозности, а это, в свою очередь, постоянно влекло его к жанру инструментального концерта. И как результат – две триады произведений, где солируют три инструмента, наиболее утвердившиеся в мировой практике в подобном амплуа: фортепиано, скрипка и виолончель.

Очевидно, моей творческой индивидуальности свойственна тяга к «концертности», к стилю красочно-виртуозного письма. Мне по сердцу сама задача создания произведения, в котором преобладает жизнерадостное начало свободного соревнования солиста-виртуоза с симфоническим оркестром.

И опять-таки требуется поправка: не только жанр концерта, но и камерно-инструментальная музыка вплоть до произведений для инструмента *solo*. За всем этим стояло сильнейшее тяготение к концертному типу мышления и к принципу концертирования как качеству стиля Хачатуряна.

Обязательной составляющей данного качества является импровизационное начало. То, что импровизационность у композитора восходит к искусству армянских ашугов, дополнительно подтверждается и присутствием в его музыке такого присущего их творчеству свойства, как рапсодичность.

Симптоматично в этом отношении обозначение всех произведений второй инструментальной триады – *Концерт-рапсодия*, к чему можно добавить следующее: Г.Тигранов определял жанр «Гаянэ» обозначением *балет-рапсодия* и, положим, в таких опусах, как Первая симфония и «Поэма о Сталине», автор в полной мере выступает именно в роли повествователя-рапсода.

Импровизационная манера высказывания вкупе с рапсодичностью изложения и виртуозным блеском наиболее яркое выражение получила в каденциях из инструментальных концертов. При этом не может не удивлять то, насколько композитор, располагавший только минимальным набором исходных исполнительских данных, превосходно чувствовал природу концертирующих солистов самого высокого класса.

Разумеется, выручала гениальная интуиция, но не меньшую значимость имело и детальное, скрупулёзное изучение специфики того или иного инструмента, а также опыта предшественников и современников по композиторскому «цеху».

Что касается импровизационности, сам Хачатурян хорошо сознавал её значимость для своего творчества: *«Импровизируя, музыкант полностью отдаётся вдохновению и, испытывая необычайный подъём и творческое озарение, создаёт нечто особенно ценное»*.

Ценность импровизационности определяется для Хачатуряна и тем, что она служила фактором, способствующим раскрепощению творческого мышления. Но при всём том на её предмет сразу же следовало пояснение в отношении границ и целеполагания.

Однако это моё органическое свойство композитора нельзя понимать как стремление к анархической свободе. Импровизационность – это не блуждание «без руля и без ветрил» по клавишам рояля. Импровизационность хороша, когда ты твёрдо знаешь, чего хочешь, что ищешь. Рядом с импровизационностью должно идти чувство логики в строении формы, вытекающей из общего идейного замысла произведения, из его содержания.

И действительно, при всей эмоционально-стихийной силе его дарования, при всей значимости для него импровизационного начала и рапсодичности структура произведений Хачатуряна обычно наделена внутренней логикой, стройностью форм и пропорций, а в крупных инструментальных композициях согласуется с принципами сонатно-симфонического развития.

Склонность к концертности и импровизационности стиля композитора, о которых говорилось выше, так или иначе определялась более общим качеством, свойственным его творческой и человеческой натуре. Имя ему – артистизм.

Поэтому вполне естественно (пусть пришло это только в зрелом возрасте, начиная с 1950 года), что он много и успешно выступал с исполнением собственной музыки в качестве дирижёра. Дирижировал Хачатурян с огромным наслаждением, вдохновенно, гастролируя с авторскими концертами во многих городах СССР и посетив свыше тридцати стран мира.

Две зарубежные рецензии (Италия и Греция) могут дать представление об уровне его выступлений.

Он дирижировал так, что лучшего и нельзя было желать. Его жест ясен и точен, его движения зажигают как исполнителей, так и слушателей.

Концерт Хачатуряна стал подлинным апофеозом. Греческая публика редко испытывала такое наслаждение. Особенно приятно было видеть за дирижёрским пультом самого автора. Слушателей захватил его вулканический темперамент.

Отдельная грань концертности хачатуряновского стиля – своего рода эстрадность. Это подразумевало не только характерную для него броскую, «зрелищную» манеру письма, но и вовлечение форм, приёмов, звучаний, ритмоинтонаций современной композитору эстрадной культуры, в том числе с характерной для неё остротой синкопированных рисунков. Под его пером всё это приобретало особый «шик» великолепной академической «эстрады» с присущими ей чертами эффектной бравуры, лёгкости, пикантности и грациозности.

Примерами такого рода «эстрадных номеров» буквально пестрит балет «Гаянэ». Один из них – «**Танец девушек**» («Танец розовых девушек»). Неотразимое обаяние этого танца-скерцо основано на дразнящей игре динамичных ритмов, что дополнено нарядной тембровой «раскраской» с щедрой орнаментацией и обилием звонких звучностей (обеспечивается в том числе участием ксилофона). Но не менее важна преподнесённая здесь «завлекательная» грань женственности с её изящной затейливостью, грациозной обольстительностью, девическим озорством и лукавой усмешкой.

* * *

Сказанное о красочности, виртуозности, концертности и «эстрадности» приближает нас ещё к одному важному свойству музыки Хачатуряна – её театральности.

Моя страсть к театру такова, что, если бы музыка в своё время не заполнила бы мои думы, я, наверное бы, стал актёром.

Своё увлечение театром он частично реализовал в музыке к двадцати спектаклям, которую писал с огромным удовольствием, создав в этом жанре два подлинных шедевра: «Валенсианская вдова» (комедия Лопе де Вега) и «Маскарад» (драма Лермонтова).

Если быть точнее, Хачатуряну было присуще не просто театральное, а театрально-картинное мышление. Отсюда у него исключительная яркость образов (яркость, яркий, яркое – это вообще, так сказать, лейтпризнак его творчества), их осязаемость, зримость, «вещественная» конкретность (в том числе через широкое включение изоб-

разительных и жанровых штрихов), а также своеобразный декоративизм. Отсюда же броская выпуклость тематического рельефа, поистине скульптурная очерченность его образов.

Кстати, той же рельефностью отличается и полифония Хачатуряна – разного рода контрапункты, имитационные реплики всегда «звучат», не теряясь в массе оркестровых голосов.

Театрально-картинной природе творчества Хачатуряна резонирует его темперамент как творца искусства – темперамент захватывающий, огненный, *«вулканический»*, если вспомнить реплику из греческой газеты. Темперамент, доводимый до той точки, которая в одном из номеров балета «Спартак» поименована как «Вакханалия». В этом, разумеется, сказалась пылкость Востока, присущие ему страстная эмоциональность и стихийная сила – качества тем более драгоценные, что заявили они о себе в век интеллектуализма и тотальной рациональности.

Этот темперамент в немалой степени выражает себя через ритм. Критики постоянно подчёркивали, что временами он *«отмечен неистовостью, властной силой и даже дикостью»*, справедливо объясняя, что это *«неистовство пляски народа темпераментного и горячего»* (Н. Шахназарова). Темперамент такого рода мы уже отмечали в воинственных мужских сценах из балета «Гаянэ» («Пляска горцев» и «Танец с саблями»).

Однако, с другой стороны, импульсивно-упругие ритмы Хачатуряна являются несомненной принадлежностью XX века. Их сила, острота и богатство превосходно передают свойственную времени стремительность движения, его динамизм и ускоренную пульсацию, мощную энергетику и буйство жизненных сил.

Темперамент и ритмическая энергия музыки Хачатуряна своё самое органичное выражение получили в танцевальной стихии. Танцевальные ритмы самого различного рода буквально насквозь пронизывают всё его творчество. И совершенно правомерно то, что начиналось оно с опусов типа «Танца» для скрипки и фортепиано, а исходным крупным произведением композитора стала «Танцевальная сюита» для оркестра (1933), о премьере которой Д. Кабалевский вспоминал: *«Первое исполнение этого сочинения, излучавшего солнечный свет, радость жизни, душевную силу, прошло с огромным успехом и сразу же ввело молодого композитора, ещё не расставшегося со студенческой скамьей, в первые ряды советских композиторов»*.

Танец, танцевальность – можно сказать, первооснова хачатуряновского стиля. Не случайно в числе наиболее значительных произведений композитора оказались балеты и вовсе не случайно эти балеты

заняли столь значительное место в хореографической классике середины XX века.

Высшими ориентирами для Хачатуряна служили хореографические партитуры Чайковского, Стравинского и Прокофьева. И когда мы читаем сказанное им о них, легко почувствовать его искреннее восхищение как слушателя-зрителя, что идёт рука об руку с очень точной и тонкой работой мысли как аналитика.

Чайковский поднял балет на недостижимую высоту. 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.

Что касается Стравинского, то он ввёл в балет совершенно новые сюжеты, образы, какую-то первозданную, стихийную силу ритма, порождающую красочность и свежесть оркестровых звучаний, необычность в использовании фольклорных тем. Именно эти стороны его балетной музыки мне всегда особенно импонируют.

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 Прокофьев. В истории каждого искусства есть такие творения, которые знаменуют собою начало нового этапа. В разработке балета XX века таким произведением явился балет «Ромео и Джульетта». Какая изумительная меткость музыкальных характеристик, какая выразительность пластического рисунка, какая яркая театральность!

Как видим, Хачатурян акцентирует в творчестве «родственных себе душ» именно те качества, которые явились определяющими для его балетов. И, констатируя выдвижение данного жанра в XX столетии на ведущие позиции, композитор словно бы оговаривает свои предпочтения – ведь балет остался в его наследии единственным музыкально-театральным жанром.

Балет в его лучших творениях я считаю великим искусством. В нём можно выразить всё многообразие жизни человека, всё богатство его душевных переживаний.

Музыка, танец, хореография, пантомима, драматическое действие, сценическое начало, декоративная живопись и архитектура, а иногда и вокал, поэтическое слово... Какое изобилие средств, какие поистине безграничные возможности воплощения больших идейно-художественных концепций, какие многообразные возможности эстетического воздействия!

Из выдающихся балетных композиторов, пожалуй, именно Хачатурян как никто другой претворил танцевальное начало. Хореографы единодушны в своей оценке абсолютной дансантичности его партитур. *«Музыка Хачатуряна поразительно балетна и поразительно легко ложится на танец, молниеносно рождает массу самых разнообразных пластических образов, подсказывает движения»* (Ю. Григорович).

Первую из его хореографических партитур можно с полным правом обозначить как *балет-танец*. Н. Анисимова, автор её исходной постановки (1942), вспоминала: *«Я никогда так легко не сочиняла танцы, как в “Гаянэ”, никогда так не любила музыку, не восхищалась ею, как в этом балете»*. Его сугубо танцевальная природа подчёркнута чередой однотипных названий: «Танец горцев», «Танец молодых курдов», «Танец Айши» и т.д. Аналогичных обозначений много и в «Спартаке».

Подытоживая обсуждение особенностей композиторского темперамента Хачатуряна, обратимся к конкретному образцу из только что названного балета – это будет **«Танец с кроталами»** (кроталы – небольшие медные тарелочки, род кастаньет).

Здесь не могут не удивить осуществляемые композитором парадоксальные, но вполне органичные образно-стилевые синтезы. Один из них состоит в сопряжении горского, кавказского с некой «антикой», так что воплощение необычайной пылкости перекликается с эмоциональными проявлениями южан-европейцев (хорошо ощутимо явное сближение с испанским ритмоинтонационным колоритом).

Другой синтез основан на сочетании огненно-зажигательных ритмов и чувственной неги: неукротимая, воистину бешеная пульсация двигательного «мотора» на остигатных формулах с подхлёстывающими фигурами нижнего пласта фактуры и парящая над ним привольная кантилена красивейшего мелоса.

Танцевальность, как всепроникающее качество музыки Хачатуряна, достигает здесь своего апофеоза, выливаясь в настоящую вакханалию. Буйство сил, запечатлённое в этой мужской пляске, смыкается со свойственным ампирическим сценам «Спартака» воинственным духом.

Творческий темперамент, о котором шла речь, имел своим следствием такое качество, как удивительная *щедрость таланта*, что прежде всего выразилось в отмечавшемся выше мелодическом и гармоническом богатстве его музыки, а также в богатстве и красочности его оркестровой палитры.

Писательница Мариетта Шагинян после посещения спектакля «Гаянэ» воскликнула: *«Арам Хачатурян словно опрокинул на слушателя музыкальный рог изобилия»*. Автор лучшей хореографии балета «Спартак» Юрий Григорович с восхищением утверждал: *«Арам Ильич – художник редкой щедрости. Он не знает бережливости в своём творчестве, он расточителен и царственно щедр»*.

Раскрывая примерно ту же мысль, выдающийся музыкальный учёный Б.Асафьев бросил фразу, сразу же ставшую крылатой: *«пир музыки»*. Он не устал называть Хачатуряна *«Рубенсом нашей музыки»* и вот как он писал о главном у Хачатуряна.

Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности наслаждающейся жизнью мелодики и роскоши оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость: грозди мелодий и орнаментов! Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилю. Словно пересыпаются лучистые драгоценные камни, и нанизывается ожерелье за ожерельем, и смены красок в оркестре кажутся перемежающейся игрой сияний камней, от яркости бриллиантовых лучей до эгегической прелести жемчуга!»

Этот «пир музыки» более всего был настроен на волну воспевания жизни, её манящей притягательности, света и радости. Подобная настроенность совпала с общей жизнеутверждающей направленностью советского искусства тех десятилетий и особенно 1930-х годов. Оптимизм был знаменем времени, и Хачатурян, вне всяких сомнений, как никто другой, наиболее ярко воплотил его черты и особенности в своих музыкальных произведениях.

Говоря об этом, мы должны отчётливо представлять себе, что, с одной стороны, была официальная идеологическая установка на оптимизм, но с другой – было и совершенно искреннее стремление художников утвердить веру в жизнь.

Утвердить во что бы то ни стало, преодолевая (точнее – оглябая) рифы тоталитаризма и по необходимости закрывая глаза на

тяготы и бедствия, в обилии выпадавшие на долю людей той эпохи. И следует подчеркнуть, что это стремление базировалось на присущем человеку того времени удивительном жизнелюбии, на способности радоваться и совсем немногому.

Попутно отметим следующее. Будучи стопроцентно советским композитором, Хачатурян неукоснительно поддерживал нормативные идеалы отечественного искусства той поры, в том числе принципы народности и демократизма. В этом ему не требовалось какого-либо насилия над собой – таковым было его изначальное художественное состояние.

Я рос в атмосфере богатейшего народного музыкального 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 моё сознание. Эти впечатления и определили основы моего музыкального мышления.

К сказанному композитор добавляет: «Как бы ни изменялись и ни совершенствовались впоследствии мои музыкальные вкусы, первоначальная национальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества».

Об этой исконной почвенности хорошо сказал выдающийся соотечественник композитора, художник Мартирос Сарьян: «Когда я думаю о творчестве Хачатуряна, передо мной встаёт образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями глубоко ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки её. В красоте его плодов и листьев, величавой кроны живёт сила земли».

Отсюда столь же естественно вытекал присущий Хачатуряну безусловный демократизм художественного изъяснения, обращённого к самой широкой слушательской аудитории. Завидной коммуникативности его музыки, конечно же, способствовала присущая ему опора на песенно-танцевальные бытовые жанры и чрезвычайно выпуклая рельефность образов. Базируясь на всём этом, композитор по мере необходимости мог позволить себе острые диссонирующие созвучия, политональные наложения, специфические оркестровые эффекты.

Благодаря своим генам демократизма Хачатурян охотно выполнял заказы в сфере прикладных жанров (скажем, написанные для духового оркестра «Зангезурский марш», «Марш Московской краснозна-

мённой милиции», «Походные марши № 1, № 2» и т.д.) и уже с 1935 года оформлял музыку к многочисленным фильмам, в том числе сотрудничая с такими выдающимися кинорежиссёрами, как Михаил Ромм («Человек № 217», «Русский вопрос», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы») и Сергей Юткевич («Отелло»).

Исходя из принципов народности и демократизма и во всём остальном соответствуя общепринятым канонам отечественного искусства тех лет, композитор сумел в высшей степени впечатляюще передать свойственный времени ярко выраженный оптимистический тонус. И поскольку он стремился художественными средствами репрезентировать советский образ жизни в его лучших, несомненно позитивных сторонах, то по части раскрытия жизнерадостных настроений он, подобно И. Дунаевскому в песенном жанре, ставил своей творческой задачей воспевать *«советское благоденствие»*.

Так, к примеру, говоря о своей Первой симфонии, посвящённой 15-летию установления Советской власти в Армении, Хачатурян подчёркивал: *«Мне хотелось показать в этом сочинении радость нашей жизни»*. А балет «Гаянэ» в его исходном варианте именовался с плакатной простотой – **«Счастье»**.

В более общем плане показателен заголовок одной из его вокально-симфонических композиций – «Ода радости» для солистов, хора и оркестра. И столь же примечателен сформулированный им тезис: *«Искусство должно быть источником радости, воспевать добро, нести людям счастье. Каждый художник в меру своих сил и таланта должен быть подобен солнцу»*.

В связи с этим приведённую выше асафьевскую характеристику *«пир музыки»* можно перефразировать следующим образом: *пир света и радости*. Это в некотором роде сделал и сам Б. Асафьев, определив пафос творчества композитора фразой *«Искусство Хачатуряна зовёт: „Да будет свет и да будет радость!“»*

Солнечную радость бытия композитор передавал чаще всего на основе танцевальных ритмов и в красочной, нарядной подсветке национально-восточного колорита. Естественно, что воссоздаваемый им сияющий многоцветием мир приобретал заведомо праздничную окраску. Это особенно очевидно в опусах, написанных, что называется, «по случаю» (например, оркестровые «Торжественная поэма» и «Приветственная увертюра»).

Жизнелюбию, переданному в музыке Хачатуряна, неизменно сопутствовал дух молодости. В наиболее открытом выражении это означало соответствующий задор и нередко проявления озорства, особую

подвижность и подключение игрового начала, избыточность сил и горячую влюблённость в жизнь. Массу примеров такого рода находим в балете «Гаянэ», начиная с «Танца молодых курдов» (в других редакциях – «Армяно-курдский танец» и «Танец горских юношей»).

* * *

«*Ощущение жизни как праздника*» (В. Юзефович) кульминировало в 1939–1940 годах, на пике человеческой и творческой зрелости Хачатуряна, когда из-под его пера один за другим появились три шедевра – «Гаянэ», «Валенсианская вдова» и Скрипичный концерт.

Что касается балета «Гаянэ», то в своей первоначальной редакции (1939) он имел упоминавшееся выше название «Счастье». Затем уже с наименованием «Гаянэ» он претерпевает вторую (1942) и третью (1957) редакции, за которыми в 1978 году последовала редакция грузинского дирижёра Джансуга Кахидзе, выполненная под наблюдением автора.

В каждой из названных переделок делалась попытка улучшить либретто, что в той или иной степени вызывало необходимость досочинения новых номеров. При всём том основу всегда составляло созданное в 1939 году, а с ней сохранялась и суть: *«Из названия балета ушло слово “Счастье”, но в его идейной концепции понятие счастья укреплялось, получало гораздо более широкий смысл»* (В. Юзефович).

К использованному ранее обозначению *балет-танец* теперь можно присоединить определение *балет-празднество*. Его действие происходит в цветущих садах армянского колхоза «Счастье», завершаясь свадебным пиром.

На воссоздание праздничной стихии Хачатурян здесь совершенно неистощим, преподнося её новые и новые грани. Разворачивая динамично построенную цепь картин и зарисовок, он раскрывает переполняющие героев эмоции жизнелюбия и присущее им изобилие жизненных сил.

Амплитуда соответствующих состояний простирается от спокойного, степенно-величавого «вкушания» ощущений счастья («Танец девушек с бубнами») до полётно-вихревого бурления всеохватывающего чувства радости («Праздник урожая»).

Особое наслаждение несёт в себе «варваристское» возбуждение называвшихся выше воинственных танцев, в которых первозданно-горское трансформировано в безусловно позитивную плоскость как преломление удали, молодечества, огненного темперамента.

Во всех этих проявлениях родовым качеством «Гаянэ» остаётся пафос народного, массового, коллективистского с утверждением гармонии личного и общего, национального и интернационального (включая идею братского содружества наций).

И при всей подчас затейливости музыкального изъяснения доминирует обрисовка открытых, простодушных натур, выхваченных из народной гущи, чрезвычайно обаятельных в своей живости и непосредственности. Так что привносимые в поздних редакциях балета черты психологизации и драматизации отнюдь не всегда оказывались органичными.

Музыка к пьесе Лопе де Вега «**Валенсианская вдова**» (1940) явилась важным звеном той жанровой ветви отечественной музыки предвоенных лет, направленность которой можно определить словосочетанием *лирическая комедия* (в числе лучших образцов – опера Прокофьева «Дуэнья», Первый квартет Шостаковича и музыка Хренникова к спектаклю «Много шума из ничего»).

Хачатурян, будучи несравненным гимнотворцем «*советского благоденствия*», разворачивает здесь широкую панораму гедонистических настроений как сплошной праздник жизни. Всё на улыбке, с блёстками юмора – то лукаво добродушного, то искромётного (то и другое в номере с симптоматичным названием «Шуточная»), высвечивая завидную лёгкость нрава и с нарастающим напором жизнелюбия, достигающим своего абсолютного максимума в заключительном «Танце».

«Канкану» безудержного веселья сопутствует романтика лирических излияний. Интригующую пикантность подобным отстранениям придаёт использование музыкальных «лексем», почерпнутых в обиходе классической оперетты. В целом же, эта на редкость сочная, роскошная по богатству образов композиция, в согласии с сюжетом «приправленная» ароматом испанской музыки, могла бы послужить основой превосходного хореографического действия.

Упоение радостями бытия отнюдь не представало в произведениях Хачатуряна как нечто однолинейное. В одном из предыдущих очерков говорилось о проблемных узлах жизни, затронутых в творчестве композитора, и о свойственной его музыке силе экспрессии, когда он раскрывал глубины человеческих переживаний.

Но, разрабатывая всеобъемлющую тематику, включая трагедийные мотивы, Хачатурян стремился вопреки всем грозам и бедствиям утверждать позитивные начала жизни, её свет и радость. В 1949 году он написал на стихи П.Градова замечательную песню «**О чём мечтают дети**». Её припев составляют три фразы.

*Ветер весенний
Тучи развееет,
Солнце над миром взойдёт.*

Эти непритязательные слова, великолепно распетые в лёгком вальсовом ритме, можно считать девизом творчества Хачатуряна. И поскольку *«Солнце над миром взойдёт»* не само по себе, а в результате того, что *«Ветер весенний // Тучи развееет»*, постольку имеется в виду оптимизм добытый, выстраданный, завоёванный. Многие произведения композитора вещают именно о таком оптимизме.

Возвращаясь к тем его сочинениям, где «главным героем» почти монопольно является жизнелюбие как таковое, находим, что одним из условий их смысловой многомерности являлось столь присущее Хачатуряну чувственное восприятие бытия, которое обеспечивало его музыке полнокровное биение жизненного пульса, идущее от плоти людской и плоти земной. К этому добавляются те или иные конкретные штрихи и детали, умножающие объёмность звукообразов.

В только что рассмотренной «Валенсианской вдове» в такой роли выступают лирические «стоп-кадры» с их чарующей поэтикой. Но, помимо этого, в музыке ряда номеров таится некая амбивалентность, когда в бурное безоглядное пиршество вкрадывается ощущение несколько судорожной жажды утех и наслаждений.

Подобные психологические подтексты получило распространение в искусстве накануне Великой Отечественной войны, напоминая «танец на пороховой бочке». Отмеченное у Хачатуряна отдалённо перекликалось с тем, что со всей явственностью удалось выразить Шостаковичу в двух последних частях написанной немного ранее Шестой симфонии (1939).

Касательно «Гаянэ» о военных «флюидах» уже говорилось, и они были тем более ощутимы ввиду того, что отдельные эпизоды дописывались ко второй редакции балета в самом начале войны (в их числе – «Танец с саблями»). Собственно чувство полноты жизни воссоздаётся здесь тройко:

- благодаря вовлечению контрастов лиризма, как воплощающего притягательную грацию женственности, так и передающего состояние напряжённого проживания эмоций;
- посредством подключения мотивов драматических осложнений, которые, кроме всего прочего, служат напоминанием того, что жизнь это не только праздник;

- и, наконец, главное, определяемое тем, что сами по себе радостные состояния лишены какой-либо размягченности, они практически всегда наполнены действенной силой, упругим, «мускулистым» динамизмом.

* * *

Природа жизнелюбия, каким оно предстаёт в искусстве Хачатуряна, с подлинно концепционной глубиной раскрыта в **Концерте для скрипки с оркестром** (1940), который по праву входит в число вершинных произведений мирового концертного репертуара.

Полнота запечатлённого жизнеощущения начинается с того, что очень широко и многогранно представлены здесь лирические образы. В крайних частях их привычное для сонатной формы местоположение – разделы побочной партии. Причём в ходе восприятия I части может даже сложиться впечатление, что они по объёму преобладают, хотя её драматургический каркас базируется на действенных состояниях.

Раскрывается мир больших чувств, окрашенность которых прихотливо насыщается обертонами знойной истомы или мечтательной неги, а в заключительных тактах финала тематизм его побочной партии приобретает характер лироэпического приношения на алтарь Отечества.

Эта эмоционально насыщенная материя, конечно же, прежде всего соотносится с индивидуально-личностными проявлениями. И возникающие в ходе её развёртывания в I части моменты напряжения (словно взыска, вопрошая о чём-то) получают существенную смысловую нагрузку в медленной части.

Она воспринимается как песнь души, раскрывающая самое сокровенное во внутреннем мире человека. Томительные раздумья в сумрачно-затемнённой атмосфере ночного уединения приводят в среднем разделе к прорыву тревожно-тоскливых предчувствий.

В них угадываются скорбные образы Второй симфонии, что позволяет говорить о предвещании суровых испытаний грядущих военных лет. Дополнительно в этом убеждает сближение интонационного материала с армянскими песнями трагического содержания «Журавль» и «Бездомный».

Отмеченное в медленной части погружение в глубины лирических переживаний с отзвуками душевных борений безусловно перекрывается потоком различных форм активнейшего жизнеутверждения. Важнейшие из них: созидание и празднество.

Энергия созидательных усилий разворачивается в I части концерта в сосредоточенно-волевых ритмах токкатного типа – их предте-

чей была Токката, известнейшая фортепианная пьеса Хачатуряна. Именно токкатность и порождает более всего впечатление происходящего деятельно-трудового процесса. Собранность и устремлённость движения сопряжены с динамикой настойчивых преодолений, ввиду чего действие приобретает временами героическую окрашенность.

Но ещё важнее другая «нота». При всей серьёзности протекающего действия, внутренне оно базируется на скерцозности и танцевальной пульсации. Результат лучше всего можно обозначить фразой *радость созидания*. Подобная настроенность идёт по нарастающей через репризу главной партии к коде, чтобы затем с полной очевидностью заявить о себе в финале. Он подхватывает «эстафету» бурной жизнедеятельности, но, переводя всё в плоскость игровой моторики, в равной мере воссоздаёт как радость кипения действенных усилий, несущих высокую отраду, так и радость лучезарного празднества.

Рефрен рондо-сонаты финала лучится всеми цветами радуги, искрясь россыпями солнечного света. Затежливо-прихотливое кружение солирующей скрипки, поддержанное шумной бравурой оркестра, ассоциируется с радостной круговертью весенних хороводов. В музыке рефренов хачатуряновское ощущение жизнелюбия кульминировало с предельной интенсивностью, приобретая ликующий характер.

И, конечно же, прежде всего к этому тематизму относится сказанное композитором о поре написания Скрипичного концерта: *«Я писал музыку словно на гребне какой-то волны счастья, весь пребывая в радости. И это состояние окрылённости, упоения жизнью перешло в музыку»*.

И, конечно же, именно этот тематизм побудил одного американского рецензента найти такие слова: *«Если свет – чистый свет, со всем его блеском – может быть переплавлен в звук, то именно это и сделал Хачатурян в своём шедевре»*.

Итак, в рамках традиционной для жанра инструментального концерта классической триады состояний «действие – лирика – празднество» Хачатурян сумел с впечатляющей силой выразить определяющую для его творчества идею радости бытия. Причём в данном случае речь идёт о радости, предполагающей всю полноту жизнепроявлений.

Отсюда диалектика гибкого взаимодействия активно-деятельных состояний и погружений в сферу сугубо эмоционального характера, органичный диалог сосредоточенно-напряжённого и раскованно-игрового начал, всеобщего и сугубо индивидуального (с его концентрацией в виртуозных каденциях), а также того, что соотносится с при-

надлежностью к внешнему миру, с тем, что наполнено одухотворяющим теплом сокровенных движений человеческой души.

Диалектика подобных сопряжений особенно наглядно проявляет себя в многократном проникновении лирической ноты в действенные разделы крайних частей, а с другой стороны в том, что собственно лирические отстранения лишены какой-либо статичности, поскольку внутренне они всегда насыщаются ритмической пульсацией главенствующей фактуры этих частей. Общая связность циклической структуры поддержана и тем, что реминисценции тем главной и побочной партий в финале вовлекаются в кипящее здесь «пиршество жизни».

На завершающем витке

И вкратце о последнем, позднем этапе художественной траектории композитора (1960-е и первая половина 1970-х годов). В полной мере пожиная плоды своих выдающихся достижений предыдущего периода, даже несколько обременённый всемирной славой, он тем не менее продолжал движение вперёд, чутко отзываясь на коренные перемены, происходившие в художественном «климате» второй половины столетия.

Теперь национально-восточное в его музыке перестаёт быть столь подчёркнутым и самоценным, оно выступает в тесном, неразделимом слиянии с европейским, общечеловеческим. Яркая, почти экзотическая красочность материала сменяется строгой графичностью, открытая эмоциональность – сдержанностью чувств, интеллектуальной дисциплиной, господством мысли.

Один из показателей усиления рационального начала – *системный* подход к своим творческим замыслам. Когда-то композитор с большими промежутками времени создал три знаменитых инструментальных концерта: Фортепианный, Скрипичный и Виолончельный (1936, 1940, 1946).

Теперь он пишет ещё одну серию композиций для тех же инструментов, назвав их одинаково: *Концерт-рансодия* (для скрипки, виолончели, фортепиано с оркестром – 1961, 1963, 1968). А затем появляются три *сонаты* для струнных инструментов *solo*: Соната-фантазия для виолончели, Соната-монолог для скрипки, Соната-песня для альта (1974, 1975, 1976 – каждый год по одной).

Так сложилась в его творческом наследии инструментальная «триада триад», фактом своего существования ярко высветившая приверженность Хачатуряна к музыке концертного плана.

Перед рассмотрением второй и третьей триад обратимся к отдельно стоящей **Фортепианной сонате** (1961), которая открывала эту своего рода *постлюдю* творчества Хачатуряна. Сохраняя приметы привычного для себя стиля, он в то же время деятельно отзывался на новые веяния, охватившие отечественную музыку в начале 1960-х годов и, как ни удивительно, ярко раскрывает дух молодости и динамизма, словно бы говоря от имени поколения, ещё только выходящего тогда на авансцену жизни (если брать представителей композиторской плеяды, то это были Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Альфред Шнитке, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Вельо Тормис, Гия Канчели, Авет Тертерян и др.).

От «прежнего» Хачатуряна в сонате наследовано ощущение празднества жизни – сочно, колоритно, нарядно, в избыточности сил и красок. Как композитор инструментального плана, он чувствует себя здесь в родной стихии, пишет рельефно, броско, эффектно, предоставляя исполнителю отличный шанс показать свои виртуозные возможности. Средняя часть (*Andante tranquillo*) находится в линии прочно укоренившегося, столь свойственного композитору типа лирики: монолог-ноктюрн, как сосредоточенное раздумье наедине с собой в ночной тишине.

Новое обнаруживает себя прежде всего в обострённом преподнесении субъективного начала, в индивидуализации фактурных решений и особенно в том, что энергетика приобретает повышенно возбуждённый характер и подчёркнутую ритмическую остроту – в начальном *Allegro vivace* и финальной токкате *Allegro assai* (ремарки *vivace* и *assai* в данном случае говорят сами за себя).

Вторую триаду композитор начал создавать в том же 1961 году. Составляющие её концертные рапсодии одночастны, и их композиционное единство он определял так: «*Все три рапсодии представляют из себя следующие формы: вступление, каденция солирующего инструмента, медленная тема и её полифоническое развитие, быстрая тема и её полифоническое развитие и кода, где обе темы объединены в один образ, эмоционально обобщая друг друга, достигая “предела виртуозности”*».

При достаточно большом числе составляющих разделов, традиционно понимаемая рапсодичность состоит только в свободе их смен и переходов от одного к другому. На самом деле цепь картин-состояний разворачивается укрупнённо, без привычной для жанра рапсодии дробности. И всё в развороте этой цепи так или иначе подчинено идее самовыявления индивида в меняющемся мире. Вместе со всё более глубоким погружением в сферу *ego* нарастает степень возбуждения и конфликтного напряжения.

И если в композициях для скрипки, а затем для виолончели ещё существенную значимость имеет орнаментальная «изукрашенность» партии солиста, а хачатуряновский темперамент может вылиться в коде в эффектную танцевальную бравуру, то в последнем из концертных рапсодий накопление «взрывоопасности» приводит к качественному скачку – написанный для фортепиано с оркестром в конце 1960-х годов, он доводит проблемный настрой, характерный для искусства этого десятилетия, до максимума.

Итак, **Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1968)**. Чрезвычайно высокий тонус психологического напряжения выражен здесь и в протекании жизненного противоборства, и в общей чрезвычайно бурной, перевозбуждённой атмосфере, и в сильнейшем переживании происходящего, но более всего в почти болезненной интенсивности воссоздаваемых событий.

Всё это так или иначе определялось резко осложнившимися формами существования и противоречивыми взаимоотношениями личности с окружающим её миром. Вот почему в оркестровой партии сквозит холодок отчуждения, вот почему оркестр и фортепиано не раз обмениваются взаимными «колкостями», вот почему столь сильны острота диссонирующей звуковой ткани, а в центре композиции появляется жёсткий по ритму танец-токката – не без отсветов гротескного излома, злой иронии.

Непосредственной реакцией на происходящее служат моменты жгучей, вызывающей ламентозности (вначале у фортепиано, позже в пронзительных произнесениях оркестрового *tutti*) – столь свойственная Хачатуряну эмоциональная экспрессия предстаёт здесь на пределе. Однако главным остаётся запечатление «корриды» современного мира.

Это начинается с открывающей Концерт каденции фортепиано: мощный, яростный натиск бушующей энергии, пронизанной духом протеста, непокорства, мятежности. Здесь и в последующем фактура партии солиста предстаёт исключительно насыщенной, изобретательной, но это виртуозность сугубо драматического плана. Оркестр принимает вызов, и экстатичное кипение суровых жизненных схваток в конечном счёте превращается в шквальный водоворот.

* * *

Касательно своей последней триады, созданной для струнных инструментов *solo*, Хачатурян писал следующее.

Я стремился как можно глубже проникнуть в самое существо любимых мною смычковых инструментов, извлечь из их сокровенных тайников как можно больше тембровых, динамических, эмоциональных качеств. Мне хотелось, чтобы мои музыкальные мысли, которые я старался высказать современным языком, инструменты произнесли возможно выразительнее, пропели мою музыку живыми, трепетными голосами.

«Извлечь... как можно больше тембровых, динамических, эмоциональных качеств». Действительно, спектр инструментальных приёмов и красок представлен в триаде сонат в исчерпывающей полноте, порождая феерию великолепной звукописи: игра *arco* и *pizzicato*, *tremolo* и *sul ponticello*, двойные ноты и многозвучные аккорды, весь диапазон регистров и их контрасты, инструментальное *bel canto* и использование удара по корпусу... Благодаря этому *solo* данных, по преимуществу одноголосных инструментов звучит насыщенно, объёмно, не вызывая ни малейшей надобности в сопровождении.

«Чтобы инструменты пропели мою музыку живыми, трепетными голосами». И они поют не только в Сонате-песне для альты, но прежде всего в этом произведении, которое стало последним у композитора и звучит как исповедь (в этом факте обнаруживается некая закономерность, поскольку и Шостакович завершил свой творческий путь *Альтистой* сонатой, созданной годом раньше хачатуряновской Сонаты-песни).

Единство рассматриваемой триады состоит и в том, что вторые слагаемые обозначений (Соната-монолог, Соната-фантазия) также с полным основанием могут быть распространены на остальные опусы.

Монологичность высказывания здесь самоочевидна и всемерно подчёркнута монотембровостью звучания, что с полной очевидностью высвечивает направленность этих произведений на раскрытие напряжённой внутренней жизни личности.

Фантазийность опирается на свободное поэзное строение развёрнутой одночастной формы, внутренние разделы которой сливаются в ходе напряжённого развёртывания звукового потока (как сливаются в Сонате-монологе для скрипки *Allegro non troppo*, *Allegro agitato* и *Allegro mosso*).

Кроме того, единству композиций, составляющих данную триаду, способствует поддержание ряда константных качеств, всегда присутствующих музыке Хачатуряна:

- во-первых, комплекс ладомелодических оборотов, позволяющих безошибочно определить авторскую принадлежность и в этом, весьма изменившемся смысловом контексте;

- во-вторых, сила жизненного темперамента и вдохновенный артистизм, а также стремление при всей напряжённости духовного поиска выйти к утверждающему итогу (от трудных осмыслений и сумрачного тона к высветлению и безусловно оптимистической ноте);

- и, наконец, то определяющее, что в своём слышании этих произведений удалось подчеркнуть композитору Т.Мансуряну: «Три соль-

ные сонаты Арама Хачатуряна представляются мне новым словом мастера, музыкой исключительно глубокого содержания. Хачатурян доказал в них, что может писать графично, скупое, писать так, чтобы главный смысл написанного составляла работа мысли».

Для рассмотрения этой стороны остановимся несколько подробнее на **Сонате-фантазии для виолончели** (1974), которая открывала последнюю триаду и в чём-то перебрасывала символическую арку к юности композитора (припомним, что виолончель была тем инструментом, с которого Хачатурян начинал своё профессиональное обучение).

Эта музыка отличается той интеллектуальной сосредоточенностью, той подчёркнутой серьёзностью и той степенью самоуглублённости, которая позволяет говорить о философских глубинах. Пронизывающий её исключительно высокий духовный посыл базируется на связях с мировой классикой, в которых явственнее всего ощутимы два временных горизонта.

С одной стороны, хорошо чувствуется опора на опыт старых мастеров, прежде всего Баха, в том числе как автора партит для скрипки *solo* и сюит для виолончели *solo* (впервые обращение Хачатуряна к этой традиции произошло в Концерте-рапсодии для фортепиано с оркестром, где слышны отголоски баховских органных токкат).

С другой стороны, разработка медитативной сферы композитора смыкалась с аналогичными поисками Шостаковича того же этапа, и в частности заметны переклички с подобной образностью его Второго виолончельного концерта (1968).

Полёт мысли в Сонате-фантазии не имеет ничего общего с абстрагирующей умозрительностью. Он согрет живой человеческой эмоцией. И вообще здесь покоряет сочетание страстного чувства и умудрённости, горячего биения жизненного пульса и сдержанности (показательны ремарки *Andante sostenuto*, *Allegro giocoso sostenuto*).

И ещё: это музыка очень личная, взволнованно повествующая о своём, субъективно-сокровенном, но вместе с тем воспаряющая к выражению общезначимого, ибо исходит от крупной, вдумчивой индивидуальности, и её самопознание затрагивает важные стороны внутреннего мира многих.

* * *

Подводя итог всему сказанному, определим место и значимость сделанного Хачатуряном. Начнём с достаточно локального.

Что касается служения армянскому народу, то вся моя жизнь и всё моё творчество принадлежит армянскому народу... Я жажду своё армянское вынести на большую дорогу.

Это ему удалось в полной мере. Начиная с того, что для музыкального искусства своей родной Армении он стал создателем первой симфонии, первого инструментального концерта и первого балета.

И закономерно, что после того, как в 1978 году Москва простилась с композитором, его тело было перевезено в Ереван и предано земле в Пантеоне выдающихся деятелей армянской культуры, рядом с Комитасом, Сарьяном, Исаакяном. В столице Армении открыт Дом-музей А.И.Хачатуряна, его имя присвоено Большому залу Ереванской филармонии.

Но глубокая почвенность музыки Хачатуряна объемлет более широкое поле – это культура народов Закавказья, Кавказа в целом и даже сопредельных с ним стран.

Ярко выраженная самобытность его стиля покоится на прочных связях с интонационно-ритмическими особенностями соответствующих тому ветвей национального фольклора, в частности с характерной ладовой системой (мажорные и минорные модусы с двумя увеличенными секундами, переменные лады с двумя устоями и всевозможными пониженными и повышенными ступенями, лады миксолидийского, дорийского, фригийского наклонения и т.д.).

Корни наследия Хачатуряна зримо и незримо простираются на всё то пространство, которое тогда именовали Советским Востоком и далее – на Восток в целом. Именно этому композитору принадлежала честь открыть европейской цивилизации яркий, колоритнейший материк огромного, практически неведомого ранее музыкального мира.

И он сумел настолько впечатляюще раскрыть богатство и своеобразие этого мира, что доныне остаётся для европейской аудитории наиболее выдающимся представителем восточного искусства «всех времён и народов». Общеизвестно, что творческий опыт Хачатуряна оказал определённое влияние на музыкантов Азии и Латинской Америки, сыграв большую роль в становлении композиторских школ этих континентов.

Высочайшее достижение Хачатуряна состоит в том, что при всей своей восточной укоренённости его музыка ни в коем случае не воспринимается европейским слухом как нечто специфически региональное. Объяснение этому видится в следующем. Благодаря высшей степени выразительности воссоздаваемых образов и блистательному ма-

стерству композитор сумел в призме национального видения отобразить существенные стороны происходившего в нашей стране и в мире, то есть через восточное передать общезначимое, всечеловеческое.

Именно это имел в виду Д.Шостакович, утверждая: *«Хачатурян возвысил родную ему армянскую музыку и – шире – богатейшие пласты народной музыки Востока до уровня мирового интернационального искусства».*

Добавим к сказанному итоговую, совершенно правомерную оценку, которую сделал Т.Хренников, бессменный руководитель Союза композиторов СССР: *«Хачатурян вместе с Прокофьевым и Шостаковичем был знаменем советской музыки, вместе с ними вывел её на мировую арену».*

Это «мировое» качество наследия композитора стало возможным и ввиду того, что он сумел органично соединить восточное с идущим от европейской культуры. Основы такого синтеза были заложены в годы обучения в Московской консерватории, о которых Хачатурян вспоминал с величайшей благодарностью.

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, которое было впитано мною с молоком матери. Наоборот, он всячески предостерегал меня от утери живого чувства ориентировки в ладово-интонационной и ритмической сфере музыки Востока.

Вбираемые приобретения были связаны прежде всего с технологией профессионального музыкального искусства: принципы тонального мышления, классической формы, полифонические приёмы, законы инструментального письма. Результатом стало то, о чём Н. Шахназарова пишет: *«Силой своего мощного таланта он решил, быть может, самую трудную творческую проблему – проблему синтеза музыки Востока и Запада».*

И, раскрывая всю сложность соединения инструментализма европейской культуры и традиционных форм восточного фольклора, исследовательница справедливо утверждает: *«Хачатурян первый с такой степенью убедительности, органичности, эстетического совершенства сумел преодолеть этот “барьер несовместимости”».*

Осваивая технологию европейской музыкальной культуры, композитор в полной мере приобщился и к тому высшему её завоеванию, каким является симфонизм. Владение крупной концепционной формой, пронизанной током всеохватывающей тематической разработки, позволило ему создавать монументальные музыкальные полотна подлинно симфонического дыхания.

Одним из превосходных образцов такого рода является Вторая симфония, которую отличает во всех деталях продуманная логика общей драматургии и масштабность развёртывания каждой из частей-фресок. Здесь, в свою очередь, особым мастерством построения формы выделяется II часть, основанная на оригинальной полифонии трёх пластов: гудящее *ostinato* нижних голосов, сигнальные реплики высокой меди и выведенный на передний план бескрайний мелос струнных. Так воочию воссоздаётся напряжение человеческого духа, взмывающего над маревом суровых будней войны.

Насколько неотъемлемыми для творческого метода Хачатуряна стали принципы симфонизации доказывает партитура балета «Спартак». Сам автор по праву называл его «*хореографической симфонией*».

Неукоснительная целеустремлённость чётко прочерченной драматургии, планомерно развиваемая система лейттем с их интенсивной сквозной разработкой, выверенная логика взаимодействия контрастных образных планов и чередования больших музыкальных блоков, а также многообразные способы сопоставления, сопряжения, напластования, скрещивания тем и их «прорастания» одна из другой – всё это свидетельствует о заведомо симфонической природе одного из высших шедевров мирового балетного искусства.

Говоря о приобщении к европейской музыкальной технологии, следует упомянуть и тот факт, что при безусловном главенстве восточной интонационной основы Хачатурян не чуждался ассимиляции отдельных «лексем» западного искусства.

Начнём с того, в целом ряде его произведений мелькают ходовые обороты *Dies irae* (с особой отчётливостью в I части Виолончельного концерта). Поднимаясь по следующим ступеням хронологической «лестницы», находим следующее: допустим, в теме главной партии Скрипичного концерта угадываются баховские истоки, приёмы его виртуозного письма в немалой степени идут от фортепианной литературы Листа, «Адажио Гаянэ» напоминает о «Пер Гюнте» Грига и т.д.

Разумеется, подобные «следы» качественно переплавлены в горниле творческой индивидуальности самого композитора. И намного важнее то, что временами Хачатурян сознательно искал нечто созвуч-

ное своей манере в других национальных культурах. Это касалось главным образом южноевропейских народов.

В музыке к спектаклю «Валенсианская вдова» он охотно использовал испанские мелодии и ритмы, что начинается со Вступления, преподносимого как огненный танец с кастаньетами. Здесь же в ряде моментов оказалось естественным сближение с импрессионистской звукописью Равеля, известного своими тесными связями с музыкой Испании.

Другая нация пылких южан влекла к себе композитора во время работы над балетом «Спартак», когда он специально совершил большое путешествие по стране, ставшей ареной спартаковского движения. О.Левашова справедливо отметила в этом балете *«соответствие сочного, красочного стиля композитора всей атмосфере юга – знойной атмосфере древней Италии, впитавшей влияния эллинской и восточной культур»*.

* * *

Важнейшим результатом рассмотренного выше органичного синтеза восточного и европейского, осуществлённого гениальным мастером, является то, что Хачатурян стал классиком своей национальной музыки, классиком отечественной музыки XX века (если под Отечеством понимать пределы нашей страны в те десятилетия) и классиком мировой музыки.

Действительно, то лучшее, что выходило из-под его пера, вне всяких сомнений, отвечает самым строгим критериям высокой классики.

Надо признать, что на этапе создания главных шедевров Хачатуряна (Фортепианный и Скрипичный концерты, Вторая симфония, «Гаянэ» и «Спартак»), то есть в 1930–1950-е годы, для всей отечественной музыки было характерно устремление к классичности. И при всём несравненном творческом темпераменте композитора, при всей красочности палитры в целом его музыка соответствовала данной эстетической магистральной.

Это было соответствие не букве, а духу классики, что подразумевало отточенность и кристаллическую ясность формы, впечатляющую выверенность пропорций, а также контроль разума над стихией эмоционально-психологических проявлений.

В остальном же – никакой догматики, отнюдь не так называемый традиционализм и при опоре на освящённые веками структурные закономерности свобода творческого волеизъявления, сугубо современный строй образов.

Из сочинений Хачатуряна в данном отношении наиболее эталонным следует, вероятно, признать Скрипичный концерт, стоящий в одном ряду с аналогичными произведениями Бетховена, Паганини, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Сибелиуса, Шостаковича. К слову, его первый исполнитель Д.Ойстрах, которому произведение и посвящено, высказывал свою глубокую признательность автору, поскольку благодаря этому концерту он приобрёл известность за рубежом.

Другим высшим эталоном классики и классичности является Вальс из музыки к драме Лермонтова «Маскарад». Но это эталон совершенно иного рода, что требуется специально оговорить.

Как выдающийся композитор, Хачатурян был способен к решению любых творческих задач. И он успешно реализовал это в своей музыке разных жанров и разного предназначения, в музыке, рассчитанной на разные вкусы. При всей доминанте восточного его гений позволял ему с успехом выходить далеко за рамки национальных границ. В том числе можно назвать массу сочинений, где он становился в полной мере «русским» музыкантом.

С одной стороны, композитор превосходно усвоил уроки русско-го ориентализма (от Глинки до Рахманинова). Примером такого усвоения может служить Колыбельная (в другой редакции – Сцена Айши и Гаянэ) из балета «Гаянэ», созвучная тому, что делали русские музыканты, испытывавшие притяжение восточной меланхолии (весьма характерно здесь и мягкое покачивание размера 6/8).

Но, с другой стороны, Хачатурян глубоко проникся духом собственно русского искусства. Наряду с Арменией, он принадлежит России хотя бы потому, что с девятнадцати лет и до конца жизни жил и творил в Москве. Вот почему он считал вполне естественным для себя прикасаться к соответствующим сюжетам и образам, без труда добиваясь совершенной адекватности выполнения.

Среди показательных опусов можно назвать «Русскую фантазию» для оркестра и музыку к фильму «Сталинградская битва». Дважды он обращался к эпохе Михаила Юрьевича Лермонтова – вначале в музыке к его драме «Маскарад», а затем в музыке к пьесе Б. Лавренёва «Лермонтов». Первая из них стала одной из вершин творчества композитора, и это абсолютно русская классика.

Сюита из музыки к «Маскараду» – великолепное собрание традиционных жанровых типов, в котором образцы танцевальной стихии (Вальс, Мазурка, Галоп) перемежаются зонами упоительных лирических чувствований (Ноктюрн, Романс).

Внешне здесь немало сходного с другой большой удачей русской театральной музыки того времени – «Много шума из ничего» Т.Хренникова. Та же радостная гедония, воспевание утех жизни, её веселье и лирическая улада: торжественно-импозантный Вальс, утончённо-интимный Ноктюрн, блистательно-капризная Мазурка, томно-задушевный Романс и эксцентрично-пикантный Галоп.

Однако дистанция в пять лет («Много шума...» – 1936, «Маскарад» – 1941) и интуиция выдающегося художника внесли свои поправки, наполнив необыкновенно яркую, броскую хачатуряновскую музыку тревожным подтекстом.

Как это уже отмечалось по отношению к «Валенсианской вдове», написанной годом раньше, здесь в лирических «сценах» ошутимо напряжённое стремление удержать душевное тепло, продлить течение счастливого блаженства, а праздничная бравада Мазурки и особенно Галопа чем-то напоминает «танец на пороховой бочке» (чуть настораживающая взбудораженность, даже оттенок лихорадочности, включая «дребезжание» малых секунд, которыми проводится мелодическая линия Галопа).

Это предощущение грозových канунов особое наполнение получило в той прекрасной поэме, в которую вылился Вальс.

Казалось бы, для спектакля от композитора требовался просто вальс – желательно классический и светски красивый, под который было бы приятно танцевать на сценических подмостках и который соответствовал бы словам Нины «*Как новый вальс хорош!*»

Конечно, предпочтительно было бы заложить в музыку и тень предчувствий героини («*Мне что-то грустно ...*»). Но то, что предложил композитор, выводит далеко за пределы прикладного жанра музыки к театральному спектаклю. Структура этого танцевального образа почти парадоксальна.

В самом деле, с одной стороны, впечатляющий синтез традиций большого вальса (от «Вальса-фантазии» Глинки до балетных вальсов Чайковского) с соответствующей парадной величавостью, шармом благородной роскоши и неотразимой мелодической пластикой.

А с другой стороны, за пышным ампирным фасадом таится ностальгически-тоскливая нота, тщательно скрываемая боль страдания (она прорывается на кульминациях в стонущих задержаниях). Сумрачным оттенком и настроением «прощального бала» всё это явственно корреспондирует вальсу II части «Симфонических танцев» Рахманинова (1940).

И мы поймём столь психологически сложное наполнение вальсового ритма, эту потрясающую объёмность образа, его внутренний драматизм, если вспомним, что на следующее утро после премьеры «Маскарада» началась Великая Отечественная война. И только тогда мы поймём, почему кружение этого танца идёт под непрерывную дробь малого барабана...

* * *

Арам Ильич Хачатурян – композитор счастливой судьбы. Он поздно занялся музыкой профессионально, но благодаря отпущенному ему всепобеждающему природному дару достиг в искусстве максимальных высот. За исключением злосчастного 1948 года, когда власть объявила его творчество «антинародным», он благополучно сосуществовал с царившим тогда непростым режимом, и тот благоволил ему.

Бесчисленные награды, звания и премии (в том числе три ордена Ленина, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда) были дважды увенчаны высочайшей тогда наградой – Ленинской премией: в 1959 году за музыку балета «Спартак», в 1970-м за спектакль Большого театра на эту музыку.

Но главное, разумеется, составляла самая широкая известность в слушательской среде, которая уже к середине 1930-х годов воспринимала его как ведущего композитора Советского Востока.

Свою роль в этой всеобщей и всемирной известности сыграли созданные им два «хита». После XIX века, который был эпохой вальса, в XX столетии многие композиторы обращались к этому жанру – от Сибелуса и Рахманинова до Равеля и Прокофьева. Но, видимо, придётся признать, что самый «классный» вальс принадлежит перу Хачатуряна и это Вальс из «Маскарада».

Относительно другого знаменитейшего образца – речь идёт, конечно же, о «Танце с саблями» – композитору приходилось даже ворчать, как в своё время делал это Рахманинов по адресу своей Прелюдии *cis-moll*.

*Есть в моём 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 начнёт расталкивать локтями остальные мои произведения, я бы никогда его не написал! Кое-где за границей меня рекламируют как «мистера Сайбрданс»: от английских слов **saber** – сабля и **dance** – танец. Это меня даже злит. Я считаю это несправедливым.*

Вполне удовлетворён был А.И. Хачатурян и своей педагогической деятельностью. С 1950 года он преподавал в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, а с 1951-го одновременно и в Московской консерватории. Среди его учеников такие известные композиторы, как Э. Оганесян, М. Таривердиев, А. Эшпай, А. Рыбников.

Из тех высказываний Арама Хачатуряна, которые приводились в ходе изложения, нетрудно заключить, какой крупной личностью был он и как человек и какой высокой мудростью отличалось его видение и понимание мира.

Он любил жизнь, её красоту, любил красоту в искусстве. И то эмоциональное тепло, которое так чувствуется в его музыке, согревало и его отношение к людям, прежде всего к людям искусства. Хачатурян оставил множество проникновенных строк, адресованных тем, кого он знал и любил. Строк, часто наполненных искренним уважением и более того – почитанием. Вот к примеру, его слова, посвящённые С. Кнушевицкому.

Святослав Кнушевицкий навсегда останется для меня самым любимым виолончелистом, и не потому только, что он дал жизнь моему Виолончельному концерту и много играл его впоследствии. Я очень любил красивое, чистое и большое звучание его инструмента, любил выступать с ним после того, как стал за дирижёрский пульт. Память о Кнушевицком я свято чту.

Основные произведения А.И. Хачатуряна

Балеты

«Гаянэ» (1939–1942)

«Спартак» (1950–1954)

Оркестровые жанры

Симфония № 1 (1934)

Симфония № 2 (1943)

Симфония № 3 (1947)

Танцевальная сюита (1933)

Русская фантазия (1944)

Траурная ода памяти Ленина (1948)

Торжественная поэма (1950)

Концертный вальс (1955)

Приветственная увертюра (1958)

Инструментальные концерты

Концерт для фортепиано с оркестром (1936)

Концерт для скрипки с оркестром (1940)

Концерт для виолончели с оркестром (1946)

Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром (1961)

Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963)

Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1968)

Вокально-симфонические произведения

Поэма о Сталине (1938)

Ода радости (1956)

Баллада о Родине (1961)

Камерно-инструментальные сочинения

Поэма для фортепиано (1927)

Семь речитативов и фуг для фортепиано (1928–1966)

Токката для фортепиано (1932)

Детский альбом для фортепиано (две тетради – 1947, 1965)

Сонатина для фортепиано (1959)

Соната для фортепиано (1961)

Соната-фантазия для виолончели *solo* (1974)

Соната-монолог для скрипки *solo* (1975)

Соната-песня для альта *solo* (1976)

Танец для скрипки и фортепиано (1926)
Песня-поэма для скрипки и фортепиано (1929)
Соната для скрипки и фортепиано (1932)
Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1932)

Музыка к спектаклям (21)

«Валенсианская вдова» (1940)
«Маскарад» (1941)
«Макбет» (1955)
«Король Лир» (1958)

Музыка к фильмам (17)

«Пэпо» (1935)
«Человек № 217» (1945)
«Русский вопрос» (1948)
«Сталинградская битва» (1949)
«Адмирал Ушаков» (1953)
«Корабли штурмуют бастионы» (1953)
«Отелло» (1955)

А.И. Демченко

**«ПИР МУЗЫКИ»
О ТВОРЧЕСТВЕ
АРАМА ХАЧАТУРЯНА**

Монография

Подписано в печать 26.02.2024.
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 5,0.

ООО «Русайнс».
117218, г. Москва, ул. Кедрова, д. 14, корп. 2.
Тел.: +7 (495) 741-46-28.
E-mail: autor@ru-science.com
<http://ru-science.com>

